

L'uso delle immagini nella sicurezza

Interventi di

Lorenzo Fantini
Editoriale

Andrea Cirincione
*Formartista, Bottega
di Arte per la Formazione*

**Stefano Farina
e Federica Farina**
*SICURELLO.si
e la grafica nell'ambito
della formazione*

Rocco Vitale
*Arte e Lavoro
nella Sicurezza*

Quaderni della sicurezza

Rivista scientifica trimestrale
Salute e Sicurezza nei Luoghi di Vita e di Lavoro
Direttore: Lorenzo Fantini

AiFOS



L'uso delle immagini nella sicurezza

Lorenzo Fantini

Editoriale

5



Andrea Cirincione - Bottega di Arte per la Formazione

FormArtista
La sicurezza
prende forma,
colore e significato

7



Rocco Vitale

Arte e lavoro
nella sicurezza

98



Stefano Farina e Federica Farina

SICURELLO.si
e la grafica
nell'ambito
della formazione

64



MUSEO VIRTUALE PER LA SICUREZZA

Il progetto del museo virtuale

Quante volte si sente dire che la sicurezza è solo testi, leggi e norme... perché allora non provare a diffondere messaggi di prevenzione tramite immagini e slogan, che siano immediati e possano contribuire alla cultura della salute e sicurezza tra i lavoratori?

Nasce così il progetto “Manifesti per la sicurezza”.

Gli studenti vengono coinvolti nella realizzazione di manifesti grafici, sui temi proposti dalle Campagne Europee, che possano essere utilizzati da formatori, consulenti, RSPP e operatori della prevenzione in generale nelle realtà aziendali per sensibilizzare i lavoratori al tema della prevenzione.

“

IL CATALOGO
DIGITALE
PROPONE TUTTI
I MANIFESTI,
DIVISI PER LE
SINGOLE STANZE
TEMATICHE,
IN UNA RACCOLTA
SFOGLIABILE
E COMPLETA
DI TUTTI
I MANIFESTI

[Visita il museo virtuale](#)





AMBIENTE LAVORO

35° Salone della salute e sicurezza nei luoghi di lavoro

➔ **10 • 12 Giugno 2025** ➔
Bologna

in contemporanea con

SICUR LABOR

Personal Protection Equipment
WORKWEAR



Organizzato da:



www.ambientelavoro.it



Segreteria operativa:





EDITORIALE

a cura di [Lorenzo Fantini](#)¹



L'arte, in ogni sua espressione, è da sempre un riflesso della nostra società e dei suoi cambiamenti. Ogni forma di arte riesce a raccontare situazioni, emozioni e scenari che le parole, talvolta, non riescono ad esprimere con la stessa efficacia.

Nell'era della comunicazione digitale, di internet, dei social e dell'informazione istantanea, una delle innumerevoli forme di arte, quella del linguaggio visivo, assume un ruolo sempre più determinante. Viviamo, infatti, circondati da immagini che catturano la nostra attenzione ed orientano le nostre scelte, molto più di quanto possano determinarle gli elementi scritti e verbali.

Il legame che unisce l'arte ed il linguaggio visivo con le tematiche di salute e sicurezza è stato, per questa ragione, già evidenziato nelle pubblicazioni scientifiche di AiFOS. Anche la

comunicazione in materia di salute e sicurezza sul lavoro si è evoluta nel tempo, affidandosi a strumenti sempre più efficaci per sensibilizzare lavoratori e datori di lavoro su tematiche fondamentali, quali quelle legate alla tutela delle persone al lavoro. Tra questi strumenti, l'uso delle immagini si è rivelato importantissimo: un mezzo potente, immediato e universale per trasmettere messaggi chiave e stimolare la riflessione delle figure della sicurezza coinvolte nei processi formativi; ad esempio, un dipinto che mostra le condizioni di lavoro in una fabbrica del XIX secolo ci fa percepire immediatamente il rischio e la precarietà di quei tempi, così come un'opera moderna che enfatizza l'uso dei dispositivi di protezione può diventare un manifesto visivo della prevenzione.

Non è un caso che la formazione in materia di sicurezza faccia sempre più ricorso a strumenti visivi: dal fumetto alla fotografia, dalla pittura

¹ Direttore dei Quaderni della sicurezza AiFOS. Avvocato giuslavorista, già dirigente divisioni salute e sicurezza del Ministero del lavoro e delle politiche sociali tra il 2003 e il 2013.





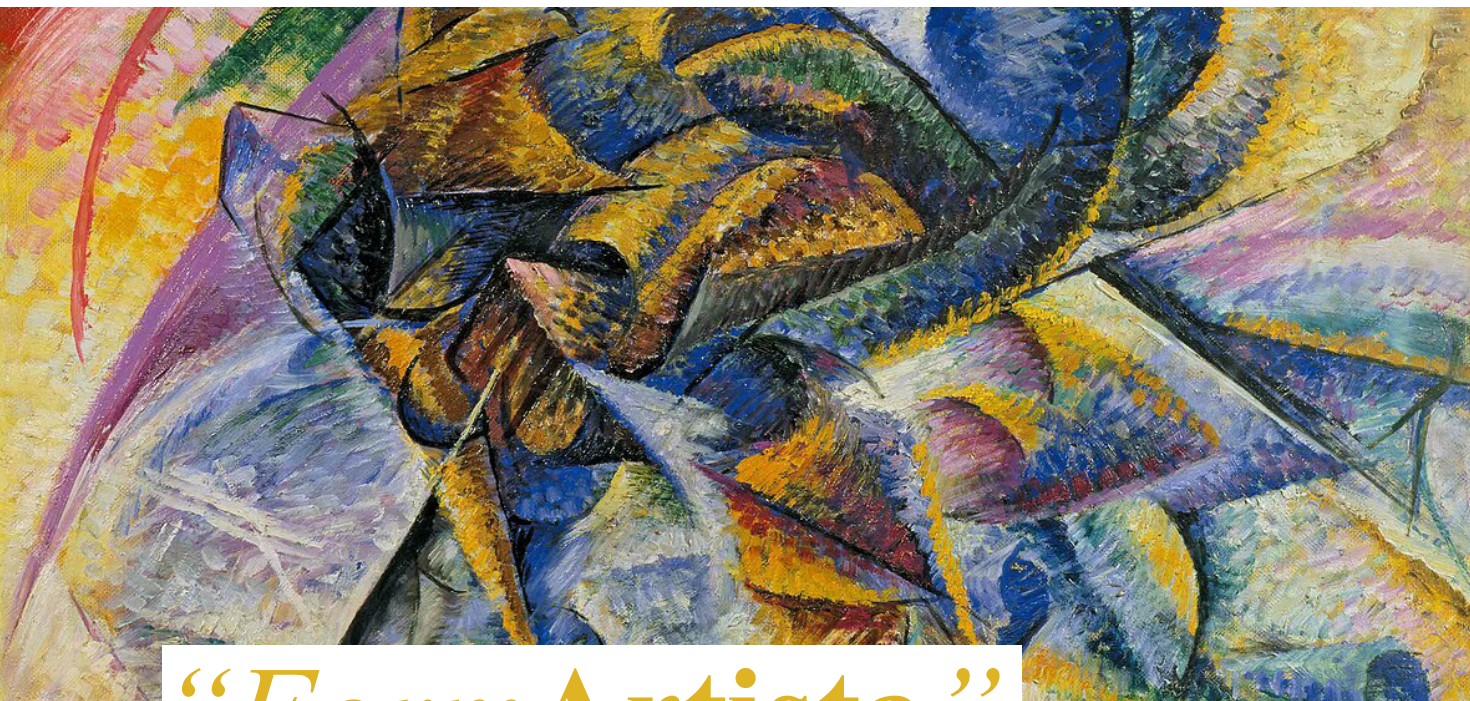
alla grafica digitale, ogni immagine ha il potere di educare, coinvolgere ed emozionare; quando si tratta di sicurezza, infatti, l'arte non è considerata come un mero strumento estetico, ma come un veicolo di consapevolezza.

In questa prima edizione del 2025 de "I Quaderni della Sicurezza", ci soffermeremo proprio sull'importanza dell'arte e delle immagini nella narrazione della sicurezza.

Per approfondire questa importante e quanto più attuale tematica, ci vengono in aiuto tre eclettici e capaci professionisti del settore, Andrea Cirincione, Stefano Farina e Rocco Vitale, che, attraverso l'utilizzo di immagini e di opere d'arte

cercheranno di raccontare il legame tra sicurezza e rappresentazione artistica, in cui le immagini diventano strumenti educativi per interpretare, analizzare e comprendere le dinamiche della prevenzione.

L'obiettivo di questa prima edizione del nuovo anno ha una vocazione avanguardista: dimostrare che l'arte non è solo un patrimonio culturale, ma anche un alleato prezioso nella prevenzione degli infortuni sul lavoro e delle malattie professionali e nella sensibilizzazione. Attraverso lo sguardo dell'artista, possiamo imparare a vedere la sicurezza con occhi nuovi e, si auspica, a renderla parte integrante della nostra quotidianità e del nostro vissuto.



“FormArtista”

La sicurezza prende forma, colore e significato

Nel panorama della formazione alla sicurezza, "Formartista" è la rubrica ideata e curata da Andrea Cirincione per i Quaderni della Sicurezza AiFOS, attiva dal 2020. Un progetto editoriale unico nel suo genere, che fonde arte, comunicazione visiva e cultura della prevenzione, con l'obiettivo di esplorare come la creatività possa diventare strumento potente e innovativo nella formazione dei lavoratori.

"Formartista" è uno spazio di riflessione e ispirazione, dove l'arte - in tutte le sue forme - diventa veicolo di educazione, consapevolezza e cambiamento. Dai manifesti alle opere d'arte, ogni uscita mette in luce il potenziale

del linguaggio visivo nel trasmettere messaggi chiari, emotivi ed efficaci sul tema della sicurezza. In questi anni, la rubrica ha raccolto numerosi contributi, e riflessioni. In questo numero speciale dei Quaderni della Sicurezza abbiamo selezionato i 15 migliori contributi pubblicati, per celebrare il percorso fin qui compiuto e offrire uno spaccato significativo del valore che l'arte può portare alla prevenzione.

Attraverso esperienze concrete, progetti visivi e interpretazioni personali, Andrea Cirincione ci accompagna in un viaggio che dimostra come l'estetica non sia solo decorazione, ma possa diventare una leva formativa capace di salvare vite.

Dipingere la formazione: l'emozione non ha voce, ma ha vista

di [Andrea Cirincione](#)¹

Immaginate un'aula in cui il formatore parla senza sosta, mentre gli occhi dei partecipanti si spengono progressivamente. Poi, d'improvviso, appare un'immagine: un quadro celebre, un fotogramma potente, una scena che scuote. In quel momento, l'attenzione si riaccende. L'emozione prende il posto della noia. Perché le immagini non parlano ma si fanno vedere.

L'immagine è senza dubbio uno strumento formativo, perché coinvolgimento ed emozione evitano il rischio elevato di trovarsi esposti al pericolo denominato "noia". La probabilità che un corso piatto risulti indigesto è alta, e altrettanto è il danno di un'attività che non lasci traccia di sé, nel dimenticatoio delle esperienze puramente obbligate.

L'uso del canale visivo nella formazione è un elemento chiave per rendere l'apprendimento più coinvolgente, efficace e memorabile. Studi e pratiche nel settore della didattica e della comunicazione visiva confermano che le immagini possiedono un potere evocativo e sintetico ineguagliabile rispetto alla parola scritta o parlata.

Perché le immagini funzionano nella formazione?

- **Teoria del Doppio Codice (Paivio²):** il cervello elabora le informazioni attraverso due canali:



“

Le immagini non parlano ma si fanno vedere

verbale e visivo. Quando le immagini accompagnano le parole, la comprensione migliora.

- **Teoria dell'Apprendimento Multimediale (Mayer³):** le informazioni sono assimilate meglio se trasmesse attraverso più modalità sensoriali (testo + immagini + audio).

Ma in che modo possiamo tradurre questa teoria nella pratica della formazione? Prendiamo ad esempio un'opera che dimostra come attraverso la raffinatezza della composizione visiva, si può trasformare un concetto astratto in un'esperienza

¹ *Imagery and Verbal Processes*, Psychology Press (Paivio, 1971).

² *Multimedia Learning, third edition*, New York: Cambridge University Press, 2021.

“Autoritratto con due cerchi” (1665-1669) è una delle opere più intense e profonde di **Rembrandt van Rijn**, dipinta negli ultimi anni della sua vita. In quest’opera, il maestro olandese non solo si raffigura come artista, ma trasmette una riflessione sul ruolo dell’arte, del tempo e della conoscenza.

diretta e immersiva, favorendo la comprensione profonda. Il ruolo del formatore è importantissimo nel guidare le persone nella costruzione della conoscenza.

1. Il Formatore come creatore di sapere

Rembrandt si rappresenta **mentre dipinge**, con pennello e tavolozza in mano. Il gesto pittorico diventa un atto di **autoconsapevolezza**, come se il maestro fosse al tempo stesso creatore e spettatore della sua stessa arte. Questa dualità si riflette nel processo formativo: chi insegna apprende continuamente attraverso l’atto stesso dell’insegnare.

2. Lo sguardo penetrante e l’esperienza del maestro

Lo sguardo diretto e intenso di Rembrandt, segnato dall’età e dalla fatica, racconta un’esistenza dedicata all’arte e all’esplorazione della condizione umana. Questo aspetto può essere letto in parallelo con il formatore esperto, che trasmette non solo informazioni ma anche la saggezza derivante dall’esperienza.

3. Il mistero dei due cerchi

Dietro Rembrandt si trovano due cerchi non completamente definiti. Forse rappresentano la **perfezione artistica**, un riferimento alla teoria del disegno perfetto, forse sono simbolo di **infinito e conoscenza** (la pittura come visione del mondo). Questa ambiguità si lega al lavoro del formatore, che senza dogmi offre strumenti per interpretare e costruire significati.

4. L’umanità del pittore-formatore

Rembrandt non si celebra, si mostra con **vestiti semplici, mani vissute e volto segnato dal tempo**. Non è un pittore idealizzato, ma un uomo che ha dedicato la sua vita all’arte con dedizione e sacrificio. Questo umile approccio è la capacità di mettere sé stesso al servizio della conoscenza, senza ostentazione, ma con autenticità e profondità.

L’importanza dell’immagine nella formazione

Le immagini svolgono molteplici funzioni nel processo di apprendimento:

1. **Attivazione e riscaldamento:** l’uso di immagini suggestive all’inizio di una sessione formativa aiuta a stimolare la curiosità e a predisporre il discente all’apprendimento.
2. **Applicazione e approfondimento:** collegando l’immagine al tema trattato, il formatore può facilitare la costruzione di modelli mentali e rendere più intuitivo il passaggio dall’astrazione alla concretezza.
3. **Consolidamento mnemonico:** le immagini rimangono impresse nella memoria più a lungo rispetto alle parole, poiché attivano meccanismi di riconoscimento e rielaborazione nel cervello umano.



¹ Psicologo del lavoro, formatore e consulente aziendale che da molti anni si occupa di sicurezza sul lavoro.

L'arte come strumento didattico

L'arte, in particolare, offre un valore aggiunto nella formazione grazie alla sua capacità di evocare emozioni e stimolare il pensiero critico. Gli artisti attraverso la loro padronanza della composizione e dell'uso della prospettiva, hanno saputo creare immagini che non solo incantano lo spettatore, ma lo conducono in un viaggio di introspezione e riflessione.

Un esempio emblematico è il seguente: è proprio nel '500 che il **fuoco prospettico** cambia. La storia cambia, e ci pensano i *manieristi* a mettere inquietudine rispetto ai Maestri rinascimentali. La **Conversione di San Paolo** è un dipinto a olio su tela del Parmigianino, databile 1527 e conservato nel Kunsthistorisches Museum a Vienna.

Nell'impianto della foto a fianco, scattata in un'azienda, vediamo un'abitudine consolidata. La forza della luce che squarcia in diagonale rende dinamico anche il tema più noioso, illumina e sottolinea la gravità della situazione. Serve il cambiamento, e nessuno vuole che accada in seguito ad una "caduta", bensì in base a consapevolezza.

1. Il movimento e la drammaticità della scena

- Nella *Caduta di San Paolo*, le linee diagonali e una prospettiva dinamica rappresentano il momento in cui Paolo cade da cavallo, sopraffatto dall'evento mistico della conversione. Il suo corpo è sospeso in uno stato di instabilità, e il contrasto tra la sua postura e l'ambiente circostante enfatizza la drammaticità della scena.
- Nella *foto dell'operaio*, il lavoratore si trova in una posizione precaria, sospeso sui becchi del muletto senza alcuna protezione. L'immagine trasmette una sensazione di pericolo imminente, proprio come nella scena dove il cavallo impennato e il corpo sbilanciato suggeriscono la possibilità di una caduta rovinosa.

2. Il tema della perdita di controllo e del rischio

- In entrambe le immagini c'è una *perdita di controllo*: San Paolo è colto di sorpresa



La formazione non è solo trasmettere nozioni, ma creare un'esperienza che rimanga impressa nella memoria

dall'evento divino, mentre l'operaio sfida la gravità senza misure di sicurezza. La differenza chiave sta nel contesto: un evento trasformativo rispetto ad una scelta umana irresponsabile che potrebbe avere conseguenze fatali.

3. L'importanza del punto di vista e della percezione del rischio

- Nel *quadro* l'osservatore viene coinvolto nella scena dal basso, con una prospettiva che amplifica l'effetto di sbilanciamento e movimento. Nella *foto* il punto di vista evidenzia la precarietà della posizione



e sottolinea la mancanza di protezione, rendendo chi guarda immediatamente consapevole del pericolo.

Aspetti tecnici e metodologici per un uso efficace delle immagini

Per ottenere il massimo impatto dalle immagini, il formatore deve seguire alcuni principi chiave:

- **Scelta consapevole:** le immagini devono essere selezionate con cura per essere coerenti con gli obiettivi della formazione e stimolare una riflessione pertinente.
- **Uso strategico della composizione:** elementi come il contrasto, la luce e la

disposizione spaziale devono essere sfruttati per dirigere l'attenzione e rafforzare il messaggio didattico.

- **Metafora visiva e storytelling:** il visual storytelling è uno strumento potentissimo per creare connessioni emotive e facilitare la comprensione di concetti complessi.
- **Interazione con il pubblico:** l'immagine deve essere presentata in modo da generare dibattito, permettendo ai partecipanti di esprimere liberamente le loro interpretazioni prima di ricevere spiegazioni guidate.

Il potere evocativo dell'immagine e il ruolo del formatore nell'azione formativa non può limitarsi a una mera trasmissione di dati e nozioni: il formatore è chiamato a essere un regista dell'apprendimento, capace di orchestrare immagini e parole per costruire un'esperienza che lasci il segno. Un uso sapiente delle immagini consente di:

- **Espandere il ragionamento,** portando il discente a vedere oltre il semplice dato oggettivo;
- **Stimolare l'immaginazione,** sviluppando un pensiero laterale che favorisce l'innovazione e la creatività;
- **Generare empatia,** mettendo il discente in connessione emotiva con il tema trattato.

Conclusione

Come un pittore che sceglie ogni tratto con cura, il formatore deve comporre la sua lezione con immagini che illuminano, sorprendono e fanno riflettere. Perché la formazione non è solo trasmettere nozioni, ma creare un'esperienza che rimanga impressa nella memoria. Proprio come un grande dipinto, destinato a lasciare un segno.

**“La mia anima si spande
come musica d'estate”**

Mogol, *L'emozione non ha voce*, 1999



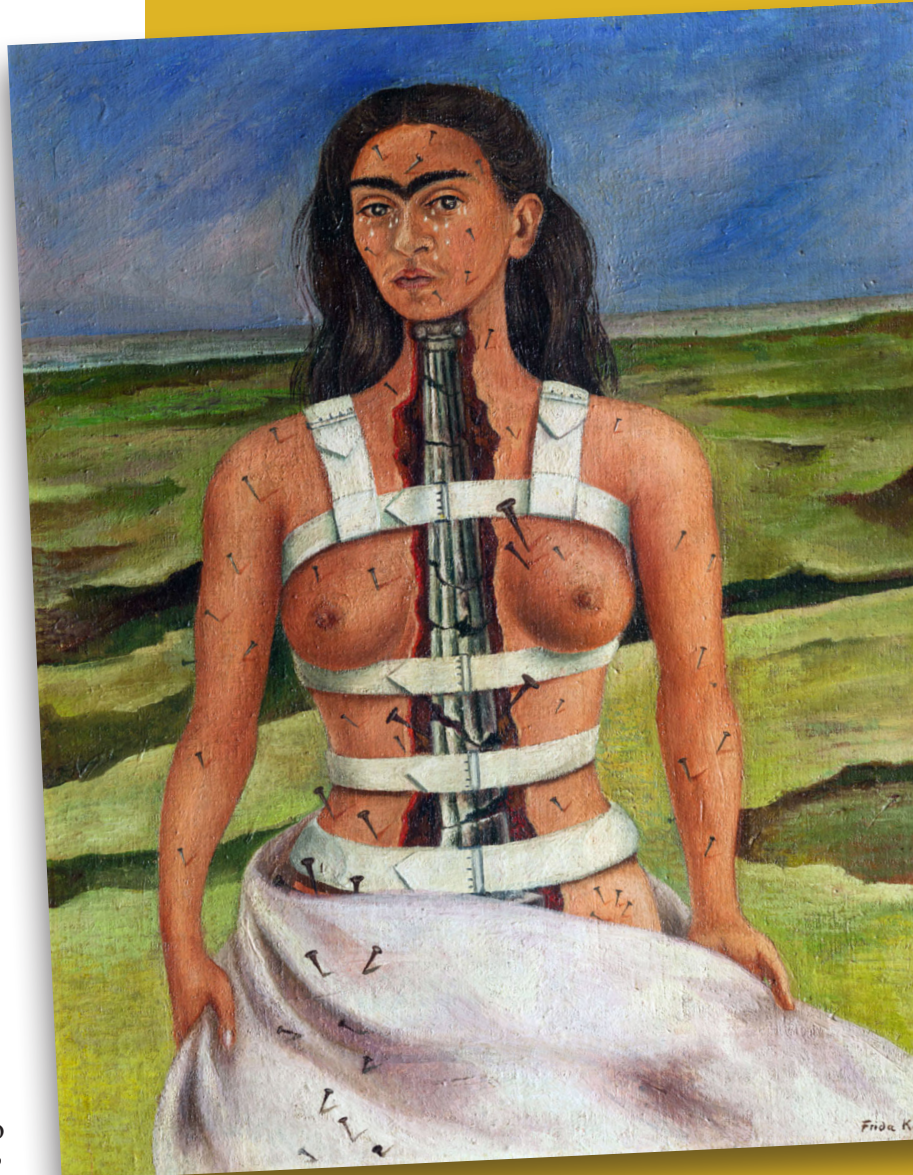
La vita *dopo* un incidente stradale. L'esperienza di Frida Kahlo

Una nuova rubrica arricchisce la rivista: si tratta del “FormArtista”, che si propone di approfondire l’ambito della tutela della salute e sicurezza sul lavoro e i temi trattati dai Quaderni attraverso l’arte e le implicazioni che ne scaturiscono. Temi sui quali si focalizza un apposito corso di formazione associativo dal titolo “Uso dell’immagine nella Formazione”. Cominciamo con un dipinto di Frida Kahlo.

Come esordio per la rubrica del FormArtista, abbiamo legato il tema di questo “Quaderno della Sicurezza” di AiFOS alla figura e all’opera di una celebre pittrice messicana, che ha lasciato un segno decisivo di sé nella storia dell’arte per il suo talento, ma anche per le conseguenze di un incidente stradale.

Il quadro prescelto è del 1944, e si intitola “Colonna rotta”.

Frida Kahlo nasce in Messico nel 1907, e già il destino le riserva una patologia faticosa anche solo da accettare, vale a dire la “spina bifida”, seppure a quel tempo non ricevette nemmeno una diagnosi corretta (si pensava fosse poliomielite). Personalità spiccata, creativa e anticonvenzionale, incontra l’evento decisivo della sua vita il 17 settembre 1925 all’età di 18 anni. Si trovava a bordo di un autobus quando, a causa dello scontro del mezzo stesso con un tram, subì conseguenze drammatiche riportando



una serie di gravi lesioni. Da lì iniziò un percorso di vita doloroso, ma intenso che ne caratterizzò l’intera vita, fino alla morte, avvenuta nel 1954. Frida diventò artista proprio in seguito all’immobilità nel letto, dal momento in cui i genitori le regalarono tele, colori e uno specchio, in modo che la ragazza potesse coltivare una passione, quella per l’arte. Molti dei quadri che ha prodotto sono, infatti, autoritratti frutto non certo di auto-compiacimento, bensì dell’unica forma di realtà che potesse ritrarre: se stessa. La “Colonna rotta” è un’opera della fase matura di produzione della pittrice, frutto di un periodo in cui i dolori la costringevano a letto. L’opera rappresenta il corpo di Frida aperto sul davanti e “tenuto” da un corsetto bianco. All’interno una colonna vertebrale, metaforicamente rappresentata come una colonna marmorea ionica, rotta in più punti.

Il proprio corpo rappresentato da Frida è flagellato da chiodi, segno di un dolore interno ed esterno, che rimanda alla classica rappresentazione, molto tipica nell'arte pittorica, del martirio di San Sebastiano. Come in altre opere (ad esempio l'Autoritratto con collana di spine e colibrì del 1940) l'artista si richiama a modelli dell'arte religiosa classica ma, in questo caso, non rimanda ad un dolore conseguenza della fede, bensì all'identificazione col dolore stesso del martire. Non è una semplice coincidenza che la figura sia avvolta in vita da un drappo bianco, segno di innocenza, alla stregua dei sudari bianchi e intonsi che si ritrovano in molte opere dedicate al martirio di Gesù o dei vari santi venerati.

Frida non era credente, ma è cresciuta immersa nella cultura cattolica messicana; pertanto, usava riferimenti simbolici per rendersi leggibile nel comunicare la propria situazione di sofferenza. Lei amava comunicare con le persone, nonostante la sua frequente immobilità e le sue lettere mettano in pieno risalto il legame tra la propria esperienza e le opere dipinte. Delicato e lacerante e non evidente ad una lettura superficiale del quadro, lo sfondo descrive un paesaggio aspro e pieno di spaccature, proprio come il suo corpo. L'artista ci rammenta che la condizione umana influenza il modo di vedere la realtà circostante, come un filtro che trasfigura la percezione di ciò che i sensi raccolgono. E molte lacrime lambiscono il volto, espresse in quel biancore che richiama sempre la propria innocenza rispetto agli accadimenti della sua vita. La terra è una landa di colore verde, desolata, ma con un senso di forza e perseveranza che circonda il corpo raffigurato fino al capo. Il cielo blu, dal collo in su rispetto alla figura, rievoca quel moto spirituale di Frida, la cui vita è stata un continuo di "quiete forzata" e "dinamismo irrefrenabile".

Dei molti chiodi che affastellano la figura, un chiodo più grosso è nei pressi del cuore. Frida ha spesso sofferto per i comportamenti di suo marito (il noto pittore Diego Rivera), del quale asseriva che fosse stato il "secondo grave incidente" della sua vita, a causa del fatto che era un irrisolvibile

donnaiole. Eppure, Rivera l'amò veramente e credette in lei come artista. Nel tempo, infatti, Frida maturò notevolmente, fino a dipingere con raffinatezza persino gli elementi più crudi del vivere nella sua condizione.

L'uso dell'opera in un corso di formazione in tema di sicurezza richiede, innanzitutto, le tre fasi che sono descritte nel corso AiFOS "Uso dell'immagine nella formazione": riscaldamento/applicazione/consolidamento.

Pertanto, l'immagine va fatta osservare ai partecipanti lasciando libertà di commento (e di giudizio); in seguito, il formatore deve spiegare quale attinenza ha l'immagine col tema trattato, sempre che questo non sia già emerso nella prima fase; infine, l'immagine ha funzione mnemonica, perché i concetti collegati si ricordano meglio se abbinati ad un'emozione visiva.

Il quadro che ho illustrato può essere utilizzato in duplice veste:

1. Le conseguenze del danno da incidente stradale
2. La resilienza di fronte alla gravità dell'infortunio

Ma il formatore esperto può esplorare con la propria sensibilità i molti elementi che dettagliano l'opera. Ad esempio, si può fare una riformulazione sul valore di usare un DPI preventivo, alla luce della crudezza degli esiti d'infortunio a cui riporta l'ausilio contenitivo (il corsetto bianco).

Ritengo che la forza dell'arte sia la potenzialità evocativa che conduce a portare il proprio contributo personale da parte del docente e del discente, fornendo occasione di dibattito d'aula ai fini di una sensibilizzazione sul tema del valore della sicurezza e salute.

Perché, citando Galileo Galilei, "Non basta aprire gli occhi e guardare, bisogna saper vedere".



La sostenibilità: i mondi compenetrati di Escher

Le prossime sfide per i formatori della Sicurezza sul Lavoro integrano lo sviluppo di una nuova forma di consapevolezza, basata sull'integrazione di temi. L'azienda contemporanea misura le proprie performance non solo in termini di utili, e si trova di fronte alla sfida del "rendiconto sociale" del proprio operato.

Il D.Lgs. 81/08 è permeato di aspetti legati al capitale umano, ma non ha mai avuto la forza da solo di uscire dalla logica dell'adempimento. I Sistemi di Gestione cercano, attraverso i vantaggi che offrono nell'essere adottati, di realizzare una trasformazione aziendale, col limite forse della rigidità burocratica.

Il tema della *sostenibilità* irrompe, creando le condizioni per una nuova forma di processo decisionale nel quale la sicurezza può essere vista come un risultato e non una condizione. Non c'è infatti possibilità di realizzare uno *sviluppo sostenibile* senza un equilibrio, un'*omeostasi* dinamica tra gli elementi E.S.G.

- *Environmental*: rifiuti, inquinamento, emissioni, etc.
- *Social*: capitale umano, diversità, condizioni, SSL, etc.
- *Governance*: remunerazione, fiscalità, corruzione, etc.

L'approccio formativo integrato deve avvalersi di un supporto consistente in termini di motivazione al cambiamento e viene da chiedersi quale possa essere un'immagine capace di evocare una lettura integrata



dell'argomento da parte dei discenti. Serve uno stimolo che metta negli occhi una dimensione d'insieme armonica e multidimensionale.

Una caratteristica che deve avere l'immagine, in questo caso, è la capacità di rendere possibile la connessione tra concetti appartenenti a domini differenti. Come mettere insieme la Green Economy con la Salute Occupazionale? Come parlare al contempo di Sviluppo Sostenibile e Dignità ("decenza") Retributiva?

Il formatore non deve ambire a proporre la "rivoluzione", ma può illustrare che nel sistema ci sono già elementi della Sostenibilità, che vanno individuati e valorizzati, messi in una *prospettiva* nuova e sintetizzabile in questo concetto: tutta l'organizzazione è coinvolta, non solo parti di essa, e andando oltre bisogna

guardare anche “fuori” dall’azienda stessa. Come nello scopo fondativo di questa rubrica, ci possiamo affidare alla forza evocativa dell’immagine artistica, capace com’è di intuire concetti e oggetti anche con secoli di anticipo. L’effetto paradossale dell’immateriale, proposto dall’artista, è che qualunque cosa prende consistenza se portata all’evidenza dei sensi.

L’uomo dell’impossibile, colui che ha creato un mondo di paradossi, capace di stupire anche con un apparentemente semplice paesaggio è l’incisore olandese Escher. Il suo spazio è complesso, denso di una nuova forma di tridimensionalità, che non è la semplice prospettiva, bensì la coesistenza di punti di vista differenti. Proviamo ad osservarlo.

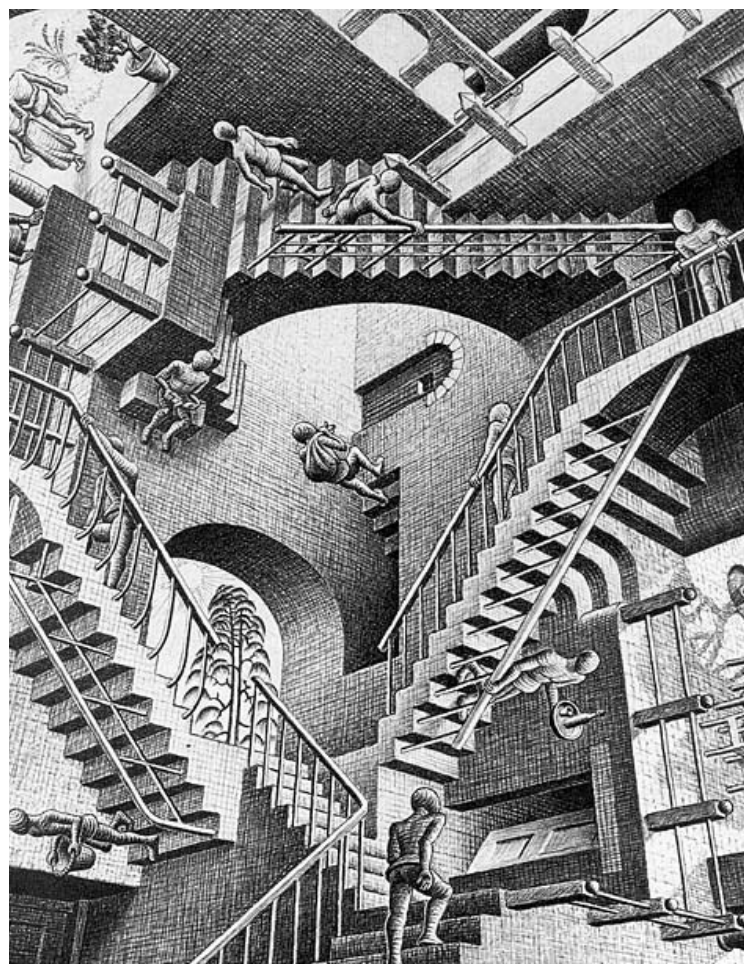
L’opera è una litografia (dimensioni ca. 36x25) del 1955, che fa parte della collezione del museo olandese [Gemeentemuseum Den Haag](#) (L’Aia). Il soggetto è figlio della maturità dell’artista, molto noto per le sue “figure impossibili”, e riprende la vocazione paesaggistica dei suoi esordi ma con il senso maturo dei mondi differenti compresenti in uno stesso posto.

Il titolo è “**Tre mondi**” e riprende in modo naturalistico il tema di nostro interesse: la coesistenza dei *mondi* in un medesimo spazio-tempo, nel quale ciascuno ha una propria autonomia e al contempo è connesso agli altri. Escher, di solito, (vedi le celebri scale della xilografia “Relatività” del 1953) sorprende lo spettatore, smarrito nel tentativo di capire.

È talmente magico l’impatto di queste scale, che furono riprese persino nella saga di Harry Potter con le rampe fatate di Hogwarts, o dai Pink Floyd per la copertina di un album (“On the run”, 1987). Un amico di Escher, il matematico Bruno Ernst, descrisse la sua capacità come evocativa di *un’esperienza dei sensi del tutto inedita*.

La peculiarità di questo artista, che è certamente alla base del suo successo che va al di là dell’élite intellettuale e diventa popolare, sta nel fascino del paradosso di mostrare vari punti di vista in uno solo. L’altra realtà che lui rappresenta è quella *riflessa*. E qui arriviamo alla nostra opera “Tre mondi” dove troviamo la poesia del sotto, della superficie e del sopra.

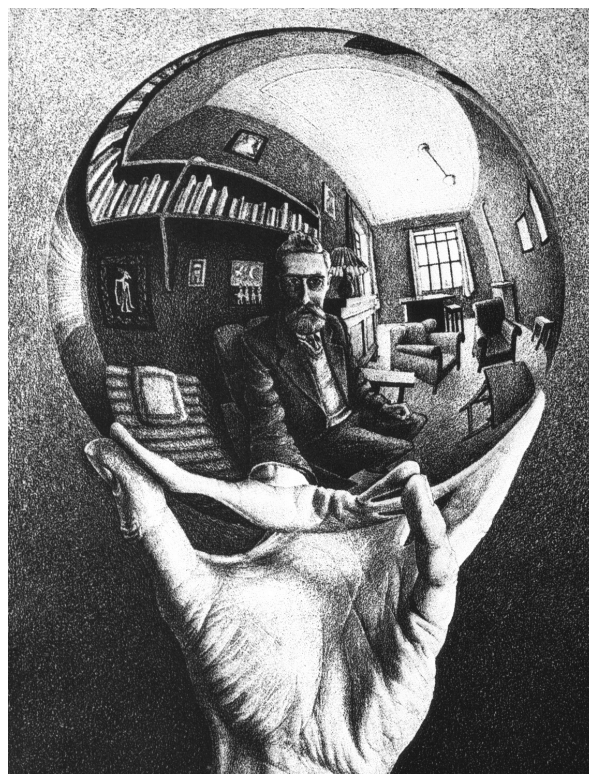
Il fluire della natura in un continuo è magistralmente rappresentato dal momento dell’autunno, caratterizzato da foglie cadute sulla superficie dell’acqua, provenienti da alberi che si vedono nel riflesso, staglianti in uno spazio che è presente pur non essendo nel campo visivo dello sguardo. E sotto la superficie c’è il grosso pesce che vive in un mondo a sé.



Alberi, foglie e pesce sono i tre componenti distinti ma inseparabili dal medesimo ecosistema. La scena ha una dinamica staticità, che richiama il cambiamento continuo alla base della conservazione dell'ambiente. È lirica dell'ambiente, non "ambientalismo", e suggerisce la necessità di quella visione integrata che oggi chiamiamo *sostenibilità*.

Maurits Cornelius Escher nasce in Olanda nel 1898 e muore nel 1972. Detto "Mauk" da amici e familiari, non fu un ottimo scolaro, ma aveva ben chiara la passione per le arti grafiche. A lungo sottovalutato da tutti, lui credette fortemente in se stesso. La sua determinazione lo portò a sviluppare il suo talento.

Molto importante la sua esperienza in Italia dal 1922 al 1935, dove maturò come artista, si sposò e nacquero i suoi figli. Fu il clima politico a farlo andare via. Dal modello paesaggistico crebbe, anche grazie ai viaggi ed alla fama crescente. Diventò l'emblema artistico dell'armonia matematica e geometrica, in un'epoca in cui la scienza apriva nuove porte. Chissà quanto se ne rese conto, ma le sue intuizioni visive anticiparono scoperte scientifiche capaci di presentare un modello di natura incredibile agli occhi. Di certo Escher se la rideva, perché consapevole di essere stato un pessimo studente divenuto un modello di riferimento per i matematici, che usavano le sue opere nei propri libri per illustrare i concetti espressi.



Come può un formatore utilizzare al meglio questa immagine?

1. L'immagine ha una sua estetica, che può essere goduta come tale dall'osservatore inconsapevole del contenuto scientifico.
2. Il formatore può aiutare il discente a "vedere" i diversi livelli presenti, necessari per passare dalla metafora al concetto.
3. Il passaggio decisivo sta nel vedere gli elementi E.S.G. presenti: le aziende, come gli alberi (G), impattano sulla superficie, l'ambiente (E), entrando in contatto con il pesce, cioè le persone (S).

Il formatore è sempre di più chiamato ad agire fuori da compartimenti stagni, e anche la sua azione si inquadra dentro un sistema. L'impatto deve tenere in considerazione i vari livelli interconnessi, altrimenti finisce con essere un anello inconsapevole dentro un quadro che può contenerlo o espellerlo senza che si accorga di cosa è successo.

"Siete davvero sicuri che un pavimento non possa essere anche un soffitto?"

M.C. Escher



LA MODALITÀ
INNOVATIVA
DI EROGAZIONE
E FRUIZIONE
DI CORSI
E-LEARNING

Corsi per lavoratori, preposti,
RLS, dirigenti, datori di lavoro,
RSPP e ASPP, coordinatori, formatori,
HACCP, aggiornamenti normativi,
ambiente e sostenibilità

Consulta il catalogo sul sito service.aifos.org

La tecnologia è arte. Il genio di Leonardo da Vinci.

La parola *tecnologia*, tema centrale di questo “Quaderno della sicurezza” AiFOS, ha in sé il concetto di arte (dal greco *tékhnē*). L'uomo che più di ogni altro racchiude nella propria opera l'essenza stessa dell'intreccio fra arte, scienza e tecnologia è proprio quel Leonardo, la cui fama universale è indiscussa.

L'uso dell'immagine d'arte, in un corso di formazione sulla sicurezza, accresce il coinvolgimento del partecipante e, in questo senso, Leonardo è uno degli artisti più potenti.

Partendo da queste premesse, è bene che il docente, innanzitutto, lasci al discente la libertà di “vedere ciò che vede”: il quadro che osserviamo è stato dipinto ad olio su tavola attorno al 1510, e cosa rappresenta? Pensateci un attimo. I personaggi sono Sant'Anna con Maria, Gesù e un agnellino. La scena ha una sua forza visiva, che può focalizzarsi sul lato estetico o sul lato religioso. Come utilizzarlo?

1. Per dissertare sul rapporto tra tecnologia e produzione umana.
2. Per ristrutturare un modello mentale orientandolo verso l'obiettivo formativo: ad esempio, come una nuova tecnologia cambia il modo di vedere le cose (nell'opera è il modo diverso di fare prospettiva).
3. Per spiegare che un messaggio di pericolo è più efficace se accompagnato dalla soluzione.
4. Per meglio proporre l'opera selezionata, il docente deve avere una minima consapevolezza di chi sia l'autore.



Cosa dire di Leonardo? Nasce ad Anchiano, frazione di Vinci, in provincia di Firenze nel 1452 e muore in Francia ad Amboise nel 1519 (ma questo si trova facilmente su Wikipedia). Sulla sua vita è stato detto e scritto molto, quindi pochi cenni: si può ricordare di lui che aveva suprema intelligenza ma era un uomo indolente, lavorava con gran lentezza. Era mosso dall'idea che l'opera umana dovesse rispecchiare la perfezione della creazione divina, ecco perché dedicò molta energia a “studiare” scientificamente il mondo per coglierne le leggi sottostanti. In questo è un ottimo richiamo al tema del conoscere bene ciò che si fa.

La forza di Leonardo è stata quella di pensare anche ciò che era irrealizzabile, ritenendo la mente superiore alla mano. Di lui lo storico dell'arte statunitense Bernard Berenson disse

che fu l'unico che "nulla toccò senza tramutarlo in bellezza eterna", e Johann Wolfgang von Goethe affermò che "si rivela come grande pittore perché rende reali i suoi pensieri".

Veniamo al suo rapporto con la tecnologia. La sua formazione si può dire che fosse ancora improntata al medioevo, ma passò la vita in una continua ricerca della razionalità. Intuisce, ad esempio, le due prospettive, quella lineare, tipica dell'opera del Brunelleschi, e quella aerea (che vediamo bene nell'opera prescelta) che prevede la messa a fuoco. Come fa a cambiare il modo di vedere l'opera? Il "Genio leonardesco" sfoca lo sfondo e, senza linee geometriche, crea la prospettiva. Progettò anche una "camera oscura", che gli consentiva di proiettare immagini dal vero su un foglio e ricopiarle con facilità, specie nelle proporzioni. Gettò così le basi di quella che 300 anni più tardi sarà l'invenzione della fotografia.

Tecnicamente l'enorme innovazione di Leonardo sta nel pieno superamento della pittura quattrocentesca basata sul tratto, ricorrendo alle sfumature e ai chiaroscuri che danno quel senso di realtà. L'immagine diventa tanto più reale quanto più corrisponde a come l'occhio vede il mondo. C'è, quindi, uno studio scientifico alla base.

Guardando la tavola proposta si vede bene quest'atmosfera un po' vaporosa, quasi annebbiata, che rende reali le eterne figure sacre rappresentate. Tuttavia, il fatto stupefacente e non evidente al primo sguardo è quanto quest'opera sottenda non solo una lettura allegorica delle figure rappresentate, ma anche una forte conoscenza geologica.

Oggi le persone non sono abituate al piano allegorico, ed è lì che il formatore interviene per facilitare il "disvelamento" di quanto non subito evidente: quanto la "roccia" sia rassicurante rispetto alla simbologia di morte che - in modo inatteso ma sublime - rappresenta l'agnello.

Ma come si arriva a questa sorpresa? Certamente lo stupore crea un moto di attenzione, cambiamento e memorizzazione nell'allievo. Lo schema è ben intuibile, con le figure che si inscrivono in una piramide che ha il vertice nella testa di Sant'Anna.

Maria ha un atteggiamento protettivo verso il bambino, impegnato a giocare con l'agnello, che rappresenta però il futuro sacrificio a cui è chiamato. Sant'Anna stessa garantisce la solidità della scena, con quel braccio sinistro che frena Maria.

La forza del messaggio leonardesco sta nel mostrare sia la parte tragica, a cui è destinato il bambino, sia la soluzione che è nella consistenza della funzione materna della Chiesa.

Il destino di Gesù è ineluttabile, ma è inscritto nella forza della struttura pittorica che restituisce non solo l'azione dei protagonisti, ma anche un contesto che, sullo sfondo e alla base del quadro, è la solida pietra. Ed ecco che appare la scienza geologica di Leonardo, che ama le rocce spesso presenti nei suoi quadri (La Gioconda, la Vergine delle Rocce, l'Annunciazione).

Le armonie e le geometrie delle rocce dovevano avere gran fascino per il genio toscano, che vedeva nelle montagne non solo un elemento naturale di sfondo, ma anche un simbolo del rapporto tra natura e divinità. Il mistero che collega terra e cielo in quest'opera è portato alla sua massima espressione e la sottile nebbia lascia il posto alla dimensione umana del "vedere" il divino in un senso di sospensione e segreto. Vale la pena ricordare che Leonardo intuì nel Codice Atlantico lo spostamento verso l'alto delle montagne e le antiche tracce di fondali marini e, per l'epoca, era qualcosa di stravolgente.

È meraviglioso come l'artista riuscisse a trasferire con immensa grazia la forza concreta delle idee. Che risultato quando anche il formatore riesce a fare la stessa cosa coi concetti che vuole trasmettere!

**"I nostri primi maestri sono i piedi,
le mani, gli occhi"**

J. J. Rousseau



La persona neurodiversa è ugualmente persona: la lezione di Balla

Il titolo di questo Quaderno deve essere la stella polare in base alla quale leggere questo contributo, e mi riferisco al concetto di “nuovi orizzonti”.

Il formatore può trovarsi di fronte alla sfida di dover includere, per favorire l'efficacia della propria azione, persone che escono da quella fascia di livello emotivo, cognitivo e comportamentale che pare abituale.

La “diversità” è certamente una caratteristica di tutto ciò che si trova sulla Terra, e l'omo sapiens ha in sé una variabilità che va ben oltre gli aspetti morfologici, culturali e cognitivi. Fuori da ogni intento psichiatrico, il concetto di “neurodiverso” esula da una diagnosi, per entrare a pieno titolo nell'idea di peculiarità.

Non è escluso che ci si possa trovare di fronte ad un profilo che può rientrare in una sindrome conosciuta (ad es. “autismo”), ma la neurodiversità ci fa vedere questo come una variante naturale. Peraltro, le norme di sicurezza non vanno applicate ad alcune persone e non ad altre, bensì a tutti i lavoratori, laddove “tutti” non lascia adito a fraintendimenti.

Dopo questa breve premessa, è bene spiegare la scelta dell'opera pittorica che sarà il filo conduttore di questo contributo del FormArtista, volto come di consueto, a usare l'immagine come strumento di riflessione e come risorsa applicabile concretamente al lavoro d'aula, poiché facilmente fruibile da chiunque a livello percettivo.





Basta una visita alla Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma per trovare alcune opere di uno dei grandi maestri del Futurismo, donate dalle figlie dell'artista. Una in particolare è davvero adatta alla nostra trattazione, non tanto e non solo per il soggetto del ritratto ma per il contesto generale in cui va inserito il dipinto.

Il movimento futurista nasce in Italia, all'inizio del XX secolo, con l'intento di cavalcare i moti di cambiamento che sull'onda del progresso scientifico stavano stravolgendo il mondo e il modo stesso di guardare ad esso. Al netto della fronda diciamo "fanatista" del movimento, resta molto interessante il dinamismo universale che esso produce.

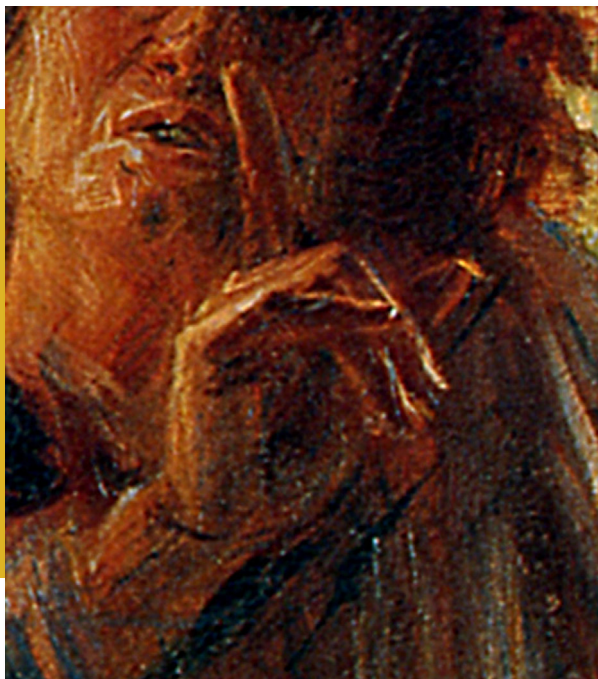
Il maestro di pittura che andiamo ad analizzare è Giacomo Balla (Torino 1871 - Roma 1958). Trasferitosi a Roma da giovanotto, nel 1900 va a Parigi.

Quell'immersione di impressionismo lo segna, e al ritorno in Italia si dedica alla tecnica divisionista con un intento verso gli emarginati, e così le teorie scientifiche sulla percezione visiva coniugano un fine sociale.

Il quadro che scopriamo è un olio su tela del 1905 (175x115) frutto di quell'esperienza, e fa parte del cosiddetto "Polittico dei viventi", un ciclo di 4 opere su pannelli separati, ed è intitolato "La pazza" (gli altri sono "I malati", "Il contadino" e "Il mendicante"). A colpo d'occhio si nota la ripresa del vero e l'intento di raccogliere un'istantanea del soggetto.

L'opera, prefuturista, dichiara un "socialismo umanitario" con il quale l'artista include una sua conoscente (di nome Matilde Garbini) in un luogo pittorico nel quale l'evidente turbamento della donna chiede silenzio, quasi una pretesa di rispetto per una condizione disagiata. L'intera postura della neurodiversa ne evidenzia, ai nostri sensi, la particolare condizione. È rilevante notare, a proposito di visi e di espressioni, che il torinese Balla fu influenzato dalle ricerche di Cesare Lombroso,





che è stato uno dei padri dell'antropologia criminale. Il tema interessante è la base biologica della diversità individuale, intesa come studio scientifico della variabilità. Il pittore, da artista, “vede” la persona e ne fa una storia coi pennelli.

Il personaggio, Matilde, aveva subito dei traumi nella vita, che l'avevano condotta ad un senso di alienazione che genericamente viene definito, fino nel titolo dell'opera, “pazzia”. Come noto, il termine non ha significato preciso né in psichiatria né in psicologia: non esiste come diagnosi. È un termine del linguaggio comune per l'alterazione di facoltà mentali.

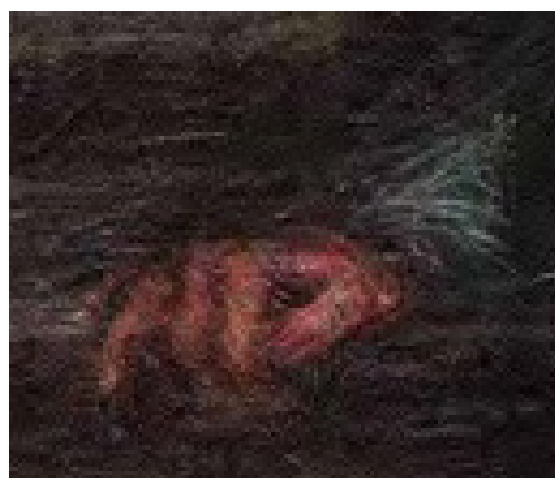
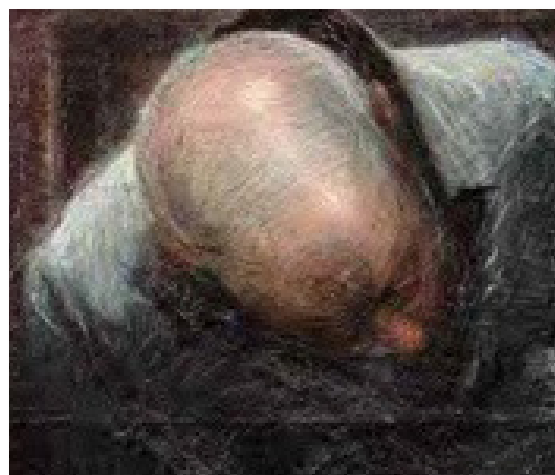
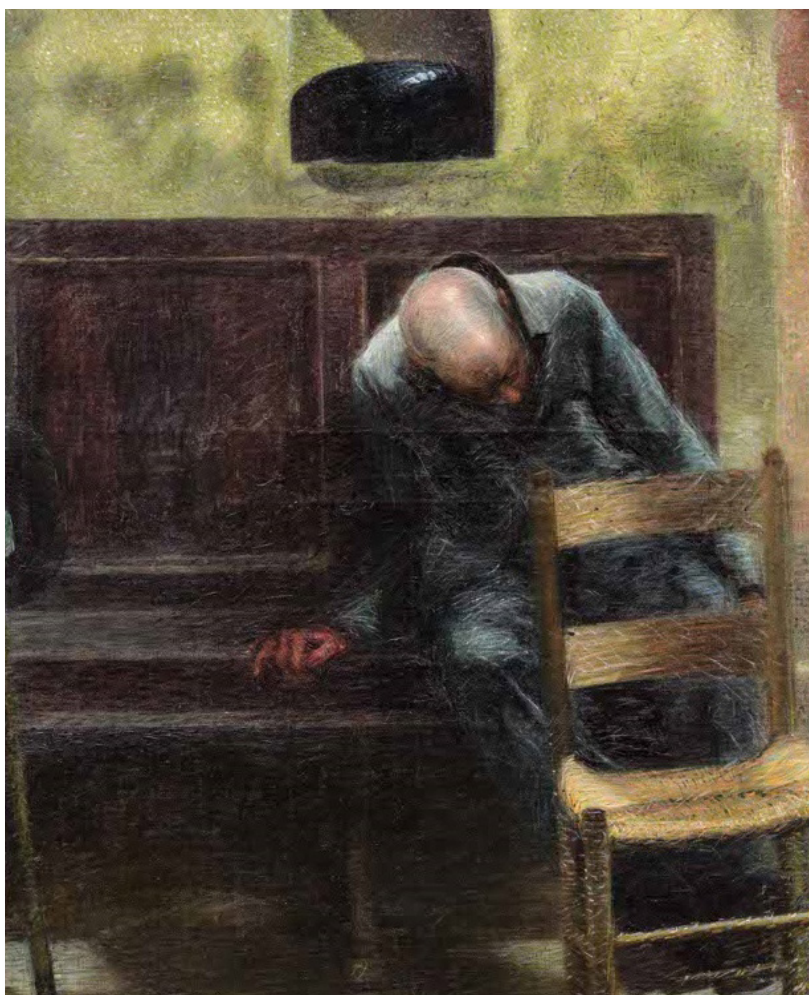
Tale alterazione, che può essere una condizione (“è un pazzo”) provvisoria o prolungata nel tempo, ma anche un comportamento (“ha fatto una pazzia”) designa in realtà qualcosa che non si comprende e che, come tale, produce emarginazione, allontanamento, timore, segregazione. Infatti, la magistrale collocazione controluce del soggetto ce lo rende oscuro.

Balla dipinge l'ombra più che la luce, in un senso profondo che sembra dirci come la luce (la comprensione) possa avvenire solo

guardando alle spalle (la storia della persona), sapendo cogliere la contemporaneità di ciò che è sia luce sia ombra (nel riflesso sui vetri della finestra). L'artista non è pietoso e attonito, ma amichevole e acuto osservatore. La donna ha perso un figlio, e questa esperienza di vita la rende diversa, come può essere diversa l'esistenza di chi ha un proprio modo di assorbire i traumi, o più in generale di stare al mondo.

Manca completamente il giudizio nel tratto pittorico di Balla, che invece coglie attraverso la tecnica divisionista quella che è una vibrazione dell'animo da saper comprendere.

Per l'uomo Giacomo Balla è l'anticamera dell'adesione al futurismo, che arriverà qualche anno dopo, ma è già ben chiaro che la tecnica fotografica gli serve per dare una rappresentazione dinamica e interpretativa di qualcosa che è la realtà, ma che va visto alla luce della conoscenza e non di una visione bieca e preconcepita. È così che ci possiamo addestrare a vedere non solo ciò che si osserva ma anche ciò che si pensa. Nulla in natura è statico, come potrebbe non valere per le persone? Tutto in Natura è diversità, come potrebbe non valere per le persone? La diversità c'è in qualsiasi “sistema” e ne garantisce la flessibilità di



fronte ai cambiamenti. Perché questo dovrebbe interessare al formatore in tema di sicurezza?

- Perché i sistemi sociotecnici devono essere flessibili e reattivi.
- Perché il rischio dell'appiattimento è il degrado.
- Perché, piaccia o meno, il cambiamento accade.
- Perché la neurodiversità è fisiologica.
- Perché tutti devono essere tutelati.

Il concetto di neurodiversità valorizza l'inclusione, e favorisce la comprensione, il rispetto e l'adattamento delle strutture sociali e delle istituzioni per accogliere e supportare la diversità funzionali umane.

Ognuno può riconoscere che tutti hanno qualcosa di originale da offrire e che la società trae vantaggio dall'accettare e valorizzare questa unicità.

“La neurodiversità non è un giudizio. Non ha niente da dire sulla normalità o sulla moralità”

*Judy Singer,
sociologa australiana*



Lo stress: la costruzione visiva della consapevolezza

Personalmente ho detto, scritto e agito sul tema di questa edizione del Quaderno AiFOS nel corso di tutta la mia esperienza professionale. È, quindi, un piacere poter fornire un contributo diverso dal consueto, centrato su una particolare forma di comunicazione della tematica, che è l'arte visiva. Il formatore può trovare molti stimoli dal mondo delle "immagini".

Un primo spunto si può trarre dal grande pittore spagnolo [Francisco Goya](#) (1746-1828). Egli affermò che la fantasia abbandonata dalla ragione genera mostri, mentre unita a lei è madre delle arti e origine delle meraviglie. Questo per evidenziare come la parte emotiva debba convivere in equilibrio con quella razionale, perché se prevale la prima essa muta in "visione" come negli incubi.

Un secondo spunto lo prendo in prestito dal celebre pittore norvegese [Edvard Munch](#) (1863-1944): sostenne che, attraverso l'arte, cercava di vedere chiaro nella sua relazione con il mondo, aiutando così chi osserva le sue opere a capirle per guardarsi dentro. L'emozione è difficile da "vedere", è un oggetto indefinito che l'opera rende percepibile ai sensi.

Ecco che il compito - complesso - del formatore e del consulente, ha come primo ostacolo la costruzione di una "consapevolezza" dell'argomento *stress*. Deve farlo, innanzitutto, per se stesso e poi per coloro con cui proverà a spiegare la dimensione soggettiva di questo rischio, previsto dal noto [art. 28 del D.lgs. 81/08](#).



Credi ai tuoi occhi
Previeni lo stress lavoro correlato

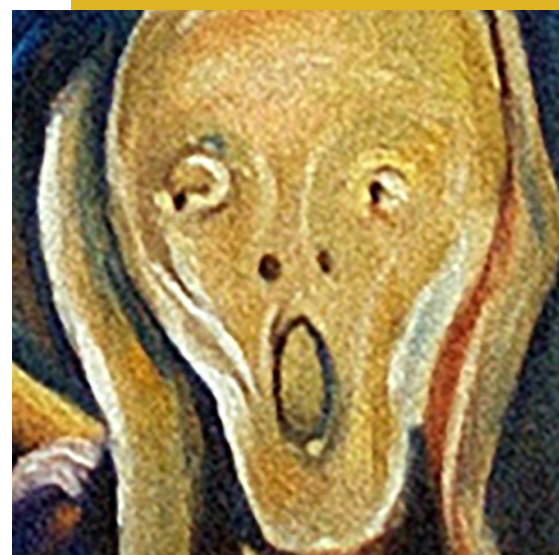
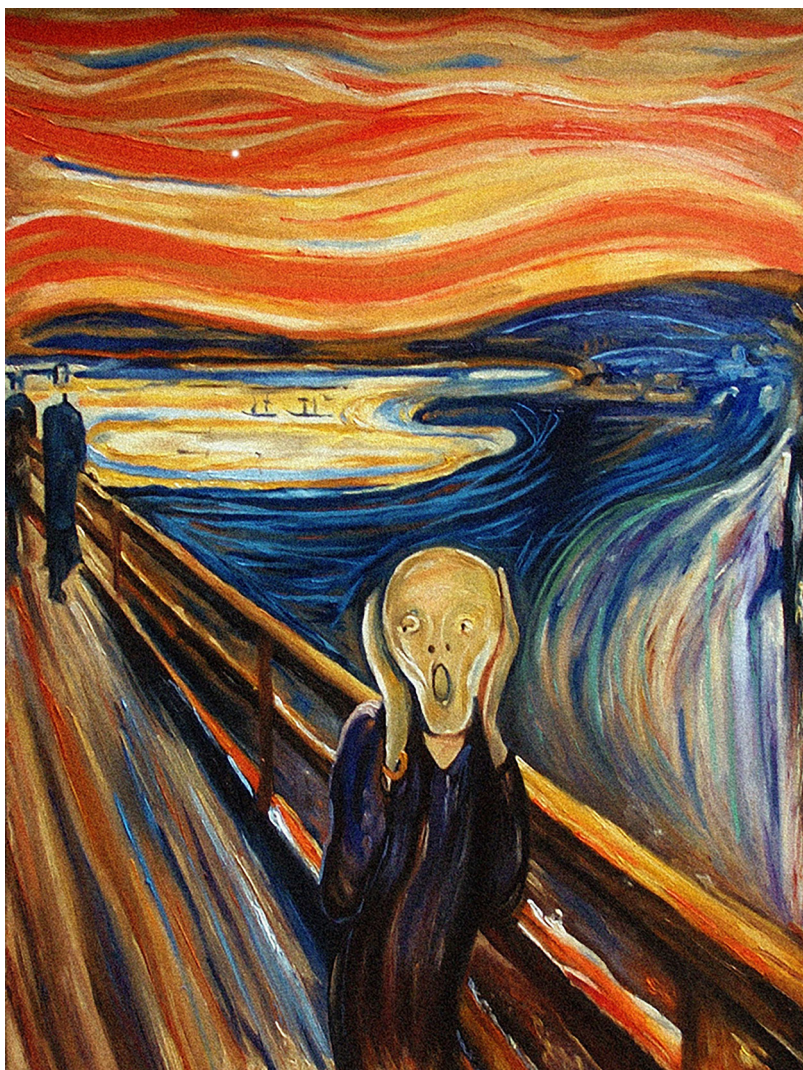
La "consapevolezza" si costruisce su tre linee di condotta:

- a) **percezione di elementi;**
- b) **comprensione del loro significato;**
- c) **anticipazione delle conseguenze.**

Il consulente di sicurezza può avere consuetudine con questa triade, se pensa all'identificazione dei pericoli, alla valutazione dei rischi e alla prevenzione e protezione a tutela della salute e sicurezza sul lavoro.

L'opera che ho scelto è stata prodotta nel 2015 per una collaborazione tra AiFOS e l'[Accademia di Belle Arti SantaGiulia](#). Parteciparono gli studenti del 2° anno della nota HDEMIA bresciana, producendo dei "manifesti" sul tema dello stress lavoro-correlato. Di quella trentina di opere ne ho selezionata una, a cui ho affiancato un'icona assoluta dell'arte:

Questo manifesto è stato prodotto da Vittoria Zambaiti, con un'impronta espressionista dal tratto deciso e dal cromatismo drammatico:



nell'immagine, c'è un senso deformante che proietta il soggetto in una realtà distopica, nella quale l'apparente normalità espressiva convive con la palese sofferenza del viso *stressato* e segnato dallo *strain* (le conseguenze dello stress).

Il confronto con una delle quattro versioni dell'*Urlo* (1893) di Munch mi è utile per sottolineare come il maestro nordico colga un malessere che, in modo sordo, grida l'angoscia di un viso senza volto, che è uno e molti. La ragazza bresciana coglie invece il silenzio muto di un malessere che ha una faccia, che parla attraverso occhi grandi, distolti e segnati.

Mentre Munch rompe il silenzio di un ambiente ipocrita, dove la libertà è solo apparente, Zambaiti ritrae il silenzio di chi volge gli occhi a destra per cercare di immaginarsi una via d'uscita. Personalmente, trovo di grande gusto pittorico lo sfondo per metà nero e per metà "munchiano", che evoca un profilo

psicologico depresso nell'emozione e teso nella ragione.

Come può essere utile al formatore ?

1. Per mettere insieme emozione e ragione, come suggerisce Goya.
2. Per dare concretezza e sostanza, come suggerisce Munch.
3. Per promuovere la consapevolezza e la gestione del rischio da stress lavoro-correlato, come da obiettivo dell'iniziativa di AiFOS.

In seguito a quel concorso del 2015, produssi un'esercitazione che voleva essere



un contributo fattivo all'attività d'aula del formatore. In pratica raccolsi tutti e 29 i manifesti prodotti dagli studenti, realizzando uno "slideshow": l'idea era già allora la stessa che sta alla base di questa rubrica del *FormArtista*, vale a dire l'uso dell'immagine per la sicurezza.

Il concetto alla base è semplice e realizzabile da chiunque: basta raccogliere una serie di immagini, disporle una per volta nelle *slides* di un qualsiasi software di presentazione e impostare un temporizzatore. In aula, è poi sufficiente "lanciare" la presentazione e consentire ai partecipanti di osservare le immagini e, alla fine, scegliere e commentare le più evocative.

Di seguito le *istruzioni per filo e per segno*

Il lavoro del formatore ha spesso a che fare con la costruzione di significati. Per fare questo è importante una buona tecnica d'aula, sostenuta dal coinvolgimento attivo dei partecipanti: questo perché è sorprendente quanto ciascuno di noi possa trarre beneficio dalle esperienze sensoriali e, in particolare, quelle visive sono tra le più coinvolgenti.

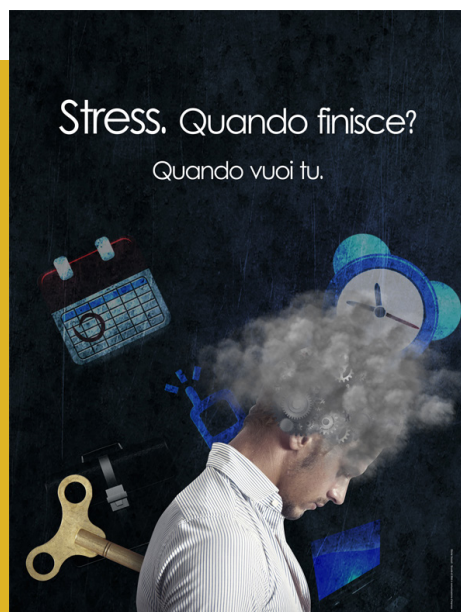
Concetti che abbiamo ascoltato e persino compreso, quando vengono "visti" assumono

una concretezza, che può essere superata solo dall'esperienza pratica. Peraltro, spesso, l'argomento che "sembra" teorico, con il passaggio sensoriale prende dimensione in quanto riattiva situazioni già vissute nella realtà.

Per questo è frequente che i formatori attingano a un proprio patrimonio di stimoli d'aula da inserire nelle presentazioni o da utilizzare in esercitazione, (non a caso, sono sempre alla ricerca di novità che possano arricchire la propria offerta). La cosa da comprendere bene è che un'immagine da sola possa non essere sufficiente a esperire appieno la comprensione del concetto.

Il discente, più o meno attento, viene certamente stimolato da una foto: ma quando si viene coinvolti in un processo di "lettura" e decodifica dello stimolo, ecco che si può rimanere sorpresi dalle molteplici varianti di senso che emergono. Questo è fortemente utile, sia per l'apprendimento del singolo, ma anche e soprattutto per l'efficacia della formazione in quanto "gruppo".

In tale contesto, le varianti di significato altrui entrano nella consapevolezza di ciascuno. Spesso, infatti, le persone guardano senza



osservare, sentono senza ascoltare e imparano senza apprendere: la missione del formatore è sviluppare conoscenze, abilità e atteggiamenti e, pertanto, deve ricorrere a tecniche che sappiano svolgere quella funzione.

È per questo che AiFOS propone un'esercitazione da utilizzare quando nella formazione alla sicurezza si affronta il tema dello stress. Il materiale utilizzato è frutto del lavoro creativo emerso dall'Accademia "SantaGiulia". Le immagini sono state messe in una sequenza temporizzata, all'interno di un file nel classico formato delle presentazioni d'aula (.ppt).

Il formatore invita i partecipanti a osservare in silenzio l'intera presentazione, che annovera la serie di immagini distanziate una decina di secondi una dall'altra: ogni persona è invitata ad annotarsi mentalmente, o a penna, quelle che sono risultate più evocative sul tema. Al termine, un'ultima slide raccoglie insieme le miniature di tutte e 29 le immagini.

A questo punto, ciascuno ha tempo di determinare una propria scelta, da presentare in plenaria all'aula, spiegandone i motivi. La consegna è la seguente: *"Spiega la tua scelta in relazione a come applicare concretamente*

i contenuti appresi nel corso", laddove il compito del formatore è facilitare l'espressione da parte di tutti.

Questo perché il formatore "facilita" i partecipanti, attraverso una modalità di accoglienza di ogni proposta e di riformulazione di quanto emerso da ciascuno: dunque, è necessario che sempre e comunque si configuri una visione costruttiva, a partire dal problema, così come viene "iconizzato" dall'immagine di malessere, per sfociare in una possibile azione correttiva aziendale.

La tecnica può essere usata sia come *warm up* di inizio corso, sia come *debriefing* di fine corso. La differenza tra le due impostazioni è che il *warm up* dev'essere un po' più "leggero", per favorire l'apprendimento, mentre la spiegazione finale deve orientare più verso le soluzioni. Nulla osta un uso dell'[esercitazione](#) in ingresso e in uscita, per cogliere le differenze.

"La natura non è solo tutto ciò che è visibile agli occhi... Include anche le immagini interiori dell'anima"

E. Munch



Il leader e la sua squadra. La grandezza di Rembrandt

Cosa deve saper fare un *leader* efficace? Come da traduzione del verbo *to lead* (condurre, guidare) in buona sostanza si tratta di coordinare e dirigere il lavoro di altri membri del gruppo. Per rappresentare questo concetto ho scelto il pittore del “secolo d’oro olandese”: [Rembrandt](#).

L’immagine artistica “sintetizza” un concetto, lo rende visibile prima dell’azione del docente. All’inizio (fase “catartica”) i partecipanti esprimono liberamente quel che percepiscono del quadro, poi (fase “catalitica”) il formatore apre gli occhi del discente alla comprensione.

L’opera che ci apprestiamo a guardare è un olio su tela dipinto tra il 1640 e il 1642, che in originale è molto grande (ca. 3,6x4,4 metri) ed è considerato uno dei capolavori dell’arte europea. L’immagine è volutamente schiarita poiché il dipinto è, per vari motivi, molto scuro.

I personaggi sono un tal capitano Cocq (figura centrale con fascia rossa), affiancato dal suo luogotenente van Ruytenburgh (con fascia bianca), e la Compagnia di archibugieri al suo comando. La scena fotografa l’istante in cui viene impartito l’ordine di marciare.

Come utilizzarlo?

1. Per ragionare sul concetto che non c’è *leader* senza un gruppo da condurre che si riconosca in questa *leadership*;
2. Per far comprendere che la *leadership* dev’essere



dinamica e non statica, grazie a un’opera che non è una banale “foto” di gruppo, ma rappresenta l’azione grazie al gioco del chiaro-scuro;

3. Per spiegare che ci sono elementi tipici della gestione delle persone, dal non-verbale ai simbolismi.





Il docente non può mancare di fornire qualche nozione sull'autore.

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (questo il nome completo) nacque a Leida nel 1606 e morì ad Amsterdam nel 1669. Ebbe una vita molto altalenante caratterizzata da una grande ascesa iniziale, a cui seguì un periodo travagliato e declinante; l'opera in osservazione è stata fatta in uno dei periodi di svolta dolorosa. Grande incisore e ritrattista, visse un'influenza caravaggesca pur sviluppando un'impronta personale. Nella sua opera si trova l'essere umano, il suo mondo interiore, la sofferenza, l'espressività.

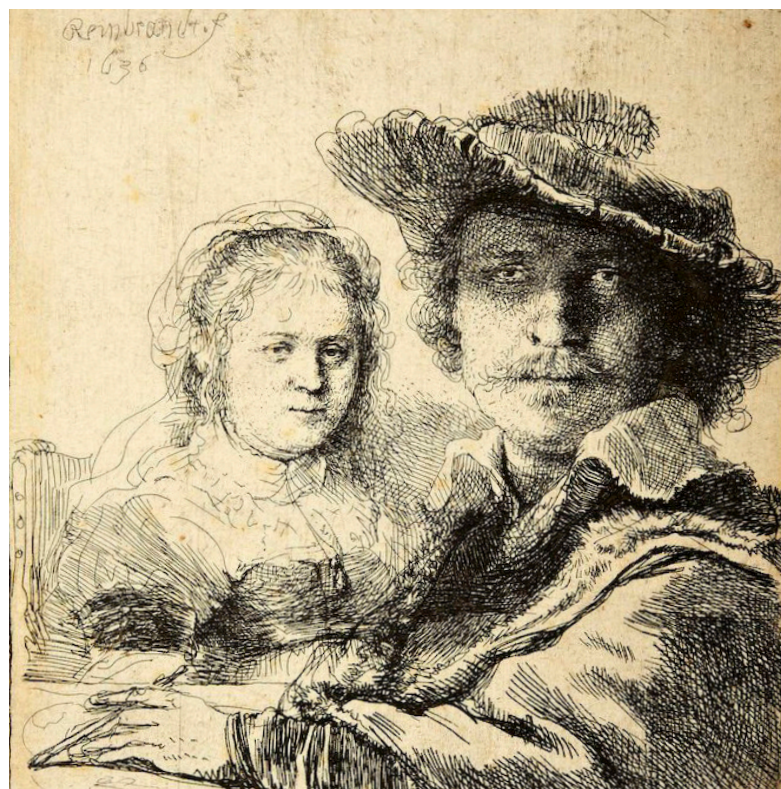
Maestro assoluto del chiaroscuro, i suoi effetti di luce e tono sono di grande fascino e modernità. Se Caravaggio è drammatico e saliente nel proprio uso della luce, Rembrandt è spirituale e commovente.

Fu uomo di grandissima tecnica, seppe usare la *puntasecca* per incidere la lastra lasciando però segni dolci più che netti, donando alla stampa una morbidezza unica. Sapeva tratteggiare senza disegno preparatorio, e il suo costante esercizio lo portò alla ricerca della resa perfetta. Ovviamente, era anche pittore e si cimentò sia nell'*acquaforte* sia nella *pittura su tela*.

L'artista è considerato uno dei grandi ritrattisti, capace di studiare attraverso le pose il moto dell'animo, diventando uno dei pittori per eccellenza dell'*inafferrabile*, cioè quella complessità del volto, che risulta vivo nell'opera d'arte. Per questo fu conteso nell'Olanda seicentesca dagli emergenti borghesi, che aspiravano a possedere il proprio ritratto e che Rembrandt sapeva rendere non solo nella veridicità fisiognomica, ma anche

nel tratto psicologico.

Sono celebri i suoi "studi di teste", che appaiono ancora oggi come strumenti di indagine dell'espressione e dell'emozione più che icone di un personaggio. Il suo gusto



fiammingo emerge nelle rappresentazioni di vita popolare, di taverna, di mestieranti e mendicanti, tutti ripresi nel loro naturale agire, senza che un giudizio traspaia dall'opera. La luce e l'atmosfera fanno la *relazione* tra i personaggi, che diventano così gruppo grazie ad un *clima organizzativo* che il maestro olandese sa ricreare nelle sue opere.

Rembrandt sperimentatore, innovatore, versatile ed eclettico non fu solo cercato dai



committenti, ma anche ammirato, studiato e copiato da intere generazioni di artisti dopo di lui; un destino in questo senso analogo a quello di Raffaello. Affrontò l'arte con studio, scrupolo, conoscenza della tradizione per ottenere un effetto che nelle sue opere è, indubbiamente, poetico. Semplicità e forza emotiva emergono grazie allo strumento della luce.

Il dipinto che abbiamo scelto da analizzare si intitola "[La ronda di notte](#)" (o "La Guardia civica in marcia" - Rijksmuseum, Amsterdam).

Commissionata dal comandante Cocq, coglie l'attimo in cui la guardia civica, ancora sparpagliata, si mette in ordine per la marcia. L'idea da far passare era che ci fosse un piglio marziale in questo gruppo (anche per fare bella figura per l'imminente visita di Maria de' Medici, regina di Francia).

L'impianto della tela è di una modernità che segna uno spartiacque tra prima e dopo e mostra il luogotenente che ha appena recepito il segnale e calca la scena al fianco di Cocq, il tamburino che dà l'ordine di marcia, i soldati che issano le lance e le bandiere; inoltre, si

può notare che il personaggio in rosso prende l'archibugio in modo non formale, ma proprio come arma, proprio perché lo sta caricando. L'uso della luce è perfettamente manipolato, e con morbida intensità scende da in alto a sinistra (vedi l'ombra della mano di Cocq sull'addome del luogotenente) anche se altrove nel dipinto l'incidenza è diversa, dipanando così il movimento tra luce, ombra e buio. Ogni figura ha un proprio carattere ma non è a sé stante, bensì si pone in un dialogo nel quale persino il cane che abbaia partecipa al movimento.

Un allievo di Rembrandt, Samuel von Hoogstraten, commentò il quadro vedendolo tra gli altri: «È così pittorico nella concezione, così impetuoso nei movimenti e così fortemente espressivo che i quadri che gli figurano accanto sembrano al confronto carte da gioco». Qual è il segreto di tanta forza? E quale insegnamento detta in tema di *leadership* e gestione del gruppo?

Rembrandt guida l'osservatore con l'uso della luce, mescolando il realismo della scena al simbolismo dell'atto in sé. Perché un *leader* deve saper condurre nella realtà delle situazioni ma, al contempo, deve saper ispirare il valore





dell'azione stessa a cui il gruppo è chiamato. Lo sfondo dell'ambientazione, infatti, è un portico, a simboleggiare il ruolo della milizia di tutela e difesa della città.

I personaggi di contorno sono fortemente connotati: ad esempio, il portabandiera, che innalza e sventola il vessillo sotto il quale il gruppo si riconosce e si identifica in quanto unità. Del tutto in evidenza la ragazzina vestita di giallo, che è chiaramente la *mascotte* del gruppo, perché regge il calice della milizia e ha un volatile appeso alla cintura simbolo dell'avversario sconfitto.

Dettagli di assoluta meraviglia sono la mano sinistra del comandante Cocq e la lancia partigiana nella mano del luogotenente, che sembrano uscire dalla tela con un effetto che è molto difficile da realizzare. Simbolicamente, l'azione dei due *leader* appare naturale e spontanea ma richiede grande perizia.

Il destino di Rembrandt nel suo declino sembra avere un cupo parallelismo con certe modalità di intendere la *leadership*, basate sull'apparenza più che la sostanza. In Olanda dopo gli anni '40 del Seicento i committenti virarono su altri artisti, magari più brillanti, ma decisamente meno profondi. Un quadro di Rembrandt sembra più cupo ma, di certo, richiede un po' di pensiero quando lo si osserva. Proprio colui che aveva superato lo schema del ritratto statico e che aveva innovato la storia dell'arte, alla fine vide prevalere la più facile godibilità di pittori come Van Dyck.

Perché l'artista aveva capito che l'originalità, il realismo e il ruolo di ciascuno (anche del tamburino) facevano dell'opera nel suo

complesso un concerto di valore per il leader e il suo gruppo. Mentre l'ego vuole la propria valorizzazione, la mitizzazione del ruolo del capo, l'eliminazione di "intrusi" (anche se non è il caso di quest'opera, che fu apprezzata dai committenti proprio per com'è stata realizzata).

Il senso d'*insieme* di questa tela si coglie meglio anche alla luce di un'altra interpretazione: Rembrandt mette insieme protestanti e cattolici d'Olanda, chiarendo che la *leadership* è protestante (Cocq) seppur sostenuta dai cattolici rappresentati dal luogotenente van Ruytenburgh. Il tutto per fronteggiare il comune nemico spagnolo. Peraltro, avere un nemico in comune è uno dei più classici motivi di alleanza tra diversità.

Il formatore può veramente attingere a piene mani da questa storia e da questo quadro, magari per illustrare i caratteri del gruppo (appartenenza, interdipendenza, coesione, polarizzazione, ruoli, rendimento, socializzazione) e della *leadership* che, nella sua miglior espressione, interpreta sia una capacità tecnico-tattica sia una competenza socio-relazionale.

**“I leader sanno scuoterci.
Accendono il nostro entusiasmo
e animano quanto di meglio
c'è in noi”**

D. Goleman



Velocità e sicurezza futurista: il ciclismo urbano di Boccioni

Il tema degli “*infortuni e mobilità sostenibile*” esplora il delicato equilibrio tra promuovere pratiche di trasporto ecocompatibili e garantire la sicurezza di chi utilizza tali metodi. La mobilità sostenibile comprende mezzi di trasporto a basso impatto ambientale, che possono contribuire significativamente alla riduzione delle emissioni e alla congestione del traffico.

In tale ottica, la sicurezza rimane una preoccupazione primaria, poiché l'integrazione di queste nuove modalità di trasporto nelle infrastrutture urbane esistenti presenta sfide uniche. Ad esempio, l'incolumità dei ciclisti urbani e dei pedoni può essere compromessa da strade progettate per accomodare sia i veicoli tradizionali sia quelli non motorizzati.

Incidenti gravi possono derivare da tale coesistenza non ottimizzata. Inoltre, l'introduzione di veicoli elettrici porta nuovi tipi di rischi, come la minore rumorosità, che potrebbe non segnalare la loro prossimità in modo adeguato. Insomma, servono politiche e pratiche di sicurezza sviluppate e implementate per proteggere efficacemente tutti gli utenti.

Per parlare di questo tema, la rubrica del “*Formartista*” propone come di consueto l'uso di immagini artistiche per potenziare la sensibilizzazione, trattando temi complessi in modo visivamente impattante ed emotivamente coinvolgente, facilitando la comprensione e stimolando una riflessione più profonda sulle questioni trattate.

Ho scelto un'opera di **Umberto Boccioni** (1882-1916), figura centrale del movimento futurista, che emerge nella scena artistica come un vulcano di idee rivoluzionarie e di energie creative inesauribili. Il *Futurismo*, di cui **Boccioni** è uno degli interpreti più lucidi e passionali, si proponeva come un rifiuto totale della tradizione e un abbraccio entusiasta della modernità.

Le sue opere sono espressioni di un mondo in perenne evoluzione, dove l'uomo e la macchina si fondono in un tutt'uno simbiotico. Questo stile, così radicalmente innovativo e provocatorio, riflette e incita un dibattito culturale che va oltre l'arte, toccando le sfere della tecnologia, della politica e della vita quotidiana.

La velocità, la macchina e il cambiamento dinamico e incessante sono il contesto in cui **Boccioni** e i suoi contemporanei operano nell'Italia in rapida industrializzazione di inizio Novecento, ma ancora legata a un passato culturale e artistico pesante e onnipresente. Il futurista sfida questo retaggio con una visione del mondo che privilegia il movimento e la trasformazione.

Boccioni cerca di catturare non solo l'immagine ma l'essenza stessa del cambiamento e della modernità: una scelta in netto contrasto con i contemporanei più legati alla tradizione e al passatismo². Il *Futurismo* mantiene un'innegabile contemporaneità, cioè la capacità di anticipare temi e questioni che si riveleranno centrali nel corso del ventesimo secolo e oltre.

² Il passatismo è un atteggiamento o una corrente culturale che esalta il passato, opponendosi alle innovazioni e al cambiamento in modo ingiustificato.

L'opera che andiamo ad illustrare è **“Dinamismo di un ciclista”** (Olio su tela 70x95, 1913, Museo del Novecento, Milano).

Umberto Boccioni, di origini romagnole, nasceva il 19 ottobre 1882 a Reggio Calabria, per le trasferte di lavoro del padre. A Roma nel 1901 iniziò a esplorare la pittura. Insieme a Severini e Sironi, si formò nello studio di Giacomo Balla. Viaggiò estensivamente, incluso un significativo periodo a Parigi. Dal 1907 si unì a Filippo Tommaso Marinetti nel *Futurismo*.

Contribuì a teorizzare una nuova direzione: infatti, le sue opere più note sfidano le convenzioni artistiche tradizionali, influenzando profondamente lo sviluppo dell'arte moderna e contemporanea. Morì prematuramente il 17 agosto 1916 a causa di un incidente durante un'esercitazione militare a Verona, lasciando un'eredità duratura nella storia dell'arte moderna.

Ma per comprendere l'arte moderna, spesso non facile a colpo d'occhio, bisogna metterci un po'



d'attenzione. Immaginiamo di trovarci davanti a un ciclista che sfreccia così velocemente che l'aria intorno a lui sembra vibrare. Questo è l'effetto che **Boccioni** vuole darci con il suo “*Dinamismo di un ciclista*”.

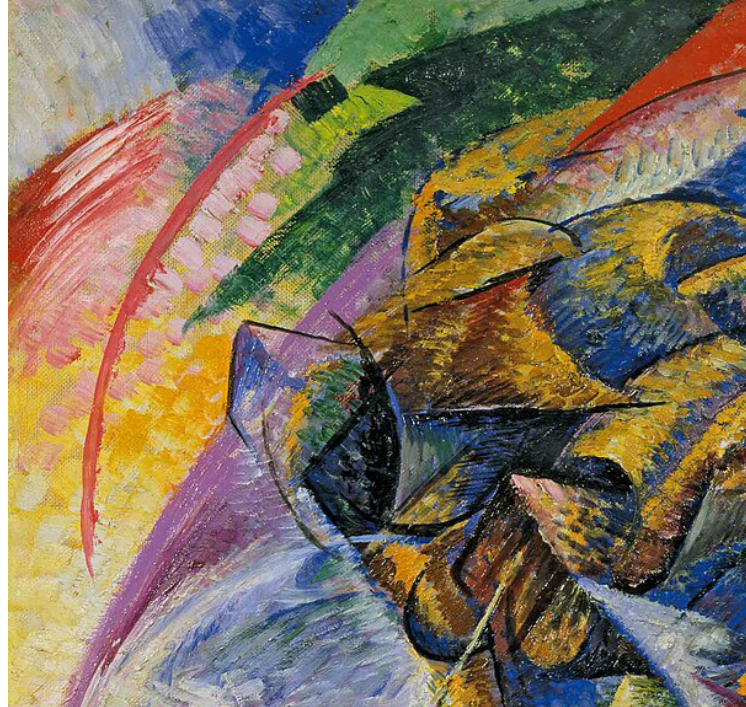
Non pensiamo a questo quadro come a una semplice immagine fissa di cui leggere la forma; immaginiamolo piuttosto come un fotogramma catturato da un film ad alta velocità. Non è in mostra il ciclista in movimento, l'artista cerca di farci sentire la sua velocità, l'energia e persino il rumore dell'aria che si divide mentre lui passa.

Le linee sfocate e i colori vivaci non sono un errore o una confusione: sono un invito a sentire il mix di energia - movimento - cambiamento. È come se l'artista volesse che, guardando il quadro, potessimo sentire il vento che ci sfiora il viso e il battito accelerato del nostro cuore mentre pedaliamo a tutta velocità in una strada aperta.

Quindi, quando guardiamo quest'opera, non cerchiamo di vedere solo una figura chiara e definita di un uomo su una bicicletta, ma lasciamo che i nostri occhi seguano il movimento, sentiamo l'adrenalina della corsa e immergiamoci nell'emozione che il pittore ha voluto immortalare sulla tela. In questo modo diventa più di un'immagine: produce un'esperienza.

Gli elementi della visione futurista sono trasferiti sulla tela con uno stile caratterizzato da forme dinamiche, linee che fluiscono e una quasi palpabile energia cinetica. Nel vorticoso dipinto, **Boccioni** ci fa quasi percepire il fruscio che si infrange contro il movimento audace del ciclista, un'immagine che con pochi tratti cattura l'essenza dell'atto.

Oggi l'interesse per la tecnologia e l'innovazione continua sono concetti che dominano il nostro discorso culturale e sociale. Questo dipinto, con la sua enfasi sul dinamismo e sul cambiamento,

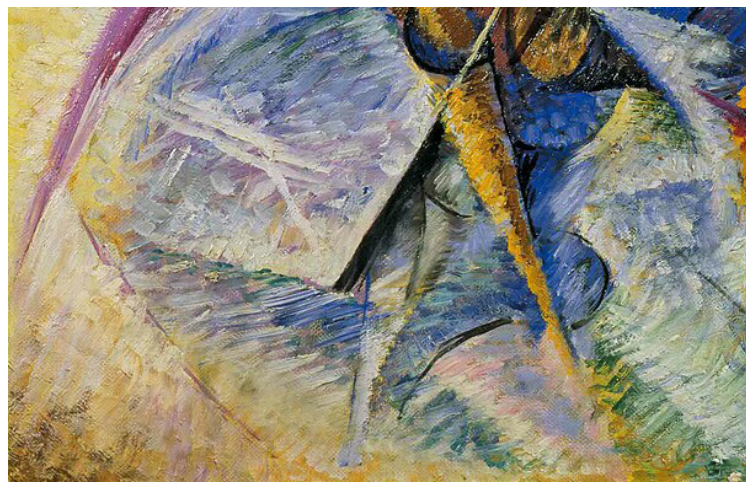


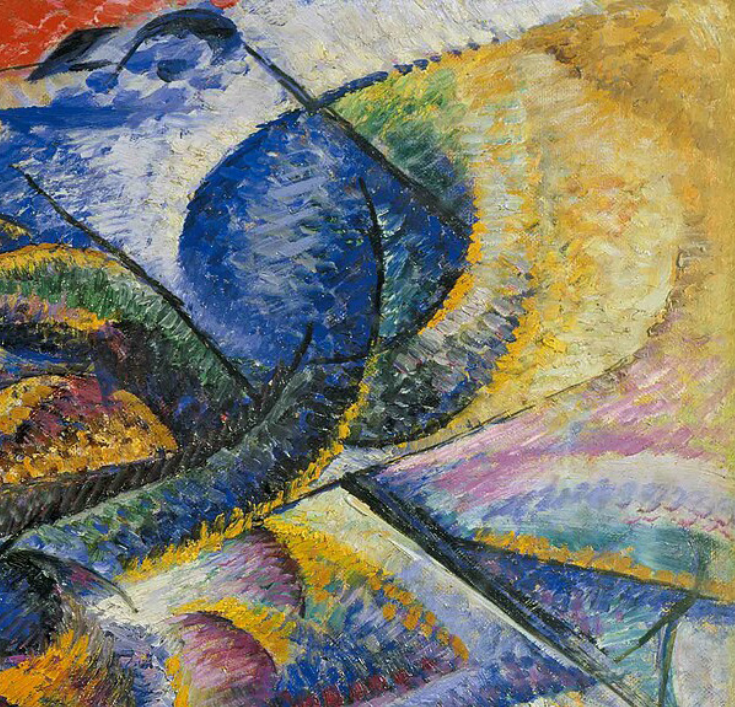
parla direttamente alla nostra era digitale, caratterizzata da rapidi cambiamenti tecnologici e da una costante rielaborazione delle nostre vite e delle nostre città.

L'opera non è solo una celebrazione del progresso e della modernità, ma può essere vista anche come una riflessione profonda sul tema della mobilità sostenibile e dei suoi inerenti rischi. Questo proprio perché il ciclismo, elevato da **Boccioni** a simbolo evolutivo, è oggi una delle componenti della mobilità sostenibile nelle città moderne.

Tuttavia, la sfida che emerge con prepotenza è l'adattamento delle nostre infrastrutture urbane a questa realtà in movimento. La sicurezza dei ciclisti urbani è un tema di crescente importanza, dato l'aumento del rischio di infortuni che quest'attività comporta in un contesto cittadino non sempre adeguatamente preparato o attrezzato.

Boccioni ci offre una metafora delle sfide che incontriamo nell'incorporare la mobilità

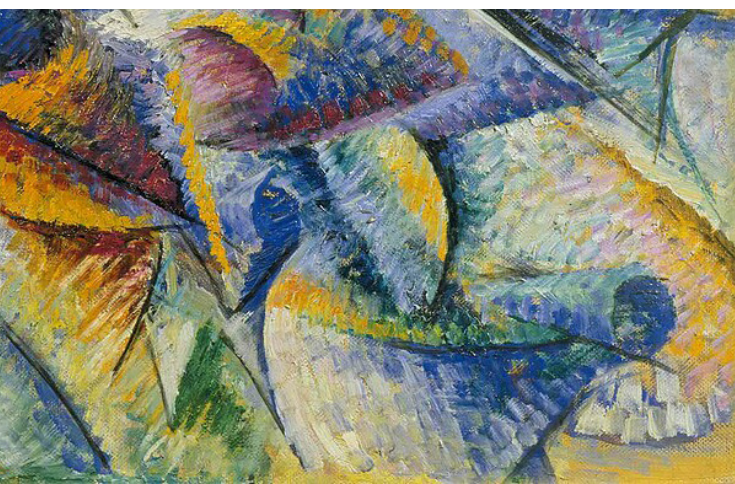




sostenibile nel tessuto stradale e quel ciclista, da lui reimmaginato, è immerso in una fusione di colori e forme che sembrano quasi travolgerlo. Rappresenta l'individuo moderno, che si muove veloce attraverso le complessità e i pericoli delle realtà contemporanee.

La velocità e l'energia del dipinto riflettono il ritmo frenetico della vita urbana, ma mettono anche in luce la vulnerabilità dei ciclisti esposti a rischi quotidiani. In molti centri urbani, la realtà degli spostamenti in bicicletta si scontra spesso con la mancanza di percorsi sicuri, segnaletica adeguata e una cultura della strada ancora troppo centrata sul veicolo a motore.

Inoltre, il *Futurismo* esplora nella sua arte il rapporto tra individuo e ambiente in modi che anticipano le preoccupazioni contemporanee relative all'alienazione e alla disumanizzazione nell'era tecnologica. La sua visione prefigura le attuali discussioni sull'intelligenza artificiale, sulla realtà virtuale e sulla *cyborgizzazione*³ dell'essere.



La lezione da apprendere è duplice: da un lato, l'urgenza di promuovere e facilitare una mobilità che sia rispettosa dell'ambiente e dell'individuo; dall'altro, la necessità imperativa di innovare con prudenza, assicurando che il progresso non superi la nostra capacità di proteggere chi sceglie questi mezzi sostenibili.

L'arte di **Boccioni** ci invita a non dimenticare che dietro ogni statistica sugli infortuni vi sono storie umane, aspirazioni e quotidiane battaglie per un'esistenza più sostenibile. Per questo, mentre contempliamo la dinamica bellezza del suo ciclista, dobbiamo lavorare per trasformare le nostre città in luoghi dove la sicurezza e la sostenibilità viaggiano a braccetto.

Ogni ciclista deve poter pedalare non solo con entusiasmo, ma anche con la certezza di ritornare a casa sano e salvo: attraverso questo approccio, possiamo sperare di ridefinire il nostro ambiente urbano, rendendolo un luogo dove l'arte della mobilità e la scienza della sicurezza si fondono in un vivace e sicuro dipinto di vita moderna.

In conclusione, **Boccioni**, con il suo stile unico e la sua filosofia audace, ha catturato l'essenza della sua epoca e gettato le basi per un dialogo continuo con il futuro.

Le sue opere, vive di tensioni e di movimento, continuano a ispirarci, spingendoci a riflettere sulla nostra relazione con la tecnologia e sul nostro posto in un mondo in continua trasformazione.

“La semplicità è l'estrema sofisticazione”

Leonardo da Vinci

³ La “cyborgizzazione” si riferisce al processo di miglioramento delle capacità umane attraverso l'integrazione di componenti tecnologici nel corpo umano.



La qualificazione del formatore in una tela di Picasso

Nel mondo della formazione, la qualificazione del formatore è un elemento cruciale per il successo di qualsiasi programma educativo. Ma cosa significa realmente essere un formatore qualificato? Per esplorare questo concetto, ho scelto un'opera d'arte che ha rivoluzionato il mondo dell'arte moderna: *“Les demoiselles d'Avignon”* di Pablo Picasso.

Realizzato tra la fine del 1906 e il luglio 1907, questo olio su tela è considerato uno dei capolavori che hanno dato il via al movimento cubista. L'opera rappresenta cinque figure nude in un ambiente che sfida le convenzioni della prospettiva e della forma. Ma come può questo quadro illuminare il percorso di qualificazione di un formatore?

Siamo a Montmartre, un quartiere in collina a nord di Parigi, e nel suo umido atelier privo di luce elettrica e gas (battezzato, poeticamente, “Bateau-Lavoir”, lavatoio sul fiume), **Pablo Picasso** (1881-1973), maestro indiscusso delle avanguardie novecentesche, dipinse *“Les demoiselles d'Avignon”*, in italiano “Le signorine di Avignone”.

In uno **schizzo** vediamo il primo intento di disegnare sette figure, precisamente cinque prostitute e due uomini (un marinaio e uno studente), tutte collocate all'interno di un bordello e con una natura morta in primo piano. In un secondo tempo, l'artista decise di eliminare gli uomini.

Il nome dell'opera deriva dalla via Avignone, una strada malfamata di Barcellona. Ideato in





origine con un significato erotico-allegorico (il suo titolo originario era "*Il bordello filosofico*"), e preceduto da numerosissimi studi e abbozzi, il dipinto segna, convenzionalmente, **l'esordio del Cubismo**, la corrente artistica che rompe definitivamente con la tradizione pittorica.

Nell'opera definitiva si nota la tipica frontalità della posa fotografica. L'artista spagnolo libera le scelte cromatiche del bianco e nero, che all'epoca caratterizzava tutte le fotografie. I nudi delle cinque donne presentano forme essenziali e sono composti con linee angolose e taglienti, con la prima a sinistra che ci rimanda istantaneamente all'arte egizia.

Le due figure centrali sono citazioni classiche: la posa con le braccia alzate e raccolte dietro il capo richiama lo Schiavo morente di Michelangelo Buonarroti e alcune figure femminili ne *Il bagno turco* del pittore neoclassico Jean-Auguste-Dominique Ingres. In basso c'è una semplicissima natura morta. Infine, la maschera africana sul volto della donna a sinistra.

Infine, la prostituta accovacciata, gambe aperte, che supera la prospettiva rinascimentale perché pur essendo ripresa di spalle, mostra il volto allo spettatore. Picasso propone una rappresentazione "totale" di questa donna, mostrandone contemporaneamente la parte posteriore e quella frontale. Si può immaginare perché l'opera fu considerata dirompente.





Nell'ambito della formazione, la figura del formatore è spesso sottovalutata, nonostante sia il fulcro attorno a cui ruota l'intero processo educativo.

È per questo che è necessario tracciare un percorso, ma prima di addentrarci nel tema, è utile avere qualche nozione sul pittore e sull'opera in questione, utile a comprendere il filo che voglio tracciare.

L'opera è considerata una pietra miliare, un attacco frontale alle convenzioni dell'epoca e un punto di svolta nella storia dell'arte. Oltre al linguaggio pittorico rivoluzionario, il tema affrontato è il rapporto fra amore e morte, tipico degli artisti simbolisti ed espressionisti a cavallo fra i due secoli. Un tema che affrontiamo ancora oggi tra salute e malattia.

È ben visibile che le due donne in piedi rappresentano l'offerta seducente e irresistibile della sensualità femminile; le maschere africane, che coprono e sostituiscono i volti delle figure di destra con la forza del loro aspetto arcaico e inquietante, simboleggiano invece la morte e il timore che questa incute. Il conflitto tra opposti, tra bene e male.

Per legarla alla figura del Formatore, chiedo al lettore una visione olistica.

Il docente non va ridotto a un insieme di competenze tecniche o accademiche. Come Picasso ha scomposto e ricomposto le forme nel suo dipinto, così il formatore deve essere in grado di destrutturare e ristrutturare il processo formativo, adattandolo alle esigenze dei discenti e del contesto.

A mio avviso il buon formatore deve avere **4 caratteristiche fondanti**:

- 1. Competenza tecnica:** è il punto di partenza. Un formatore deve avere una solida base di conoscenze nel campo in cui opera.
- 2. Abilità comunicative:** la capacità di trasmettere informazioni in modo chiaro e coinvolgente è fondamentale.
- 3. Intelligenza emotiva:** la sensibilità alle esigenze emotive e psicologiche dei discenti è cruciale per creare un ambiente di apprendimento efficace.
- 4. Adattabilità:** la capacità di essere disposto a rompere gli schemi quando necessario, per adattarsi a nuovi metodi o tecnologie.

“Les Femmes d'Alger” quindi può essere vista come una metafora del ruolo del formatore. Le figure nel dipinto cambiano la percezione tradizionale. Allo stesso modo, il docente efficace deve essere in grado di scomporre le informazioni complesse in parti gestibili e poi ricomporle in una sintesi che sia accessibile e significativa per i discenti. Ritengo che un buon percorso di qualificazione debba insegnare a:

- 1. Innovare:** un formatore qualificato deve essere disposto a sfidare le metodologie didattiche convenzionali.
- 2. Essere dinamici:** l'opera che stiamo esaminando è dinamica e piena di tensione. Un formatore deve mantenere un livello simile di energia e dinamismo per

mantenere alta l'attenzione e l'interesse.

3. **Avere poliedricità e versatilità:** le figure nel dipinto sono presentate da diverse angolazioni, simboleggiano la necessità per il formatore di saper vedere le questioni da molteplici prospettive.
4. **Trovare profondità e complessità:** l'uso audace dei colori e delle forme rappresenta il concetto che il risultato non sta solo trasmettere informazioni, ma nel farlo in modo che coinvolga il discente.

Un formatore deve essere ben versato non solo nel suo campo di competenza, ma anche nelle tecniche d'aula. Picasso era un maestro nel suo mestiere, con una profonda comprensione delle tecniche artistiche che gli hanno permesso di spingersi oltre i limiti convenzionali. La solida

base di conoscenze e competenze consente di poter innovare efficacemente. La formazione è un'arte tanto quanto una scienza. Richiede una combinazione di competenze tecniche, sensibilità umana e creatività. Vedere le cose da una nuova prospettiva può portare a una comprensione innovativa. In questo senso, Picasso e il formatore condividono la stessa missione: sfidare, ispirare e trasformare.

In conclusione, *“Les Demoiselles d'Avignon”* non è solo un capolavoro artistico, ma anche una fonte di ispirazione per chiunque si occupi di formazione. Ci ricorda che la qualificazione non è un punto di arrivo, ma un percorso continuo di crescita e adattamento. A volte è necessario rompere le regole per creare qualcosa di veramente straordinario.

“La vera innovazione nasce dalla capacità di vedere al di là dell'ovvio, di rompere gli schemi e di ricomporre il mondo in modi nuovi e sorprendenti”

P. Picasso



Chi o cosa “gestisce” la sicurezza?

La risposta alla domanda dovrebbe essere facile: se salute e sicurezza sono parti integranti della gestione aziendale, è un compito del Datore di Lavoro. Ma le cose sono più complesse della (semplice) necessità che il DdL ne sia sensibile promotore. Di fatto si tratta di definire responsabilità, procedure, processi e risorse, cioè di adottare un Sistema di Gestione.

Il Sistema richiede monitoraggio, adattività e presenza “sul pezzo”. Si vuole evitare che i rischi generino costi per incidenti, infortuni e malattie. Si vuole favorire l’efficienza e la prestazione aziendale. Il tutto mediante una sequenza ciclica che pianifica, attua, monitora e riesamina il sistema, previa analisi della situazione e predisposizione di una “policy” aziendale.

La *policy* è definita e scritta dal vertice. È un messaggio rivolto a tutti, sia dentro sia fuori dall’azienda. Essa richiede in buona sostanza una serie di “impegni” relativi all’attività e al livello di rischio. Tutto ciò che ne consegue è una sequenza di azioni *solution-oriented* e integrate col DVR, che quindi diventa parte di un sistema più ampio.

C’è un’opera d’arte che ci avvicina al “Sistema”? In effetti per questo numero della rubrica Formartista riscopro un quadro che è un po’ all’origine di questa mia passione per il connubio Art&Safety, e che mi accompagna nei corsi di formazione dal 2016: il Parnaso (Andrea Mantegna, 1497), una tempera a colla e oro su tela di circa cm 160x190 (Louvre).





Il pittore è uno dei grandi nomi del rinascimento, nasce nel 1431 vicino a Padova e muore nel 1506 a Mantova. Fu un grande sperimentatore della prospettiva. Vasari ce lo descrive come un uomo di umili origini e “di sì gentili e lodevoli costumi in tutte le sue azioni”. Il suo stile, un po’ austero, lo portò ad interpretare il classicismo in modo rigoroso ma impeccabile.

Il quadro è straordinariamente narrativo, ma chi lo osserva al giorno d’oggi di solito intuisce poco, magari attingendo a qualche ricordo liceale. Facilmente si vedono delle fanciulle che ballano per i due personaggi al centro della scena, ma non molto altro si coglie. La cosa che sorprende è che il racconto è molto più vario di quanto possa sembrare a prima vista.

Realizzata per il Castello di San Giorgio a Mantova, è un’allegoria di Isabella d’Este (Venere) e del marito Francesco Gonzaga (Marte), che furono dei mecenati delle arti, simboleggiate da Apollo e dalle nove Muse. L’amore tra Venere e Marte, con il loro letto

Al fianco di Venere e Marte troviamo Anteros (fratello di Eros), dio dell’amore corrisposto, che è di buon auspicio. Anteros è figlio della coppia mitologica, nato per affiancare Eros. I fratelli crescono insieme, ma se Anteros si allontana accade che Eros torni bambino; quindi, la metafora è che l’amore per crescere ha bisogno di essere corrisposto.

Venere ha in mano la freccia del cupido disarmato, a simbolo di un amore divino ed armonico. Anteros invece ha una cerbottana che spara verso Vulcano, marito mitologico di Venere, che sembra reclamare la moglie. Il senso della vicenda sta nel rimarcare il diritto di amare chi si desidera e non chi ti viene assegnato.

L’azione al centro rappresenta Apollo che suona la cetra, e le Muse che danzano in una specie di armonia universale, che però non è così quieta. Il mito narra che i canti delle Muse provocano cataclismi: le montagne crollano (in alto a sinistra) e le fonti si asciugano (in basso a destra). Quindi la festa può essere rovinata, e da qui nasce l’esigenza di intervenire.



simbolico e i frutti (molti per l’uomo, uno per la donna) ci rappresentano un matrimonio fecondo.



Chi rimedia ai disastri possibili? C’è il cavallo Pegaso, che batte lo zoccolo. Questa azione fa scaturire la fonte che alimenta le cascate visibili

in alto a destra, e tiene attaccata la montagna in alto a sinistra, che altrimenti cadrebbe. Accanto a Pegaso c'è Mercurio, col suo cappello alato, il bastone caduceo coi serpenti intrecciati e i calzari alati.

Interessante notare che “caduceo” deriva dal greco e significa “insegna dell'araldo”: la funzione di Mercurio, che è il messaggero divino. È un simbolo di pace. In pratica Mercurio è l'ambasciatore di Zeus, ed esprime il *potere* col bastone, la *sollecitudine* con le ali, e l'*equilibrio* coi due serpenti simmetrici. Pertanto, ogni dettaglio ha un suo significato.

Come sempre in questa rubrica, l'immagine serve per stimolare la presa di consapevolezza, che nasce dal delta tra ciò che gli occhi vedono “prima” di capire il contenuto e “dopo” aver capito.

Questo atto, che finisce per accendere una luce, è centrale nel processo di apprendimento, inteso non solo come “imparare qualcosa” bensì “motivare ad attuare qualcosa”.

Il “Parnaso” evidenzia la volontà del *vertice apicale* (Zeus) di tutelare la festa in atto con misure cautelative e in buona sostanza preventive. L'artista sembra anticipare di qualche secolo l'ottica sistemica, che pervade l'impianto della sicurezza sulla presa in carico, la responsabilità e le azioni concrete da attuare nello scenario dell'azione.

Mercurio è un po' medico competente e un po' RSPP, ma possiamo vedere in lui qualunque figura attiva nel campo della sicurezza. Egli è collocato a fianco della scena, ma pienamente

in primo piano. Questo è altamente simbolico nell'ottica *safety first*, perché vuol dire che ciò che accade è importante, ma lo è altrettanto la garanzia che avvenga in sicurezza.

Zeus ha ben chiaro, in quanto *alta direzione*, che la sua *policy* deve prevedere un impegno in termini di SSL. Al contempo non basta Salute e Sicurezza, c'è anche l'Ambiente. Quindi Mercurio occupandosi di sismologia e di acque è anche un HSE. La scelta di uno specialista, nello specifico il cavallo Pegaso, esprime anche la ricerca della *competenza*.

A ben vedere nell'opera c'è anche la ricchezza: dal decoro del cavallo, alla finezza delle vesti, all'opulenza dei frutti. Pertanto, ci si può spingere ad intuire un'ottica ESG, nella quale la protezione dell'ambiente e l'impatto sociale si coniugano con la *governance*. In fondo i Gonzaga esprimevano un potere economico e politico.

Questo quadro, uno dei capolavori di Mantegna, era destinato allo studiolo di Isabella d'Este, un luogo dove la passione artistica di questa nobildonna poteva maturare progetti. Una serie di eventi portò l'opera in Francia, ma ancora oggi essa può essere d'ispirazione per chi vuole ideare qualcosa di profondamente significativo.

Personalmente devo molto a quest'opera, che si è rivelata una vera fonte di riflessione. Come lo è stata per me, lo può essere per chiunque. L'impianto scenico che sa creare Mantegna consente di vedere le cose, anche cognitivamente, da punti di vista differenti, e il Sistema di Gestione è una visione prospettiva dell'azienda.

**“Mostrò costui col miglior modo come nella pittura
si potesse fare gli scorti delle figure al di sotto insù, il che
fu certo invenzione difficile e capricciosa”**

*(parole di Giorgio Vasari riferite al
Mantegna, ne Le vite de' più eccellenti
pittori, scultori e architettori, 1550)*



Il carico fisico del lavoro: un tema senza tempo

Non c'è consulente di sicurezza che non si sia imbattuto dal primo giorno della propria carriera lavorativa nel tema dei DSM (*Disturbi Muscolo-Scheletrici*).

Propongo un breve percorso concettuale, per comprendere l'enorme differenza che questo tema ha avuto nel tempo, pur essendo sempre stato presente.

Nell'antico Egitto le maestranze contribuivano alla costruzione e manutenzione delle opere pubbliche dell'epoca, prevalentemente tombe. In uno dei sepolcri ritrovati intatti, si ammira un'immagine che vale la pena di osservare per inquadrare la tematica del carico di lavoro fin dalla notte dei tempi.

Ci sono due protagonisti: il funzionario egizio Sennedjem, artigiano sotto Seti I e Ramsete II, intento a raccogliere del lino insieme alla moglie, che lega i covoni. Un servo e sorvegliante nella necropoli che aveva un rango elevato al punto di meritare una propria tomba. Un uomo che integrava in sé il ruolo di lavoratore, preposto e persino dirigente!

Nell'Ottocento la storia dell'arte ci mostra il lavoro agricolo con le sue fatiche fisiche ma con un taglio differente, nel quale la povertà e il dolore del lavoratore rappresentano quasi uno schiaffo alla "borghesia". In tale contesto, rispetto al dignitario egiziano troviamo una distinzione più netta: la fatica che rompe la schiena è questione sociale che riguarda essenzialmente la povera gente.

La finalità interessante dell'uso dell'immagine è che mette il problema di fronte agli occhi, rende impossibile ignorarlo, costringe ad aprire una

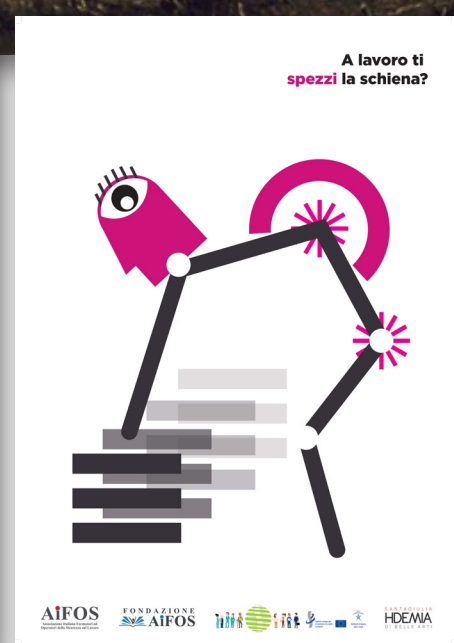
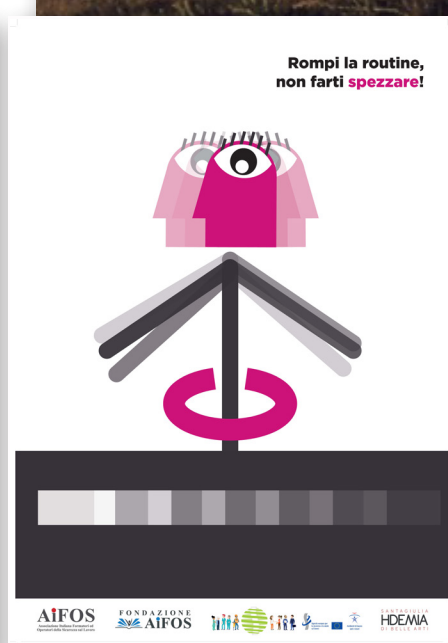
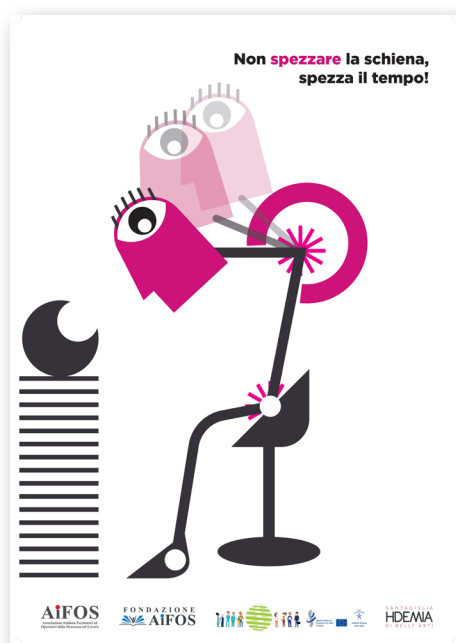


riflessione e un dibattito, impone una presa di coscienza che apre le porte a opinioni magari contrastanti. Non a caso, è proprio questo il nodo centrale dell'apprendimento, stimolare il pensiero critico. Vediamo un fulgido esempio:

"Le spigolatrici" è un olio su tela del 1857 (ca 84x110), conservato al *Musée d'Orsay*. Semplice e bellissimo: tre donne intente a raccogliere le spighe rimaste dopo la mietitura. L'opera fu presentata al Salone di Parigi, e criticata in modo sprezzante come *le tre grazie dei poveri*. Ma il quadro era destinato a diventare un simbolo patriottico francese.

La forza dell'opera era talmente vigorosa che emerse in breve tempo. Non si vedono i volti, ma l'evidenza della durezza del lavoro è palese, così come l'impianto eroico e "reso nobile" della scena. Quel rango, che è nella tomba egizia dell'artigiano, qui è dentro l'immagine stessa. Chiaramente, la finalità sta nell'evidenziare il gap sociale, un atto audace del pittore.

Chi è l'autore? Jean-François Millet (1814-1875), capace di dipingere in alto a destra sia l'uomo a cavallo che sorveglia (in nome del proprietario del terreno), sia lo stormo di uccelli che sa di anelito alla libertà (e fraternità e uguaglianza...). Esponente del Realismo, seppe trasformarsi da pittore mitologico a sociale, pur "mitizzando" i soggetti



rappresentati. Ma in questo articolo della rubrica FormArtista, per un tema così storico e pur attuale, vorrei proporre al formatore l'opportunità di guardare oltre. Perché né la pittura egizia né il capolavoro di Millet ci offrono il vero spunto sul quale intendo portare l'attenzione. Osserviamo le tre opere riportate sopra: l'autore è un giovane allievo dell'Accademia di Belle Arti Santa Giulia di Brescia: **Andrea Odorisio**. Il ragazzo ha vinto un concorso AiFOS per la produzione di manifesti dedicati a promuovere ambienti di lavoro sani e sicuri, centrato sul tema "Alleggeriamo il carico!", grazie a quest'opera menzionata anche dalla CIIP (Consulta Interassociativa Italiana della Prevenzione).

Odorisio ha saputo collegare: la funzione dell'immagine; il significato tecnico del problema; l'emozione, che si ritrova nella forma e nel colore. Nella sua proposta creativa si evidenzia come il luogo di lavoro possa diventare un luogo di *alienazione*, che il dolore può accentuare grazie alle nostre stesse azioni sbagliate. Il problema c'è per l'operaio in produzione come per l'impiegato in *smart working*.

La grafica assolve la funzione di stimolare e sensibilizzare sul tema posturale e lo fa in modo diretto e comprensibile a chiunque. La tecnica usata per i disegni richiama la necessaria conoscenza di come e dove si



genera il DSM: il sacro-cervicale, la rotazione, il lombare-sacrale. Tre diverse opere integrate tra loro (*un trittico*).

L'autore costruisce sapientemente l'*empatia* dell'osservatore per il lavoratore "alienato" attraverso la sproporzione capo/corpo, con il colore che allinea il volto e il dolore, e con la linea spezzata, che identifica il punto critico. Il corpo perde di rilevanza (è una linea) a favore dei "punti" più delicati: le articolazioni.

Molto rilevante a mio avviso è l'occhio, che conduce lo sguardo di chi lo osserva dentro questo dolore colorato fucsia/rosa, un colore di confine tra rosso e violetto, capace di richiamare la doppia natura del dolore: la fisicità/corporeità

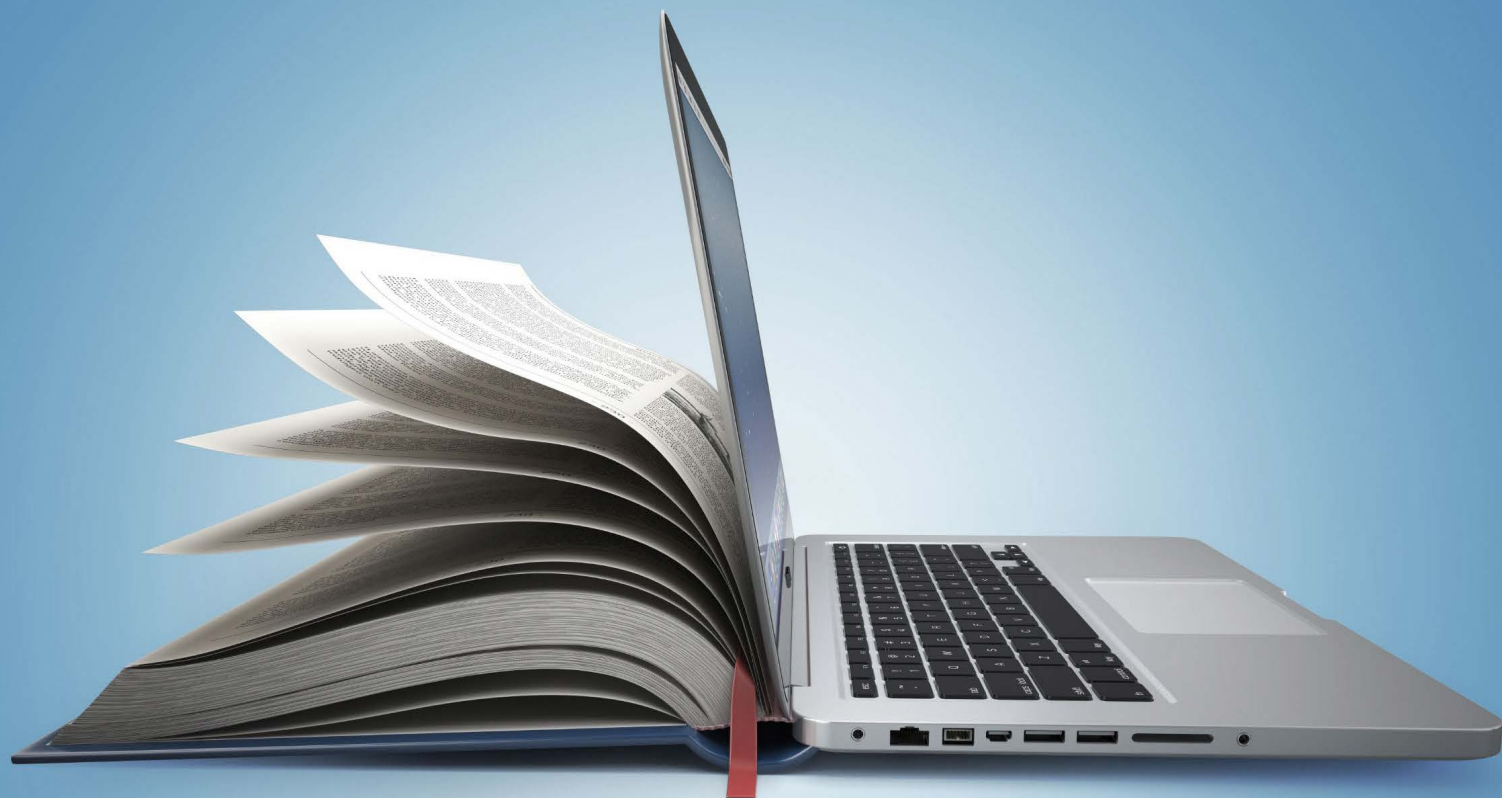
da un lato e la dimensione mentale/spirituale dall'altro.

Ecco allora che si evidenzia anche l'*alienazione*, vale a dire un concetto filosofico e psicologico che rileva il disagio dell'uomo nella società tecnologica. Freud l'aveva inteso come il dilemma tra natura e cultura umana, capace di generare *nevrosi*. Jung aveva visto, invece, nella tensione natura/cultura un generatore di energia e vedeva in questa nevrosi un potenziale terapeutico.

Personalmente spero davvero che si realizzi questa spinta junghiana, affinché il tema dei disturbi muscolo scheletrici sia affrontato davvero.

"Per aspera ad astra"

(motto latino: "attraverso le asperità fino alle stelle")



BIBLIOTECA TESI SICUREZZA

di Fondazione AiFOS

Scopri la piattaforma
Biblioteca Tesi Sicurezza
e consulta le tesi
di laurea in ambito **Salute
e Sicurezza** sul lavoro

Un motore di ricerca strutturato
in modo da garantire la
consultazione rapida e facile

 **570**
Tesi di laurea

 **6**
Aree tematiche

 **5**
Edizioni

 **86**
Università



Crea un account gratuito
e accedi al database
di consultazione

bibliotecatesi.fondazioneaifos.org

La Babele degli appalti nella metafora di *Bruegel il Vecchio*

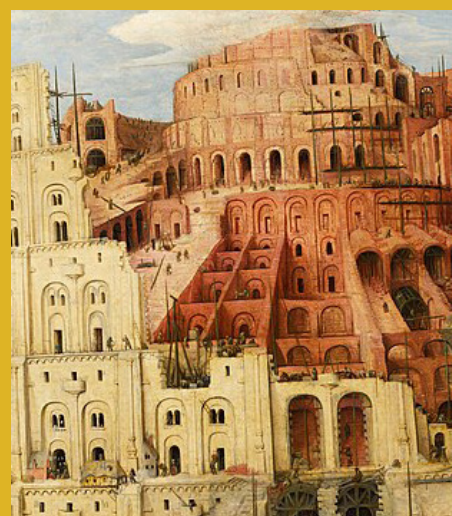
Nell'affascinante mondo dell'arte, poche opere rappresentano la complessità e la sfida della comunicazione e collaborazione come la "Torre di Babele" di Pieter Bruegel il Vecchio. Questo quadro davvero iconico del XVI secolo, intriso di simbolismo e significato, offre una metafora potente anche per esplorare i temi della gestione della sicurezza nel settore degli appalti.

Bruegel (ca. 1525/30-1569), nato nei Paesi Bassi, era noto per la sua abilità nel catturare la vita quotidiana con una prospettiva critica, spesso imbevuta di simbolismo morale e sociale (la cosiddetta "*pittura di genere*"). La sua celebre torre è una testimonianza della sua maestria nel combinare dettaglio, colore e composizione per trasmettere messaggi profondi.

L'opera di questo artista è caratterizzata da una profonda osservazione della realtà umana, senza idealizzazioni.

Il suo stile spesso evidenzia aspetti grotteschi e vizi umani, seppur con stile garbato. A differenza del Rinascimento italiano, Bruegel ritrae l'uomo sopraffatto dalla Natura e lontano dalla protezione divina, con una visione realistica e talvolta iper-reale.

Bruegel aveva una solida preparazione da disegnatore, maturata nell'arte incisoria, ed era capace di descrivere i dettagli più minuti con pulizia ed equilibrio. Nelle sue opere uomini e oggetti sono rappresentati con cura e collocazione precisa: l'amore per il dettaglio, tipicamente fiammingo, andava così a esaltarsi con le aperture



Grande Torre di Babele, 1563.
Olio su tavola 114×155 cm,
Kunsthistorisches Museum
(Vienna)

paesistiche, ad ampio respiro. L'architettura, qui dipinta in richiamo della celebre storia contenuta nella Genesi, si mostra imponente e incoerente, e simboleggia il pericolo nascosto nell'ambizione sfrenata e nella mancanza di comunicazione. Nella Bibbia è simbolo dell'arroganza umana, punita da Dio. Oltre la teologia, è metafora delle sfide non *sostenibili*, che si ritorcono contro chi le fa.

Per la realizzazione dell'opera, è possibile che il pittore si sia ispirato al Colosseo romano, un luogo di martirio legato al tema classico della tragedia greca che si identifica nella parola *Hybris*, ossia l'insulto agli dèi frutto dell'arroganza e della sicumera (oggi detta *overconfidence*).

Per i greci era addirittura un reato (sempre nella cultura greca, ne derivava la *nemesis*, cioè la conseguenza, la punizione).

Questa immagine è particolarmente rilevante nel contesto della sicurezza negli appalti, un settore dove il coordinamento e la chiarezza comunicativa sono fondamentali per prevenire incidenti e assicurare la tutela di tutti gli *stakeholders*, laddove si intrecciano diverse lingue, culture, e procedure. La sfida sta nell'unire questi elementi diversi in un sistema coesivo e sicuro.

La lezione che il buon formatore può impartire con la **“Torre di Babele”** è chiara, vale a dire che i progetti richiedono:

- comunicazione e coordinamento;
- valutazione e gestione dei rischi;
- rispetto di normative e regole di conformità;
- cultura della sicurezza sul lavoro;
- progettazione e pianificazione sostenibile.

Il progetto della Torre può essere interpretato come una metafora dell'*overreach* (esagerare), cioè del tentativo di superare i limiti invalicabili. Per contro, la formazione può enfatizzare l'importanza di aderire alle leggi e alle norme per garantire la sicurezza e l'etica nei progetti di costruzione: ecco allora che, in un corso di formazione, l'opera diventa stimolo per riflessioni e discussioni.

Il formatore può invitare i partecipanti a considerare le diverse “lingue” nel loro ambiente di lavoro - non solo in termini *propriamente* linguistici, ma anche come pratiche operative, norme di sicurezza e retroterra culturali. Si può discutere su come migliorare la comunicazione e la collaborazione in ambienti complessi e multiformi.

Ciò per ribadire come la bellezza e la complessità possono coesistere armoniosamente, ma solo con una solida base di comprensione reciproca e collaborazione. La **“Grande Torre di Babele”** non è solo un dipinto: è una lezione etica sulla necessità di avere canali di comunicazione aperti e funzionanti in ogni aspetto della nostra vita professionale.

“L'arte non riproduce ciò che è visibile, ma rende visibile ciò che non sempre lo è”

Paul Klee



Emergenza e incendio: antiche novità

Il rischio incendio accompagna l'essere umano dalla notte dei tempi. Il fuoco, che nella sua buona natura permette di scaldarsi e nutrirsi, sa essere impietoso nel diventare drammatico e tragico. In questo senso il fuoco ha un suo accento psicologico di tipo disforico: misterioso e quindi eccitante oltre che terrificante.

Da sempre si affronta il tema dell'accensione del fuoco, la famosa combustione, che è sintetizzata in un'immagine: la figura geometrica del triangolo. Questa triade (combustibile, comburente, innesco) ha in sé sia la generazione del fuoco sia l'esaurimento, che consiste nell'interruzione di uno dei tre "lati".

Questi concetti sono ben inseriti nella suggestione visiva. Il triangolo nell'arte viene da lontano, fin dagli antichi decori, passando per il rinascimento (la "Trinità" del Masaccio), per l'astrattismo (pensiamo a Kandinskij) fino alla geometria metropolitana contemporanea (ad es. l'americano Matt W. Moore). In talune simbologie l'Acqua è un triangolo con la punta in basso, mentre il Fuoco ha la punta verso l'alto.

Pensando ai temi della Sicurezza, le novità in tema di antincendio degli ultimi anni hanno preso ad esempio la forma del Codice di Prevenzione Incendi del 2015, con un orientamento più tecnico di prima, e la normativa sulla formazione antincendio del 2022, che nasce con l'intento di dare maggiore pragmatismo.

Il formatore, sempre alla ricerca di spunti per affrontare i temi da proporre, può presentare in aula anche una riflessione visiva sul "fenomeno" dell'incendio. C'è un'infinità di video disponibili in





rete, ma volendo generare un focus attenzionale specifico, ci si può cimentare nella lettura di un'opera d'arte, che incanala la memoria visiva ed emotiva.

L'opera che ho scelto è di Raffaello Sanzio (Urbino 1483 - Roma 1520) e aiuti.

È un affresco, visibile nel percorso dei Musei Vaticani, nelle celebri "Stanze" che fungevano da appartamento papale, e perciò fatte decorare. Il dipinto murale, che dà il nome alla stanza, si intitola *Incendio di Borgo* (1514, 670x500 cm).

La vicenda descritta attiene ad un incendio divampato nell'anno 847 davanti alla Basilica di San Pietro. Le descrizioni dell'evento storico si trovano nel *Liber Pontificalis*: "un grande incendio si diffuse... iniziò a bruciare assai violentemente ogni cosa per via della forza delle fiamme... fu propagato in aria dalle raffiche dei venti, bruciando e distruggendo tutto".

La leggenda narra che il Papa Leone IV impartendo la Benedizione riuscì a domare il fuoco: "facendo il segno della croce, il vasto incendio non poté estendere le sue fiamme e, non potendo sostenere la virtù del beato pontefice, il fuoco estinto fece diventare le fiamme in cenere". Va da sé che la vicenda "miracolosa" è tema per credenti. Perché l'opera è una novità? Osservandola si nota con chiarezza un ambiente che allude alla vicenda narrata nell'Eneide dell'incendio di Troia.

L'azione pittorica di Raffaello si discosta dall'impostazione rinascimentale per mettere in scena qualcosa di meno "impostato" e più scenografico. Alla perfezione stilistica l'artista contrappone movimenti e pose.

L'incendio è sulla sinistra, con vari personaggi che fuggono. Molto evidente il richiamo a Enea che porta sulle spalle il padre Anchise, e al fianco il figlio Ascanio. Molti richiami michelangioleschi nelle figure. Ma la cosa davvero nuova è l'uso delle architetture laterali come un teatro, nel quale l'evento



tragico e le sue conseguenze sono in realtà una rappresentazione. Le emozioni umane vengono ritratte con le posture, e ogni personaggio non è messo a caso ma descrive una narrazione ben precisa. L'evento è drammatico, ma prevale alla percezione visiva un senso di controllo dell'evento e di autocontrollo dei personaggi. La teatralità coniuga l'emergenza con l'equilibrio delle azioni. L'intento metaforico è rappresentare i focolai di guerra, che il Papa cercava di sedare e pacificare. La doppia istanza,

quella rappresentata dal fuoco del conflitto e l'altra dall'acqua della conciliazione, trova al centro persone che esprimono la propria fiducia nel ruolo del Pontefice ritratto nella loggia bramantesca sullo sfondo del dipinto.

Qual è il collegamento con le novità in tema di antincendio?

1. Raffaello è stato un grande sintetizzatore, capace di creare uno stile che ha influenzato l'arte nei secoli a venire. Il Codice del 2015 ha saputo ispirarsi a prassi utili ad omogeneizzare le normative a livello europeo.
2. L'artista urbinato è stato un potente innovatore di linguaggio, capace di una gestione del lavoro davvero nuova: i suoi assistenti più che garzoni erano veri artisti. Le novità sulla formazione antincendio del 2022 prevedono formatori con solidi requisiti.

3. L'affresco dell'Incendio di Borgo ci mette in faccia elementi architettonici, umani e procedurali (per quanto teologici e metaforici). La progettazione antincendio deve avere elementi strutturali, vie di esodo e strategie di controllo: il rischio non può essere zero.

4. Avere una normativa di riferimento, delle regole tecniche, una quota di adattabilità al contesto e infine dei gradi di libertà sembra essere lo stesso crisma del metodo raffaellesco: da lui prendono spunto il manierismo, il classicismo, le scuole d'arte.

Raphael Urbinas (così si firma sul braccio della celebre "Fornarina" (1520, Olio su tavola, Palazzo Barberini) è stato uno dei top players della Storia dell'Arte, specie nel conciliare bellezza e significato. In soli 37 anni di vita ha saputo chiudere la parabola irripetibile del Rinascimento e creare un'influenza che è viva ancora oggi.

**“Qui giace Raffaello, dal quale la natura temette
mentre era vivo di esser vinta, ma ora che
è morto teme di morire”**

*(parole del card. Pietro Bembo
nell'epitaffio sulla tomba di Raffaello
al Pantheon, Roma)*



La casa come luogo sicuro

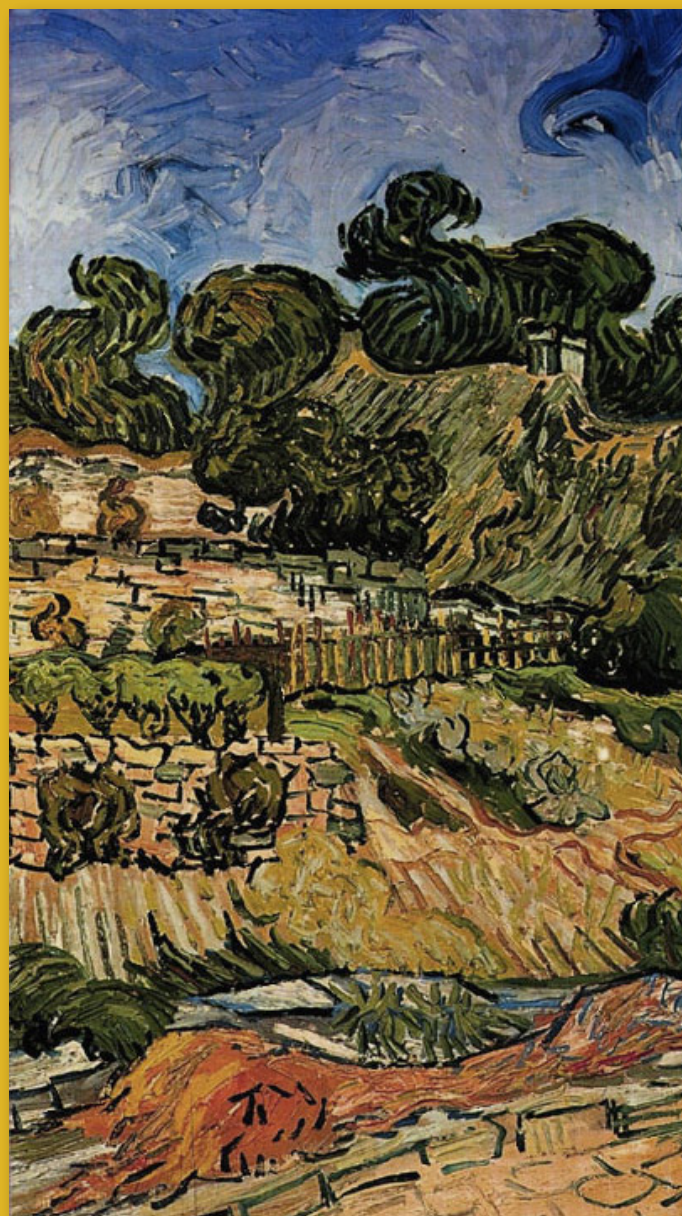
La progettazione di edifici sicuri è una sfida che richiede un'attenta considerazione di numerosi fattori. Oltre agli aspetti tecnici e strutturali, è fondamentale prendere in considerazione la variabile umana. Le esigenze, le capacità e i comportamenti delle persone che li abitano o li frequentano, perché la casa è un luogo protettivo per definizione.

Il tema della sicurezza degli immobili, che campeggia in questo quaderno AiFOS, trova in questo contributo del FormArtista uno sguardo del tutto inusuale per l'argomento. Lo esamineremo brevemente con gli occhi artisticamente maturi del più noto Vincent della storia dell'arte pittorica, preso nel momento forse più intenso e creativo della sua breve vita.

Definiamo il contesto: Van Gogh lascia la Provenza nel maggio del 1890, e si stabilisce a Auvers-sur-Oise, a nord di Parigi. Fu l'amico Camille Pissarro, impressionista francese che fu uno degli scopritori del talento geniale di Vincent, a suggerirglielo. L'idea era che si potesse riprendere dall'esperienza nel manicomio di Saint-Rémy.

E difatti Vincent, con il cavalletto in mano, in quel periodo attraversa tutta Auvers e dintorni. Al fratello Theo scrive che si sta occupando di "due studi di case nella vegetazione", ma in realtà si appresta a trasformare il quieto fascino di questa località amena in un luogo dove le case sono storte come se ci fosse stato un terremoto.

Si imbatte in questi casolari all'estremità del villaggio, nella frazione di Cordeville. Lui, che amava le tradizionali abitazioni con il tetto di paglia tipiche della campagna del Brabante, una provincia a sud dell'Olanda, elabora psichicamente il paesaggio, trasmutandolo con la sua forza creativa



in un luogo apparentemente dilatato dalla forza della natura. Ma osserviamo l'opera, che si intitola *Casolari con tetto di paglia a Cordeville, Auvers-sur-Oise* (1890, Parigi, Musée d'Orsay). Le case e le piante in questo paesaggio dipinto rapidamente formano un insieme organico nei toni del verde contro un cielo blu intenso con nuvole fluttuanti. È un momento di solitudine e tristezza, di cui non si accorse nemmeno Theo.

Guardando bene l'opera, si comprende l'azione artistica. Van Gogh di Auvers scrisse "... è di una bellezza severa, e la campagna è caratteristica e pittoresca". Ma il suo stato psicofisico è ben descritto dalle sue stesse parole "... il pennello mi casca quasi di mano ...". Infatti, il disegno mosso



dal pennello è scapigliato, vorticoso e rende i tetti ondulati. I rami degli alberi sono spirali, e persino le nubi hanno la matericità della pasta pittorica lavorata e solcata. Non è l'inquieto stupore del sublime che troviamo nella pittura romantica di Friedrich, ma è l'uomo stesso che irrompe nel paesaggio e lo sconvolge in ogni suo aspetto, dalla casa all'albero e fino al cielo. Tutto è mosso da un vento dell'anima.

Cosa accade? Un edificio che sembra solido e robusto diventa improvvisamente diverso di fronte alla mancanza di protezione. Van Gogh incarna l'uomo, debole e solo di fronte al dolore, senza protezione né di amici né di familiari né di medici. E così diventa alla mercé di intemperie interiori, che nel genio pittorico proietta sulla tela. Quella casa è lui stesso. Per il formatore tutto ciò serve a sensibilizzare sulla variabile umana alla base della visione di come agire.

Per comprendere le esigenze umane aspetti come l'accessibilità, l'ergonomia, la flessibilità degli spazi e l'inclusività sono essenziali. Gli edifici devono essere accessibili a tutte le persone, comprese quelle con disabilità, offrendo soluzioni ergonomiche.

La progettazione deve anche prendere in considerazione la prevenzione degli incidenti dovuti a incendi, crolli strutturali, fughe di gas o cortocircuiti. La variabile umana gioca un ruolo cruciale in questa fase, poiché gli utenti devono essere in grado di comprendere e utilizzare efficacemente tali misure di sicurezza in caso di emergenza.

Un ambiente sicuro non è solo un luogo privo di pericoli fisici, ma anche un luogo che favorisce il benessere mentale e fisico delle persone. La progettazione degli spazi può influire sulla qualità dell'aria, sulla luminosità naturale, sull'isolamento acustico e sulla disposizione dei mobili, tra altri fattori.

Speriamo di imparare tutti a parlare attraverso le cose che facciamo.

**“Realmente noi
possiamo solo
far parlare
i nostri dipinti”**

(Vincent Van Gogh)



La tipicità del lavoro atipico: *lo sguardo acuto*

Ll cosiddetto lavoro atipico fa riferimento a forme di impiego che si discostano dalla tipica relazione di lavoro a tempo indeterminato, a tempo pieno e con un unico datore di lavoro. Queste forme atipiche possono includere lavori a tempo determinato, a tempo parziale, lavori interinali e i cosiddetti freelance. Per la tematica della sicurezza spesso sono sfuggenti.

Per certi versi questa morfologia è davvero interessante, perché offre una flessibilità che può essere vantaggiosa per alcune persone, permettendo una forma di equilibrio tra vita lavorativa e personale. Aggiungerei che la possibilità di svolgere diversi tipi di lavoro o progetti può fornire stimoli e sfide che generano apertura.

È un tipico modo di entrare nel mondo del lavoro, offerto ai giovani o a chi è alla ricerca di una nuova opportunità. Facile pensare ai lavoratori stagionali in agricoltura o nel turismo, ai collaboratori in settori come grafica, programmazione e giornalismo, oppure i “*gig workers*” che si basano sulle piattaforme digitali.

Ma per altri versi il lavoro atipico offre il fianco a peculiari debolezze, quali ad esempio la precarietà e l'incertezza, la mancanza di stabilità, ma soprattutto - per i nostri temi di *safety* - la scarsa tutela, che porta con sé livelli di stress, ansia e insicurezza. Questo perché il lavoro atipico può essere frammentario e richiedere continui adattamenti, e può correlare col rischio *burnout*.

La salute può risentire di uno stress cronico, che ha i connotati di una sindrome da precarietà, che si dipana negativamente non solo sulla percezione del proprio lavoro, ma anche sulla vita privata e sul futuro professionale. L'insicurezza lavorativa è correlata negativamente con la soddisfazione lavorativa, che a sua volta può impattare sul benessere generale. Ecco che, per “guardare in faccia” il problema, in un corso oppure in un convegno o dovunque serva sensibilizzare su queste tematiche, possiamo affidarci al consiglio del FormArtista che questa volta suggerisce una figura femminile colta in un momento del suo lavoro che, nella sua “tipica atipicità”, coglie praticamente ogni sfumatura della questione.

Il quadro è un olio su tela, dipinto del pittore francese **Édouard Manet**, realizzato nel biennio 1881-82 e oggi conservato alla Courtauld Gallery di Londra. Si intitola *Il bar delle Folies-Bergère* (cm 96x130), ed è particolarmente importante perché segna la conclusione e il “lascito” artistico di Manet (Parigi 1832-1883), che seppe dare unicità alla pittura del reale.

Guardiamo bene innanzitutto lei, la protagonista. Suzon è una donna reale che





lavorava al Folies-Bergère, uno dei locali più famosi di Parigi all'epoca. La sua espressione è enigmatica, pensierosa, ed è in questa fisiognomica che troviamo il simbolo delle contraddizioni e delle complessità della vita moderna e del lavoro atipico di cui stiamo trattando.

“

Il quadro è un olio su tela, dipinto del pittore francese Édouard Manet, realizzato nel biennio 1881-82 e oggi conservato alla Courtauld Gallery di Londra

La figura di Suzon è stata oggetto di numerose interpretazioni e discussioni, ma l'occhio attento coglie, nella sua posizione centrale e nella sua espressione ambigua, dettagli per riflettere su temi come la solitudine, la vulnerabilità e la disconnessione, pur in un ambiente che ha, invece, una evidente connotazione dinamica e coinvolgente. Ma sono i dettagli a fare la differenza. La barista è punto focale del quadro, ma ha attorno un mondo di cose: sullo sfondo c'è uno specchio che mostra il locale, dando profondità e spessore al senso di isolamento nel quale è immersa Suzon. Molte persone, in un'immagine riflessa del suo essere un po' alienata da quel mondo di convivialità a cui lei stessa contribuisce. Sul bancone si vedono bene la frutta e molte bottiglie, quindi l'abbondanza dell'offerta commerciale ai clienti, che fa da contrappunto alla scarsità di





partecipazione emotiva della barista. I clienti, che peraltro sono presenti davanti ai suoi occhi, noi li vediamo in una diversa dimensione, quella dello specchio. Così osserviamo la realtà percettiva, distante, di Suzon.

Il gioco di specchi e di luci costruisce, quindi, una situazione vivace pur mostrando il senso

dell'artificialità, compensata dalla ragazza nella sua composta nudità dell'animo. Il vestito è la sua uniforme, elegante ma conforme allo status. Si intravede un altro lavoratore atipico, l'acrobata in alto a sinistra. Vicino a Suzon, inoltre, un cliente contratta la "prestazione" di una giovane.

Non c'è moralismo in Manet, c'è la descrizione del reale. Tutti sono lì con un senso di ciò che fanno; lei aggiunge il tono malinconico di chi forse ha solo voglia di tornarsene a casa. Il dipinto di Manet ha una forza fotografica, pur senza perdere la potenza espressiva della pittura, che sa essere emozione pennellata in colore più di quanto farebbe una foto.

Due parole vanno spese sul contesto reale che è il locale chiamato Folies-Bergère di Parigi, che non era una semplice sala da ballo e musica. Nei messaggi pubblicitari dell'epoca fu subito chiaro che i clienti potevano trovare anche altro: basti pensare che una delle descrizioni dell'atmosfera delle Folies-Bergère pubblicata da una rivista parlava di "linguaggio del piacere".

Il poeta Maupassant definiva le cameriere come venditrici di bevande e di amore. Manet come altri artisti e intellettuali frequentava il locale, e quel clima di pubblico libertinismo lo immortalò nella sua famosa *Co-lazione sull'erba* (1863, Museo D'Orsay), un momento di vita all'aperto tra i borghesi e loro giovani amanti.

Per concludere su Suzon e al netto di ogni posizione soggettiva sulla persona nel suo complesso di dettagli, ella è certamente una ragazzotta piazzata lì e abbigliata per un mondo che non è il suo, a fare un lavoro per vivere, con un senso di disprezzo per il lavoro stesso e per gli avventori. Ecco che, nel dipingerla, Manet ci mette in relazione individuale e visiva con lei.

Poche note sull'artista, che terminò questo suo quadro con grande fatica a causa della

salute ormai precaria. Édouard Manet nacque a Parigi nel 1832 in una famiglia benestante. Fu una figura centrale nella transizione dall'arte accademica all'impressionismo, sebbene lui stesso non si sia mai considerato un impressionista. Fu un pittore provocatorio, che sfidava le convenzioni sociali e artistiche dell'epoca. Sperimentò in arte le atmosfere del reale. Quest'ultima opera è spesso vista come un commento sulla vita moderna e le sue contraddizioni, inclusi gli aspetti di un lavoro "atipico". Manet morì nella sua Parigi a 51 anni, lasciando un'impronta indelebile sulla storia dell'arte.

Perché questo dovrebbe interessare al formatore in tema di sicurezza?

- Perché tra flessibilità e precarietà c'è la stessa differenza che Manet dipinge con un ambiente dinamico e una barista statica.;
- L'artista mette in evidenza la differenza tra visibile e invisibile, tra ciò che è pubblico e glamour, e ciò che isolamento e fragilità. Sembra che nessuno veda Suzon e questa è una sensazione caratteristica del lavoratore atipico, vale a dire il sentirsi "invisibile";
- Il rapporto non sempre lineare tra opportunità e limite di questa tipologia lavorativa che definiamo atipica perché, sebbene Suzon sia in un'occasione di lavoro, socializzazione, conoscenza, c'è da chiedersi quale forma di crescita le si prospetti.

**“In una figura, cercate
la grande luce e la grande
ombra, il resto verrà da sé”**

Édouard Manet



L'(in)efficacia della formazione: la tragedia in sordina di *Bruegel*

A prima vista, appare come un paesaggio costiero ampio e dettagliato. La scena è ricca di elementi naturali e umani, con colline verdi e un mare calmo che si estende fino all'orizzonte. In primo piano, c'è un contadino che lavora arando un campo con un cavallo, concentrato sul suo lavoro. Un pastore guarda le sue pecore pascolare tranquillamente. Sul lato destro, si vede una grande nave con le vele spiegate, che naviga vicino alla costa. Più lontano, altre imbarcazioni più piccole si intravedono in lontananza. L'intera scena sembra essere molto serena, con la vita che procede tranquillamente, sia sulla terra che in mare. Una normale giornata qualunque, dove tutto scorre e ciascuno pensa a sé.

Tuttavia, un piccolo dettaglio nella parte inferiore destra, quasi impercettibile, mostra una figura che sta affogando in mare, suggerendo una storia più complessa e drammatica nascosta dietro la quiete apparente della scena. L'attenzione principale è catturata dal paesaggio e dalle attività quotidiane delle figure in primo piano.

Forse non ci è chiaro, ma siamo di fronte a un'insolita e potente lente, attraverso cui osservare un tema fondamentale per chi si occupa di formazione in ambito sicurezza: la valutazione dell'efficacia della formazione stessa. Quest'opera può diventare una metafora visiva, che evidenzia il fallimento formativo e le sue tragiche conseguenze. Il dipinto, che ho scelto per questo pensiero del "Formartista", è attribuito a Pieter Bruegel il Vecchio e datato con incertezza 1558. È

un olio su tavola (73,5x112) conservato al Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique a Bruxelles. L'incertezza sulla mano dell'autore non toglie genialità e originalità all'opera. La scena descritta, ambientata sulla costa reggina dello Stretto di Messina (sul fondo l'Etna), parla di indifferenza.

L'opera richiama la vicenda descritta da Ovidio nelle *Metamorfosi* (VIII, 183-255) e tratta del mito greco di Dedalo e Icaro. La sua particolare rilevanza non è tanto per l'evento tragico della *caduta di Icaro* in sé, ma per come questo viene trattato.

Andiamo per gradi. Il mito vuole che Dedalo si trovi rinchiuso con il figlio Icaro nel labirinto, che egli stesso ha costruito, a causa degli affronti fatti al Re di Creta, Minosse. Il poeta Ovidio racconta che Dedalo lo rese così tortuoso da faticare a trovare l'uscita. Eppure, grazie al suo ingegno, riesce a pensare un modo per evadere. Leggiamo le parole di Ovidio:

“Anche se Minosse può bloccare la terra e il mare, il cielo è certamente aperto; andremo per quella via: può possedere tutto, ma non possiede l'aria’...Il giovane Icaro stava lì accanto, ignaro del pericolo che stava maneggiando, e, con il volto sorridente, catturava le piume che il vento leggero sollevava...e con il suo gioco intralciava il meraviglioso lavoro del padre...Quando l'opera fu completata, l'artigiano bilanciò le due ali e sospese il proprio corpo nell'aria; istruì anche il figlio: “Ti consiglio, Icaro, di seguire un percorso intermedio, affinché, se





volerai troppo in basso, l'acqua appesantisca le ali, e se troppo in alto, il sole le bruci: vola tra i due estremi"... diede al figlio baci che non avrebbe più potuto ripetere".

Questo è l'antefatto, che ci racconta di come Dedalo cerchi di istruire il figlio per effettuare un volo in sicurezza. Ma, come noto, la vicenda procede tragicamente. Ovidio descrive bene come la formazione impartita dal padre al figlio risulti perfettamente inutile, vista alla luce delle circostanze che determinano il comportamento di Icaro.

"...Icaro, preso dall'euforia del volo audace, abbandonò la guida del padre e, attratto dal desiderio di salire ancora più in alto, si spinse verso l'alto. La vicinanza al sole ardente ammorbidì la cera profumata che teneva insieme le piume; la cera si sciolse e Icaro, privo di ali, agitò le braccia nude senza trovare sostegno nell'aria, e, mentre invocava il nome del padre, cadde nell'acqua che da

lui prese il nome². Ma il padre infelice, non più padre, gridò: "Icaro! Icaro, dove sei? In quale luogo ti cercherò?" Continuava a chiamare "Icaro": vide le piume nelle onde, maledisse le proprie arti e seppellì il corpo del figlio, dando il suo nome alla terra dove fu sepolto³ ..."

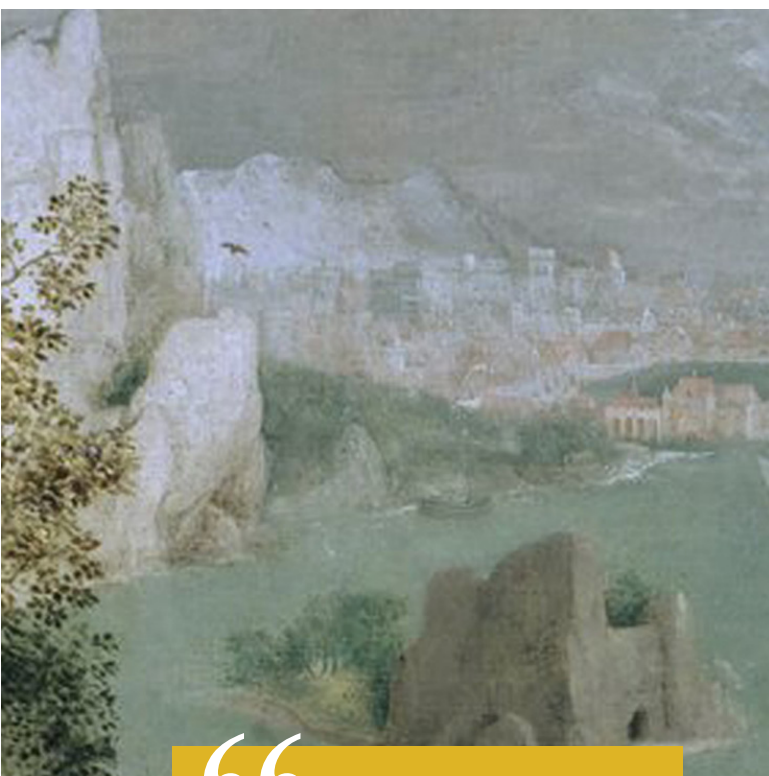
Bruegel fa qualcosa di sorprendente: l'elemento mitologico, che abbiamo appena riletto, nel quadro viene lasciato ai margini. Relegate in un angolo, vediamo le gambe di Icaro che si dibattono nel mare, mentre la vita continua nella sua quotidianità. I contadini arano i campi, le navi solcano il mare, tutto procede ignavo della tragedia che si sta consumando.

Questa indifferenza, questo silenzio assordante nei confronti della caduta di Icaro, è il cuore pulsante del dipinto e offre una riflessione profonda sulla natura umana: siamo spesso troppo immersi nelle nostre attività quotidiane

² Il Mare Icario, nel Mar Egeo.

³ L'Isola Icaria, in Grecia.





“

Il quadro è un olio su tavola, dipinto del pittore olandese Pieter Bruegel il Vecchio, realizzato nel 1558 e oggi conservato Museo reale delle belle arti del Belgio, Bruxelles

per notare gli errori e le cadute degli altri, persino quando questi errori derivano da una comunicazione o formazione inefficace. Il mito di Icaro consiste nella lezione non imparata. L'euforia del volo, che incarna appieno il mix biochimico dell'eccitazione (dopamina + adrenalina), così utile per motivare le persone all'azione, ma così pericoloso quando il bias ottimistico porta a sottostimare le conseguenze delle azioni intraprese. Il fervore della fuga, l'esaltazione delle ali, il delirio del rischio.

In termini di sicurezza, Dedalo ha fornito a Icaro una formazione chiara e specifica. Ha illustrato i rischi e le misure di sicurezza necessarie per evitarli. Tuttavia, l'esito dimostra che la formazione non è stata efficace: il messaggio non è stato recepito o l'azione non è stata adeguata e, di conseguenza, l'istruzione si è rivelata inutile. La domanda è attualissima: la formazione è strumento o formalità? In ambito aziendale, l'efficacia non si misura solo dall'erogazione della formazione stessa, ma dal suo impatto reale sulla riduzione dei rischi. Quanto spesso ci troviamo in situazioni in cui la formazione è un mero adempimento piuttosto che un processo cruciale per la produttività?

Il destino di Icaro è un monito su ciò che accade quando la formazione non viene verificata nell'attuazione. Questo ci porta a riflettere sull'importanza del processo formativo come un vero e proprio investimento nella sicurezza e sulla vita stessa dei lavoratori, così come nella produttività e sulla vita stessa dell'azienda.

È, quindi, utile parlare di indici di efficacia del percorso formativo. Tuttavia, come possiamo valutare l'efficacia di una formazione sulla sicurezza? Quali sono gli "indici di caduta" da monitorare per evitare che i 'nostri Icaro aziendali' precipitino verso la catastrofe?

- **Comprensione e ritenzione del messaggio:** dopo la formazione, i partecipanti hanno realmente compreso il messaggio? Sono in grado di ricordare e applicare le informazioni ricevute? Quiz, test post-

formazione e verifiche periodiche possono essere utili per misurare questo aspetto.

- **Cambiamento agito:** la formazione ha portato a un cambiamento concreto nell'atteggiamento e nel comportamento sul posto di lavoro? Questo può essere osservato ad esempio attraverso la riduzione degli indicatori infortunistici, l'adozione di nuove procedure o il miglioramento nell'uso dei dispositivi di sicurezza.
- **Feedback continuo:** il feedback post-formazione è essenziale per capire se ci sono state lacune nella comunicazione o nella comprensione. Gli stessi lavoratori possono fornire insight preziosi su cosa ha funzionato e cosa no. Non bastano azioni spot, bisogna attuare processi di monitoraggio.
- **Simulazioni e addestramenti pratici:** come si comportano i lavoratori in situazioni simulate di emergenza? Le esercitazioni pratiche sono un ottimo indicatore dell'efficacia della formazione teorica. Per questa finalità esistono molte modalità di messa in pratica dei concetti appresi.
- **Cultura della sicurezza:** infine, l'efficacia della formazione può essere misurata anche osservando come essa influisce sulla cultura aziendale nel suo complesso. C'è un maggiore impegno per la sicurezza? Il personale si sente più responsabile e

consapevole? C'è integrazione tra processi business&safety?

Tornando a Bruegel, l'indifferenza del mondo nei confronti della caduta di Icaro ci ricorda che gli eventi personali spesso passano inosservati. Ogni incidente è un segnale d'allarme, una "caduta di Icaro" che non può essere ignorata. E ogni caduta rappresenta un fallimento non solo del singolo, ma del sistema formativo che non è riuscito a prevenire l'errore.

In conclusione, ancora una volta l'Arte ci aiuta, come monito e guida. La Caduta di Icaro di Bruegel non è solo un dipinto, ma una lezione visiva che parla direttamente a chi si occupa di sicurezza e formazione. La mancata osservanza delle regole, la sottovalutazione del rischio e l'indifferenza collettiva sono temi che risuonano profondamente anche oggi. Come formatori, è nostro dovere non solo trasmettere informazioni, ma assicurarci che queste vengano comprese, interiorizzate e applicate.

Le immagini sono un potente strumento di riflessione e di insegnamento perché restano maggiormente nella memoria. È probabile che dopo 6 mesi da un corso, di quella giornata si ricordi il quadro più delle parole.

“L'esperienza è il nome che diamo ai nostri errori”

Oscar Wilde





SICURELLO.si E LA GRAFICA NELL'AMBITO DELLA FORMAZIONE

Autori: [Stefano Farina](#)¹
e Federica Farina²



#SICURELLOSI
#FORMAZIONEVISIVA
#PREVENZIONECONCREATIVITÀ
#EDUCAZIONEALLASICUREZZA

ABSTRACT

Nato nel 2009, SICURELLO.si è un progetto formativo che utilizza la grafica e le immagini per rendere più efficace l'educazione alla sicurezza sul lavoro, rivolgendosi sia a bambini che ad adulti. Attraverso schede, giochi, esercitazioni e rivisitazioni artistiche, il progetto rende più comprensibili e coinvolgenti i concetti legati alla prevenzione e alla normativa. Dalla formazione in cantiere a quella sanitaria e d'ufficio, SICURELLO.si dimostra il potere delle immagini come strumento educativo e di consapevolezza.

SICURELLO.si nasce ufficialmente nel 2009 ed inizialmente viene utilizzato per la formazione dei bambini (in ambito gestione delle emergenze); già dopo poche settimane ci rendiamo conto che i materiali predisposti possono servire anche per affrontare alcuni concetti nell'ambito formativo con gli adulti e da allora vengono sviluppati specifici materiali da utilizzare in aula. Si tratta di

un insieme di risorse che permettono di rendere più dinamica la lezione e far meglio comprendere determinati aspetti ai lavoratori ed alle lavoratrici.

Dall'ambito cantieri a quello sanitario, dagli spazi confinati all'uso di attrezzature, numerosi sono gli elementi costruiti ed utilizzati.

¹ Coordinatore Sicurezza cantieri stradali, RSPP, Formatore e Consigliere Nazionale AiFOS.

² Grafica, dal 2009 collabora nella realizzazione di disegni ed elementi grafici legati alla salute e sicurezza sul lavoro in ambito formazione, redazione documenti e procedure. Autrice di tutte le immagini legate a [SICURELLO.si](#). Ha collaborato alla realizzazione delle immagini della Galleria AiFOS presso la sede nazionale (zona "Bimbi e Cantieri").



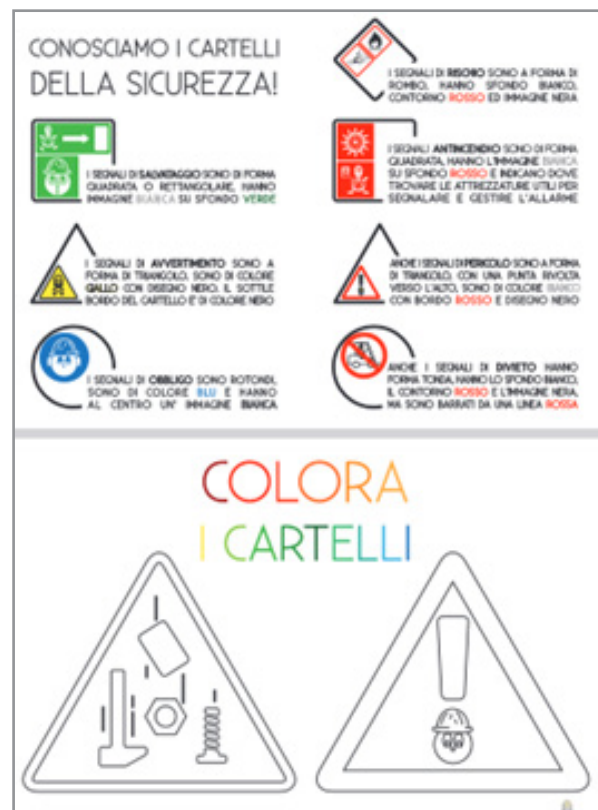
GLI AMICI DI SICURELLO.si

Una serie di schede dove vengono illustrate varie professioni (attualmente oltre 40 sono gli amici di SICURELLO), quali attrezzature vengono utilizzate nel lavoro e le cose da fare e non fare. Un modo per introdurre i bambini al concetto di sicurezza.

Di seguito riportiamo alcuni esempi.



SEGNALETICA



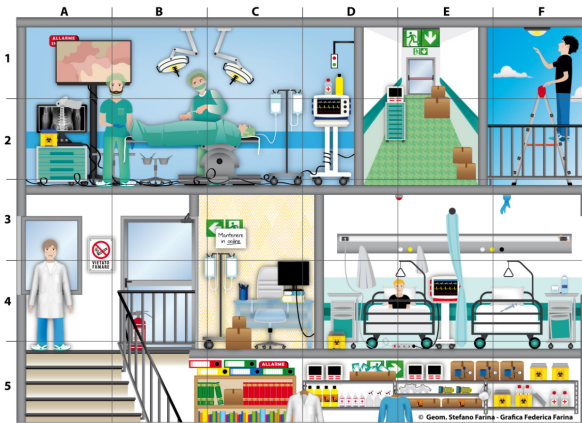
L'ALFABETO DELLA SICUREZZA



GIOCHI



ESERCITAZIONI IN AMBITO FORMAZIONE OPERATORI SANITARI (SCENARI)



ESERCITAZIONI IN AMBITO FORMAZIONE ATTIVITÀ IN UFFICIO (SCENARI)



Oltre agli aspetti formativi, quasi da subito nascono anche due elementi aggiuntivi di approfondimento che sono:

- **SICURELLO.no**, ovvero situazioni di insicurezza sulle quali riflettere,

- **SICURELLO.si nell'Arte**, una rivisitazione di opere d'arte nell'ottica della sicurezza.

I primi canali di diffusione di **SICURELLO.no**, e **SICURELLO.si nell'Arte**, sono i nostri siti web, poi, visti i primi riscontri positivi riguardo a quanto si stava facendo, nell'ottobre 2010 **PUNTOSICURO.it** propone di pubblicare settimanalmente una rubrica dedicata alle **IMMAGINI DELL'INSICUREZZA**.

Ad oggi sono oltre 2.000 le immagini dell'insicurezza pubblicate, mentre dal 2024 anche **SICURELLO.si nell'Arte** approda ufficialmente su **PUNTOSICURO.it**.

Perché usare immagini nella formazione?

La mia esperienza nasce ai primi anni novanta, quando per fare formazione ai lavoratori dell'impresa edile nella quale lavoravo, mi sono reso conto che usare fotografie o disegni, permetteva ai lavoratori di meglio comprendere gli argomenti trattati.

Un corretto uso delle immagini, incide molto nella percezione dell'argomento da parte del lavoratore e permette di meglio trasmettere disposti normativi che altrimenti rimarrebbero di difficile comprensione ed ancor più difficile attuazione.

Ed è per questo che circa vent'anni dopo nasce **SICURELLO.si**.



Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.si ARTE

“SICURELLO.SI NELL'ARTE: COSTANTINI – LA SCUOLA DEL VILLAGGIO”

SICURELLO.si nell'ARTE presenta la rielaborazione di immagini (quadri e fotografie) nell'ottica della salute e sicurezza sul lavoro.

Giuseppe Costantini - La scuola del villaggio

Giuseppe Costantini (Nola, 1844 - Napoli, 1894), all'interno della sua opera intitolata “la scuola del villaggio”, ci presenta una lezione all'interno di un'aula scolastica con vari allievi più o meno interessati a quanto viene spiegato.

Nella sua rielaborazione dell'opera, SICURELLO.si riprende questa ambientazione, immaginandosi un'aula corsi in materia di salute e sicurezza sul lavoro, dove i vari discenti si arrabbatano per far passare il tempo tra chi è più e chi è meno interessato a quanto il docente sta illustrando ai colleghi.

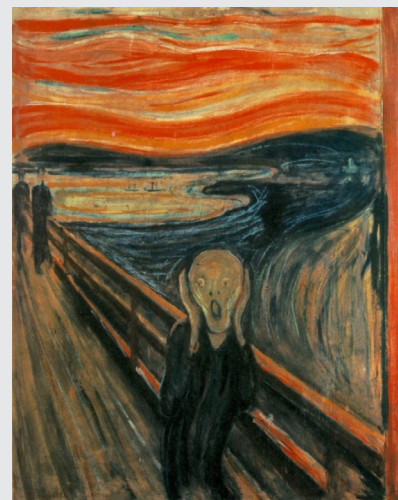
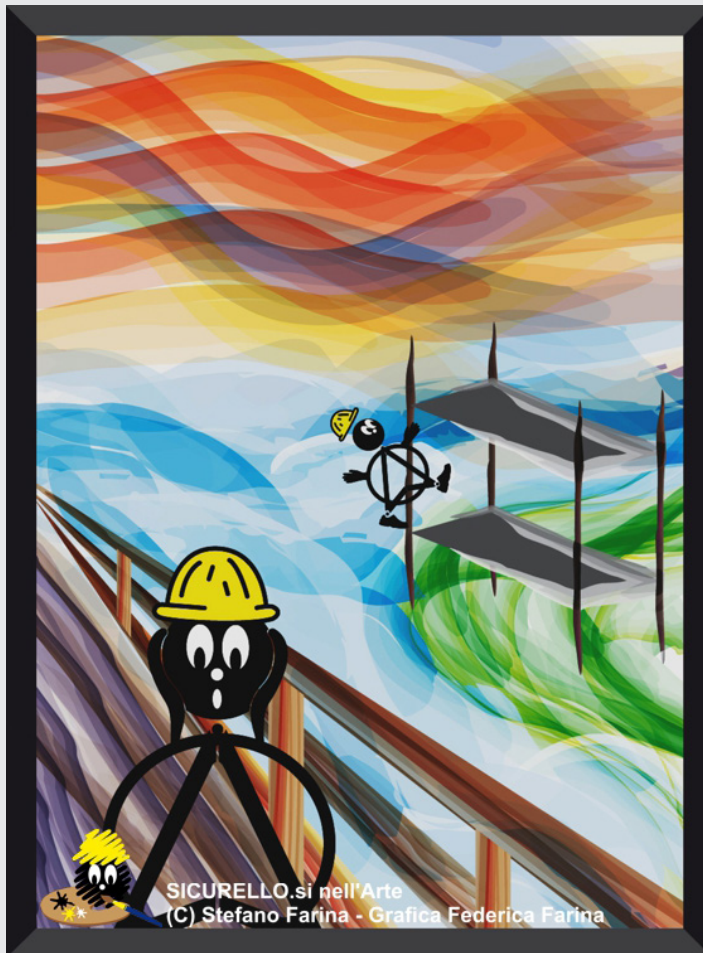


Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.si ARTE

“SICURELLO.SI NELL'ARTE: MUNCH – L'URLO”

L'opera originale di **Edvard Munch** (Løten, 12 dicembre 1863 - Oslo, 23 gennaio 1944) (in realtà l'Urlo è il nome assegnato ad una serie di dipinti del pittore norvegese) è la rappresentazione del vissuto dello stesso autore che così lo racconta: «Camminavo lungo la strada con due amici quando il sole tramontò, il cielo si tinse all'improvviso di rosso sangue. Mi fermai, mi appoggiai stanco morto a una palizzata. Sul fiordo nero-azzurro e sulla città c'erano sangue e lingue di fuoco. I miei amici continuavano a camminare e io tremavo ancora di paura... E sentivo che un grande urlo infinito pervadeva la natura.» (fonte Wikipedia)

Ed è proprio da questo sangue e da questo grande urlo infinito che pervade la natura che, nella rielaborazione dell'opera, SICURELLO.si prova a raccontare cosa, purtroppo, succede troppe volte nei luoghi di lavoro: l'urlo di un lavoratore che cade nel vuoto, l'urlo dei colleghi che assistono ora impotenti, l'urlo dei famigliari, l'urlo della morte sul lavoro.



Versione del 1893 - pastello su cartone, 74×56 cm. - Museo Munch, Oslo

L'artista ha poi ripreso l'opera, riproponendola in altre due versioni.

Versione del 1895 - pastello su cartone, 79×59 cm. - Collezione privata

Versione del 1910 - tempera su pannello, 83.5×66 cm. - Museo Munch, Oslo

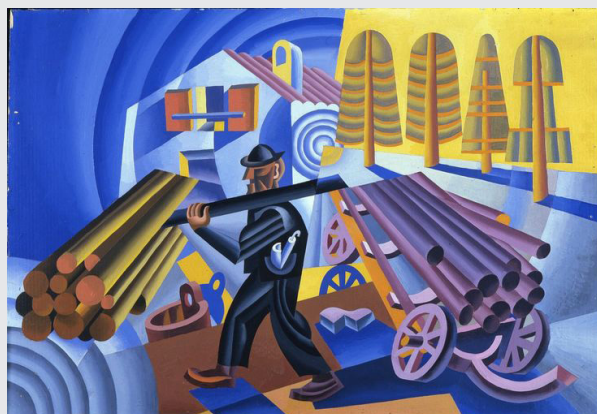


Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.si ARTE

“SICURELLO.SI NELL'ARTE: DEPERO – IL LEGNAIOLO”

Nell'opera “Il Legnaiolo” (1926) **Fortunato Depero** (Fondo, 30 marzo 1892 - Rovereto, 29 novembre 1960) mostra una tipica veduta montana dove l'attività di un boscaiolo – il legnaiolo per l'appunto – si fonde con il paesaggio circostante.

Nella riproposizione dell'opera di Depero, SICURELLO.si vuole attirare l'attenzione – ed invitarci a riflettere – sia relativamente agli aspetti legati alla movimentazione manuale dei carichi ed ai lavori ripetitivi, sia avvicinandosi la primavera alla ripresa delle attività boschive, ai rischi collegati all'attività di manutenzione e taglio degli alberi.



Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.si ARTE

“SICURELLO.SI NELL'ARTE: SCHINKEL - FELSENTOR”

Nel rifacimento dell'opera di **Karl Friedrich Schinkel** (Neuruppin, 13 marzo 1781 - Berlino, 9 ottobre 1841) intitolata “Felsentor” (Porta nella roccia), SICURELLO.si nell'ARTE non solo commemora le vittime della montagna, ma vuole sottolineare anche la necessità del rispetto delle regole per andare in montagna e l'importanza dell'utilizzo – anche nelle attività ludiche o sportive – dei dispositivi di protezione anticaduta, ma non solo, anche l'importanza della conoscenza della montagna stessa.

Sempre più frequentemente le cronache giornalistiche ci riportano notizie ed immagini di persone che vanno in montagna senza adottare quelli che sono gli accorgimenti minimi necessari per poter affrontare sentieri, ferrate o ghiacciai:

- sandali o scarpe da ginnastica anziché calzature idonee,
- abbigliamento non adatto per condizioni meteo che possono cambiare nel giro di pochi minuti ed essere estreme,
- totale assenza di sistemi di trattenuta per affrontare i passaggi più ostici e pericolosi,
- scarso o improprio addestramento e poca conoscenza dei propri limiti (non basta il fiato/fisico per salire, poi bisogna averli anche per ritornare alla base),
- mancata conoscenza dei percorsi e delle loro difficoltà,
- scarsa o assente pianificazione riguardo ai tempi di cammino,

Da sempre *la montagna*, nella sua visione più generale, è un luogo che ha richiesto il suo tributo di vite umane, ma ormai il turismo di massa, la comodità di accesso ad alcune aree, la scarsa conoscenza dei propri limiti e risorse fisiche, sono diventate un elemento di criticità molto elevato sul quale riflettere, soffermarsi e ragionare, altrimenti continueremo ad avere inconsapevoli vittime della montagna.

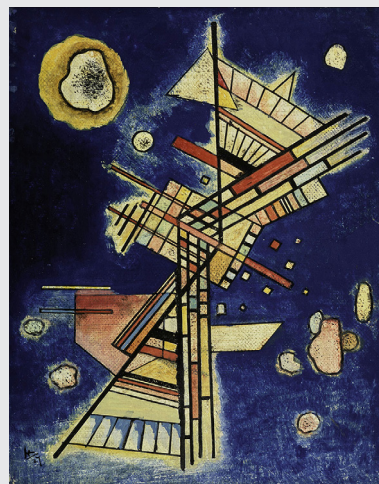


Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.si ARTE

“SICURELLO.SI NELL'ARTE: KANDINSKY - DUNKLE KÜHLE (DARK FRESHNESS)”

“Partendo dalle teorie sull'uso del colore, nelle sue opere Kandinskij (Mosca, 16 dicembre 1866 – Neuilly-sur-Seine, 13 dicembre 1944) porta ad intravedere un nesso strettissimo tra opera d'arte e dimensione spirituale. Il colore può avere due possibili effetti sullo spettatore: un “effetto fisico”, superficiale e basato su sensazioni momentanee ed un “effetto psichico” dovuto alla vibrazione spirituale (prodotta dalla forza psichica dell'uomo) attraverso cui il colore raggiunge l'anima e sviluppa. L'effetto psichico del colore è determinato dalle sue qualità sensibili: il colore ha un odore, un sapore, un suono”. (fonte Wikipedia)

È proprio l'effetto psichico del colore, l'odore della paura, il sapore amaro della sconfitta, il suono tetro della caduta, che SICURELLO.si nell'Arte ha voluto sviluppare nella rielaborazione di questa opera andando ad attualizzarla nell'ambito della salute e sicurezza nei lavori di pulizia e manutenzione, dove a volte – magari per la brevità dell'intervento da effettuare - gli aspetti della sicurezza sul lavoro vengono trascurati.



Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.si ARTE

“SICURELLO.SI NELL'ARTE: EBBETS – LUNCH ATOP A SKYCRAPER”

Tutti noi che ci occupiamo di sicurezza abbiamo, almeno una volta nella vita, riflettuto sulle foto scattate da Charles Clyde Ebbets (Gadsden, 2 agosto 1905 – New York, 14 luglio 1978) durante la costruzione di uno dei più famosi grattacieli di New York.

Il fotografo ha ritratto undici lavoratori che stanno mangiando seduti su una trave di acciaio a centinaia di metri sopra New York City. Ebbets scattò la foto il 20 settembre 1932 e la stessa fu pubblicata dal New York Herald Tribune pochi giorni dopo.

Undici lavoratori in una situazione di totale rilassatezza, ma anche (forse) inconsapevolezza dei rischi che il loro atteggiamento poteva comportare.

Sono passati più di 90 anni dallo scatto di Ebbets, ma ogni giorno tali scatti li possiamo replicare in tante situazioni lavorative ed allora SICURELLO.si nell'Arte è voluto salire sulla trave in un'ambientazione nostrana, tra le opere architettoniche e naturali della nostra bellissima Italia, Nazione che ogni giorno vede lavoratori e lavoratrici (consapevoli od inconsapevoli) che sfidano la forza di gravità con comportamenti ad elevato rischio di infortunio (e non solo per caduta dall'alto).



La rivisitazione di questo scatto di Ebbets è in realtà la seconda realizzata all'interno della serie SICURELLO.si nell'Arte, la prima fu nel 2009 quando, mentre operavo nel periodo post sisma, nella zona del cratere aquilano, Federica ne disegnò una versione “trentina”, per farmi sentire a casa. In effetti quello fu l'inizio di SICURELLO.si nell'Arte.



Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.si ARTE

“SICURELLO.SI NELL'ARTE: BALTUS – THE STREET”

“La Rue” o The Street” – è stato dipinto da Balthus (pseudonimo di Balthasar Kłossowski de Rola, Parigi, 29 febbraio 1908 – Rossinière, 18 febbraio 2001) nel 1933, si tratta di una tela di grandi dimensioni a cui Balthus ha lavorato per un anno.

L'opera presenta un paesaggio dove i personaggi si muovono in modo ipnotico e fisso, la composizione è stata realizzata su base matematica derivante dalle proporzioni Rinascimentali.

Nella reinterpretazione di SICURELLO.si nell'Arte l'opera serve a farci riflettere sulle problematiche legate alle interferenze tra le attività lavorative e la vita ordinaria delle persone che transitano sulla pubblica via.

Molte volte si tratta di attività lavorative ripetute in modo uguale più e più volte. Pensiamo

- allo scarico di materiali per le forniture ai negozi,
- ai lavori di pulizia e manutenzione stradale,
- alla cura del verde urbano,

attività svolte in modo quasi ipnotico senza considerare quanto avviene attorno a noi ed ai rischi che ne possono derivare tra i quali citiamo l'investimento, gli urti, i danneggiamenti, ecc. ecc.



Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.no

SICURELLO.no nasce ufficialmente nel settembre del 2009 e una delle prime immagini pubblicate sul nostro sito è questa.



In realtà, alcune immagini dell'insicurezza erano già state pubblicate nel 2006 e 2007 durante dei corsi di formazione coordinatori per la sicurezza ed erano state scattate dai partecipanti alle varie edizioni del corso. Si trattava di immagini che testimoniavano una serie di situazioni e sulle quali, durante la formazione ci eravamo soffermati per meglio capire quali prevenzioni dovevano essere adottate.

Poco più di un anno dopo, era l'ottobre del 2010 “**Le Immagini dell'Insicurezza di SICURELLO.no**” sono diventate un appuntamento fisso (settimanale) su PUNTOSICURO.it. La scelta di pubblicare le immagini dell'insicurezza di SICURELLO.no è maturata dal confronto quotidiano con situazioni nelle quali, molte volte, la sicurezza è considerata solo un mero aspetto legislativo e burocratico. Sono invece convinto che la sicurezza sul lavoro debba essere un impegno costante e continuo da parte di tutti. Il dramma di un infortunio colpisce profondamente, poi però ci si dimentica di quanto successo e si replicano in continuazione delle situazioni in cui l'infortunio è in agguato.

Le [foto](#) ed i [video](#) che pubblichiamo sono tratte dal nostro archivio e sono state scattate sia durante l'attività di verifica di cantieri ed ambienti di lavoro, sia durante le normali attività di vita: la macchina fotografica sempre pronta a scattare immagini che molte volte (purtroppo sempre troppe) riguardano la mancanza di sicurezza sul lavoro.

Non vuole essere un atto di accusa contro qualcosa o contro qualcuno, ma solo uno spunto per discutere e per crescere verso una prevenzione attiva.

La speranza è che quanto pubblicato possa aiutare a riflettere sul valore della prevenzione, sui piccoli e grandi errori che si ripetono quotidianamente, sull'incoscienza di chi lavora, ma anche di chi deve pianificare, progettare, controllare ed a volte reprimere.



Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.no

Era il 15 ottobre 2010 e su puntosicuro appariva la prima foto delle "Immagini dell'INSICUREZZA di SICURELLO.no".



In assenza di un ponteggio idoneo la fantasia si scatena con l'uso di tavole e listelli di legno come base di appoggio di una scala.

Descrizione

Quando errori (organizzazione e pianificazione del lavoro, progettazione ed esecuzione di un ponteggio che non copre tutte le situazioni con rischio di caduta dall'alto, mancato controllo dell'attività) e fantasia si uniscono, il risultato rischia di essere deleterio. Un piano di appoggio della scala doppia (anzi dei suoi gradini) realizzato con un tavolone appoggiato su un listello di legno che parte da un parapetto. Una costruzione provvisoria dall'equilibrio instabile.

Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.no

USCITE DI SICUREZZA ED ESTINTORI, UNA NUOVA CARRELLATA DI IMMAGINI DI VIOLAZIONI IN MATERIA DI SICUREZZA

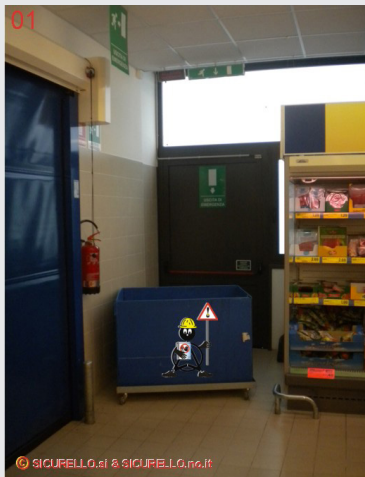
Descrizione

Vigilia di Natale 2010, un giro per negozi per ultimare gli ultimi acquisti ed un occhio di riguardo alla sicurezza.

Sono 4 gli esercizi commerciali che il pomeriggio del 24 dicembre abbiamo visitato, tutti di medie dimensioni e con tabelle merceologiche differenti: due supermercati, un negozio di bricolage, un negozio di vestiario e generi vari.

Vediamo quanto rilevato.

PRIMO ESERCIZIO VISITATO (Supermercato con prevalenza di alimentari - filiale di un gruppo presente a livello nazionale ed europeo). (Foto 01-02-03-04).



Da un primo giro si rileva che davanti a una delle uscite di sicurezza è presente un carrello che ostruisce l'uscita di sicurezza stessa (foto 01). Attendiamo alcuni minuti (magari il carrello era stato lasciato incustodito per poco tempo) e poi torniamo a verificare, ma la sorpresa è alle porte, i carrelli ora sono due e a questo punto l'uscita è totalmente impraticabile (foto 02).

Controlliamo le altre uscite – ne è presente una sull'angolo opposto, ma per raggiungerla si devono dribblare espositori, altri carrelli per la movimentazione dei prodotti lasciati incustoditi, nonché si devono attraversare le corsie delle casse (foto 03). I cartelli indicanti le vie di fuga sono mescolati a quelli dei prodotti esposti e di difficile percezione. (foto 03) In caso di emergenza è pertanto difficile poter lasciare i locali in modo corretto.

Per quanto attiene gli estintori invece non vi è nulla da rilevare: sono segnalati, facilmente accessibili e la manutenzione risulta regolare.



Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.no

SECONDO ESERCIZIO VISITATO (Vendita al minuto di vestiario ed oggettistica varia). (Foto 05a-05b-06-07-08).



Appena entrati si nota che i corridoi sono particolarmente stretti e pieni di ogni genere di materiali, visto il periodo vi sono anche espositori con fuochi d'artificio senza nessuna indicazione relativa alla pericolosità e direttamente a contatto con il pubblico.

Gli estintori sono presenti, ma di difficile accesso: generalmente sono agganciati alle pareti e poi ricoperti dai prodotti in vendita. Nella foto uno di quelli più accessibili (foto 05a). Il negozio è molto frequentato e pertanto cerchiamo di limitare il numero di fotografie, ma alcune informazioni risultano subito evidenti: l'ultima verifica degli estintori è stata fatta il giorno 8 ottobre 2009, ovvero oltre 14 mesi prima (foto 05b).

Le uscite di sicurezza sono ingombre di materiali esposti e totalmente inutilizzabili (foto 06-07-08).

Questo esercizio, visti i materiali venduti (facilmente infiammabili, presenza di fuochi d'artificio sugli espositori, corridoi di larghezza insufficiente, estintori non mantenuti e di difficile accesso, uscite di sicurezza chiuse) si candida in assoluto come il peggiore e quello con maggior rischio tra quelli visitati.

Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.no

TERZO ESERCIZIO VISITATO (Negozio di bricolage - filiale di un gruppo di oltre 20 negozi presenti nel nord/est). (Foto 09-10-11).

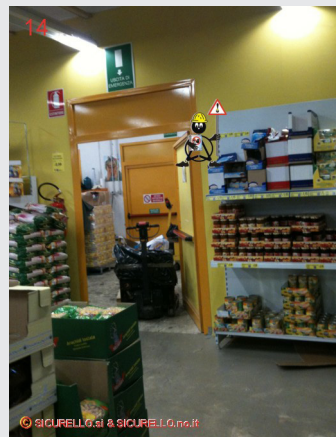


Anche in questo caso si rileva che i corridoi risultano ingombri di materiali esposti e/o accatastati. Gli estintori sono in genere mimetizzati dietro a materiali esposti e le uscite di sicurezza sono totalmente inagibili. Ad esempio, nella foto 10 si rileva come l'estintore sia totalmente inaccessibile, così come risulta impossibile utilizzare l'uscita di sicurezza o accedere al pulsante di allarme. Nella foto 11 si evidenzia come per poter accedere all'idrante a muro sia necessario rimuovere slitte, pale per la neve ed altri oggetti.



Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.no

QUARTO ESERCIZIO VISITATO (Supermercato con prevalenza di alimentari - filiale di un gruppo presente a livello nazionale ed europeo). (Foto 12-13-14-15-16). Tre uscite di



sicurezza presenti: La prima risulta parzialmente bloccata da scaffali posizionati in maniera stabile ed espositori temporanei di merce (scatoloni sovrapposti con rischio ribaltamento ed ulteriore ostruzione della via di fuga) (foto 12-13); la seconda passa attraverso il magazzino e dalla foto si rileva l'abitudine a lasciare i transpallet sul percorso impedendo l'eventuale utilizzo dell'uscita di sicurezza – da notare che la situazione illustrata è rimasta invariata per oltre 30 minuti (foto 14); la terza uscita di sicurezza era accessibile dall'interno, ma poi all'esterno si è rilevato il posizionamento di carrelli davanti alla medesima con difficoltà di eventuale apertura a spinta. In questo caso si fa notare che sulla porta non vi è nessuna indicazione di “uscita di emergenza – non ostruire” o similare (foto 16).

Per quanto riguarda gli estintori essi sono risultati essere parzialmente mascherati dai prodotti esposti (foto 15).

Conclusioni: 4 esercizi commerciali su 4 risultano bocciati per quanto riguarda la gestione emergenza e/o antincendio. Un risultato forse in parte prevedibile, ma certamente inaspettato nelle sue dimensioni. Un monito anche per le medie/grosse catene commerciali che probabilmente sottovalutano, nella formazione del personale dei punti vendita, un aspetto molto importante: quello della sicurezza.

Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.no

L'APPLICAZIONE DELLA CEI 64-17: PRESE A SPINA MOBILI

Descrizione

La CEI 64-17 prescrive che “le prese a spina utilizzate in cantiere debbono essere in grado di resistere alle condizioni di impiego che si possono verificare durante l'uso e quindi devono essere protette adeguatamente contro gli effetti dannosi dell'acqua ed avere adeguata resistenza meccanica. Nelle comuni condizioni di cantiere le prese a spina debbono garantire un grado di protezione almeno IP44, sia con spina inserita sia con spina disinserita ed una resistenza meccanica alle basse temperature (fino a -25°C).” Pertanto, le prese a spina utilizzate dovranno essere del tipo industriale conformi alla Norma CEI EN 60309-2 (CEI 23-12/2). In ogni caso, viste le condizioni di cantiere, la CEI 64-17 consiglia comunque l'utilizzo di prese a spina mobili “con grado di protezione IP66”.

Vi sono poi specifiche indicazioni relative ad attività di breve durata, di finitura o per piccoli cantieri di ristrutturazione dove è ammesso l'uso di prese conformi alla CEI 23-50 purché siano protette per l'installazione contro urti, penetrazione di liquidi e di corpi solidi. Infine viene precisato che è ammesso l'uso temporaneo di adattatori.

Ed eccoci alle foto di oggi dove l'unica osservazione che può essere fatta riguarda l'elevato rischio di elettrocuzione per gli operatori:



Classificazione IP - protezione dalla polvere		
→ IP01	Nessuna protezione	
→ IP1X	Protezione contro corpi solidi di dimensioni superiori a 12 mm	Protezione contro l'accesso con il dorso della mano
→ IP2X	Protezione contro corpi solidi di dimensioni superiori a 25 mm	Dita o oggetti simili di lunghezza inferiore a 80 mm
→ IP3X	Protezione contro corpi solidi di dimensioni superiori a 25 mm	Attrezzi, fili e simili di diametro o spessore superiore a 2,5 mm
→ IP4X	Protezione contro corpi solidi di dimensioni superiori a 1 mm	Fili e aghi con spessore superiore a 1,0 mm
→ IP5X	Protezione contro la polvere	L'ingresso di polvere non è del tutto impedito, ma la polvere non entra in quantità sufficiente da impedire il buon funzionamento dell'apparecchiatura
→ IP6X	Totale protezione contro la polvere	Nessun ingresso di polvere
Classificazione IP - protezione dall'acqua		
→ IPX1	Non protetto	
→ IPX2	Calata verticale di gocce d'acqua	
→ IPX3	Calata di gocce d'acqua quando l'apparecchiatura viene ruotata verticalmente fino a 15°	
→ IPX4	Spruzzi	
→ IPX5	Getti d'acqua	
→ IPX6	Ondata	
→ IPX7	Possibile immersione	
→ IPX8	Possibile sommergibilità	
Classificazione IP		
Grado IP	Definizione	
IP 44	Protezione contro la penetrazione di corpi solidi maggiori di 1 mm. Protezione contro la penetrazione di liquidi da gocce, spruzzi e getti in qualsiasi direzione.	
IP 55	Protezione totale alla penetrazione di corpi solidi. Protezione contro la penetrazione di liquidi da gocce, spruzzi e getti d'acqua in qualsiasi direzione. La penetrazione di polveri e liquidi non deve danneggiare l'apparecchiatura.	
IP 67	Protezione totale alla penetrazione di corpi solidi e polveri. Protezione contro l'immersione in acqua non permanente per 30 minuti a 1 m di profondità.	
IP 68	Protezione totale alla penetrazione di corpi solidi e polveri. Protezione contro l'immersione in acqua permanente a 1 m di profondità.	
IP 6H-9H	Protezione totale alla penetrazione di corpi solidi e polveri. Protezione contro l'immersione in acqua permanente a 3 m di profondità.	



Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.no

Foto 01 e foto 02: In mancanza di spine elettriche ci si adatta ad inserire i singoli conduttori nelle prese, si rileva anche l'utilizzo di prese non idonee (foto 2).

Foto 03: Scarsa e/o errata manutenzione di prese e spine.

Immagine 04: Tabelle riassuntive riguardanti il grado di protezione IP degli impianti elettrici.

Foto 05: Parte destra: "Ciabatte" e adattatori di tipo domestico, che vengono utilizzati in modo continuativo e scorretto all'interno del cantiere (come aggravante va notato anche lo stato di manutenzione dei vari componenti).

Foto 05: Parte sinistra: Due i rilievi, il primo riguarda la multipresa che risulta essere danneggiata e riparata in modo insensato, il secondo si riferisce alla derivazione fatta per sdoppiare la linea elettrica.

Foto 06 parte destra: Il cattivo collegamento dei conduttori porta alle situazioni documentate nelle foto.

Foto 06 parte sinistra: Concludiamo con il "classico albero di natale" - sicuramente in questo caso l'utilizzo di adattatori non può certamente considerarsi temporaneo.

Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.no

ADDESTRAMENTO USO IMBRAGHI: QUESTO SCONOSCIUTO

Descrizione



[Nota: Questa riflessione è stata pubblicata nel mese di febbraio 2012. Sono passati 13 anni, ma direi che è ancora molto attuale].

In questi giorni il dibattito relativo alla formazione si sta facendo molto vivace. L'entrata in vigore dell'Accordo Stato Regioni Provincie Autonome relativo alla formazione dei lavoratori viene analizzato, approfondito, sviscerato in tutte le sue parti. Come fare formazione, quando fare formazione, quante ore di formazione si devono fare, entro quando fare la formazione, quale deve essere l'esperienza e la competenza dei formatori: tutti argomenti che infiammano le discussioni.

Sull'addestramento meno si parla, la normativa in merito è molto chiara:

- «addestramento»: complesso delle attività dirette a fare apprendere ai lavoratori l'uso corretto di attrezzature, macchine, impianti, sostanze, dispositivi, anche di protezione individuale, e le procedure di lavoro,
- l'addestramento è indispensabile per ogni DPI che, ai sensi del decreto legislativo 4 dicembre 1992, n. 475, appartenga alla terza categoria,
- rientrano nella terza categoria i DPI destinati a salvaguardare dalle cadute dall'alto.

In merito alla reale applicazione di questi disposti normativi rimane però molto da fare e le immagini di oggi ne sono un esempio.



Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.no

CIAO, MI DAI UN PASSAGGIO? “SI! SALI DIETRO”

Descrizione

Trento, 16 settembre 2011

A volte è capitato di vedere persone trasportate sul cassone di un furgone, una prassi scorretta e disgraziatamente abbastanza comune in certi ambienti di lavoro.

Ma se il cassone non c'è? Ecco quale può essere il risultato.



Qualcun altro invece preferisce farsi trasportare direttamente sul pianale di un bilico (nella situazione documentata nella foto 03 l'autista non sapeva neppure di aver un'ospite a bordo). Ed infine il “giro turistico” nel cassone del trattore.



Poi su una strada pubblica abbastanza trafficata, all'improvviso un ostacolo verde: nessuna segnaletica od altro elemento di avviso per un “trasporto eccezionale di arbusti da trapiantare”. Il trattore tende ad impennarsi per il carico, si sposta e riusciamo a superarlo.

Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.no

LAVORI DI POTATURA ALBERI: QUANDO CI SI SENTE TROPPO SICURI



Descrizione

I lavori di potatura comportano abitualmente la necessità di potersi muovere in tutte le direzioni. La presenza dei rami – siano essi da potare o da mantenere – rende però poco agevole l'attività.

Ecco allora che l'addetto tende a sottovalutare il rischio abbandonando la propria postazione di lavoro per muoversi in maniera non corretta ed assumendo posizioni non certamente idonee dal punto di vista della prevenzione del rischio di infortunio.



Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.no

DISPOSITIVI DI PROTEZIONE INDIVIDUALE: CURA E MANUTENZIONE

Descrizione

Il tema di questo intervento è quello legato alla cura e manutenzione dei Dispositivi di Protezione Individuale.

Come premessa citiamo l'articolo 78 del Decreto Legislativo 81/2008 e s.m.i.. Tale articolo, in riferimento agli obblighi dei lavoratori in materia di D.P.I., sottolinea come i lavoratori debbano:

- provvedere alla cura dei DPI messi a loro disposizione;
- non apportare modifiche di propria iniziativa.

Le fotografie invece ci mostrano, che anziché avere cura del nuovo gilet ad alta visibilità, il lavoratore ha messo in atto un "accorgimento" per rendere il tutto più "fresco":

- una serie di sforbiciate e l'areazione naturale è garantita.

La visibilità e la conformità dell'indumento un po' meno.



Ricordiamo che il datore di lavoro ha l'obbligo di mantenere in efficienza i DPI, assicurandone le condizioni d'igiene, mediante la manutenzione, le riparazioni e le sostituzioni necessarie e secondo le eventuali indicazioni fornite dal fabbricante.

Cambiamo tipologia di DPI e passiamo all'elmetto di protezione. Ed è proprio all'uso, cura e manutenzione di alcuni elmetti che si riferiscono le prossime immagini.

La prima fotografia ci mostra un lavoratore che indossa un casco palesemente danneggiato, non serve certo ricordare che dopo una forte sollecitazione meccanica l'elmetto deve essere sostituito. Ed in questo caso la sollecitazione è più che evidente.



Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.no

Nelle restanti immagini vediamo invece un intervento volontario effettuato su un paio di caschi.



Il sistema di “aerazione naturale” è stato creato direttamente in cantiere mediante l'utilizzo di un flex (smerigliatrice). Probabilmente l'obiettivo è stato raggiunto, ma altrettanto probabilmente in caso di forte sollecitazione meccanica, ad esempio a seguito della caduta di un oggetto dall'alto, la protezione è totalmente inefficace.

Dopo aver visto alcuni degli obblighi dei datori di lavoro e lavoratori in materia di DPI, riprendiamo quelli del preposto (previsti dall'articolo 19):

I preposti, secondo le loro attribuzioni e competenze, devono **sovrintendere e vigilare sulla osservanza da parte dei singoli lavoratori dei loro obblighi di legge, nonché delle disposizioni aziendali in materia di salute e sicurezza sul lavoro e di uso dei mezzi di protezione collettivi e dei dispositivi di protezione individuale messi a loro disposizione e, in caso di rilevazione di comportamenti non conformi alle disposizioni e istruzioni impartite dal datore di lavoro e dirigenti ai fini della protezione collettiva e individuale, intervenire per modificare il comportamento non conforme fornendo le necessarie indicazioni di sicurezza. In caso di mancata attuazione delle disposizioni impartite o di persistenza della inosservanza, interrompere l'attività del lavoratore e informare i superiori diretti, nonché segnalare tempestivamente al datore di lavoro o al dirigente sia le deficienze dei mezzi e delle attrezzature di lavoro e dei dispositivi di protezione individuale, sia ogni altra condizione di pericolo che si verifichi durante il lavoro, delle quali venga a conoscenza sulla base della formazione ricevuta.**

E certamente, in modo particolare nel caso della manomissione dell'elmetto avvenuta sicuramente molto tempo prima, il preposto non ha adempiuto a quanto previsto dalla norma, ma anche dal buon senso.

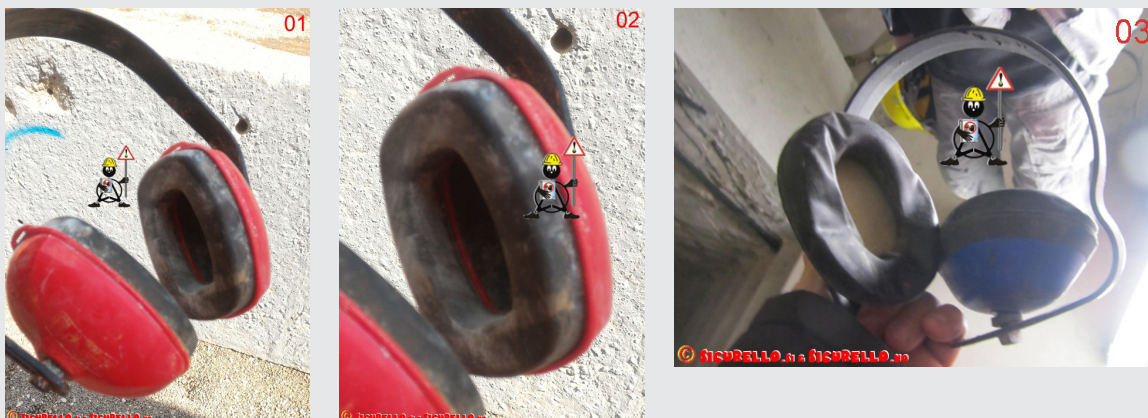
Sottolineiamo che la modifica volontaria di un dispositivo di protezione individuale (oltre a costituire una violazione normativa), anche se effettuata per migliorarne la “funzionalità”, ne altera le caratteristiche rendendolo inefficace e pertanto inidoneo.

Le ultime immagini ci mostrano alcuni otoprotettori (le classiche cuffie) fotografati in cantiere.

È evidente che gli utilizzatori non hanno avuto certamente la cura necessaria per dispositivi di questo tipo e lo stato di danneggiamento e di sporcizia dei cuscinetti e delle schiume interne è notevole.



Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.no



Una cattiva cura degli otoprotettori, oltre a ridurre l'effettiva protezione auricolare, può sicuramente portare ad infezioni dell'apparato uditivo (infiammazione del canale uditivo esterno o dell'orecchio).

Riportiamo alcune regole basilari riguardo alla cura delle cuffie:

- dopo ogni utilizzo verificare bene che la cuffia antirumore non mostri dei danni. Se ce ne sono, sostituite le parti danneggiate,
- verificare che non vi sia sporcizia sui cuscinetti e sulle schiume,
- quando necessario lavare i cuscinetti con acqua calda e risciacquarli accuratamente,
- lavare il serra-testa con l'acqua e un detergente delicato. Risciacquare con acqua corrente e lasciare asciugare all'aria,
- non utilizzare alcol o solventi,
- pulire le cuffie antirumore (almeno i cuscinetti) una volta la settimana con un panno umido,
- non appoggiarle su elementi o strutture sudice o contaminate (polvere, prodotti chimici, ecc.),
- quando non utilizzate, riporle all'interno di un contenitore a prova di polvere.

Per la manutenzione delle cuffie è importante sapere che in commercio vi sono cuffie che hanno la possibilità di sostituzione dei cuscinetti e delle schiume interne, senza necessariamente cambiare l'intero D.P.I.

Un ulteriore aspetto riguardante i dispositivi di protezione dell'udito è quello legato all'addestramento in quanto essi sono gli unici D.P.I. non di terza categoria per i quali è obbligatorio l'addestramento (D.L.gs. 81/2008 e s.m.i. art. 77, comma, 5 lettera b).

Quanto sopra è naturalmente valido anche per gli inserti auricolari od altri tipi di D.P.I. di protezione dell'udito, ma il problema legato alla cura, pulizia e manutenzione è da affrontare anche nella valutazione del rischio legato all'utilizzo di auricolari e cuffie audio (pensiamo agli auricolari che abbiamo normalmente in macchina per l'utilizzo con il telefono cellulare e che appoggiamo ovunque).

Uno studio effettuato ha portato alla luce che questi accessori sono tra gli oggetti più sporchi con cui veniamo a contatto. Gli auricolari sono veicolo di batteri ed il rischio risulta particolarmente elevato quando c'è già qualche piccola lesione all'orecchio, diventando causa di infezioni fastidiosissime specialmente se vengono scambiati tra colleghi, amici, etc. o non mantenuti correttamente.

Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.no

SPECIALE PONTEGGI (PRIMA PARTE)

“Una monografia” in più parti dedicata ai vari aspetti dell'insicurezza relativa al montaggio ed utilizzo dei ponteggi.



Descrizione

In queste immagini dell'insicurezza affrontiamo le molteplici tematiche relative ai ponteggi: il montaggio, gli elementi costruttivi, l'utilizzo.

Cercheremo di approfondire alcuni degli aspetti peculiari, anche se molti potrebbero essere gli spunti di riflessione da esaminare ed analizzare.

In questa prima parte iniziamo con la fase di montaggio/smontaggio dei ponteggi.

Brevemente ricordiamo che durante la fase di montaggio/smontaggio:

- i lavoratori devono essere dotati dei prescritti D.P.I., tra i quali segnaliamo i D.P.I. anticaduta e quelli di protezione del capo,
- le zone destinate allo stoccaggio ed al montaggio del ponteggio devono essere delimitate, deve essere gestita la viabilità e deve essere presente la specifica segnaletica di sicurezza,
- i sistemi di sollevamento degli elementi costituenti il ponteggio, devono garantire la sicurezza degli operatori. Ad esempio la carrucola deve essere dotata di dispositivo di sicurezza - freno automatico - che impedisca la discesa del carico in caso di rilascio accidentale da parte dell'operatore.

Ricordo che tutte le attività relative al montaggio/smontaggio ponteggi devono essere pianificate mediante la redazione del Pi.M.U.S. ed eseguita da personale specificatamente formato e sotto la diretta sorveglianza di un preposto. Per approfondimenti si può leggere l'articolo di PUNTOSICURO del 24 marzo 2009 che riporta le linee guida e un modello di Pi.M.U.S. in lingua italiana e tedesca curate dal CPE Bolzano. <http://www.puntosicuro.it>

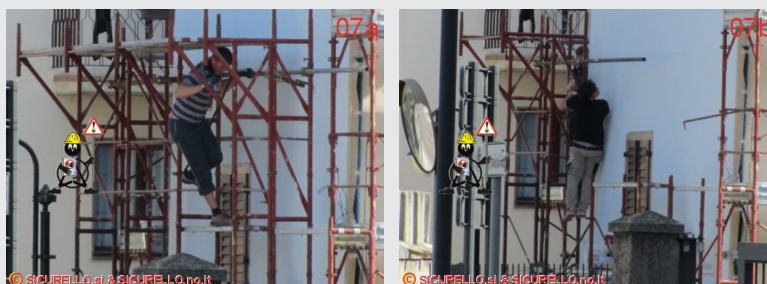
Se in Italia non siamo messi bene, il problema si pone pure in altre Nazioni, di seguito vediamo un esempio che ci arriva dall'Austria - Foto di Daniele Bolza. Il montaggio di un ponteggio alla presenza di pedoni ed utenti dei negozi, totale assenza di compartimentazione dell'area dei lavori, totale assenza di dispositivi di protezione dei lavoratori, elevato rischio di caduta di materiali ed attrezzature dall'alto. (l'intera sequenza è visibile nelle pagine di sicurello.no.it).



Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.no



Infine, chiudiamo con alcune foto di due operai che durante le fasi di smontaggio di un ponteggio eseguono dei numeri da “equilibristi”, purtroppo non si tratta di un circo, ma di un cantiere.



SPECIALE PONTEGGI (SECONDA PARTE)

“Una monografia” in più parti dedicata ai vari aspetti dell'insicurezza relativa al montaggio ed utilizzo dei ponteggi.

Descrizione

Ed eccoci alla seconda parte della nostra “monografia” relativa alle foto dell'insicurezza dei ponteggi dove affronteremo gli aspetti legati ai piani di appoggio ed agli ancoraggi. Partendo dai piani di appoggio normativamente parlando vi sono da evidenziare i seguenti aspetti:

D.Lgs. 81/2008 e s.m.i.

Art. 136, comma 4

Il datore di lavoro assicura che:

- a) lo scivolamento degli elementi di appoggio di un ponteggio è impedito tramite fissaggio su una superficie di appoggio, o con un dispositivo antiscivolo, oppure con qualsiasi altra soluzione di efficacia equivalente;*
- b) i piani di posa dei predetti elementi di appoggio hanno una capacità portante sufficiente;*
- c) il ponteggio è stabile;*

ALLEGATO XXII - Contenuti minimi del Pi.M.U.S.

5. Disegno esecutivo del ponteggio dal quale risultino

5.3. indicazione degli appoggi e degli ancoraggi.

7. Indicazioni generali per le operazioni di montaggio e/o trasformazione e/o smontaggio del ponteggio ("piano di applicazione generalizzata"):

7.2. modalità di verifica e controllo del piano di appoggio del ponteggio (portata della superficie, omogeneità, ripartizione del carico, elementi di appoggio, ecc.)

Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.no

ALLEGATO XVIII – [...] PONTEGGI [...]

2.2. Ponteggi in altro materiale

2.2.1. Caratteristiche di resistenza

2.2.1.2. *L'estremità inferiore del montante deve essere sostenuta dalla piastra di base, di adeguate dimensioni, corredata da elementi di ripartizione del carico trasmesso dai montanti aventi dimensioni e caratteristiche adeguate ai carichi da trasmettere ed alla consistenza dei piani di posa. La piastra deve avere un dispositivo di collegamento col montante atto a regolare il centraggio del carico su di essa.*

Ecco allora una sequenza di immagini dalle quali risulta evidente la parziale o totale assenza degli elementi normativi richiesti.



Alcune annotazioni relative alle foto.

Foto 02: l'esecutore del ponteggio, oltre alla realizzazione di un "castello di carte", al posto di basette regolabili ha utilizzato l'elemento superiore di un puntello da solaio.

Foto 03: a ponteggio realizzato sono stati eseguiti dei lavori edili alla base dello stesso. Il ponteggio "dava fastidio" ed allora è stata modificata la partenza con un'interruzione di stilata quanto meno fantasiosa (e pericolosa). Alcuni elementi orizzontali a tubi e giunti (per di più incompleti), dei morali in legno come puntoni ed il gioco è fatto. Purtroppo, il rischio di cedimento del ponteggio (che era alto circa 15 mt.) è incombente.

Foto 06 - lato destro: il ponteggio è stato appoggiato su una struttura notevolmente deteriorata con rischio cedimento.

Ricordiamo che, qualora si dovesse operare su superfici non perfettamente piane, nel PiMUS si dovranno prevedere le modalità esecutive relative alla "partenza" del ponteggio, tra le quali a solo titolo di esempio citiamo: basette regolabili o elementi a tubi e giunti (che dovranno essere idoneamente calcolati e verificati). Tali indicazioni andranno poi rispettate in fase di montaggio.



Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.no

Passiamo ora a parlare di ancoraggi. Ancora una volta partiamo dalla normativa:

D.Lgs. 81/2008 e s.m.i.

Art. 125, comma 6

Il ponteggio deve essere efficacemente ancorato alla costruzione almeno in corrispondenza ad ogni due piani di ponteggio e ad ogni due montanti, con disposizione di ancoraggi a rombo o di pari efficacia.

Art. 137. Manutenzione e revisione

1. Il preposto [...] deve assicurarsi [...] della efficienza degli ancoraggi e dei controventi, curando l'eventuale sostituzione o il rinforzo di elementi inefficienti.

ALLEGATO XXII - Contenuti minimi del Pi.M.U.S.

5. Disegno esecutivo del ponteggio dal quale risultino

5.3. indicazione degli appoggi e degli ancoraggi.

7. Indicazioni generali per le operazioni di montaggio e/o trasformazione e/o smontaggio del ponteggio ("piano di applicazione generalizzata"):

7.7. tipo e modalità di realizzazione degli ancoraggi

Naturalmente gli ancoraggi devono soddisfare specifiche caratteristiche atte a garantire la stabilità del ponteggio, nonché la resistenza e la durata nel tempo dell'ancoraggio stesso. Ritengo non serva precisare che il "filo di ferro" non possiede le caratteristiche necessarie di resistenza, durata, stabilità.



SPECIALE PONTEGGI (TERZA PARTE)

“Una monografia” in più parti dedicata ai vari aspetti dell'insicurezza relativa al montaggio ed utilizzo dei ponteggi - parapetti e piani di lavoro.

Descrizione

Terza parte della nostra “monografia” relativa alle foto dell'insicurezza dei ponteggi. In questo intervento affronteremo gli aspetti legati ai parapetti ed ai piani di lavoro.

Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.no

Come sempre vediamo quanto previsto dalla norma vigente:

D.Lgs. 81/2008 e s.m.i.

Art. 126. Parapetti

1. *Gli impalcati e ponti di servizio, le passerelle, le andatoie, che siano posti ad un'altezza maggiore di 2 metri, devono essere provvisti su tutti i lati verso il vuoto di robusto parapetto e in buono stato di conservazione*

Art. 136, comma 4

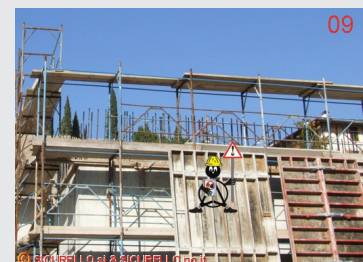
Il datore di lavoro assicura che:

- e) *le dimensioni, la forma e la disposizione degli impalcati di un ponteggio sono idonee alla natura del lavoro da eseguire, adeguate ai carichi da sopportare e tali da consentire un'esecuzione dei lavori e una circolazione sicure;*
- f) *il montaggio degli impalcati dei ponteggi è tale da impedire lo spostamento degli elementi componenti durante l'uso, nonché la presenza di spazi vuoti pericolosi fra gli elementi che costituiscono gli impalcati e i dispositivi verticali di protezione collettiva contro le cadute.*

Art. 138. Norme particolari

1. *Le tavole che costituiscono l'impalcato devono essere fissate in modo che non possano scivolare sui traversi metallici.*
2. *È consentito un distacco delle tavole del piano di calpestio dalla muratura non superiore a 20 centimetri.*

Passiamo ora all'analisi delle immagini di oggi:



Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.no



Foto 01: “classica” (purtroppo) situazione nella quale qualche operatore rimuove il parapetto del ponteggio per introdurre materiali all’interno dei locali dell’edificio, la stessa situazione viene riproposta anche nella foto 05 lato sinistro.

Foto 02: in sostituzione o completamento dei parapetti previsti normativamente e facenti parte della normale dotazione del ponteggio, vengono posti in opera dei pallet di legno che dal punto di vista della tenuta non svolgono la stessa funzione del parapetto regolare.

Foto 03: lo sbarco di un ponteggio su un solaio viene realizzato in maniera precaria, improvvisata ed incompleta.

Foto 04: parapetti e piani di lavoro incompleti. Foto 05 lato destro: parapetto incompleto.

Foto 04 e 05 lato destro: mancanza del sottoponte di sicurezza che, ricordiamo, deve essere realizzato ad una distanza massima di ml. 2.50 dal piano di lavoro e costruito come il ponte stesso. Il sottoponte può essere omesso per lavori di manutenzione o di riparazione di durata inferiore a 5 giorni (ma non per i lavori all’interno di cantieri temporanei o mobili).

Foto 06 lato sinistro: totale assenza dell’ultimo impalcato, passaggio attorno al pilastro eseguito con tavole in stato precario. Foto 06 lato destro: ponteggio privo di parapetti (e di ancoraggi o controventi).

Foto 07 lato sinistro: Il ponteggio realizzato è stato successivamente modificato (da notare i cancelletti di testata ancora depositati sui piani di lavoro) e nella zona sottotrave sono stati creati dei collegamenti con piani di lavoro eseguiti con tavole tipo armo e privi di parapetti.

Foto 08, 09, 10, 11, 12, 13, 14, 15: altre situazioni “classiche” di irregolarità rilevate nei cantieri.

Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.no

SPECIALE PONTEGGI (QUARTA PARTE)

“Una monografia” in più parti dedicata ai vari aspetti dell'insicurezza relativa al montaggio ed utilizzo dei ponteggi - ponteggi “fuori schema tipo”.

Descrizione

Quarta ed ultima parte della nostra “monografia” relativa alle foto dell'insicurezza dei ponteggi con approfondimenti relativi agli aspetti legati alle modifiche che i montatori dei ponteggi attuano per rendere il ponteggio più consono alle esigenze del cantiere. Naturalmente tali modifiche, oltre a non rispondere a quanto previsto dalla normativa, non garantiscono nemmeno la sicurezza dei lavoratori che il ponteggio lo utilizzano.



Fermo restando che tutti i ponteggi presentano svariati aspetti di mancato rispetto normativo, analizziamo in dettaglio alcuni degli aspetti rilevati.

Foto 01 - foto 04 lato destro: Il supporto dei piani di lavoro viene eseguito posando due “morali” sui correnti dei parapetti. Una pratica che può portare al cedimento degli occhielli di supporto dei correnti stessi con crollo del piano di lavoro.

Foto 02: È stato creato un piano di lavoro in quota assemblando elementi di ponteggio ad altre strutture. Il risultato è definibile come “il classico castello di carte”.

Foto 03: Il diagonale di un ponteggio viene utilizzato come corrente per la formazione di un parapetto. E se le misure non sono corrispondono: filo di ferro a volontà.

Foto 04 lato sinistro: Elementi di ponteggio “adattabili”. Anziché approntare il ponteggio con l'utilizzo di tubi e giunti, oltre al “filo di ferro” sono stati utilizzati anche “tondini di armatura”.

Foto 04 lato destro e foto 05 lato sinistro: L'accesso ai precari piani di lavoro viene garantito mediante l'utilizzo di una scala esterna.

Foto 05 lato sinistro: Il ponteggio è insufficiente per raggiungere l'area di lavoro ed allora viene integrato con un piano aggiuntivo realizzato con cavalletti estensibili. Il rischio di caduta dall'alto è più che evidente.



Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.no

CARTELLONISTICA A... SCOMPARSA, PORTE TAGLIAFUOCO E DINTORNI

Descrizione

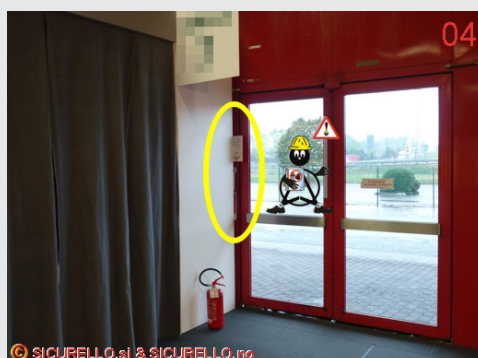
Quando si progetta la gestione delle emergenze di una struttura, viene fatto uno specifico studio delle aree e dei locali, dei percorsi, dell'affluenza di lavoratori e/o utenti esterni, delle esigenze organizzative e gestionali e si rapporta il tutto alle specifiche tecniche dettate dalle normative vigenti.

Ecco allora che, durante questa fase, vengono predisposte le planimetrie con le indicazioni delle vie di esodo e dei presidi antincendio e successivamente viene posta la segnaletica.

Purtroppo però - in molti casi - le modifiche planimetriche agli ambienti, con predisposizione di nuove pareti e formazione di nuovi locali, siano essi definitivi o temporanei, non vengono recepite e non viene effettuato l'aggiornamento dei piani di evacuazione e/o della segnaletica posizionata all'interno dei locali.

Nelle immagini dell'insicurezza evidenziamo proprio una situazione di questo tipo, dove - nella modifica dei locali con la posa di nuove pareti - non si è tenuto conto della segnaletica presente che è stata parzialmente occultata. Ed ecco allora che i cartelli e le planimetrie spariscono dietro alle pareti e diventano di difficile o impossibile lettura.

Ma se il cassone non c'è? Ecco quale può essere il risultato.



Continuiamo l'argomento della prevenzione incendi e vie di esodo con altre immagini non certo edificanti.

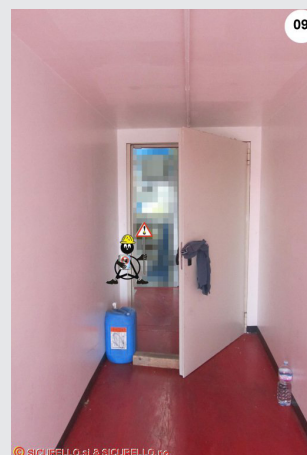
Nella foto 05 vediamo che sul pianerottolo di partenza di una scala di un hotel, è stato posizionato un carrello porta valigie. Però la scala fa parte dei percorsi di esodo

Le immagini dell'insicurezza - Sicurello.no

dell'emergenza – come è chiaramente indicato nel cartello segnaletico appeso alla parete – ed il carretto costituisce un notevole ostacolo all'esodo in caso di emergenza.

Nella foto 06 l'uscita di emergenza di un negozio è bloccata da catena e lucchetto. Generalmente tale accorgimento viene utilizzato in orario di chiusura dei negozi per impedire una facile apertura della porta dall'esterno, ma quando il negozio è aperto catena e lucchetto dovrebbero essere rimossi. Come vediamo dall'immagine ciò non sempre avviene.

Le foto 07, 08 e 09 ci mostrano invece alcuni - poco canonici, ma molto usuali - metodi di fermo in apertura delle porte antincendio, si va dai classici cunei in legno o plastica, all'utilizzo di sassi o tavole di legno, fino ad arrivare a sistemi più complessi (foto 5). Non serve dire che in questo modo si rendono inefficaci i compartimenti antincendio ed inoltre – in alcuni casi - si creano ostacoli sui percorsi di esodo con notevole rischio di inciampo e caduta da parte di utenti e/o dipendenti delle strutture.



ARTE E LAVORO NELLA SICUREZZA¹

Autore: [Rocco Vitale](#)²



#ARTEESICUREZZA
#STORIADELLAVORO
#PREVENZIONESULLAVORO
#CULTURADELLASICUREZZA

ABSTRACT

Il saggio di Rocco Vitale esplora il profondo legame tra arte e lavoro, con un'attenzione particolare alla rappresentazione del rischio, della fatica e della dignità del lavoro umano. Attraverso un viaggio che va dalle incisioni rupestri ai manifesti di prevenzione contemporanei, l'autore mostra come l'arte abbia documentato e denunciato le condizioni dei lavoratori, diventando un potente strumento educativo e sociale. Un racconto visivo e storico che celebra il lavoro, ne denuncia le ingiustizie e invita alla consapevolezza sulla sicurezza, fino alle recenti iniziative artistiche promosse da AiFOS per sensibilizzare sulle tematiche della prevenzione nei luoghi di lavoro.

Economia, crescita, occupazione, disoccupazione; tempo determinato, indeterminato, caporalato: ogni giorno si parla di lavoro. Fin dalla cacciata dal Paradiso Terrestre, l'uomo ha dovuto lavorare per sopravvivere, come si legge nella Bibbia: “Con il sudore della fronte ti procurerai il pane”. Da allora il lavoro è

sempre stato connesso alla vita dell'uomo, così come all'arte. Già le prime rappresentazioni artistiche mostrano scene legate alle attività lavorative: possiamo cominciare dalle incisioni rupestri della Valle Camonica (Immagine 1) e dalle raffigurazioni della coltivazione del grano realizzate nelle tombe dei Faraoni egiziani. Il

¹ Molte delle immagini riprodotte in questo testo sono fotografie realizzate dall'autore di propri materiali, cartoline e libri, e di manifesti presso l'Archivio Nazionale della Catalogna di Barcellona. L'editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali fonti iconografiche non identificate.

² Presidente AiFOS, sociologo del lavoro, già docente universitario di Diritto del lavoro, Direttore Responsabile dei Quaderni della Sicurezza AiFOS.

lavoro è spesso rappresentato come fatica, ma non mancano raffigurazioni che ne mostrano anche i rischi e i pericoli. In alcune culture, la guerra stessa è considerata una forma di lavoro, e il guerriero è visto come un lavoratore del campo di battaglia.



Immagine 1 - Francobollo Italia 2009 Il carro di lavoro da una incisione rupestre a Capodiponte (BS).

Nella mitologia greca, un episodio dell'Iliade narra di Stenelo che soccorre il suo compagno Diomede, medicandogli una ferita. Questo momento è raffigurato su un'anfora del 550 a.C., dove è rappresentata la scena in cui Stenelo (il cui nome compare in greco come Σθένελος) – auriga e conduttore del carro da guerra di Diomede – benda la ferita del suo alleato.

Anche nel mondo romano, il lavoro dei soldati non si limitava al combattimento. Dopo le guerre, i legionari erano impegnati nella costruzione di infrastrutture come ponti e strade, un'attività testimoniata dalle incisioni sulla Colonna Traiana (Immagine 2).

L'UOMO NEL LAVORO

Nel mondo cristiano, il lavoro è spesso collegato ai racconti biblici: dalla Genesi, con Adamo ed Eva, fino a Dio che guida Noè nella costruzione dell'Arca. In questa prospettiva, il lavoro è inizialmente visto come una condanna divina, e nel Medioevo viene rappresentato attraverso immagini simboliche, come l'uomo con la vanga e la donna con il fuso.

Successivamente, il lavoro assume un valore di redenzione, espresso nel motto monastico



Immagine 2 - Roma, Foro Traiano, Quirinale. Colonna Traiana i Romani costruttori nella Dacia (odierna Romania).

ora et labora, che diventa la base della regola benedettina. Tra gli artisti che hanno rappresentato questa visione, spicca il Beato Angelico, uno dei più importanti pittori dell'epoca. Nella Storia dei Santi Cosma e Damiano, una delle numerose opere attribuite a lui o alla sua scuola, viene celebrata l'attività benefica del lavoro attraverso la figura di due medici, non fratelli, che curavano i malati e furono perseguitati unicamente per la loro fede.

Il lavoro è quindi un tema centrale nell'arte, spesso associato alla fatica e alla sofferenza. Con il Rinascimento, nel Quattrocento, la rappresentazione del rapporto tra l'uomo e il lavoro si evolve: non è più solo un mezzo di sostentamento, ma anche una realtà che può portare a drammi e alla morte.

Nella basilica del Duomo di San Gimignano, affrescata dal Ghirlandaio, viene narrata la triste storia di Santa Fina, che attese la morte pregando e compiendo un ultimo miracolo: le campane iniziarono a suonare da sole. La sua vita è raccontata attraverso una serie di affreschi, che possiamo considerare una sorta di fumetti dell'epoca, realizzati per permettere al popolo analfabeta di comprendere visivamente le tappe della sua esistenza. Tra le numerose scene rappresentate, una raffigura Santa Fina mentre salva la vita a



un carpentiere precipitato dal tetto di una casa in costruzione. La particolarità di questo dipinto non risiede solo nella realistica rappresentazione di un incidente sul lavoro, ma anche nel suo riferimento a un precetto biblico. Nel Deuteronomio (22:8) si legge: "Quando costruirai una casa nuova, farai un parapetto intorno alla tua terrazza, per non attirare sulla tua casa la vendetta del sangue, qualora qualcuno cada da lassù".

Qui emerge la grandezza del Ghirlandaio: l'affresco diventa un ammonimento biblico e, per scongiurare la "vendetta del sangue", Santa Fina compie un miracolo. Questa riflessione ci porta a una conclusione attuale: nei cantieri si muore ancora oggi, ma la sicurezza può salvare vite. Basta un parapetto per prevenire tragedie (Immagine 3).



Immagine 3 - San Gimignano, Siena.
Duomo, interno nella cappella dedicata a Santa Fina.
Il miracolo della salvezza di un carpentiere.

Dal Medioevo al Rinascimento si sviluppa un movimento artistico che rappresenta il mondo del lavoro, i volti delle persone, le attività agricole e le botteghe artigiane. Molti artisti raffigurano il lavoro insieme ai suoi

protagonisti, dando vita a una pittura più vicina alla quotidianità. Nasce così la pittura popolare, in cui la classe lavoratrice viene rappresentata accanto alle figure del mondo politico e religioso. In molte opere d'arte troviamo personaggi umili intenti nelle loro occupazioni quotidiane, talvolta con uno sguardo critico e di denuncia sociale, altre volte con un atteggiamento più leggero, ispirato alla curiosità per i costumi della società dell'epoca. Questo genere pittorico si sviluppa in particolare nelle Fiandre e, in Italia, con Pieter van Laer³. Quest'ultimo prosegue la rivoluzione iniziata da Caravaggio, adottando una pittura che descrive con straordinario realismo la crudezza della vita quotidiana. Le sue opere e quelle dei suoi seguaci rinnovano la ricerca figurativa attraverso scene di vita di strada e rappresentazioni del popolo, suscitando numerose critiche tra i pittori classicisti e i teorici dell'arte.

La pittura di Pieter van Laer, con le sue rappresentazioni di venditori ambulanti, interni di botteghe e borghi popolati dalla gente umile della Roma del Seicento, non è solo una testimonianza della vita dell'epoca, ma anche un invito alla riflessione politica e sociale.

Tra i pittori attivi e apprezzati nella loro epoca, poi dimenticati e riscoperti solo nella seconda metà del Novecento, un posto di rilievo spetta a Giacomo Ceruti⁴, noto come il Pitocchetto, appellativo derivato dalla sua dedizione alla rappresentazione dei pitocchi, ovvero poveri ed emarginati.

Nato a Milano nel 1721, l'artista si trasferì a Brescia, dove visse con la moglie fino al 1733 circa. Fu in questo periodo che iniziò a

³ Pieter van Laer, detto il Bamboccio (Haarlem, 1599 circa – Haarlem, 1642 circa), è stato un pittore olandese, attivo a Roma tra il 1625 e il 1639 dove gli diedero il soprannome di Bamboccio, forse per il suo viso tondo, colorito dalla frequentazione delle osterie. Fu riconosciuto come il primo ad iniziare una tendenza pittorica che dava risalto ad episodi della vita reale. I suoi seguaci, dal suo soprannome, furono detti bamboccianti.

⁴ Giacomo Ceruti (Milano 1698–1767) soggiorna e vive per oltre dieci anni a Brescia dove al servizio della nobiltà locale dipinge i volti dei poveri e dei lavoratori.

realizzare le sue opere di genere pauperistico, raffigurando con grande sensibilità la vita degli strati sociali più umili.

Tra la sua vasta produzione, spicca *La Lavandaia*, (Immagine 4) dipinta nel 1720, che si inserisce nella tradizione lombarda della cosiddetta "pittura della realtà". L'opera è ambientata in una corte domestica di un casolare della bassa bresciana, dove la scena si svolge nel silenzio di una quotidianità semplice e priva di eventi straordinari.

La vera forza del quadro risiede nello sguardo stanco ma dignitoso della lavandaia, che sembra voler comunicare qualcosa a chi osserva, trasformando un gesto di fatica in una rappresentazione toccante della condizione umana.



Immagine 4 - Giacomo Ceruti, detto il Pitocchetto, (1698-1767) il celebre ritratto della Lavandaia. Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia.

DALL'AGRICOLTURA ALL'INDUSTRIA

Tra la fine del Settecento e l'Ottocento, la società fu sconvolta da profondi cambiamenti dovuti alla prima Rivoluzione Industriale, un processo di trasformazione economica che segnò il passaggio da un sistema agricolo-artigianale a un sistema industriale moderno. Questo mutamento fu reso possibile dall'uso sempre più diffuso delle macchine azionate da nuove fonti di energia, in particolare grazie all'invenzione della macchina a vapore. Il passaggio dall'agricoltura all'industria favorì lo sviluppo della meccanizzazione, della

chimica e del settore tessile, portando a una trasformazione radicale dell'intero sistema sociale. L'introduzione delle fabbriche e delle macchine diede origine a una nuova classe operaia, composta da lavoratori che, in cambio del proprio impiego, ricevevano un salario dai proprietari dei mezzi di produzione. Tuttavia, questa classe nascente si trovò a operare in un sistema privo di regolamentazioni, dove le condizioni di lavoro erano estremamente dure e le norme igieniche e di sicurezza quasi inesistenti. Donne e bambini erano spesso impiegati con turni di lavoro di 12 ore, mentre infortuni e incidenti sul lavoro erano all'ordine del giorno.

L'industrializzazione determinò anche una forte concentrazione della popolazione nelle città, poiché era lì che si incontravano offerta e domanda di lavoro. La necessità di vendere e acquistare merci rese più conveniente vivere nelle stesse aree urbane, portando alla nascita delle prime fabbriche nelle periferie delle città, attorno alle quali sorsero rapidamente le abitazioni per i lavoratori.

Sempre più masse contadine abbandonarono le campagne per trasferirsi nelle città, dove lo sviluppo dell'urbanizzazione rese più evidente il divario tra le classi sociali: da un lato, l'alta borghesia godeva di ricchezza e agi, mentre gli operai erano costretti a vivere in quartieri degradati e insalubri.

Con il tempo iniziarono ad emergere le prime rivendicazioni per i diritti dei lavoratori, grazie anche alla diffusione di nuove teorie politiche e sociali, che divennero il fulcro delle prime organizzazioni operaie (prevalentemente di ispirazione socialista) e delle associazioni contadine (più vicine al cattolicesimo).

Dopo l'Unità d'Italia (1862) e la Prima Guerra Mondiale (1915-1918), lo sviluppo sociale ed economico proseguì di pari passo con le conquiste dei lavoratori. In questo periodo sorsero le prime organizzazioni internazionali per la tutela dei diritti del lavoro: a Parigi, Ginevra e Losanna nacquero le prime



Internazionali, seguite dalla formazione di Leghe, società di mutuo soccorso e sindacati. Nel 1892, a Genova, fu fondato il Partito Socialista Italiano.

Parallelamente, anche gli artisti iniziarono a rappresentare il tema del lavoro nelle arti figurative, documentando con grande intensità e realismo la realtà delle condizioni operaie e contadine, spesso denunciandone la durezza attraverso le loro opere.

Gli artisti di quell'epoca diventano protagonisti e interpreti delle nuove istanze sociali, documentando con la pittura e la scultura le tensioni, i problemi e le condizioni del mondo del lavoro. Attraverso un'efficace espressività, ritraggono l'uomo come fulcro dell'attività lavorativa, restituendo immagini di fatica, sacrificio e ingiustizia.

Uno dei primi grandi artisti a esplorare il dramma del lavoro è Francisco de Goya, che con irruenza introduce questo tema nella sua arte. Nel 1786 dipinge *Il muratore ferito*, un'opera di grandi dimensioni (alta 2,68 metri e larga 1,1 metri), oggi custodita al Museo del Prado, nella sala del Principe delle Asturie (Immagine 5).

Il dipinto raffigura tre operai in un cantiere, con ponteggi e un verricello sullo sfondo di un cielo nuvoloso. Due uomini trasportano con grande cura un loro collega muratore, caduto da un'impalcatura. Il lavoratore ferito ha il volto sofferente e abbassato, mentre i suoi compagni, sostenendolo con una posizione a seggiola, si tengono per mano per facilitarne il trasporto in un luogo sicuro. I colori cupi della scena enfatizzano il senso di drammaticità dell'opera, sottolineando la precarietà delle condizioni lavorative dell'epoca.

Dopo l'Unità d'Italia, gli artisti iniziano a rappresentare la vita quotidiana della gente comune, abbandonando la tradizione che privilegiava eroi storici, poeti e santi. Nei loro dipinti compaiono sempre più spesso



Immagine 5 - Francisco de Goya, "Il muratore ferito". Museo del Prado, Madrid.

scene di fatica e lavoro: agricoltori nei campi, operai nelle officine, artigiani nelle botteghe, domestiche nelle case. L'arte diventa un mezzo di denuncia delle dure condizioni di vita dei lavoratori tra la fine dell'Ottocento e

l'inizio del Novecento. Tra gli artisti più noti di questo periodo figurano Giuseppe Pellizza da Volpedo, Giovanni Fattori, Telemaco Signorini, Ettore Tito, Leonardo Bistolfi, Giacomo Balla e molti altri. Attraverso le loro opere, questi pittori indagano la realtà sociale del tempo, restituendo con colori e forme una narrazione intensa e realistica del mondo del lavoro. Con la scoperta del vapore, prende avvio la prima rivoluzione industriale.



Immagine 6 - Foto storica dell'ingresso della Galleria ferroviaria del San Gottardo sul versante tedesco.

L'immaginario collettivo si sposta immediatamente su fabbriche e officine, ma il vapore rivoluziona anche i trasporti. Un evento simbolico di questa trasformazione avviene il

23 maggio 1882, con l'inaugurazione ufficiale della Galleria ferroviaria del San Gottardo, un'opera ingegneristica straordinaria che segna una svolta nei collegamenti ferroviari europei (Immagine 6). Una delle più grandi conquiste tecnologiche dell'epoca fu il traforo ferroviario del San Gottardo, il tunnel ferroviario più lungo del mondo al momento della sua inaugurazione. Con i suoi 15,3 chilometri, il tunnel attraversava le profondità delle montagne svizzere, passando sotto il Passo del San Gottardo e permettendo alla Svizzera di collegarsi più facilmente al resto d'Europa. La realizzazione di quest'opera fu resa possibile grazie a un accordo tra tre nazioni: Svizzera, Italia e Germania, che contribuirono in modo significativo ai costi di costruzione. In particolare, Italia e Germania erano fortemente interessate al progetto, poiché la ferrovia attraverso le Alpi elvetiche avrebbe ridotto considerevolmente i tempi di collegamento tra la Lombardia e le città industriali della Germania settentrionale. Tuttavia, la costruzione del traforo fu segnata da una tragedia: 177 lavoratori persero la vita durante i lavori. A commemorare questa immane perdita fu l'artista Vincenzo Vela⁵,



Immagine 7 - Vincenzo Vela - Monumento alle vittime del lavoro, fusione in bronzo del 1895 - Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea



Immagine 8 - Antonio Ciseri, Trasporto di Cristo al sepolcro (1864-1870) olio su tela, 190 x 273 cm; Santuario della Madonna del Sasso, Locarno Svizzera.

⁵ Vincenzo Vela, Ligornetto (Canton Ticino Svizzera) 1820 - Mendrisio 1981, scultore svizzero di formazione milanese con studi all'Accademia di Belle Arti di Brera.



che realizzò la celebre scultura "Monumento alle vittime del lavoro" (Immagine 7).

Profondamente turbato dal pesante tributo umano pagato per la costruzione del tunnel, Vela spiegò così le motivazioni alla base della sua opera, con parole cariche di passione e impegno: *“Sapete che non sono mai stato altro che un operaio: me ne sono sempre vantato. Ho sempre amato e ammirato i poveri oppressi, i martiri del lavoro, che rischiano la vita senza fare il chiasso dei così detti eroi della guerra e che pensano solo a vivere onestamente. Ebbene, oggi che si spendono milioni per innalzare monumenti ai re e centinaia di migliaia di franchi per perpetuare il ricordo dei ricchi il cui merito e la cui gloria stanno solo nelle loro casseforti, mi sono sentito in dovere di ricordare alle persone di cuore questi umili martiri che sono loro fratelli e lavorano per tutti fuorché per se stessi”*.

Il modello in gesso veniva presentato, nel 1883, all'Esposizione Nazionale Svizzera con il titolo *“Die Opfer der Arbeit”* e riscuoteva uno straordinario successo per la sua forza estrema e per il realismo dei suoi protagonisti. La presenza all'Esposizione aveva come obiettivo quello di trovare un finanziatore per tradurre il bozzetto in un monumento di bronzo da collocare nelle vicinanze della Galleria del Gottardo. Solo, dopo la morte di Vincenzo Vela, il Ministero Italiano della Pubblica Istruzione, nel 1893 per dare omaggio all'artista, commissionò la fusione in bronzo che fu destinata alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, il museo dove l'opera è conservata ancor oggi⁶.

Un'opera affine a quella di Vincenzo Vela si trova in un bel dipinto raffigurante il *“Trasporto di Cristo al sepolcro”* di Antonio Ciseri⁷ un artista italo svizzero di fine Ottocento (Immagine 8).

Lo storico d'arte del Canton Ticino, Svizzera, Giulio Foletti ha voluto individuare in questa raffigurazione una certa *“affinità spirituale tra le due opere: sono due funerali, uno religioso l'altro volutamente laico che rispondono alla stessa volontà di raffigurare, attraverso il verismo delle espressioni, il dolore della morte”*.

Guardiamo il volto dell'operaio morto, incorniciato da barba e capelli lunghi: ricorda quello del Cristo di Ciseri: il Monumento alle vittime del lavoro diventa così una sorta di deposizione laica.

Il braccio pendente del lavoratore è la medesima raffigurazione del braccio di Gesù che pende dal sudario. Due funerali, braccia penzolanti senza vita, in uno le donne con il velo, nell'altro il muratore che si copre con un cappuccio.

La religiosità rappresenta una costante negli albori del movimento operaio. Un esempio significativo è la celebre *“Predica di Natale”* di Camillo Prampolini, in cui l'autore si rivolge alle donne cattoliche evocando la figura di un Gesù socialista (Immagine 9).

Nelle stampe di fine Ottocento, questo Cristo viene spesso raffigurato con il mantello rosso,

⁶ Nel cinquantesimo anniversario (1932) della costruzione del tunnel le Ferrovie federali svizzere commissionarono una copia del bronzo che fu collocata nella stazione di Airolo, la partenza italiana del tunnel realizzando così il sogno dello scultore. Nel 2008 ne è stata realizzata un'altra copia che è stata posta all'ingresso della sede dell'INAIL di Roma.

⁷ Antonio Ciseri (Ronco sopra Ascona, Svizzera, Canton Ticino 1821 - Firenze, 1891) I suoi dipinti a carattere religioso sono raffaelleschi nello stile e nella pulizia compositiva, tendendo anche a un realismo quasi fotografico. Dipinse molte opere per varie chiese in Italia e Svizzera, e ritratti, come quello famoso, di Camillo Benso conte di Cavour. La sua pittura presta particolare attenzione all'osservazione del vero, il disegno è raffinato, la gamma dei colori essenziale. un'attenzione crescente verso il naturalistico, pur mantenendosi all'interno di una cultura accademica, ben illustrata dalla sua grande capacità formale, riconosciuto come artista di fama internazionale, è considerato il principale esponente della pittura religiosa del XIX sec. nel Ticino.

simbolo evidente del movimento socialista, in un tentativo di unire valori religiosi e istanze sociali in una visione comune di giustizia e solidarietà.

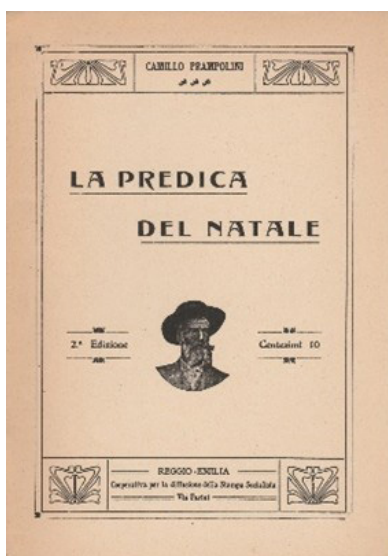


Immagine 9 - Camillo Prampolini
La predica del Natale, Tipografia Operaia,
Reggio Emilia 1897.

LE CONQUISTE DEL LAVORO NELL'ARTE

Nel periodo postunitario molti sono gli artisti che hanno rappresentato i vari tipi di lavoro: da quello contadino a quello artigianale e industriale. Dal lavoro individuale a quello di gruppo, dal lavoro come fatica al lavoro come mezzo di conquista sociale. Artisti celebri hanno lasciato tracce del loro impegno e della loro importanza in quadri celebri. Giovanni Segantini (*La raccolta delle patate*), Giacomo Favaretto (*La raccolta del riso nelle terre del basso veronese*), Teofilo Patini (*Vanga e latte*), Plinio Nomellini (*La diaria del lavoro*), Umberto Boccioni (*Officine a porta Romana*), Emilio Rizzi (*I lavoratori del gas*).

Il volto della società in progresso rivela con particolare durezza le sue piaghe con il tributo di sangue e dolore che tale progresso comporta. Oltre al già citato *“Vittime del lavoro”* di Vega bisogna ricordare il pittore Alberto Ferrero con

“La morte dell'operaio” che apre al *“Quarto Stato”* di Pellizza da Volpedo.

Molti sarebbero i quadri e dipinti da analizzare, ma ci soffermeremo su un lavoro di Telemaco Signorini⁸ (Immagine 10).

L'opera celebra la dignità e la forza d'animo dell'uomo, ma nello stesso tempo è una commovente condanna verso coloro che permettono un lavoro così disumano. Sebbene vengano raffigurati come uomini volitivi e stoici, essi appaiono molto abbattuti: solo uno si volta a guardare per richiamare l'attenzione sul loro disumano lavoro, una volta fatto dagli animali e adesso dall'uomo! Sullo sfondo un borghese con figlioletta che guarda altrove e non si accorge del dramma umano alle sue spalle.

L'importanza di questa opera di Signorini assume maggior rilievo quale “modello” di un analogo dipinto realizzato dopo 6 anni, 1870, dal pittore russo Ilja Efimovic Repin⁹, che nei *“Trasportatori di barche del Volga”* (Immagine 11) rappresenta 11 uomini che trascinano faticosamente, controcorrente, una chiatte sul fiume Volga. Gli uomini sembrano quasi crollare in avanti spossati per lo sforzo di trascinare controcorrente una grande barca, mentre il caldo imperversa. L'opera celebra la dignità e la forza d'animo dell'uomo, ma nello stesso tempo è una commovente condanna verso coloro che permettono un lavoro così disumano. Sebbene vengano raffigurati come uomini volitivi e stoici, essi appaiono molto abbattuti; solo uno si distingue: nel centro sia della fila che della tela, un giovane vivacemente colorato lotta contro le fasce di pelle ed assume un portamento eroico.

Quante similitudini tra i due artisti! E soprattutto come sono simili il lavoro ed i lavoratori italiani e russi.

⁸ Telemaco Signorini (Firenze 1835-1901) pittore italiano del realismo e poi impressionista.

⁹ Ilja Efimovic Repin, pittore e scultore russo di origine ucraina, dipinse questo quadro negli anni 1870-1873, olio su tela, e conservato al Museo Russo di San Pietroburgo.





Immagine 10 - Telemaco Signorini, L'Alzaia, 1864 conservato in una collezione privata a Parigi.



Immagine 11 - Ilja Efimovic Repin, trasportatori del Volga.

Ben più esplicita e diretta è, in tal senso, la denuncia dell'abruzzese Teofilo Patini¹⁰ (1840-1906) che nel dipinto *Bestie da soma* (Immagine 12) ritrae alcune donne (una delle quali incinta) distrutte dalla fatica, scendere dai monti cariche di legna da ardere. Il titolo di quest'opera, già da solo, manifesta la natura politica della pittura di Patini, impegnato nella difesa dei lavoratori contadini, obbligati a condizioni di vita disumane.

Patini ci introduce in una nuova pagina dell'arte nel lavoro, raccontando il volto femminile del lavoro con impegno e realismo. Altra opera che ritrae la presenza femminile al lavoro è l'*Angelus* (Immagine 13) di Jean-François Millet¹¹. Il dipinto ritrae un uomo ed una donna mentre recitano l'*angelus*, preghiera che

ricorda il saluto che l'angelo rivolge a Maria durante l'Annunciazione. I due contadini ritratti nel dipinto, che al suono delle campane della chiesa appena accennata sullo sfondo, hanno sospeso per un attimo la raccolta delle patate e si sono raccolti silenziosamente in preghiera; abbandonati gli strumenti di lavoro (la carriola con i sacchi sopra, il rastrello, il cesto pieno di verdure), entrambi sono completamente assorti nell'orazione, tanto che presentano il capo chino e le mani giunte al petto. Anche il dipinto di Telemaco Signorini, "La raccolta delle olive", ambientato in Puglia, documenta la presenza delle donne al lavoro, accompagnate ad aiutate dalla giovane prole. Il dipinto ritrae un uomo ed una donna mentre recitano l'*angelus*, preghiera che ricorda il saluto che l'angelo rivolge a Maria durante l'Annunciazione. I due contadini ritratti nel dipinto, che al suono delle campane della chiesa appena accennata sullo sfondo, hanno sospeso per un attimo la raccolta delle patate e si sono raccolti silenziosamente in preghiera; abbandonati gli strumenti di lavoro (la carriola con i sacchi sopra, il rastrello, il cesto pieno di verdure), entrambi sono completamente assorti nell'orazione, tanto che presentano il capo chino e le mani giunte al petto.

¹⁰ Teofilo Patini, (Castel di Sangro 1840-Napoli 1906), pittore italiano, militante socialista dipinse quadri ritraenti la civiltà contadina abruzzese di fine Ottocento e primi del Novecento, mettendo in rilievo la «condizione di povertà della regione» e la «capacità di resistenza e di sacrificio della popolazione»: Oltre che profonda passione, la pittura fu il megafono con il quale urlava al mondo le misere condizioni del suo popolo, megafono che idealmente consegnerà a Ignazio Silone, lo scrittore di Fontamara.

¹¹ Jean-François Millet, (1814-1875) pittore francese, uno dei maggiori esponenti del realismo.



Immagine 12 - Teofilo Patini, Bestie da soma, 1886. Olio su tela, 2,44 x 4,16 m. L'Aquila, Palazzo del Governo (temporaneamente presso la Pinacoteca di Castel di Sangro).



Immagine 13 - Jean-Francois Millet, Angelus, olio su tela dipinto nel 1858 conservato nel Museo d'Orsay di Parigi. Altro celebre dipinto che ritrae il lavoro delle donne è "Le spigolatrici" Anche questo conservato nel medesimo museo.

Anche il dipinto di Telemaco Signorini, "*La raccolta delle olive*", ambientato in Puglia, documenta la presenza delle donne al lavoro, accompagnate ad aiutate dalla giovane prole (Immagine 14).

Nel periodo storico che stiamo analizzando, il lavoro svolto dalle donne all'interno delle mura domestiche è stato spesso trascurato e sottovalutato.

La scarsa rilevanza di cui il lavoro domestico godeva presso i contemporanei fece sì che tali attività fossero guardate dai pittori "come aspetti del costume piuttosto che contesti sociali: inevitabilmente il lavoro domestico, così come quello prestato a domicilio, quello svolto a bottega e quello rurale, rimarranno ancora molto a lungo esclusi da ogni legislazione di tutela e previdenza sociale".

L'aspetto triste e dimesso della *Filatrice* (Immagine 15) dipinta dal milanese Gerolamo

Induno (Milano, 1825 - 1890), che attende al proprio lavoro di filatura in un interno domestico spoglio e sporco, con le pareti scrostate e con gli oggetti gettati per terra che insozzano il pavimento, è una sorta di manifesto involontario della condizione della lavoratrice domestica femminile negli anni immediatamente successivi all'Unità d'Italia. Alla fine dell'Ottocento, le donne e le lavoratrici divennero simbolo del progresso sociale e delle lotte per i diritti.



Immagine 14 - Telemaco Signorini, La raccolta delle olive (1862-1865 circa; olio su tela, 51,3 x 36,2 cm; Bari, Pinacoteca Metropolitana Corrado Giaquinto).

Emblematica è l'immagine della donna che sventola la bandiera rossa durante la celebrazione della festa del lavoro del 1° maggio 1898.

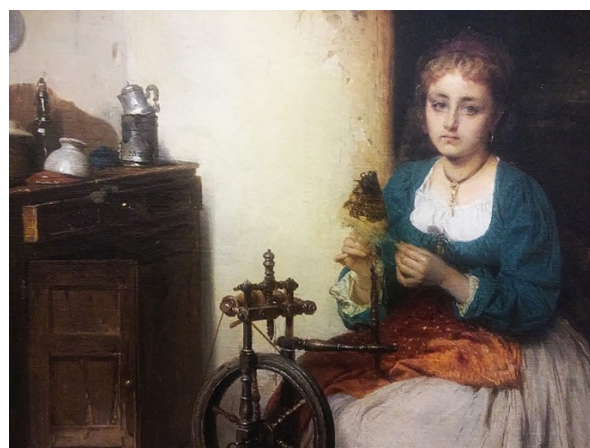
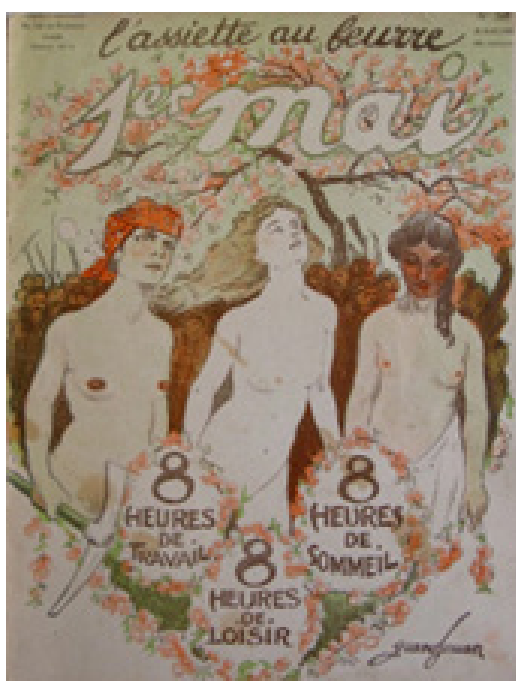


Immagine 15 - Gerolamo Induno, La filatrice (1863, Genova Galleria d'Arte Moderna).

L'anno successivo, tre figure femminili furono scelte per rappresentare le principali rivendicazioni del movimento dei lavoratori: 8 ore di lavoro, 8 ore di riposo e 8 ore di tempo libero. Un ideale che racchiudeva l'essenza della lotta per una vita più equa e dignitosa.



LE TAVOLETTE VOTIVE E GLI INFORTUNI SUL LAVORO

Nella comunicazione visiva un posto particolare meritano gli ex-voto o tavolette dipinte che raccontano incidenti e infortuni, realizzati per documentare la “grazia ricevuta”. Si tratta di una comunicazione iconografica i cui imperativi sono l'immediatezza e l'essenzialità collegati essenzialmente “al miracolo”. In una ricerca condotta dall'INAIL¹², tra le innumerevoli tavolette votive, sono state analizzate tavolette votive degli anni Cinquanta/Sessanta/Settanta del Novecento raffiguranti infortuni sul lavoro. Il messaggio finale della pubblicazione è quello di una nuova consapevolezza sociale: la prevenzione è un miracolo realizzabile dall'uomo. Un aspetto originale della ricerca condotta dall'INAIL riguarda l'analisi della simbologia paragonata alla cartellonistica legata alla sicurezza sul lavoro.

In una interessante pubblicazione di Gianfranco Cerasoli¹³, “*Storie dipinte per grazie ricevute*”, vi è una definizione sintetica, ma precisa, delle tavolette votive che si trovano appese alle pareti di numerosi santuari della penisola, doni offerti da devoti e “graziati” dalla Madonna e dai Santi per scampati pericoli o per insperate guarigioni.

Una bella recensione-presentazione è stata fatta dal quotidiano *Avvenire*¹⁴ di cui ne riprendiamo alcuni passi interessanti.

Gli ex voto per grazia ricevuta sono espressioni di una cultura popolare in cui era condizione normale, col riconoscimento della propria precarietà, il fiducioso ricorso al divino: segni di autentica pietà religiosa, storie di sofferta vita quotidiana. La consuetudine di offrire doni alle divinità per propiziarsi la loro

¹² INAIL, “Breve viaggio nella prevenzione tra iconografia votiva e simbologia di sicurezza” ricerca realizzata nell'ambito del Grande Giubileo dell'anno 2000 proclamato da Giovanni Paolo II (Papa Wojtyła).

¹³ Gianfranco Cerasoli, medico ed appassionato studioso di arte e cultura popolare, “*Storie dipinte per grazia ricevuta*”, edizioni Biblioteca Clueb, Unilibro, 2020.

¹⁴ *Avvenire* del 2 luglio 2021 a cura di Vittorio Sironi.

benevolenza o come ringraziamento dell'aiuto ottenuto è antica. La pratica di donare nei templi dedicati alle divinità piccole statue o altri oggetti votivi è documentata già nelle civiltà egiziana, nell'antica Grecia, in epoca romana ed etrusca.

Lo testimoniano i protagonisti e i contenuti delle grazie ricevute: miracolose guarigioni o insperati salvataggi da morte sicura, ritorno in salute di animali ammalati, infortuni sul lavoro o incidenti di viaggio, scampati pericoli da aggressioni e da catastrofi naturali (inondazioni, terremoti, valanghe), da naufragi, dal brigantaggio e da tragiche vicende belliche.

Le tavolette votive hanno una struttura iconografica ricorrente. Lo spazio in cui si svolge l'azione o è rappresentato l'evento all'origine della grazia è comune, sia al devoto che alla presenza divina (Madonna e/o Santo). Quest'ultima è collocata nella parte alta del dipinto (spazio celeste) delimitata da una

coltre di nubi che, pur isolandolo, non lo stacca completamente dalla scena. La divinità guarda verso il basso (spazio terreno) dove è collocato il graziato. Vicino al bordo inferiore della tavoletta un cartiglio riporta, accanto all'anno, la sigla latina *Vfga* (*Votum fecit gratiam accepit*) o quella italiana *Pgr* (Per grazia ricevuta).



Lavoro in uno spazio confinato.



La raccolta della frutta con l'utilizzo della scala.



Lavoro sui tetti con obbligo di imbracatura.





Infortuni in itinere.



Attenzione ai carichi sospesi.



IL MANIFESTO COME MESSAGGIO DI PREVENZIONE

Il manifesto come strumento di comunicazione di prevenzione ha un grande sviluppo dopo la prima guerra mondiale. Si sviluppa parallelamente al cinema ed alla fotografia, ma essendo di più facile realizzazione e riproduzione fu lo strumento utilizzato, in buona parte del mondo, per segnalare ai lavoratori i rischi delle differenti attività lavorative.

L'iconografia relativa alla sicurezza sul lavoro nel primo Novecento ha un linguaggio molto

drammatico che vuole attirare l'attenzione del lavoratore: una parola d'ordine con un'immagine che deve restare impressa.

Alcuni dei poster¹⁵ che presentiamo sono metafore visive, chiare e semplici di forte impatto emozionale.

Negli Anni venti del Novecento siamo ancora una società fortemente agricola e le immagini richiamano ad incidenti che avvengono iniziando dal mondo dell'agricoltura fino al commercio e alla nascente industria.



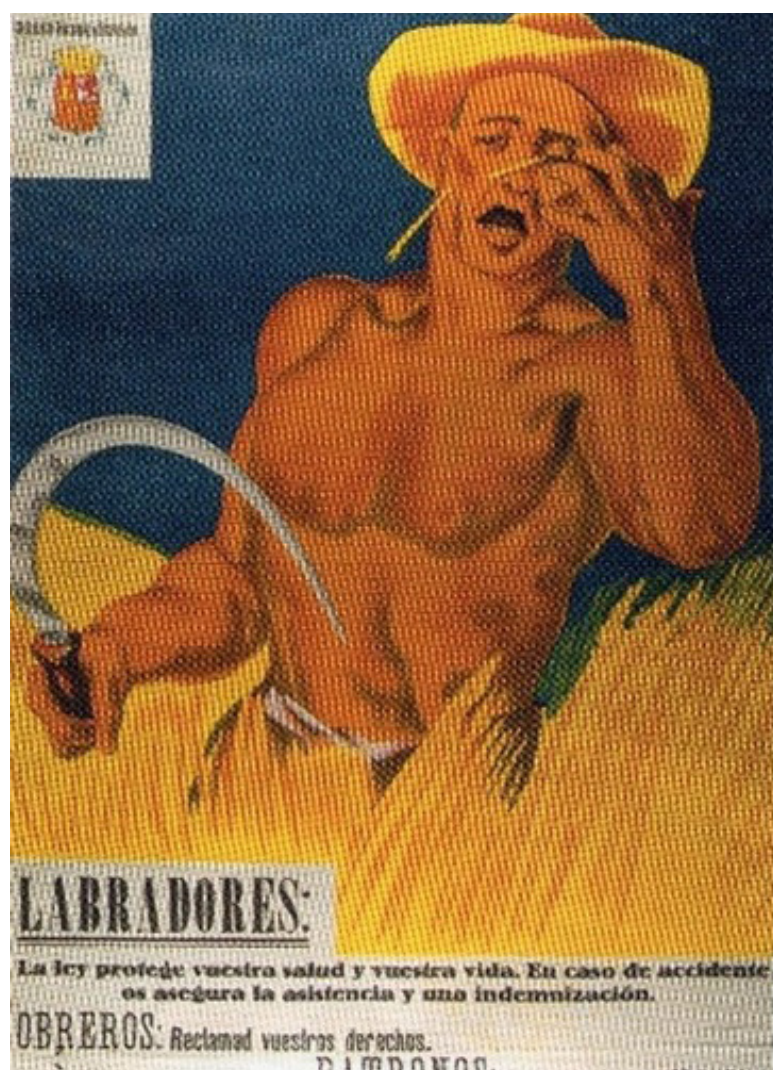
Berlino, Germania, 1927

Per proteggere una persona predisporre le misure di sicurezza nel carico del legname.



Milano, Italia, 1925

Associazione Nazionale per la Prevenzione degli Infortuni sul lavoro. Una spiga vi può accecare, utilizzare sempre gli occhiali.



Madrid, Spagna, 1925

Istituto Nazionale di Prevenzione Lavoratori: la legge protegge la vostra salute e la vostra vita.

¹⁵ I posters sono fotografie, dell'autore, che riproducono alcuni manifesti della raccolta presso il ANC, Arxiu Nacional de Catalunya, Barcelona, Spagna.





Toronto, Canada, 1925

Associazione per la prevenzione degli infortuni industriali.
Un pavimento sconnesso provoca un danno.



Associazione degli Industriali di Francia.

Autore: Olivier

Staccare la corrente prima di lavorare su un circuito elettrico.



Vienna, Austria, 1925

Autore: Schwarz

Attenzione pericolo di caduta
Usa scale portatili.



Berlino, Germania, 1925

Rischio elettrico. Gli elementi difettosi si devono cambiare
poiché possono costituire pericolo di morte.



Finlandia, 1925

Un chiodo nel piede è come il morso di un serpente che non si vede.



Finlandia, 1925

Gli occhiali di sicurezza sono meglio di un occhio di vetro.



Australia, 1925

Consiglio nazionale della Sicurezza Australiano.
Autore: Clark Perce
Utilizzare il corretto D.P.I.



Berlino, Germania, 1925

Autore: Okrassa. Posizionare bene le mani ed i piedi quando si avvia la macchina.

Era il 1925 quando in un manifesto si ammonivano i lavoratori al fine di non rimuovere le protezioni dai macchinari. Non avremmo mai dovuto assistere alla morte, il 17 giugno 2021, della giovane Luana D'Orazio straziata da un orditoio, una macchina tessile, cui fu manomessa la protezione per guadagnare tempo e velocizzare il lavoro.



Berlino, Germania, 1925

Associazione delle cooperative di consumo tedesche per la prevenzione degli infortuni.

Autore: Horn U. Wegener

Proteggiti. Non rimuovere le protezioni.

“ Il manifesto come strumento di comunicazione di prevenzione ha un grande sviluppo dopo la prima guerra mondiale ”



Milano, Italia, 1928

Associazione nazionale per la prevenzione degli infortuni sul lavoro.



Vienna, Austria, 1925

Ufficio centrale statale per la prevenzione degli infortuni.

Autore: Schawaez. Sollevare carichi pesanti

NON COSÌ
MA COSÌ



Budapest, Ungheria, 1937

Autore: Rona Emy

Lotta contro gli incidenti.

Lavorando condividiamo per prevenire gli incidenti.

IL MANIFESTO OGGI E DOMANI

Nella comunicazione relativa ai primi decenni del Novecento, il linguaggio adottato è fortemente drammatizzato, con colori decisi come il rosso, impiegato per richiamare in maniera incisiva l'attenzione del destinatario.

C'è la volontà, segnala una ricerca dell'Inail¹⁶, di impressionare e di scuotere tramite immagini forti e talora anche angosciose. Negli anni '50, così come nel decennio a seguire, il linguaggio diventa più semplice e diretto e le immagini vengono utilizzate sia per illustrare l'uso corretto di attrezzature e macchinari sia per ammonire sulle conseguenze di possibili infortuni sul lavoro. Attraverso tipologie comunicative incentrate su pathos e urgenza si batte l'accento sul senso del pericolo e sulla rischiosità di comportamenti poco corretti, con il lavoratore considerato ancora come un soggetto da educare. È negli anni '60, e poi così nel decennio successivo, che si registra un deciso cambio

di passo: nei manifesti il linguaggio diventa meno perentorio e dall'imposizione di obblighi si passa a voler esortare, consigliare, informare. A poco a poco entrano in gioco anche soggetti diversi dal lavoratore, a evidenziare che il sistema della prevenzione è molteplice e coinvolge anche altri attori. Simultaneamente, la cartellonistica diventa in quel periodo meno centrale con l'affacciarsi di nuovi canali informativi come i video, la tv e internet con le loro novità espressive. I toni della comunicazione iconografica diventano più concilianti e rassicuranti, facendo leva su messaggi ottimistici di fiducia e solidarietà.

Si tende a illustrare i benefici individuali e collettivi derivanti da comportamenti corretti e sicuri, piuttosto che a evidenziare le conseguenze negative di condotte non adeguate; modalità e approcci che trovano riscontro anche nei cartelloni realizzati dall'Inail nel corso del tempo. Al centro dei manifesti vi sono il lavoratore e l'uso accorto di strumenti e dispositivi di protezione individuale, un linguaggio diretto e coinvolgente che non disdegna l'impiego di giochi di parole e proverbi opportunamente adattati.

IL MUSEO VIRTUALE DEI MANIFESTI DELLA SICUREZZA

Nel panorama dei manifesti per la sicurezza, AiFOS, Associazione Italiana dei Formatori e degli Operatori della Sicurezza sul Lavoro, si è contraddistinta iniziando fin dal 2012 a promuovere, non casualmente, la ricerca per lo sviluppo del manifesto per la sicurezza sul lavoro, sviluppando un concorso per gli studenti dell'Accademia Santa Giulia di Brescia.

Il progetto "*Manifesti per la sicurezza*", promosso da AiFOS (Associazione Italiana Formatori ed Operatori della Sicurezza sul Lavoro) e dalla Fondazione AiFOS, nasce con l'intento di diffondere la cultura della sicurezza sul lavoro attraverso il linguaggio immediato e

¹⁶ Fact sheet dell'INAIL, anno 2023, Comunicazione e Iconografia, a cura del Dipartimento di medicina, epidemiologia, igiene del lavoro ambientale, diretto dal Stefano Signorini.



coinvolgente dell'arte visiva. In collaborazione con la CIIP (Consulta Interassociativa Italiana per la Prevenzione) e l'Accademia di Belle Arti SantaGiulia di Brescia, il progetto coinvolge gli studenti dell'Accademia nella realizzazione di manifesti grafici ispirati ai temi delle Campagne Europee sulla salute e sicurezza nei luoghi di lavoro. L'obiettivo è quello di sensibilizzare lavoratori, formatori e cittadini sull'importanza della prevenzione, utilizzando uno strumento comunicativo semplice, diretto ed esteticamente efficace. I manifesti, fortemente espressivi e creativi, diventano così veri e propri strumenti a disposizione di formatori, consulenti e operatori della sicurezza, che possono utilizzarli nei contesti lavorativi o formativi. Tutti i lavori prodotti sono raccolti in un museo virtuale liberamente accessibile, dove possono essere visualizzati, scaricati e stampati¹⁷. Il progetto rappresenta un esempio virtuoso di come la collaborazione tra il mondo dell'arte, della formazione e della prevenzione possa dare vita a iniziative originali e di grande impatto sociale.



Nel corso degli anni, AiFOS ha promosso numerose mostre di manifesti per valorizzare e diffondere il messaggio della sicurezza sul lavoro attraverso l'arte e la comunicazione visiva. Queste esposizioni rappresentano uno degli strumenti principali con cui l'associazione dà concretezza al progetto

¹⁷ fondazioneaifos.org

“Manifesti per la sicurezza”, portando i lavori realizzati dagli studenti dell’Accademia SantaGiulia fuori dalle aule e dai cataloghi digitali, direttamente nei luoghi di lavoro, nei musei, nelle fiere e nei contesti formativi. Le mostre hanno avuto luogo in diverse città italiane e in occasioni rilevanti, come la

Le mostre sono anche un’occasione di dialogo e sensibilizzazione: il linguaggio visivo permette di superare barriere linguistiche o culturali, rendendo i messaggi immediati e universali. Con colori, simboli e metafore, i manifesti parlano di protezione, attenzione, responsabilità, e lo fanno con forza evocativa e chiarezza.



Alcuni dei primi manifesti realizzati dagli studenti dell’Accademia Santa Giulia di Brescia nel 2012.



Manifesti realizzati dagli studenti dell’Accademia Santa Giulia di Brescia nel 2018.

Giornata mondiale per la salute e sicurezza sul lavoro, e spesso sono state ospitate da aziende, enti pubblici o sedi istituzionali. Un esempio significativo è l’esposizione organizzata presso lo stabilimento del gruppo FERALPI a Lonato del Garda, uno dei maggiori produttori siderurgici in Europa. Qui, i manifesti hanno trovato posto proprio all’interno della fabbrica, offrendo ai lavoratori un’occasione diretta di riflessione sul significato della sicurezza e della prevenzione.

Negli anni, AIFOS ha documentato queste esperienze attraverso cataloghi, pubblicazioni e mostre virtuali, rendendo fruibili i contenuti anche a distanza.

Le esposizioni sono così diventate parte integrante di un percorso culturale e formativo più ampio, che coniuga arte, sicurezza, formazione e impegno civile, contribuendo a diffondere una cultura della prevenzione che guarda al futuro.



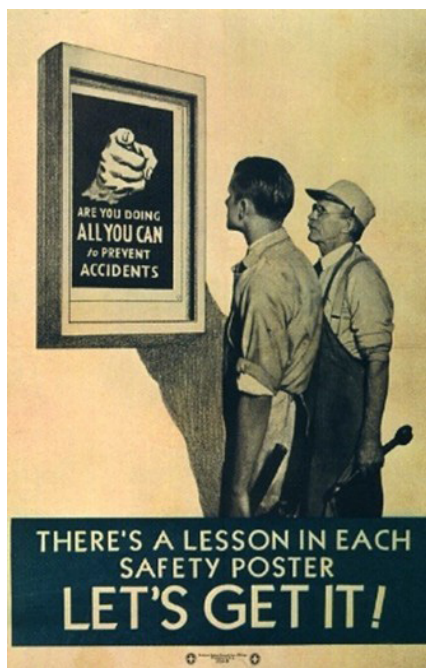
Lo stesso spirito comunicativo utilizzato per i manifesti AiFOS, che unisce estetica, immediatezza e valore sociale, si ritrova nella nuova campagna sulla sicurezza stradale lanciata da Autostrade per l'Italia a metà febbraio 2025, in partnership con la Polizia Stradale. La campagna si focalizza sulla prudenza alla guida, in particolare nei pressi dei cantieri, richiamando il valore della vita umana dietro ogni gilet catarifrangente e casco da cantiere. Il messaggio è chiaro: rispettare le regole della strada significa proteggere non solo se stessi, ma anche i lavoratori impegnati a garantire la

sicurezza degli altri. Ancora una volta, come accade nei manifesti di AiFOS, emerge il forte legame tra sicurezza e affetti familiari. Un legame che affonda le sue radici nella storia della grafica sociale, come testimonia il celebre manifesto del 1935 di Onativio, realizzato a San Sebastiano in Spagna, che recitava: “*Sii prudente, evita di far soffrire i tuoi familiari*”. A distanza di quasi un secolo, il messaggio resta attuale e potente, dimostrando come la comunicazione visiva possa essere un ponte tra passato e presente nella diffusione della cultura della sicurezza.



EDUCARE È COME SEMINARE

Il manifesto per la sicurezza ha attraversato epoche e continenti, mantenendo intatta la sua forza comunicativa. Un significativo



esempio arriva da Chicago, Stati Uniti, nel 1925: due operai indicano un cartello con tono interrogativo e provocatorio – “Stai facendo tutto il possibile per prevenire gli incidenti?” – accompagnato dal messaggio semplice ma incisivo: “Ogni manifesto è una lezione sulla sicurezza. Impariamo”. Questa affermazione racchiude l’essenza stessa del manifesto come strumento educativo e di sensibilizzazione, capace di trasformare un’immagine in un messaggio universale e diretto.

Nel solco di questa tradizione, come visto poco fa, AiFOS ha saputo reinterpretare il valore del manifesto, organizzando nel corso degli anni

numerose mostre in luoghi di lavoro e sedi istituzionali. Queste esposizioni si inseriscono in un percorso culturale e formativo che mira a diffondere la consapevolezza sulla sicurezza attraverso il linguaggio dell’arte. È proprio in questo contesto che risuona il pensiero del cardinale Carlo Maria Martini, secondo cui educare è come seminare: il frutto non è garantito né immediato, ma senza semina non ci sarà alcun raccolto. Prevenzione e formazione, quindi, richiedono tempo, costanza e fiducia.

A suggellare questa visione, si può evocare l’immagine poetica del Seminatore al tramonto di Vincent van Gogh: un contadino che, sotto una luce dorata, getta i semi nella terra con gesto ampio e fiducioso. Come quel seminatore, anche i manifesti per la sicurezza gettano semi nella coscienza collettiva – semi di responsabilità, cura e attenzione – destinati a germogliare nel tempo, trasformandosi in cultura della prevenzione e, soprattutto, in protezione della vita.



Direttore: Lorenzo Fantini

Direttore Responsabile: Rocco Vitale

Responsabile di Redazione: Maria Frassine

In redazione: Camilla Abeni

Direzione: via Sallustiana, 15 - 00187 Roma tel.06.4746969

Redazione: via Branze, 45 - 25123 Brescia tel. 030.6595031

Sito web: www.aifos.it - mail quaderni@aifos.it

Progetto grafico: Silvia Toselli, Giulia Vailati, Carla Macías García, Anna Facchinetti

Registrazione al n.10 del registro periodici della cancelleria del Tribunale di Brescia in data 18 febbraio 2010.

AiFOS è partner nazionale della Campagna “Ambienti di lavoro sani e sicuri” promossa dall'Agenzia europea per la salute e la sicurezza sul lavoro (OSHA) di Bilbao.

AiFOS è riconosciuta con Decreto della Regione Lombardia n. 10678 del 20/10/2009 quale “Centro di Eccellenza per la Formazione ed il Lavoro”.

Costi e Condizioni di abbonamento

La rivista viene inviata gratuitamente a tutti i soci AiFOS. Dal 2020 i non associati ad AiFOS possono sottoscrivere una forma di abbonamento annuale al costo di € 20,00. Le iscrizioni ad AiFOS si effettuano esclusivamente online dal sito www.aifos.it con il versamento della quota annuale di € 130,00.

Hanno collaborato:

M. Adt, P. Agnello, V. Alberghini, A. Alemanno, C. Alessandrini, L. Alessio, P. Alfier, D. Alhaique, G. Alibrandi, G. Antonelli, P. Aloisio, G. Alvaro, S. Amatuucci, G.L. Amicucci, A. Andreani, F. Angeli, R. Angotti, S.M. Ansaldi, F. Arborio, F. Archetti, M. Ardolino, E. Ariano, C. Arici, R. Arteconi, E. Attaianese, A. Bacchetti, M. Baldissari, A. Baldisserra, G. Ballan, C. Ballarini, B. Barabino, L. Baraldo, G. Barberi, M. I. Barra, S. Bassetti, G. Battista, A. Belgrado, G. Bellometti, V. Bellomia, M. Belloni, C. Bellotti, C. Belvedere, A. Bena, F. Benedetti, A. Benedetto, G. Benincasa, R. Bentivenga, S. Bergagnin, M. Berrettini, F. Bettoni, R. Bianconi, A. Biasiotti, L. Biazzi, M. Binda, R. Bisceglie, L. Bodini, V. Bonanomi, F. Bonfante, G. Bonifaci, G. P. Bordini, R. Borgato, R. Borghetto, F. Bottini, G. Bracchetti, P. Bragatto, F. Brenci, S. Bresciani, M. Bruno, G. Brustolin, A. Buccellato, E. Buratti, E. Bussi, A. Calantropio, S. Cali, R. Calisti, L. Callegari, S. Calleri, S. Cantoni, A. Carnovali, A. Cafiero, L. Calanni Pileri, R. Callegari, P.S. Caltabiano, M. Calabrese, F. Campilongo, N. Canciani, U. Candura, S. Canti, S. Cantoni, A. Capri, M. Capozzi, P. Carminati, C. Carpinio, M. Carra, C.A. Carraro, P. Carrer, L. M. Carriero, A. Cassetti, E. Castiglione, R. Catana, C. G. Catanoso, D. Ceglie, P. Cenni, A. Cerquaglia, M. Cesana, E. Ceschin, S. Cettineo, P. Chitussi, E. Ciaccio, G. Ciarcelluto, F. A. R. Ciconte, E. Cigada, F. Bagni Cipriani, A. Cirincione, R. Cirelli, C. Colagiaco, B. Colaiacovo, A. P. Colombo, A. Colombo, S. Colombo, C. Colosio, N. Corsano, A. Costa, G. Costa, M. Cozzani, L. Cozzi, L. Crivelli, A. Crotti, V. D'Onofrio, F. D'Orsi, S. D'Amario, R. D'Angelo, C. Damiano, S. Danesi, F. Dascoli, L. Dal Cason, M. Dazzi, D. De Andrea, G. De Cet, M. De Felice, M. De Mitri, M. Del Bono, D. De Merich, F. De Pasquale, L. De Petris, A. De Prisco, D. Degrassi, F. Degrassi, C. Delfini, A. Delogu, C. Delpiano, S. Dellabiancia, G. Della Corte, E. Denti, G. Di Bartolomei, L. Di Felice, E. Di Frenna, A. Di Giacobbe, D. Di Giovanni, G. Di Leone, C. Di Tecco, L. Dimunno, D. Domenighini, R. Dominici, M. G. Doria, S. Doria, R. Dubini, P. Dusi, E. Egivi, D. Eramo, D. Facchinetti, M. Fadenti, E. Faita, D. Falteri, L. Fantini, S. Farina, V. Farina, L. Fattori, P. Favarano, G. Favaretto, R. A. Favorito, P. Ferrari, P. Ferrario, L. Ferretto, P. Ferri, P. Fiore, M.A. Filannino, F. Filippini, L. Filosa, M. R. Fizzano, F. Fontana, L. Fontana, F. Fornaro, F. Forni, G. Forte, L. Fortunati, A. Foti, E. Franchini, C. Franzelin, C. Frasca, P. Frasca, C. Frasccheri, M. Frassine, A. Fregni, U. Frigelli, G. Frigeri, O. Frigerio, L. Frusteri, N. Fusconi, C. Galbiati, G. Galgano, V. Galimberti, G. Galli, L. Gallina, M. Gallo, V. Gamba, P. Gentile, R. Garcia, T. Gazzoldi, E. Gerbino, M. Ghelli, R. Gherzi, A. Ghibellini, F. Ghiringhelli, G. Giagni, D. A. Gigante, D. Gilormo, M. Giovannone, A. Giuliani, S. Gobbato, S. Gorla, C. Govoni, A. Grange, C. Gemita, G. Grossi, F. Grosso, A. Guardavilla, R. Guarini, A. Guercio, M. Guzzoni, M. Iaconis, S. Iavicoli, P. Innocenti, E. Innocenzi, M. Innocenzi, T. Ippoliti, L. Isolani, C. Keen, C. Landi, G. Laverda, S. Lazzari, S. Lazzarini, F. Leonardi, M. Lepore, F. Leuzzi, A. Ligi, P. Limatola, M. Livella, F.M.R. Livelli, S. Lo Brutto, S. Loffredo, M. Longhi, F. Lovato, G. Lucibello, M. Lupi, G. Macchi, M. Maderna, L. Magagnato, D. Magee, M. Magro, E. Maier, C. Maiolati, G. Malagò, C. Mammone, E. Manca, A. Mancini, B. Manfredi, L. Manfrin, M. Manna, V. Manni, L. Mantia, R. Marasi, L. Marchiori, A. Marconato, A. Marella, S. Marinelli, G. Marino, G. Martellato, F. Masci, P. Masciocchi, M. Masi, G. Marternini, M. Mazzarini, M. Mendola, A. Menicocci, L. W. Menzemer, M. Meschino, L. Mercadante, F. Mercolini, M. Michelli, F. Mignella Calvosa, T. Minerva, M. Minozzi, G. Modesti, I. Molini, M. Montresor, F. Moroni, G. Natale, F. Naviglio, I. Nardi, A. Nebbioso, S. Negri, C. Nicolò, O. Nocerino, A. Notaris, G. Nuzzi, E. Occhipinti, P. Olini, M. Orlandi, M. E. Ortolani, E. Padovan, A. Pagano, F. Palù, A. Papale, P. Parma, P. Pascucci, N. Pasta, R. Pavanella, M. Peca, V. Pede, G. Pedrazzi, F. Pedroni, L. M. Pelusi, P. Pennesi, M. Pepe, M. Perazzoni, B. Persechino, C. Peruchetti, M. Peruzzi, D. Pessina, M. C. Pettenati, A. Petromilli, L. Picco, E. Pietrafesa, L. Pintossi, A. Pirone, A. Poggio, A. Poletti, F. Pontrandolfi, E. Porcedda, S. Porru, G. Porta, D. F. Pozzi, J. Pozzi, O. Pozzi, S. Plutino, A. Preiti, L. Prestinenza Puglisi, S. Putti, L. Quaranta, L. Quarantino, G. Quiligotti, M. Quintaia, A. Radicioni, D. Ragni, A. Rampazzo, G. Ranza, G. Rao, F. Reali, A. Reina, L.E. Renna, M. Ryderheim, F. Robecchi, L. Romeo, T. Romolotti, M. Ronchetti, G. Ronchi, A. Rosiello, M. Rossini, E. Rotoli, D. Ruberto, M. Ruggieri, F. Ruspolini, G. Ruzzon, D. Saccia, N. Saccia, M. Sacconi, L. Saitta, C. Sala, C. Salamone, E. Saldutti, A. Salvati, N. Salvi, F. Samarani, S. Sambraello, D. Sani, L. Sani, R. Santoro, M. F. Sartori, E. Scaglia, S. Schiaroli, G. Scibilia, G. Scip, D. Scotti, C. Se atschek, F. Seghezzi, M. Segre, G. Semeraro, C. Serafino, A. Serpelloni, M. Serra, M. Servadio, C. Signorini, S. Signorini, E. Silenzi, G. Simoncelli, G. Sinardi, C. Somaruga, R. Spada, G. Spada, A. Spasciani, M. S. Spada, A. Spisni, S. Stabile, E. Stofler, C. Strasserra, G. Stucchi, G. Taino, D. Teodori, A. Terracina, M. Tiraboschi, L. Tobia, S. Toderi, S. Tomelleri, M. Tozzi, I. Trainito, B. Treichel, R. Trevisi, F. Trifiletti, S. Toselli, E. Ugo, G. Vailati, A. Valenti, C. Vassalini, C. Vatrano, R. Ventura, D. Venturi, C. Vianello, A. Vicini, E. Vietti, N. Villa, P. Villa, G. Villarosa, A. Vitullo, A. Volpe, V. Volpe, R. Vitale, L.M.S. Vurro, A. Williams, C. Zamponi, A. Zano, F. Zanetti, D. Zano, S. Zanut, G. Zappa, S. Ziliotti, C. Zoani, A. Zuccalà, L. Zulian.

Precisazioni

È vietata la riproduzione o la memorizzazione dei “QUADERNI DELLA SICUREZZA AiFOS” anche parziale e su qualsiasi supporto. La Direzione della rivista e l'Associazione Italiana Formatori ed Operatori della Sicurezza sul Lavoro declinano ogni responsabilità per i possibili errori o imprecisioni, nonché per eventuali danni risultanti dall'uso delle informazioni contenute nella presente pubblicazione.



Quaderni della sicurezza AiFOS

Quaderni della sicurezza

Rivista scientifica trimestrale
Salute e Sicurezza nei Luoghi di Vita e di Lavoro
Direttore: Lorenzo Fantini



aifos.it