il festivo

Domenica
27 settembre 2026

inserto de
la VOCE di ROVIGO nuova



© "San Marco" di Nicola Previati

La Fiera che Legge
di Beunida Melissa Shani

Il leone è l'animale che le civiltà non sono riuscite ad addomesticare e che, proprio per questo, hanno messo sui loro troni: compare nella Bibbia e nei misteri, nella prima cantica di Dante e sull'insegna di una Repubblica, e in tutti questi luoghi dice la stessa cosa in lingue diverse — forza, ruggito, potenza.

Continua a pagina 2

Ri...legare
di Marco Lazzarato

Rilegare, cucire insieme, riunire pagine o fascicoli sciolti in un unico volume, è l'azione di chi riunisce il quotidiano e lo consegna alla memoria o alla storia. In Polesine non può non esserci una cultura, ma cosa significa fare "cultura" oggi in Polesine, continuare ad inseguire l'alterità o affrontare finalmente la questione dell'identità?

Continua a pagina 2

Un Leone Marciano a Milano
di Nicola Previati

Il leone da sempre affascina e terrorizza l'uomo, è il re della giungla dalla folta criniera che esalta un corpo maestoso dal portamento elegante. Volto divino nell'Egitto prima delle sabbie. Animale apotropaico a protezione di case e chiese in epoca medievale, nell'antico testamento incarna le forze del male - i nemici di Israele - mentre nella Bibbia diviene simbolo di potenza, coraggio, pietra di paragone per eroi e re.

Continua a pagina 2

La Fiera che Legge

Il leone da Dante a Venezia: forza, ruggito, potenza

Beunida Melissa Shani

C'è una carta dei tarocchi in cui una donna chiude — o apre, non si è mai capito — le fauci di un leone senza alcuno sforzo, e quella carta si chiama la Forza. C'è una Sfinge dal corpo di leone che insegna quattro verbi, sapere, volere, osare, e l'ultimo è tacere. Nei santuari sotterranei di Mitra stava un dio con il corpo d'uomo e la testa di leone, avvolto dalle spire di un serpente, e quel serpente era il Tempo. Il leone è l'animale che le civiltà non sono riuscite ad addomesticare e che, proprio per questo, hanno messo sui loro troni: compare nella Bibbia e nei misteri, nella prima cantica di Dante e sull'insegna di una Repubblica, e in tutti questi luoghi dice la stessa cosa in lingue diverse — forza, ruggito, potenza. Di ciò che i misteri ne sanno, ci atterremo all'ultimo verbo della Sfinge.

Dante lo incontra sulla soglia, ed è la seconda delle tre fiere: «con la test'alta e con rabbiosa fame, / sì che parea che l'aere ne tremesse». Non è la lonza, che seduce, né la lupa, che affama: è la belva che avanza a testa alta e il cui solo avvicinarsi fa tremare l'aria — il ruggito prima ancora del ruggito. I commentatori vi hanno letto la superbia, o la violenza; ma Dante sapeva che la forza in sé non è un peccato, e lo dice per bocca di Guido da Montefeltro, dannato perché le sue opere «non furon leonine, ma di volpe»: la frode sta più in basso della forza, e il leone, in fondo all'Inferno, non c'è. Sale invece nel Purgatorio e diventa metà del grifone che trascina il carro della Chiesa — aquila in alto, leone in basso, «l'animal binato», la natura divina e la natura umana in un corpo solo: la parte umana di Cristo, per Dante, è un leone. Poi, nel Paradiso, la belva prende fuoco: Saturno raggia «sotto 'l petto del Leone ardente», e la fiera che faceva tremare l'aria sulla soglia è ormai una costellazione. Tre cantiche, tre leoni: quello che sbarra, quello che trascina, quello che arde. Prima di Dante, il leone fu del Sole: la casa in cui la luce abita al colmo dell'estate, quando è piena e già, senza saperlo, declina. E fu la prima fatica. Eracle strangola il leone di Nemea perché nessuna lama ne incide la pelle, poi quella pelle se la mette addosso e non se la toglie più: la forza non si uccide, si indossa. Cibele, la Grande Madre, si fa trainare da due leoni che furono amanti — Atalanta e Ippomene, colpevoli di essersi uniti nel suo tempio — e li aggioga per l'eternità: il desiderio che ha osato il sacro diventa la potenza che tira il carro della dea. E c'è il leone che nasce in mare. I pirati tirreni legano all'albero un giovane per venderlo; le corde cadono da sole, la vite sale lungo l'albero, e sul ponte ruggisce Dioniso. I pirati diventano delfini. Un dio che si fa belva per non essere merce: Venezia, che di mercanzie visse, lo avrebbe capito meglio di Atene. Il cristianesimo ereditò questa ambiguità e non la sciolse: la moltiplicò. Il leone è il diavolo che «come leone ruggente va in giro cercando chi divorare», ed è Cristo, «il Leone della tribù di Giuda» che nell'Apocalisse ha vinto e può aprire il libro dai sette sigilli — la stessa belva, con lo stesso ruggito, dalle due parti dell'abisso. Sansone squarcia un leone a mani nude e giorni dopo trova nella carcassa un favo di miele: «dal forte è uscito il dolce», l'enigma che nessuno seppe sciogliere senza un tradimento. Girolamo, che assegnò a Marco il leone perché il suo Vangelo comincia con un ruggito nel deserto — la voce del Battista, un uomo vestito di pelli —, visse poi con un leone accanto, dopo avergli tolto una spina dalla zampa. Nei sotterranei di quello stesso Mitra dalla testa di leone, i devoti del quarto grado si chiamavano leones, non potevano toccare l'acqua e si purificavano con il miele: il miele di Sansone e il miele di Mitra sono lo stesso miele. Il Fisiologo, infine, diede al leone le tre nature che l'Occidente avrebbe ripetuto per mille anni: dorme con gli occhi aperti, cancella le proprie orme con la coda, e il terzo giorno risveglia con l'alito i cuccioli nati morti.

Tutto questo Venezia lo mise su una colonna, davanti al mare. Le ali gliele aveva date Ezechiele — quattro viventi dai quattro volti che reggono il trono di Dio —, il libro glielo diede la Repubblica, con dentro una profezia scritta dopo il furto: nell'828 due mercanti trafugarono ad Alessandria il corpo dell'evangelista nascondendolo sotto carne di porco, e solo più tardi un angelo venne, a ritroso, a dire a Marco «Pax tibi». Da allora la zampa è sulla pagina. È la forza: non quella che lacera il libro — Nietzsche l'aveva già data al suo leone, che dice «io voglio» contro il drago del «tu devi» —, ma quella che lo tiene fermo, che garantisce la parola con l'artiglio. Sulla Porta della Carta un doge sta in ginocchio davanti alla belva, e nessuno lo ha mai trovato strano: Venezia è il solo Stato cristiano che si sia fatto rappresentare da un predatore. È il ruggito: la voce del Battista nel deserto è diventata la voce dell'Arsenale, e

a Lepanto, nel 1571, quando le galere della Serenissima aprirono il fuoco, il Mediterraneo imparò che cosa fosse il ruggito di una repubblica. È la potenza: il leone con una zampa sulla terra e una sull'acqua — Stato da Tera e Stato da Mar —, scolpito su ogni porta da Bergamo a Candia, il libro aperto in tempo di pace e chiuso in tempo di guerra, come vuole una tradizione che i filologi guardano con sospetto e i veneziani con tenerezza. Un impero che ha messo sulla propria insegna una fiera che legge, e nessuno ha mai saputo dire se sia il libro a trattenere la belva o la belva a trattenere il libro. Il leone dorme con gli occhi aperti, ed è la prima delle sue nature. Sta lassù da secoli, sopra la colonna, in mezzo ai piccioni, con la zampa su una pagina che non legge. Sa, vuole, osa — e tace. E se l'aria della Piazzetta, in certi giorni di scirocco, sembra tremare, non è il vento. È la belva di Dante, che avanza ancora a testa alta, con rabbiosa fame.

Ri...legare

Marco Lazzarato

Il Polesine è terra di alluvioni e le più devastanti sono state quelle "culturali" che lo hanno sommerso dagli anni '70 in poi. Ideologie, modelli, eventi, teorie e opere "altre" periodicamente hanno innondato e innondano tuttora la nostra terra, spazzando via o ricoprendo di melma e detriti ciò che di "originario" in essa si trovava. Per fortuna si è chiusa la lunga stagione degli intellettuali da "riporto", impegnati a riportare a Rovigo ciò che di "avanguardia" si faceva a Milano, Berlino, New York, ma la sterile landa che ha lasciato non si può far tornare fertile con l'erudito storicismo o la pedanteria espositiva. Dobbiamo perciò rassegnarci ad essere periodicamente sommersi dai detriti culturali altrui o sotto la sabbia di riporto esiste ancora terreno buono da coltivare? Qual'è quindi il progetto? A dispetto della vulgata corrente il Polesine moderno non è senza cultura, perché ha espresso molte personalità di spicco in vari campi, ma è senza storia perché nessuno ha mai "rilegato" questi fogli per formare il libro dell'identità polesana.

Proviamo ad indicare allora quali possono essere i primi fascicoli che lo andranno a formare. Bruno Munari è stato il grande riformatore dell'arte Europea del secondo dopoguerra e della sua infanzia badiese ne ha fatto un vanto e tratto un modello, Virgilio Milani ha nobilitato e "identificato" con le sue opere la Rovigo della ricostruzione post bellica dimostrandosi maestro assoluto nell'arte pubblica moderna, nel far cioè dialogare la grande scultura classica con l'anonima architettura razionalista, Leone Minassian, infine, è stato un pittore raffinato e un modello esemplare di ricerca poetica pura in un tempo in cui tutti la applicavano all'ideologia. Esite un filo rosso "identitario" che leghi in modo coerente questi fascicoli per formare finalmente un libro e non un semplice elenco telefonico? Probabilmente si. La ricerca di Munari è leggera, fluida, pervasiva come l'acqua dell'Adige che penetra ovunque e i cui mulini galleggianti sono stati usati come modello per le sue sculture "da viaggio". Il classicismo colto di Milani celebra le virtù di una civiltà contadina troppo frettolosamente demolita per lasciar posto ad una sottocultura da periferia industriale.

Minassian infine "cristallizza" la luce e le forme di una terra polesana vissuta nella sua essenza. Design, scultura e pittura, tre settori strategici per la "cultura" nei quali questi tre autori hanno portato avanti esemplari ricerche di vertice, ma sepolte poi dalla massa di detriti alluvionali che via via si accumulavano.

E' necessario perciò un lavoro di scavo per riportarle alla luce. La logica però non dovrà essere quella dell'archeologo che deve allestire un museo ma quella del cittadino che cerca un fondamento solido per ricostruire una città. In ciò vi è un antico piano urbanistico che si può seguire: il Polesine era il punto di arrivo della via dell'ambra. Pietra della luce, che arrivava dal Baltico per poi irradiarsi nel mediterraneo.

Una nuova "città della luce" potrebbe essere quindi il modello, dalla quale si irradi finalmente la luce dell'intelletto, di cui i tre maestri citati brillavano, per scacciare finalmente le tenebre del conformismo ideologico e dell'ignavia civile che hanno oscurato gli ultimi decenni della nostra cultura.

Un Leone Marciano a Milano

Nicola Previati

Tornando a noi, si narra che una notte apparve a San Marco - intento a navigare nella laguna veneziana - un angelo in forma di leone alato pre dicendogli: "Pax tibi Marce, evangelista meus" (Pace a te, Marco, mio evangelista. Qui riposerà il tuo corpo). Spinti da tale profezia - come pare andasse di moda allora - nel IX secolo due intraprendenti marinai veneziani trafugarono da Alessandria D'Egitto le reliquie del santo, ponendole al centro del mito cittadino, atte a sacralizzare il destino glorioso della città lagunare.

Tralasciamo l'origine "made in Cina" appena accertata dagli studiosi della scultura che domina piazza San Marco, voglio narrarvi la curiosa storia di un falso Leone Marciano che domina Piazza San Babila a Milano. La chiesa della capitale meneghina come da antica consuetudine cristiana di mangiarsi le divinità pagane - basti pensare ad esempio all'Abbazia della Vangadizza a Badia Polesine - sorge sull'area di un tempio dedicato al sole.

Il maestoso felino in origine stava su basamento basso ai margini della piazza, e come un'usanza ancora in voga oggi in tutte le città, i milanesi godevano a coprirlo di spazzatura. "Per salvare il re degli animali in questo sistematico smerdamento, Carlo Serbelloni, magistrato delle strade, lo fece collocare nel 1650 su una colonna salvatrice.Nacque così l'equivoco Veneziano del Leone di San Babila. Molti dimenticarono che questo leone era semplicemente lo stemma del quartiere, lo promossero a leone di San Marco e immaginarono che perpetuasse non so quale vittoria dei Milanesi Sui Veneziani."(Alberto Savinio - Ascolto il tuo cuore, città).

Continua l'autore che per contagio nacque sulla sinistra della piazza una Venezia Farlocca, un falso palazzo Vendramin, che ispirava tristezza - come tutte le architetture sradicate dal contesto urbano - un corpo posticcio in attesa della morte che sarebbe giunta a breve per mano dei bombardieri inglesi. " Tale è la sorte di chi è nato fra due civiltà. di veder morire i falsi Vendramin e nascere i grattaceli, noi che forse non moriremo mai, e forse non siamo mai nati". (A.S.) Autore sconosciuto ai più, Alberto Savinio era il fratello minore di pochi anni di Giorgio de Chirico; musicista precoce, eccelso pittore surrealista, con la sua opera giovanile "Les chants de la mi-mort" diede l'ispirazione per la nascita della pittura Metafisica del più noto consanguineo. Per mettervi una pulce d'acqua nell'orecchio che vi solletichi a riscoprire la splendida scrittura di Andrea (questo era il suo vero nome) nello stesso libro si narra del mappamondo del Pedrocchi di Padova "dipinto nel 1821 dallo studente Pighin nativo di Lusia Presso Rovigo." Io nel dubbio, per non dimenticare la grandezza del passato - spesso offuscato da pessime scelte urbanistiche - ritorno ad osservare ammirato quel che resta della Villa Morosini Vendramin Calergi, che da quando sono bambino accompagna la mia vita a Fiesso Umbertiano, come esempio di una bellezza che fu quello che fu.

Tra Cortona e Arles, la fotografia nella quiete della tempesta

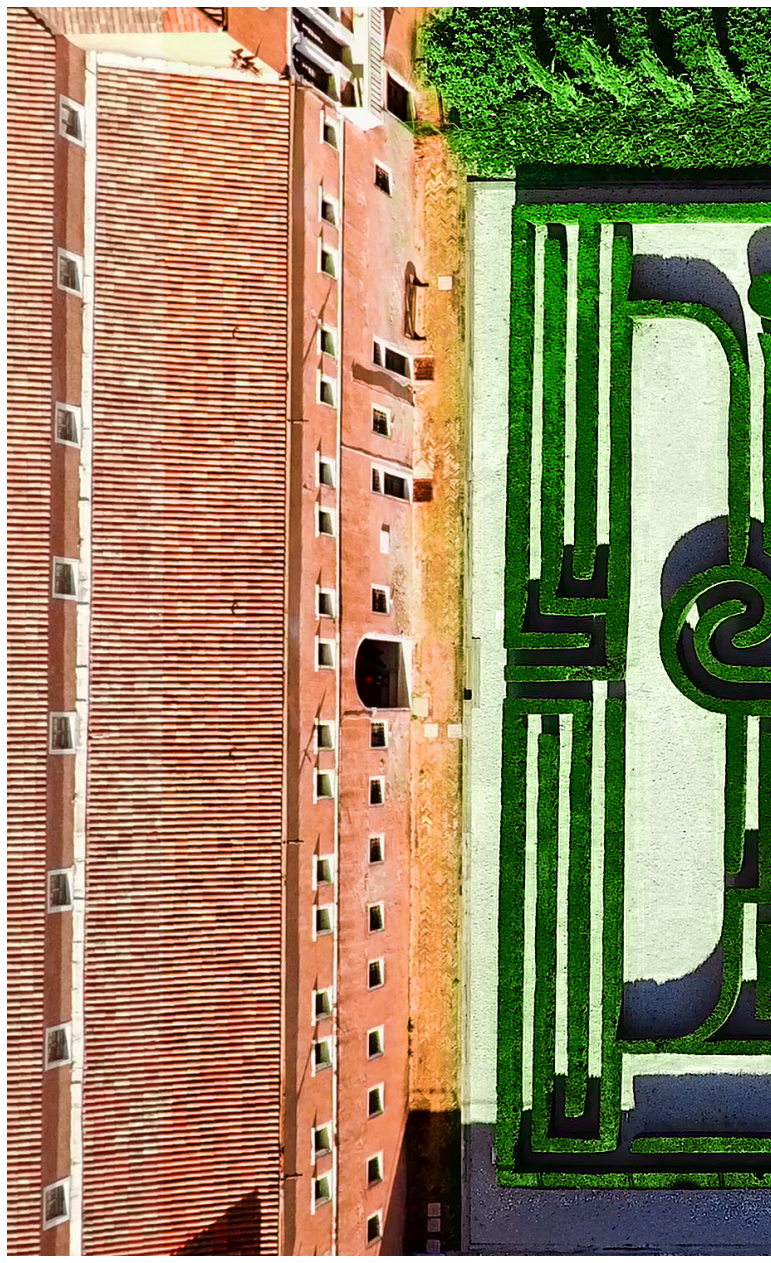
Michele Ciolino

Settembre è forse il mese migliore per attraversare due festival fotografici che, pur molto diversi per dimensioni e storia, quest'anno sembrano parlarsi a distanza. Cortona On The Move, con il titolo *Beautiful Country*, e Les Rencontres d'Arles, raccolte sotto l'insegna *Des mondes à relire*, le ho visitate quando la pressione estiva era ormai scesa, le temperature si erano fatte più miti e le città avevano recuperato almeno in parte il proprio ritmo.
Anche i luoghi, del resto, sembrano predisporre alla contemplazione. Cortona domina dall'alto la Val di Chiana, in provincia di Arezzo, dentro un paesaggio toscano in cui la geometria dei campi e delle colline sembra assorbire il rumore del presente. Arles vive invece attorno al Rodano, con la pianura della Camargue che si apre verso sud e le prime alture provenzali poco lontane. Due geografie differenti, accomunate però da una bellezza che induce alla quiete: una quiete solo apparente, perché proprio in questi luoghi due grandi manifestazioni fotografiche hanno scelto di interrogare con particolare intensità le inquietudini sociali, politiche e ambientali del nostro tempo.
A Cortona il titolo *Beautiful Country* contiene già una certa ambiguità. Il *"bel Paese"* non viene celebrato come una cartolina, ma osservato nelle sue contraddizioni. Nel testo introduttivo Renata Ferri invita a *«tornare a guardare ciò che abbiamo intorno a noi»*, riconoscendo i segni del tempo e quelle sfumature che rischiano di sfuggire alla percezione quotidiana. Il festival costruisce così una sorta di atlante necessariamente incompleto dell'Italia, mettendo in dialogo generazioni e linguaggi diversi e interrogando identità, memoria e paesaggio contemporaneo. Anche il progetto *Peninsula*, che coinvolge dieci artisti di una generazione nata dopo il mitico *Viaggio in Italia* del 1984, nasce dall'esigenza di misurarsi con i territori definiti e con quelli liminali del paesaggio italiano.
È significativo, allora, incontrare alla Fortezza del Girifalco la *Campagna Romana* di Joel Sternfeld. Nelle immagini realizzate tra il 1989 e il 1991 sopravvivono le vestigia del passato imperiale, ma insieme affiorano le contaminazioni del presente: la campagna che fu teatro e palude diventa il luogo in cui la lunga durata della storia incontra una contemporaneità molto meno armoniosa. Alys Tomlinson, con *Gli isolani*, entra invece nelle feste e nei riti tradizionali delle comunità insulari di Venezia, Sicilia e Sardegna, collocandosi sul confine tra sacro e profano, tra identità e rappresentazione. Alessandro Toscano, con *OverTourism*, porta il discorso direttamente dentro una delle contraddizioni più visibili dell'Italia contemporanea: Roma, Pisa e Firenze sommerse dai visitatori, trasformate in fondali di una rappresentazione di massa alimentata anche dai social media.
Ancora più sottile è il lavoro di Silvia Camporesi in *Paesaggio inverso*. Qui il confine fra realtà e finzione viene deliberatamente reso instabile: luoghi inaccessibili o sommersi sono ricostruiti e fotografati, mettendo in discussione la pretesa fedeltà documentaria dell'immagine. La fotografia non registra semplicemente il paesaggio: lo ricrea, lo deforma, ci costringe a domandarci che cosa stiamo davvero guardando.
Ad Arles la questione si amplia. Non più soltanto un Paese, ma dei *"mondi da rileggere"*. Christoph Wiesner, direttore delle Rencontres, presenta la 57ª edizione come una reazione alla tendenza contemporanea alla semplificazione e alla contrapposizione: la fotografia deve invece restituire alla realtà la sua complessità, continuando a cercare, anche dentro ciò che inquieta, forme di bellezza, connessione e libertà. Da qui nasce una vera e propria nuova cartografia, costruita attraverso flussi, passaggi, memorie, confini, emancipazioni e ferite dei territori.
Il continente africano occupa in questa geografia un posto rilevante. *Ghana! Sognando l'indipendenza 1957-1976* ricostruisce l'immaginario prodotto attorno alla liberazione dal dominio coloniale, mettendo in relazione fotografia, identità nazionale e memoria ma celebrando soprattutto l'indipendenza ottenuta il 06.03.1957. L'esposizione propone anche fotografi ghanesi contemporanei come Carlos Idun-Tawiah che lavora sulla memoria costruita, ricreando attraverso amici e familiari immagini mancanti di una storia privata che inevitabilmente diventa anche collettiva. Paul Kodjo, con *Photoromance*, racconta invece la costruzione di una cultura visiva ivoriana moderna, popolare e aperta alle contaminazioni (erano presenti persino i fotoromanzi ivoriani). Sammy Baloji mette in relazione memorie familiari, storie rimosse e conseguenze ancora attuali dell'estrattivismo in Congo.
Ming Smith, grande fotografa afroamericana, con *Wandering Light*, percorre invece città, corpi e ricordi attraverso una fotografia mobile, spesso sfocata, in cui la luce sembra precedere il significato. E' la fotografia della gente di colore e della cultura afroamericana in America e non solo.
È una fotografia che non pretende di fissare definitivamente il reale, ma di lasciarlo aperto. E lo stesso principio ritorna, in maniera completamente diversa, nella mostra curata da Alessandra Chiericato, *L'image cannibale*: qui l'immagine viene pensata come un corpo che divora e insieme viene divorato dalla realtà, fino a mettere in discussione anche la posizione di chi guarda. Chiericato, vincitrice della borsa di ricerca curatoriale 2024, porta così al centro del festival la natura "*cannibalistica*" della fotografia contemporanea.
Particolarmente suggestivo, nella cornice verde del Jardin d'Été, è *Flower Power*. Il fiore cessa di essere elemento ornamentale e diventa soggetto politico ed ecologico, memoria della fragilità degli ecosistemi ma anche della loro capacità di resistenza. Nelle *Love Letters* di Jiang Zhi i fiori bruciano: bellezza e distruzione convivono nello stesso istante, mentre la fiamma trasforma ciò che dovrebbe essere effimero in una sorta di immagine definitiva dedicata alla scomparsa moglie.
Nel minimalista, metafisico e meditativo spazio della Fondazione Lee Ufan, oltre alle straordinarie opere dell'artista coreano, le fotografie di Park Chan-wook, il notissimo regista che propone in questa sede attraverso l'immagine uno sguardo contemplativo che dialoga perfettamente con la spiritualità di Ufan.
Il vivente, d'altra parte, è uno dei grandi fili conduttori di questa edizione di Arles. *Animal Model* attraversa due secoli di fotografia per mostrare quanto l'animale sia inseparabile dalla storia stessa del mezzo fotografico; Meghann Riepenhoff lascia che sia la natura a intervenire materialmente nella formazione dell'immagine; Lara Tabet stratifica tempi geologici, archeologici e organici. La questione ambientale non compare quindi come un tema accessorio, ma come una domanda sulla posizione dell'uomo rispetto alle altre forme di vita.
Altre esposizioni spingono la riflessione verso l'attendibilità stessa di ciò che vediamo. *Nous ne sommes pas seuls – We Are Not Alone*, partendo dalle fotografie di UFO e dagli archivi ufologici, diventa inevitabilmente una mostra sullo statuto dell'immagine nell'epoca delle manipolazioni digitali e dell'intelligenza artificiale: che cosa siamo ancora disposti a credere? Quanto dipende dall'immagine e quanto dal nostro desiderio che quella immagine sia vera? Arles dissemina queste domande nella città, dalle chiese agli antichi edifici industriali, dai chiostri alle istituzioni museali, trasformando lo spazio urbano in un itinerario nel dubbio. La mappa stessa del festival restituisce questa disseminazione, con decine di sedi dal centro storico alla Camargue e all'abbazia di Montmajour.
Cortona e Arles finiscono così per incontrarsi proprio dove apparentemente divergono. *Beautiful Country* guarda un Paese e scopre che la sua bellezza non può essere separata dalle trasformazioni del paesaggio, dal turismo di massa, dalla memoria e dalle nuove forme di appartenenza. *Des mondes à relire* allarga lo sguardo e suggerisce che non esiste più un'unica narrazione capace di spiegare il presente: occorre accettare la pluralità delle storie, dei corpi, delle specie e dei punti di vista.
E, permettetemi infine una nota campanilistica, proprio uno degli incontri che mi è rimasto più impresso era collocato non nella Cortona monumentale, ma più in basso, a Camucia. Alla Stazione C, nei vecchi spazi ferroviari, il rodigino Mattia Zoppellaro, fotografo ormai di rilievo internazionale, esponeva *Dirty Dancing – Balli proibiti* accanto a *Whatever – Come ti pare* di Chiara Fossati, all'interno della mostra *Rave – L'ultima controcultura*. Nelle fotografie di Zoppellaro la folla, il movimento, il suono quasi percepibile e la fisicità della notte restituiscono il rave come esperienza collettiva radicale; Fossati ne ricostruisce invece la memoria dall'interno, attraverso anni di viaggi e raduni autogestiti in Italia e in Europa, facendo emergere non semplicemente una scena musicale, ma una scelta di vita.
Quelle immagini mi sono apparse, insieme, come il racconto di una contemporanea forma di resistenza anarchica: la ricerca di uno spazio sottratto, almeno provvisoriamente, alle regole di un tempo segnato da una violenza sempre più diffusa e da una crescente riduzione degli spazi di libertà.
È forse questa l'impressione più forte che ho riportato da Cortona e da Arles: nella *"quiete"* di luoghi geografici di struggente bellezza ho avuto il tempo di ragionare sulla "tempesta" che attraversa il presente. Eppure i racconti fotografici incontrati lungo il percorso non mi sono sembrati soltanto diagnosi di un mondo inquieto. Vi ho trovato anche un incoraggiamento: la necessità di non limitarsi a osservare, di assumere una postura sociale d'impegno, attiva e consapevole. Perché, dopo avere guardato davvero, diventa molto più difficile voltarsi dall'altra parte.



Perdersi dentro Borges

A Venezia, un labirinto nato da una storia d'amore e trasformato da D'Uva in un'esperienza di musica, letteratura e natura



Ilaria D'Uva

Venezia non fu scelta per caso.
Quando María Kodama immaginò un luogo europeo nel quale far vivere il labirinto dedicato a Jorge Luis Borges, pensò a una città che, prima ancora di ospitarlo, fosse già essa stessa un labirinto. Una città fatta di percorsi che si interrompono, ponti che cambiano la direzione del cammino, calli che sembrano condurre altrove e improvvise aperture sull'acqua. Una città nella quale orientarsi significa, inevitabilmente, accettare almeno per un momento di perdersi. «Venezia era una delle città più amate da Borges», raccontò Kodama.
Era, ai suoi occhi, una città-labirinto, unica per la sua "delicatezza e complessità sottili" e per una storia altrettanto straordinaria. Il Labirinto Borges nasce dunque dall'incontro tra un luogo reale e uno dei simboli più potenti della letteratura dello scrittore argentino: il sentiero che si biforca, il tempo che prende direzioni diverse, l'uomo che cerca una via mentre scopre che ogni scelta contiene molte altre possibilità. Ma nasce anche da una lunga storia d'amore e di complicità intellettuale.

Jorge Luis Borges e María Kodama: una vita tra libri e viaggi

María Kodama conobbe Borges quando era ancora una giovane studentessa. Li univano la letteratura, lo studio delle lingue anglosassoni e la passione per l'Islanda e le antiche saghe nordiche. Con il passare degli anni divenne la sua compagna di letture, di lavoro e di viaggio. Borges aveva ormai perduto la vista. Kodama leggeva per lui e con lui, lo accompagnava negli spostamenti e collaborava ai suoi progetti. Insieme lavorarono alla Breve antologia anglosassone, alla traduzione dell'Edda in prosa e soprattutto ad Atlas, il libro nel quale parole e fotografie raccontano i loro viaggi attraverso il mondo. La loro relazione fu sentimentale, ma anche profondamente letteraria: un dialogo fatto di libri, paesaggi, lingue e memorie condivise. Si sposarono nel 1986, poche settimane prima della morte dello scrittore a Ginevra. Dopo la sua scomparsa, Kodama divenne custode e promotrice della sua eredità culturale, fondando a Buenos Aires la Fundación Internacional Jorge Luis Borges. Il labirinto veneziano è uno dei risultati più poetici di questo impegno. Non un monumento immobile, ma un'opera viva, destinata a crescere, cambiare e custodire nel tempo l'universo dello scrittore.

Un libro scritto con 3.200 piante di bosso

Il progetto originario fu concepito negli anni Ottanta da Randoll Coate, diplomatico e architetto inglese specializzato nella creazione di labirinti, che aveva conosciuto Borges in Argentina. Coate trasse ispirazione da uno dei racconti più celebri dello scrittore, Il giardino dei sentieri che si biforcano. La prima realizzazione del disegno nacque nel 2003 a Mendoza, in Argentina. Kodama desiderava però che ne esistesse anche una versione europea, possibilmente accanto a una grande biblioteca. La proposta arrivò alla Fondazione Giorgio Cini, che individuò sull'Isola di San Giorgio Maggiore un luogo quasi predestinato: il giardino ai piedi della Manica Lunga, l'antico dormitorio benedettino trasformato da Michele De Lucchi in una monumentale biblioteca. Il Labirinto Borges fu inaugurato il 14 giugno 2011, nel venticinquesimo anniversario della morte dello scrittore.
Visto dall'alto, appare come un enorme libro aperto. Le siepi compongono, nelle due direzioni, il nome "Borges" e custodiscono simboli ricorrenti nella sua opera: il bastone che accompagnava lo scrittore cieco, gli specchi, le clessidre, una tigre, un grande punto interrogativo, il nome Jorge Luis e le iniziali di María Kodama. Sono più di 3.200 le piante di bosso che ne disegnano la struttura, distribuite lungo circa un chilometro di percorsi. Il visitatore non attraversa semplicemente un giardino: entra fisicamente in una pagina, cammina tra le parole e i simboli di un autore che aveva trasformato il labirinto in una rappresentazione dell'universo, del tempo e dell'incertezza umana. Per dieci anni, tuttavia, questa straordinaria architettura vegetale poté essere osservata soprattutto dall'alto, dalla terrazza del Centro Vittore Branca. Il pubblico poteva contemplarne il disegno, ma non inoltrarsi davvero tra le sue biforcazioni.
La svolta arrivò nel 2021.

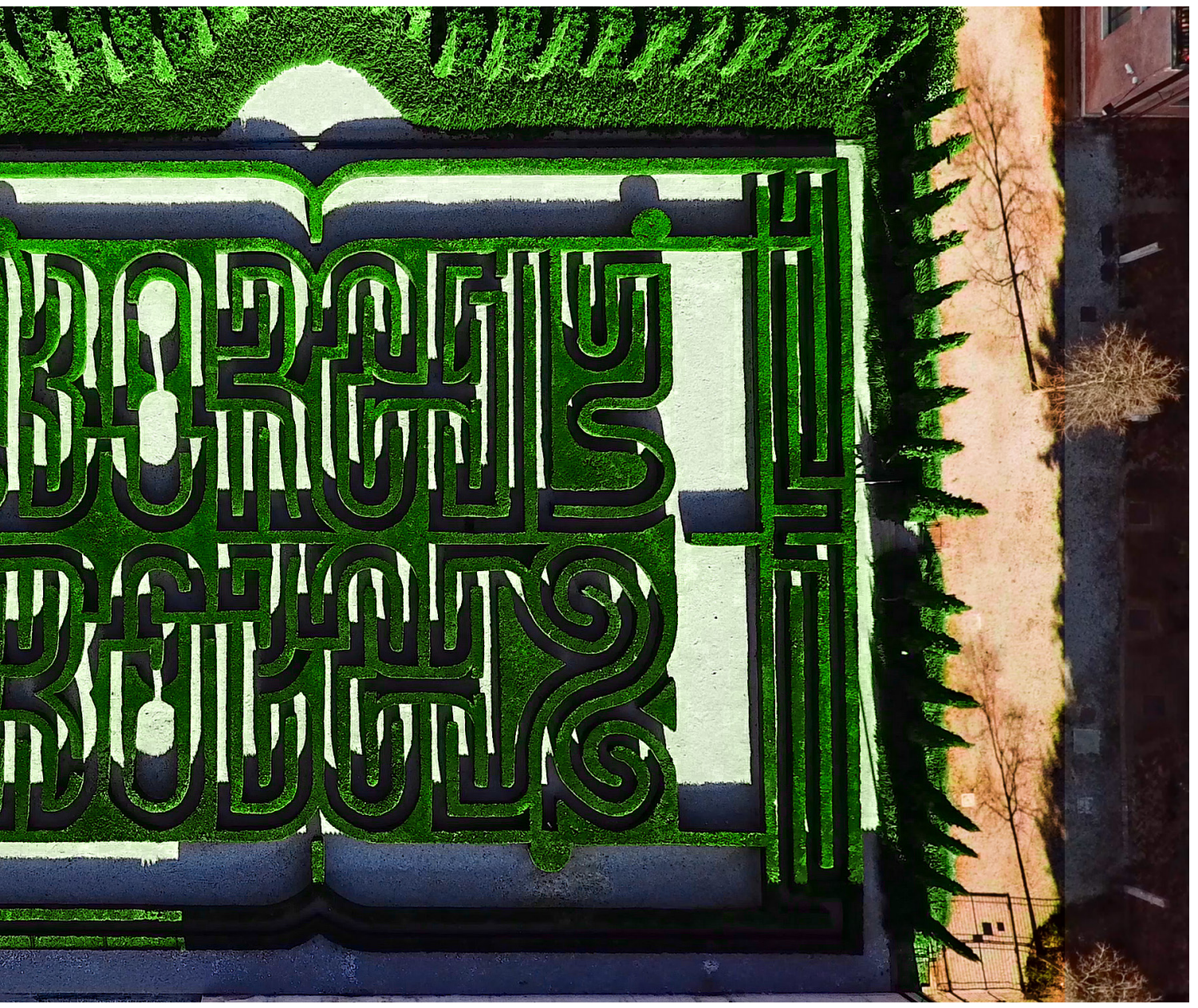
D'Uva: dall'opera da osservare all'esperienza da vivere

L'11 giugno 2021, in occasione dei settant'anni della Fondazione Giorgio Cini, dei trentacinque anni dalla morte di Borges e del decennale del Labirinto, i sentieri furono aperti integralmente ai visitatori per la prima volta.
A rendere possibile questo passaggio dall'osservazione all'esperienza fu il progetto di valorizzazione ideato e curato da D'Uva, l'azienda che già dal 2018 gestiva il sistema di accoglienza e visita dell'Isola di San Giorgio Maggiore: visite guidate, audioguide, biglietteria digitale, prenotazioni online, bookshop e servizi legati all'esperienza del pubblico. La sfida non consisteva soltanto nell'aprire un nuovo percorso.
Occorreva trovare una forma narrativa capace di accompagnare persone provenienti da Paesi diversi dentro un'opera complessa, senza ridurre Borges a una spiegazione didascalica e senza spezzare il silenzio del giardino. L'intuizione di Ilaria D'Uva fu affidare questo racconto alla musica. La musica avrebbe potuto superare le differenze linguistiche e parlare direttamente alla sensibilità del visitatore. Non un semplice sottofondo, dunque, ma una vera drammaturgia sonora: una presenza invisibile capace di dialogare con il movimento del corpo, con le biforcazioni del percorso, con l'attesa e con il disorientamento. D'Uva commissionò al compositore Antonio Fresa un'opera originale pensata espressamente per il Labirinto. Il progetto proseguiva la ricerca avviata l'anno precedente per le Vatican Chapels, un altro luogo dell'Isola nel quale l'azienda aveva sperimentato una nuova relazione tra architettura, paesaggio, visita e ascolto. Nacque così Walking the Labyrinth, una suite eseguita e registrata con l'Orchestra del Teatro La Fenice e prodotta insieme a Paolo Iafelice e Adesiva Discografica.

Una musica che percorre il tempo al contrario

Walking the Labyrinth fu concepita da Antonio Fresa come un viaggio dell'esistenza percorso a ritroso: dalla fine del respiro fino alla scintilla originaria della vita.
La composizione si articola in quattro movimenti. Il primo evoca l'evaporazione e la fine del respiro. Il secondo rappresenta la solidità dell'età matura e il legame con le radici argentine di Borges, richiamate dal suono del bandoneón. Il terzo è il caos: il cuore del labirinto, la ricerca inquieta di sé, la sensazione di trovarsi davanti a possibilità continuamente divergenti. Il quarto movimento conduce infine all'origine, a un suono primordiale che chiude simbolicamente il cerchio.
Anche la struttura musicale contiene riferimenti all'universo borgesiano. Il ritmo iniziale in sei quarti richiama le sei pareti delle stanze della biblioteca infinita immaginata ne La biblioteca di Babele. Una cellula melodica ritorna assumendo ogni volta una risoluzione diversa, come se anche la musica imboccasse sentieri temporali alternativi. La suite, inizialmente presentata come una composizione di oltre quindici minuti destinata al percorso, divenne parte di un progetto discografico più ampio, pubblicato sulle piattaforme musicali. L'esperienza nata per un





luogo fisico poteva così viaggiare oltre Venezia e far conoscere il Labirinto anche a chi non lo aveva ancora visitato.

L'audioguida come spazio personale

D'Uva inserì la colonna sonora nelle audioguide multilingue consegnate ai visitatori. La scelta dell'ascolto individuale fu essenziale: tutti percorrono lo stesso giardino, ma ciascuno vive il proprio labirinto. La musica isola e, nello stesso tempo, amplifica. Rende più intenso il fruscio delle foglie, la luce che cambia tra le siepi, la comparsa improvvisa del campanile di San Giorgio e la sensazione di non sapere con certezza dove condurrà il prossimo passaggio. L'audioguida non viene più utilizzata soltanto per trasmettere informazioni.

Diventa uno strumento di regia dell'esperienza: costruisce il ritmo del cammino, accompagna l'emozione e lascia al visitatore lo spazio necessario per interpretare ciò che vede. Intorno al percorso sonoro, D'Uva organizzò l'intero sistema di fruizione: accesso su prenotazione, vendita attraverso VisitCini, accoglienza, dispositivi multilingue e integrazione del Labirinto con gli altri itinerari dell'Isola, dal complesso monumentale della Fondazione Giorgio Cini alle Vatican Chapels, fino alla possibilità di concludere la visita al San Giorgio Café. Non un'attrazione isolata, quindi, ma una parte di un'esperienza culturale unitaria nella quale patrimonio, paesaggio, musica, racconto e ospitalità potessero dialogare.

Perdersi per ritrovarsi

L'apertura del 2021 ebbe una vasta eco sulla stampa italiana. Quotidiani, magazine culturali e testate dedicate all'arte, all'architettura e al viaggio raccontarono per la prima volta la possibilità di entrare davvero nel Labirinto Borges. Il progetto attirò l'attenzione proprio per la sua capacità di tenere insieme linguaggi differenti: letteratura, architettura del paesaggio, musica orchestrale e tecnologie per la visita.

Ma la sua forza più autentica rimane nell'esperienza individuale. Da una parte c'è Borges, che ha fatto del labirinto una delle metafore fondamentali della letteratura contemporanea. Dall'altra María Kodama, che ha trasformato la memoria del compagno in un luogo vivo. Poi Venezia, città che confonde le direzioni e invita a deviare. Infine il lavoro di D'Uva, che nel 2021 ha dato al pubblico la possibilità di attraversare fisicamente quel racconto e ha trovato nella musica la voce capace di accompagnarlo. Il Labirinto Borges non promette soltanto una via d'uscita. Invita a interrogarsi sulle strade non percorse, sui tempi possibili e sulle infinite versioni di noi stessi che forse esistono dietro ogni biforcazione. Entrarvi significa accettare il gioco più borgesiano di tutti: scoprire che per trovare qualcosa, a volte, bisogna prima avere il coraggio di perdersi.

Quando un vino diventa emozione

Ana Zmeu

Puoi guardare un film senza sentirti preso né provare alcuna emozione, anche se il film ti piace. Allo stesso modo puoi bere un vino senza emozionarti, anche se è un buon vino.

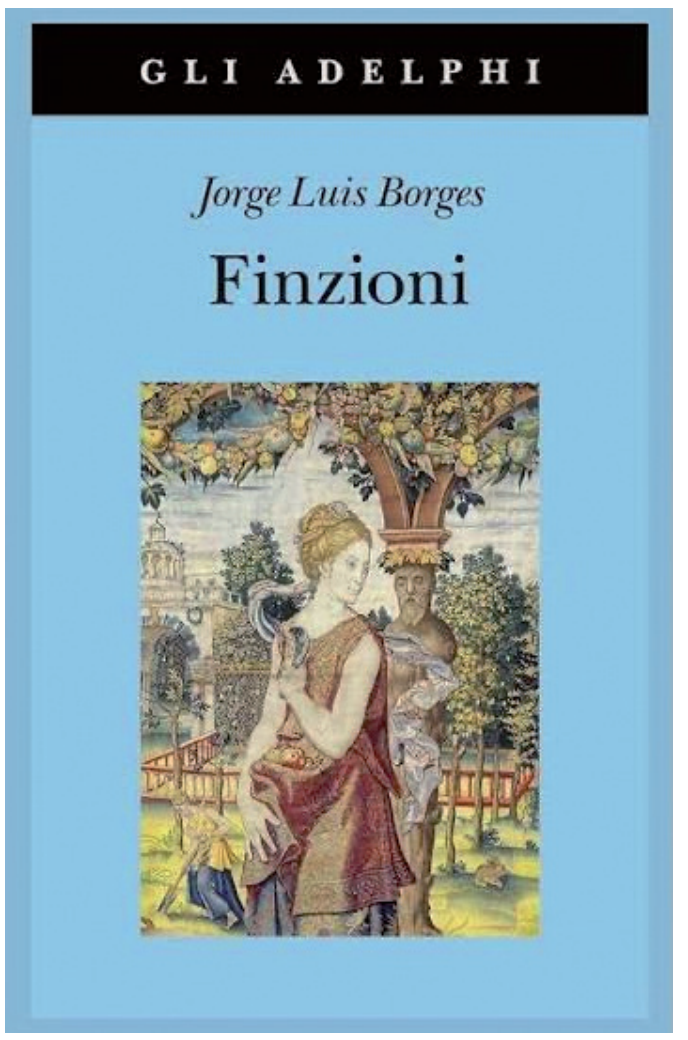
Eh sì, perché un buon vino piace, ma poi, finito il bicchiere o la bottiglia, finisce anche la piacevolezza... e il piacere.

Un grande vino, invece, ti emoziona, ti sorprende, ti fa fermare un momento in più sul sorso e ti porta a chiederti da dove arrivi quella sensazione, quell'emozione. Per poi renderti conto che non è il fatto di essere equilibrato e ben fatto a farti emozionare, ma un profumo, un ricordo che suscita, oppure una sensazione che non sai spiegare. Ed è forse questa una delle cose più affascinanti del vino: non si limita a essere qualcosa da bere, ma diventa qualcosa da vivere. Come un film che, una volta finito, ti lascia lì ancora per un po', prima di riuscire a tornare completamente alla realtà. Ma in fondo, il vino da vivere non è forse quello che ti dà anche piacere?



Nel labirinto del tempo

Marco Bordin



C'è un prima e un dopo Borges: la raccolta Finzioni, in particolar modo, dimostra l'estro creativo di quello che è, senza dubbio alcuno, uno dei giganti della letteratura mondiale del XX secolo. Nella prima parte della raccolta, Il giardino dei sentieri che si biforcano, troviamo il racconto omonimo - che Borges presenterà come poliziesco -, pregno delle tematiche più care allo scrittore: il labirinto, i libri ed il tempo. La storia segue Yu Tsun, spia cinese della Germania, bloccato in Inghilterra durante la Prima Guerra Mondiale. Nel tentativo di mandare un messaggio ai propri superiori mentre è braccato dalle forze inglesi, Tsun decide di uccidere un professore il cui nome corrisponde al luogo dove l'artiglieria britannica è stata posizionata (Albert, nds).

In viaggio per raggiungere il professore, Tsun riflette sulla propria storia ed un suo antenato, autore di un manoscritto misterioso ed un labirinto perduto; raggiunto però il proprio obiettivo, troverà nel professor Albert un appassionato studioso, con cui parlerà a lungo riguardo il proprio avo. Il giardino dei sentieri che si biforcano, questo il nome del manoscritto, parla di tutti i possibili risultati di un evento, biforcazioni che si moltiplicano di volta in volta fino ad un numero infinito di possibilità: un vero e proprio labirinto temporale, dove persino una parola può cambiare il futuro di chiunque; un labirinto che, come dirà Albert a Tsun, ha dato loro l'occasione di incontrarsi e di parlare del "giardino" del suo avo. Manoscritto e labirinto sono quindi la stessa cosa, due facce della stessa moneta, dove simboli e scelte diventano sinonimo di miliardi di possibili scelte. Tsun, purtroppo, porterà a termine la missione, seppur scosso e colmo di rammarico; nessuno aveva mai svelato il mistero del giardino, e nessuno probabilmente lo avrebbe mai più scoperto. In una dozzina di pagine, Borges crea una storia dall'incredibile risvolto: così legato al labirinto, fisico ed immaginario, di simboli o temporale, farà di questa tematica una delle più forti nella sua produzione. Non sorprende quindi che, sull'isola di San Giorgio, a Venezia, si trovi un labirinto che celebra il racconto nella sua interezza.

A foggia di libro, ricco di simboli che rimandano all'autore, il Labirinto Borges è l'apoteosi del tema dello scrittore: labirinto in una città labirinto, corridoi di cespugli di bosso che competono con la ragnatela di calli della città, ed un'unica via d'uscita. Borges, fedele a sé stesso, probabilmente ne avrebbe trovata una manciata in più.

Due modelli, un solo oggetto del desiderio: le spezie

Isi Coppola

La Repubblica della Serenissima costrui il proprio modello di “impero commerciale” su rotte, monopoli di distribuzione e diplomazia mercantile, pur non avendo alcun possedimento produttivo in Oriente. Il periodo di massimo splendore per Venezia tra il XIII e il XV secolo era proprio fondato sul ruolo da intermediario commerciale che esercitava la Serenissima, acquistando da mercanti arabi e rivendendo tramite i “sensali”, che erano di fatto “gli occhi e le orecchie” della Repubblica, in quanto attraverso il loro lavoro il governo veneziano aveva una visione quasi completa dei flussi commerciali cittadini e, di conseguenza, sulla fiscalità. Il Fondaco dei Tedeschi era il luogo per eccellenza dove veniva rigidamente controllato il mercato dei beni orientali più preziosi e, quindi, anche delle spezie, da parte della Serenissima.
Ma il mondo cambia, nascono nuove rotte e nuovi “signori del mare”...nel 1600 nasce la Compagnia delle Indie Orientali che rappresenta il passaggio
intermediari veneziani-arabi al controllo diretto europeo sulle fonti asiatiche di tutti i beni che venivano importati da quei luoghi.
I due modelli si distinguevano radicalmente, Venezia acquistava dai mercanti ad Alessandria e Beirut, senza mai controllare la produzione, la Compagnia invece, arrivo a controllare direttamente
terra, produzione e forza lavoro.
Entrambi i modelli avevano in comune un grande interesse:il controllo del mercato delle spezie.
Il pepe era spesso usato come moneta di scambio in taluni contesti commerciali, le spezie erano utilizzate non solo in cucina, ma anche in medicina, come conservanti e, soprattutto, come status symbol e i guadagni erano smisurati.
Tra le tante spezie che oggi utilizziamo in cucina troviamo un caso interessante di “invenzione”, che sicuramente non esisteva sotto la bandiera con il Leone Alato, il curry o per meglio dire il “curry powder”.
Il termine pare nasca dal tamil karl, salsa e pietanza speziata, nelle lingue dell’India meridionale, di fatto un piatto in umido condito con varie spezie, non una miscela precisa.
ranno proprio ali inglesi nel periodo coloniale tra il XVIII e il XIX secolo a standardizzare ques iscela di spezie in polvere composta da curcuma, coriandolo, cumino, pepe e a volte anci
cannella e chiodi di garofano.
Il curry lo potremmo quasi leggere come il simbolo del passaggio di testimone dal sistema veneziano di intermediazione commerciale, al controllo coloniale diretto delle fonti dei prodotti, dove il commercio diventa il pretesto per la conquista dei territori.
E arriviamo ai giorni nostri attraverso la storia del più antico bene di lusso: le spezie
Leggiamo il curry in chiave autunnale, mantenendo lo sguardo a Oriente.



Crema di zucca thai

Thai in lingua thailandese significa “libero”

Ingredienti
10 fettine di pancetta stesa
1 cipolla bianca
1 spicchio di aglio bianco polesano DOP
800 g di zucca violina già pulita
2 cucchiai di olio EVO
Un limone BIO
Mezzo litro di brodo vegetale
3 cucchiai di curry thai
300 ml di latte di cocco
Semi di papavero per decorazione

Preparazione
Rosolate bene la pancetta in una larga casseruola ben calda, poi sgocciolatela e asciugatela su carta da cucina. Nella stessa casseruola aggiungete la cipolla affettata finemente, l’aglio schiacciato, la zucca a pezzettoni, l’olio e rosolate bene tutto insieme. Poi spremete il succo di mezzo limone e aggiungetelo insieme a tutta la buccia grattugiata, poi il brodo, il curry e infine il latte di cocco. Lasciate cuocere per una mezz’oretta. Frullate tutto insieme. Servite con crostini e pancetta croccante sbriciolata. Decorate con semi di papavero. Suggerimento: potete aggiungere delle code di mazzancolle rosolate a parte e adagiate sopra. É un ottimo abbinamento

Il Moscato d’Alessandria e le antiche storie del Mediterraneo

Emanuela Pregnolato

Uve profumatissime e dolci da mangiare, ottime da appassire e per fare vino. Ma non solo vini da dessert, anche vini secchi ricchi di aromi e ricordi salmastri.
Le sue origini accompagnano le antiche storie delle genti del Mediterraneo, tra il Nord Africa e l’Oriente, fino alle nostre coste del sud, dove in Sicilia ha trovato il suo habitat ideale. Tante sono le varietà di Moscato diffuse in Italia, il Moscato d’Alessandria, detto anche Zibibbo, ha una storia che lo lega all’antica città egiziana in cui la leggenda narra che i mercanti veneziani trafugarono le spoglie del santo patrono di Venezia per portarle in laguna.
Lo Zibibbo secco con il suo gusto sapido che ricorda gli agrumi esalta in modo magnifico il sapore della zucca guarnita di spezie.

Il leone mette radici

Ilaria Paparella

E se il Leone di San Marco, per una volta, uscisse dalla pietra e prendesse vita in un giardino?
Per raccontare Venezia attraverso il verde non servono grandi scenografie.
Bastano alcune piante capaci di evocare un paesaggio: l’alloro, innanzitutto, ma anche l’ulivo, la vite, il cipresso e il melograno.
Tra tutte, l’alloro sembra avere una vocazione naturale a rappresentare il Leone.
È sempreverde, elegante e resistente. Può crescere libero, oppure essere modellato in siepi e forme geometriche.
È una pianta che riesce a essere insieme naturale e ordinata, semplice e monumentale.
E porta con sé un simbolo antico: l’alloro era infatti legato alla gloria e alla vittoria, e con i suoi rami venivano intrecciate le corone dei vincitori.
Una tradizione che è arrivata fino a noi.
Ma l’alloro non è solo un simbolo: è una pianta perfetta anche per un giardino contemporaneo.
Può creare quinte verdi, delimitare spazi, crescere come piccolo albero o vivere in grandi vasi.
Le sue foglie lucide, il profumo e il suo essere sempreverde lo rendono protagonista del paesaggio.
Accanto a lui, l’ulivo porta il Mediterraneo, la vite richiama il paesaggio veneto, il cipresso introduce verticalità e il melograno aggiunge colore e decorazione.
L’idea, però, non è ricostruire un giardino antico, ma reinterpretare questi simboli con un linguaggio nuovo: linee semplici, materiali naturali, tanto verde e qualche dettaglio dorato.
Un giardino può così diventare un piccolo racconto del territorio.
E forse è proprio questo il modo più contemporaneo di guardare al Leone di San Marco: non riprodurlo, ma lasciarlo mettere radici.
Perché un simbolo antico può continuare a vivere, cambiare forma e trovare casa nel paesaggio di oggi.

Castagnaro 1387, la battaglia che cambiò gli equilibri del Veneto

Cristian Sartori

La battaglia del Castagnaro è una battaglia avvenuta l'11 marzo 1387 sulle rive dell'Adige tra Villa Bartolomea e Badia Polesine.
Quali sono in motivi di questo scontro in riva all'Adige? Dalla metà del 300 le due signorie che si contendevano il territorio dell'attuale Veneto erano i Della Scala, signori di Verona, e i Carraresi, signori di Padova.
Il conflitto era nato da uno scontro sulla nomina del patriarca di Aquileia con un'aperta ribellione da parte di alcune città e nobili friulani appoggiate dai carraresi.
Venezia preoccupata della situazione e delle mire del carrarese aveva spinto ad intervenire il signore di Verona, sovvenzionandolo ampiamente.
Giunti al conflitto i padovani avevano ricevuto l'aiuto del duca di Milano Gian Galeazzo Visconti.
Così lo scontro era fra carraresi e scaligeri in campo aperto ma dietro fra Venezia e Milano.
La situazione alla vigilia della battaglia era complessa, Verona l'anno prima era stata sconfitta duramente. Ma ora Padova aveva inviato un cospicuo contingente di truppe in profondità nel territorio veronese che era senza rifornimenti perché i veronesi avevano bloccato tutti i passaggi sull'Adige. I comandanti padovani avevano quindi deciso di spostarsi verso Castelbaldo dove la sponda sinistra dell'Adige era in mano loro.
La notizia della ritirata era giunta al signore di Verona che aveva ordinato a tutte le forze disponibili d'inseguire il nemico.
Le forze padovane probabilmente raggiunte da rifornimenti erano riuscite però a riorganizzarsi rimanendo in destra dell'Adige.
Proprio qui nel pomeriggio del 11 marzo erano raggiunte dall'esercito scaligero.
I padovani circa 6.000 uomini, si erano schierati lungo un fossato con alla destra la compagnia bianca di Giovanni Acuto celebre soldato di ventura, alla sinistra la restante fanteria e al centro i cavalieri a piedi.
Difronte a loro circa 9.000 uomini che discesi da cavallo si erano mossi verso lo schieramento avversario.
Il tiro delle balestre e degli arcieri alle estremità dello schieramento non aveva inflitto particolari vittime ai veronesi che riuscivano a far arretrare il centro nemico dove si trovava Francesco Novello, figlio del signore di Padova.
La presenza di Francesco Novello e l'arretramento del centro padovano aveva spinto i veronesi a spostarsi verso il centro indebolendo le ali. Tale manovra non era sfuggita a Giovanni Acuto che ordinava alla sua compagnia di attaccare la sinistra nemica che veniva travolta provocando la resa dei veronesi. Un secondo contingente nemico di circa 16.000 uomini composto da fanterie e in marcia verso il campo di battaglia veniva poi raggiunto dalle truppe padovane e sterminato dopo il rifiuto dei arrendersi
Gli scaligeri privi ormai del grosso del loro esercito e di risorse finanziarie adeguate vennero attaccati apertamente da Gian Galeazzo Visconti che entrò in Verona cacciando Antonio della Scala.

Il Taglio di Porto Viro come impresa visionaria del barocco

Diego Crivellari

Molti tra noi, lettori e scriventi di oggi, inevitabilmente attirati dal mito del partito dei letterati e dei philosophes, si ostinano a considerarsi figli e nipoti legittimi del secolo dei Lumi, dei suoi progetti, delle sue idee, dei suoi programmi, perfino delle sue raziocinanti follie, continuando a identificare con la parola "progresso" i capricci della scintillante Dea Ragione, ma è altrettanto vero che se gli stessi soggetti osassero grattare appena la debole crosta della nostra ambigua civiltà non potrebbero che riconoscersi eredi in tutto e per tutto di un secolo di violenze e contraddizioni, di scienza, torture e roghi, di sporcizia, ascesi e mirabile, estenuata ricerca della bellezza: il Seicento, il secolo del barocco.
E tra le imprese originali di maggiore impatto scenografico del barocco, ad una lettura più attenta, sarebbe forse impossibile non annoverare proprio il Taglio di Porto Viro, caparbiamente voluto e realizzato dalla Serenissima Repubblica, nel volgere di pochissimi anni, all'alba del diciassettesimo secolo, con il lavoro umile di un migliaio di operai armati di pale, badili e carriole. Una necessità idraulica diventa esigenza politica e trova poi folgorante espressione in un meraviglioso artificio, che intervenendo tra nebbie, canali e paludi non soltanto riesce nell'intento prodigioso di deviare per sempre il corso dell'Eridano, mettendo in sicurezza la città lagunare, ma così facendo crea un paesaggio ex novo, genera una nuova natura che è, allo stesso tempo, figlia dell'uomo e della sua perizia, ridisegna i tratti di un ambiente estremo che ancora, fino ai giorni nostri, non ha cessato di mutare il proprio fondamentale aspetto e di obbligare i suoi ospiti umani a reinventare continuamente una particolare forma di simbiosi uomo-natura.
Si può dire, con buona ragione, che il Delta moderno è stato concepito – non sappiamo quanto volontariamente – come un vero e proprio teatro naturale, come un immenso scenario in cui il gioco delle terre e delle acque è destinato a non esaurirsi mai: un luogo della meraviglia e dell'incanto, della solitudine e dell'abbandono, dell'illusione e dell'impermanenza. Uno scenario in cui sembra quasi di poter toccare tutte le dimensioni dell'arte e, allo stesso tempo, vederle tutte improvvisamente dileguare, sparire nel momento in cui si cerca di comprenderle e afferrarle. Il 16 settembre 1604 il Provveditore Zuan Giacomo Zane poteva così scrivere al Doge, Marino Grimani, in relazione all'avvenuta apertura del taglio: "Hoggi alle ore 19, con il favore del Signor Dio, si ha data l'acqua al novo taglio, la quale vi è entrata per cinquanta e più aperture che si sono fatte nel medesimo tempo all'argine, et dopo haver fatto un poco d'empito, in spatio d'un hora in circa si parizò con l'altra acqua dell'alveo et continuò il suo corso come fa tuttavia placidissimamente". La piega, la curva, il bizzarro, l'indefinito, il mondo come teatro, la meraviglia, il gioco mai concluso di acque e terre... Una nuova storia ha inizio, un nuovo paesaggio è stato creato e inaugurato dall'uomo. Non è e non sarà l'effetto di una semplice opera di ingegneria. Come ha scritto il filosofo Gilles Deleuze nel celebre saggio La piega. Leibniz e il barocco: "Se il Barocco ha inaugurato un'arte totale, o ha instaurato una qualche unità tra le diverse arti, lo ha fatto senz'altro in estensione: ogni arte tende infatti a prolungarsi e perfino a realizzarsi in un'arte differente, nella quale essa sconfina. (...) Unendo le estremità della catena, abbiamo che il pittore diventa un urbanista. (...) Questa unità estensiva delle arti disegna i contorni di un teatro universale, che mette in scena l'aria e la terra, il fuoco e l'acqua. Le sculture vi figurano come personaggi veri e propri, e la città come uno scenario, in cui gli spettatori sono anch'essi immagini dipinte, o sculture. L'arte intera diventa Entità sociale, spazio sociale pubblico, affollato di danzatori barocchi". Sostituendo la folla di danzatori barocchi, con il volo, o con la danza, degli aironi, oggi rimane davanti ai nostri occhi lo spettacolo di un Delta come punto di convergenza di bizzarri estri creativi e ineguagliabile incrocio di natura e artificio.



C'era una volta... Il Florian Venezia 1720

Livia Valentina Paganini

Il Florian Venezia 1720: una fastosa storia italiana, sotto le Procuratie Nuove in Piazza San Marco per vedere e per essere visti.
Di fascino senza tempo.
Un viaggio nel Settecento sulle orme dell'avventuriero veneziano, da godere e gustare seduti su sontuosi divanetti in velluto rosso nella Sala delle Stagioni, giochi di specchi e ricchi decori, tra motivi floreali e figure di donne che simboleggiano le stagioni.
Una delle più belle del Florian.
E venezia affascina ancora come ai tempi di casanova, Cavaliere di Seingalt, conte di Farussi, seducente, elegante e avventuriero, impenitente libertino, veneziano come pochi, colleziona storie di donne, muse e narratrici di se stesso: il riflesso del desiderio irraggiungibile.
Senza possedere mai ed essere posseduto.
E si racconta che da uno specchio del caffè Florian, alcune notti il fantasma di Giacomo Casanova esca alla ricerca delle sue amanti.
Florian, nel nome di Giacomo.



La Venezia di 007

Giulia Marano

Una gondola che scivola silenziosa sull'acqua,un inseguimento tra i canali, Piazza San Marco attraversata a tutta velocità e un palazzo che sprofonda nell'acqua. A Venezia può succedere di tutto, soprattutto quando in città arriva James Bond. Sono tre, finora, le volte in cui 007 ha scelto la laguna come teatro delle sue avventure.
Tre film, tre interpreti e tre Venezie molto diverse tra loro, ma accomunate da quello stesso fascino che il cinema continua a inseguire: quello di una città che sembra essere stata inventata apposta per una spy story.
La prima apparizione risale al 1963, con Dalla Russia con amore. Sean Connery è un Bond ancora elegante e misurato, che arriva a Venezia dopo essere sfuggito ai suoi inseguitori. Qui la tensione si scioglie finalmente in una delle atmosfere più romantiche della saga: Bond e Tatiana Romanova si allontanano in taxi acqueo, mentre la città scorre intorno a loro.
È una Venezia da sogno, quasi sospesa nel tempo. E anche il cinema fa la sua parte: alcune delle immagini veneziane furono realizzate in studio attraverso le tecniche di proiezione dell'epoca. Sedici anni dopo, la quiete dura decisamente meno. In Moonraker (1979), Roger Moore arriva a Venezia e la trasforma in un gigantesco set d'azione.
La gondola diventa un mezzo per seminare gli inseguitori e, in una delle scene più memorabili della serie, si trasforma addirittura in un veicolo anfibio che attraversa Piazza San Marco.
Per qualche istante Venezia sembra dimenticare di essere Venezia e diventa Hollywood sull'acqua.
Poi, nel 2006, arriva Daniel Craig con Casino Royale. Il tono cambia: Bond è più fisico, più tormentato, e anche la città sembra perdere la sua leggerezza.
Venezia diventa il luogo dell'ultimo drammatico capitolo della storia tra 007 e Vesper Lynd. L'inseguimento culmina in un palazzo che lentamente cede e sprofonda nell'acqua.
La sequenza mescola riprese reali, set ed effetti speciali,utilizzando la fragilità architettonica della città come elemento centrale della scena.
Romantica con Connery, spettacolare con Moore, inquieta e drammatica con Craig: Venezia cambia insieme a Bond, ma conserva intatto il suo potere di seduzione.
La città delle calli improvvisamente silenziose, dei palazzi sospesi sull'acqua e della luce che si riflette nella laguna. Una città che non ha bisogno di essere reinventata per sembrare straordinaria.
Le basta mostrarsi, con il suo mistero e la sua eleganza, e lasciare che siano Bond e i suoi nemici a passare.



Il Martini di Bond

Fabrizio Borin

Il Martini come 007, quando Bond cambiò il Martini: "Shaken, not stirred", scuotere, non mescolare, il Martini di Ian Fleming è scosso!
Il Martini agitato, semplicemente, Bond è il suo cocktail: senza il Martini, Bond non è realmente Bond.
"Agitato e non mescolato", James Bond, l'agente segreto più famoso del mondo, lo ama e lo preferisce così; eleganza senza sforzo e distinguersi è un vezzo solo se sai come farlo, ma se sei Bond puoi permetterti di farlo.
Ad occhio e senza regole la misura giusta: gin o vodka, vermut, con ghiaccio e agita.
La scorza di limone o oliva infilzata nel fondo nell' iconica coppetta, servito molto freddo, freddissimo, al bancone di un mondo perduto con fantasia e un tocco di magia nei bar dei grandi alberghi dove le cose immaginate accadono.
La classe nient'altro: charme e vivere bene del Dandy scozzese libertino e gran bevitore. Spia di sua Maestà.
"Oh, James ..."

Il tempo di Bond

Luca Crepaldi

"Ho mostrato il tuo orologio a una persona Q... gli è piaciuto da morire!". Se dovessi scegliere un solo orologio per raccontare James Bond, sceglierei quello dell'ultimo Daniel Craig: l'Omega Seamaster Diver 300M in titanio di No Time To Die. Non sarà né il più prezioso e nemmeno il più raro, ma è quello che meglio rappresenta 007. E la battuta nella scena in cui Bond uccide con il meccanismo elettromagnetico dell'orologio uno dei nemici, racconta benissimo quell'umorismo british che ne accompagna da sempre la serie.
Quell'orologio leggero, resistente, volutamente poco appariscente, col quadrante e la lunetta in una tonalità scura, quasi invecchiata, e un bracciale a maglia metallica che ricorda più un equipaggiamento militare che un gioiello, sono la cifra del segnatempo di Bond. E' anche il motivo per cui considero il Bond di Daniel Craig il più autentico. Non necessariamente il più fedele all'immagine cinematografica costruita nei decenni, ma forse quello più vicino all'uomo immaginato da Ian Fleming: duro, vulnerabile, elegante senza compiacimento, abituato a utilizzare gli oggetti piuttosto che a esibirli.
Fleming aveva idee piuttosto precise in materia di oggetti e orologi. Descrivendo Bond nel 1962 scrisse semplicemente: "Wears Rolex Oyster Perpetual watch", ovvero "Indossa un orologio Rolex Oyster Perpetual". Nei romanzi l'orologio è soprattutto uno strumento: robusto, leggibile, destinato perfino a essere danneggiato durante un'azione. Il Rolex che più viene associato al suo immaginario è l'Explorer che lo stesso scrittore possedeva: essenziale, quadrante nero, grandi indici, nessuna decorazione superflua.
Poi arrivò il cinema e nacque un mito diverso. Il Submariner di Sean Connery trasformò un orologio professionale da immersione in un oggetto capace di convivere con lo smoking. E' probabilmente questo il più grande contributo di Bond alla storia dell'orologeria: aver dimostrato che un "tool watch" poteva diventare elegante senza smettere di essere uno strumento.
Con Roger Moore l'orologio cambiò ancora significato. Rolex, Hamilton e soprattutto Seiko diventarono il terreno di gioco di Q: magneti, seghe circolari, ricevitori, detonatori. Oggi quei Seiko digitali hanno un valore che va molto oltre il loro prezzo. Sono piccole capsule del tempo, testimonianza di quando il futuro veniva



immaginato attraverso display a cristalli liquidi e pulsanti.
Nel 1995, con Pierce Brosnan, arrivò Omega. Il Seamaster blu di GoldenEye appartiene ormai all'iconografia di Bond quanto l'Aston Martin. Per un'intera generazione quel quadrante a onde e quel bracciale metallico sono stati semplicemente "l'orologio di 007". Il loro valore collezionistico nasce anche da questo: non dalla rarità assoluta, ma dalla forza della memoria.
Daniel Craig ha chiuso il cerchio. I suoi Omega diventano progressivamente meno scintillanti e più concreti, fino al Seamaster in titanio dell'ultimo film. Non vuole sembrare nuovo. Non vuole attirare lo sguardo. Sembra già aver vissuto.
Ed è forse questa la vera misura del valore degli orologi di James Bond. Alcuni valgono decine o centinaia di migliaia di euro, altri poche centinaia. Ma il prezzo racconta solo una parte della storia. Un Bond watch vale soprattutto perché riesce a fissare al polso un'epoca, un attore e un'idea di uomo.
Il Seamaster di Craig, almeno per me, riesce a fare qualcosa di più: non sembra l'orologio scelto per James Bond. Sembra semplicemente l'orologio che James Bond avrebbe scelto.