

La

04
2023

Ciminiera



I E R I , O G G I E D O M A N I

Anno XXVII - CON IL CENTRO STUDI BRUTTIUM dal 1996 - IN DISTRIBUZIONE GRATUITA

NUCCIO LORETI



Intervista e note critiche di: Vittorio Politano, Pasquale Natali, Angelo Di Lieto, Patrizia Spaccaferro.



Rivista periodica di arte, cultura, letteratura e storia della Calabria e del mondo

Progetto editoriale del Prof. Pasquale Natali

Un po' di storia de "la Ciminiera"

La rivista "la Ciminiera – ieri, oggi e domani" ha ormai ben ventisei anni di vita. Nata come organo di diffusione delle iniziative realizzate dall'Associazione di Volontariato Culturale "Centro Studi Bruttium", come è naturale, nel corso degli anni ha subito un profondo restyling, acquisendo nuove caratteristiche, subendo una ri-progettazione grafica e contenutistica che l'ha trasformata in una vera e propria rivista di cultura, arte e storia, diffusa non solo all'interno della struttura associativa, ma diffusa in Calabria e nel mondo, sia nella sua forma cartacea, sia nella sua forma digitale, disponibile, insieme a gran parte del materiale prodotto negli anni dall'Associazione, all'interno del sito web associativo, all'indirizzo www.centrostudibruttium.org.

Attraverso un lungo processo di maturazione, dunque, la rivista si è sviluppata, acquisendo nuovi corrispondenti, aprendosi a rapporti con soggetti esterni all'associazione, aprendo nuove strade e intervenendo con autorità e competenza nel dibattito culturale locale e nazionale, sempre tenendo come punto fermo la realtà culturale del contesto in cui essa agisce e le finalità di divulgazione culturale che la rivista e l'associazione si pongono.

Giunti, come dicevamo, al ventiseiesimo anno di vita, la rivista è ormai divenuta una realtà consolidata nel panorama editoriale calabrese, tanto da generare la nascita, nel tempo, di un supplemento quindicinale d'opinione, il Quattro Fogli, e una serie di supplementi, i Quaderni del CSB, Odisseo, iDossier e Le Monografie, in cui vengono affrontati temi più complessi, che richiedono uno sviluppo più ampio e completo di quello possibile all'interno della rivista e infine una versione tv del quindicinale, Quattro Fogli TV, la cui prima serie sperimentale è andata in onda nei mesi di Maggio-Luglio 2003, bloccata per disavventure logistiche.

Il discreto successo raggiunto dalla rivista e dalle sue numerose iniziative collaterali ci ha spinto verso una migliore e più capillare distribuzione dei nostri prodotti editoriali, oltre a spronarci ad un più serrato e proficuo rapporto con le istituzioni preposte alla cultura, in tutte le sue forme, dagli Enti pubblici alle scuole, dai giornali alle altre associazioni di categoria. E' per questa ragione che l'Associazione CSB dal 2020 si è proposta su Facebook indipendentemente dal sito associativo dove le varie edizioni editoriale possono essere fruite, sempre gratuitamente, da chiunque abbia una connessione internet.

In copertina: Nuccio Loreti



Fondatore Pasquale Natali

Periodico di cultura, informazione e pensiero del Centro Studi Bruttium (Catanzaro) Registrato al Tribunale di Catanzaro n. 50 del 24/7/1996. Chiunque può contribuire alle spese. Manoscritti, foto ecc.. anche se non pubblicati non si restituiranno. Sono gratuite (salvo accordi diversamente pattuiti esclusivamente in forma scritta) tutte le collaborazioni e le prestazioni direttive e redazionali. Gli articoli possono essere ripresi citandone la fonte. La responsabilità delle affermazioni e delle opinioni contenute negli articoli è esclusivamente degli autori.

Anno XXVII
Aprile - 2023

Direttore editoriale: Pasquale Natali

Direttore Responsabile: Giuseppe Scianò

Collaboratori

Angelo Di Lieto, Raoul Elia, Ulderico Nisticò,
Domenico Caruso,
Bruno Salvatore Lucisano,
Milena Manili, Mario Dottore, Marina Vincelli,
Salvatore Conte, Domenico Caruso,
Antonio Iannicelli, Francesca Ferraro, Giano,
Vincenzo Startari, Francesco Mirarchi,
Franco Ferlino, Silvana Franco, Vittorio Politano
Franco Vallone, Liliana Forte, Antonella Lamazza

Mario Dottore (Resp. Crotone-Cirò)
Patrizia Spaccaferro (Resp. Facebook)

Interventi di:

Alessandro Grammaroli,
Daniele Mancini, Gabriele Campagnano
Greta Fogliani, Anselmo Pagani,
Dino Patruno, Roberto Cafarotti

Direzione, redazione e amministrazione CENTRO STUDI BRUTTIUM

via Bellino 48/a, 88100 - Catanzaro
tel. 339-4089806 - 347 8140141
www.centrostudibruttium.org
info@centrostudibruttium.org
C.F. 97022900795

pubblicato gratuitamente sui social associativi:

www.centrostudibruttium.org
<https://www.facebook.com/LaCiminiera>
<https://www.facebook.com/lino.natali.9>
<https://twitter.com/csbruttium/>

Progetto grafico: Pasquale Natali

DISCLAIMER:

Le immagini riprodotte nella pubblicazione, se non di dominio pubblico, riportano l'indicazione del detentore dei diritti di copyright. In tutti i casi in cui non è stato possibile individuare il detentore dei diritti, si intende che il © è degli aventi diritto e che l'associazione è a disposizione degli stessi per la definizione degli stessi.



Pasquale NATALI incontra:

NUCCIO LORETI

1. Se dovessi presentare in poche righe chi è Nuccio Loreti cosa diresti?

Nuccio Loreti è un sognatore. Lo è sempre stato! Sin da piccolo, sin da quando frequentava la scuola, il suo pensiero si distingueva sempre per la sua spiccata immaginazione.

Nel laboratorio del padre, prendeva tra le mani gli strumenti da lavoro, la fredda materia del ferro per plasmarla, per concretizzare l'ideale in reale, dando sfogo alla sua pura creatività, che oggi è, energia pura.

E allora sogna.

Sogna forte e sogna in grande, perché sognare mette in movimento tutto, per giungere ai traguardi sperati, alle vette più alte

2. Da sempre l'opera d'arte ha cercato di trasmettere valori e significati ben chiari verso un possibile fruitore. Se questo obiettivo non è fondamentale, l'artista abbandona i "significati" e propone soggetti, forme e colori non facilmente comprensibili se non per l'autore stesso. Secondo te quanto è importante che un'opera d'arte venga compresa senza bisogno di eventuali aiuti o interpretazioni di soggetti diversi dell'autore?

L'Artista deve essere originale nella sua unicità con lo scopo di colpire, meravigliare, comunicare, innovare, suscitare riflessioni e liberare emozioni.

Ogni scultura, ogni opera d'arte è emozione: quella espressa da chi l'ha realizzata, quella vissuta da chi la osserva.

Se rimaniamo a bocca aperta, stupiti appunto, allora siamo sulla buona strada.

3. Secondo te "l'originalità" quanto concorre nell'accettazione delle opere d'arte contemporanea.

Essere originali è la carta d'identità dell'artista.

Se ricerchiamo la definizione del termine "originale" troviamo: "Innovativo, che non si rifà a modelli precedenti, che non imita". Quindi esclude l'idea di riproduzione, copia e versione, ma anche è caratterizzato da indipendenza dalla tradizione e dagli stili.

L'originalità è il motore della modernizzazione nell'arte, uno dei requisiti cardinali insieme all'unicità, poiché l'arte contemporanea ha continuamente a disposizione idee, materiali e tecniche nuove, portando alla ricerca di nuovi linguaggi.

4. Il più delle volte per comprendere un'opera di pittura contemporanea c'è bisogno dell'artista per capirne il significato. Secondo te la scultura quanto di queste forme inconprendibili deve usare?

Partiamo dall'idea che un'opera d'arte è una tautologia in quanto rappresentazione del volere dell'artista.

Osservare semplicemente un dipinto, una scultura non basta per apprezzarne il contenuto e la bellezza. Spesso, occorre conoscere alcune informazioni che ne indicano la data di esecuzione e il contesto nel quale sono stati realizzati.

Guardare un'opera d'arte è diverso che osservarla attentamente e con metodo.

Analizzare un'opera è molto di più e un approccio olistico che è sicuramente più efficace.

5. Come ti sei avvicinato alla scultura e da dove nasce questa passione?

Sin da piccolo sono sempre stato affascinato dai monumenti delle città e da tutto quello che è imponente, presente e vivo. Mi perdevi ore ed ore a osservare le straordinarie sculture realizzate dai grandi artisti. Ricordo ancora, quando in un soggiorno a Firenze, rimasi folgorato dal colossale blocco marmoreo, il David di

Michelangelo, uno dei massimi capolavori di scultura di tutti i tempi.

Probabilmente, da quel momento è iniziata la mia passione per la scultura, assieme all'innato talento e all'estro creativo.

6. Può raccontarci i suoi primi passi nel mondo della scultura?

Ho iniziato fin da giovane con il mestiere di artigiano ad apprendere le prime tecniche di lavorazione dei metalli, in modo particolare quello dell'acciaio. Una passione che col tempo è cresciuta fino a realizzare incredibili pezzi unici che mostrano creatività e grande attenzione per i dettagli.

Così è iniziato il più bel periodo della mia vita, in cui la scultura è diventata la mia forma d'arte per riflettere sulla vita, aprirsi agli altri e al mondo.

7. Può descriverci il processo creativo della scultura, dal bozzetto alla realizzazione?

Picasso diceva che "un'opera d'arte per passare alla storia deve essere perfetta in ogni centimetro quadrato", io aggiungo che per essere perfetta in ogni centimetro quadrato va creata a quattro mani, quelle mie e della mia Anima.

Ed attraverso un percorso di meditazione, scelte e modificazioni ho dato vita ad una tecnica dal nome Mosaico Metal 3D che consiste nel tratteggiare il profilo della scultura per poi darle vita attraverso tessere di acciaio, che assumeranno l'aspetto di un elaborato mosaico tridimensionale.

8. Cosa significa l'arte per te?

Per me l'arte è sicuramente Emozione.

Se non provassi emozioni mentre creo, non avrebbe senso continuare a farlo. L'emozione del materiale grezzo che pian piano si trasforma in quello che mi piace chiamare sentimento materico, ossia l'espressione concreta dei miei sentimenti, del mio essere e del mio percepito in quell'esatto momento. Emozione, bellezza, potenza, forza, avvertiti anche da chi si trova di fronte all'opera compiuta.

9. Ci sono artisti a cui ti ispiri?

Sicuramente gli artisti, che con la loro tenacia hanno prodotto con il cuore arricchendone l'umanità di Bellezza e Verità.

Anche se, nel mio fare arte ho lavorato in modo sperimentale, concentrandomi sulla creatività personale, sulla ricerca dei materiali e sull'originalità delle tecniche suggerite dal mio istinto.

10. Cosa cerca di comunicare attraverso le tue Opere?

Attraverso le mie Opere cerco di lanciare dei messaggi di riflessione sul nostro mondo, su come viviamo e su come vada rispettato il nostro pianeta.

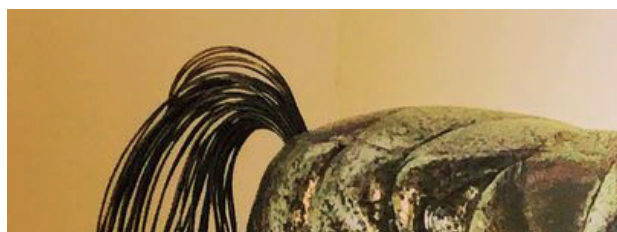
Urge, più che mai, un bisogno collettivo di proteggere la Terra. Ecco perché lavoro anche nel campo dell'arte sostenibile o ecologica.

Molti mi chiedono perché interpreto gli animali. La scelta del soggetto animale è ovviamente collegata ancora una volta alla natura e al rispetto per essa.

Abbiamo tanto da imparare da loro.

11. Condividi spesso foto e work in progress dei tuoi lavori. Ritieni che per un artista sia importante la presenza sui social media?

L'utilizzo dei social è molto importante per promuovere la propria arte. Al giorno d'oggi è una delle cose più importanti per potersi ritagliare un poco di visibilità e farsi conoscere al pubblico, sono uno strumento essenziale per far crescere il proprio personal brand. Non dimentichiamoci che anche tutte le gallerie più importanti al mondo utilizzano queste piattaforme per arrivare ad un pubblico maggiore e distante geograficamente, che non ha la possibilità di poter osservare le opere d'arte di persona.



12. Ho visto che uno dei filoni più importante della tua produzione è il rapporto fra uomo e animale. Come scegli i soggetti e le metamorfosi a cui li sottoponi?

Un'attrazione "fra uomo e animale" che scorre dentro le vene, fino a pervadere occhi e mente e tradursi così in opere che sanno incantare e stupire al tempo stesso.

Ho sempre amato la natura. Adoro la sua bellezza, negli animali con la loro forza, il loro dinamismo, la loro tenacia e oggi cerco di catturarne il fascino e trasmetterlo direttamente sulla scultura.

E poi, vi è la donna, letta e rappresentata come una figura primigenia, portatrice di di bellezza, valori al di là del tempo e dello spazio.

13. Secondo la tua esperienza quanto è valida l'affermazione "per essere artisti e non fare gli artisti"

Non credo di aver mai "deciso" di essere un'artista. È stata una graduale, progressiva, presa di consapevolezza. Desideravo realizzare qualcosa che possedesse quell'emozione di unicità tanto bramata.

Consiglio soprattutto di non avere fretta. Lavorare tanto, delineare un ambito di ricerca e pretendere molto da se stessi. Trovare il tempo per sperimentare ed avere il coraggio delle proprie idee, quando si intuisce di essere sulla strada giusta.

Buona vita a tutti .





NUCCIO LORETI E LE SUE SCULTURE STORICHE

di Angelo DI LIETO

Le opere dello scultore Nuccio Loreti, in prevalenza realizzate in bronzo per battitura, in acciaio, o per fusione, dimostrano che l'artista ha raggiunto un risultato tecnico, notevolmente vicino alle storiche lavorazioni, dove l'utilizzo dei più moderni materiali ed utensileria, gli consentono di potenziare la consistenza, la duttilità, la modellabilità e la resistenza, sia nel senso estetico del lavoro, che nella perfetta univoca patina decorativa del colore.

Nella serie di sculture realizzate con interventi complessi e di particolare attenzione verso la creazione statuaria, lo

scultore **Loreti**, sviluppando con la dura materia profondità, equilibrio e potenza, oppure martellando quei simboli-oggetto che richiamano la storia o la mitologia, mostra sublimi rievocazioni che, nella moderna figurazione si presentano vibranti di intensità, di dinamicità, di bellezza e di armonia.

Ogni modellazione di richiamo classico si sviluppa in realizzazioni scultoree, dove le forme esistenziali create, come "**il Rispetto**", che è uno straordinario assemblaggio mosaicale di lamine per un volto, l' "**Emigrante**", ideato da una storia patetica ed umana, o "**i Giganti**", dalla

simbologia astrale, oppure il toro "**Vitulus**", potente e forte nella sua dimensione arcaica, o il cavallo d'acciaio "**Petrus**", oltre alla riproduzione di altre diverse figure della natura o di temi ispirati alla quotidianità, "**il polipo**", o "**caretta-caretta**", "**papillon**" che diventano installazioni monumentali che si sviluppano nella spazialità e nel potenziale ampliamento degli ambienti circostanti.

Anche "**l'Aquila**", con le sue grandi ed elaborate ali, nella sua gigantesca dimensione, esprime una grande forza espressiva ed una notevole acutezza visiva che ne esalta il rostro dilaniatore.

Nello studio della modellazione sulle forme umane e sulla perfetta naturalezza e potenza fisica degli animali idealizzati, lo scultore **Loreti** offre e celebra potenti fusioni nello spazio tempo che ne potenziano la materia nella profondità delle prospettive, dove segreti e mescolanze chimiche, completano il massimo dell'opera, perché è essenziale che l'oggetto abbia il suo fascino in ogni azione di forza e fatica, di sudore e sentimento, per giungere infine alla finale perfetta pulitura e lucidatura.

Durante le sue realizzazioni Loreto, per esaltare l'immagine, come si rileva nella meravigliosa scultura la "**Pantera**", di grande vigore, imponenza e possanza fisica, ha approfondito tecniche, anatomia, posizionamento, studio della luminosità e sintesi, unendo la sua sensibilità e passione. ai tradizionali processi di evoluzione classica.

Ogni momento di riesame e di riflessione lo porta in via ottimale ad ottenere nell'opera un espressionismo dinamico legato ad un connubio, tra levità e potenza, tra sintesi e volumi, con richiami arcaici, perché in ogni realizzazione, l'adattabilità del materiale rinvenuto e modellato, si esalta nella trasfigurazione, ottenendo immagini eccezionali e ineccepibilmente complesse.

Il cammino che percorre nella variabilità di un'idea, producendo equilibri nei volumi

delle masse modulanti, con evoluzioni dinamiche e tensioni nell'adattamento del materiale, l'artista **Loreti** perviene alla realizzazione con una molteplicità di gestualità ed interventi, perché a quel punto è la materia che nella fase di ultimazione darà alla fusione e al mosaico ferroso la forma desiderata e raggiunta.

Rievocare sculture antiche, o sculture tratte da forme letterarie e storiche, adattandole con ammirevole risultato nella storia attuale, fa sì che l'opera, nell'esposizione, diventi anche racconto poetico e concretizzazione di grande armonia ed equilibrio.

Allo stato attuale la scultura moderna, come nei capolavori dello scultore Nuccio Loreti, si presenta ugualmente innovativa pur ispirandosi ai tradizionali processi classici ed alle grandi ed eclettiche trasformazioni fondate sulla corporeità, sull'armonia delle linee e sulla somatizzazione dei soggetti di venerazione, perché Loreti, nei suoi tentativi rivoluzionari, lascerà continuamente all'Arte opere di grande rilievo e di particolare ed estrema bellezza.





NUCCIO LORETI: DALLA CREATIVITA' AL SUBLIME TRIONFO DELLA MATERIA

*"Chi lavora con le sue mani è un lavoratore.
Chi lavora con le sue mani e la sua testa è un artigiano.
Chi lavora con le sue mani, la sua testa ed il suo cuore è un artista."*

Francesco d'Assisi

Ci sono scultori che hanno avuto il dono di aver saputo ascoltare la propria voce interiore e sin da giovanissimi hanno lasciato emergere un estro creativo.

Nuccio Loreti è uno di questi rari artisti, forte di una costante ricerca espressiva e di uno studio di materiali, come il bronzo e l'acciaio, che codifica ogni volta in modi diversi, con forme d'avanguardia, l'anima nascosta nella materia amorfa.

La creatività è la forza motrice della sua arte che permette di realizzare opere pregevoli, riproducendo le emozioni di una realtà ispiratrice, regalandoci autentici attimi di pura poesia.

Ogni sua opera è caratterizzata da una

perfetta armonia compositiva, frutto di un'attenta maestria tecnica. Progetto e manualità hanno il medesimo valore all'interno di un processo artistico dove l'uno non può esistere senza l'altra.

Come gruppo editoriale de **La Ciminiera. Ieri, oggi e domani**, abbiamo incontrato il poliedrico scultore che ci ha accolto nel suo magico laboratorio, un luogo inusuale e simbolico, che trasuda di passione dove le idee prendono vita e si trasformano in sculture o in grandi e pregiate installazioni.

Notiamo banchi da lavoro, pareti su cui vi sono appesi opere d'arte, ma anche cacciaviti, pinze, lime di ogni tipo e scaffali da cui pendono martelli di svariate dimensioni.

Ed è proprio qui che ci accoglie l'Artista, circondato dai suoi affascinanti manufatti, tra i quali riconosciamo subito la gigantesca **"Aquila"**, la meravigliosa **"Pantera"**, il **"Rispetto"**, l'**"Emigrante"**, **"i Giganti"**.

Tutti manufatti che ha forgiato, con le abili mani, avvalendosi di incudine, martello e tenaglia, come il Dio Vulcano che plasma con il fuoco, fonde acciaio su acciaio, in un sublime trionfo di pubblico e critica attraverso eventi espositivi ed editoriali.

Le idee, i temi, le forme, gli spazi, le vibrazioni dell'io, l'intreccio delle percezioni si materializzano come d'incanto nelle sue creazioni figurative, levigate, scolpite, intagliate, mescolate sapientemente a volumi geometrici.

Le immagini talvolta spingono al sublime e ad una descrizione aggraziata della bellezza, in una dimensione mitologica e classicheggiante, aperta a tutto campo a svariati scenari sperimentali.

Loreti ha una personalità sensibile, fuori dagli schemi consueti, colma di passione creativa, con tante voci dell'anima.

Il ferro si piega, si trasforma, diventa materia viva: in alcune sculture sembra avere quasi la stessa consistenza di una stoffa inamidata o dei rami di un albero.

Incastri di forme geometriche, imponenti sculture, superfici in acciaio, capaci di

riflettere e indagare al tempo stesso, in modo elegante, il contrasto tra caos ed ordine, materia e natura, uomo e natura.

Per **Loreti** l'ispirazione è ovunque: nella natura, nell'uomo, negli incontri, sensibilizzando l'opinione pubblica su problematiche più che mai collettive e di grande rilevanza.

La sua scultura è gioia, dialogo, amore per le sue creazioni.

Per questo, le opere di **Nuccio Loreti** sono così vive e oggi sono molto stimati nell'arena internazionale dell'arte, perché sono diverse e autentiche, per stile, per genio e per capacità di dare forma a qualcosa in eterno movimento: sono la sua energia, la sua gioia di vivere trasformate in bellezza.

L'arte è il mezzo più significativo che abbiamo per crescere e migliorare come esseri umani e professionisti; ora non ci resta che, come scriveva **Bernardo di Chartres**, salire sulle spalle dei giganti:

"Noi siamo come nani assisi sulle spalle dei giganti, cosicché possiamo vedere più cose e più lontano di loro, non perché abbiamo una vista più acuta o altra particolarità fisiologica, ma poiché siamo sollevati più in alto dalla loro mole gigantesca."

Prof.ssa Patrizia Spaccaferro

Catanzaro Febbraio 2023



DA SX: NUCCIO LORETI, ANGELO DI LIETO, SIMONE PERRI, PATRIZIA SPACCAFERRO



Domenico CARUSO

Diogene e i moderni social media.

Diogene di Sinope, *il Cinico* (412/323 a.C.), in pieno giorno, con una lanterna accesa in mano a chi gli chiede il motivo di tale gesto risponde: «**Cerco l'uomo!**».

L'uomo del quale parla è qualcuno che gli somigli, un individuo conforme alla sua vera natura, che ami la libertà senza l'accettazione di compromessi.

La figura anticonformista e ribelle del filosofo c'insegna che per la tutela della nostra dignità dovremmo sempre, durante la vita, attuare la semplicità e la verità.

In altra occasione, a chi domanda qual è la cosa più eccellente risponde: «**La libertà di parola**». Nell'era dei social networks che cosa c'insegna **Diogene**? È quanto cercheremo di chiarire in seguito.

Intanto, va sottolineata la scelta radicale del filosofo greco improntata ad una totale frugalità. Costui, infatti, rifiuta persino di vivere in una modesta abitazione sostituendola ad una botte e, quando osserva un bambino che beve in una fonte usando le sole mani abbandona il bicchiere

di legno, unico oggetto che possiede.

Dalla tendenza a raccogliere e conservare un'ingente quantità di oggetti, che a lungo andare si rivela inutile, deriva l'espressione «**Sindrome di Diogene**».

Il termine «**sindrome**» deriva dal greco «**syn**» (con) e «**dròmos**» (corsa), che significa **concorso - affluenza**, un insieme di sintomi che si manifestano in modo simultaneo.

Per i Greci la povertà decorosa, nella quale manca il superfluo è definita «**penìa**» (come quella del filosofo), mentre uno stato di abbandono estremo rappresentato da un mendicante accovacciato è detto «**ptochéia**».

A causa della sua vita raminga e dei suoi atteggiamenti provocatori **Diogene** è definito «**cinico**» (il cane), in greco «**kyon**».

Scriva **Plutarco** (46/125 d.C.) che quando **Alessandro Magno** (356/323 a.C.) va da **Diogene** lo trova disteso al sole. Il re di Macedonia lo saluta e gli rivolge la parola per chiedere se avesse bisogno di qualcosa e quello risponde: «**Scostati un poco dal sole!**».



Gaetano Gandolfi - Alessandro e Diogene

A tale frase **Alessandro** viene colpito dalla grandezza d'animo di quell'uomo, al punto da dire ai compagni che erano con lui: «**Se non fossi Alessandro, io vorrei essere Diogene!**».

Oggi, i social media, mentre hanno trasformato il modo in cui le generazioni interagiscono tra loro, innescano un pericoloso meccanismo di dipendenza.

L'eccessivo uso di tali mezzi e di **Internet**, specialmente tra i giovani, aumenta il livello di ansia sociale e di depressione ostacolando perfino il riposo e il sonno, indispensabili alla salute fisica e mentale. Il bullismo digitale che può derivare procura spesso estreme conseguenze.

Le numerose foto che i giovani caricano su **Facebook** possono rappresentare una fonte di confronti fisici con bassa autostima, al punto di voler ricorrere alla chirurgia estetica. Trascurando le importanti attività della vita reale per avere più tempo in rete vengono meno anche la socializzazione e le altre forme d'intrattenimento come il gioco e la lettura.

“Est modus in rebus”, (vi è una misura nelle cose), sentenza **Orazio** (65/8 a.C.), a cui si aggiunge che vi sono determinati confini per il giusto.

Il tempo è veramente prezioso e bisognerebbe usarlo in modo da vivere positivo fino in fondo.

Nella prima sestina della storia de **“I due susini”**, il poeta **Luigi Fiacchi detto Clasio**

Trappole elettorali

(Satira del nostro tempo)

«Cumpari meu, chi tempi,
'nu veru finimundu
e 'sta barca 'taliana
sta jendu già a fundu.

I nostri combattenti
pe' libertà moriru,
ma poi a comandari
i furbi 'ndi tradiru.

“Votati 'a Repubblica”
si dissi “e no' lu Re”,
ma chidu chi 'nchianau
penzau surtantu a sé.

Sinistra, centru o destra
no' 'ndi cambiaru statu,
'u populu 'ngenuu
da tutti fu fregatu.

Partiru i nostri figghj
comu partiru i patri,
pe' 'nu pezzu di pani
bussanu sempri all'atri.

Ricorda, Gianni, 'u nomi
di chi fu 'ndo Guvernu,
se 'nc'era ora Dante
'i mandava 'o 'Mpernu».

«Grazi, cumpari Peppi,
ca 'n guardia mi mentisti,
quand'è ura 'i votari
sapimu cu' su' chisti.

Me' patri cu' lavuru
'nda terra si 'ngnjmbò,
ma cu' grandi decoru
sempri 'a casa portò.

'A sira o' focularu
stàvanu sempri uniti;
a' festa tutti a' Missa
mugghjeri cu' mariti.

C''a scusa 'i pandemia
a nui jntra chiudiru,
'a chiesa e li negozi
a mali po' finiru.

Cu' l'arburu tagghjati,
c''a terra 'bbandunata,
'a spisa chi facimu
è tutta 'mbelenata.

Tivù e mezzi vari
su' tutti un teatrinu,
lavàggiu 'i ceravedu
di cu' non l'avi finu.

Votari è 'nu dirittu
a lungu conquistatu,
cacciamu i parassiti
chi 'nd'hannu rovinatu.

'U lupu cambia 'u pilu
ma 'u vizio è sempri quellu:
facimu largu 'e giovani
chiudimu 'stu bordellu! ».

Terra gloriosa e bella,
Calabria nostra cara,
i figli ti cercano
come 'na perla rara.

Torna nel tuo splendore,
mostra all'umanità
lo spirito che anela
giustizia e verità!

Domenico Caruso
S. Martino di Taurianova (RC)

(1754/1825) sottolinea l'importanza dell'apprendimento degli allievi, paragonati alle due piante. Quello innestato è rigoglioso, mentre l'altro è rimasto selvatico. Nell'allegoria del primo corrispondono gli allievi obbedienti, nell'altro gli svogliati:

**«Se nella verde etade alcun trascura
di lodato sapere ornar la mente,
quando è giunta per lui l'età matura,
d'aver perduto un sì gran ben si pente.
Cercalo allor, ma trovasi a man vuote:
potea, non volle; or che vorria, non puote».**

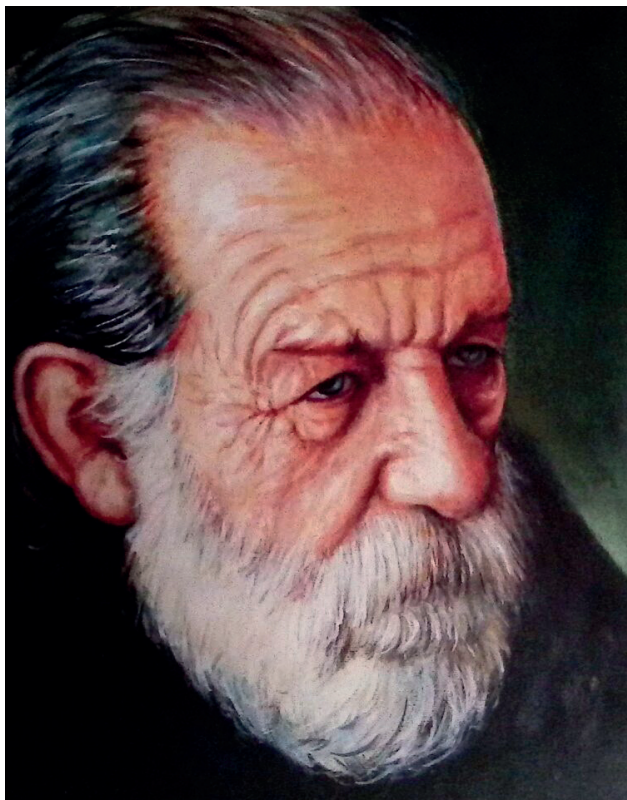
L'importante è che nella scuola si alimenti l'innata curiosità e si acquisisca la volontà e la gioia di apprendere.

I social possono così diventare uno strumento didattico per esprimere se stessi e scoprire il mondo.

Domenico Caruso
S. Martino di Taurianova (RC)



PATRIZIA SPACCAFERRO



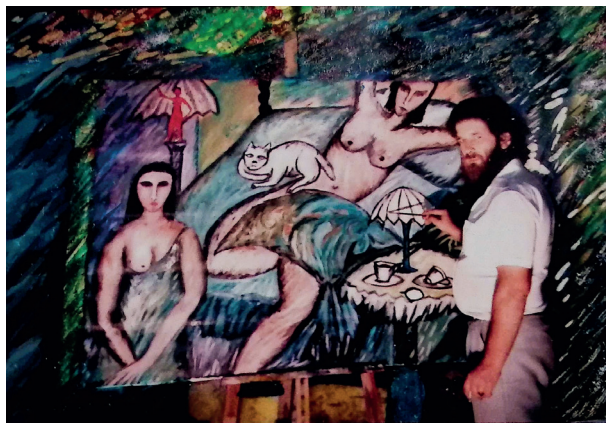
PAOLO PANCARI DORIA
FRANCESCO GIORDANO

**“I Codici dell’artista
Paolo Pancari Doria
La vita e la morte”**

Ad un anno dalla scomparsa dell’artista e docente **Paolo Pancari Doria** è stato presentato, nella sala consiliare del comune di **Squillace**, il libro *“I Codici dell’artista Paolo Pancari Doria – La vita e la morte”* (Il vecchio Albero e la Vite) edito da *La Rondine* e scritto da **Angelo Di Lieto**, storico, artista e critico d’arte.

Sebbene non avessi conosciuto personalmente Paolo, grazie ai sacri discorsi di **Angelo Di Lieto** ho imparato ad apprezzare la sua arte, di comprenderne la profondità ed ammirare la sua figura. Per questo motivo, il mio intervento vuole essere un tributo rispettoso e attento verso l’opera di **Paolo Pancari Doria**.

Questo capolavoro rappresenta una



ANGELO DI LIETO

**I CODICI DELL’ARTISTA
PAOLO PANCARI DORIA**

**“La vita e la morte”
(Il Vecchio Albero e la Vite)**

**I CODICI DELL’ARTISTA
PAOLO PANCARI DORIA**

**“LA VITA E LA MORTE”
(IL VECCHIO ALBERO E LA VITE)**

DI ANGELO DI LIETO

pubblicazione meravigliosa e di grande valore, scritta magistralmente, densa e profonda fin dalle prime pagine.

La straordinarietà di questo lavoro risiede proprio nel coinvolgimento emotivo del lettore, il quale avrà l’opportunità di scoprire la figura di **Paolo Pancari Doria** e di apprezzare la sua geniale opera artistica.

Includere numerose immagini delle opere prodotte è stata una scelta azzeccata, che permetterà ai lettori di apprezzare appieno la sua arte e di comprenderla al meglio.

È davvero commovente vedere come l’amore per un amico possa spingere a preservare, onorare e valorizzare la sua arte e la sua vita, come nel caso di **Angelo Di Lieto** e **Paolo Pancari Doria**. È bello

constatare come l'arte e la scrittura possano unire le persone e creare legami duraturi.

La decisione di studiare i quaderni di Paolo e di pubblicare una raccolta dei suoi diari, intitolata **"I Codici di Paolo Pancari Doria"**, è una testimonianza della profonda amicizia che Angelo nutre per l'arte e la vita di Paolo.

Desidero sottolineare il toccante e commovente gesto di **Angelo Di Lieto**, che si è dedicato con grande passione e sacrificio, dimostrando una determinazione incrollabile a questo lodevole progetto nonostante le grandi difficoltà visive causate dal glaucoma.

Ha dedicato ore di tempo ed energia alla lettura, alla stesura, alla selezione e alla scelta, nonché alla valutazione e all'analisi dell'immenso materiale lasciato da Pancari.

Ciò che ha creato è di un valore di inestimabile bellezza, non solo perché conserva la memoria dell'arte e della vita di **Paolo Pancari**, ma anche perché darà la possibilità ad altri di scoprire e apprezzare nuove sfumature della sua personalità, creatività, passioni e del suo geniale lavoro artistico.

I "Codici dell'Artista Paolo Pancari Doria: La Vita e La Morte" (Il Vecchio Albero e la Vite) rappresentano una meravigliosa impresa che ha guidato le parole e le pagine verso l'eternità.

Chi è **Paolo Pancari**?

Un pensiero libero. Uno spirito creativo,

con una passione innata e coinvolgente per il bello e l'eleganza.

L'Artista dalla grande fantasia e dalla libertà pittorica, eclettico nei sogni, nei miti, nelle leggende, nelle lettere di Donna Angelina, nei simboli e nelle storie delle donne innamorate.

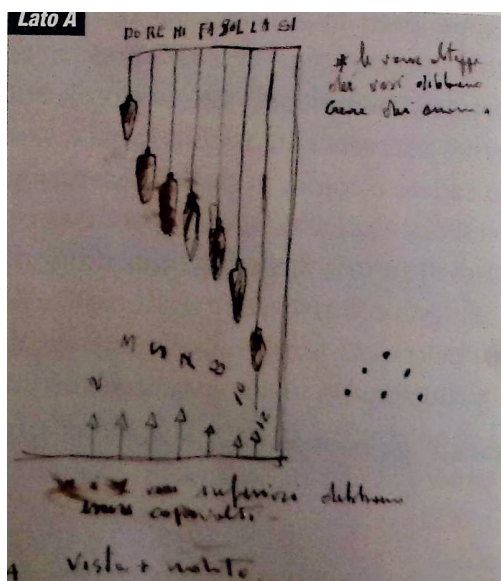
"La Vita e la Morte" (Il Vecchio Albero e la Vite) evidenzia l'interessante combinazione di simboli provenienti da diverse tradizioni, quali i miti, l'arte e l'esoterico, per rappresentare il tema del ciclo della vita, della morte e della rinascita.

L'albero, con le sue radici profonde che si intrecciano nella terra, rappresenta la forza vitale, mentre la vite, legata alla simbologia cristiana del vino, rappresenta la trascendenza e la rinascita. Questi elementi si fondono perfettamente e si influenzano reciprocamente, creando una rappresentazione completa e armoniosa del ciclo della vita.

Pancari ha una personalità sensibile, fuori dagli schemi consueti, colma di passione creativa, con tante voci dell'anima.

Era un artista poliedrico di grande cultura pittorica, storica, filosofica ed esoterica che si rifletteva nelle sue molteplici espressioni artistiche e nella sua continua ricerca della verità e dell'amore.

Le sue opere sono un'interpretazione solenne delle più belle pagine delle storie misteriche del passato, che narravano di avvenimenti lirici e leggende, dove la "Luce" ("che sempre lotta e vince le tenebre"), la



MUSICA E COLORE

“Scrittura Celeste” erano l’essenza del suo Credo e della sua quotidianità.

La sua arte era come una finestra aperta sulla sua anima, attraverso la quale cercava di comunicare con gli altri e di trasmettere il suo messaggio di speranza e di amore.

Nei suoi lavori vi è una mano geniale, capace di fondere idee in opere inusitate, aperte a tutto campo a svariati scenari sperimentali, dai risultati eccellenti.

Il suo talento lo rende unico anche nel linguaggio espressivo che possiede la preziosa dote della comunicatività, attraverso molti disegni e racconti fiabeschi, con damigelle, cavalli alati e cavalieri, usando materiali poveri, come frammenti di stoffa e carta, toccando il cuore di chiunque abbia visto le sue opere, come la storia tragica di Donna Angelina, che Paolo ha immortalato attraverso le lettere.

Inequivocabile è il suo talento e la sua brillante polivalenza.

La sua pittura, caratterizzata da un complesso contrasto di forti colori e dall’utilizzo di materiali differenziati, rappresentava sempre l’amore e la vita, ed era in grado di evocare sensazioni, sentimenti e sogni.

Idee, bozzetti, disegni, vibrazioni dell’io, intreccio di percezioni si materializzano come d’incanto nelle sue creazioni figurative, levigate, scolpite, intagliate, mescolate sapientemente.

Qualunque sia il materiale adoperato, partendo dal disegno approda per gradi all’opera finita, frutto di un’attenta maestria tecnica affinata con lo studio e l’esperienza, capace di trasmettere impressioni ed emozioni.

E’ stato affascinante scoprire per me, come la creatività di Paolo si esprimeva anche attraverso la realizzazione di incisioni, gioielli che sembrano provenire direttamente da un’antica civiltà. La loro qualità e originalità sono sorprendenti, perché ogni pezzo è realizzato con grande attenzione ai dettagli e con un livello di elaborazione che conferisce un valore senza tempo.

L’oro e l’argento sono i materiali principali

utilizzati per creare queste opere d’arte.

La sua abilità nel disegno e nella creazione di questi gioielli è veramente sorprendente.

Paolo era un artista che amava sperimentare con materiali e tecniche che si allontanavano dalla pittura classica tradizionale.

Con la sua creatività, riusciva a combinare gli elementi pittorici con le forze della natura, come l’acqua, il fuoco, il ferro e la cera, per creare installazioni uniche ed emozionanti.

Tra tutti i materiali che utilizzava, Paolo amava particolarmente lavorare con il fuoco. Utilizzando vernici, acidi, incenso, piombo e cere su grandi dimensioni, riusciva a creare particolari effetti e guidare le combustioni, ottenendo sempre grandi fusioni e potenziando l’impatto dell’opera.

La musica era un’altra fonte di ispirazione per Paolo. Nel suo studio, la musica lo accompagnava e lo inebriava mentre lavorava alla preparazione e alla prosecuzione dei suoi continui interventi pittorici.

Interessante è l’installazione composta da due parti, la parte A che prevede l’utilizzo di 7 vasetti posti ad una certa altezza per creare suoni melodici, mentre la parte B



che consiste nell'appendere 7 ciotole e far scorrere attraverso di esse diversi tipi di colori che producono suoni diversi, fino a riempire attraverso un tubicino una grande ciotola di terracotta che darà vita ad una colorazione informale.

Ci mancherà la sua genialità, la sua passione per l'arte e la sua presenza ispiratrice.

Il suo studio era il luogo di incontro di amici, allievi dell'Accademia, artisti, dove regnava la gioia, la serenità.

Nello sguardo dolce, si rifletteva la sua anima in cerca della Luce.

Nella nuvola dei pensieri, si nascondevano le sue emozioni e i suoi sogni, speranza dell'anima.

E' l'incessante attesa della Verità Celeste che lo avrebbe guidato per sempre verso la felicità e la pace.

L'Artista **Paolo Pancari Doria** ha lasciato un'impronta indelebile e sono certa che il suo contributo al mondo dell'arte non sarà dimenticato e che continuerà ad ispirare le future generazioni di artisti.

Su una pagina dei suoi Diari scriveva:

"Se sei un artista, devi sapere che l'Arte non ha regole.

Tutte le altre cose sotto il sole ne hanno, ma l'Arte no.

Con l'Arte sei libero, purché tu obbedisca agli ordini del tuo cuore e della tua mente e segui i tuoi istinti.

Non cercare di essere il numero uno, sei semplicemente ciò che sei.

Siilo pienamente e costantemente. Non devi preoccuparti di arrivare.

Ci sei già ora e sempre!

Un doveroso ringraziamento di stima e gratitudine va all'amico Dott. **Angelo Di Lieto**, uomo di infinita cultura e dal carisma inconfondibile, artista eclettico e poliedrico, nonché irrefrenabile storico e critico d'arte.

Grazie alla sua passione e amicizia sincera, ci ha fatto conoscere l'arte intensa, profonda e misterica di **Paolo Pancari Doria**, dimostrando come l'affetto e la passione possano superare le difficoltà più grandi.

Infine, il mio obiettivo è che si possa mantenere vivo il ricordo, l'eredità culturale e la virtuosa arte di **Paolo Pancari Doria**.

Con un abbraccio di grande stima ed affettuosità.





Il ritorno della **Monaca di Monza** ovvero i delitti del convento femminile

di Raoul ELIA

So che sembra il titolo di un filmaccio anni '70, una specie di "nun exploitation" sul filone della blackexploitation, martial exploitation ecc..., filoni che hanno fatto la fortuna del cinema di serie non pervenuta statunitense (*e, diciamolo, anche nostrano: pensiamo al western spaghetti, ai peplum ecc....*) ma abbiate pazienza, la giornata è stata pesante. Comunque, il primo riferimento è chiaro a chiunque abbia fatto le superiori: quando abbiamo letto, su banchi di scuola del Liceo, delle sordide imprese criminali di **Gertrude**, la famosissima **Monaca di Monza**, quanti di noi avranno pensato che il buon **Manzoni** avesse un po' troppo dato corda al gusto per il romanzesco e all'inventiva gotica? Ancora, però, non conoscevo le imprese di **suor Maria Luisa**, madre vicaria del monastero di **Sant'Ambrogio della Massima di Roma**, e di **Mariam Soulakiotis**, la monaca assassina, religiose con le mani sporche di sangue che la storia recente delle religioni cristiane vorrebbero dimenticare...

» **Parte 1: Maria Luisa Ridolfi**

- **Chi è la monaca sanguinaria di Sant'Ambrogio?**

Nata nel 1832 da Domenico Ridolfi e Teresa Cioli, registrata nella parrocchia di San Quirico del Rione Monti, all'epoca uno dei quartieri più poveri di Roma, la giovane Maria Luisa imparò precocemente a leggere e scrivere nella scuola dei francescani.

Alla morte prematura della madre, la ragazza si vide costretta a ritornare in casa con le due sorelle e il padre, ma la situazione non dovette essere molto facile.

L'incontro che le cambiò la vita, comunque, avvenne all'età di undici anni, quando mentre si trovava a campo Corleo, la futura suora conobbe **Maddalena Salvati**, una donna energica che collaborava con il carismatico prete **Vincenzo Palotti** (*che, tra l'altro, in seguito diventerà santo*) nella Pia Casa di Carità che ospitava anche i francescani riformati di **Agnese Firrao**, altra figura importante per la giovane Maria Luisa: sarà stato il carisma dei personaggi, oppure il miraggio di liberarsi dalla famiglia e dalla misera vita che la attendeva nel

Rione Monti (*col senno di poi, credo possiamo dubitare della vocazione in senso stretto*), ma la ragazza decise di farsi suora.

Dopo essersi fatta finanziare ed “aiutare” dalla confraternita del Santo Rosario (*perché, all’epoca, anche per divenire ecclesiastico una spintarella economica e non solo serviva*), infatti, riuscì ad entrare nel famoso (*e soprattutto ricco*) monastero di Sant’Ambrogio e, bruciando tutte le tappe, divenne, prima, maestra delle novizie, poi, a soli 25 anni, vicaria del monastero. Un’ascesa vertiginosa, come sarà rovinosa la caduta.

• I delitti del convento

Forse per il suo carattere o perché un’escalation così veloce non può non creare dubbi e soprattutto recriminazioni, ma i dubbi cominciarono a serpeggiare nel convento. **Suora Maria Costanza**, ad esempio, pare la ritenesse troppo giovane e inadatta. Incredibilmente, la suora si ammalò proprio in quei giorni di un’infezione polmonare e **Maria Luisa** si oppose di farla curare dal medico e, con la sua determinazione, riuscì a convincere la madre superiora, forse convincendola che la suora non fosse grave. Invece il 23 gennaio del 1858 la suora si aggravò improvvisamente e morì poco dopo.

Nell’ottobre dello stesso anno, fu la volta della novizia **Maria Agostina**, che si vantava con le consorelle di avere estasi e visioni creando problemi alla presunta santità della madre vicaria. Qualche tempo dopo, sempre casualmente, la novizia **Maria Agostina** cominciò ad avere febbre persistente, ulcere in bocca e in gola, perdita di peso. In pochi giorni, anche lei se ne andò al Creatore senza che nessuno, dentro e fuori il convento, sospettasse qualcosa.

Nella prima metà del 1859, fu il turno di **suor Maria Giacinta**, che pare fosse venuta a conoscenza di strani rapporti fra consorelle, forse una relazione saffica, forse una

relazione con un uomo dall’esterno, a soffrire di una grave infiammazione dell’intestino, cui seguirono le già citate strane ulcere sul collo: il medico questa volta arrivò appena in tempo, riscontrando un avvelenamento da oppio e somministrandole un antidoto che le salvò la vita. La successiva inchiesta, pare, venne insabbiata per il buon nome del convento.

Purtroppo, a **Suor Maria Felice** non andò così bene: nell’autunno dello stesso anno, ad appena 22 anni, si ammalò anche lei improvvisamente; ovviamente, di quanto successo l’anno precedente nessuno fece neppure lontanamente menzione e così i medici tentarono di curarla praticandole dei salassi, ma questi ne aumentarono solo la debolezza fisica, accelerandone la morte, avvenuta poco dopo. Sempre casualmente, la suora era una di quelle che aveva denunciato quanto accadeva nel monastero all’inquisizione. Anche questa volta, nessuno fece niente. E la carriera della monaca sembrava andare avanti col vento in poppa. Ma finora si era trattato di suore ordinarie, di famiglie povere o giù di lì. Ma il fato portò **suor Maria Luisa** a scontrarsi con un pezzo grosso, più potente di lei.

Alcuni mesi prima, infatti, la **monaca Katharina** aveva raccontato al cugino, l’arcivescovo **Hojenlohe-Schillingsfurst**, che qualcuno attentava anche alla sua vita. La monaca era, infatti, la **principessa Katharina di Hohenzollern-Sigmaringen** ed era parente stretta del futuro re di Prussia e kaiser (imperatore) **Guglielmo I**.

Quando anche la salute della principessa cominciò a deteriorarsi poco dopo lo scontro con **Maria Luisa**, anche per via di una lettera, da lei intercettata, inviata a **suor Maria Luisa** da uno statunitense, **Peter Kreuzburgda** cui si evinceva una turbolenta relazione fisica tra i due. Suo cugino riuscì ad ottenere dal **papa Pio IX** di farle lasciare il monastero, appena in tempo ma, a

questo punto, l'inquisitore **Vincenzo Leone Sallua** non poté non avviare un'indagine approfondita. E per la suora fu la fine.

- **L'indagine e il processo**

La suora e tutto il convento vennero sottoposti ad indagine e messi sotto sopra. Dopo mesi di interrogatori e un processo che durò oltre due anni, tanto da aver creato scandalo negli ambienti religiosi e nella buona società della futura capitale d'Italia, **suor Maria Luisa** ammise una serie di colpe e reati da far paura anche alla Gertrude di manzoniana memoria: la suora dichiarò di aver abusato delle novizie con riti che pretendevano di purificare i loro genitali attraverso atti sessuali, di aver intrattenuto con loro rapporti veri e propri, orali e sodomitici. Raccontò anche che lei stessa era stata costretta ad attività sessuali dalla vecchia badessa. Della qual cosa la notizia era uscita anche al di fuori del monastero, tanto che i romani erano soliti "commentarli" imbrattando le mura del monastero con versi satirici, ben più pungenti di quelli, per niente gentili, del Belli e di Pasquino.

Nel processo emersero complicità e coperture: il gesuita **padre confessore Giuseppe Peters**, che si faceva chiamare, chissà poi perché, valli a capire questi teutonici, **Joseph Kleutgen**, era succube della madre vicaria e, sebbene pare credesse nelle lettere inviate dalla Madonna, anche lui pare avesse avuto atti sessuali, considerati forme eccezionali di assistenza spirituale. Anche il secondo confessore, il **padre gesuita Giuseppe Leziroli**, pare conoscesse le azioni criminali che si perpetravano nel convento e, in particolare, il rapporto tra lo statunitense e la madre vicaria, e inoltre (sempre) pare che, pur se informato, non avesse preso sul serio la questione degli avvelenamenti. Esattamente come la madre superiora.

Costei era un personaggio molto interessante, non è chiaro quanto succube

e quanto "eminenza grigia" dietro il potere di **suor Maria Luisa**.

Gli esami della badessa inquisita durarono dal 22 marzo al 31 luglio 1861. Secondo le sue stesse indicazioni, **Adelaide Milza** (*questo il suo nome al secolo*) era di Sonnino, oggi in provincia di Latina.

Nata nel 1806, figlia del defunto Giuseppe Milza, a diciannove anni era giunta a Roma e aveva vissuto per un anno nel monastero di Santa Pudenziana. Nell'ottobre del 1827 si recò dalle riformate del Terzo ordine di san Francesco in Borgo Sant'Agata dove, nel febbraio 1828, ricevette la tonaca. Nell'ottobre dello stesso anno si trasferì con l'intera comunità nel monastero di Sant'Ambrogio, dove prese i voti.

Qui le furono affidate numerose cariche e incombenze (*sottomaestra, infermiera, maestra delle novizie, vicaria per due volte*) fino a divenire, tra il 1854 e il 1855, badessa.

Già nell'autunno del 1859, aveva ricevuto dal vicegerente l'ordine di consegnare tutti i documenti e gli oggetti della madre fondatrice, **suor Firrao** di cui sopra. La badessa però ammise nei suoi interrogatori di non avere obbedito e anzi di aver dato esplicito ordine alle monache di nascondere gli scritti della Firrao o di bruciarli per evitare che cadessero in mano al Sant'Uffizio, perché ciò avrebbe potuto significare «la loro rovina, e del loro istituto».

Il rapporto con **suor Maria Luisa** si dimostrò complesso e contraddittorio: interrogata sulla falsa santità di Maria Luisa,

“la badessa ne lodò «l'innocenza, la virtù e la semplicità» e ne magnificò «la santità e le pretese doti soprannaturali».

Giustificò la propria fede incondizionata nell'autenticità delle sue doti con le lettere celesti e, ancor più, con l'autorità dei confessori. **Padre Leziroli** aveva detto che

«se anche fosse venuto un Angelo dal cielo a dirgli il contrario, non

gli avrebbe prestato fede». E durante le estasi di Maria Luisa il dotto teologo padre Peters, «a cui si affidavano anche i Cardinali», si era occupato di lei per giorni e le aveva sacrificato molto tempo, sottraendolo ai suoi studi: questo, secondo la badessa, confermava senz'altro la «straordinarietà» di Maria Luisa» (Wolf 2015, p. 54;).

In Sant' Ambrogio i ruoli di potere all'interno della gerarchia del monastero erano decisamente invertiti: la vicaria non è altro che un'assistente subordinata alla badessa, mentre invece **Maria Veronica** era badessa per grazia di **Maria Luisa**:

“non solo era stata eletta grazie a una visione di quest'ultima, ma anche mentre era in carica si era rivelata una marionetta nelle sue mani” (Wolf 2015, p. 54;).

Maria Veronica rivelò di essere stata a conoscenza del sistema, molto discutibile, di reclutamento delle nuove leve.

“Come esempio indicò Angelica Volpiani di Ferrara, accolta dietro pressioni sue e di Leziroli a dispetto dell'opposizione della madre, e indotta a prendere l'abito con il nome di Maria Agostina con una procedura accelerata. La badessa si era arresa, acconsentendo ad accogliere quella giovane attraente e robusta, anche se fin dal principio non le aveva fatto una buona impressione, non avendo, a suo avviso, la vocazione per la vita religiosa” (Wolf 2015, p. 55;).

Chiaramente, questo sistema di reclutamento molto soft era funzionale a costruire una rete di potere per suor Maria Luisa, ma quanto era volontario e quanto frutto dell'improvvisazione, non è stato mai possibile acclararlo. Di certo, il monastero era un covo di vivere, un caravan serraglio pieno di ogni nefandezza, in cui la monaca

assassina si era trovata a sguazzare e, probabilmente, si era data da fare per non rimanere affogata.

La confessione della badessa, comunque, aggravò notevolmente le accuse a carico di **padre Peters**, dato che, ai suoi occhi, il gesuita era

“il principale fautore della santità di Maria Luisa, il più coinvolto nell'intera vicenda per le lettere celesti e le «disoneste» intimità con la madre vicaria e colui che più avrebbe avuto da perdere se tutto si fosse risaputo” (Wolf 2015, p. 54;).

Questi doveva avere, però, aderenze molto in alto, perché si fece di tutto per mettere a tacere la storia e il suo coinvolgimento che, malgrado le confessioni e le prove raccolte, fu considerato molto limitato, come vedremo in seguito.

La situazione si fece scottante per **suor Maria Luisa** quando ammise gli avvelenamenti delle consorelle e le (presunte, a questo punto) complicità della madre superiora e degli altri. Di certo, il clima dovette essere rovente.

Alla fine i capi di accusa confermati per **Maria Luisa** furono Falsa santità, avvelenamenti, **culto di Firrao** (culto, condannato nel 1816 da papa Pio VII, dedicato a suor Maria Agnese Firrao, che dichiarava di possedere doni soprannaturali; il suo culto, sebbene condannato dalla chiesa, aveva ancora all'interno del monastero di Sant'Ambrogio numerosi adoratori).

Il verdetto, emesso dai sedici consultori e successivamente confermato da papa **Pio IX**, fu tremendo: il monastero venne chiuso e dato ai benedettini sublacensi.

Padre Leziroli fu condannato ad un anno di reclusione a Sant'Eusebio, una casa romana della Compagnia di Gesù, accompagnata dalla proibizione perpetua di confessare e predicare. Morirà riconciliato con se stesso e la Chiesa il 29 aprile 1878 a

Castel Gandolfo.

Padre Peters, invece, ebbe solo tre anni, per di più in seguito mitigati a due, di reclusione nella casa gesuitica di Galloro, presso Abano e anche per lui la sospensione delle confessioni e delle prediche. Graziato nel 1863, divenne il più importante consigliere teologico di **papa Pio IX**, nonché teorico del famigerato dogma dell'infallibilità del **Concilio Vaticano I**.

Maria Luisa Ridolfi venne invece condannata a vent'anni di reclusione, pena, ridotta dal Papa volle a diciotto anni, tutto sommato mite di fronte ad una pluriomicida rea confessa per cui la legge per l'omicidio per avvelenamento avrebbe invece previsto la fucilazione alle spalle.

Nel caso di **suor Maria Luisa**, però, si sarebbero accesi i riflettori su una vicenda che avrebbe potuto coinvolgere le alte sfere ecclesiastiche e l'ordine dei gesuiti, oltre i potenti locali. per cui si preferì una soluzione più "soft" per nascondere al più presto tutto sotto il tappeto.

- **La pena**

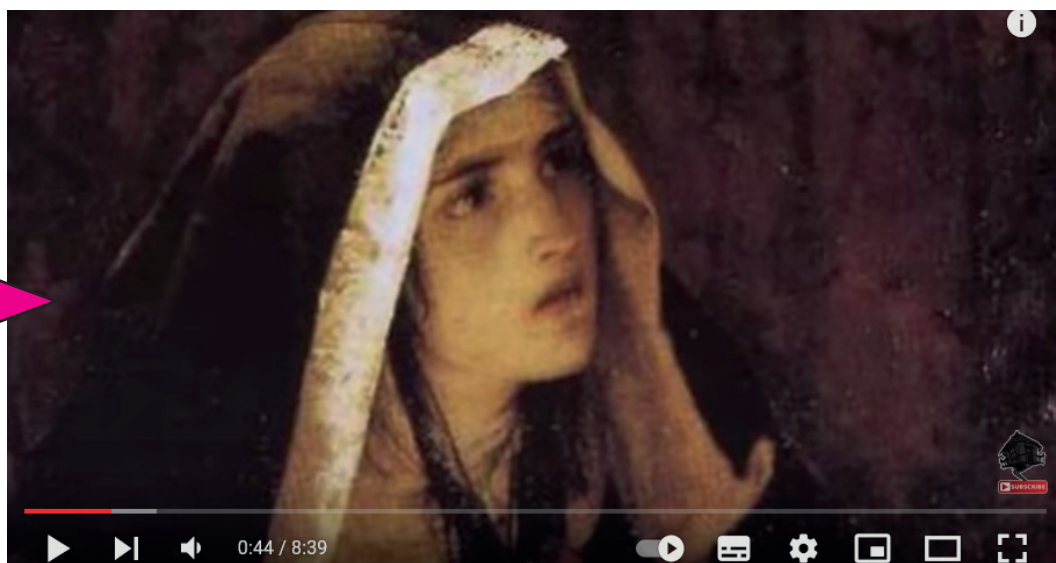
Suor Maria Luisa venne così inviata nella casa di penitenza alle Terme. Dopo sette anni, però, il medico locale, **dottor Caetani**, la descrisse come *"una donna eccitata come un animale selvatico"* e

la fece internare in manicomio. Dopo il fallimento dei trattamenti (*un velo pietoso su cosa fossero questi "trattamenti"*) venne riaccompagnata presso la propria famiglia, come si usava, e abbandonata al suo destino. A metà del 1870, il padre, **Domenico Ridolfi**, si rivolse al Sant'Ufficio perché non era più in grado di tenere più la figlia, ufficialmente per la follia che la attanagliava (*avrebbe sostenuto, infatti, che "tratta le sorelle come delle prostitute, rovescia tutto in casa, è ingestibile"*), forse per carenze di risorse.

La ormai ex suora, dunque, riprese la strada per il Buon Pastore ma, poche settimane dopo, a seguito della presa di Roma, venne liberata dalle truppe piemontesi, che la considerarono una reclusa politica. Della sua straordinaria bellezza e sicurezza non rimaneva che un pallido barlume. Di lei si ignora il luogo e la data della sepoltura, come se fosse avvenuta una sorta di *damnatio memoriae* (*d'altronde, siamo a Roma no?*).

Nella sua breve carriera, **suor Maria Luisa** ha collezionato un po' di tutto: numerosi amori saffici, rapporti con i suoi confessori e soprattutto l'omicidio di tre consorelle (che per un caso fortuito non furono cinque). Ma non è l'unica religiosa serial killer...

- **Video**



SUOR MARIA LUISA - I segreti del Monastero di Sant'Ambrogio.

» Parte 2: Mariam Soulakiotis la monaca assassina

Se Atene piange, Sparta non ride...

Non solo il Cattolicesimo romano, infatti, cela nel suo seno religiose tutt'altro che disposte *"a porgere l'altra guancia"*. Anche nella vicina Grecia ortodossa qualche problema c'è stato, come testimonia il caso di **Mariam Soulakiotis**.

• La storia di Mariam Soulakiotis

Mariam nasce secondo alcune fonti nel 1900, secondo altre intorno al 1883, in Grecia non si sa dove con precisione, così come poco si sa della sua infanzia. Le poche notizie la vedono cresciuta in una famiglia povera fino ai 23 anni, probabilmente in una fattoria.

Un giorno incontrò Padre Matteo, un prete ortodosso in forte disaccordo con i Calendaristi. Il prete aveva deciso che le sue idee erano troppo diverse da quelle dei Calendaristi, così fondò una setta a parte, poi chiamata **"Nuovi Calendaristi"**.

I vetero-calendaristi o Paleoimerologhiti (dal greco *"paleon"* e *"imerologhion"* ossia *"vecchio calendario"*) sono quei cristiani ortodossi che, a partire dal 1924, non

hanno accettato la modifica del tradizionale calendario ecclesiastico giuliano-costantiniano verso una variante del calendario gregoriano definito calendario giuliano rivisto o calendario di **Milanković** (*aggiornamento avviato ad inizio XX secolo*) e ritengono gravemente colpevoli le chiese che hanno accettato la modifica del calendario e perciò ritengono indispensabile costituirsi in chiesa autonoma.

Mariam si unì da subito alla setta e, grazie al suo carattere forte ne scalò presto i ranghi, arrivando a controllarla. Dopo la morte del fondatore, avvenuta nel 1939, ne prese definitivamente il posto assumendo la guida della setta.

• L'ascesa

Divenuta di fatto l'unica al potere nella setta, Mariam cominciò un'aggressiva politica di reclutamento, spingendo i suoi adepti a cercare nuovi proseliti, preferibilmente donne facoltose e disposte a lasciare ogni bene alla setta (*si sa, bisogna pur mangiare, per poter pregare Dio...*). Una volta reclutati, i nuovi adepti cominciavano una vita di reclusione, lunghi digiuni e penitenze "per scacciare il diavolo e guadagnarsi il Paradiso".

A volte è la stessa Mariam a prendere



Mariam Soulakiotis

parte alle loro flagellazioni, trasformandole di fatto in torture.

Pare fosse proprio la forte personalità della monaca ad obbligare tutti, vittime e persecutori, al silenzio e a vietare qualsiasi contatto con l'esterno del monastero, peccato proibito e punito selvaggiamente con ulteriori flagellazioni e penitenze.

A causa di questo trattamento molti adepti morirono per la malnutrizione, il duro lavoro ai quali erano costretti e le torture. Tuttavia, il potere di Mariam dentro e fuori la setta continuò a crescere durante tutti gli Anni Quaranta dello scorso secolo, man mano che si diffondeva il controllo capillare mediante le nuove (e ricche e potenti) affiliazioni, solo verso la fine del decennio i primi scricchiolii cominciano a farsi sentire....

- **La fine: l'arresto e i processi**

Il sistema al suo interno era assolutamente a prova di tutto: neppure qualche sporadico tentativo di fuga, per lo più represso duramente, era riuscito ad incrinare il monopolio di terrore della monaca. Discorso diverso dall'esterno, dove ancora l'infiltrazione della setta non poteva raggiungere i poteri dello Stato. Tuttavia, per un lungo periodo i due poteri si marcarono a vicenda senza interferire: la polizia aveva ricevuto per tutti gli Anni Quaranta segnalazioni di orribili grida provenienti dal monastero ma solo in seguito alla denuncia della figlia di un'adepta, preoccupata per l'impossibilità di prendere contatto con la madre, le autorità decisero di controllare.

Secondo altre fonti, ad attirare l'attenzione delle autorità fu il caso di una donna di Tebe che aveva convinto le sue quattro figlie a seguirla nel convento retto da Mariam. Le figlie morirono dopo poco dal loro arrivo al convento, mentre la madre, che evidentemente era più forte, morì dopo alcuni mesi non senza che le sue urla venissero udite da alcuni contadini che si trovavano a passare vicino alle mura del convento di Keratea, i quali

si sarebbero accorti della presenza della donna, ritrovandola incatenata ad un muro, coperta di sangue ed escrementi e con evidenti segni di frustate su tutto il corpo. I due denunciarono il fatto alle autorità e nel febbraio 1950 la polizia fece sgradita visita alla base della setta.

Quello che apparve agli agenti penetrati nel sancta sanctorum della setta fu un quadro sconcertante e di puro orrore, pare: vennero trovate molte persone in stato disumano e, soprattutto, venne individuata una ragazza rapita dalla famiglia alla quale era stato addirittura fatto credere di essere orfana.

Ne seguì un processo molto breve e, nel 1951, la monaca, soprannominata dai giornali *"La Rasputin donna"*, venne condannata a 26 mesi di carcere per la custodia illegale della ragazza ritrovata nel monastero.

Purtroppo non furono mai trovate prove per dimostrare gli omicidi, anche se le autorità avrebbero confermato la morte di 177 persone, anche se, in aula, il procuratore generale avrebbe sostenuto che dal convento risultavano scomparse oltre 500 persone. I registri della setta, tenuti scrupolosamente dalla monaca assassina, infatti, riportavano nomi, beni e date delle appropriazioni effettuate e, da questo elenco, pare mancassero 500 persone. Anni dopo, comunque, nei pressi del convento di Keratea si verificò una agghiacciante scoperta: vennero trovati i resti di 177 cadaveri, con segni di sevizie, in una fossa comune, probabilmente le 177 vittime appurate della monaca serial killer, anche se i membri della setta sostennero sempre che si sarebbe trattato di morti accidentali.

Ma questa condanna era solo l'inizio: nel 1952, infatti, si replica e Mariam, otto monache e un (falso?) vescovo vengono imputati di non aver fornito cibo e medicinali ad un monaco e tre suore, facendoli così morire di fame e stenti per appropriarsi,



La monaca con una consorella al processo per rapimento.

sostenne l'accusa, dei loro averi. Furono proprio le suore a cedere e a testimoniare contro la cosiddetta "*Rasputin donna*" che, in questo modo, subì il massimo della pena.

L'anno successivo, poi, la ormai famigerata monaca venne di nuovo condannata a 10 anni di prigione per appropriazione indebita, frode, detenzione e abuso di adepti nel monastero.

In seguito le vennero aggiunti altri 4 anni di prigione. Ma la donna, ormai molto provata da scandali e processi, era quasi alla fine: morirà infatti in carcere a 71 anni, nel 1954.

- **Un primo approccio all'analisi dei casi, ovvero, esiste o no il modello della Monaca di Monza?**

Ora che abbiamo, per sommi capi, visto le due singolari storie delle due religiose, è il momento di raccogliere qualche idea e trarre qualche conclusione, ovviamente (molto) provvisoria. Nell'introdurre l'articolo, si è fatto riferimento alla

celeberrima Gertrude reinventata (ma neanche tanto, visto cosa sappiamo della sua storia) dal Manzoni come paradigma di qualcuno cui viene offerta una possibilità di redenzione ma è troppo incancrenito nel peccato per accoglierla, ma davvero può esistere un modello Monaca di Monza?

Vediamo un po': cosa hanno in comune e cosa di differente le due storie?

Molti sono i punti in comune fra le due vicende, divise fra loro da poco più di 70 anni:

1. innanzitutto, il milieu di provenienza: entrambe provenienti da famiglie povere e scarsamente acculturate (per non dire analfabete), il che suggerisce una scelta, la cosiddetta "vocazione", legata più alle necessità economiche che alla fede. Inoltre, la situazione aveva spinto entrambe a costruirsi un più o meno valido bagaglio di strumenti per manipolare ed irretire il prossimo, quasi un sistema di sopravvivenza.
2. la forte personalità, anche per certi tratti carismatica, delle due religiose. Tutte e due le vicende testimoniano infatti il grande potere dimostrato dalle due donne, soprattutto la capacità manipolativa e la mancanza di scrupoli; erano in grado di imporre la propria volontà agli altri, anche più esperti e acculturati (non dimentichiamo che, almeno per quanto riguarda suor Maria Luisa, era riuscita a manipolare la Madre Superiore e ben due sacerdoti, uno dei quali diverrà in seguito addirittura il dotto e carismatico teologo di papa Pio IX), seppure questa capacità manipolativa si è sviluppata ed è stata esercitata solo in ambienti particolari;
3. la natura sociopatica delle due religiose, dotate di grandi capacità manipolatorie e soprattutto di

scarsa empatia (tratti in comune con molti serial killer moderni, mi sia consentito). I rapporti instaurati all'interno delle due strutture conventuali, infatti, sono all'insegna del sadismo e della violenza, spesso gratuita, a mala pena mascherata da atto di contrizione.

4. ambienti chiusi e rigidamente strutturati secondo un principio gerarchico che, probabilmente, aiutano le forme di controllo e manipolazione oltre ad accentuare le debolezze psicologiche e i crolli mentali di soggetti particolarmente fragili o comunque poco adatti alla reclusione forzata.

La differenza più grande fra le due è la struttura che si sono costruiti attorno e in cui hanno operato.

Infatti, mentre la suora cattolica si è limitata a manipolazioni per tenere sotto controllo l'ambiente in cui viveva, la monaca ortodossa ha costruito una vera e propria setta, di cui si riconoscono gli elementi fondamentali cioè l'assoluta separazione

verso l'esterno e la rigidità interna, la presenza di un leader carismatico, un sistema di premi e punizioni che mantiene l'ordine fra i ranghi attraverso il terrore e la delazione.

In entrambi i casi, c'è da chiedersi se le strutture stesse (fisiche e istituzionali) che le hanno accolte e in cui le loro vicende criminali prima che umane si sono svolte non siano in qualche modo connesse e non siano casuali: un sistema che raccoglie i suoi membri senza curarsi della loro situazione di provenienza, senza conoscerne la struttura psicologica ma che, in cambio, impone regole rigide, una altrettanto rigida separazione con il mondo esterno e un sistema già bello e infiocchettato di punizioni / delazioni, quanto è esente da colpe, se si viene a generare nel suo seno una Monaca di Monza?

Bibliografia

Busato D., 2018, *Tonache di Sangue*, Milano, Rusconi.

Wolf H., 2015, *Il vizio e la grazia*, Milano, Mondadori.



Il funerale della monaca greca.



Guelfi e Ghibellini, due fazioni che si sono combattute a lungo, anche dopo che le ideologie alla base di ciascuna di essa erano ormai sparite.

di Gabriele CAMPAGNANO

In uno degli ultimi eventi cui ha partecipato il Centro Studi Zhistorica, mi è caduto l'occhio su un volume dedicato a Guelfi e Ghibellini edito da Edizioni Chillemi ("l'Osprey Italiano"). Si tratta di un agile volumetto di 74 pagine, in b/n e con 4 tavole a colori, scritto dall'avvocato romano Alfonso Sergio Scaramella. A parte qualche refuso e una sintassi molto influenzata dal mestiere esercitato, l'Avv. Scaramella riesce a proporre un affresco conciso e interessante della realtà italiana duecentesca attraverso le lotte tra guelfi e ghibellini. Per questo motivo – ma anche per coadiuvare gratuitamente gli sforzi di alcuni editori e scrittori italiani – vi propongo un estratto dell'opera. Buona lettura.

Nel contesto italiano, più precisamente fiorentino, i termini guelfo e ghibellino comparvero rispettivamente nel 1239 e nel 1242, negli anonimi Annales Fiorentini (redatti tra 1242 e 1244) per designare le parti fiorentine e toscane in conflitto. Se ne ha, poi, notizia in una lettera dei Capitani fiorentini della "... pars guelforum ..." (1248); nella cronaca fiorentina del 1248,

compresa nel Chronicon de mundi aetatibus del notaio piacentino Giovanni Codagnello (Johannes Caputagni); in una lettera di Federico II (1248), in un registro di delibere di S. Gimignano (1248) ed in due lettere papali (1248 e 1250). Fuori Firenze, le prime menzioni dei due nomi si reperiscono in Arezzo e Borgo Sansepolcro (1249).

Per riassumere velocemente l'origine di guelfi e ghibellini mi permetto, in questo caso, di utilizzare l'ottimo specchietto presente sulla pagina wiki italiana:

Guelfi e Ghibellini erano le due fazioni opposte nella politica italiana dal XII secolo fino alla nascita delle Signorie nel XIV secolo. Le origini dei nomi risalgono alla lotta per la corona imperiale dopo la morte dell'imperatore Enrico V (1125) tra le casate bavaresi e sassoni dei Welfen (pronuncia velfen, da cui la parola guelfo) con quella sveva degli Hohenstaufen, signori del castello di Waiblingen (anticamente Wibeling, da cui la parola ghibellino). Successivamente, dato che la casata sveva acquistò la corona imperiale e, con Federico I Hohenstaufen, cercò di consolidare il proprio potere nel Regno d'Italia, in questo ambito politico la lotta passò a designare chi appoggiava l'impero (Ghibellini) e chi lo contrastava in appoggio al papato (Guelfi).

Tra la fine del XII secolo e la metà del XIII, in quasi tutti i Comuni si formarono due partiti che, pur recependo le originarie contese dinastiche germaniche, le modellarono sulla realtà italiana e municipale. Ora, in Italia, poiché il Papa parteggiava per le casate guelfe, questa parte divenne il partito del Papa, del pari, i ghibellini, persa la contraria coloritura dinastica, divennero il partito imperiale. Né tanto bastò perché la complessa articolazione delle fazioni interne ai Comuni finì per generare in ciascuna città formazioni politiche i sottordine, spesso legate a consorterie

plurifamiliari e clientelari.

Si pensi alle acerbhe contese tra fazioni nominalmente guelfe (le prime) e ghibelline (le seconde): a Firenze (1216) tra Fidenti e Uberti e tra Buondelmonti ed Amidei; a Pisa fra Pergolini e Raspanti; a Genova (1241) fra Raspini e Mascherati; a Modena tra Anginoni e Fregnesi detti Gualandelli (1188) e, poi, fra Aginoni (o Aginoni) e Grasolfi; a Bologna fra Geremei e Lambertazzi e tra Scacchesci e Maltraversi; ad Arezzo fra Parte Verde e Secchi; a Verona tra Capuleti e Montecchi.





Battaglia del XIV secolo tra le fazioni dei guelfi e dei ghibellini di Bologna, dalle Cronache di Giovanni Sercambi di Lucca

Situazioni così complicate, ove le nominali appartenenze guelfe e ghibelline non riescono da sole a spiegare lotte che hanno nelle faide familiari la loro matrice preponderante; il tutto aggravato dalle catene clientelari che accompagnavano ogni famiglia notevole. Pare, ad esempio, che il seguito dei Lambertazzi (i c.d. Lamberteschi) contasse ben 158 famiglie, delle quali si conoscono: Accarisi, Angelelli, Belvisi, Balla, Bombace, Boninsegni, Boschetti, Bonigari, Carbonesi, Fabbri, Fava, Foscarari, Garzoni, Gessi, Guidotti, Guastavillani, Lojani, Lambertini, Magnani, Marani, Mariscotti, Nanni, Orsi, Pasi, Prencipi, Sacchi, Salaroll, Sangiorgi, Toschi. Accadeva, così, che aderenti al medesimo partito fossero divisi in contrapposte ed agguerrite obbedienze che complicavano oltremodo la vita civile e politica delle città: ne derivavano interminabili faide e

repentini cambi di governo; lunghi esili e bande di fuoriusciti.

Questi, poi, scacciati dalle loro città, cercavano in altre accoglienza e supporto per vendicarsi in armi della parte avversa. Si noti che la pluralità di gruppi e di interessi fu una costante dell'inurbamento, anche fuori d'Italia. Ora, però, mentre nelle città estere la tendenza prevalente fu la collaborazione fra i vari gruppi, nei comuni italiani lo scenario dominante fu una generalizzata conflittualità. Più avanti, allorchè, all'esito delle battaglie di Benevento (1266) e Tagliacozzo (1268), la casata degli Hohenstaufen perse la corona imperiale e si estinse, il partito ghibellino finì scompaginato e presto dissolto.

La stessa parte guelfa subì una profonda spaccatura. I guelfi si divisero in Neri, oltranzisti filo-papali, e Bianchi, moderati filo-imperiali. Storica in Firenze la lotta

infinita e crudelissima che oppose le famiglie dei Donati, guelfi neri, e dei Cerchi, guelfi bianchi. Per il vero, tale sviluppo partitico non aveva quasi più legame con le iniziali fazioni dinastiche e denunciava ad un occhio più attento l'irreversibile tramonto del Papato e dell'Impero quali potenze sovra-nazionali. E, mentre il Papa apparentemente trionfava per la sconfitta della casa degli Hohenstaufen a tutto vantaggio degli Angiò, suoi nuovi beniamini, Comuni e fazioni, ammantandosi delle casacche politiche bianche e nere, ingigantivano le lotte intestine e le feroci vendette familiari.

Questo stato di cose, slegato dalle originarie contese dinastiche, si tradusse in una guerra civile permanente, ove ogni città era coinvolta nelle sanguinose vendette di un'altra per un malinteso senso di obbedienza partitica. La stessa scandalosa lotta tra papato ed impero che per la natura stessa delle due istituzioni non avrebbe avuto ragion d'essere, le trasse in un gorgo senza fondo, che, di fatto, produsse la disintegrazione del mondo medievale con costi politici e civili che il tempo avrebbe rivelato indegni ed onerosi.

Non v'è dubbio che la casata Hohenstaufen fu travolta da questa tempesta, ma il preteso vincitore, il papato pagò con la cattività avignonese la sua politica filo-francese e gli stessi comuni che, giocando ambigualmente su mille tavoli, svendettero a signori locali e monarchie straniere, al prezzo di secoli di guerre, le pretese "libertà" municipali strappate all'impero, il quale, in fondo, non era un estraneo "castigamatti", ma il legittimo signore d'Europa e d'Italia secondo la successione carolingia che il Papato stesso aveva evocato e benedetto. Ma il dato veramente singolare e fin troppo illuminante è che, quando da lungo, lunghissimo, tempo le contese dinastiche tra le casate germaniche si erano spente, gli Hohenstaufen si erano estinti e lo stesso impero universale era irrimediabilmente

tramontato, in Italia i comuni continuavano a combattersi dietro improbabili insegne guelfe e ghibelline.

Non a caso, Dante invitava i ghibellini a fare "... lor arte sott'altro segno ...", intendendo dire che l'insegna imperiale è cosa troppo degna per essere spesa ancora per lotte intestine. Inoltre, in taluni contesti urbani come quello fiorentino, il termine ghibellino divenne presto sinonimo di eretico; anzi, talune casate come gli Uberti o i Cavalcanti furono pubblicamente accusate di aderire a movimenti ereticali. In Italia settentrionale, i termini guelfo e ghibellino si conservarono per indicare genericamente le fazioni pro-papa e pro-imperatore. In area napoletana, in epoca angioina, sopravvissero per designare i filo-angioini ed i filo-svevi, ma, in entrambi i casi, la crudezza delle condotte non cambiò.

Ancora nel 1525, all'esito della battaglia di Pavia, si parlava ancora di guelfi e ghibellini per indicare il partito francese e quello imperiale. E c'è da pensare, poi, che se anche i due nomi si persero nell'uso, quel modo di appartenere e levare beghe ci sia rimasto appiccicato, avvelenando per secoli, o forse tuttora, la vita civile e politica di noi italiani. Non è, in fondo, un caso, che i due termini (in forma di neo-guelfi e neo-ghibellini) si siano riaffacciati in epoca risorgimentale per designare fazioni e progetti statuali contrapposti.



Guelfo



Ghibellino

La scissione del partito guelfo creò due fazioni i guelfi bianchi, gelosi dell'indipendenza di Firenze di fronte all'autorità papale, e i guelfi neri che avrebbero interamente asservito la città al Papa.



L'ARTE DELLO SCALPELLINO IN CALABRIA

di Silvana FRANCO

Una colonnina di granito che rappresenta un abete con i rami tagliati.

Una delle tante opere che il grande scalpellino, **Biagio Lomoro**, ha creato a **Serra San Bruno (VV)**.

In memoria di questo noto scalpellino fu attribuito ad un monolite di granito nel **Bosco Archifòro**, il nome di **"Pietra di Lu Moro"**. La pietra era la cava da dove si estraeva il granito da lavorare.

È stato il nipote di Biagio, **Raffaele Lomoro Raffaellino Lomoro**, ad informarmi dell'esistenza di questa colonnina, situata all'ingresso della piazza di **Santa Maria del Bosco**, dove si trova il Laghetto di San Bruno.

L'abete è uno dei simboli rappresentati sullo stemma di Serra San Bruno.

Lo stemma serrese porta tre Abeti e una sega da boscaiolo, una squadra da carpentiere, un martello. Strumenti che

ricordano gli antichi mestieri di Serra San Bruno, quello dei carbonai, del falegname, del ferro battuto e quello dello scalpellino.

Un mestiere quello dello scalpellino, anzi preferirei definirlo un'arte nobile, alla quale non è stato attribuito il giusto valore per secoli.

I primi scalpellini furono gli egiziani che lavorarono alla costruzione delle piramidi. Furono considerati operai e non artisti in quanto avevano il compito di tagliare la pietra e smussarla con lo scalpello per costruire opere in serie.

La situazione non cambiò molto con i Greci ed i Romani.

Si ebbe un cambiamento nel Medioevo quando lo scalpellino entrò a fare parte delle Arti e dei Mestieri delle città italiane e a questi artisti venivano commissionati bassorilievi e rifiniture esterne-interne di case e palazzi.



Pietra di Lomoro nel Bosco Archiforo



Pietra verde di Delianuova

Durante il Rinascimento lo scalpellino aveva più libertà di movimento e poteva scegliere la pietra da utilizzare. Erano bravi restauratori delle opere rinascimentali e bravi imitatori, tali da affiancare i più grandi e noti artisti del tempo.

Tra le opere spiccano macine di mulini, abbeveratoi, bassorilievi, frontoni, portali, davanzali, cornici di finestre, canali di scolo, bacili di raccolta, gradini, balaustre di terrazze, fontane, colonne, capitelli, caminetti, mortai, pestelli, stemmi, maschere apotropache, è ancora altro.

Il materiale che gli scalpellini usavano principalmente era il marmo, il granito e l'arenaria o comunemente noto come tufo (o erroneamente denominato tufo).

Le pietre estratte nei vari giacimenti sparsi in Calabria sono diverse tra di loro, ad esempio abbiamo

- il ***marmo rosa e verde a Gimigliano***,
- il ***marmo bianco di Oppido Mamertino***,
- la ***pietra arenaria giallina di Fuscaldo***,
- la ***pietra verde di Delianuova***,
- Il ***granito grigio di Serra San Bruno*** e così via.

Le condizioni in cui lavoravano gli scalpellini in passato erano disagiate. Trascorrevano tante ore in posizioni scomode, senza protezione degli occhiali o delle maschere, sviluppavano problemi di asma, problemi respiratori.



Pietra verde di Delianuova

“Serra San Bruno era rinomato in tutta la Calabria per la sua maestranza, dovuta con molta probabilità al contatto con i certosini... Dal contatto con persone colte, amanti dell'arte, le maestranze autoctone appreso il gusto del bello... Ci fu una crisi economica a Serra San Bruno nel 1600, per la pressione della fiscalità regia e della



Fuscaldo (CS)



Simbario (VV)

permanenza del mondo feudale”, citazione tratta dal libro: “Serra e la Certosa di Santo Stefano del Bosco del catasto onciario del 1755” di Vincenzo Cataldo e Domenico Pisani, ed. Promocultura, Gerace (RC), 2020.

Tuttavia, nel 1600, gli scalpellini lavorarono anche nel convento domenicano di Soriano Calabro. Lavorarono anche in molti altri centri della **Calabria Ulteriore** (*Calabria greca*).

Ci sono molte tracce delle loro opere in molte chiese e molti conventi, come altari intarsiati in marmi policromi.

I loro strumenti erano una serie di scalpelli, le mazze e la squadra per definire gli spigoli.



Rogliano (CS)



Oppido Mamertino (RC)

Tra il 1700 e il 1800 l'artigianato era l'attività principale dell'economia di Serra San Bruno.

Da un articolo scritto da **Francesco A. Cuteri, Maria Teresa Iannelli e Stefano Mariottini**: *"Cave costiere in Calabria tra Ionio e Tirreno"*, emerge che ci fu una intensa attività estrattiva del granito nei comuni di Nardodipace, Mongiana e soprattutto Serra San Bruno a partire dal 1500. Questo avvenne anche grazie alla presenza della Certosa.

Nelle montagne serresi esistono tante cave, quali la **Pietra di lu Mmienzu**, **Monte Pecoraro**, **Ladi**, **le Pietre Incastellate**, e la **Pietra delle Bocce**, la **Croce di Panaro**, la **Cava degli Agnelli**, la **Pietra del Signore**, la **Pietra del Caricatore**, la **Pietra di Lo Moro**,

Caterinella.

Le pietre ritagliate venivano trainate da buoi o in groppa ai muli. È possibile visitare alcuni di questi giacimenti tramite gruppi di trekking partendo dal Parco Naturale delle Serre Rosarella e percorrendo un sentiero che porta nel Bosco Archifòro.

Molti scalpellini emigrarono verso la Russia per la costruzione di gallerie, altri emigrarono in America e soprattutto a New York, dove trovarono lavoro nell'edilizia.

Facendo ritorno a Serra San Bruno, incominciarono ad utilizzare una nuova tecnica che consisteva nell'uso di scalpelli e di cunei in ferro per tagliare la pietra in sostituzione dei cunei di legno. Questi scalpelli, nel dialetto locale, prendono il nome di *"ndrilli"*, derivante dal termine americano *"drill"* che indica la punta del trapano.

Con l'evolversi della tecnologia e soprattutto con l'avvento del cemento armato, l'impiego del granito nell'edilizia ebbe un duro colpo d'arresto.

"Scalpere" è un termine latino dal quale deriva *"scalpellino"*. Significa *"grattare, incidere e tagliare"*. Io preferisco dire che lo scalpellino è un artista che incide e taglia con creatività, professionalità, originalità, unicità e passione.

PASSIONE

Con amore, nessuna fatica.

Con passione, grande slancio.

Immedesimarsi in quel frammento di passato.

Un tutt'uno con l'ambiente.

Sprigionamento di gioia esplosiva.

È solo così che vivi!

È solo così che racconti!

Un contagio di emozioni.

(Silvana)



Tanti furono i dotti calabresi di cui non c'è abbastanza ricordo. Con il Tulelli, vediamo di riparare.

Sono sempre troppi i dotti calabresi poco conosciuti, e qui sentiamo il dovere di recuperarne uno, meno noto di quanto meriti, e richiamarlo alla memoria.

Paolo Emilio Tulelli nacque a **Zagarise**, il 18 agosto 1811. Discendente da un'antica casata nobile, compì in paese i primi studi, presso il **Convento del Ritiro dei Filippini**, quindi frequentò il **Real Liceo Ginnasio di Catanzaro** e nello stesso tempo il **Corso Teologico del Seminario Vescovile di Catanzaro**, dove fu ordinato sacerdote.

Lasciati i luoghi d'origine in giovane età non vi fece più ritorno, avendo trascorso gran parte della vita prima a Catanzaro, quindi dal 1839 a Napoli.

Amico di **Luigi Settembrini** che gli trasmise l'amore per lo studio, la filosofia e gli ideali patriottici, fu discepolo del

marchese Puoti e del **filosofo Pasquale Galluppi**, del quale divenne anche biografo.

Trasferitosi nella capitale per compiere gli studi filosofici, nel 1855 vi aprì una scuola privata, dove insegnò per oltre vent'anni filosofia morale ed estetica; della scuola fecero parte allievi appartenenti alle famiglie più in vista, fra i quali anche i figli del **Re Borbone** i quali, in segno di stima, gli fecero dono di un bellissimo orologio da camera di manifattura francese e tuttora in possesso di alcuni eredi.

Patriota e cattolico liberale, il **Tulelli** per la sua attività di pensatore acquisì in quell'epoca notorietà e grande reputazione. Nel 1860 fu destinato, su iniziativa di **Francesco De Sanctis** a insegnare Filosofia Morale nella Regia Università della città partenopea, negli anni del massimo splendore dell'Ateneo.

Nel momento storico che segnava la conclusione della dominazione borbonica, egli affrontò l'insegnamento



nella consapevolezza che il rinnovamento politico andava accompagnato a quello morale, stante una situazione generalizzata diffusa nella popolazione di miseria intellettuale, sulla quale facevano leva i tentativi di restaurazione. In una popolazione il cui sentimento religioso fioriva in manifestazioni festaiole ed esterne pratiche di culto, il Tulelli affermava la necessità della spiritualizzazione del costume religioso, dell'interiorizzazione del bene, d'una costruzione non formalistica ma effettuale della società.

A Napoli **Tulelli** visse fino alla fine, avvenuta nel 1884. Conservò dentro di sé un forte legame almeno di memoria con la terra d'origine, donando a Catanzaro la sua cospicua raccolta di libri, un migliaio di volumi con cui fu possibile istituire una biblioteca, inaugurata nel 1889 con il nome **"Onestà e Lavoro"**.

Nel 2010, il Comune di Catanzaro e la pronipote, che firma queste righe, gli hanno dedicato una targa; e nella Biblioteca Comunale oggi nota come De Nobili, al

Tulelli è dedicata la sala convegni.

Anche il futuro Convitto Galluppi nacque come Scuola Femminile intitolata al Tulelli.

Nelle disposizioni testamentarie il Tulelli si ricordò anche del paese natale, lasciando a Zagarise una rendita annuale con la quale si provvedesse all'istruzione di giovani meritevoli e bisognosi.

Al filosofo **Paolo Emilio Tulelli** sono oggi intitolati a Zagarise una via, un Istituto comprensivo, e un busto di fronte al Comune; una via gli è dedicata nel quartiere S. Elia di Catanzaro.

La sua figura viene ricordata dal **"Centro Studi Filosofici Paolo Emilio Tulelli"**.

Notevole, infine, è quanto scrisse nel suo testamento:

"Lascio tutti i miei libri al comune di Catanzaro affinché istituisca una biblioteca pubblica, una rendita annuale per l'istruzione di un giovane povero e meritevole di Zagarise, una somma in dote a una ragazza povera anch'essa di Zagarise; e infine il patrimonio suddiviso tra i miei parenti"



Associazione "Universo Minori"

Rappresentante legale

Dott.ssa Rita Tulelli

Vico Storto Agricoltori, 2

88100 Catanzaro

C.F. 97060230790

Cellulare 327 - 3625311

www.associazioneuniversominori.it

universominori@gmail.com



Anna Petruzza di Caraffa, la mammineja di Briatico

di Franco VALLONE

Oggi Anna Petruzza è una ostetrica in pensione, la si vede camminare per le strade di **Briatico** dove viene riconosciuta da tutti come *'a mammineja*, la mamma, la levatrice del paese.

La sua esile figura, la sua eterna dolcezza e pacatezza nasconde tanta umanità, una storia personale affascinante ed avventurosa che merita di essere raccontata.

Nata a Caraffa il 26 aprile del 1928, figlia di contadini, **Anna Petruzza** la sua professione la deve ad una insegnante di scuola elementare che, vedendola passare davanti alla scuola, le disse *"Anna perché non vieni a scuola?"*. Lei andò a casa, domandò la stessa cosa a suo padre che, preso dagli scrupoli, la iscrisse subito.

Cominciò a frequentare la scuola elementare che, allora, non era obbligatoria, era il lontano 1935.

Anna Petruzza conseguì la licenza media

a Catanzaro e si iscrisse successivamente al corso di ostetrica presso l'ospedale civile, nel 1945.

Il padre, per portare il necessario, percorreva a dorso d'asino il tragitto tra Caraffa e Catanzaro, in quel tempo non esistevano collegamenti adeguati. Dopo tre anni di corso **Petruzza** consegue il diploma di ostetrica, era il 15 giugno del 1948, subito dopo si iscrive all'ordine delle ostetriche. La sua prima esperienza da ostetrica la vive a soli 19 anni, quando ancora non era diplomata, a Caraffa, nel proprio paese, chiamata a sostituire una collega assente.

Da diplomata esercita per due mesi a Conflenti dove fa nascere un bambino in un casolare di campagna, al buio, perché si era spenta la candela. Poi la chiamata da Briatico, il 5 settembre del 1948, per sostituire l'ostetrica titolare, ormai anziana e alle soglie della pensione.

Quando arriva a Briatico **Anna Petruzza**



Anna Petruzza con Franco Vallone e Brunella Accorinti.

ha solo 20 anni e svolge la professione su tutto il territorio comunale ed anche fuori comune, a Porto Salvo, nei comuni di Cessanti e Zambrone, in sostituzione delle ostetriche assenti.

Alcuni paesi, in quel tempo, non erano ancora collegati da strade, pertanto Petruzza era costretta a raggiungerli a piedi, attraversando percorsi accidentati, mulattiere, stradine sterrate, fiumare, torrenti e campagne. Il suo mezzo di trasporto spesso era una bicicletta, si faceva luce con le lanterne, percorreva anche la linea ferrata per raggiungere i caselli ferroviari, sotto la pioggia, con il freddo ed anche in piena notte.

“Una volta - racconta Anna Petruzza - **nel percorrere una mulattiera per raggiungere Paradisoni, mi si sono rotte le scarpe e ho dovuto sistemarle alla meglio con dello spago. La perdita di tempo non mi ha permesso di assistere la partoriente che, nel frattempo, aveva già dato alla luce il bambino con l'aiuto di un'amica. Quando riuscì a raggiungere il luogo del parto il bimbo aveva ancora il cordone ombelicale attaccato”.**

A Briatico, nel 1949, Petruzza conosce un uomo, è **Filippo Borello di Favelloni** di Cessanti, che diventerà poi suo marito.



Anna Petruzza al lavoro

Borello era un grande lavoratore, un commerciante e produttore di olio di oliva, si occupava della raccolta e della macinazione delle olive. Con Filippo si sposerà il 12 agosto del 1950, con lui avrà quattro figli, tre maschi ed una femmina.

“A Briatico - ricorda - il primo parto è avvenuto sette giorni dopo il mio arrivo, nel 1948 e gli ultimi nel 1979, poi arrivò il tempo dove le partorienti preferivano far nascere il proprio bambino in ospedale. I luoghi delle nascite erano spesso casolari di campagna, poveri, disagiati e molto modesti”.

La Petruzza ricorda ancora che

“in una casa povera una donna aveva dato alla luce un bambino sorretto da un sacco di grano. In più di trent'anni a Briatico, in alcune famiglie, ho fatto nascere padri, figli e nipoti. Quando a Briatico sono arrivati i militari per i disordini di Reggio Calabria, una signora che abitava a Pordenone era tornata per partorire nel proprio paese”.

Dopo la nascita della bambina erano sopraggiunte gravi complicazioni e la **mamminea** Anna, resosi conto del pericolo di vita a cui poteva andare incontro la partoriente, oggi ricorda:

“sono intervenuta per arrestare una emorragia in atto ed ho chiesto



Le aspiranti ostetriche con i professori.

aiuto ai militari per un medico ed un mezzo per trasportarla in ospedale. I militari si sono resi disponibili con un ufficiale medico e fornendomi una jeep con la quale hanno trasportato in ospedale la partoriente. La paziente si è salvata e il reggimento ha regalato alla bambina una collana d'oro, era il 1970".

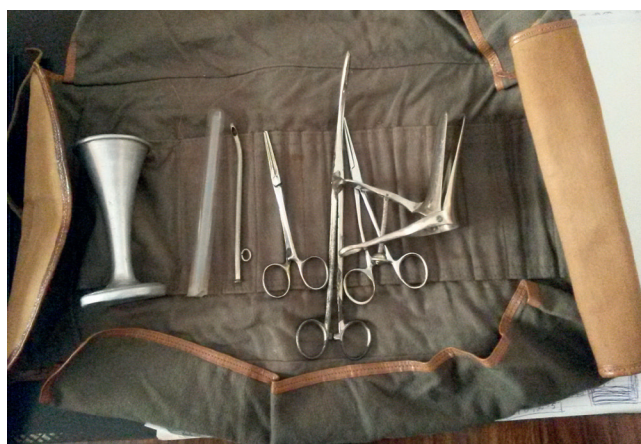
Alla sua pensione è stata premiata con la medaglia d'oro dall'Ordine delle Ostetriche di Catanzaro.

Oltre all'attività di ostetrica **'a mammineja**, donna instancabile e piena di energia, ha avviato, insieme a suo marito e ai suoi figli, altre due attività, un forno per la produzione di pane e la gestione di un ristorante, negli anni in cui Briatico pullulava di turisti ospiti dei numerosi campeggi presenti sul territorio.

Il 23 maggio 2016 un articolo dalle pagine de **"Il Quotidiano della Calabria"**, firmato dal sottoscritto, illustrava la figura di questa persona straordinaria,

semplice, dalla grande umanità. Da quel momento un susseguirsi di riconoscimenti pubblici, tanti Premi e onorificenze, un libro autobiografico, un film degli Archivi dell'Istituto Luce di Roma con la regia di **Francesco Mollo**, la nomina a Cavaliere al merito del Lavoro della Repubblica Italiana.

L'11 dicembre 2016, il presidente dell'Associazione **"Briatico nel Mondo"**, **Angelo Melluso**, consegna a Milano una targa di riconoscimento per il lavoro svolto, a nome di tutti gli iscritti emigrati al nord, gran parte fatti nascere da lei.



Custodia con alcuni ferri del mestiere.



Il Padre Nostro in dialetto calabrese nella chiesa del “PATER NOSTER” in Terra Santa.

di Vittorio POLITANO

La **chiesa del Pater Noster** è un edificio di culto cattolico posizionato sul monte degli Ulivi a Gerusalemme. In questo luogo viene celebrato ed esaltato l'insegnamento del Padre Nostro, donato da Gesù ai suoi discepoli. Luca nel suo Vangelo riferisce infatti la diffusione del Padre Nostro nella grotta degli insegnamenti. In essa sono presenti ottanta traduzioni di tale preghiera, in più di 150 lingue diverse, secondo una prassi d'epoca crociata conosciuta nei resoconti dei pellegrinaggi contemporanei. Troviamo tra queste, quasi tutte le lingue nazionali europee, tante di quelle locali, e molti dialetti dell'Africa, dell'Asia e delle Americhe.

Essa è parte di un **monastero di monache carmelitane** conosciuto come **Santuario di Eleona** (in lingua francese: *Domaine de l'Eleona*).

Il **Padre Nostro** nel conferirci la dignità di figli ci ha resi tutti fratelli. Una preghiera universale che attraversa la nostra storia, la nostra identità di popolo, accanto, insieme agli altri popoli nel medesimo, identico solco.

Sul monte degli Ulivi, posto di fronte alle mura di Gerusalemme, si sono svolti episodi salienti della vicenda terrena di Gesù. Ai tempi di Gesù era pieno di caverne, di cavità naturali in cui spesso si ritirava con i discepoli come ci ricorda Luca: **“Di giorno insegnava nel tempio, ma la notte usciva e la passava sul monte degli Ulivi”** (Lc 21,37), è in una di queste grotte che venne insegnato agli Apostoli a pregare con le parole del Padre nostro, mentre ovviamente risulta storicamente assai difficile indicare e attestarne il punto esatto.

La versione del Padre Nostro assunta dalla liturgia è quella di Matteo e non quella di Luca. Eppure, mentre Matteo include il Pater Noster nel Discorso della Montagna che trova la sua ambientazione in Galilea e quindi distante da Gerusalemme, la tradizione che colloca la preghiera sul monte degli Ulivi è legata al Vangelo di Luca che ambienta l'episodio dell'insegnamento della preghiera, subito dopo la visita di Gesù a Marta e Maria nella loro casa di Betania.



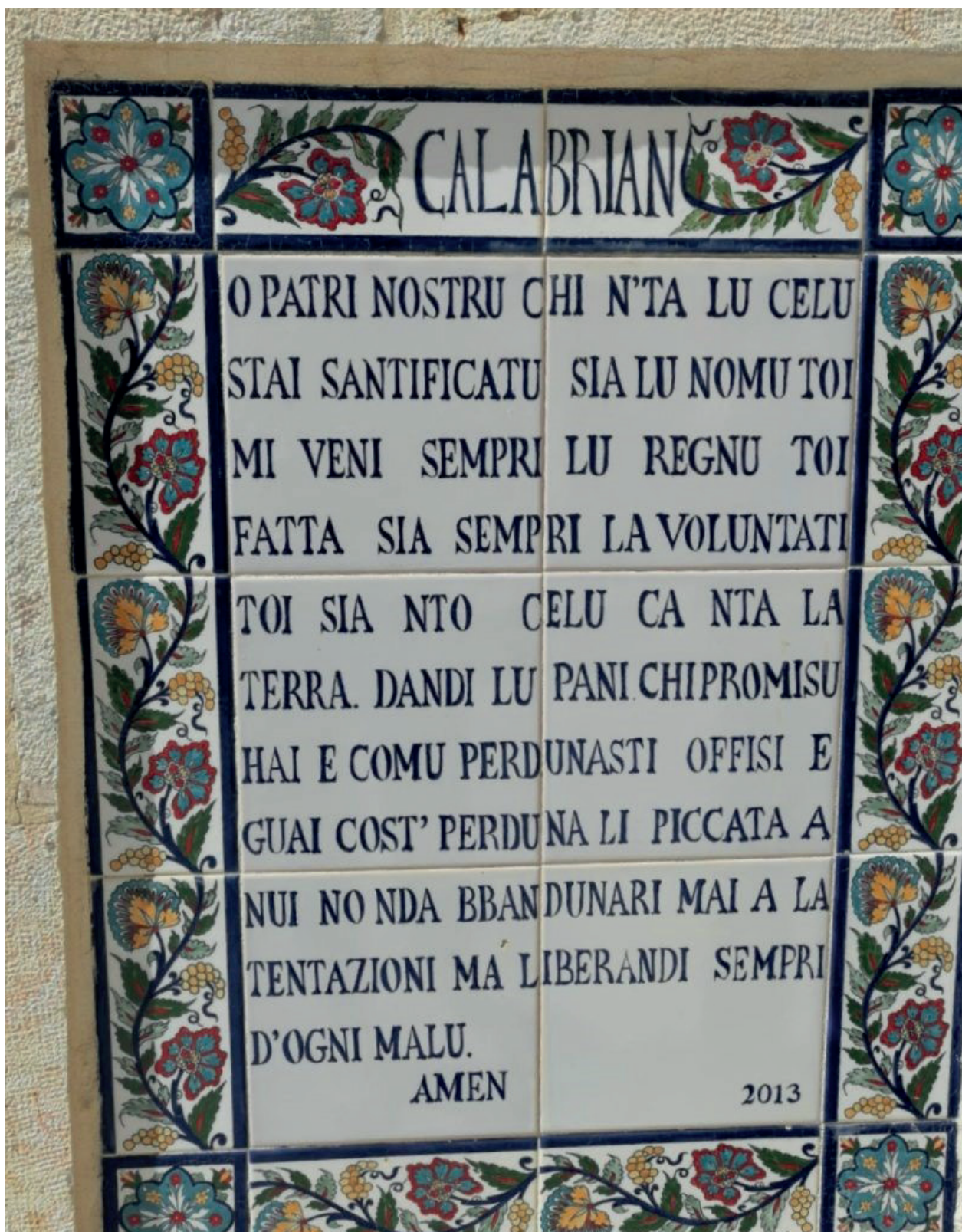
Chiesa del Padre Nostro a Gerusalemme (Foto Wikipedia).

La regina Elena, madre dell'imperatore Costantino, fece costruire una basilica bizantina nel 329, conosciuta come **Santuario di Eleona** e poi distrutta dai persiani nel 614. I crociati nel 1106 vi ricostruirono un oratorio anch'esso poi raso al suolo dal Sultano Saladino. Nel 1920 il governo francese iniziò nel sito i lavori per la costruzione di una chiesa, che per varie ragioni non fu mai terminata. La chiesa del Pater Noster fu innalzata sopra la grotta che ricorda l'insegnamento del Padre Nostro e si trova a destra dei resti della Chiesa di Eleona, dal greco **"élaion", che significa "oliveto"**. Fa parte di un monastero di monache carmelitane e l'edificio che possiamo ammirare attualmente, risale alle modifiche del XIX secolo. Oggi la superficie sulla quale si trovavano le due chiese e il monastero appartiene formalmente alla Francia.

Incastonate quindi nelle pareti dei **chiostri della chiesa**, su lapidi in maiolica

decorate e dipinte, troviamo le traduzioni del Padre Nostro in oltre 150 lingue. In essa possiamo ricostruire il legame storico che ci conduce ad esso. Partendo dal testo in aramaico, la lingua parlata da Gesù, passando per l'ebraico si giunge alla versione latina usata nella liturgia fino a pochi decenni fa. Possiamo trovare poi la traduzione italiana accanto alla quale sono riprodotte in espressioni dialettali tra le quali la più vicina a noi in vernacolo **del catanzarese**. In questo percorso linguistico è racchiuso, oltre al valore spirituale della preghiera, il suo cammino nella storia di ogni popolo, del nostro popolo, che si manifesta e trova espressione nelle forme più autentiche e più vicine agli umili, agli ultimi.

L'altro aspetto straordinario che sintetizza il senso di questo essere figli dello stesso padre che ci rende tutti fratelli, è l'evidenza dell'universalità del messaggio trasmesso. Qui nel chiostro della chiesa del

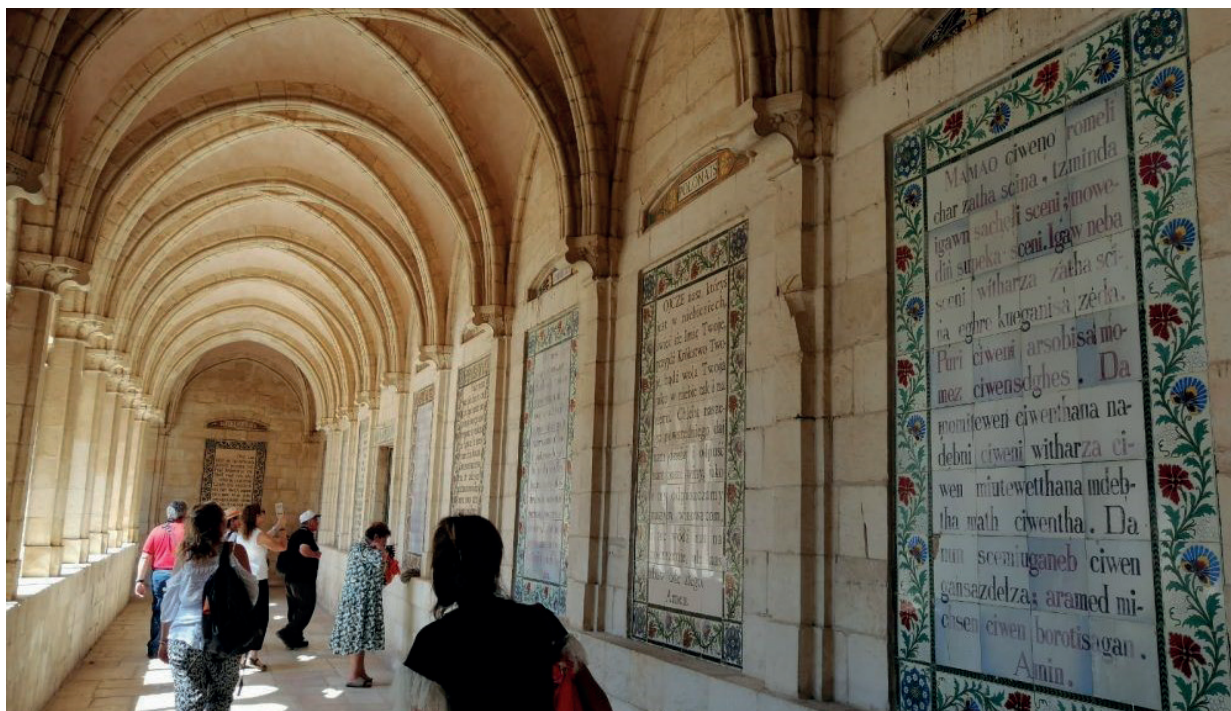


Il pannello del Padre Nostro in dialetto calabrese affisso nella Chiesa del Pater Noster a Gerusalemme.

Pater Noster ogni pellegrino può leggere nella propria lingua la preghiera, anche nei più remoti dialetti. L'uno accanto all'altro, nessuno è escluso, tutti elevano la medesima preghiera, unica nella sua diversità linguistica, in cui ciascuno rivive in modo più profondo la sua storia,

l'appartenenza alla sua cultura di origine, che si lega in un'unica grande appartenenza alla Chiesa universale.

Il Padre Nostro in dialetto calabrese, nessuno avrebbe potuto probabilmente immaginare che fra tutte le lingue del mondo vi fosse anche il **calabrese**. Che il



I pannelli Chiesa del Padre Nostro a Gerusalemme.

nostro dialetto fosse una lingua se n'era già accorto il grande filologo tedesco **Gerhard Rohlfs** che, nel suo "Dizionario dialettale della Calabria", affermava che il fondo principale del lessico calabrese è il latino.

Difatti il **dialetto calabrese**, affondando le sue radici nella lingua greca e in maniera particolare nella lingua latina, deve essere annoverata appunto tra le lingue neolatine. Probabilmente è proprio questo il motivo per cui troviamo tale lapide fra **più di 150 lingue**. L'ideatore di questo appassionante e commovente pannello in ceramica è stato il professore **Filippo Marino**, insigne mariologo originario di Palmi. A lui **Papa Francesco** ha dato l'incarico di redigere una nuova versione della preghiera.

Il Pontefice difatti, ha voluto correggerla nella frase **"Non ci indurre in tentazione"**. Imprecisione da attribuire ad un'imperfezione di traduzione avvenuta nel corso dei secoli. **"Non è Nostro Signore che ci induce in tentazione, ma semmai sono le forze del Male"**, afferma **Papa Francesco**. Il testo in calabrese ha di fatto anticipato questa importante revisione voluta dal Pontefice. Infatti, già nel 2013, data di posa del pannello, il Padre Nostro recitava cin

tal modo: **"No 'nda bbandunari mai alla tentazioni"**.

Su di essi è riportata la principale preghiera della religione cristiana, il Padre Nostro. Tra le diverse lingue in cui è stato tradotto il Padre Nostro, troviamo anche il **dialetto calabrese**, l'orazione è scritta in vernacolo locale e **più precisamente nel dialetto della zona del catanzarese**. Ovviamente, un'emozione ed una scoperta per tutti i pellegrini calabresi.

"O Patri Nostru chi n'ta lu celu stai, santificatu sia lu nomu toi, mi veni sempri lu regnu toi, fatta sia sempri la voluntati toi, sia nto celu, ca nta la terra. Dandi lu pani chi promisù hai e comu perdunasti offisi e guai, così perduna li piccata a nui. No nda bbandunari mai a la tentazioni, ma liberandi sempri d'ogni malu. Amen".

Questa la versione che i pellegrini possono ammirare nella Chiesa del Pater Nostro.

La nuova traduzione del Padre Nostro, realizzata dal professor Marino, è entrata in vigore, in tutte le chiese, esempio di una **Calabria positiva che costruisce ponti di civiltà e di cultura**.

Elisabeth Jerichau-Baumann (1819-1881) - Donna Ciociara (Olio su tela)



Grammaroli - memorie e memoria

“Cosa sarebbe stata l’arte senza il fascino ciociaro?”

• di Alessandro GRAMMAROLI

Un’ulteriore conferma della presenza di ciociari nella Roma ottocentesca e soprattutto di donne bellissime, ricercatissime dagli artisti come modelle per le loro opere .

• SULLA SCALINATA DI PIAZZA DI SPAGNA

Ben prima della nascita delle agenzie di moda, la bellezza delle donne ciociare dava appuntamento ad artisti e fotografi sulla celebre gradinata.

Siamo abituati a pensare che l’aumento demografico che vide interessata la città di Roma durante il XIX secolo, sia stato un fenomeno strettamente connesso alla sua

annessione al Regno d'Italia o tutt'al più alla successiva elezione a capitale, tuttavia non è del tutto così.

Non trascurando di ricordare i molti migranti che in periodo post unitario affluirono in città grazie alla nuova ferrovia Roma-Tivoli dai paesi della Valle dell'Aniene dedichiamo ora la nostra attenzione ad un precedente meno noto ma altrettanto importante per influenze e per apporto culturale.

Per aver chiaro il contesto, va detto che in periodo preunitario era possibile spostarsi all'interno di uno stato, come per esempio lo era quello Pontificio, l'importante era poter mostrare all'occorrenza una lettera di presentazione utilizzata come lascia passare; più complesso era invece attraversare confini territoriali, azione per la quale era previsto il possesso di una sorta di Passaporto.

Detto ciò è facile immaginare che prima dell'unità, gran parte dei flussi migratori avvenissero all'interno dei confini dello stesso stato ed i lascia passare territoriale erano riservati a prelati, nobili e pellegrini in grado di dimostrare la loro condizione.

Ma perché si lasciavano i campi, la famiglia e a volte tutto quel che si possedeva per avviarsi spesso a piedi e viaggiando giorni verso città lontane e sconosciute?

Si viaggiava per sfuggire al destino ed in cerca di quella fortuna dalla quale molte famiglie non si sentivano baciati. Ed in questo clima nacque il miraggio ottocentesco della città eterna, piena di palazzi nobiliari, di chiese, di campi da coltivare.

Ma era davvero così? La città papalina del primo '800 era in realtà un luogo dalle scarse possibilità lavorative e ridotto a circa 155.000 abitanti.

Ville patrizie e palazzi nobiliari garantivano un indotto vivace ma relativamente ristretto.

l'alternativa al servire presso ricche dimore era senz'altro assecondare e seguire l'ondata di turismo che vide travolgere

la vecchia Europa durante il periodo romantico.

La definizione di turismo è cambiata molto negli anni, come pure il senso di "*settore turistico*" ed a quei tempi offriva possibilità lavorative ad oggi quasi incomprensibili: si andava dai cocchieri, ai facchini, valletti, dame di compagnia, senza dimenticare i vari saltimbanco e le prostitute che in un modo o nell'altro allietavano il soggiorno cittadino.

Parliamo dei tempi del Grand Tour, e già solo questo lascia immaginare quanto anche il viaggio in se necessitasse di personale specializzato: pensiamo per esempio agli stallieri, ai maniscalchi, ai locandieri, alle guide o agli osti. Esisteva un mondo che gravitava intorno al business di questo grandioso viaggio tanto di moda al tempo.

Era chiaramente appannaggio della borghesia e della classe nobile, lasciando immaginare quanto queste carovane stipate di bauli fossero appetibili agli occhi di briganti e manigoldi.

Detto ciò è chiaro comprendere il motivo che spinse molte persone in cerca di fortuna o solo di un impiego occasionale verso le mura della città eterna. La provenienza di questi antichi progenitori degli attuali fuori sede, era tanto localizzata che per definire oggi questo fenomeno migratorio si usa un sostantivo che la contiene: ciociarizzazione.

Frotte di lavoratori arrivarono con le loro





tradizionali ciocce ai piedi, accompagnati da mogli e figlie ancora vestite di splendidi abiti tradizionali e col capo occasionalmente coperto dalla *“pacchiana”*.

Queste figure sincere e spontanee ripopolarono l'antica città, riempiendola di colori e bellezza, già, perché sembra che le donne ciociare fossero bellissime e terribilmente caratteristiche immerse nel fascino decadente della città ormai in rovina.

Non ci volle molto tempo prima che gli artisti notassero questa categoria e la eleggessero a modello.

Foto, acquarelli e pitture ad olio: fino al 1870 non c'era immagine tipica della città che non mostrasse ritratti anche quelli che venivano spacciati per gli abitanti del luogo.

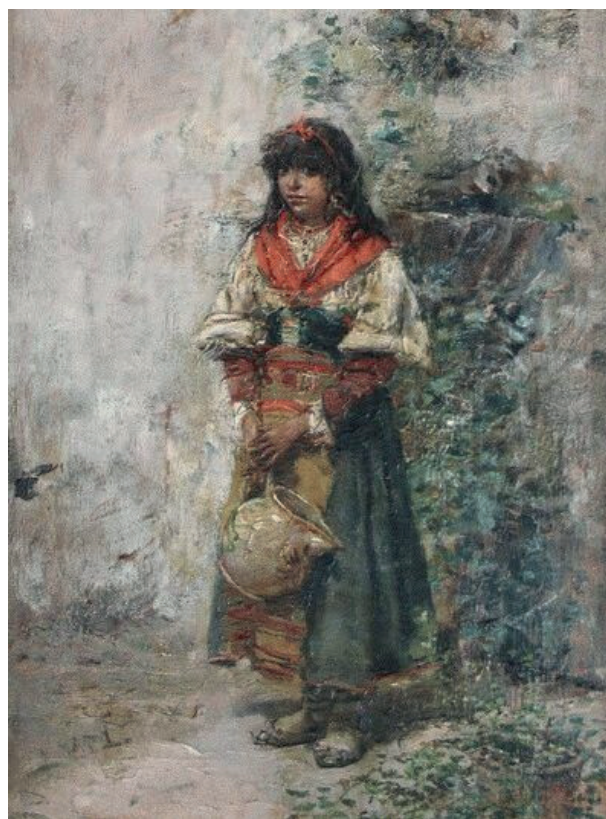
Chiaramente a prevalere era il lato artistico ed il valore di un modello equivaleva esattamente a quello di una donna, tanto che vennero organizzati in una categoria, al fine di poter regolare i loro salari e fu addirittura introdotta una scuola per modelli.

A differenza di oggi non c'era bisogno di contattarli perché loro già c'erano! Erano presso il **Colosseo**, presso l'**Appia Antica** e sulla **scalinata di Piazza di Spagna**, ai piedi della quale erano presenti addirittura le tende dei fotografi complete di camera

oscura per stampe rapide. E quelle foto che così velocemente potevano essere impresse per i turisti, altro non sono che le antenate delle successive polaroid.

Quella dei modelli era una vera industria, calcolando i loro costi di gestione ed eventuali spese da sostenere per abiti e costumi era forse quella con più attivi!

Questi nobili ispiratori d'arte che



La ciociara - Vincente March (olio su tela sec. XIX)



La ciociara indica al suo bambino l'immagine dell'immacolata concezione - Musei Vaticani - Francesco Podesti (Olio su tela sec. XIX)

calcarono i primi passi sul selciato della nobile città, non sapevano che di lì a poco, avrebbero invaso gli studi degli uomini più creativi di mezza Europa: non c'era infatti artista che non avesse i suoi modelli ciociari.

Se gli uomini si prestarono magnificamente alla nascente arte fotografica, le donne, dalla folta chioma corvina, dai corpi morbidi e flessuosi e padrone di sguardi scuri e penetranti, non poterono che catturare con quella bellezze dai lineamenti forti e decisi, il cuore e l'anima di pittori e scultori, facendo ancora oggi bella mostra delle proprie virtù attraverso le opere che le immortalarono.

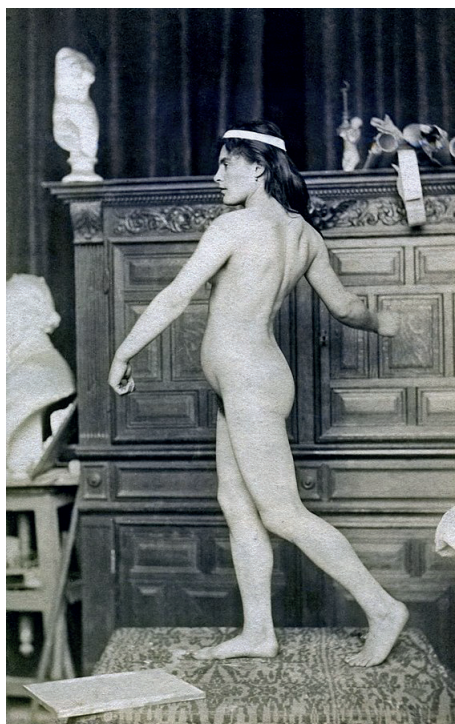
Il mestiere della modella è sempre stato giudicato severamente dalla buona società e ciò ha in qualche maniera ridotto la consapevolezza dello spessore che un'espressione o un volto possono in realtà donare ad un'opera attraverso l'artista.



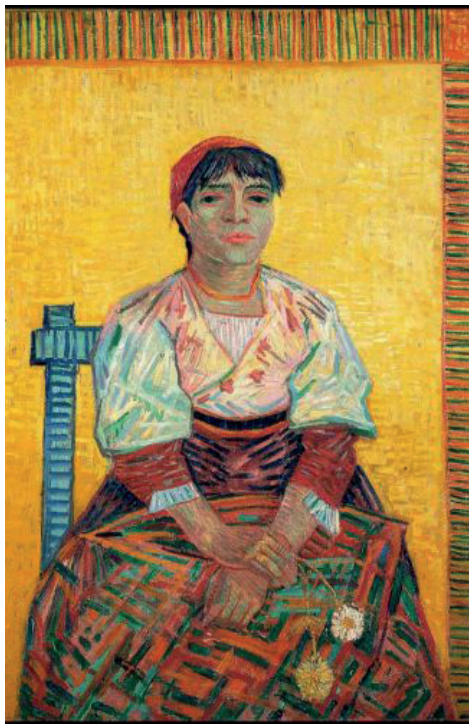
La recluta e la Ciociarella - Girolamo Induno (Olio su tela)

Muse, amanti ed ispiratrici, ma per quanto detto, oggi conosciamo pochi dei loro nomi, ma ricordiamone almeno alcune celebri:

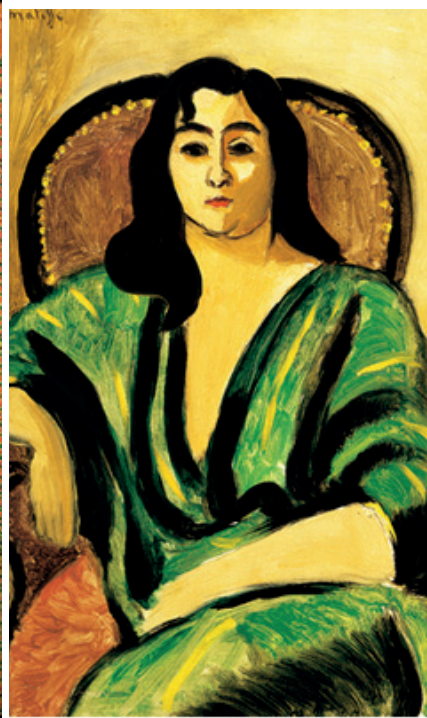
- **Rosalinda Pesce da Gallinaro** è la Samuense di Oscar Roty
- **Agostina Segatori da Subiaco** è L'Italienne di Van Gogh
- **Carmela Caira di Gallinaro** è la Carmelina di Matisse
- **Michelangelo de Rosa di Atina** è il corpo che copre il panciotto rosso di Cezanne
- **Antonia Caira da Gallinaro** era detta la Venere de Montparnesse e fu amatissima da Wistler, di Emile Bernard, di Alice Pike Barney, di Pascin... Morì di stenti, dimenticata, povera e malata.
- **Carmela Bertagna**, modella di Sargent.



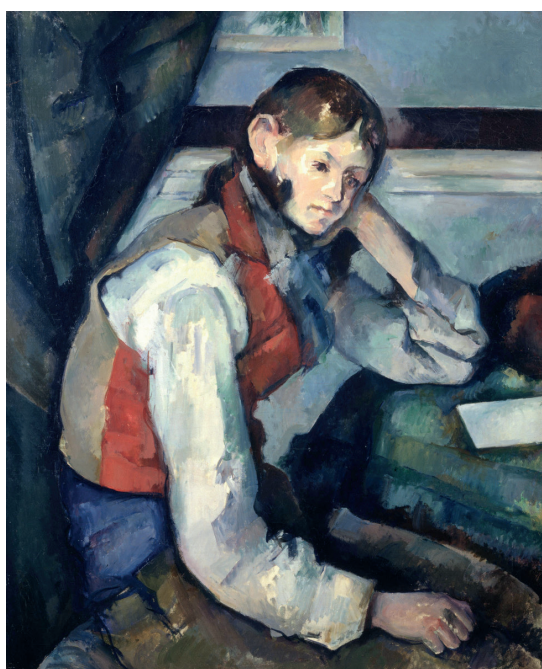
Rosalinda Pesce da Gallinaro è la Samuese di Oscar Roty



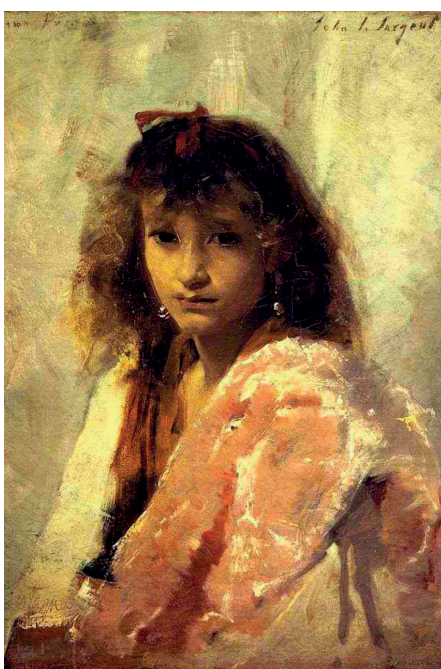
Agostina Segatori da Subiaco è L'Italienne di Van Gogh ed Edouard Manet



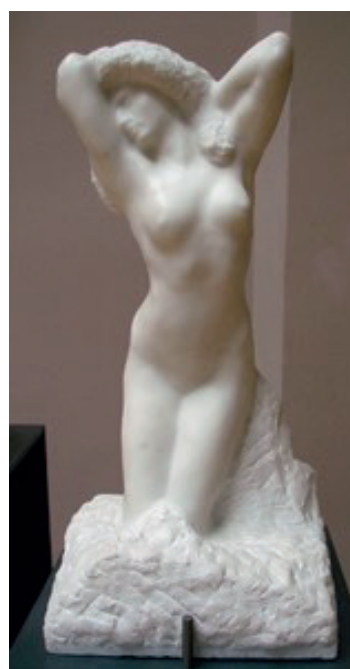
Carmela Caira di Gallinaro è la Carmelina di Matisse



Michelangelo de Rosa di Atina è il corpo che copre il panciotto rosso di Cezanne



John Singer Sargent Carmela Bertagna (c. 1880).



Adele Abbruzzese modella di Rodin

• **Anna e Adele Abbruzzese**, sin da giovanissime collaborarono con lo scultore Rodin fino alla sua morte e sono rintracciabili in tutta la sua opera.

Cosa sarebbe stata l'arte senza il fascino ciociaro? E tanta bellezza,

avrebbe varcato i confini nazionali se non avesse esposto le proprie bellezze sulla scalinata di Piazza di Spagna posando per i fotografi del Grand Tour?



L'INAFFIDABILITA' DEI **DADI ROMANI** DA GIOCO!

di Daniele MANCINI

I Romani erano grandi giocatori d'azzardo e amavano trascorrere il proprio tempo libero con il gioco dei dadi nella locale taberna.

Molti dei dadi rinvenuti nelle varie campagne di scavo sono risultati piuttosto asimmetrici, schiacciati, allungati o semplicemente irregolari. Gli archeologi hanno spesso interpretato questo "difetto" di progettazione come una forma di normale raggio, un tentativo di manipolare la forma del dado per aumentare la probabilità di lanciare determinati numeri.

Un nuovo studio pubblicato sulla rivista [Archaeological and Anthropological Sciences](#) suggerisce, invece, che non era così: la qualità di questi antichi dadi era legata al modo in cui i Romani vedevano il mondo e al ruolo che il destino e gli dei giocavano in esso.

La ricerca è stata condotta dall'archeologo Jelmer Eerkens, docente

di antropologia presso l'Università della California Davies, e Alex de Voigt, docente presso il Dipartimento di Economia e Commercio della Drew University. I due hanno studiato un campione di 28 dadi di epoca romana trovati nei Paesi Bassi e poi hanno condotto un esperimento chiedendo a studenti ignari di riprodurre pezzi di gioco simili, per capire se il posizionamento dei numeri del dado fosse influenzato dal desiderio di raggirare.

[Ricerche precedenti](#) avevano già dimostrato che circa l'80-90 per cento dei dadi romani erano visibilmente asimmetrici: uno dei loro lati differiva, per dimensioni, almeno per il 5 per cento rispetto agli altri. In confronto, ciò si verifica solo in circa la metà dei dadi successivi dell'età medievale e post-medievale, notano Eerkens e de Voigt.

Le irregolarità visibili, dunque, erano similmente presenti in 24 dei 28 dadi romani realizzati in argilla, metallo e osso.



La scelta di prelevare un campione dai Paesi Bassi fu fatta perché in epoca romana quella regione era divisa in due, con il confine dell'Impero Romano che correva lungo il fiume Reno. Ciò ha permesso ai ricercatori di esaminare sia i dadi romani che i pezzi realizzati dai Frisii, una tribù germanica locale che viveva a nord del confine, per verificare eventuali differenze culturali e sembra che non ce ne fossero.

Sembrava esserci uno schema per i dadi irregolari: molti avevano l'uno e il sei posti sulle superfici opposte più grandi dei dadi e studi di probabilità hanno dimostrato che l'asimmetria influisce sulle probabilità di un tiro. Attraverso una formula matematica è possibile calcolare questa probabilità ma basti dire che maggiore è la differenza tra i lati del dado, maggiori sono le possibilità di tirare un numero posizionato sulle superfici più grandi!

Se, su un cubo perfetto, c'è una possibilità di 1 su 6 di tirare qualsiasi numero, per i dadi romani le probabilità di ottenere un numero sul lato più grande potrebbero essere fino a 1 su 2,4, a seconda di quanto fosse asimmetrico il dado.

Il fatto che l'asimmetria sembri spesso favorire lanci specifici, vale a dire un uno

o un sei, potrebbe supportare la teoria secondo cui la quale non erano lontani dal voler imbrogliare intenzionalmente e avvicinare la dea bendata dalla loro parte: i dadi avevano un ruolo importante nella società romana e in un singolo lancio di un dado si riversavano anche speranze divinatorie, dai risparmi di una vita alla reputazione di un indovino come accurato predittore del futuro.

Per verificare se i Romani creassero intenzionalmente i loro dadi asimmetrici, Eerkens e de Voogt hanno elaborato un progetto di archeologia sperimentale facendo creare degli asimmetrici manufatti particolari e coinvolgendo 23 ignari laureandi in psicologia: se questi studenti, che ovviamente non avrebbero giocato d'azzardo con i dadi ed erano ignari dello scopo dell'esperimento, posizionavano numeri casualmente sulle superfici irregolari, allora potremmo presumere che i Romani avessero un intento specifico nel favorire determinati lanci; mentre, se questi moderni "ingenui" ripetessero gli schemi trovati negli antichi dadi allora dovremmo concludere che qualche altro meccanismo culturale o psicologico era all'opera.

La maggior parte degli studenti ha posizionato l'uno e il sei sulle superfici più grandi dei dadi asimmetrici, specialmente quando è stato detto loro in anticipo di usare la cosiddetta configurazione "sette", quella di posizionare i numeri in modo che due lati opposti del dado sommino sempre sette (uno e sei, due e cinque, ecc.). Questo è il modo in cui vengono posizionati i numeri sulla maggior parte dei dadi sia romani che moderni.

Secondo Eerkens e de Voogt, il fatto che, come gli antichi romani, gli studenti moderni creassero involontariamente dadi che favorissero il lancio di uno o sei suggerisce che questo sia il risultato di un "preconcetto di produzione" piuttosto

che un tentativo di ottenere un vantaggio.

La spiegazione più frequente che gli studenti hanno fornito per la loro scelta progettuale è stata che sembrava naturale iniziare a posizionare i numeri dal lato più grande o riservare più spazio per il sei. Questo suggerisce che il motivo per cui i Romani realizzavano dadi così sbilenchi era abbastanza semplice e per nulla subdolo: semplicemente non gli importava! I dadi erano realizzati in diverse dimensioni e materiali, che spesso potevano anche influenzare la forma, e finché l'artefatto poteva rotolare non importava se non era un cubo perfetto.



Secondo i ricercatori, questo fornisce anche una visione preziosa del modo in cui i romani credevano che il mondo funzionasse: le fonti antiche mostrano che i romani non comprendevano del tutto il concetto di probabilità e le sue regole matematiche ma credevano che eventi casuali, come il lancio di un dado, fossero governati dal destino e dal favore di divinità come Fortuna, la personificazione della fortuna e altri esseri soprannaturali, non è troppo diverso dalle superstizioni di molti moderni frequentatori di case da gioco.

Tuttavia, c'erano alcuni autori antichi, come Cicerone, che deridevano l'idea che gli dei controllassero ogni aspetto della vita umana.

Il filosofo e politico del I secolo a.C. usò persino il lancio dei dadi come esempio per esprimere una comprensione rudimentale della probabilità e chiedersi se i lanci fossero davvero determinati da esseri divini. Cicerone, però, era un intellettuale, scriveva di filosofia in trattati accademici che la maggior parte dei romani non poteva leggere o di cui spesso non sarebbe stata a conoscenza.

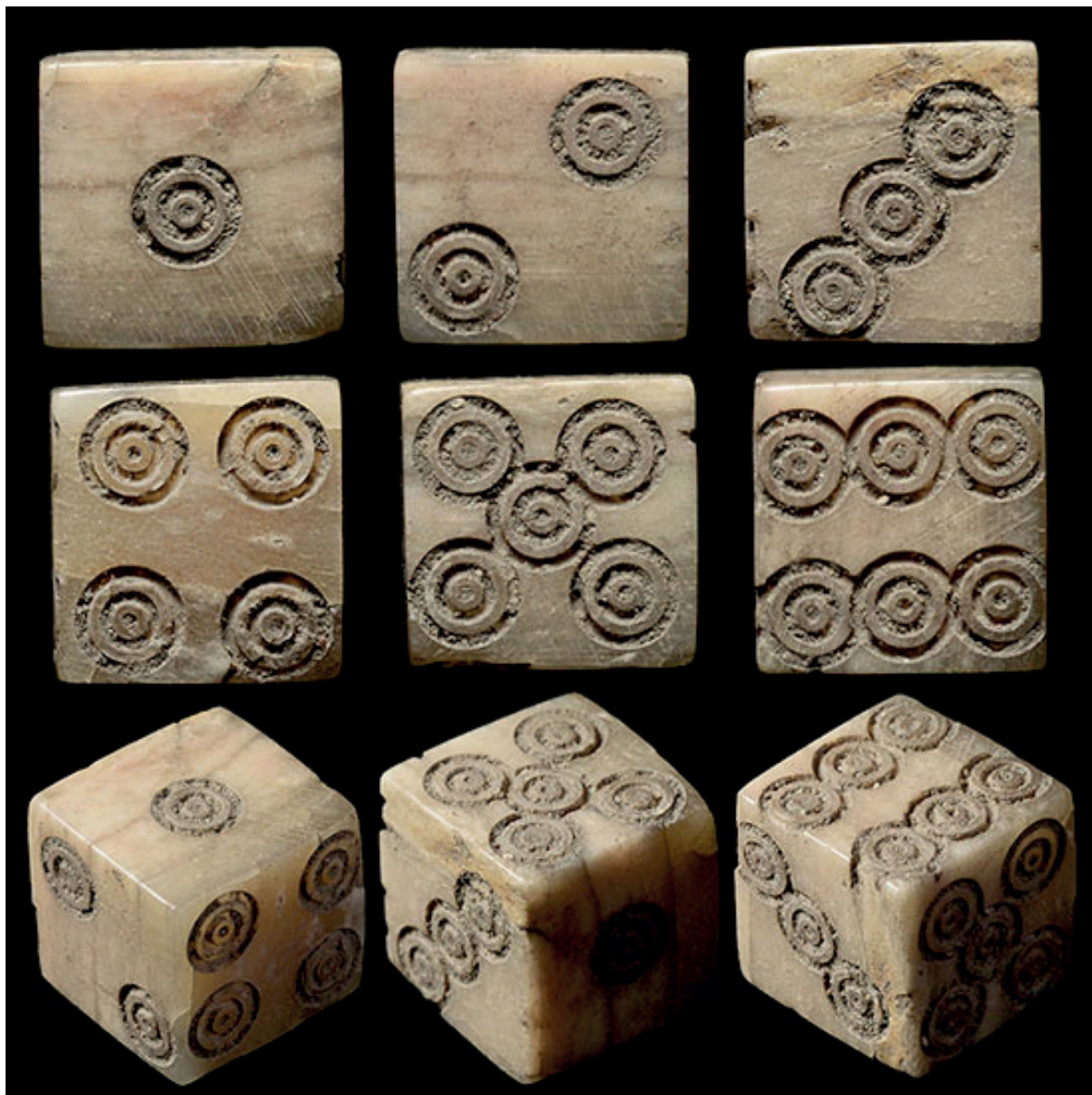
Non è un caso che durante il Medioevo e la prima età moderna i dadi irregolari siano diventati più rari quando la teoria della probabilità ha iniziato a raggiungere un pubblico più vasto grazie agli studi del matematico francese del XVII secolo, **Blaise Pascal**.

Secondo Eerkens, nel periodo romano, è ancora possibile che alcuni giocatori d'azzardo esperti si siano resi conto che la forma del dado in qualche modo influiva sui tiri, riconosce e sicuramente avrebbero potuto approfittarne per manipolare le loro attività di divinazione o gioco d'azzardo ma, molto probabilmente, non era una conoscenza comune.

Gli autori ritengono, dunque, che comprendere perché i dadi romani fossero così spesso asimmetrici non significa solo capire antichi metodi di gioco.

Manufatti particolari come i dadi sono comuni nel corso della storia, dall'antico Egitto e dalla Mesopotamia fino ad oggi e guardare i sottili cambiamenti in questi oggetti apparentemente immutabili può dirci molto sulle civiltà passate, comprendere come il pensiero e la comprensione del mondo siano cambiati attraverso i piccoli suggerimenti forniti da questi antichi oggetti.

*Tradotto e rielaborato da
Daniele Mancini*



Dadi romani a sei facce

I dadi a sei facce di epoca romana sono comuni nei siti archeologici di tutta Europa.

Mentre alcuni dadi si avvicinano ai veri cubi, molti sono visibilmente non cubici (cioè asimmetrici/sbilenco) e favoriscono determinati tiri, in particolare i numeri 1 e 6.

Non è chiaro se tali dadi fossero “tipi” intenzionali e distintivi usati in giochi o attività, rappresentano dadi “imbroglianti” o sono semplicemente parte di un continuum di variazione nella forma e nella configurazione del dado.

Per esplorare questo problema, esaminiamo la distribuzione delle forme

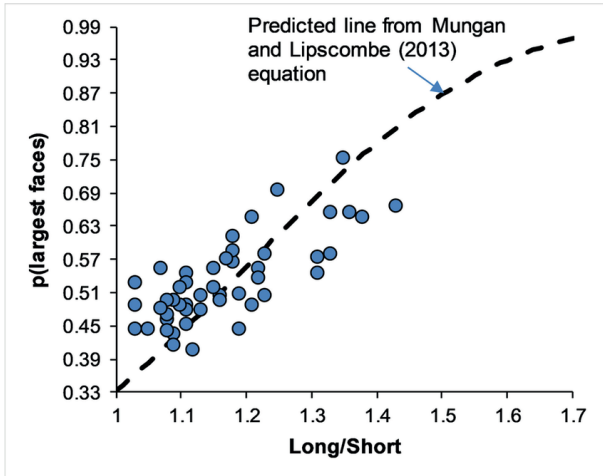
di 28 dadi di epoca romana ben datati dai Paesi Bassi moderni. I risultati mostrano che l’asimmetria del dado romano varia in modo continuo da vero cubo a altamente parallelepipedo, dove il lato lungo è più lungo di oltre il 50% rispetto al lato corto.

Quindi conduciamo esperimenti di replica per esaminare come i produttori ingenui configurano i pip su una gamma di forme. I nostri risultati mostrano una distorsione della produzione, in cui i produttori posizionano il 6 sulla faccia del dado più grande, non per favorire determinati rotoli, ma a causa di limitazioni di spazio e/o dell’ordine in cui posizionano

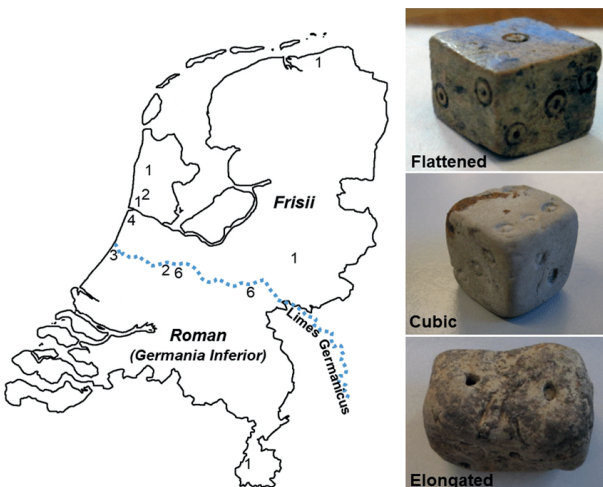
i semi.

Nel complesso, interpretiamo i dadi romani asimmetrici come parte di una categoria di artefatti unica ma altamente variabile, non tipi distinti. Sosteniamo che una variazione così estrema fosse accettabile perché produttori e utenti consideravano i risultati del tiro come il

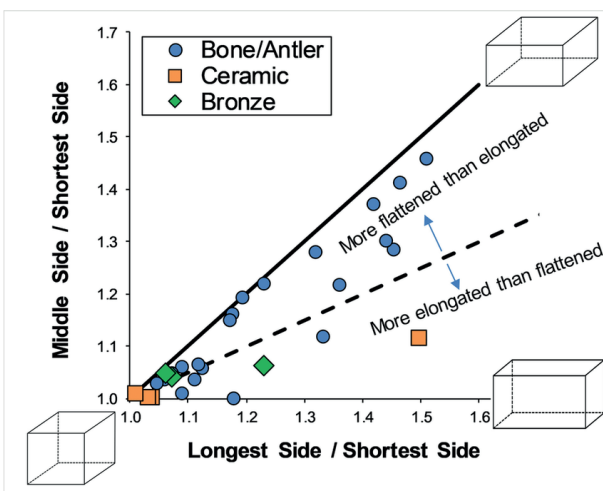
prodotto del destino, piuttosto che del caso o della probabilità. La conformità a un vero cubo simmetrico non era percepita come essenziale per la funzione della morte e le forme asimmetriche erano tollerate semplicemente come parte dell'intervallo accettabile nella variazione di forma.



- Probabilità di tirare una delle due facce/lati più grandi rispetto alle proporzioni del dado (lato più lungo/lato più corto) che mostrano l'equazione di Mungan e Lipscombe e i dati empirici del tiro da un campione di dadi romani (dati di Swift 2017a)



- Mappa dei Paesi Bassi moderni che mostra l'ubicazione dei siti romani inclusi in questo studio (il numero corrisponde al numero di dadi misurati in ciascuna posizione) insieme a tre esempi di dadi a destra.



- Forme cubiche e non cubiche idealizzate, che mostrano il lato più lungo/corto rispetto al lato medio/corto, per il campione di 28 dadi romani.



Piet Mondrian (1872-1944)

Composizione con giallo rosso nero blu e grigio, 1920 - olio su tela 51,5 x 61 cm. Stedelijk museum — Amsterdam.

Beh, in primo luogo la capacità di concepire e saper comunicare la sua visione del mondo. Una visione che deve essere espressa individuando nuovi punti di vista o strumenti che permettano nuove riflessioni.

Certamente, **Piet Mondrian** fu un artista. Egli inizia ammirando il suo conterraneo **Van Gogh**. Segue la sua arte, la copia ma soprattutto ne apprezza la capacità di rompere con la tradizione accademica del bel disegno e del bell'ornato. **Mondrian** ha un'anima molto sensibile, di grande spiritualità; in questo si sente molto vicino a **Vincent**. Cerca di andare oltre il mondo tangibile: quell'apparenza fatta di illusioni che domina il genere umano. Ma purtroppo è tragicamente catapultato nelle vicende della

vita che lo rendono testimone di due guerre mondiali. In queste atmosfere drammatiche, l'enorme sensibilità artistica di **Mondrian** è indirizzata alla ricerca dell'essenza pura del pensiero: una razionalità astratta, imperturbabile, dalle fugaci volatilità delle emozioni.

Stanley Kubrick nel suo *"Odissea nello spazio"*, per esprimere il concetto di *"Intelligenza"*, ricorre a un monolite perfettamente squadrato, privo di colore, poggiato su un deserto roccioso. Se noi ipotizzassimo di trovare o vedere su Marte linee rette e squadrate - tracciate nel terreno come tele di **Mondrian**, a formare rettangoli e quadrati secondo una precisa relazione geometrica - penseremmo certamente ad una intelligenza che intenzionalmente

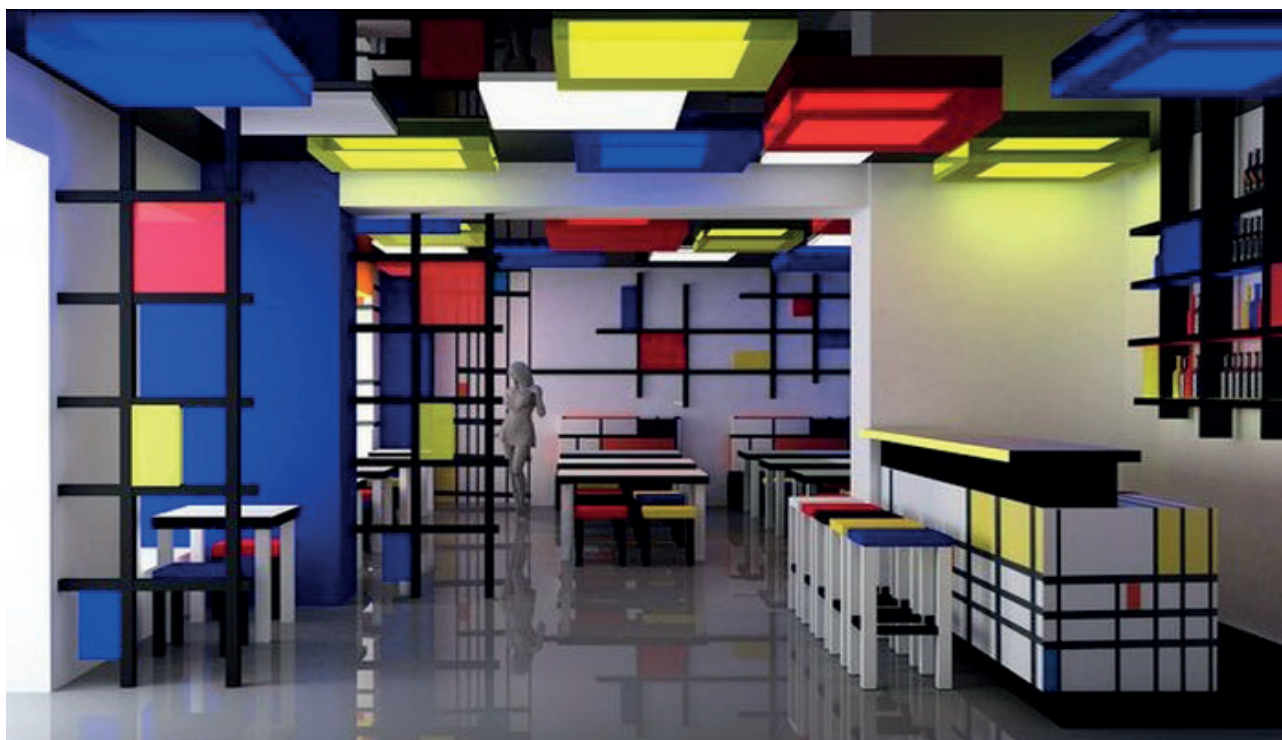
abbia lasciato una propria testimonianza da decifrare. Non potremmo dare un gradiente di intensità a quell'intelligenza ma certamente non ne potremmo dubitare della sua esistenza: le linee perfettamente rette solitamente non esistono in natura.

Le **piramidi di Giza** turbano da secoli l'uomo. Non solo per l'imponenza della loro mole ma soprattutto per l'enigmatica perfezione delle loro geometrie e dei rapporti matematici che presiedono alle loro forme. Le tele di **Piet Mondrian** puntano a questa essenzialità. Egli traccia ciò che è la rappresentazione più elementare e meno naturale che l'uomo conosca, ovvero rette parallele che si incrociano ortogonalmente creando geometrie rettangolari, perfettamente squadrate: non è un caso che la croce sia uno dei simboli più arcaici della civiltà umana. Egli definisce così degli spazi bidimensionali sui quali dominano il bianco e il nero, ovvero gli opposti della luce e, occasionalmente, estende le variabili ai tre colori primari, quelli che danno origine a tutti i colori dello spettro. In questo **Mondrian** intende esprimere il senso puro e più essenziale dell'armonia e dell'intelligenza, quella che sa astrarsi dal mondo naturale per penetrare le forze e i meccanismi che lo

regolano.

Ma non solo, egli vuole coniugare questo senso di perfezione astratta con alcune imperscrutabili leggi di Natura. I suoi rettangoli riflettono le geometrie a capo della sequenza di **Fibonacci**: il rettangolo aureo, che dà un'impronta perfetta alle forme e un senso di armonia delle proporzioni. Sono schemi che danno origine all'oggettività delle leggi di natura (*Gombrich, 1995*), e che vediamo chiaramente nelle forme elicoidali delle chiocchie, nelle conchiglie, nella disposizione delle foglie sui rami e dei rami sui tronchi, nel rapporto fra microcosmo e macrocosmo; in breve, nel rapporto fra Uomo e il concetto di Dio. Quando vedo **Mondrian** penso anche all'**Uomo vitruviano** di **Leonardo**, a quelle forme geometriche dentro le quali è inscritto, nella ricerca di una relazione diretta con l'assoluta armonia celeste.

Questo mi auguro aiuterà a vedere con po' più di chiarezza il progetto di questo grande artista che concepiva l'arte non come un fine indirizzato a sentimenti di empatia estetica ma piuttosto come uno strumento artistico di analisi, volta alla ricerca e alla comprensione di chi siamo e da dove veniamo.



C. C. POSTALE

C^{mi} 10

LO SPILLONE

IL MONELLO

PERIODICO SETTIMANALE ILLUSTRATO

Direz. e Amministr.: Viale Regina Margherita, 13 - Milano

ABBONAMENTO ANNUO L. 5

Anno II - N. 83 □ 6 Dicembre 1934 - XIII E. F. □ Cent. 10 il numero

VENCISLAO E IL PITTORE VERISTA



Il malvagio Giacomone scaccia il piccolo strillone: le sue orecchie delicate da quel grido son turbate!!



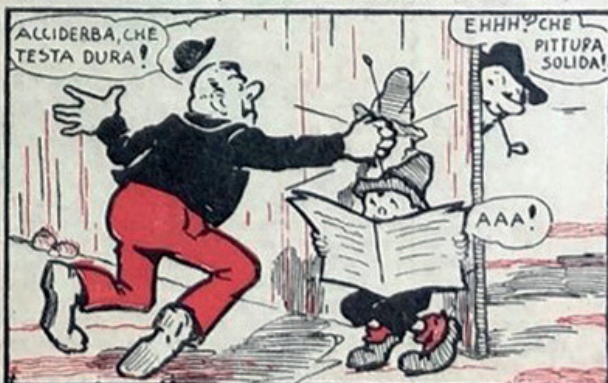
Sfoga il bimbo il suo dolore, e Gervasio, il buon pittore, gli domanda con affetto: "Che t'han fatto, poveretto?.."



Al racconto di Marcello, prende tosto il suo pennello e sul muro, in un sol tratto, al fanciullo fa il ritratto.



Già si appressa Giacomone per scacciare lo strillone, ma il ragazzo sta impalato, col giornale ben spiegato.



Vibra un pugno, quel mastino, destinato al ragazzino, ma Marcello si è abbassato e il pericolo ha schivato.



Contro il muro scabro e grosso e si aggiunge a quel dolore, Vencislao s'è rotto un osso, delle beffe il disonore.



MÉTAPHORE

Snodate di Milena Manili

L'EVOLUZIONE UMANA E' IMPERFETTA MA "CREATIVA" - 4



1. 4. SCIENZA, ARTE E PSICOLOGIA

- ***Il concetto di creatività nel corso della storia***

La creatività è quel particolare aspetto dell'intelligenza umana che, generando idee e pratiche innovative, ha contribuito all'evoluzione della nostra specie. La creatività, così come l'intelligenza, non è misurabile se non a titolo indicativo e statistico: la valutazione di un quoziente intellettivo (Q.I. Guilford, 1950) dal punto di vista quantitativo, piuttosto che

qualitativo, sarà sempre più legata al vincolo della produttività.

Nel pensiero moderno, ciò che conta almeno quanto l'introduzione di idee nuove e di nuove invenzioni, è senza dubbio l'impiego dell'intelligenza stessa da parte dell'uomo, le situazioni a cui viene applicata e la risoluzione degli ostacoli che precludono una migliore qualità della vita.

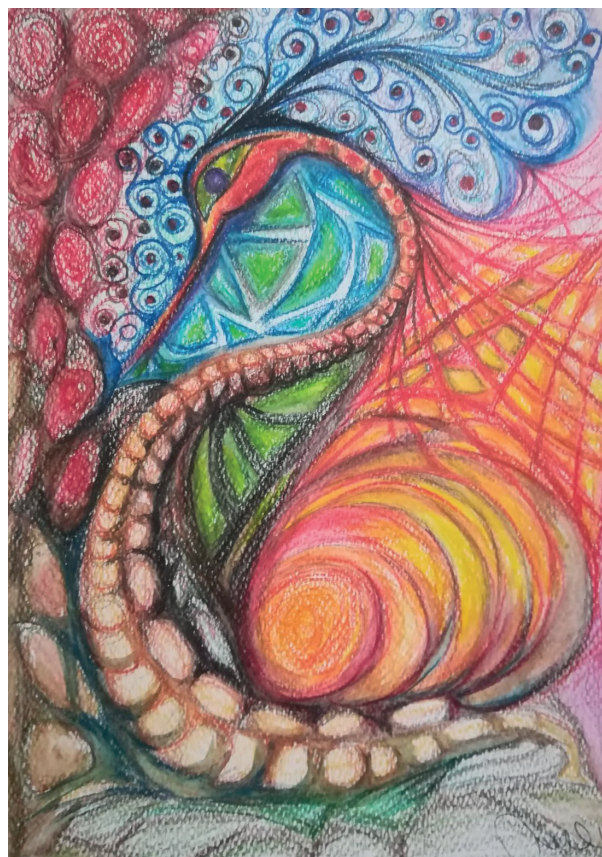
Gli antichi filosofi, fra i quali **Platone**, attribuivano la creatività ad una ispirazione di origine divina, spesso riferendosi ad un'attività poetica o artistica guidata dalle varie muse ispiratrici, e comunque destinata a pochi eletti.

Nel corso del Medioevo il concetto di creatività restò legato alla celebrazione del divino, relegando il ruolo dell'artista alla manifattura dell'opera, con scarsa considerazione per la sua personalità. Quest'ultimo aspetto doveva prima liberarsi dell'idea trascendentale di una folgorazione divina e da quella, più prosaica, dell'indistinzione degli artisti medievali, operatori di bottega, che ricevevano incarichi dalle Corti per il tramite dei loro Maestri.

Il concetto della personalità creativa trova una sua ragion d'essere con l'avanzare della concezione umanistica propria del Rinascimento e di una fiorente produzione artistica, in cui l'artefice è l'autore indiscusso dell'opera in virtù di un proprio talento; almeno finché, non si insinui nell'idea delle doti creative l'ombra inquietante del tratto ereditario. In pieno illuminismo la fiducia nella scienza e la maggiore attenzione verso il processo creativo avviano una serie innumerevole di indagini sulla qualità del genio, tra cui quella di **William Duff** (1767) ed i continui dibattiti tra innatismo ed ereditarietà, creatività, come caratteristiche della specie (Lamarck e Darwin).

La filosofia del tardo '700 (con I. Kant) rivaluta, sostanzialmente, il ruolo dell'intelligenza come una forma di genialità intuitiva, che supera la pura e semplice ragione, che spinge ad andare oltre l'inganno dei sensi per migliorare la percezione del bello. Nel 1750 Baumgarten fonda l'Estetica come disciplina autonoma.¹

Tra '800 e '900 sorgono molte anticipazioni teoriche, di indubbia modernità, che alternano le proprie considerazioni sulla prevalenza della natura biologica, psicologica, o sociale, dell'evoluzione umana e della creatività insita nel lungo processo evolutivo della specie. Nel 1988 **Simonton**, basandosi sui lavori precedenti di **Campbell** (1960) propose una "**Teoria darwiniana della creatività**" studiando l'influenza dei fattori inconsci sull'evoluzione



Cignoreale 1.

degli organismi umani e della loro creatività. Il principio della selezione preserva quelle forme dell'innovazione creativa capaci di risolvere i problemi di adattamento dell'uomo. Il singolo individuo riesce a consolidare nella specie tali attitudini dal momento in cui riesce a gestire delle conoscenze fluide, non cristallizzate, a ri-combinarle in modo occasionale, a renderle funzionali ad una migliore opportunità per la propria vita, permettendo che la propria "soluzione", per quanto ideata casualmente, venga trasmessa alle generazioni successive.

Le successive teorie (Teoria della creatività biopsicosociale dell'atto creativo, di Dacey e Lennon, 1998) segnano il passo dei decisivi progressi delle Scienze umane che, nei diversi campi, come la biologia e la psicologia dello sviluppo, suscitano interessi più specifici per ciò che avviene nel nostro cervello durante il processo creativo. Già a fine '800 la psicologia della **Gestalt** aveva posto le basi per una

¹ Gottlieb Baumgarten, con la pubblicazione del volume *Aesthetica* del 1750 attribuisce una dignità scientifica della sensibilità, giungendo a definire l'estetica come disciplina filosofica autonoma. Fu lui il primo ad affermare che «l'estetica (ovvero teoria delle arti liberali, gnoseologia inferiore, arte del pensare bello, arte dell'analogo della ragione) è la scienza della conoscenza sensitiva» affiancandola alla logica razionale, che è invece la forza primaria dell'Illuminismo.

concezione nuova, fenomenologica, della creatività, dove la percezione dei diversi aspetti della realtà e del modo di rappresentarla vengono integrati in una visione d'insieme.

E' innegabile che le concezioni contemporanee abbiano tratto spunto da una nota e classica concezione della creatività che fu data dal filosofo e matematico **Henry Poincaré** nel primo ventennio del '900 che possiamo riassumere così: Creatività è unire elementi esistenti con connessioni nuove e soprattutto scoprire l'utilità di questi processi.

Come appare ovvio, si interviene su materiale preesistente. L'aspetto innovativo riguarda l'ideazione di una combinazione nuova o di una nuova classe di relazioni tra le parti utilizzate.

Sembra che l'intuizione necessaria per svolgere un atto creativo preferisca la solitudine dell'ideatore; tuttavia è accertato, o forse è una condizione tipica della mentalità scientifica e divulgativa d'occidente, che un'azione sia veramente creativa ed innovativa nella misura in cui sia stata condivisa e convalidata dalla società di appartenenza.

Non possiamo approfondire tale argomento in questa sede, ma solo fare un breve accenno ad alcuni tratti fondamentali, che ci permettono di comprendere il passaggio da una antica visione animistica o deistica della creatività umana alla sua portata scientifica, per giungere alle soglie del nostro secolo con una visuale più completa e forse meglio integrata, superando le distinzioni improduttive tra l'aspetto scientifico e quello umanistico della questione.

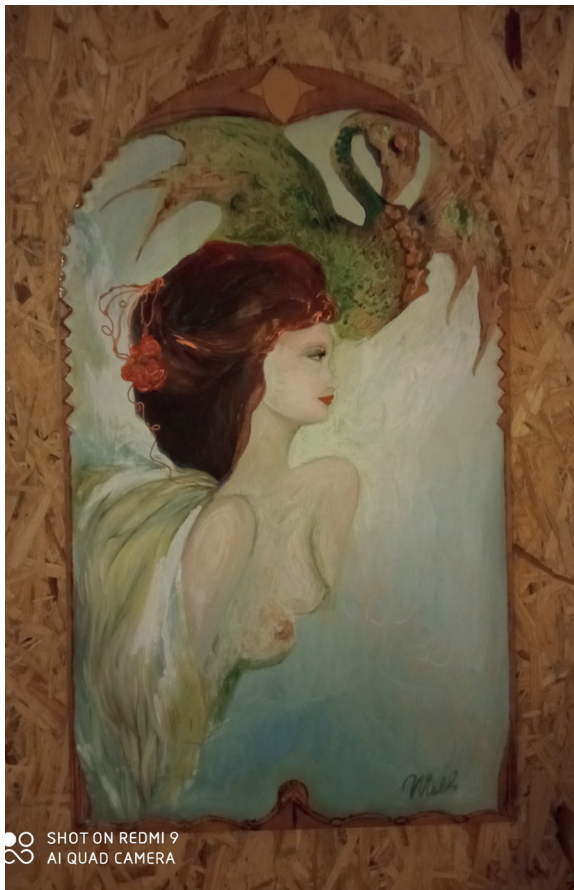
Il progresso inarrestabile della società è sempre più teso ad individuare l'esistenza di gruppi creativi e persino di società più creative di altre, lasciando a pochi esperti e scienziati la ricerca in merito alla creatività della persona ed alle funzioni del cervello che presiedono alla produzione creativa, nei suoi diversi aspetti ed applicazioni. E' certo che le diverse discipline si dovranno comunque integrare tra loro nello spirito della ricerca.

Il creativo risulta essere molto intelligente, mentre chi è molto intelligente non sempre dimostra di essere creativo.

Il neuropsicologo statunitense **H. Gardner** avanza la **Teoria delle Intelligenze multiple** (Frames of Mind, 1983), dedicandosi in particolare allo studio dei processi cognitivi impegnati nella creatività e nelle arti. Accogliendo il bagaglio cognitivo di Erikson, nonché il retaggio degli studi di Piaget e Bruner e molti altri, Gardner stabilì la Teoria delle intelligenze multiple, in base alla quale l'uomo era capace di impiegare molte intelligenze (almeno sette) da quella linguistica, fino a quelle interpersonale ed intrapersonale, ciascuna localizzata in una specifica parte degli emisferi cerebrali, che concorrono in diversa misura a svolgere i diversi impegni esistenziali e culturali delle persone. Per il loro corretto funzionamento appare infatti estremamente importante la capacità di simbolizzare, che è radicata nella cultura di appartenenza, di cui ciascuno, a suo modo, assimila i sistemi di significazione, imparando ad interpretare ed usare determinati schemi interpretativi.

D. Goleman, (Autore dell'Intelligenza Emotiva ed, insieme a M. Ray e P. Kaufman, del saggio basato su interviste *Lo spirito creativo*, del 2001) evidenzia come la forza della creatività sia presente in ogni tipo di relazione e di lavoro umano, comprese la scienza e l'economia. Il talento creativo è però spesso vittima di un killer consistente in una serie di pregiudizi ed autocensure che attraversano tale capacità individuale, se essa perde gli stimoli necessari per svolgersi in modo fluido e coerente. Per questo, va coltivato fin dall'infanzia ed è la via preferenziale dei Programmi didattici da utilizzare nella Scuola contemporanea ed, in genere, nei processi formativi di tipo professionale, quali l'idoneità, la valutazione ed infine il bilancio delle competenze curriculari. Un metodo molto diffuso nel Counseling e nel Coaching aziendale.

Uno scienziato d'altro genere, **Alberto Oliverio**, biologo di formazione, si pone un paio di domande interessanti:



Artemisia.

- Vi sono parti del cervello che hanno determinate funzioni creative?
- Quali aspetti della nostra personalità possono portare ad una maggiore creatività?



Penso che a volte le domande siano più importanti delle risposte, quando non si chiudono in un sistema di pensiero fisso ed invariabile.

La parte sinistra del cervello, il cosiddetto “emisfero verbale” funziona in maniera logica ed analitica: esso dà forma ai ragionamenti, alla loro sequenzialità ed astrazione. L’emisfero cerebrale destro è, invece eminentemente analogico e sintetico; attiva forme di ragionamento metaforiche, riconoscimenti visuali. Esso consente l’intonazione emotiva del linguaggio; nella teoria gestaltica concorre alla visione d’insieme ed al rapporto tra il tutto e le parti.

Logico ed analogico sono distinti ma non separati in quanto dipendono dal nostro modo di percepire una data realtà e di collegare in un certo modo, piuttosto che in un altro, le sue caratteristiche.

Quando si compie un’azione o un’invenzione si attivano aree specifiche del cervello o più d’una, in modo integrato.

**LO SPECIALE NUMERO 02-2023 DEDICATO ALLO
SCULTORE NUCCIO LAURETI A FIRMA DEL
PROF. VITTORIO POLITANO**

La
CIMINIERA
presenta

a cura
di
**Pasquale
NATALI**



monno grafie

Vittorio POLITANO

NUCCIO LORETI

artista popolare che modella la sua carne e il suo pensiero

SPECIALE **APRILE**
2023