

# *Nei giorni della pandemia:* arte figurativa, poesia e idea della morte nella storia e nell'esercizio vivo della pittura

di Paola Tosetti Grandi e Luciano Morselli

**I**l tempo malato che stiamo vivendo induce a uno sguardo largo, tanto retrospettivo quanto attuale, per dare respiro alla nostra mente, per cercare soluzioni nuove a partire dalle sfide vinte dall'uomo nel passato: oggi la strada è indicata dai vaccini, e il primo della storia, contro l'ormai eradicato vaiolo, venne sperimentato nel XVIII secolo.

La vaccinologia scientifica risale agli studi di Louis Pasteur, le sue ricerche sui patogeni portarono alla nascita di diversi vaccini, tra cui quello sull'uomo contro la rabbia (1886) e aprirono la strada a elaborazioni come la teoria microbica delle malattie di Robert Koch: da lui e dai suoi collaboratori giunse, nel 1890, la famosa e quasi leggendaria sieroterapia per la cura della difterite con inoculazioni di siero iperimmune, oggi ritornata all'onore degli studi. Il 1956 è la data del vaccino

di Albert Sabin contro la poliomielite, dichiarata eradicata solo nel 2019; è della fine del 1986 il primo prototipo di vaccino sperimentato contro l'AIDS, apripista alla ventina di prototipi successivi. La trasmissibilità della malattia per via sessuale venne imputata, in un memorabile quanto discusso intervento del cardinale Giuseppe Siri («La Repubblica», 24 marzo 1987), all'ira di Dio contro i peccatori e i loro costumi licenziosi degli anni che ne precedettero la comparsa. Quella condanna che sembrava ormai appartenere al passato è riapparsa nel buio della pandemia di Covid-19 per voce di rappresentanti della Chiesa chiusi alla misericordia. Un raggelante teorema dal quale prende le distanze il luminoso intervento del teologo Alberto Maggi (*Basta parlare della pandemia come di un castigo divino*; ilLibraio.it, 20.XI.2020;

alzogliocchiversoilcielo.blogspot.com: Newsletter). Egli scrive: questo terrorismo teologico «nemico della gioia, sospettoso della felicità, allarmato dal piacere», ha lo scopo di instillare nelle persone il senso permanente della colpa che è ancor oggi nelle preghiere che costringono il credente a riconoscersi irrimediabilmente peccatore e a meritare il castigo di Dio, per aver «molto peccato in pensieri, opere e omissioni», per aver commesso non solo una colpa, ma una «grandissima colpa». Esattamente il contrario dell'insegnamento di Cristo: «Nell'amore non c'è timore, al contrario l'amore perfetto scaccia il timore, perché il timore suppone un castigo e chi teme non è perfetto nell'amore» (1 Gv 4,18).

Il colpevolismo tradizionale cattolico viene scavalcato dall'ineluttabilità della realtà, perché la trasmissione delle infezioni conosciute, riducendo la sopravvivenza degli individui, diminuisce le occasioni di disseminazione delle infezioni meno note, e da ciò deriva che «la storia di ogni malattia è infatti tributaria della storia di tutte le altre» (S. Riva, 1996).

Ma colui che ha avuto la colpa di essere uomo, ha saputo diventare *homo faber*, uomo artefice che trasforma il proprio lavoro in un'opera d'arte. E il mestiere della scienza nell'attuale pandemia indica la strada da percorrere: quella della ricerca sui vaccini, che ha moltiplicato all'inverosimile il numero e la collaborazione degli studiosi e velocizzato in maniera un tempo

impensabile gli *itinerari* verso i risultati, ha inoltre innovato il *modus operandi* della sperimentazione di terapie note da tempo, come la plasmaferesi iperimmune anti Covid-19, nata dalla sieroterapia antidifterica, ha perfezionato le modernissime tecnologie che hanno portato alla scoperta degli anticorpi monoclonali, la cui efficacia nella medicina era stata riconosciuta alla fine degli anni ottanta, giungendo così al super anticorpo monoclonale avverso all'ormai tristemente noto virus.

Le porte del tempio di Giano si aprono dunque per consentirci di dichiarare guerra alla pandemia, ma soprattutto per introdurci al dio che sa guardare contemporaneamente al passato che non è più, al futuro che non è ancora e, cosa più importante al presente, all'*hic et nunc*: questo è il vero volto di colui che sovrintende a queste tre dimensioni del tempo, la terza meno indagata. E se il futuro è il mondo migliore che dovrà nascere da questo buio, il presente è già nato nell'impegno degli uomini buoni, le cui virtù mai come nelle calamità si distinguono da sole dai vizi e dai loro praticanti, che purtroppo agiscono anche nella dolorosa fatica di questo presente. Ma qui e ora dobbiamo essere capaci di vedere il bene delle opere, tra esse la ricerca scientifica con il suo inesausto impegno.

Che ruolo svolge l'arte in questo tempo drammatico che chiude gli uomini in bozzoli di solitudine necessari e salvifici, ma li isola snaturandoli dal loro essere sociale? Come si pone

l'artista di fronte all'esercizio delle Belle arti che sanno parlare anche della morte che nulla ha di estetico?

Da poco ho avuto l'occasione di scrivere, per una mostra nell'imminente 2021, dell'attività pittorica di uno degli artisti coinvolti che è anche membro della nostra Accademia nella classe di Scienze Matematiche, Fisiche e Naturali: Luciano Morselli. Chimico per formazione e docenza universitaria, in un campo particolare della disciplina, quello che si occupa delle interazioni con l'ambiente. Ma anche pittore, dalle prime esperienze da dilettante all'inizio degli anni '70, alla frequentazione come appassionato dei corsi di Discipline delle Arti, Musica e Spettacolo nei primi '80. L'ambiente e la natura sono richiamo di forte attrazione per lui, che da anni ci regala meravigliosi dipinti con nature vive di animali nel loro *habitat* naturale. Declinare il suo impegno di scrittura scientifica con la sua dimensione artistica ci consente di riflettere su quanto il nostro *hic et nunc* sia responsabile del guasto immenso inflitto al pianeta che vive da innumerevoli millenni e che pure è nostro, su quanto poco sia rimasto di incontaminato, su quanto tempo avremo ancora per poter riascoltare in noi: «Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella/ sei tu, rorida terra» (G. Leopardi, *Ultimo canto di Saffo*, vv. 19-20, maggio 1822).

La comunità scientifica internazionale ha ripetutamente denunciato nel corso di questo *annus*

*horribilis*, che sarà per sempre chiamato Covid-19, la connessione tra la malattia del pianeta e l'attuale epidemia che colpisce animali e uomini. Così anche il nostro collega, docente-pittore, ha dipinto la malattia che sta soffocando i nostri polmoni, i nostri cuori e tutte le forme della nostra vita associata. Gli animali dalle meravigliose e sgargianti livree tante volte esposti al pubblico sono diventati minuscoli nella tavola che presentiamo e che ha per titolo: *Nei giorni della pandemia*; qui non ci sono l'impeto del *Ghepardo*, l'eleganza della *Rana blu*, la vanità sfacciata del *Pappagallo*, l'originalità del *Panda rosso*, la leggiadria della *Gru coronata*, non la natura, non l'acqua con le sue *Ninfee*, il *Prato* con i suoi *Fiori* variopinti. «L'aprico margo» baciato dal sole (G. Leopardi, cit., v. 31), la «bella d'erbe famiglia e d'animali» (U. Foscolo, *I sepolcri*, v. 5, 1807), tante volte e felicemente dipinti per la gioia degli occhi, qui sono spenti nella loro vitalità. Non più colori *fauves*, ma lattei, delicati, guidati non più dal pennello a impasti corposi, ma dalle matite a piccoli rialzi cromatici a corpo, palpitanti come lucciole e insetti luminosi su un campo pittorico a tecnica mista su legno, cartoncino e *collage* di pallida velina. Il pittore si era già provato in queste cromie a cirri e nemi e in questo universo brulicante di minuscole presenze nel 2016, nella serie *Stellari*: temi di spiritualità dal sorriso lieve, tra cielo e terra, piccoli astri e comete, insetti e alberi esili, stelle come

piume. In questo luogo quasi metafisico della pittura di Luciano Morselli non c'è lo smarrimento che ci si potrebbe attendere, ma l'alone perlaceo dell'alba: «Placida notte, e verecondo raggio/ Della cadente luna; e tu che spunti/ Fra la tacita selva in su la rupe,/ Nunzio del giorno [...]» (G. Leopardi, cit., vv. 1-4). Ecco allora nei 12 *Stellari* il sereno *Ritorno della bellezza*, ecco leggero, azzurro e vibrante come una libellula *L'angelo custode*; queste atmosfere non sono luoghi di ansiosa sospensione, ma un mondo che sta tra *Le stelle e la porta del cielo*. È così anche nel *Cristo crocifisso* eseguito nella Pasqua di quest'anno, che precede di poco la tavola *Nei giorni della pandemia*: ispirato al *Crocefisso* miracoloso di San Marcello, alla solitudine di fede e dolore della preghiera di papa Francesco davanti al volto della sofferenza di Cristo, rappresentato dal pittore con gli occhi sereni dell'uomo che contempla il mistero.

Nel dipinto che raffigura la pandemia il male è il flusso di un fiume che attraversa la tavola diagonalmente, gonfio di esseri e lillipuziane creature: la gru coronata, il pappagallo che già conosciamo, sono qui minuscoli fuscilli, trasportati dalla corrente, insieme a fiori, tartarughe, pesci e piccoli uomini a galla tra i flutti; insieme al volto dolente di

Cristo. Tutta la nostra storia, tutta la natura, tutto il nostro mondo, anche quello che stava nella cartella di lavoro che portava in giro la nostra quotidianità, con «le coincidenze, le prenotazioni,/ le trappole, gli scorni di chi crede/ che la realtà sia quella che si



vede. [...]» (E. Montale, *La mosca*, vv. 5-7, in *Satura*, 1971), tutto viene portato via. Ma come in questi versi, che sono di morte: «Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale/ e ora che non ci sei è il vuoto ad ogni gradino [...]» (vv. 1-2) il poeta ha saputo guardare con ferma serenità la realtà, così nel dipinto che raffigura l'epidemia il pittore affida alla donna dai capelli rossi uno sguardo dritto, assorto e penetrante, consapevole che tutto ciò che ora ci affanna è avvenuto anche nel nostro passato e si è fermato nello sguardo di marmo del piccolo busto che affianca la donna in carne e ossa, viva e capace di vedere già il *Ritorno della bellezza*, come nella serie degli *Stellari*.



Nella storia della pittura l'artista ha sempre guardato in faccia il decadimento fisico e la morte per le quali non ha mai provato paura, ma solo sfida vitale, irrinunciabile occasione per indagare con il suo occhio le immagini della realtà deformata dal male, riprodurle fedelmente con il disegno, quali forme della varietà molteplice della natura, infine innalzarle a opera d'arte, filtrandole attraverso la propria creatività e traducendole in immagini eterne, perché offerte alla condivisione collettiva. Anche il più tormentato e solitario tra gli artisti, proprio per il suo essere creatore è inevitabilmente rivolto agli altri. Anche questo è un aspetto del «nessuno si salva da solo» di papa Francesco, vero soprattutto per chi è vocato a mostrare la realtà senza vincoli ideologici: l'artista agisce sempre in un tempo di uomini, mai per sé solo, semplicemente perché senza il legame

artista-astante l'opera d'arte non esisterebbe.

Una delle poche opere d'arte che sfuggono a questa definizione e fu legata così strettamente al proprio artefice da escludere il pubblico, è il *Ritratto di Monna Lisa*: sulla fede del Vasari l'effigiata era la moglie di Francesco del Giocondo, il committente del dipinto, ma Leonardo «quattro anni penatovi lo lasciò imperfetto», e tenutolo mai finito lo elaborò in un continuo divenire, recandolo con sé fino all'ultima residenza francese ad Amboise, dove rimase alla sua morte, passando poi nelle

collezioni reali. Persino il più privato dei ritratti è fuggito a questa condizione, proprio per la sua eccezionale qualità, quasi vivendo di vita propria, è oggi l'opera d'arte più pubblica e visitata dal numero più alto di spettatori.

Quando guardiamo un dipinto che raffigura la malattia non dobbiamo privilegiare lo sguardo del medico che cerca una patologia, perché il rischio estetico nel far prevalere questo tipo di approccio è di dimenticare l'atto creativo dell'artista, la forza interiore che gli ha consentito di plasmare l'opera, mentre l'errore storico nel quale si può cadere è di refertare quella che il punto di vista medico attuale ritiene l'indicazione patologica scovata in un dipinto con parametri del nostro presente sconosciuti all'età dell'artista. Invece le raffigurazioni della caducità, della malattia e della morte

sottintendono l'idea filosofica o teologica che distingue un'età storica.

Le *Danze macabre* del Medioevo, che si era aperto alla prosperità dell'inurbamento, prima che 'fotografie' contestuali di epidemie erano rappresentazioni che incitavano a riflettere sulla nuova ricchezza, sul guadagno prodotto dalla libera iniziativa nel lavoro in città: chi era vissuto onestamente poteva affrontare serenamente l'inesorabilità della morte, macabra solo per i peccatori. Gli spettrali *Trionfi della morte* diventavano materia viva e agghiacciante quando con le guerre e le carestie periva anche la prosperità e si diffondeva l'indigenza con il suo più tragico frutto: la peste, *peior*, il male peggiore, parola che nei secoli si riferì a diverse malattie deturpanti, fino a quando il batterio delle tre forme ricorrenti (bubbonica, polmonare, setticemica) venne scoperto nel 1894 da Alexandre Yersin, allievo di Pasteur. Un po' come la parola cancro per noi, polivalente sia dal punto di vista semantico che eziologico e anamnestico, in quanto riferita a una malattia polimorfa. E dunque particolari come le raccapriccianti bare aperte nell'affresco del *Trionfo della morte* del Camposanto di Pisa, di Buonamico Buffalmacco (1336-1341), di commissione domenicana, sono un iperbolico *memento*, un incitamento al vivere virtuoso prima che il documento di forme patologiche.

Il genere della natura morta (meglio indicata dalla critica come

natura in posa), che si formalizza nel Seicento e il cui riconosciuto precursore fu sul finire del Cinquecento Caravaggio, è filosofia dipinta, metafora del vivere, perché accanto alla rappresentazione della bellezza luminosa di vita in fiori, frutti, animali e alla prodigalità abbagliante di oggetti preziosi, richiama la caducità della vita, la *vanitas*, nelle fogge di un piccolo teschio, una candela spenta, uno specchio infranto, l'inutile dovizia di una manciata di monete, un frutto maturo e bacato, oppure un topo che guasta l'integrità di un prodotto della natura nel pieno della sua maturazione: è la pittura della Controriforma, della Chiesa cattolica che riporta al centro dei saperi la propria autorità ammonitrice, nel dilagare della guerra dei Trent'anni (1618-1648) nel centro Europa e in Italia.

Il deperimento come la malattia è un aspetto della vita anche umana, uno dei più celebri dipinti con questo significato è il *Bacchino malato* di Caravaggio (Roma Galleria Borghese, 1593-1594? 1596-1597?), autoritratto secondo Roberto Longhi, eseguito dal pittore durante la convalescenza successiva a una grave malattia (una ferita? e quindi un esito da *staphylococcus aureus*) nell'ospedale di Santa Maria della Consolazione a Roma, che accoglieva i poveri; un dipinto cristologico per alcuni critici, in considerazione dei simboli in tal senso dei frutti di natura, uva-eucarestia, edera-immortalità; ma senza alcun

dubbio uno sguardo di perspicuità ottica mai prima d'ora raggiunto da un pittore, la dichiarazione di un'appartenenza scientifica dell'artista, galileiana per Ferdinando Bologna.

Il *Ritratto di donna pelosa* eseguito da Lavinia Fontana intorno al 1595 (Blois, Musée du Château), prima che la 'fotografia' di una patologia: l'*hypertrichosis congenita*, fu la raffigurazione di un prodigio di natura, una meraviglia, degna appunto di una delle ambite *wunderkammer* di fine Cinquecento. Nella ritrattata è stata identificata la figlia di Petrus Gonsalvs, Antonietta, che viaggiava come attrazione vivente esibita dal padre a scopo di lucro, privilegi e laute offerte cortigiane; presente a Bologna la giovane fu visitata, tra altri illustri scienziati, da Ulisse Aldrovandi, occasione nella quale poté essere effigiata dalla pittrice. I Gonsalvs non a caso furono ospiti della corte arciducale di Ambras, che esibiva la più prestigiosa *wunderkammer* d'Europa. Un soggetto inventariato con questa descrizione nel 1626-1627 da Ferdinando Gonzaga, senza nome d'autore, era già presente nella collezione di Vincenzo I (*La Celeste Galeria*, 2002).

Il rinnovamento della cultura spalancato dall'età dei Lumi alimentò una ricca iconografia sui traguardi e i successi della scienza raggiunti tra il finire del Settecento e il primo Ottocento. Negli anni a venire diverse opere d'arte illustrarono la vaccinazione del vaiolo. Una tra le più suggestive è il

gruppo scultoreo che raffigura *Edward Jenner che sperimenta il vaccino del vaiolo sul proprio figlio*, scolpito in marmo da Giulio Monteverde nel 1878, applaudito all'Esposizione universale di Parigi, eseguito anche in esemplare bronzeo (Roma, Galleria Nazionale d'Arte moderna).

Le arti figurative sono state nei secoli *biblia pauperum*, e perciò hanno avuto un rapporto diretto e ineludibile tanto con il pubblico quanto con la committenza che le richiedeva all'artista, con precise indicazioni semantiche, per l'edificazione culturale e morale del pubblico, il quale poteva essere istruito grazie all'immediatezza del *medium* visivo. Questo rapporto è stato per secoli più stretto e vincolante di quanto non sia avvenuto per l'arte letteraria, di per sé più elitaria delle arti visive, proprio per le abilità necessarie alla lettura, di decodificazione non immediata e a lungo preclusa al popolo, soprattutto nel mondo cattolico, che non prevedeva la lettura biblica individuale tra le pratiche religiose, come invece era avvenuto dalla prima metà del Cinquecento nel mondo protestante. Scrittura e arte figurativa hanno una diversa vocazione al pubblico. Non a caso quando la parola pronunciata diviene pubblica e dunque si fa spettacolo, grazie al teatro, si vale delle arti visive in scena per potenziare il proprio messaggio verbale. Il testo scritto risponde a varietà di saperi e generi e dunque a diversificate classi di lettori colti, ma può essere anche privo

di pubblico, contrariamente a un'opera figurativa, può cioè nascere come un esito intimo del proprio autore, esito privato e tenuto segreto perché più facilmente sottraibile all'esibizione, può così rimanere a lungo inedito come tante pagine diaristiche o poetiche pubblicate postume per decisione di altri, sicuramente critici valenti e curatori attenti all'opera dell'autore, ma sempre 'altri' da lui.

*Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950* di Cesare Pavese, seguito da frammenti, pensieri e brevissimi abbozzi, accompagnò l'esistenza dello scrittore per 15 anni, dal 6 ottobre 1935; inizia con il titolo significativo, non a caso di intonazione petrarchesca, di *Secretum Professionale*, dal confino di Brancaleone Calabro; termina il 18 agosto 1950 a Roma, otto giorni prima del suicidio preceduto da queste ultime parole: «Più il dolore è determinato e preciso, più l'istinto della vita si dibatte, e cade l'idea del suicidio./ Sembrava facile, a pensarci. Eppure donnette l'hanno fatto. Ci vuole umiltà, non orgoglio./ Tutto questo fa schifo. Non parole. Un gesto. Non scriverò più.»

Di Pavese poeta 10 componimenti inediti (composti tra l'11 marzo e il 10 aprile 1950) verranno pure pubblicati dopo la morte con il titolo dell'*incipit* di uno di essi: «Verrà la morte e avrà i tuoi occhi –/ questa morte che ci accompagna/ dal mattino alla sera, insonne,/ sorda, come un vecchio rimorso/ o un vizio assurdo. I tuoi occhi/ saranno una vana parola./ un grido

taciuto, un silenzio./ [...] Per tutti la morte ha uno sguardo./ Verrà la morte e avrà i tuoi occhi./ Sarà come smettere un vizio./ come vedere nello specchio/ riemergere un viso morto./ come ascoltare un labbro chiuso./ Scenderemo nel gorgo muti. [22 marzo 1950]».

Gli scrittori dunque spesso riflettono sulla fine della vita, condizione ineludibile dell'esistenza, ma anche sulla vita vissuta come morte, quella che per noi è oggi la depressione, un tempo la medievale accidia per Dante (*Inf.* VII), la rinascimentale *MELENCOLIA* per Dürer, lo *Spleen* che per Baudelaire è la condizione vissuta dall'anima: «*Quand le ciel bas/ et lourd pèse/ comme un/ couvercle/ Sur l'esprit/ gémissant en proie/ aux longs ennuis* [...]» (vv. 1-7, in, *Les Fleurs du mal*, 1857). Nei testi letterari i poeti fanno della morte l'oggetto di riflessione filosofica, ma anche di palpito umano, di dolcissime e vibranti verità. Tra le parole che hanno descritto la malattia e la morte, qui di seguito alcune ancora, appartenenti alla tradizione europea:

«[...] cos'è questa? una tazza stretta nella mano dell'amor mio? il veleno, com'io vedo, ti ha dato questa morte prematura... Oh scortese! l'hai bevuto tutto, e non me n'hai lasciata neppure una goccia amica perché potesse aiutarmi a seguirti?... bacerò le tue labbra: forse v'indugia ancora qualche poco di veleno, che potrà servirmi da farmaco dandomi la morte! Ah, le tue labbra son calde! [...] Del

rumore? farò alla svelta! Ah, benedetto pugnale! questa è la tua guaina. Qui arrugginisci, e lasciami morire. [...]» (W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, 1597; *textus recensus* dal secondo in-quarto, Londra 1599)

«[...] Morte, che passi per il ciel profondo,/ passi con ali molli come fiato,/ con gli occhi aperti sopra il triste mondo/ addormentato;/ Morte, lo squillo acuto del tuo riso/ unico muove l'ombra che ci occulta/ silenziosa, e, desta all'improvviso/ squillo, sussulta;/ e quando taci, e par che tutto dorma/ nel cipresseto, trema ancora il nido/ d'ogni vivente: ancor, nell'aria, l'orma/ c'è del tuo grido.» (G. Pascoli, *La civetta*, vv. 21-32, ca 1890, in *Myricae*, 1894).

«[...] Oh! dolcemente, so ben io, si muore/ la sua stringendo fanciullezza al petto,/ come i candidi suoi petali un fiore// ancora in boccia! O morto giovinetto,/ anch'io presto verrò sotto le zolle/ là dove dormi placido e soletto...// [...] Meglio venirci con la testa bionda,/ che poi che fredda giacque sul guanciale,/ti pettinò co' bei capelli a onda// tua madre... adagio per non farti male.» (G. Pascoli, *L'aquilone*, vv. 52-57, 61-64, in *Primi poemetti*, 1897).

P.T.G.

*NEI GIORNI DELLA PANDEMIA.*

COME NASCE IL QUADRO

Febbraio 2020. I suoni delle sirene tagliavano l'aria, suoni e sguardi che catturavano i pochi incontri e rendevano frettolosi i saluti. I giorni successivi si riempivano di nuove sensazioni e paure: cercavo di riordinare i pensieri e me stesso di fronte a qualcosa che stava accadendo.

Guardandomi dentro pensavo al mio tempo, alle ore lasciate in parte libere dalla mia professione e dedicate come spesso mi era accaduto nei momenti di difficoltà, alla pittura.

Il contatto con le cose mi ha sempre fatto compiere il primo passo per ritrovare me stesso: scegliere la tavola di legno più adatta a una creazione, sentirne sotto le mani la sua superficie a sottili vene, immaginarla già vestita a collage con i fogli sottili di 'cartalatte', alzare quel candore con le tinte tenui dei pastelli a cera, come un'alba che poi dilaga nei toni forti dei colori acrilici. Ecco l'armamentario che sta sempre in un angolo del mio studio, prendendolo in mano rivedevo le mie ultime opere, le più significative, le più recenti e mi ritrovavo dentro una nuova idea, una di quelle improvvise che si lasciano cogliere portandoti il sollievo di stagioni serene.

Ma mi risultava lo stesso difficile: scavare, ripescare, rivisitare esperienze, magari anche lontane, per far emergere suggestioni che rappresentassero via via una crescente sfida con me stesso.

Ho ripreso una tavola di legno sulla quale avevo iniziato a lavorare ed era rimasta ferma per un paio d'anni, mi aveva ispirato un'idea lontana, *Primavera*, che avevo realizzato nel '77. Una donna che si portava in braccio una statuetta, un presente di aria e luce che ritorna dalla lontananza del tempo: «C'è qualcosa di nuovo oggi nel sole, / anzi d'antico» (G. Pascoli, *L'aquilone*, vv.1-2). Ma questa ancora acerba primavera, questo febbraio 2020, non era come quel lontano 1977, portava con sé angoscia. È nata così la tavola: *Nei giorni della pandemia*, e la voglia di esorcizzare questo male. Con un irresistibile desiderio di portare avanti il lavoro riempiendo lo spazio con le immagini dei miei percorsi, con i simboli del tempo che stavo vivendo, quasi un ricamo su un mantello ornato di immagini, le immagini della mia vita, del mio passato che non avrei lasciato in balia di questo male.

In questi lenti preparativi, in questa incubazione dell'idea, si sovrapponevano nella mia mente pensieri e storie che riguardavano la mia professione di chimico nel settore scientifico-disciplinare dell'Ambiente e dei Beni Culturali, l'importanza dell'insegnamento, della mia capacità di far partecipi gli allievi nel corso delle visite guidate alle attività produttive e gestionali o nello svolgimento dei seminari su aspetti innovativi per l'ambiente, sia per la comprensione dei processi che intervengono, sia per la

considerazione degli impatti e dei rischi possibili.

#### PERCHÉ HO DIPINTO GLI ESSERI VIVENTI E I LORO AMBIENTI

Mi sono sempre occupato della chimica per l'uomo, una chimica dalle componenti di Sostenibilità Ambientale, Economica e Sociale, i cui strumenti applicati a processi e prodotti garantissero condizioni di benessere umano, sicurezza, salute, istruzione, democrazia, partecipazione, giustizia.

Numerose e gravi urgenze ambientali caratterizzano questo tempo che viviamo con evidenti segni di crisi, evitarli o limitarne al minimo i danni, richiede modi nuovi di pensare e di agire chiamando direttamente in causa la cultura della responsabilità. Si deve tenere conto dell'ormai vasto processo reattivo che si è nel tempo strutturato per stimolare un generale ripensamento delle prassi di ordine sociale, giuridico, politico ed economico. Nel considerare l'ambiente in questo contesto dobbiamo affidarci alla tecnica e all'etica rendendo realizzabile la cultura della responsabilità.

Fondamentale in questa strategia il punto di vista di Rachel Carson (1907-1964), eletta nel 1963 all'Accademia Americana delle Arti e delle Scienze, quindi insignita con la Medaglia Presidenziale della Libertà, il più alto grado di onore civile negli USA. Il suo *Primavera silenziosa* (1962) rimane, ancorché datato, un punto di

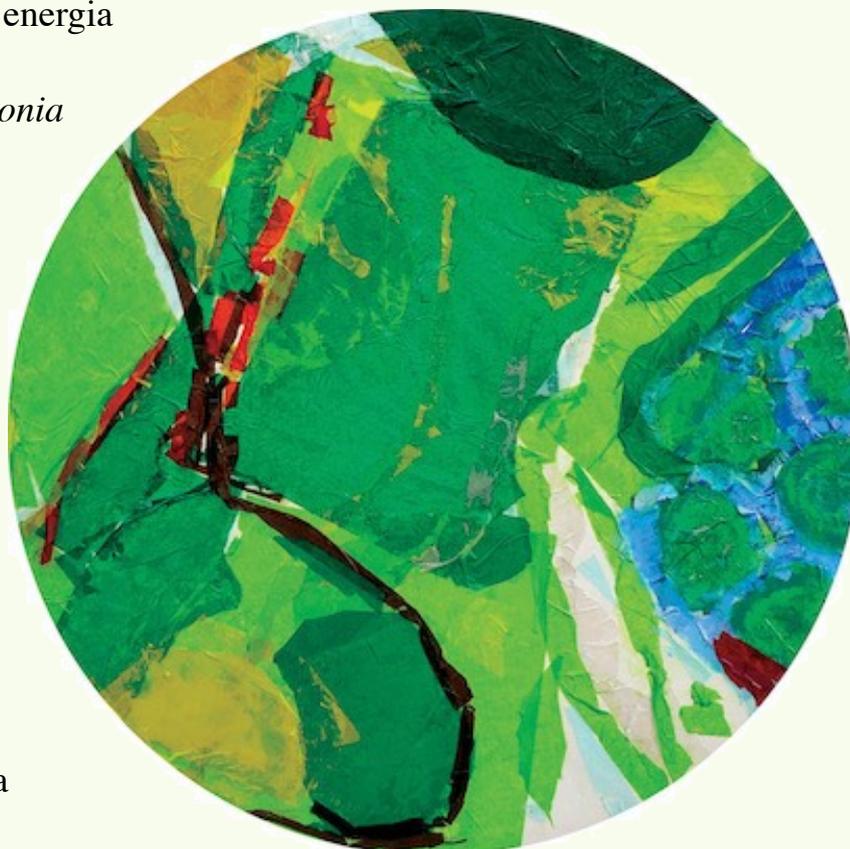
riferimento dell'ambientalismo internazionale per le ricerche volte alla messa al bando del DDT a partire dalla metà degli anni '40, quando ancora procedure e controlli risultavano essere ai primi stadi e tuttavia erano osteggiati dalle aziende produttive. Rilevanti furono le osservazioni e gli studi sull'ambiente: l'eliminazione dei parassiti portava a effetti di tossicità sul suolo, nelle acque e lungo tutta la catena alimentare.

A soffrire ancora è oggi l'Amazzonia, il più grande polmone della terra, sistematicamente distrutto dagli incendi dei *fazendeiros*, dal traffico di legni pregiati, dall'abbattimenti di fusti secolari che non si riprodurranno più, per realizzare dighe di produzione di energia idroelettrica.

Penso all'*Amazzonia* e la vedo con questi colori, questo verde, queste vene azzurre e questo cuore rosso. Provo a tradurla in immagine sulla tavola, provo a vederla con i miei occhi, a toccarla con le mie mani, mi servo dell'armamentario del mio studio e ne nasce l'immagine di una terra ferita.

E penso alle parole dello sciamano: «[...] Il mio nome per esteso è Davi Kopenawa Yanomami. Il villaggio in cui vivo si chiama Watoriketheri, è sulle Montagne del Vento, nel nord-est del Brasile. La mia gente sta assistendo a quanto accade alla nostra comunità, ai nostri famigliari e alle altre comunità [...]. Noi sciamani diciamo semplicemente che stiamo proteggendo la natura nel suo insieme. Difendiamo gli alberi, le colline, le montagne e i fiumi della foresta, il suo pesce, la selvaggina, gli spiriti e gli abitanti umani. Difendiamo persino la terra dei Bianchi al di là della foresta e tutti coloro che vi vivono».

L.M.



I dipinti riprodotti sono stati eseguiti nel corso del 2020.

Note alle immagini:

*Crocefisso*, pastelli su cartalatte, cm 21x30

*Nei giorni della pandemia*, tecnica mista su tavola, cm 92x88

*Amazzonia zero*, tecnica mista e collage su tavola, diametro cm 100