

Salotto Romano

ANTOLOGIA DI SCRITTI ATTUALI, MODERNI, ANTICHI E CLASSICI

Rivista a pubblicazione ricorrente diretta da Sandro Bari

N.7 - dicembre 2025



www.salottoromano.it

SALOTTO ROMANO

Antologia

SOMMARIO DEL N. 7 - novembre-dicembre 2025

ARTICOLI E AUTORI

- La Torre dei Conti, salvatela! – di *Ettore Maria Mazzola*, 4
- Torre dei Conti – di *Paolo Marconi*, 5
- Stellario, l'ultimo pittore del Caffè Greco – di *Giorgio de Tommaso*, 7
- ArcheoRoma - Le donne di Giovenale – di *Laura Trellini Marino*, 9
- ArcheoRoma - L'obelisco lateranense – di *Francesco M. Benedettucci*, 10
- Poesia, poetica e meta-poesia (59) – di *Sandra Avincola*, 12
- Don Giovanni Di Michele S.J., amico di Papa Leone XIV – di *Livio Spinelli* e *Marilena Curti*, 16
- Pagine scelte di importanti narratori, Carlo E. Gadda – di *Elisabetta Di Iaconi*, 17
- Venerdì 31 gennaio 1834 – di *Hans Christian Andersen*, 18
- Sulle ali di Pegaso – di *Edvige Lugaro*, 19
- Personaggi e luoghi della memoria e del mistero (LIX) – di *Gianni Fazzini*, 21
- Codognotto, un artista moderno ed antichissimo – di *Marilù Giannone*, 23
- Marco Ravaglioli, *Un Presepe Napoletano a Notre Dame* – di *Stefania Severi*, 24
- Il Museo Africano di via Ulisse Aldrovandi – di *Francesco Gargaglia*, 26
- Fraasi significative di *Pietro Romano* e *Antonio Cederna*, 27
- Viaggiatori a Roma – Emilio Castelar y Ripol – di *Renato Mammucari*, 28
- Stranieri a Roma: Lord George Gordon Byron – di *Luigi Stanziani*, 29
- La narrativa di Jane Austen: un microcosmo che riflette (I) – di *Sandra Avincola*, 30
- Ancora sul *carpe diem* di oraziana memoria: un'interessante congruenza – di *Arduino Maiuri*, 34
- Giovedì 28 Novembre 1833 – di *Hans Christian Andersen*, 35
- Antiquam Exquirite Matrem*, Riflessioni linguistiche (III) – di *Dario Pasero*, 36
- La politica edilizia dell'imperatore Adriano e gli *olympieia* in Grecia – di *Riccardo Renzi*, 38
- Claire – di *Mauro Coni*, 39
- Tra grammatica e identità: il buon italiano (7) – di *Piero Bottali*, 40
- Aurelio Bettini, La leggenda del poeta e della principessa – di *Carlo Piola Caselli*, 41
- Il Festival Rock d'Avanguardia di Nettuno, 1973 – di *Alfredo Incollingo*, 42
- L'*Edipo* di Elsa Morante nella fiammata del '68 – di *Maria Nivea Zagarella*, 44
- Da *Antiquaria*, 1947 – di *Augusto Jandolo*, 46
- Microbiografie irrispettose, Gaetano Donizetti – di *Stefano Torossi*, 47
- L'istinto della musica dei romani – di *Paul De Musset*, 48
- Le Uniformi Militari come simbolo di Gloria e Virtù (II parte) – di *Sergio Cini*, 49
- Museo del Genio - Mostre Vivian Maier e Ugo Nespolo – di *Stefania Severi*, 51
- Lilia Slomp Ferrari, *Nel lampo di Hiroshima* – di *Francesca Di Castro*, 53

Alle Tre Fontane: il luogo del martirio dell'apostolo Paolo – di *Gualtiero Sabatini*, 54
Alberi storici di Roma, I platani di Palazzo Orsini a Monte Savello – di *Francesca Di Castro*, 55
Cinzia Dal Maso, *Femminaccie impudentissime* – di *Alessandra Bernocco*, 56
La brama di arrivare a Roma – di *Wolfgang Goethe*, 57
“Roma” nell’Iconologia di Cesare Ripa – di *Carlo Piola Caselli*, 58
I Romani e la danza – di *Paul De Musset*, 60
I colori simbolo di Roma – di *Costantino Maes*, 61
Quel massone di Mozart... Il flauto magico – di *Franco Onorati*, 64
Quale futuro per il Museo Nazionale Romano? – di *Gianni Bulian*, 66
Premio “Vincenzo Scarpellino” 2025 – di *Vincenzo Luciani*, 69
Le pagine della poesia, 70
Cruciverba e rebus – di *Fernando Di Stefano*, 76

AUTORI DI POESIE E ARTI VISIVE

Antonella Barchi, Armando Bettozzi, Marco Biavati, Giorgio Bruzzese, Simone Conversi, Francesca Di Castro, Paola Durantini, Vincenzo er Monticiano, Sergio Fuscà (Er novo Pasquino), Chiara Meneghini, Pasqua Mevi, Agnese Monaco, Andrea Monotti, Augusto Muratori, Simonetta Paganelli, Dario Pasero, Plinio Perilli, Fabio Prasca, Paolo Procaccini, Riccardo Renzi, Tommaso Stella, Giuseppe Trincucci, Giuliana Volpi, Nicola Zitelli, Ettore Maria Mazzola.

IN COPERTINA

Due angeli, dal *Presepe Napoletano* di Alberto Ravaglioli, 2024

Salotto Romano è una antologia di scritti attuali, moderni, antichi e classici, raccolti e diffusi per la salvaguardia del nostro patrimonio storico, artistico, letterario, archeologico, folclorico, urbanistico e ambientale.

Pubblica con frequenza aperiodica saggi, articoli, commenti, osservazioni, studi classici e scientifici, testi classici e moderni, poesie di autori antichi, contemporanei e odierni, racconti, aneddoti, curiosità. È collegata al sito Salotto Romano (www.salottoromano.it), centro di cultura e di iniziative volte alla tutela della civiltà romana, aperto a tutti i cittadini e le associazioni.

Ai sensi della legislazione italiana, questa pubblicazione non viene intesa come «prodotto editoriale» ai fini della Legge 7 marzo 2001, n. 62 (art. 1), non rientra nella categoria dei siti informativi, non è soggetta ad alcun obbligo di registrazione.

È pubblicata a proprie spese e senza fini di lucro, senza contributi o sovvenzioni di alcun genere, non contiene inserti pubblicitari o commerciali, non è una testata giornalistica.

Articoli, saggi, poesie, opere figurative possono essere proposti per la pubblicazione inviandoli per email alla redazione: salotto.romano@libero.it

SALOTTO ROMANO - REDAZIONE IN ROMA

Sandro Bari - sandro.bari@libero.it (DIRETTORE)

Francesca Di Castro - francesca.dicastro@libero.it (VICE DIRETTORE)

Patrizia Riccini Margarucci - p.riccinimargarucci@libero.it (COORDINATRICE REDAZIONE POESIA)

Giusi Faustini (SEGRETERIA)

www.salottoromano.it

La Torre dei Conti, salvatela!

di *Ettore Maria Mazzola*

C'è chi paventa la demolizione della Torre dei Conti, cosa che sarebbe una follia, possibile solo nella mente di chi non abbia a cuore la storia e non abbia minimamente idea di cosa significhi «identità»... un termine che, addirittura, qualcuno ritiene pericoloso perché “nazionalista”.

Del resto, in una società che nega le proprie radici, in nome di una apertura al mondo - falsamente - di tutti, ormai anche nei dizionari la parola “campanilismo” ha un’accezione negativa, perché riguarderebbe un attaccamento esagerato e fazioso per il proprio luogo d’origine, come una città o un paese, che spesso sfocia in una visione limitata e talvolta ostile verso le altre realtà. È una forma di attaccamento “esagerato ed esclusivo ai propri usi e tradizioni”, mentre nel Medioevo il “campanilismo” era il risultato di una vera competizione artistica, tesa a celebrare la cultura della propria città rispetto a quella vicina.

Senza comunque voler divagare su questo argomento, ritengo che la torre debba essere restaurata nel vero senso del termine, ovvero:

“Restaurare: rimettere nelle condizioni originarie un manufatto o un’opera d’arte, mediante opportuni lavori di riparazione e reintegro” (Vocabolario Italiano Devoto - Oli, 1987),

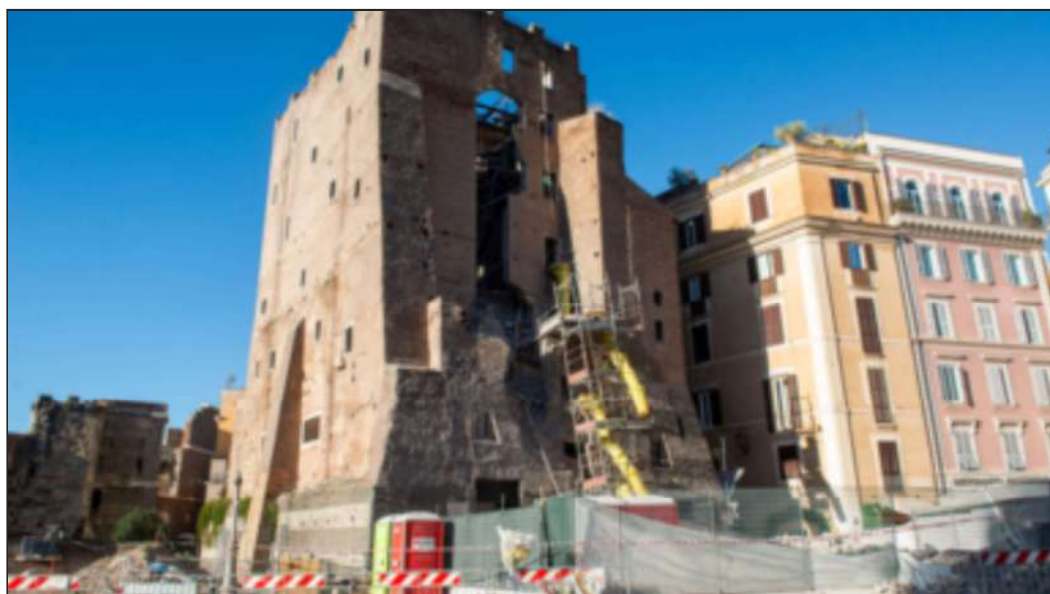
piuttosto che secondo le idee, assurde, contenute nella Teoria del Restauro di Cesare Brandi, che hanno portato ai vergognosi, e drammatici, lavori che hanno generato il crollo della Torre dei Conti, e la morte di un operaio.

Quella teoria, infatti, recita:

“Il rifacimento tanto più sarà consentito quanto più si allontanerà dall’aggiunta e mirerà a costituire un’unità nuova sulla vecchia” - Per evitare “falsificazioni”.

Personalmente credo che la Torre debba essere ripristinata come era in origine, anche prima dei lavori del 1934, utilizzandola come un cantiere scuola dove apprendere le tecniche costruttive tradizionali, fondamentali per il corretto restauro dei monumenti ... abbiamo infatti, specie in occasione dei recenti terremoti, perduto troppi edifici antichi “restaurati” in maniera “artistica” e/o “critica” modificandone l’aspetto e adoperando cemento armato, resine epossidiche e acciaio, compromettendone il comportamento statico.

La futura Torre dei Conti, se museo deve essere, dovrebbe essere il museo di sé stessa, dovrebbe essere



allestita con arredi tipici di una Casa-Torre medievale, come lo straordinario Palazzo Davanzati di Firenze.

Si tratterebbe di un museo unico nel suo genere, ergo molto più utile e frequentato dei tanti, inutili e fallimentari “musei” recentemente realizzati in Italia sperperando denaro pubblico.

Un cantiere ed un museo del genere potrebbero risultare di enorme beneficio per la cultura, per il restauro dei monumenti e per l’economia... Formare tanti artigiani al corretto restauro significa anche creare, in futuro, competizione tra gli operai specializzati, riducendo così anche i costi della manodopera specializzata nel - corretto - restauro.

TORRE DEI CONTI

di **Paolo Marconi**

da *Ricerche di Storia dell'arte n. 108/2012 - Serie "Conservazione e restauro"*

Un tema romano per insegnare nel Master in Restauro architettonico e recupero della bellezza dei centri storici l'importanza della manutenzione permanente e del riscatto dei monumenti storici

Un relitto di passati regimi rimasto superbo della propria mole su un incrocio fatidico della Roma attuale, paragonabile per importanza strategica al sito del Vittoriano: ecco la Torre dei Conti, fino ad oggi rimasta vittima del più recente passato, fosco come pochi, ma tuttavia meritevole di riscatto, in nome della propria monumentalità.

Il nostro Master ha affrontato altri siti romani altrettanto eminenti, ma mai come questo. E noi lo affrontiamo oggi, forti anche di uno staff didattico già sperimentato, ben rappresentato anche nell'Ammministrazione capitolina, oltre che frutto di una Facoltà non terza davvero per merito, tra le romane. Anche allo scopo di mostrare quanto sia didatticamente utile *un'attività di manutenzione permanente e di riscatto dei monumenti storici*, in una città come Roma, mèta di pellegrinaggi da tutto il mondo civile dai tempi del Grand Tour, ma fin troppo costellata di monumenti abbandonati, dopo il riscatto ottocentesco del Colosseo e dell'Arco di Tito.

Ciò in un momento in cui lo stuolo di giovani in cerca di lavoro già laureati in Architettura (circa 150.000 iscritti all'Ordine professionale italiano!) cerca disperatamente un'occupazione, in un paese che vede ancora nel titolo universitario un dato di riscatto sociale, piuttosto che un certificato di competenza professionale. Mentre il nostro Master può costituire un buon modello di comportamento per una popolazione che ha troppo contato su una modernità intesa come mera meccanizzazione della produzione dei beni di consumo, piuttosto che sull'accrescimento della propria cultura.

Le popolazioni di tutt'Italia dovrebbero dedicarsi meglio ad intervenire *con le proprie mani* nella ricostruzione, esprimendo l'amore che esse nutrono per il proprio territorio con "attività manuali artistiche" che meglio supportino la voglia di chi abbia talento artistico di esprimersi non tanto nel campo delle *arti belle*, ma piuttosto nel campo della *ricostruzione delle città aggredite dai terremoti o devastate dall'incuria*, potenziando l'ormai gramo esercito degli operatori nel campo dell'edilizia, costituito ormai in maggior percentuale necessariamente da emigrati stranieri (Macedonia, Slovenia, Marocco).

Un paese in cui il timore di "sporcarsi le mani" con la calcina e i mattoni fa sì che gli architetti ("colletti bianchi") superino di gran lunga il numero dei muratori e degli scalpellini ("colletti blu"), mentre i mestieri del muratore, dello scalpellino, dello stuccatore, dell'imbianchino, del mosaicista, del fabbro, del falegname e carpentiere, nonché di un auspicabile "manutentore di beni artistici ed archeologici", infine, e cioè i "mestieri" di coloro che hanno costruito la bellezza del territorio italiano sono stati sviliti di dignità e valore creativo. Laddove è venuto il momento di ridare dignità e consapevolezza di sé (anche grazie all'educazione scolastica) a tanti che altrimenti saprebbero solo immaginare occupazioni di tipo burocratico. E si potrà tornare ad un nuovo "Rinascimento" in cui – come allora – Giotto sapeva a malapena leggere e scrivere, e il grande mastro Zabaglia (1664-1750) della fabbrica vaticana era del tutto analfabeta, pur avendo insegnato ai grandi architetti del suo secolo come realizzare e consolidare (non solo disegnare) le strutture di San Pietro in Vaticano e di Roma con G. Poleni, con L. Vanvitelli, con C. Fontana e altri. Un nuovo Rinascimento in cui appropriati *tirocini scolastici* aprano agli allievi l'orizzonte dei lavori manuali nel campo dell'edilizia artistica come il miglior impiego della propria capacità di "fare il bello", piuttosto che perder tempo nell'"arte povera" o nelle altre espressioni di sedicente "creatività" nel campo del mercato artistico borghese (l'arte concettuale con la pop art, l'op art, il neo-dadaismo, la performance art, il minimalismo, e altre correnti), arti per le quali il saper fare manuale è inutile, quasi fosse vero che un "artista" è tale anche senza le mani, ma con la sola punta delle dita, grazie al computer.

Ma piuttosto i giovani si cimentino nell'ormai esplosiva comparsa dell'*Arte anacronista* (si rinvia per questo all'*Enciclopedia dell'Arte*, Garzanti, Milano, 2002; a John Albert Walker, *Glossary of Art, Architecture and design since 1945*, Boston, 1992; a Renato Barilli, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano, 2006; a Italo Mussa, *La pittura colta*, De Luca editore, Roma, 1983; a Giu-

seppe Gatt, *La nuova maniera italiana*, Politi editore, Milano, 1986), e si vada a vedere l'abilità davvero "artistica" del trentenne pittore d'affreschi Oleg Supereko (moscovita) nella "nostra" cattedrale di Noto, a fianco del quale compaiono altri magnifici artisti anacronisti italiani nei campi della scultura in marmo o in bronzo o in stucco o in legno, delle vetrate colorate e così via (come Cipolla, Dobrilla, Ducrot, Frongia, ecc. scovati e chiamati da Vittorio Sgarbi).

In Italia comunque stanno esordendo Corsi professionalizzanti di alta specializzazione tecnica realizzati secondo i modelli internazionali più avanzati (le SUPSI svizzere, le IUT francesi e le Fachhochschule tedesche), i quali tuttavia, per funzionare efficientemente, dovranno creare *le competenze realmente richieste dalle imprese locali e non definite esclusivamente dai Consigli Accademici delle Scuole*, come avviene tuttora in Italia, e per giunta in scuole che hanno in gran parte perduto i docenti davvero competenti.

Gli studenti acquisiranno quindi una specifica identità culturale e formativa, volta a volta rispondendo alle esigenze specifiche del territorio (ad esempio, nel campo della manutenzione dell'edilizia storica o archeologica), finalmente riconoscendo agli italiani il diritto di sentirsi eredi del proprio bellissimo passato, nella prospettiva di aiutare davvero la crescita del proprio paese.

Chi scrive ha scoperto recentemente all'opera, alle pendici dell'acropoli di Atene, comitive di ragazzi serissimi e compostissimi – figli della migliore borghesia cittadina – all'opera con le proprie mani per il reperimento e il riscatto (a cominciare dalla collocazione nell'Archivio informatico dell'Acropoli) di frammenti non insignificanti dei templi soprastanti finora rimasti tra le erbacce, e tra questi preziosi capitelli d'imitazione. Questi ragazzi lavorano con attenzione e scrupolosità straordinarie, seguiti da pochi insegnanti meticolosi, e contribuiscono – nel cuore di una crisi economica spaventosa – ad implementare e sistematizzare il patrimonio d'arte a suo tempo iniziato a riscattare dal Re bavarese Otto I, spedito diciassettenne in Grecia dal padre (1832 - 1862) allo scopo di valorizzare il patrimonio artistico di quel paese, grazie ad un suo antenato, il duca di Baviera Giovanni II di Baviera della dinastia imperiale bizantina dei Comneni e dei Lascaris. Ciò ai sensi della Convenzione di Londra, secondo la quale la Grecia diveniva una nuova monarchia indipendente sotto la protezione delle grandi potenze (Regno Unito, Francia e Russia).

Un tipo di *lavoro manuale*, quello dei ragazzi fotografati ai piedi dell'acropoli ateniese, degno del massimo rispetto e della massima considerazione in un paese come il nostro, preda di una burocrazia e di una politica ormai demenziali, grazie alle quali il nostro unico patrimonio sta andando a rotoli assieme al paesaggio, quasi fossero sostituibili da quelli di altri paesi. Un lavoro nobilissimo, le cui competenze sono molteplici ma anche facilmente apprendibili, se guidato da un'adeguata didattica, quale quella che il nostro Master già esercita da vent'anni, sempre mirando al recupero della bellezza dei centri storici italiani, ed in particolare di Roma. Un Master che ha visto e vede affacciarsi anche allievi di numerosi paesi europei ed anche centro-americani, tutti sempre più consapevoli del fatto che la gioventù va guidata nella direzione migliore, *e cioè in quella che consente la migliore conservazione, grazie al restauro, del proprio patrimonio paesaggistico ed edilizio.*

Dai progetti che seguiranno potremmo vedere tuttavia che i nostri ragazzi si dedicano alla rivitalizzazione del nostro patrimonio architettonico iniziando con lo strumento del *progetto architettonico*, e cioè nella fase dell'intervento in cui gli strumenti sono ancora offerti dalle nozioni e dalle competenze che ancora alcune Scuole di Architettura sanno offrire grazie al *disegno*. Quell'arte che consiste nella *graficizzazione delle proprie intenzioni architettoniche* per costituire lo "spartito" sul quale quella musica potrà essere eseguita, questa volta ricorrendo alle mani degli operatori, come la musica del violino, del piano, ecc., sotto la direzione del Direttore dei lavori, ora maestro d'orchestra.

«L'esecuzione di una partitura musicale [...] la messa in scena di un'opera teatrale rappresentano uno dei casi più consueti di interpretazione, a tal punto che si parla correntemente di interpretazione musicale, e "interprete" viene chiamato un buon esecutore (Pareyson, 1954). Si dovrebbe dire che in una esecuzione si passa dalla notazione di una partitura scritta [...] alla sua realizzazione in suoni, gesti, o parole pronunciate o cantate ad alta voce. Per una partitura è sempre un insieme di istruzioni per la realizzazione di opere d'arte allografiche come le chiama Goodman (1968), e quindi prevede e prescrive la materia in cui deve essere realizzata, nel senso che la pagina musicale non prescrive solo melodia, ritmo, armonia, ma anche il timbro, e un testo teatrale prescrive che le parole scritte debbono essere eventualmente realizzate in quanto suoni vocali...» (da U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa, esperienze di traduzione*, Milano, 2003).

STELLARIO

di *Giorgio de Tommaso*

Stellario, l'ultimo pittore del Caffè Greco, se n'è andato prima della chiusura del suo scrigno

Non ero mai stato un assiduo frequentatore del Caffè Greco. C'ero stato qualche volta, da curioso come un turista, avevo girovagato per le sale un po' come uno straniero, timidamente, fra tavoli occupati da personaggi, alcuni che conoscevo a malapena sulle cronache o come pittori o artisti, scrittori o giornalisti. L'occasione di entrare a far parte per un breve periodo nel top del Caffè mi fu offerta il 20 aprile 1994.

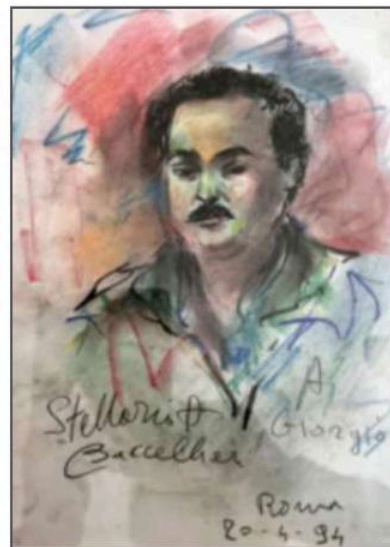


Stellario all'opera al Caffè Greco in una foto di Rino Barillari

Tra gli avventori quotidiani che ogni giorno frequentavano la mensa di Enrico Fiorentini, "il marmoraro" di Via Margutta, davanti al suo caminetto, c'era Stellario Baccellieri, il Pittore del Caffè Greco. Stava disegnando con dei gessetti il ritratto al figlio di Enrico, Sandro, il quale, a fine opera, mentre Stellario autografa il ritratto per darglielo, lo rifiutò. "Non mi somiglia", disse. Stellario, scuro in volto, si girò verso di me e mi disse: "Come ti chiami, scusa?" "Giorgio", gli risposi. "Ecco", disse scrivendo accanto all'autografo: "A Giorgio, Stellario Baccellieri 20-4-1994". E mi donò il quadro con lo stupore dei presenti. Io lo presi un po' confuso. Sandro annuì. Stellario mi disse: "Passami a trovare al Caffè Greco, io sto sempre lì, da

mezzogiorno in poi, mangiamo qualcosa insieme, ti presento i miei amici." Mi sembrò un vero colpo grosso. Fiorentini mi aveva presentato come Segretario di Via Margutta, l'Associazione, e come giornalista. Il giorno dopo, nell'ora di intervallo dal lavoro in banca, all'una e mezza, mi feci trovare nel Caffè Greco. Chiesi ad un cameriere in alta uniforme dove trovavo Stellario. Mi condusse in fondo ad una sala dove, tra tavoli apparecchiati e gente seduta che beveva o mangiava, c'era Stellario, in una sorta di studio di pittura, con rotoli di cartoncino poggiati al muro, tavolozze e tele su un giornale steso su un tavolo, pennelli entro un vaso in terra. Dipingeva seduto su un divanetto di velluto rosso addossato al muro, con giacca, cravatta e cappello. Intorno, sui muri qualche sua foto, dov'era ritratto con tantissimi attori, pittori, grandi artisti: Giorgio De Chirico, Liz Taylor, Linda Christian, Silvana Pampanini, Gina Lollobrigida, Valentina Cortese, Novella Parigini, Elsa Martinelli, Pericle Fazzini, Cesare Zavattini, Andy Warhol, Renato Guttuso.

Stellario, mentre dipingeva, mi raccontò a chi doveva il soprannome de "Il Pittore del Caffè Greco". "Un giorno stavo schizzando i profili di Federico Fellini e Giulietta Masina. Melina Mercuri e Jules Dassin, entrano e vanno a sedermisi accanto, mi guardano con simpatia e osservano quello che stavo facendo sulla tela. Poi chiedono al cameriere se possono avere il mio disegno, pagandolo. Ma io, Stellario, approdato a Roma dalla Calabria, non vado mai al cinema e non so chi sono e rifiuto. Un cliente mi rimbrocchia duramente e mi svela chi sono. Mi alzo e, mentre i due stanno uscendo, gli consegno il disegno di Fellini e la Masina, ma non voglio alcun compenso. I due raggianti mi abbracciano." Il giorno dopo un giornalista del Messaggero ha ripreso la scena, la pubblica e Stellario diventa una celebrità. Io, calabrese scorbuto e un po' villano, uno zingaro, divento immediatamente "Stellario il pittore del Caffè Greco". Man mano che lui raccontava mi guardavo intorno e mi rendevo conto di trovarmi in una bomboniera nel centro di Roma, dove era passata la storia dell'arte della Roma degli ultimi duecento anni. Stellario, mi chiama e



*Ritratto di Sandro Fiorentini di Stellario
Proprietà: Giorgio de Tommaso)*



mi regala il libro di Diego Angeli "Le cronache del Caffè Greco". Qualche giorno dopo sono andato a visitare la Galleria d'Arte Moderna ed ho trovato il quadro di Amerigo Bartoli del 1930, "Gli amici al caffè" [Aragno], che ritraeva tutti i frequentatori della Scuola Romana. Si vedono da sinistra: Emilio Cecchi, Vincenzo Cardarelli, Carlo Socrate Ardengo Soffici, Antonio Baldini, Pasqualina Spadini, Giuseppe Ungaretti, Mario Broglio (di spalle), il cameriere Malatesta, Armanda Ferri, Quirino

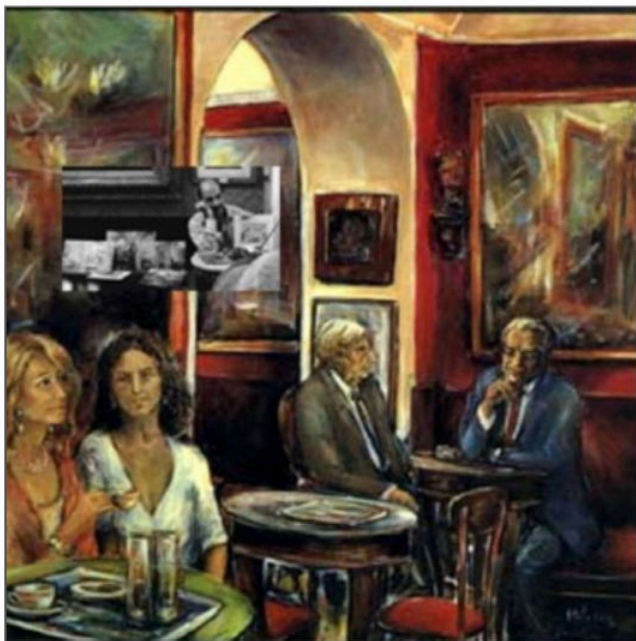
Ruggeri, Roberto Longhi, Riccardo Francalancia, Amerigo Bartoli, Aurelio Saffi, Bruno Barilli.

Memorabile la foto di Irving Penn, del 1948, che si trova allo Smithsonian American Art Museum a Washington D.C. e dove si vedono, nella Sala Omnibus del Caffè Greco, da sinistra a destra: Aldo Palazzeschi, Goffredo Petrassi, Mirko Basaldella, Carlo Levi, Pericle Fazzini, Afro Basaldella, Renzo Vespi gnani, Libero de Libero, Sandro Penna, Lea Padovani, Orson Welles, Mario Mafai, Ennio Flajano, Vitaliano Brancati e Orfeo Tamburi.

Stellario se n'è andato qualche mese prima della chiusura del Caffè Greco, all'età di 74 anni, il 5 gennaio 2025, nella sua Reggio Calabria, dov'era nato nel 1950 e dove aveva iniziato gli studi d'arte. Ma aveva scelto Roma come città di adozione e dove si trasferisce nel 1976. Nel Caffè Greco incontra Giorgio De Chirico e Renato Guttuso, che ne riconoscono il talento ed entra a far parte del circolo degli artisti di Via Margutta e di Villa Strohl Fern.



Incontro al Caffè Greco foto di Irving Penn, del 1948



Ora l'Antico Caffè Greco è stato sfrattato a causa di una controversia legale di lunga data tra il gestore e la proprietà delle mura, l'Ospedale Israelitico. Il locale è stato "sigillato" nell'ottobre 2025, ma la proprietà ha assicurato che i beni storici saranno tutelati, che verrà indetta una nuova gara pubblica per trovare un nuovo gestore, e che la chiusura non comporterà la perdita del suo valore storico e culturale. Fondato nel 1760, l'Antico Caffè Greco appartiene ai Locali Storici d'Italia ed è il secondo più antico d'Italia (il primo fu il Florian di Venezia); la licenza originale è protetta da un vincolo del Ministero dei Beni Culturali dal 1953 e i suoi tesori, tra arredi e opere d'arte sono inamovibili dal locale.

Giorgio De Chirico, Renato Guttuso e Marta Marzotto visti da Stella al Caffè Greco



da ArcheoRoma 2026 - a. XLVI - I semestre

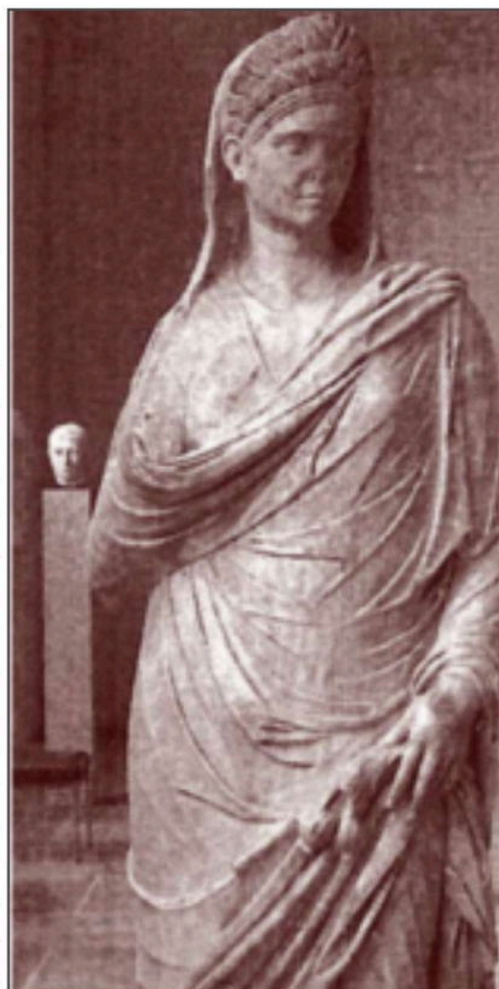
Ed. Borgia - Roma, novembre 2025

LE DONNE DI GIOVENALE

di **Laura Trellini Marino**

“Credo Pudicitiam Saturno rege moratam in terris visamque diu”. (Credo che la Pudicizia sia scesa in terra e ci sia rimasta a lungo solo ai tempi di Saturno). Apre così la satira sesta di Giovenale contro le donne, la più lunga e forse la più affascinante tra le sedici della sua opera, scritta per l'amico Postumo, prossimo al matrimonio, forse per fargli cambiare idea. E rievoca un tempo lontano quando le donne si dedicavano soltanto ai propri uomini e ai figli. Ora non ci sono più donne affidabili. “Immola una giovenca dalle corna d'oro a Giunone se ti imbatti in una donna perbene” (III- 49,50). Giovenale scrive la satira sesta, dopo l'anno 100, sicuramente dopo la morte di Domiziano (96 d.C.) forse per un eccesso di prudenza, riferendosi a personaggi di un recente passato: non vuole renderne riconoscibile nessuno, data la critica feroce con cui approccia una serie di figure femminili nelle loro manie e nelle loro perversioni. È una vera e propria galleria di ritratti disegnati da una penna impietosa, che descrivendo un'epoca appena trascorsa, intende riflettere tuttavia lo specchio del suo tempo. Ne scaturisce una poetica amara, fortemente moralistica, dovuta in buona parte al tipo di educazione ricevuta in gioventù nelle scuole di retorica che allora andavano per la maggiore. Non si può escludere inoltre un suo essere misogino, unito ad un eco dei principi morali della dottrina cristiana che già da tempo andava affermandosi tra gli strati più popolosi della città. A questo si aggiunga il tenore di vita di Giovenale, ai limiti della ristrettezza, situazione che lo rende il più cupo e rancoroso castigatore di costumi. *“Dum tu... inquietus erras / clamosa, Juvenalis, in Subura aut collem dominae teres Dianae / dum per limina te potentiorum vagumque maior Caelius et minor fatigant”*. (Mentre tu inquieto, Giovenale, vaghi per la chiassosa Suburra o sali alla collina di Diana... mentre corri ai palazzi dei potenti e ti stanca la ripida salita del Celio...). Così lo descrive Marziale (XII,18), mentre si affanna a raggiungere qualche ricca dimora per scroccare un pranzo. Ebbene sì, il nostro fa parte di quella schiera di *clientes* che si arrangiano infilandosi nei banchetti dei potenti, pur restando uno spettatore ai margini della scena, che non riesce a integrarsi, ma nemmeno a rimanere indifferente. Osserva indignato e finisce col raccontare manie, bassezze e turpitudini con tale violenza da indurre a pensare ad una strisciante forma di astio rancoroso. “Sembra che egli provi una strana attrazione per le perversioni della carne, ma al solo scopo di rivelare la bruttura” (E. Paratore, *Storia della letteratura latina*, pag. 717).

La sesta satira si può definire un vero e proprio spettacolo da teatro, il cui sipario si apre su una categoria di donne corrotte e viziose fino alla depravazione. La casta che il poeta intende colpire è quella dell'alta società romana, quella delle belle signore ingioiellate, le matrone, che si muovono in tutta libertà senza limiti e senza senso del pudore. Tra tutte intensa e triste la satira dedicata a Messalina, “l'augusta puttana”, la moglie dell'impe-



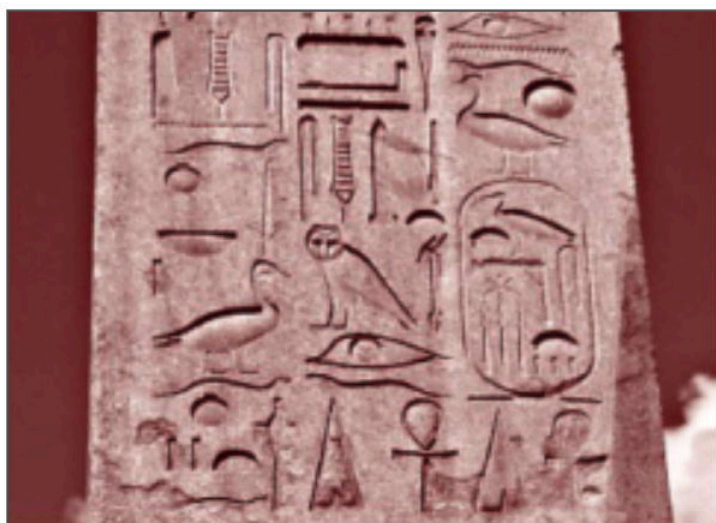
ratore. Giovenale ne fa un ritratto ruvido, vero e senza scampo: è una che preferisce il “pagliericcio da bordello piuttosto che il suo letto in Palatino”. È il povero mondo di una donna perduta, di grandissima forza poetica tanto da suscitare quasi un sentimento di pietà. L’*indignatio* colora di tinte forti tutta la sua poesia. Non fa sconti: le mogli sono tutte infedeli, per di più condizionano la vita dei mariti comandandoli a bacchetta. Sono ridicole sia quando vogliono esercitarsi in prove atletiche e gladiatorie, sia quando parlano greco per far colpo. Sperperano danaro, si truccano e si ingioiellano eccessivamente, ma quel che è più grave, tradiscono i mariti con chiunque capiti, siano schiavi o eunuchi o cantori da strapazzo. Fuggono con l’amante, come Eppia che abbandona i figli piangenti. Assistono a spettacoli volgari, frustano gli schiavi per capriccio, si ubriacano, credono ai ciarlatani e ai finti indovini, praticano aborti e arrivano a uccidere figli e marito “...*Clytemnestram nullus non vicus habebit*”. (Non c’è vicolo – a Roma – che non abbia la sua Clitemnestra). E conclude affermando che queste terribili megere “arriveranno anche al ferro” (*sed tamen et ferro*), vale a dire a uccidere il marito con un pugnale, nel caso che il loro Atride si sia immunizzato (contro il veleno, come Mitridate).

Dante colloca Giovenale tra i saggi, nel limbo assieme ad altri poeti tra i quali Virgilio. Ma piacerà per il suo moralismo anche al Petrarca, agli umanisti, a molti autori dell’Ottocento e persino al Carducci.

.....

L’OBELISCO LATERANENSE

di **Francesco M. Benedettucci**



L’Obelisco di Piazza San Giovanni in Laterano, eretto nelle immediate vicinanze della omonima Basilica, è il monumento più antico presente a Roma, essendo stato realizzato nel XV secolo a.C., durante la XVIII dinastia egiziana, sotto il regno di Thutmosis III (1479-1425 a.C.), che lo dedicò a suo padre Thutmosis II (1492-1479 a.C.) e al quale si devono, su ogni faccia, le iscrizioni presenti nelle colonne centrali; quelle visibili sulle due colonne laterali, sempre su ogni faccia del monolito, si devono invece al nipote Thutmosis IV (1401-1391 a.C.), il quale ricorda che, dopo la morte del nonno, il monumento era stato abbandonato per

anni; pertanto, egli portò a compimento la decorazione, per la quale fu necessario un lavoro di trentacinque anni da parte di maestranze specializzate. Pochi centimetri al di sopra della base, sono invece visibili dei geroglifici con il cartiglio di Ramesse II (1290-1224 a.C.), il principale sovrano della XIX dinastia, cui si devono alcuni dei più importanti e celebrati monumenti della civiltà faraonica, tra i quali i templi rupestri di Abu Simbel.

La cuspide, decurtata della punta durante i lavori di restauro cinquecenteschi, doveva invece essere, unitamente alla parte superiore dell’opera, un tempo ricoperta da lamine d’oro, oggi scomparse.

L’enorme blocco di granito nel quale è stata realizzata questa straordinaria opera proviene certamente dalle cave della regione di Assuan; l’altezza attuale è di 32,18 metri, che fa dell’obelisco il più alto al mondo tra quelli ancora in piedi di sicura fattura egizia. Se aggiungiamo la croce sovrastante la cuspide e il basamento cinquecentesco in travertino, si raggiunge un’altezza complessiva di 45,70 metri. Il peso totale si aggira invece attorno alle 455 tonnellate.

Contrariamente a tutti gli altri obelischi, questo non fu mai ideato come parte di una coppia ma come un monumento singolo.

Oltre alle elegantissime iscrizioni, nella parte alta, entro un riquadro, è visibile una rappresentazione del faraone che sacrifica in onore del dio Amon, di fronte al cui tempio, nell’attuale Karnak, l’obelisco do-

veva essere originariamente eretto. Proprio il nome di Amon appare in più punti cancellato e reiscritto, certamente in seguito alla restaurazione dei culti tradizionali, subito dopo la riforma religiosa di Amenophis IV/Akhenaton (1353-1335 a.C.).

Tra le altre particolarità, l'Obelisco Lateranense risulta essere stato l'ultimo a raggiungere Roma dall'Egitto in epoca antica. In realtà, esso doveva essere destinato a Costantinopoli per ordine dello stesso Costantino (274-337 d.C.), ma le operazioni di trasporto dell'enorme monolito, che era giunto ad Alessandria dopo un avventuroso viaggio lungo il Nilo, vennero bloccate a causa della morte dell'imperatore nel 337, in base al racconto di Ammiano Marcellino, il quale narra di avere assistito personalmente a varie fasi del difficile trasferimento. Venti anni dopo, nel 357, Costanzo II (317-361 d.C.), figlio e successore di Costantino, portò a termine il trasporto, avendo però come destinazione non più la metropoli sul Bosforo, bensì l'Urbe. Grazie all'utilizzo di una grandiosa imbarcazione, fatta costruire per l'occasione e mossa da trecento rematori, l'opera raggiunse il porto di Ostia, dove fu caricata su una zattera che risalì il Tevere e raggiunse la Villa di Severo, per essere poi trasportato, sotto la cura del *Praefectus Urbi* Memmio Vitrasio Orfito, al Circo Massimo, ed eretto sulla spina ad affiancare l'obelisco già presente, quello di Sethi I (1306-1290 a.C.) e Ramesse II, portato a Roma da Augusto tre secoli prima e oggi collocato a Piazza del Popolo (Obelisco Flaminio).

Il nuovo monumento, prima importante opera eretta a Roma dopo l'affermazione del Cristianesimo, assunse presto un valore simbolico riguardo all'affermazione della nuova religione sul paganesimo.

Dopo circa un secolo, l'obelisco crollò e venne abbandonato, finendo coperto dalle acque che avevano trasformato l'antico Circo Massimo in una sorta di palude. Solo nel XVI secolo, il Papa Sisto V (1521-1590) offrì un premio a chi lo avesse ritrovato. Spezzata in tre tronconi, l'opera fu rinvenuta al di sotto di uno spesso strato di terra e fango, a circa sette metri di profondità.

Dopo la ricomposizione e il restauro, l'obelisco, che in prima battuta si era pensato di innalzare in Piazza dei SS. Apostoli, fu trasportato sulla Piazza del Laterano, dove prese il posto che, fin dalla tarda antichità, era stato occupato dalla statua equestre di Marco Aurelio, ricollocata da Michelangelo al centro della Piazza del Campidoglio. Il sollevamento e l'erezione del grande monumento in granito furono curati dall'architetto Domenico Fontana, il quale portò a compimento il suo incarico il 3 agosto 1588. Il 10 agosto la benedizione papale inaugurò ufficialmente la nuova sistemazione della piazza. Fontana progettò anche il nuovo basamento e fece aggiungere sulla cima una croce e i simboli araldici della famiglia Peretti, cui apparteneva il Pontefice.

L'opera fu orientata verso il nuovo edificio che Sisto V aveva fatto erigere a poche decine di metri di distanza per ospitare la Scala Santa, fatta portare a Roma da Sant'Elena, madre di Costantino.

Oggi l'Obelisco Lateranense svetta sulla Piazza retrostante la Basilica di San Giovanni in Laterano, al culmine di strade, come Via Merulana, Via San Giovanni in Laterano e Via dell'Amba Aradam, il cui percorso in salita ne accresce la grandiosità. In anni recenti, esso è stato sottoposto a importanti lavori di restauro che si erano resi necessari per i danni apportati dall'inquinamento e da atti vandalici, se non addirittura criminali, come l'attentato mafioso al Palazzo Apostolico del Laterano nel 1993.

L'obelisco ha perso, pertanto, il triste aspetto di monumentale spartitraffico, per acquisire un minimo del rispetto e della considerazione che un capolavoro del genere, alla veneranda età di 36 secoli, merita.



L'obelisco nella piazza lateranense in una stampa settecentesca e oggi

POESIA, POETICA E META-POESIA (59)

di *Sandra Avincola*

I quindici sonetti della raccolta “Autobiografia” riflettono la volontà del poeta di porre in risalto gli elementi basilari, da intendere sia come eventi oggettivi che come riflessi di questi sul proprio io interiore, su cui si è edificata la sua personalità. Si tratta di componimenti in cui il poeta si racconta, senza tentare – al di là di brevi commenti nella chiusa epigrammatica del sonetto – di approfondire più di tanto il significato dei fatti che vi sono rappresentati. Famoso, per quanto lascia intendere di cupi, dolorosi scenari famigliari, quello in cui Saba riferisce del suo primo incontro, a vent’anni, col padre che non aveva mai conosciuto:

Mio padre è stato per me «l’assassino»,
fino ai vent’anni che l’ho conosciuto.
Allora ho visto ch’egli era un bambino,
e che il dono ch’io ho da lui l’ho avuto.

Aveva in volto il mio sguardo azzurrino,
un sorriso, in miseria, dolce e astuto.
Andò sempre pel mondo pellegrino;
più d’una donna l’ha amato e pasciuto.

Egli era gaio e leggero; mia madre
tutti sentiva della vita i pesi.
Di mano ei gli sfuggì come un pallone.

«Non somigliare – ammoniva – a tuo padre».
Ed io più tardi in me stesso lo intesi:
eran due razze in antica tenzone

“Esisteva, nel 1882 un uomo che vendeva mobili a schede (a rate). Era vedovo, con una bambina (...) Quando aveva circa quarant’anni, un sensale di matrimoni (si chiamava Tomba), gli propose mia madre, che non era molto più giovane di lui. Fu accettato. Per 4000 fiorini lo sciagurato si fece circoncidere, cambiò il suo nome in quello di Abramo, e (puoi immaginarti con quale nascosto rancore) sposò mia madre, che teneva allora un negozietto di mobili. (...) Il giorno della mia nascita (...) egli era in prigione per lesa maestà (F. Giuseppe): credo piuttosto per scappare da mia madre: tanto più che i soldi erano finiti, e i parenti non volevano tirarne fuori degli altri.”
(da una lettera a Nora Baldi, 1955)

Un padre, quindi, che per 4000 fiorini si era “venduto” fino a contrarre un matrimonio d’interesse; demonizzato per la sua pessima condotta da una moglie inasprita che non si perita di dipingerlo come un “assassino” agli occhi del figlio; un uomo di cui, quando lo incontra per la prima volta a vent’anni, Saba intuisce a naso la fondamentale ‘miseria’ umana: un misto di furbizia e cialtroneria, un manutengolo amato dalle donne per il suo sguardo “azzurrino” e per l’incosciente leggerezza che lo ha fatto sfuggire dalle mani della coniuge come un pallone. Il poeta crea qui una dicotomia *uomo gaio e leggero/donna affranta e gravata dai pesi dell’esistenza*: un “lui” che trascorre lieve sulle pene della vita, una “lei” costretta a caricarsi d’ogni fardello, macerandosi per questo di rabbiosa impotenza. La conclusione cui perviene Saba può sembrare stupefacente: ciascuno dei componenti la coppia è l’emblema della rispettiva razza - ariana lui, ebraica lei -, e per ciò stesso destinati a non intendersi mai. Ma al di là di questo, molto al di là di questo, il testo fornisce al lettore – per ora senza l’apporto dello “scandaglio” psicanalitico – l’abbozzo di quanto in seguito si rivelerà ben più che un’opposizione madre/padre e che investirà in pieno le sfere della femminilità e della virilità *tout court*. In tutti i testi in cui compare, perfino in quella che dovrebbe essere una palinodia riparatoria di un passato da “cattivo figlio” (*Preghiera alla madre*), Rachele Cohen viene mostrata sofferente, dura, incattivita (“*Quando nacqui mia madre ne piangeva, /sola, la notte, nel deserto letto*”). Nonostante la radiosa positività di altre figure femminili della sua infanzia (l’amata balia su tutte, ma anche la zia Regina), il negativo che bolla il rapporto primario con la

figura materna finisce per connotare agli occhi di Saba l'idea stessa del genere femminile. Una donna triste, livorosa, indurita dalle pene, si identifica agli occhi del "piccolo Berto" come archetipo di tutte le donne possibili. Per converso il padre, il vituperato "assassino" cui non *deve* assomigliare, assente dal suo orizzonte formativo e per ciò stesso oggetto di desiderio, lo conquisterà al primo approccio: sorridente, di bell'aspetto, leggero come un palloncino che sfugge di mano a chi voglia trattenerlo. Un modello virile quanto mai diverso dai maschi del contesto familiare in cui il bimbo cresce e di cui il poeta adulto ritrarrà con malcelata acredine i connotati 'ebraici'. Ecco allora che la dicotomia di cui sopra viene complicata dalla sovrapposizione di altri due elementi in forte antagonismo reciproco: la madre – s'è detto – viene descritta come malmostosa, cupa ed *ebrea*; il padre è allegro, spensierato e *ariano*. Il deprezzamento dell'ebraismo da parte di Saba, da intendere come visione negativa dei tratti culturali e religiosi di tutta una razza (ivi compresi i comportamenti sociali), non è da addebitare alla psicanalisi (Freud era ebreo, così come l'amato dott. Weiss): a dar fuoco alle polveri era stata la lettura di un'opera, "Sesso e carattere" di Otto Weininger (1903), che in realtà non fece altro che dare forma e contenuti specifici a un'insofferenza fino ad allora "dormiente". Sugli effetti dell'approccio sabiano al testo di Weininger abbiamo una testimonianza preziosa: una nota di pugno di Aldo Fortuna, studente di giurisprudenza fiorentino che conobbe Saba a Bologna tra il 1912 e il 1914. In quel periodo il poeta si trovava nel capoluogo emiliano insieme alla moglie Lina nel tentativo di venire a capo di una grave crisi coniugale; Fortuna correggeva per lui gli scritti che erano in un italiano ancora malcerto. Nel suo diario il giovane annota che il libro di Weininger "...tratta di questioni sul genio, sulla maschilità, sulla donna e fu scritto a ventidue anni, prima che l'autore si uccidesse. Ha fatto su Saba un grande effetto, un effetto decisivo ed ha quasi dichiarato che, se l'avesse letto dieci anni addietro, sarebbe giunto al suicidio anche lui". Cosa aveva rinvenuto in quell'opera, Saba, da farsene intridere mente e anima, fino a dichiarare che se l'avesse letta dieci anni prima avrebbe attentato anch'egli alla propria vita? Per rispondere a queste domande sarà opportuno rifarsi a due testi che, agli occhi della critica, rappresentano in modo incontrovertibile il sostanziale antisemitismo di Saba. Il primo è il celeberrimo "A una capra" (da *Casa e Campagna*, 1909-1910).

Ho parlato a una capra.
Era sola sul prato, era legata.
Sazia d'erba, bagnata
dalla pioggia, belava.
Quell'uguale belato era fraterno
al mio dolore. Ed io risposi, prima
per celia, poi perché il dolore è eterno,
ha una voce e non varia.
Questa voce sentiva
gemere in una capra solitaria.
In una capra dal viso semita
sentiva querelarsi ogni altro male,
ogni altra vita.

Il poeta, dunque, "parla" a una capra: dapprima per imitarne, scherzosamente, il belato lamentoso, poi per un risorgente sentimento interno di dolore – un dolore, in lui, che niente e nessuno ha potuto mai eradicare. Nella voce gemente dell'animale, pur sazio d'erba ma fradicio di pioggia e legato sì da non potersi muovere liberamente, il poeta riconosce la propria antica pena, e comprende che quella capra "dal viso semita" è una testimonianza ulteriore, se mai ce ne fosse bisogno, di tutti i mali possibili, anzi, del male universale che incombe sull'esistenza di ogni essere. Il tutto sarebbe molto leopardiano, se non ci fosse questa notazione "viso semita" a fornirci l'indicazione che il significato va ricercato altrove. *Viso*, si badi bene, non muso (come, trattandosi di una capra, sarebbe stato più appropriato): l'animale viene umanizzato perché Saba – consciamente o no, non lo sappiamo – non se la sente di animalizzare il riferimento a un'intera categoria di esseri umani che ha patito, che è stata più vessata e discriminata e cui spetta, quindi, un non invidiabile appannaggio, il "primato" del dolore. Ciononostante ci fu chi lesse tra le righe di quest'espressione qualcosa di disturbante, di offensivo per il paragone che viene istituito tra

la capra e il popolo ebraico, e lo fece notare a Saba. A partire dall'agosto del 1946 egli aveva dato avvio a uno scambio epistolare con lo psicanalista Joachim Flescher, direttore di una rivista, «Psicoanalisi», organo ufficiale della Società Psicanalitica Italiana. Saba aveva esposto a Flescher i nodi cruciali della propria esistenza che la terapia ad opera del dott. Weiss gli aveva consentito di leggere e interpretare, a partire dagli eventi traumatici della sua prima infanzia, ivi compresa la paura della castrazione con cui il "piccolo Berto" identificava la pratica della circoncisione. Al riguardo in una delle sue lettere Saba riferisce a Flescher di quando l'amata balia, per tacitarne i capricci, lo minacciava di "farlo ebreo", ossia di sottoporlo a circoncisione. Con ogni evidenza a Flescher non era sfuggito che dietro quei racconti era percepibile un'ostilità nei confronti della figura materna, in direzione soprattutto di una durezza attribuita all'ebraismo della donna, e ne aveva domandato ragione a Saba:

"...dalla lettura dei suoi versi mi sembra che Lei probabilmente non ha avuto una madre troppo dolce e permissiva e che comunque delusioni e rinunce La dovevano aver colpito prima ancora che si fosse delineata la costellazione 'edipica'. Così solo mi spiego il verso antiebraico in una sua poesia, che prima pensavo rivelasse che il Suo padre fosse stato ebreo e non – come seppi dalla Cronistoria - la madre."

Costellazione edipica: ovvero il processo per cui l'evoluzione di un bambino, originariamente partecipe di entrambe le polarità maschile/femminile, passa attraverso l'amore edipico per la madre (con la femminilità della quale si identifica) alla definizione della propria identità sessuale, riconoscendo il ruolo del padre e di lì la propria specificità maschile. Va da sé che ove in questa fase la triangolazione madre/padre/figlio venga disturbata da fattori perturbanti (chiaramente individuabili nella biografia del poeta), tale evoluzione non sarà lineare né, tanto meno, armoniosa. Per motivi indipendenti dalla sua volontà, il "piccolo Berto" aveva subito la dinamica del due (*madre/figlio*) contro uno (*padre*). Tutto questo quando l'edipo sabiano era stato dislocato sulla madre felice e 'cristiana' (Peppa Sabaz), surrogata della madre infelice ed 'ebrea'. Rachele Cohen si vide costretta a "strappare" il figlioletto dalle braccia della balia per non dover aggiungere un altro abbandono affettivo allo scacco già subito ad opera del marito. A fornire motivazioni pretestuose a questa manifestazione di gelosia materna ci fu anche l'abitudine della balia di condurre il bambino con sé in chiesa per assistervi ai riti religiosi (cosa che il Saba mostrava di gradire oltremodo, e da cui trasse il mito dell'angelo custode che lo vegliava durante la notte).

Il secondo testo, "Bersaglio", è tratto da "Versi militari", una raccolta di 27 sonetti in cui Saba rievoca i due anni di leva militare (1907-08) a Salerno, presso il 12° Reggimento di Fanteria. In "Storia e cronistoria del Canzoniere" il poeta rievoca puntualmente, com'è suo costume, eventi e stati d'animo che caratterizzarono quel periodo, così diverso nella pratica da come se l'era figurato. Il poco più che ventenne Saba si era alimentato, come tanti giovani della sua età, del bellicismo imperante nei primi due decenni del secolo, tra i sogni di gloria dannunziani e l'esaltazione della guerra propria dei futuristi. In seguito avrebbe abbracciato posizioni antimilitariste; per allora, quello che trovò nella vita della guarnigione gli parve molto prosaico rispetto alle sue precedenti fantasticherie: marce lunghe e faticose, esercitazioni di tiro, turni di guardia, punizioni, cella di rigore... In lui c'era anche, vivissimo, un desiderio di inclusione, di abbraccio collettivo con i compagni, che lo ripagasse del senso di emarginazione sofferto negli anni dell'infanzia e della prima adolescenza. Tale premessa è necessaria se si vuole dare una giusta direzione alla lettura di "Bersaglio", la cui chiusa, diversamente, potrebbe suonare disturbante. Saba rievoca un'esercitazione di tiro sulla spiaggia (*del mare sulle iridescenti arene*). Schermandosi dietro mucchi di sabbia il poeta si getta a terra e preme d'impeto il grilletto: colpito da quella violenta "frustata" il bersaglio cade. Cosa ha individuato in quella sagoma, il fantaccino Umberto Poli, da farsi guidare la mano in modo così infallibile? Non una testa coronata (forse l'Imperatore asburgico Francesco Giuseppe, che tra gli altri titoli annoverava anche quello di "Signore di Trieste"), non un nemico indefinito che in tempi di pace è assente dalla scena. Ciò che rende letale il suo tiro è "l'orrore sofferto" dai suoi occhi, riassunto nell'ultima terzina (*"Tutto che di deforme... impuro"*).

Del mare sulle iridescenti arene,
dove in trincee si ammucchiano, mi getto;
e con una repressa ansia il grilletto
premo. Va la terribile frustata

e una sagoma cade. Immaginata
non ho in essa una più bella che buona,
non una testa che porti corona,
non il nemico che più mai non viene.

Se qui l'occhio non falla e il colpo è certo,
egli è che nel bersaglio ognor figuro
l'orrore che i miei occhi hanno sofferto.

Tutto che di deforme hanno veduto,
di troppo ebraico, di troppo panciuto,
di troppo lamentosamente impuro.

Ci vuole poco a capire che il nemico contro cui Saba dirige il colpo è l'idea stessa d'ebraismo come egli da lungo tempo cova dentro sé, una condizione subita e mai vissuta come scelta attiva, l'appartenenza coatta a un mondo con cui non è mai riuscito a identificarsi e che continua ad essere per lui fonte di pena e disagio. È tutto quanto lo condanna a percepirsi "diverso", impedendogli – come nel caso in oggetto – la tanto desiderata fusione con i commilitoni. Le parole con cui il poeta sceglie di rendere la propria rancorosa ostilità sono inequivocabili: nel suo rigetto delle poetiche simboliste, nel voler essere semplice, chiaro e diretto, Saba è – come s'è accennato – pochissimo novecentesco. Ecco perché qui non si può invocare un "*malentendu*" da parte della critica o di lettori un po' superficiali. I termini sono forti, impietosi, caricaturali: *deforme, troppo ebraico, troppo panciuto, lamentosamente impuro*. Anche i toni, resi apodittici dalla sintesi propria del dettato poetico, sono lontani dalla descrizione, tra affettuosa e divertita, che in uno dei cinque racconti dal titolo "Gli ebrei" (rifiutati dai redattori de "La Voce" e pubblicati molto tempo dopo la data di composizione, nel 1956) Saba faceva dei comportamenti tenuti dai commercianti ebrei nel ghetto di Trieste. Lì si poteva ancora sorridere su "i furti, gli imbrogli, le usure" esercitati a danno di ingenui clienti da parte di "mercanti e mercantesse (...) con una stupefacente conoscenza psicologica e fisiologica delle vittime". In "Bersaglio", invece, i margini per una pur sommessa presa in giro sono del tutto azzerati. Nella risposta all'appunto mossogli da Flescher, Saba inizialmente fornisce delle motivazioni, per così dire, esterne alla sostanza ideologica e religiosa dell'ebraismo, sottolineando con sarcasmo il carattere antiquato dei suoi rituali e l'uso di una lingua morta quale l'ebraico biblico:

"Pensi, voglio dire, quei vecchi schiacciati a terra dal senso di colpa, vociferanti in coro preghiere all'Altissimo, in una lingua morta che nessuno di loro capisce; e vedrà che ho ragione [...] di odiare quei vecchi. Non parlo poi del Sofar, il maledetto corno di montone, dai suoni striduli ed agghiaccianti, col quale gli ebrei hanno salutato recentemente il primo presidente dello Stato d'Israele. Ma per quale malora lo hanno tirato fuori quel corno di montone; e non possono rinunciare né a lui né ad altre consimili anticaglie? Ma, lasciando stare le immagini, adesso vengo al mio 'antisemitismo'. Non so da quali miei versi lei lo abbia dedotto; se da uno dei Versi militari ("di troppo ebraico, di troppo panciuto") o se dalla famigerata strofetta della Capra (...)"

Qui Saba non si avvede che il carattere inattendibile di queste critiche per chi, come lui, vorrà dichiararsi "senza nessuna religione", consiste proprio nel ritrarre come negative le immagini connesse al culto ebraico, in contrapposizione al piacere che lui stesso confessa d'aver provato, da bambino, alla vista "delle belle immagini" cattoliche in una chiesa di Trieste:

"Il ricordo d'infanzia più antico che conservo: mi vedo un bel bambino biondo in braccio a una donna giovane e formosa (la mia amatissima balia). Sulla soglia di una bottega di mobili sta in piedi mia madre (vendeva mobili in Cittavecchia) e minaccia con la mano me e la donna, perché questa mi aveva portato di nuovo in chiesa dei «goim». (Era la chiesa detta del Rosario, dove effettivamente la balia mi conduceva quando andava, la sera, alla Benedizione; ed io mi compiacevo molto e dell'odore dell'incenso e delle belle immagini). Io, a quella minaccia, scoppio in pianto; ho il senso di aver avuto paura."

(Dal carteggio di Saba con J. Flescher, 14 marzo 1949)

(*Continua*)

Don Giovanni Di Michele S.J., amico di S. Marinella e di Papa Leone XIV

intervistato da *Livio Spinelli* e *Marilena Curti*



Don Giovanni Di Michele S.J., se lo ricordano in tanti a Santa Marinella, quando giovanissimo, appena uscito dal Seminario arrivò alla Chiesa di S. Giuseppe. Un grande amico capace di coinvolgere i giovani in tantissime iniziative dallo sport, all'associazionismo cattolico, e in mille altre attività. Nonostante il tempo trascorso e i suoi successivi impegni diocesani che lo hanno portato lontano, il suo cuore è rimasto a Santa Marinella e in tutti coloro che hanno avuto la fortuna di conoscerlo.

Don Giovanni alla veneranda età di 88 anni, torna ai suoi lettori con due opere: i suoi "135 incontri con Gesù" e "La Chiesa incarnata del Concilio Vaticano

II nel 3° Millennio". Nei suoi "Incontri" descrive le relazioni umane di Gesù, con amorevole profondità esistenziale, da cui emerge un ritratto straordinariamente "umano" del Figlio di Dio, tangibile ed immediato, basato sulla quotidianità, sul messaggio vero e universale di speranza e conforto, vivo oggi come allora.

L'ultimo incontro, il numero 135 è il suo, dice Don Giovanni: "Quando mi troverò davanti a Lui dovrò rendergli conto e rispondere alle Sue domande, ma ... anch'io avrò qualche domanda da fare a Lui".

Nel saggio sul Concilio Vaticano II egli affronta alcuni temi cruciali quale il ruolo delle donne nella Chiesa, il sacerdozio femminile e del perché ai sacerdoti non è concesso sposarsi. Questo Concilio ha segnato il passaggio dalla Chiesa tradizionale "ecclesiocentrica", del 2° millennio,

dove i Papi, hanno curato più la tradizione storica del papato, che il messaggio evangelico cristiano, a una Chiesa del 3° millennio, fortemente incentrata sul messaggio di Gesù. Il Concilio Vaticano II è uno spartiacque: l'alba di una nuova Chiesa, improntata sull'insegnamento evangelico di Gesù, aperta ai problemi del mondo, proiettata al popolo dei fedeli, al passo con tutte le questioni inerenti allo scenario



socio-politico internazionale, la giustizia sociale, il lavoro, la dignità della vita umana e il rispetto tra gli individui. Questi due straordinari volumi mirano a far comprendere l'evoluzione della Chiesa e la missione evangelica operata dal Cristianesimo, dai tempi di Gesù fino ai nostri giorni, a noi, che Lo incontriamo ogni giorno sul nostro cammino, nello sguardo di un bambino, di un anziano, di un bisognoso, e di chi soffre, coinvolgendoci con generosa empatia ai problemi dell'umanità. "L'Amore come motore del mondo, come fine ultimo, omnicomprensivo, oltre ogni confine umano. Il senso della vita è amare".

Don Giovanni dopo S. Marinella fu Parroco a Cesano (Roma) nella Chiesa di S. Giovanni Battista dove spesso veniva affiancato da Don Robert Prevost. Ecco uno stral-

cio dell'intervista integrale del professor Livio Spinelli e della giornalista Marilena Curti pubblicata su YouTube:

<https://m.youtube.com/watch?v=Jx5ljcw424w&t=2662s>,

«Quando ero Parroco a Cesano, alcuni Agostiniani venivano ad aiutarmi per la Messa domenicale, la benedizione delle case e l'insegnamento del catechismo, e tra i questi c'era anche Don Robert Prevost, oggi Papa Leone XIV, come si vede in alcune foto. Oggi ci troviamo in un momento storico tra i più difficili, con una guerra globale atomica alle porte, Don Prevost lo sto seguendo, si trova di fronte a una situazione mondiale difficilissima, è un uomo di una intelligenza e di una profondità incredibile. Oggi il compito che si chiede al Papa di fermare le guerre è un compito incredibilmente difficile.



Don Robert un giorno vorrei incontrarlo a tu per tu e parlare della sua difficile missione. Il nostro Vescovo Gianrico Ruzza che di recente lo ha incontrato, gli ha ricordato di quando lui aiutava Don Giovanni a Cesano, e il Papa gli ha risposto: “Io di quella esperienza a Cesano sono molto contento”. Io però aspetto per incontrarlo, perché lui per adesso ha molto da fare.»

Nelle foto:

Don Robert Prevost con Don Giovanni Di Michele

La giornalista Marilena Curti intervista Don Giovanni

I due volumi di Don Giovanni

PAGINE SCELTE DI IMPORTANTI NARRATORI

di **Elisabetta Di Iaconi**

Carlo Emilio Gadda (Milano 1983 – Roma 1973)

Partecipò come Alpino alla Prima Guerra Mondiale. Si laureò in ingegneria. Lavorò per società elettriche e chimiche in Sardegna, in Lombardia, in Argentina.

Lasciò la sua attività per dedicarsi alla letteratura. Il suo è uno stile polemico che evidenzia la crisi Novecentesca. Mescolava i dialetti (milanese e romanesco) e gli stili (livello dotto e popolare). E irrideva la società borghese.

Tra le opere: *La Madonna dei filosofi* (1931), *Il castello di Udine* (1934), *L'Adalgisa* (1944), *Novelle del ducato in fiamme* (1953), il famoso *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, del 1957, che descrive un delitto a opera della borghesia romana, ai tempi del fascismo, lasciato senza soluzione.

Celebre è anche stato *La cognizione del dolore* (romanzo incompiuto basato sulla solitudine dell'uomo ferito dal mondo, che si ribella con violenza per giungere alla demistificazione dell'inganno). Ambientato a Lukones, paese sudamericano di fantasia, racconta la storia dell'ingegnere Gonzalo Pirobutirro. Anche qui si narra di un omicidio: quella della madre, rimasto irrisolto come per l'altro celebre romanzo del quale si è parlato.



Da: La cognizione del dolore (Prima edizione Einaudi 1963)

I manichini ossibuchivori

“Camerieri neri, nei «restaurants», avevano il frac, per quanto pieno di padelle, e il piastrone d'amido, con cravatta posticcia. Solo il piastrone s'intende: cioè senza che quella imponentissima fra tutte le di-

gnità pettorali arrivasse mai a radicarsi in una totalitaria armonia, nella fisiologia necessitante d'una camicia. La quale mancava onninamente.

Pervase da un sottile brivido, le signore: non appena si sentissero onorare dell'appellativo di signora da simili ossequenti fracs. «Un misto panna-cioccolato per la signora, sissignora!». Era, dalla nuca ai calcagni, come una staffilata di dolcezza, «la pura gioia ascosa» dell'inno. E anche negli uomini, del resto, il prurito segreto della compiacenza: su, su, dall'inguine verso le meningi e i bulbi: l'illusione, quasi, d'un attimo di potestà marchionale. Dimenticati tutti gli scioperi, di colpo; le urla di morte, le barricate, le comuni, le minacce d'impiccagioni ai lampioni; e le cagnare e i blocchi e le guerre e le stragi, d'ogni qualità e d'ogni terra; per un attimo! per quell'attimo di letizia... Il grido meraviglioso, fastosissimo, pieno d'ossequio e d'una toccante premura, più inebriante che melode elisia di Bellini, rimbalzava di garzone in garzone, di piastrone in piastrone, locupletando di nuovi sortilegi destrogiri gli ormoni marchionici del committente; finché, pervenuto alla dispensa, era: «un taglio limone seltz per quel belinone d'un 128».

Sì, sì: erano consideratissimi, i fracs. Signori seri, nei «restaurants» delle stazioni, e da prendere sul serio, ordinavano loro, con perfetta serietà, «un osso buco con risotto». Ed essi, con cenni premurosi, annuivano. E ciò nel pieno possesso delle rispettive facoltà mentali. Tutti erano presi sul serio: e si avevano in grande considerazione gli uni gli altri. Gli uni si compiacevano della presenza degli altri, desiderata platea. E a nessuno veniva fatto di pensare, sogguardando il vicino, «quanto è fesso!».

Descrive in modo satirico i difetti della società milanese peggiore: gente danarosa, volgare, soddisfatta e conformista. Il piastrone è una finta camicia: è solo apparenza. Il linguaggio è aulico per ottenere il sorriso. Marchionale richiama Marchion personaggio di una poesia di Carlo Porta.

Il belinone (bellone) del 128 è una persona volgare seduta a quel tavolo. Il sortilegio era una pratica divinatoria. I camerieri si presentavano ossequiosi nei confronti dei clienti, ma in realtà li consideravano fessi, stupidi, sciocchi. In questo testo ogni parola va interpretata adeguatamente.

“Fumavano. Subito dopo la mela. Estraeivano, con distratta noncuranza, di tasca, il portasigarette d'argento: poi, dal portasigarette, una sigaretta, piuttosto piena e massiccia, col bocchino di carta d'oro; quella te la picchiavano leggermente sul portasigarette, richiuso nel frattempo dall'altra mano, con un tatràc; la mettevano ai labbri; e allora, come infastiditi, mentre che una sottil ruga orizzontale si delineava sulla lor fronte, onnubilata di cure altissime, riponevano il trascurabile portasigarette. Passati alla cerimonia dei fiammiferi, ne rinvenivano finalmente, dopo aver cercato in due o tre tasche, una bustina a matrice: ma, apertala, si constataba che n'erano già stati tutti spiccati, per il che, con dispetto, la bustina veniva immantinenti estromessa dai confini dell'Io. E derelitta, ecco, giaceva nel piatto con bucce. Altra, infine, soccorreva, stanata ultimamente dal 123° taschino. Dissigillavano il francobollo-sigillo, ubiqua immagine del Fisco Uno e Trino, fino a denudare in quella pettinetta miracolosa, la Urmutter di tutti gli spiritelli con capocchia.

Tutta la descrizione del portasigarette, e della mancata accensione della sigaretta, è da gustare. È un vero e proprio rito (la Urmutter è la striscia di legno che tiene uniti i fiammiferi svedesi. La peristalsi dello stomaco è l'unico interesse). Queste sono menti alle quali mancano pensieri e sentimenti.

Venerdì 31 Gennaio 1834

Sono andato a disegnare il Soratte e poi sono andato all'asta che si teneva nel cortile di Thorvaldsen con l'eredità di un pittore morto, io avrei voluto comprare i profili per i tre volumi di Dante, ma sono saliti a 18 paoli e io osavo pagarne solo 10; era comico sentire il banditore, cantava in recitativo e prima di battere il martello tirava la nota così a lungo e così sottile che di tanto in tanto si incrinava e lui doveva ridere; c'era il vecchio Koch e interveniva anche lui con il suo riso comico, delicato.

Hans Christian Andersen

SULLE ALI DI PEGASO

di *Edvige Lugaro*

Sfumato il tentativo di accaparrarsi il prestigioso “Prix de Rome”, annuale borsa di studio messa a disposizione per gli artisti francesi dall’Accademia di Villa Medici, il giovane pittore Géricault nel 1816 si recherà a sue spese nella Città Eterna.

Venticinquenne, di famiglia facoltosa, Théodore può permettersi di soggiornare per un anno nella città che segnerà una svolta significativa nel suo percorso formativo. Come ogni artista che sosta a Roma, verrà a studiare i modelli della grande Maniera e se a Firenze si era concentrato sulle qualità luministiche di Tiziano, qui darà la precedenza al disegno e ai valori scultorei di Raffaello e Michelangelo.

Al momento il pittore non è ancora quello universalmente famoso per dipinti iconici come “Le radeau de la Méduse” o l’inquietante serie degli alienati, quanto piuttosto un pittore di “iconologia equina”, soggetto a cui si dedicava già

da vari anni, fin da quando, all’età di diciassette anni, aveva avuto il suo primo cavallo. In quel periodo si divide tra le lezioni presso il “pittore di cavalli” Carle Vernet - padre del più celebre Horace, che Géricault incontrerà nel suo soggiorno romano -, quelle di Pierre Guérin, seguace di Jacques-Louis David, e la frequentazione delle stalle delle “Écuries” di Versailles. Copiosi i disegni, gli schizzi preparatori, gli acquerelli e gli oli che raffigurano serie di teste, allineate file di groppe equine, dove il cavallo è indagato, con occhio sempre curioso, attento ed amorevole, in tutta la varietà di razze, di situazioni, nonché in tutta la sua complessità psicologica. È palese che per Géricault il cavallo non è un animale *tout-court* bensì, romanticamente, un riflesso dei suoi stati d’animo, quasi un’amplificazione di sé stesso ed una proiezione dei suoi desideri di spazio, fuga e libertà.

Così scrive nel 1848 Théophile Gautier: “Dai fregi del Partenone, dove Fidia sfilava con le sue lunghe cavalcate, nessun artista ha reso l’ideale della perfezione equina come Géricault.” Proprio per avvicinarsi a questo ideale di perfezione, sempre un po’ in bilico tra Neoclassicismo e Romanticismo, Géricault sente il bisogno di completare la sua formazione artistica a Roma. Indubbiamente avverte l’influsso del michelangiolesco cavallo impennato nella “Conversione di Saulo” della Cappella Paolina, come di quello scalpitante nella raffaellesca Stanza di Eliodoro o dei numerosi esemplari immortalati nelle scene di battaglia di Giulio Romano. Ma alla teoria va affiancata la pratica, ovvero all’idea la realtà. Questa la vive immergendosi nella quotidianità del carnevale romano, evento abbondantemente celebrato da intellettuali stranieri come Goethe nel suo “Viaggio in Italia” o, negli anni a venire, dal conterraneo Hector Berlioz





nel suo “Benvenuto Cellini” e nell’Ouverture da esso derivata. Qui il papa Paolo II aveva istituito nel 1465 la cosiddetta “corsa dei cavalli barbari”: una corsa di cavalli “scossi”, senza fantino, alcuni dei quali di proprietà di nobili famiglie come Altemps, Gabrielli e Rospigliosi, che, tra la folla urlante, venivano lasciati liberi di galoppare a perdifiato lungo l’arteria principale della città, da piazza del Popolo, attraversando tutta via del Corso - che all’epoca era nota come via Lata - per arrivare a palazzo Venezia, allora residenza papale, dove venivano infine bloccati.

Géricault aveva inizialmente immaginato una tela di

grande formato, circa dieci metri, ma il progetto non trova attuazione e così rimangono soltanto una serie di tele di piccole dimensioni (45×60 cm), attualmente divise tra il Louvre, il Musée des Beaux-Arts di Rouen, il Palais des Beaux-Arts di Lille, la Walters Art Gallery di Baltimora ed il Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid: “Corsa dei cavalli barbari a Roma”, “Corsa dei cavalli selvatici”, “Corsa dei cavalli ribelli”, “La cattura di un cavallo selvaggio nella campagna romana”, “Corsa con il cavallo”. Se nelle tele e nei disegni antecedenti il suo soggiorno romano, il pittore aveva rivelato indubbio spirito analitico ed amore per i dettagli anatomici e psicologici (v. ad es. l’elegante cavallo grigio pomellato del 1812 al museo di Rouen), qui si spinge ben oltre. Qui è alla ricerca di un preciso ideale estetico che sia ad un tempo metafora della condizione umana e *Zeitgeist* individuale e cosmico allo stesso tempo: la prorompente, selvaggia vitalità dei cavalli è aspirazione alla libertà espressiva, troppo spesso raffrenata da agenti esterni, che si manifesta tuttavia figurativamente in una ricerca di equilibrio tra forma e sentimento.

Se nei corpi umani sono spesso ravvisabili influenze di stampo michelangiolesco, seppure filtrate attraverso Raffaello (v. “La cattura di un cavallo selvaggio nella campagna romana”, 1816), dove nella figura del giovane a destra c’è il ricordo della pala Baglioni, le *silhouettes* dei cavalli si cristallizzano staticamente nello spazio, in una variopinta monumentalità equestre che ricorda il destriero napoleonico sulle Alpi di Jacques-Louis David. Questa tendenza alla fisicità monumentale, già presente nello stupendo cavallo impennato detto Tamerlan del 1815, conservato a Rouen, si fa adesso più dichiaratamente esplicita nell’aspirazione ad una perfezione siderale di stampo classico che contrasta con la muscolare brutalità umana. A conferma di ciò il cavallo della collezione Thyssen, con addosso la gualdrappa del vincitore, statico e scultoreo nella sua nobile attitudine da monumento equestre di donatelliana reminiscenza, contrapposto al popolano vociante nel suo scoordinato dinamismo.

Ricordo del breve ma fruttuoso soggiorno romano, improntato ad una particolare ricerca estetica, sarà ancora il dipinto del 1818 raffigurante due cavalli che si combattono all’interno di una scuderia (Israele, coll.priv.) ma i pochi anni che ancora restano da vivere al talentuoso Géricault lo vedranno a Parigi e a Londra, intento a studiare i cavalli dei proletari - che trasportano il carbone -, dei militari - che trasportano le artiglierie o che con questi condividono gli eventi bellici -, del ceto aristocratico che si diletta al derby di Epsom (v. tela del 1821 al Louvre). Poi indagherà i corpi dei cavalli morenti al mattatoio, specchio della sua indole saturnina e presagio della sua fine imminente dovuta ai postumi di ripetute cadute da cavallo. Sempre con quel sentimento di profonda partecipazione e sensibilità etologica riassumibile in quello che è sicuramente il più bel ritratto di cavallo mai eseguito e che costituisce la sua personale cifra stilistica: la “Tête de cheval blanc” del Louvre (qui di fianco).



PERSONAGGI (e luoghi) DELLA MEMORIA E DEL MISTERO (LIX)di **Gianni Fazzini****Franz Liszt a Roma, Tivoli, Albano**

*Ovvero come l'atmosfera della Città del Papa
trasformò un rinomato tombeur de femmes in un devoto abbé*



Franz Liszt - noto e irresistibile seduttore - amò molto l'Italia, al punto da parlarne nel modo seguente in una lettera indirizzata a Hector Berlioz: *"Il bello in questo privilegiato paese mi appare sotto le sue forme più pure e sublimi. L'arte si mostra ai miei occhi in tutto il suo splendore; si rivela a me nella sua universalità e nella sua unità"*. A partire dal 1837 e per i successivi due anni, Liszt visitò la Penisola con quella che fino dal 1833 era la sua compagna, Marie Catherine Sophie viscontessa di Flavigny - sposata con il conte d'Agoult e quindi nota come contessa d'Agoult - la quale per fuggire con Liszt aveva lasciato marito

e due figlie. In Italia la coppia fuggitiva aveva avuto tre figli, Blandine, Cosima (futura seconda moglie di Wagner) e Daniel, e aveva soggiornato in varie località della Penisola, principalmente sul Lago di Como, a Venezia e a Milano, visitando nel frattempo il Nord (Brescia, Verona, Padova) e il Centro (Bologna, Lucca, Pisa, Firenze), per spingersi anche più a Sud, fino a Roma e a Napoli.

Durante la sua vita, Liszt fu a Roma due volte: il primo soggiorno - nel 1839 in compagnia della contessa d'Agoult - fu breve e poco significativo, mentre fu in occasione del secondo, nel 1861 e stavolta con la nuova compagna la principessa Karolina Elżbieta Iwanowska principessa zu Sayn-Wittgenstein, che Liszt si stabilì a Roma, rimanendovi per il resto della propria esistenza. Anche Carolyne era già sposata e abbandonò marito e una figlia per seguire il talentuoso e affascinante Franz.

Nel frattempo la fama di questo giovane (era nato nel 1811) virtuoso del pianoforte e compositore ungherese, cresceva e alle sue esibizioni si assisteva a scene di parossismo, simili a quelle che nel XX secolo si sarebbero registrate per Elvis Presley e per i Beatles, fino al punto che il 25 aprile 1844 - in un suo saggio nel quale commentava la stagione concertistica europea di quell'anno - il poeta tedesco Heinrich Heine, che aveva assistito ad alcune esibizioni di Liszt a Berlino, coniò con una certa ironia - mista a una punta di benevola invidia - il termine *Lisztomania*, per stigmatizzare con un'unica parola le scene parossistiche e di delirio che si registravano alle esibizioni di Franz Liszt, soprattutto fra il pubblico femminile.

Dopo il suo primo soggiorno a Roma, a seguito di dolorosi e insanabili contrasti ebbe termine la relazione con la contessa d'Agoult: Marie si stabilì a Parigi, mentre Franz, abbandonando momentaneamente l'Italia, si trasferì a Berlino.

Nel febbraio 1847 Liszt conobbe a Kiev la principessa Carolyne von Sayn-Wittgenstein, con la quale viaggiò a lungo in Europa, tra Polonia, Weimar e Parigi per giungere infine in sua compagnia a Roma il 20 ottobre 1861, due giorni prima del suo cinquantesimo compleanno, e stavolta il suo soggiorno nella Città Eterna fu lungo e continuativo. A Roma Liszt vi era giunto animato dal duplice desiderio di ottenere l'annullamento del matrimonio della sua amata Carolyne con suo marito (il principe russo Nikolaus zu Sayn-Wittgenstein-Ludwigsburg) e di poter altresì diventare il compositore ufficiale del Papa, un incarico da Liszt molto ambito, perché gli avrebbe consentito di riformare la musica sacra che era ormai in totale crisi, come era d'altronde universalmente riconosciuto da chiunque fosse un esperto in campo musicale.

Liszt subì però una doppia delusione. Infatti non poté sposare la sua amata Carolyne perché il Papa - su fortissime pressioni dello Zar Alessandro II, caparbiamente istigato dal marito della fuggitiva Carolyne - non volle dichiarare la nullità (peraltro, nel caso in specie, per vari motivi canonicamente non sostenibile) del matrimonio della principessa, né Liszt riuscì a ottenere il tanto desiderato incarico di Direttore della Cappella Musicale Pontificia Sistina ma, tuttavia, fu proprio durante questo suo lungo soggiorno ro-

mano che realizzò uno tra i suoi componimenti più mirabili, vale a dire l'Oratorio *Christus*. Inoltre Liszt - come gli viene universalmente riconosciuto - da valente e virtuoso pianista quale egli era dette un importante contributo migliorativo alla scuola pianistica romana e al Conservatorio di Santa Cecilia e in definitiva la sua presenza a Roma per così tanti anni fu di notevole sostegno per il risveglio dell'attività musicale nella Città Eterna.

Il mancato matrimonio scatenò un'ondata di misticismo religioso nei due amanti - che già per loro stessa natura erano estremamente religiosi - e il loro amore vide un vistoso calo nel desiderio l'uno dell'altra, trasformandosi in una vera e duratura amicizia, al punto che nella lettera inviata a un amico Liszt ebbe a scrivere "*Stavo per sposare Karolina. Il Papa mi ha salvato, basta con le donne, voglio provare con Dio*". A seguito del forte anelito religioso di entrambi e anche perché nel settembre 1862 Franz era stato colpito da un lutto gravissimo - la morte della diletta figlia primogenita Blandine, di soli ventisei anni - nel giugno 1863 egli si ritirò a vivere nel Monastero della Madonna del Rosario (sulla Via Trionfale, in prossimità dell'odierno Hotel Hilton). Mentre era lì, immerso nelle sue meditazioni religiose, lo andò a trovare Pio IX che, appassionato di musica non solo sacra, volle cantare l'aria *Casta Diva* dalla *Norma* di Vincenzo Bellini, accompagnato al pianoforte proprio da Liszt, il quale poi suonò una delle sue *Deux légendes*. Il Papa ammirava moltissimo Liszt, erano amici e lo chiamava "*il mio caro Palestrina*" e - per la grande gioia di Pio IX - il Maestro ungherese tenne vari concerti sia in Vaticano, sia a Castel Gandolfo. Il 25 aprile 1865 Liszt ricevette in Vaticano gli ordini minori (che da qualche tempo tanto desiderava) e da allora prese a indossare il saio francescano, anche se talune fotografie dell'epoca lo ritraggono invece con una lunga sottana nera; cominciò inoltre a farsi chiamare "*Abbé Liszt*", malgrado non gli spettasse tale titolo, in quanto frate francescano. A vederlo camminare per le strade di Roma con i lunghi capelli grigi e nelle occasioni in cui indossava la lunga sottana nera (per così dire "*fuori ordinanza*", perché non era un abbigliamento da frate francescano), Ferdinand Gregorovius ebbe a definirlo un "*Mefistofele travestito da abate*", aggiungendo poi il commento "*Tale è la fine di un seduttore*".

Nel 1878 Liszt venne nominato canonico onorario della cattedrale di San Pancrazio in Albano Laziale. Fu forte il legame di Liszt con la cittadina laziale, nella quale - in suo onore e in suo ricordo - da qualche decennio si tiene annualmente un festival musicale dedicato al grande Maestro ungherese. Nel 1884 Liszt venne insignito dell'onorificenza dell'Ordine Equestre del Santo Sepolcro di Gerusalemme.

Grazie alla generosa ospitalità del suo amico e grande estimatore il cardinale Gustav von Hohenlohe, durante il suo lungo periodo romano Liszt poté spesso soggiornare a Tivoli - all'epoca distante "*quattro ore di carrozza da Roma*" - in un piccolo appartamento della Villa d'Este, servito da una scala indipendente con ingresso dal chiostro, sulla cui porta di accesso era dipinto il monogramma del Maestro: oggi quell'ambiente ospita gli uffici della Direzione. Dal suo alloggio Liszt poteva godere di una splendida vista che, nelle giornate più soleggiate, permetteva di contemplare la Città Eterna e fu in quella quiete che nacquero molte sue celebrate composizioni, tra le quali si ricordano soprattutto l'*Albero di Natale*, la *Via Crucis*, i *Responsi ai Sette Sacramenti*, *Ai cipressi di Villa d'Este*, i *Giochi d'acqua a Villa d'Este*.

Liszt morì improvvisamente a Bayreuth, dove si era recato per assistere al celebre Festival Wagneriano, il 31 luglio 1886, a causa di una polmonite e venne sepolto tre giorni dopo nello *Städtischer Friedhof* (il Cimitero municipale) della città bavarese, situato non lontano dal mitico *Bayreuther Festspielhaus* (il Teatro del Festival di Bayreuth). La tomba è molto semplice ed è situata in una cappella (*Grabkapelle*) posta lungo il viale principale vicino alla chiesa del cimitero (*am Hauptweg, nahe der Gottesackerkirche*) ed è naturalmente molto visitata: la cappella originale venne distrutta dagli eventi dell'ultima guerra mondiale, ma è stata ricostruita come era in originale grazie a fotografie d'epoca.

Tre anni prima, a Venezia, era morto Richard Wagner, di cui Liszt era stato in passato grande amico ed estimatore, ma con il quale il rapporto di amicizia si era deteriorato quando Wagner aveva sposato nel 1870, in seconde nozze, Cosima, figlia di Liszt dalla quale, peraltro, aveva già avuto tre figli Isolde (nel 1865), Eva (1867) e infine Siegfried (1869), mentre Cosima era ancora legata in matrimonio col suo primo marito Hans von Bülow, anche lui pianista nonché direttore d'orchestra.

Contrariamente a quanto avvenne per Liszt, la cui salma non fu traslata a Roma (che era ormai il suo venerato luogo di elezione), il corpo di Wagner tre anni addietro era stato riportato da Venezia a Bayreuth, città da lui così tanto amata, per essere tumulato nel giardino della villa di sua proprietà da lui stesso

fatta costruire nel 1874 (con il solito aiuto economico del Re di Baviera Ludwig II), la *Villa Wahnfried* (traducibile come *Villa della follia e della pace*) che oggi ospita il *Richard Wagner Museum*.

Carolyne zu Sayn-Wittgenstein non si riprese mai dalla morte di Franz e si spense a Roma qualche mese dopo di lui, il 9 marzo 1887. Fervida cattolica, venne sepolta nel Camposanto dei Teutonici e dei Fiamminghi, adiacente alla Basilica di San Pietro.

Codognotto, un artista moderno ed antichissimo

Novembre 2025: la galleria sembra una sala di un trono di un antico maniero, dove il signore del luogo teneva concione chiamando a sé i cavalieri seduti ad emicerchio. Ed infatti la lunga, grande aula raccoglie ammiratori, critici, amanti dell'arte, intorno ad un uomo di età, dalla barba apostolica, con un sorriso largo che illumina gli occhi: è lo scultore Ferdinando Codognotto, gran maestro del legno cirmolo. Noto solo per fama diffusa da popolo e borghesia, con una lontana eco ai governi di Roma e d'Italia, ecco invece che rappresentanti dell'attuale governo gli hanno dato evidenza ed ora si sta tutti insieme a parlare con lui, soddisfatto, corredato da un mantello che gli dà il sapore ottocentesco di un padrone di campagna. Intorno a tutti, alle spalle dei parenti affaccendati a corredare domande ed informazioni, la folla che riempie la galleria ha gli occhi ammaliati dai numerosi legni scolpiti, lucidati, anche colorati lavorati dal maestro: una Madonna col Bambino che prelude ad ogni tipo di festa religiosa avvolge di grazia chi le si avvicina, una cornucopia augura fortuna versando melagrane, oggetti familiari e no, personaggi, vedute, ma soprattutto animali provenienti dal mondo dell'arguta fantasia dell'artista: gli occhi sbarrati del pesce sembrano meravigliarsi per aver scoperto il mondo delle feste umane. I soggetti lavorati dallo



scultore invadono ogni campo espressivo e, quello che è notevole, pur rispettando le forme e le parti naturali sono di un'incredibile modernità. Sì, perché le parti lignee non sono snellite o sbazzate da un unico pezzo, salvo rara eccezione, ma sono frutto di pezzi sapientemente scelti ed intagliati per essere poi giustapposti o fatti aderire l'uno all'altro, il che dà un senso quasi filosofico alla forma prodotta. È un'unione di entità, di significati

numerici, di combinazioni di geometrie che portano l'osservatore a girare intorno al soggetto, sempre relativamente grande di circa mezzo metro o poco più, lasciandosi suggerire definizioni e concetti.

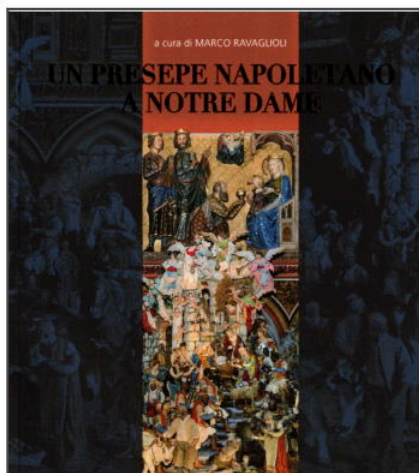
La lunga sciarpa colorata dello scultore fa pensare ad un papiro scritto con segni alfabetici arcaici, simili al taglio naturalistico dei pezzi di cirmolo, che narra della sapiente crescita di un intelletto e di una spontanea evidenza di semplicità, che portano in sé la storia di lunghi giorni di lavoro e accurato cammino verso la perfezione della sensibilità quasi spirituale che Ferdinando persegue senza forzatura, senza attese mete di onori e di orgoglio, lasciando la vittoria solo alla bellezza del vivere, al merito mai reclamizzato di una coscienza d'artista che gioisce pago delle sue creazioni e dai mille sentimenti rosei, positivi, ammirati di studiosi ed astanti.

La galleria è piena di voci, di frasi cantate: è festa, il maestro è a pochi passi da casa, immerso fra la gente, ma non c'è bisogno di frecce e cartelli direzionali ed indicatori che a lui piacciono tanto, perché tutto converge alla sua figura, artista che si serve di materiale naturale ed antichissimo che esprime tra figura e non-figura i concetti dati al mondo dalla Madre divina dell'Arte, perché sia unione, affetto, crescita e mai rabbia e guerre di partiti. Sulla negatività espressa da alcuni, Codognotto e la sua Arte sovranamente tranquilli e geometricamente sicuri.

Marilù Giannone

Marco Ravaglioli, *Un Presepe Napoletano a Notre Dame*

di *Stefania Severi*



Questo bel volume di 136 pagine, formato cm 24x21, edito da Ricciardi & Associati, con meravigliose immagini a colori, attira anche per la meravigliosa carta patinata che invita a girarlo tra le mani, con ammirazione e reverenza, se non altro per i contenuti. Il titolo incuriosisce, anche perché cosa ci fa un Presepe Napoletano a Notre Dame? È evidente che il presepe viene allestito in uno specifico periodo dell'anno, quello appunto della nascita di Gesù, poi normalmente viene smontato, anche se non mancano casi di presepi permanenti. Veniamo alla circostanza in oggetto. Siamo nel Natale del 2024.

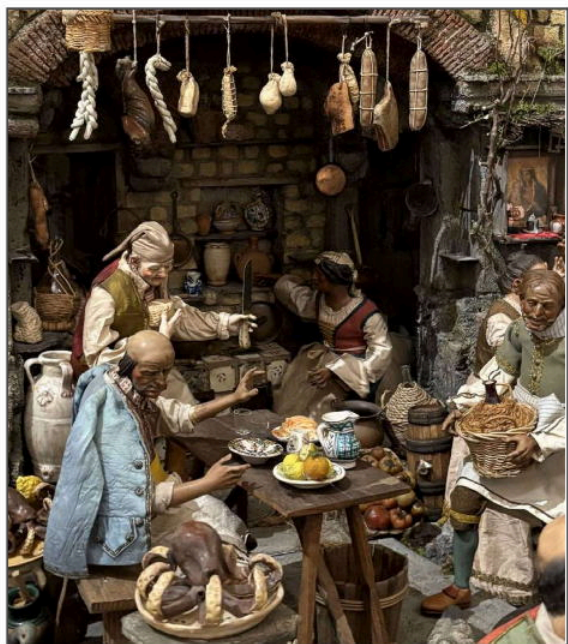
È ben noto il terribile incendio che nel 2019 devastò Notre Dame, distruggendo la celebre guglia centrale. Subito è iniziata la ricostruzione per non lasciare Parigi senza questo suo imprescindibile simbolo sacro-profano. La ricostruzione è stata celere, considerando il luogo e le difficoltà,

e la “nuova” Notre Dame è stata riaperta il 7 dicembre del 2024, proprio all'inizio del periodo natalizio in cui si allestisce il Presepe. Per sottolineare l'eccezionalità dell'apertura, Notre Dame ha voluto un presepe d'eccezione, un Presepe Napoletano, omaggio a questa bella tradizione che ha avuto origine in Italia con San Francesco e che ha trovato in Napoli la sua massima espressione.

L'idea era maturata nell'animo di Alberto Ravaglioli, grande collezionista di presepi napoletani, il quale a tal fine aveva contattato le autorità religiose di Notre Dame che avevano reagito positivamente. Purtroppo nell'estate del 2023 Alberto moriva in seguito ad un incidente domestico, tuttavia il progetto è andato avanti, con una tappa romana, grazie soprattutto al fratello Marco ed all'amico fraterno Agatino Alaimo. Così nel Natale del 2023 il suo Presepe settecentesco è stato esposto a Roma, nella Cappella Contarelli di San Luigi dei Francesi, proprio sotto i dipinti di Caravaggio. L'evento era stato promosso dall'Ambasciata di Francia presso la Santa Sede.

Sostenuta dal grande successo, aveva avuto inizio l'avventura parigina in vista dell'eccezionalità della riapertura. Marco Ravaglioli, che ha assunto su di sé il pesante impegno, ha trovato anche una serie di sponsor disposti ad aiutarlo (Intesa Sanpaolo, Ferrero, Generali, World Cargo). Già, perché parliamo di centinaia di personaggi e di una scenografia lunga quasi sei metri ed alta poco meno di tre metri. In-





avanti tale passione.

La collezione di Alberto Ravaglioli conta circa 200 personaggi, e poiché nel presepe napoletano tutti sono detti pastori da adesso in poi li chiameremo così; di questi pastori 150 sono entrati nel Presepe di Notre Dame, ma non tutti, infatti per Parigi, ad esempio, sono stati preferiti i Magi in posizione stante, anche se la collezione annovera anche la tipologia a cavallo.

Imponente è la scenografia di Biagio Roscigno, restauratore e scenografo di presepi, ideatore e realizzatore della scena. I fratelli Sinno sono gli autori dei pastori. Tutti sono esponenti d'eccellenza della tradizione artigianale napoletana. Nella articolata scena si distinguono vari gruppi: l'annuncio ai pastori, il corteo degli Orientali, alla fontana, alla locanda, il ponte, il gruppo degli angeli e ovviamente il nucleo della Sacra Famiglia. Ma si distinguono anche singoli pastori emblematici, come la donna di Procida, la ragazza che porta i limoni dalla costiera Amalfitana, il pescatore, il borghese, ed anche pastori ai quali nel tempo sono stati dati nomi che li identificano. Tra questi non poteva mancare Benino, il giovane pastore addormentato, che non si sveglia all'annuncio dell'Angelo, e rappresenta l'umanità ignara.

In questa scenografia, come è tipico del Presepe napoletano, vi è l'inserimento, di volta in volta, di un elemento che rimanda alla contemporaneità, sempre ben mimetizzato nel contesto. In questo caso tale elemento



è costituito da una Madonnella, l'edicola mariana posta generalmente sui muri esterni delle case. Si tratta della Madonna dei Miracoli, la cui icona, venerata nel 1700 a Napoli (e pertanto presenza assolutamente pertinente), era stata trafugata nel 1812 all'epoca di Gioachino Murat. Tale icona, dopo 200 anni, è tornata a Napoli grazie proprio alle lunghe indagini di Biagio Roscigno, autore anche del suo restauro. Ed è pertanto non una Madonnella senza storia, quella che Roscigno ha voluto inserire, ma proprio quella da lui ritrovata ai nostri giorni.

Marco Ravaglioli, autore del volume, con questo rende omaggio sia al fratello da poco scomparso, sia al Presepe napoletano tracciandone la storia: la storia antica, che vede coinvolto anche San Gaetano di Thiene (Vicenza 1480-Napoli 1547), e la storia contemporanea, che segue i bellissimi pastori dall'Italia alla Francia.

somma c'è voluto un camion per trasportare il tutto ed una equipe specializzata per il montaggio.

Ma veniamo alla storia di questo eccezionale Presepe che è stato realizzato nei nostri tempi su modello di quelli napoletani del 1700. Perché proprio la Napoli del 1700 è presa a riferimento di quest'opera alla quale hanno lavorato artigiani eccelsi attivi ancora oggi? Basta fare una passeggiata a via San Gregorio Armeno e nei Quartieri Spagnoli e gettare l'occhio nelle tante botteghe per rimanere ammirati dalla creatività e dalla perizia degli artigiani.

Il Presepe Napoletano Settecentesco è diventato il Presepe per antonomasia e la ragione è storica, legata alla grande passione che il re Carlo III di Borbone (1734-1759) aveva per questa pratica devozionale, tanto da coinvolgere le maestranze artigianali più qualificate e le stesse dame di corte, che divennero eccezionali sartine per i piccoli personaggi. Ed il figlio Carlo IV portò



Il Museo Africano di via Ulisse Aldrovandi

di *Francesco Gargaglia*



In Via Ulisse Aldrovandi, nel quartiere Parioli di Roma, c'è un bellissimo edificio dall'inconfondibile architettura che fu sede del Governatorato di Roma e che in seguito ospitò il Museo Civico di Zoologia e il Museo Africano.

Il Museo di Zoologia è ancora in quei locali mentre il Museo Africano è stato chiuso nel 1971 e le sue collezioni disperse in altri musei.

Il Museo Africano, erede del "Museo Coloniale" era uno dei più ricchi e straordinari musei di Roma; al suo interno era custodita un'imponente

raccolta di materiale etnografico, artistico e storico.

La decisione di chiudere il museo fu senza alcun dubbio legata a quel forte desiderio, tanto tardivo quanto inutile, di cancellare la memoria storica legata al periodo coloniale: chiudendo il Museo Africano si pensava forse di oscurare un'epoca iniziata, è bene ricordarlo, alla fine dell'800.

Questo modo di affrontare il passato recente del nostro paese ha comportato spesso la rimozione o la cancellazione di importanti "tracce" (ma solo alcune): valga per tutti l'esempio dell'Obelisco di Axum, preso dagli italiani in Etiopia nel 1936 per essere collocato nei pressi del Circo Massimo e restituito dopo decenni all'Etiopia che per lungo tempo lo tenne in stato di abbandono.

Sebbene a Londra ci sia il secondo museo egizio più grande al mondo, frutto evidente di spoliazioni prive di ogni scrupolo, a nessun suddito di Sua Maestà verrebbe in mente di restituire quelle migliaia di reperti al legittimo proprietario: l'Egitto.

Il desiderio di "decolonizzare" una straordinaria raccolta ha fatto sì che il museo di Via Aldrovandi chiudesse i battenti dopo quasi un secolo di onorata carriera e al suo posto venisse insediato l'Istituto per l'Africa e l'Oriente posto in liquidazione coatta amministrativa nel 2012: oggi in quei locali c'è la sede di un organismo regionale mentre della ricchissima biblioteca africana si sono perse le tracce.

Ma ripercorriamo la storia di questo museo la cui origine può essere rintracciata nell'Erbario e Museo Coloniale del 1904.

Trasferito successivamente in altro luogo il solo erbario, rimase il museo che nel 1923 fu portato nella sede del Ministero delle Colonie inglobando anche i materiali provenienti dalla Mostra coloniale italiana di Genova tenutasi nel 1914 e del Museo coloniale di Napoli.

Nel 1935 il museo venne spostato in Via Ulisse Aldrovandi negli edifici del Governatorato di Roma che confinavano con l'allora Giardino Zoologico.

Il "Museo dell'Africa Italiana", dedicato ai popoli e alle culture africane ma anche alle guerre coloniali, chiuse durante la parentesi del secondo conflitto mondiale per poi riaprire come Museo Africano nel 1947. Nel 1971 arrivò la chiusura definitiva e tutto ciò che era contenuto nei locali, dipinti, acquerelli, gioielli, oggetti di artigianato, sculture ma anche armi ed uniformi, passò per competenza al Ministero per i beni culturali che poi li destinò al Museo della Civiltà dell'EUR.

Le decine di cannoni a retrocarica da 75mm catturati ad Adua e poi ripresi dagli italiani nel 1936 vennero spostati al Museo della Fanteria di Roma dove, a causa della mancanza di spazi, furono collocati all'aperto subendo l'inevitabile degrado dovuto alle intemperie.

Per quanto riguarda la enorme collezione di armi da fuoco, armi bianche, munizioni, uniformi, bandiere, materiali vari (tra cui una rarissima raccolta di pallottole esplosive "Dum-dum" usate dagli abissini) e migliaia di volumi che facevano parte della biblioteca, non si sa bene quale sia stato il destino.

I materiali etnografici raccolti in decine di casse vennero portati al Museo Pigorini e quando a distanza di anni si decise di aprire i contenitori la meraviglia fu enorme.

Da quelle casse uscirono fuori oggetti di grande bellezza e valore come ad esempio i calchi in gesso dei

volti di uomini e donne di varie nazionalità; i calchi furono realizzati da Lidio Cipriani, un antropologo che soggiornò spesso in Africa e che ha lasciato una incredibile documentazione dei suoi viaggi.

In un articolo in cui si descriveva il ritrovamento, a proposito della realizzazione di quei calchi si parlò di “pericolo di soffocamento”, ma nella realtà la tecnica prevedeva l’uso di gesso tiepido che rimaneva sul volto della persona solo per qualche secondo. Di quei calchi straordinari ce ne sono in Italia un centinaio distribuiti in alcuni musei e dietro quelle realizzazioni non c’è nessun asfissiato ma solo una importante documentazione antropologica.

L’ansia di “decolonizzazione”, che è la causa della chiusura del Museo africano, ha portato a sottovalutare l’opera meritoria condotta dagli italiani in Africa e questo anche a causa degli scritti di alcuni storici che si sono concentrati unicamente sulla “politica delle impiccagioni”.

Alla fine dell’Ottocento e nel corso dei primi anni ‘40 del Novecento gli esploratori italiani, con il contributo della Società Geografia (che fortunatamente è sopravvissuta) compirono importantissime spedizioni che portarono alla scoperta del territorio, alla definizione della flora e fauna e alla realizzazione di una essenziale e dettagliata cartografia. Basterebbe citare la figura di Raimondo Franchetti (fu il Barone a volere il Rifugio che porta il suo nome sul Gran Sasso) che compì numerose esplorazioni nell’Africa Orientale; molti dei reperti raccolti nei suoi viaggi, tra cui alcuni animali impagliati, sono conservati oggi al Museo Civico di Reggio Emilia.

Gli italiani nella loro opera colonizzatrice non solo diedero un forte contributo alle popolazioni locali nella lotta a gravissime malattie e alla povertà, ma furono tra i primi a combattere la barbara usanza della schiavitù. Perfino lo storico Dennis Mc Smith, sempre acido e critico nei confronti degli italiani, scrisse che l’Italia era stata l’unica nazione ad aver impegnato nelle colonie molti più soldi di quanti ne aveva guadagnati a differenza del colonialismo britannico notoriamente spilorcio e feroce. E non è certo un caso se l’Italia, dopo la fine della II Guerra Mondiale, caso più unico che raro, garantì per anni l’Amministrazione Fiduciaria della Somalia trasformando Mogadisho e il paese in un vero e proprio giardino (tutto quello che di buono e di bello era stato fatto dagli italiani venne distrutto in poco tempo dal regime comunista di Siad Barre).

Del “Museo africano” oggi, ad eccezione dei tanti materiali che attendono sistemazione da oltre 50 anni, non è rimasto più nulla; negli ex locali del museo hanno trovato ospitalità gli uffici amministrativi delle Biblioteche di Roma e l’URAR, un ente regionale che raggruppa alcune associazioni.

A conclusione di questo scritto voglio far presente un fatto ignoto a tutti, compresi forse coloro che nell’ansia di decolonizzare decisero di chiudere il bel Museo: il personale di servizio del museo, i custodi per intenderci, era costituito esclusivamente da “somali” che svolgevano il loro incarico con grande passione.

È evidente che per costoro non c’era nulla da “decolonizzare”.

Frase significative

Da Pietro Romano, *Pasquino e la satira in Roma*, 1932

Per la nomina di una Commissione (1860):

«I lavori della commissione si svolgeranno animatamente e con profitto: dei 3 il primo non può parlare, il secondo non sa parlare, il terzo... è meglio che non parli.»

Frase di Antonio Cederna:

«Ogni soluzione urbanistica è pessima quando sono pessime le soluzioni edilizie, e viceversa: quando gli uomini che riescono ad accaparrarsi i lavori sono, come succede in Italia da vari decenni, spaventosamente incapaci.»

VIAGGIATORI A ROMA

di *Renato Mammucari*

Emilio Castelar y Ripol

Cadice 1832 – San Pedro del Pinatar 1899

Professore di storia all'università di Madrid, fervente repubblicano, eloquente oratore, si impegnò come giornalista nella lotta intrapresa dai democratici contro il governo della regina Isabella, fondando addirittura il giornale "La Democracia" che gli fece perdere la cattedra. Un suo coinvolgimento in un tentativo insurrezionale lo costrinse, per evitare una condanna a morte per cospirazione, a riparare all'estero, fuggendo prima in Francia e poi in Italia; poté tornare in patria solo dopo l'instaurazione della repubblica, di cui divenne Ministro degli Esteri e, successivamente, presidente delle Cortes e poi del Consiglio, agendo sempre con prudenza e moderazione.

Come uomo politico mirò a fondare una repubblica conservatrice di tipo francese, nell'intento di dare stabilità al paese, che stava vivendo un periodo particolarmente travagliato. In tale impegno si distinse per l'impetuosità con cui sosteneva le sue idee, per cui è ricordato come il più grande oratore politico spagnolo.

Venne nel nostro paese e, a ricordo di questo viaggio, scrisse un volume di *Recuerdos de Italia*, pieno di impressioni e osservazioni originali e vivaci, così come le ha tradotte Pietro Fanfani. Non si sottrasse all'inevitabile confronto fra Roma e Napoli, e così annotò che nella prima città regna "la tristezza e il silenzio: i suoi abitanti vestono di colore scuro, i loro volti hanno una certa solenne tristezza, quale convienesi ad una razza regina e detronizzata. Gli innumerevoli conventi, la moltitudine di frati, le cappelle che sorgono da ogni parte, le immagini che ornano gli angoli delle case, fanno segno che il popolo romano è un popolo sottomesso alla teocrazia; mentre i gridi delle strade di Napoli, il chiasso insopportabile, la quantità di crocchi e di capannelli, l'allegria universale, i balli da un lato, i concerti all'aria libera dall'altro, la grandissima concorrenza dei venditori di rinfreschi, fanno segno che siete in una città civile, la cui vita è una continua festa".

Oltre ai romanzi giovanili che lo imposero all'attenzione della critica quali *Ernesto* (1855), *Alonzo el sabio* e *Hermana de caridad* (entrambi del 1856), va ricordato per numerosi altri volumi: *Historia del movimiento republicano en Europa* (1875), *Estudios históricos sobre la Edad media* (1875), *La cuestion de Oriente* (1876), *El ocase de la libertad* (1877), *Fra Filippo Lippi* (1878), *Retratos históricos* (1884) e *Discursos parlamentarios y públicos en la restauración* (1855).

Il vero mondo della storia

«Sulla sera, in quelle ore in cui tutto è poesia, sotto un cielo limpidissimo, illuminato dagli ultimi raggi del tramonto, che dà agli edifici qualcosa di incantevole, va al Pincio, e guarda di lassù questa città, coi suoi undici obelischi egiziani, le sue trecento cupole, le sue selve di colonne e statue a migliaia: stendi lo sguardo ai sette colli, onde nacquero i senatori, i consoli, i tribuni, il diritto civile e politico dell'antichità e che è pur tuttora il fondamento del diritto odierno.

Mira là dirimpetto a San Pietro, e sopra quelle maestose linee della gran basilica la cupola immaginata da Bramante, e perfezionata da Michelangiolo: poco lungi da San Pietro, quello là è il colossale mausoleo di Adriano, sopra cui ad ali aperte sta il Serafino di bronzo.

Mira, là, a sinistra, il vero mondo della storia: muri su cui stanno scolpite mille e mille vittorie; la via Sacra per dove entravano i trionfatori; il Foro dove si radunava il popolo; quegli archi contro cui nulla han potuto venti secoli; le terme elegantissime, dei cui disegni si abbellan tuttora e si cingon corona le arti moderne; ed il Colosseo, vedilo, è una montagna scolpita da scalpelli di giganti; laggiù al Quirinale sono tuttora in piedi le più grandi statue uscite salve dalle catastrofi della Grecia, e per ultimo il Campidoglio faro e luce di tutto il mondo.



Al vedere tante e tali meraviglie, membranza di tanta grandezza, contemplando tanti monumenti attornati dai cipressi, quasi corona funerea, posta sulla città da un genio invisibile, se la campana dell'Avemmaria fa udire i suoi lamentevoli squilli che paiono voci di martiri uscite dalle catacombe, e le ombre della notte, occupando tristemente le rovine, quasi raffigurano gli spettri degli eroi antichi. Allora il cuore commosso da tanti e sì vivi affetti, ci forza ad esclamare: Roma non è solo la metropoli d'Italia, ma la metropoli di tutto il mondo.»

STRANIERI A ROMA: Lord George Gordon Byron*

di *Luigi Stanziani*

“*La Meravigliosa*” così Byron definisce Roma nella sua prima lettera all'amico editore John Murray il 5 maggio 1811, che ne rivela la forte impressione ricevuta dopo il lungo e faticoso pellegrinaggio in giro per l'Italia.

Tutta la successiva opera letteraria di Byron è piena di riferimenti alla città eterna: dal *Childe Harold*, il cui quarto canto le è dedicato quasi interamente, fino alla famosa descrizione del Colosseo di notte nel *Manfredi*.

Nonostante definisca Roma “*assolutamente indescrivibile*”, Byron è molto attento ai dettagli della vita cittadina romana. Ama i *Capelli alla Raffaello*, portati dagli artisti tedeschi, trova somiglianze tra l'*Apollo del Belvedere* e Lady Adelaide Forbes, addirittura assiste e descrive minuziosamente l'esecuzione capitale di tre briganti.

Eppure il soggiorno romano di Lord Byron durò pochi giorni, dal 29 aprile al 20 maggio 1811, ma bastarono a segnare profondamente la sua opera, tanto che, oltre mezzo secolo dopo Corrado Zacchetti dedica al poeta un libro “*Per trovarvi quasi un conforto all'iniquo ostentato disprezzo, in cui l'Italia è stata tenuta*”.

Fino al 1850 Byron fu il dominatore e l'ispiratore del gusto all'italiana attirando sul nostro paese la curiosità di tutta l'Europa. Il celebre compositore francese Hector Berlioz, compose nel 1834, subito dopo il suo soggiorno romano, la Sinfonia per viola e orchestra *Harold en Italie*. Ma già nel 1827 il pittore inglese Sir Charles Eastlake dipingeva proprio a Roma *Il sogno di Lord Byron*, conservato alla National Gallery insieme al *Childe Harold's Pilgrimage*, eseguito cinque anni più tardi da J.M.W. Turner.



*George Gordon Noel Byron, sesto barone di Byron, meglio noto come Lord Byron RS (Londra, 22 gennaio 1788 – Missolungi, 19 aprile 1824), poeta e politico inglese.

Il sito SALOTTO ROMANO (www.salottoromano.it) è di libero accesso: vi si può leggere e scaricare l'omonima rivista culturale. Anche il Gruppo WhatsApp Salotto Romano è aperto a tutti: vi si possono promuovere le iniziative e le pubblicazioni dei partecipanti, a condizione che si tratti di eventi ad ingresso libero. I programmi degli incontri vanno inviati a salotto.romano@libero.it. Per partecipare al Gruppo

WhatsApp si può entrare direttamente all'indirizzo <https://chat.whatsapp.com/BO9Kn4AfwPWL2qfGsiqxp>



La narrativa di Jane Austen: un microcosmo che riflette il macrocosmo (I)

di **Sandra Avincola**

Per gli specialisti in materia e gli appassionati di letteratura, il 2025 sarà ricordato soprattutto come il 250° anniversario della nascita di Jane Austen. Le celebrazioni, sotto forma di conferenze, pubblicazioni speciali dell'Opera Omnia, rievocazioni con tanto di costumi d'epoca e balli in perfetto stile 'Regency', sono tuttora in corso e culmineranno verso la fine dell'anno, in coincidenza con quel 16 dicembre che diede i natali all'autrice. Ma non basta: si ha notizia dell'uscita, a breve, di due ennesimi adattamenti per il piccolo e grande schermo di altrettanti capolavori austeniani: una miniserie Netflix in sei puntate tratta da *Orgoglio e Pregiudizio* e una nuova versione, dopo quella di Ang Lee del 1995, di *Ragione e Sentimento*. Sono ormai innumerevoli le trasposizioni cinematografiche e televisive dei romanzi della "più perfetta tra le scrittrici" (la definizione, sulla quale torneremo, è di Virginia Woolf). Nessun narratore ottocentesco ha mai ispirato un così grande desiderio di riletture, nessuno è stato reso oggetto di culto più dell'ineffabile autrice di Steventon: l'Austen-mania è un fenomeno che continua imperterrita a mobilitare legioni di fan in tutto il mondo (comprese le ultime generazioni), avide di *sequel*, di variazioni sul tema, di aperture su angoli inesplorati di quel mondo lontano eppure, magicamente, sempre attuale. Fatta la tara ad aberrazioni su cui non vale la pena soffermarsi (versioni *horror*, vampiresche e porno - con tanto di corredo di vignette! - di *Pride and Prejudice*), le riscritture dei capolavori austeniani assommano ormai a svariate centinaia. Fra i tanti, un solo titolo ci pare degno d'essere menzionato: *Longbourn House*, di Jo Baker (Einaudi). Avvalendosi d'una documentazione accurata sugli usi e costumi dell'Inghilterra georgiana, Baker apre sguardi inediti sulla vita quotidiana dei Bennett di *Orgoglio e Pregiudizio*. L'occhio osservante-giudicante è quello, impietoso, di un'umile ragazza del personale di servizio, Sarah, che possiede due soli brutti abiti e le cui mani, screpolate e martorate dai geloni, attendono a dure incombenze, come il bucato settimanale di una famiglia di sette persone. "Nessun uomo è un eroe per il suo servo", recita Arthur Schopenhauer: e davvero il 'dietro le quinte' delle vicende che hanno fatto di Elizabeth Bennett una delle eroine più quotate della narrativa ottocentesca è tutt'altro che glorioso. Per motivi d'ordine puramente fisiologico, agli occhi della sua domestica anche lei decade, come le sue quattro sorelle (e come, facciamo umilmente notare, decadrebbe ogni altro essere umano), al basso dell'escatologia corporea:



«Le signorine (Bennett) potevano anche far finta d'essere statue d'alabastro sotto i vestiti, lisce e tutte d'un pezzo, poi però buttavano sul pavimento della camera da letto le sottovesti macchiate perché fossero prese e lavate, e così facendo si mostravano per ciò che erano realmente: fragili creature corporee dotate di una biforcazione soggetta a fuoruscite. Forse era per questa ragione che le davano istruzioni da dietro il telaio d'un ricamo o la copertina di un libro: lei aveva sfregato via il loro sudore, le loro macchie, il loro sangue, lei sapeva che non erano eteree come angeli, e per questo non potevano guardarla negli occhi».

Pensiamo a un tratto del carattere di Elizabeth reso "eroico" dalla penna di Austen: l'intrepida fierezza che le fa percorrere, nel fango dei campi ancora molli per l'acquazzone del giorno prima, ben tre miglia a piedi pur di prestare assistenza a Jane, la più cara delle sue sorelle. Indotta dalla madre che vorrebbe farla impalmare al facoltoso Mr. Bingley, Jane Bennett ha cavalcato fino alla tenuta di questi, Netherfield,

sotto una pioggia battente. Un conseguente, prevedibile malanno la costringe ora a soggiornare nella fastosa dimora dei Bingley, ed Elizabeth non ha pace finché non si sia sincerata di persona delle condizioni della congiunta. Il suo arrivo a Netherfield è motivo di scandalo per le altezzose sorelle del proprietario, che guardano con aperta riprovazione le sue calze e l'orlo della sua sottoveste completamente imbrattati di fango: "Che bisogno c'era di scapicollarsi per la campagna per un raffreddore della sorella? Con quei capelli così scarmigliati, così sciatti!" "Sì, e la sottogonna; spero che tu abbia visto la sottogonna, con un orlo di sei pollici di fango, ne sono assolutamente certa; e la gonna tirata giù per coprirla, senza riuscirci." Un tale comportamento, se da un lato fomenta ancor più l'attrazione di Mr. Darcy per questa giovane donna di così dirompente personalità, ha un controcanto di tutt'altro genere nel romanzo di Jo Baker. La domestica Sarah - sempre lei! - si lamenta infatti tra sé e sé per l'aggravio di lavoro che dovrà sobbarcarsi per ovviare alle intemperanze dell'eroina:

«La sottogonna che aveva raccolto su al piano delle ragazze era affondata dieci centimetri nel fango ed era stata già al bagno nella liscivia per una notte; il sapone non stava rimuovendo la macchia, ma in compenso le stava mordendo le mani, già piene di tagli, screpolature e geloni, facendogliela bruciare. Se Elizabeth dovesse lavare da sé le proprie sottogonne, pensava spesso Sarah, probabilmente le tratterebbe con un pizzico di cautela in più.»

Che Elizabeth, accingendosi a percorrere a piedi un lungo tratto attraverso i campi, avesse dovuto darsi pensiero non della salute della sorella ma del laborioso lavaggio della sua sottogonna, è cosa palesemente priva di senso; se invece lo scopo di Jo Baker era dimostrare che Austen concepiva le sue eroine come esseri eterei del tutto scissi dalla realtà, delle due l'una: o la sua è un'interpretazione scientemente inesatta, oppure si è persa diversi passaggi importanti dell'opera austeniana. Nelle prime battute del meno apprezzato dei romanzi di Austen, quel *Northanger Abbey* che funge da fanalino di coda rispetto agli altri 'magnifici cinque' del sestetto, l'autrice ci presenta la protagonista, Catherine Morland, rendendola da subito bersaglio di feroce sarcasmo. Brutta in una famiglia di brutti, la ragazza...

«Aveva una figura esile e goffa, una pelle giallastra e scolorita, capelli scuri e lisci e lineamenti marcati; questo come aspetto fisico; ma non meno sfavorevole all'eroismo sembrava la sua mente. (...) Non riusciva a imparare o a capire alcunché prima che le venisse insegnato, e a volte neanche dopo, poiché era spesso distratta e occasionalmente ottusa».

Oltre a ciò, Miss Morland mostra nei suoi passatempi inclinazioni pochissimo femminili e - udite udite - detesta lavarsi. Va da sé che Austen voglia qui mettere alla berlina la nozione stessa di "eroina", un concetto che non è nelle sue corde, come avremo cura di rilevare in seguito. Quanto a Catherine Morland, passata la boa dei quindici anni comincia a mutare finché, a diciassette, acquista un aspetto decoroso e impara ad avere cura della propria persona. *Northanger Abbey* è una spassosa parodia dei guasti che la passione per le cattive letture (in questo caso i romanzi gotici di Ann Radcliffe, maestra indiscussa di tale tipologia di scrittura) possono indurre in menti ancora immature come quella di Catherine; ciò detto, esso vanta anche una delle più appassionante difese del genere romanzo espressa direttamente per bocca dell'autrice:

«Sebbene i nostri lavori abbiano fornito il piacere più esteso e sincero rispetto a quello di qualsiasi altra corporazione letteraria al mondo, nessun genere di componimento è stato così tanto denigrato. Per presunzione, ignoranza, o acquiescenza alla moda, i nostri nemici sono quasi quanti i nostri lettori. (...) "E che cosa state leggendo signorina?" "Oh! È solo un romanzo!" risponde lei, mentre posa il suo libro con affettata indifferenza, o con momentanea vergogna. "È solo Cecilia, o Camilla, o Belinda", o, in breve, solo un'opera in cui si dispiegano gli enormi poteri dell'intelletto, in cui la massima conoscenza della natura umana, la più felice descrizione delle sue sfaccettature, la più vivida dimostrazione di spirito e intelligenza, sono trasmesse al mondo nel linguaggio più ricercato». (*Northanger Abbey*, Vol. I, cap.5)

Il fatto è che non si riesce ad apprezzare fino in fondo la grandezza di Jane Austen se non si fa riferimento, date alla mano, alla produzione europea di romanzi fino al 1811, anno di pubblicazione di *Sense and Sensibility*. Nell'arco di una manciata di anni (*Persuasion* e *Northanger Abbey* escono postumi nel 1818), vedono la luce *Pride and Prejudice* (1813), *Mansfield Park* (1814) ed *Emma* (1815). Ma qual era lo stato di salute del romanzo in Europa nella prima decade dell'800? Il *Don Quixote* di Cervantes (1605-1615) e *La principessa di Clèves* di M.me de La Fayette (1678) avevano solcato, come rapidi lampi, i cieli del diciassettesimo secolo; nel diciottesimo, la narrativa di Daniel Defoe (*The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe, of York, mariner*, 1719; *Roxana: The Fortunate Mistress*, 1724), Jonathan Swift (*Gulliver's Travels*, 1726), Henry Fielding (*Tom Jones*, 1749), Oliver Goldsmith (*The Vicar of Wakefield*, 1766) e Samuel Richardson (*Pamela*, *Clarissa*, *Sir Charles Grandison*) celebra - o critica ferocemente, come nel caso di Swift - l'ascesa e le fortune della classe sociale che impronterà di sé la storia europea nei secoli a venire: la borghesia. Che l'espressione letteraria delle aspirazioni e dei valori borghesi abbia il suo *imprinting* in Inghilterra, non deve sorprendere: se il paese evolve rapidamente verso la modernità, lo deve non certo alla classe nobiliare in palese decadenza, ma alla laboriosità e all'intraprendenza commerciale dei suoi mercanti, banchieri e professionisti che gettano le basi del capitalismo moderno, mentre nel campo della politica, a lungo dominata dall'arroganza e dall'arbitrio dell'*upper class*, si affermano la democrazia rappresentativa e il riconoscimento dei diritti dell'individuo. Il nuovo protagonismo borghese prospera nell'imprenditoria, ammoderna le tecniche della coltura agricola e darà il via, verso la fine del secolo, alla rivoluzione industriale, ma non solo: esso tende anche ad affermare i propri valori di contro alla corruzione, l'improduttività e il parassitismo degli aristocratici. Il romanzo diventa, a tal fine, la cassa di risonanza della borghesia e della sua volontà di rappresentarsi in opere che ne celebrino i meriti: l'etica del lavoro e del risparmio, la moralità di ascendenza puritana, il ruolo centrale dei legami familiari, la sobrietà, la realizzazione economica come suggello di una vita laboriosa. Un esempio su tutti si ha nel *Robinson Crusoe*, dove si esalta il protagonismo borghese degli inglesi nel commercio internazionale e nella navigazione. Nel '700 l'Inghilterra era già, a tutti gli effetti, una potenza coloniale di primo piano, e come tale sovrintendeva anche alla tratta degli schiavi dall'Africa subsahariana verso le rotte brasiliane e caraibiche. Il fatto che Robinson, nel romanzo di Defoe, assuma un ruolo dominante sul nativo Friday subito dopo averlo conosciuto, riflette le idee di superiorità razziale radicate nel mondo anglosassone e, contestualmente, di una presunta 'missione civilizzatrice' tesa a educare popolazioni percepite come primitive (il cosiddetto 'fardello dell'uomo bianco', teoria giustizionista dell'imperialismo nei suoi aspetti più brutali). Un'altra testimonianza dell'apertura inglese sugli interessi economici d'oltremare si ha in *Mansfield Park* di Jane Austen, in cui il signore di Mansfield, Sir Bertram, si assenta a lungo da casa per prendersi cura dei propri possedimenti ad Antigua, un'isola delle Piccole Antille. L'affermazione della borghesia non è, dunque, solo all'insegna del progresso virtuoso: al di là dell'apparenza perbenista emergono problemi d'ordine etico e sociale che fanno da controcanto a un'ascesa peraltro irresistibile. Anche la tanto decantata morale borghese decade spesso in ipocrisia che antepone alla sostanza valori di facciata quali il decoro e la rispettabilità. Non basta: la legittima aspirazione a veder coronati da successo gli sforzi per elevarsi socialmente, si può convertire in un vero e proprio culto del denaro, secondo una visione materialistica che tende ad escludere le classi subalterne e crea nuove forme di sfruttamento. La narrativa del periodo si fa specchio di queste complesse dinamiche, sottolineando i pericoli e le storture di un sistema che colpisce le categorie più deboli: le classi meno agiate, l'infanzia, le donne. Riguardo alla condizione femminile nell'Inghilterra del primo Ottocento, i romanzi di Jane Austen pongono l'accento sui danni arrecati dall'*entail*, un vincolo legale per cui i patrimoni di famiglie intestatarie di beni (possedimenti terrieri e immobili) potevano essere ereditati solo dalla linea maschile diretta. Non potendo il proprietario suddividere, donare o vendere in alcuna parte i propri averi, le donne venivano del tutto escluse dall'asse ereditario, con le conseguenze che possiamo immaginare. Come i lettori ricorderanno, in *Orgoglio e Pregiudizio* Mr. Bennett, padre di ben cinque figlie, alla sua morte dovrà lasciare tutto quanto possiede al primo dei suoi parenti indiretti di genere maschile, un chierico di nome Mr. Collins. La palese assurdità di una tale clausola induce la signora Bennett a cercare d'imbastire un matrimonio combinato tra il suddetto Mr. Collins (un personaggio grottesco, tra le tipologie umane più felicemente rappresentate dall'autrice) e una delle sue figlie, Elizabeth, tentativo

che si rivelerà fallimentare per la fiera opposizione della prescelta. Ancora: in *Ragione e sentimento* Mrs. Dashwood e le sue tre figlie restano totalmente prive di mezzi in seguito alla scomparsa di Mr. Dashwood, in quanto ad ereditare l'intero patrimonio sarà John, figlio di primo letto del defunto. A questo punto, al fine di inquadrare correttamente il tema, è bene chiarire che nell'ambito delle varie tipologie di romanzo affermatesi in Europa fino al 1811 - epistolare, gotico, avventuroso, sentimentale - Austen introduce una serie di innovazioni che segnano una svolta significativa nell'evoluzione di questo genere letterario, a cominciare appunto dall'attenzione per le problematiche sociali. Nella sua narrativa i contesti ambientali non hanno niente d'esotico, come nei romanzi d'avventura, né di pittoresco a tutti i costi, come in quelli gotici. Lo sguardo dell'autrice non si inoltra in isole selvagge e luoghi inospitali, né tanto meno in castelli diroccati e foreste tenebrose. Il mondo ritratto è quello reale, domestico, dei gentiluomini di campagna (*gentry*) e delle loro famiglie, così come dei ricchi borghesi che hanno acquisito possedimenti terrieri: gli uni e gli altri in grado di condurre una vita quanto meno dignitosa o decisamente agiata, a seconda dei casi, grazie ai proventi delle loro rendite fondiari. È su questo sfondo che si celebrano i riti sociali di piccole comunità i cui componenti sono fortemente interrelati tra di loro: passeggiate per raggiungere il più vicino centro urbano e i suoi negozi (v. Longbourn in *Orgoglio e Pregiudizio*); balli organizzati sia in lussuose dimore private (v. Netherfield in *Orgoglio e Pregiudizio*) sia nelle cosiddette *Assembly Rooms*, sale pubbliche per danze e incontri sociali molto comuni nell'Inghilterra del periodo georgiano (famose le *Upper Rooms* e le *Lower Rooms* di Bath, città termale più volte ricorrente nell'opera di Austen); visite fatte e restituite; occasioni speciali, quali matrimoni o altre celebrazioni religiose; gite di gruppo aventi come meta la tenuta di un ospite facoltoso, con tanto di pranzi opulenti o picnic sull'erba, come pure località viciniori (v. l'escursione nella città marinara di Lyme in *Persuasione*); viaggi veri e propri in città o centri di villeggiatura anche lontani dal luogo di residenza (Londra, la già citata Bath, Portsmouth, Brighton, Weymouth, Dover, Bristol). La penna di Austen ritrae con vivace realismo gli ambienti: riporta le conversazioni delle persone che li frequentano, tratteggia i loro comportamenti; registra cosa leggono, la musica che ascoltano, ciò che mangiano e bevono; descrive come pensano, agiscono, danzano, scrivono. Indugia divertita sui loro tic, ne smaschera con garbata ironia falsità e ipocrisie, si anima a ridosso delle passioni che li agitano (oltre che per gli 'orgogli' e i 'pregiudizi', per gli amori inespresi o perduti che ulcerano l'anima di dolore, o per una particolare attitudine in cui si riassume tutta la personalità di un individuo, dall'albagia nobiliare al culto dell'apparenza, dalla mania di voler organizzare e decidere della vita altrui all'ipocondria). Perfino l'ossessione di Mrs Bennett di voler piazzare nel modo più proficuo possibile la propria 'merce', facendo sì che le sue belle figlie, altrimenti destinate all'indigenza, contraggano matrimoni vantaggiosi, smette di essere ridicola, anzi, diventa giustificabile se ricondotta alle sue ragioni sociali (i suddetti vincoli legali che limitavano, mortificavano e di fatto impedivano l'autonomia economica delle donne nell'Inghilterra del primo Ottocento). A tal fine Austen utilizza lo strumento sottile e sofisticato del controcampo ironico. Bene ha detto Virginia Woolf nel suo saggio protofemminista *Una stanza tutta per sé*: in lei la denuncia delle storture sociali del periodo non reca traccia di quella "rabbia" che sottrae, invece, efficacia di rappresentazione a un'autrice pur talentuosa come Charlotte Brontë (e questo limpido sguardo sereno è uno dei motivi per cui definisce la scrittura di Austen "perfetta").

(continua)

Ne alii audeant antiquitates Urbis devastare - 26 marzo 1526

Decreto affinché le pietre asportate dall'Arcus Traiani siano risistemate il più presto possibile, dopo che esso in parte è stato distrutto dai *Magistri stratarum*, e perché nessun altro osi distruggere i monumenti antichi: *ne alii audeant antiquitates Urbis devastare*

Dal *Liber decretorum* dello Scribasenato Pietro Rutili,
a cura A. Rehberg, Fondazione M. Besso, Roma 2010

Ancora sul *carpe diem* di oraziana memoria: un'interessante congruenza

di *Arduino Maiuri*

Non bisogna illudersi del futuro, ma la vita va vissuta così come viene, cogliendo senza esitazione ciò che offre (Hor., *Carm.* I, 11, 8). Comunque lo si voglia intendere, il *carpe diem* risulta ancora oggi ammantato di una portata semantica e valoriale autoconsistente, per cui quando si entra in classe e lo si sottopone all'attenzione degli studenti il riscontro risulta edificante e improntato sul bene supremo del dialogo, in una costante palingenesi virtuale.

Anche per questo vorrei accordare il giusto risalto ad una felice intuizione spontaneamente levatasi tra i banchi di scuola. Non c'è maggiore gratificazione per un docente che sapere di poter contare su un ascolto attivo, originale e creativo. Tempo fa in una delle mie classi discutevamo dell'ode, ed ecco d'un tratto affiorare un accostamento genuino e particolarmente originale. Una studentessa mi chiedeva, con innocente spontaneità, se sia possibile collegare la celebre *iunctura* oraziana a un riferimento decisamente meno noto, ma non per questo dotato di una minore allusività.

Converrà pertanto anzitutto rammentare quei versi e riportarne la traduzione, per offrire il debito risalto ai rispettivi contesti, e poi cercare di offrire qualche nota in merito al parallelismo proposto.

Il primo passo è tratto dalla sesta satira del secondo libro: il topo di città esorta il topo di campagna ad assaporare il gusto della vita, che è breve ed effimera, per cui

*Carpe viam, mihi crede, comes, terrestria quando
mortalis animas vivunt sortita neque ulla est
aut magno aut parvo leti fuga: quo, bone, circa,
dum licet, in rebus iucundis vive beatus,
vive memor, quam sis aevi brevis.*

«Imbocca il sentiero tutto d'un fiato, credimi, amico mio, poiché
chi vive in terra ha ricevuto un'esistenza transeunte e non c'è
alcun modo di evitare la fine per grandi o piccini: perciò, o mio caro,
vivi finché puoi beandoti delle situazioni favorevoli,
vivi ricordando quanto sia breve la vita».

Serm. II, 6, 93-97

Come si può notare, l'*incipit* del testo è un eloquente *carpe viam*, isoprosodico e perfettamente congruente rispetto al celebre *carpe diem* anche sul piano concettuale, corredando un *excursus* idealmente concluso da quell'*aevi brevis* che enfatizza la puntualità aspettata insita nell'immagine.

L'altro testo, pubblicato alcuni anni più tardi, rappresenta di fatto il contributo più significativo che il poeta venosino abbia saputo trasmettere alla posterità.

*Tu ne quaesieris (scire nefas) quem mihi, quem tibi
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
temptaris numeros. Ut melius quicquid erit pati!
Seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,
quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare
Tyrrhenum, sapias, vina liques et spatio brevi
spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit invida
aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.*

«Tu non chiederti, non è lecito saperlo, quale fine a me, quale a te
gli dèi abbiano assegnato, o Leuconoe, e non ricorrere ai calcoli babilonesi.

Quanto è meglio accettare ciò che sarà!

Vuoi che Giove ti abbia donato parecchi inverni, vuoi che invece sia l'ultimo
quello che ora sfianca il mar Tirreno con l'opposizione delle pietre pomice,

sii saggia, filtra il vino e in un breve arco di tempo
 limita una lunga speranza. Mentre parliamo, il tempo, astioso, è già fuggito:
 cogli l'attimo, senza aspettarti nulla dal domani».

Carm. I, 11

Ora, il punto di riferimento su cui si è deciso di imperniare questo succinto contributo, al di là della vastissima letteratura secondaria che ha già più che degnamente esplorato l'argomento, può forse consistere proprio nella ricorrenza dell'imperativo *carpe*, per nulla insignificante, soprattutto per un *poeta doctus* dello spessore di Orazio. In realtà anche il messaggio conclusivo che affiora dai due testi corrisponde in pieno: *vive memor, quam sis aevi brevis* di *Serm.* II, 6, 97, infatti, costituisce il perfetto *pendant* di *carpe diem, quam minimum credula postero* di *Carm.* I, 11, 8, a conferma del fatto che il poeta identifichi proprio in questo concetto il lascito perpetuo che intende trasmettere ai posteri. Non ha alcun senso differire la propria gratificazione esistenziale, perché solo il presente garantisce certezze. È chiaro che si tratta di una tautologia, di cui l'autore ha comunque voluto consapevolmente rendersi garante e latore. Non a caso nel primo verso di *Carm.* III, 30 egli si compiace di aver «innalzato un monumento più duraturo del bronzo» (*exegi monumentum aere perennius*), nella piena consapevolezza che la sua opera potrà raggiungere anche futuri lettori.

Ma cosa si può sostenere oggi su quel *carpe*? Che senso ha il vocabolo e perché mantiene ancora i tratti esclusivi dell'immediatezza e dell'universalità? In estrema sintesi, il richiamo più allusivo è quello che lo lega al greco *καρπός* (*karpós*), “frutto”. Come, infatti, il prodotto della natura va colto per poter essere opportunamente assunto e degustato, allo stesso modo un'occasione favorevole va sfruttata, perché potrebbe non riproporsi. È questo il significato intrinseco del *carpe diem*, e ancora una volta ci soccorre un termine greco per poterlo comprendere in pieno: si tratta, nello specifico, di *καιρός* (*kairós*), e cioè l’“occasione”, il “momento propizio”. Al di là dell'evidente paronomasia, qui si può aggiungere che i due vocaboli sono concettualmente sovrapponibili e interscambiabili, dal momento che la circostanza più idonea per cogliere i doni della natura non va rimessa al caso, ma individuata con la necessaria attenzione. Altrimenti non si procede secondo la giusta lunghezza d'onda e non si riesce a godere al meglio della freschezza genuina delle preziose risorse ambientali.

Si può, pertanto, concludere queste brevi riflessioni sottolineando il fatto che Orazio abbia voluto scientemente utilizzare lo stesso verbo in contesti diversi per conferire il debito risalto alla necessità di vivere la vita senza esitazioni né ripensamenti. Chi vuole una cosa la cerca, anelante, né accetta di procrastinarne il conseguimento, poiché per converso la stessa *cunctatio* è mancanza di desiderio.

Giovedì 28 Novembre 1833 - Bel tempo

La sera ero invitato al ballo dalla duchessa Torlonia. Alle 8¾ doveva arrivare la carrozza, ma non è arrivata, Dinesen e io con le calze di seta sul divano che gelavamo e ci annoiavamo; solo dopo le 10 è arrivata la carrozza, poi siamo andati a prendere gli Jensen; tutta la strada era piena di carrozze, dei soldati a cavallo mantenevano l'ordine. La facciata e i portici brulicavano di servitori, ci ha accolti uno sfarzo principesco, la scala di marmo era coperta di tappeti rossi, splendide stanze illuminate con meravigliosi dipinti, c'erano 1500 ospiti, il servitore ha gridato il nostro nome, il duca e la duchessa stavano in piedi davanti a una delle porte interne, lui ha detto: “*Monsieur Andersen poet, danois*”, a lei, e a me “*La duchesse*”, questa è stata tutta la presentazione. — Quattro grandi corridoi intorno al quadrato del cortile, con una buona galleria di maestri, splendidamente illuminata e con camini e tappeti ci ha accolto, sedici lampadari in uno, possenti candelabri nell'altro e un colossale Ercole in una nicchia. Fra i dipinti c'era un bel Ganimede che l'aquila di Giove rapisce, dipinto da Michelangelo. Una stanza era con i giornali, tre piccole per i giocatori. — Due orchestre e due luoghi di danza. In una stanza c'erano i rinfreschi, tutto regale. — Cerano soprattutto inglesi. Horace Vernet ballava molto. Io ho parlato con Thorvaldsen e Knudtzon, il norvegese che vive qui. — All'1 siamo tornati a casa con uno splendido chiaro di luna.

Hans Christian Andersen [da *Diari Romani*]

ANTIQUAM EXQUIRITE MATREM (VIRGILIO, AEN. III, 96)

RIFLESSIONI LINGUISTICHE (ED ALTRO) SULLE NOSTRE RADICI LATINE (III)

di *Dario Pasero*

Le lingue del latino: le lingue tecniche (l'agricoltura, la medicina)

Agricoltura ed allevamento

In una società come quella romana, ampiamente fondata sull'economia agricola, la lingua dell'agricoltura costituisce un aspetto fondamentale della civiltà linguistica, e con due aspetti tipologici differenti: il lessico innanzitutto, ma anche la pervasività di una certa mentalità "contadinesca" nella realtà linguistica comune, tale da portare tutta una serie di espressioni idiomatiche, proverbiali, usuali nel parlato (e nello scritto) quotidiano. Ciò accade anche per le lingue moderne. Se prendiamo in esame l'italiano, vediamo quante espressioni quotidiane di uso comune siano nate dalla realtà contadina, anche se ormai, nella pratica comunicativa attuale, tale eredità è spesso o dimenticata o non più immediatamente percepibile. Pensiamo a formule metaforiche che, divenute modi di dire o addirittura proverbi, sono ormai di uso corrente quali: "Cercare un ago in un pagliaio", "Il più bello della covata", "Uscire dal seminato" (per intendere "uscire di argomento"), "Raccogliere buoni frutti" o "Fare un buon raccolto" (per "risultato"), "Una messe di..." (una gran quantità), "Darsi la zappa sui piedi", "Mangiare la foglia", "L'erba cattiva non muore mai", "Chiudere la stalla dopo che i buoi sono scappati", "Col tempo e con la paglia maturano le nespole", "Chi semina zizzania raccoglie tempesta".

Pertanto una qualsivoglia indagine sulla lingua tecnica della coltivazione e dell'allevamento sarà costituita essenzialmente da due filoni: ciò che essa ha portato nella lingua comune in termini di vocabolario, anche se spesso il significato originariamente tecnico si è poi perduto, e la categoria dei termini specifici relativi al lavoro ed alla produzione agricola, cioè quelli designanti arnesi e lavori, terreni e paesaggio, fauna, sia selvatica che di allevamento, e flora, sia spontanea che coltivata.

Caratteristica della lingua agricola, a differenza di quelle sacrale e giuridica, caratterizzate entrambe da una notevole fissità, è la sua capacità (e diciamo pure necessità) di trasformazione, essendosi essa dovuta misurare – nel corso dei secoli dello sviluppo della civiltà romana (dall'VIII a. C. fino almeno al V d. C., se non oltre: sono ben 13 secoli) – con cambiamenti e novità talora anche epocali.

Tra le fonti principali per il linguaggio dell'agricoltura vi sono - ovviamente - i trattati tecnici di Catone il Censore (II a. C.: *De agri cultura*), di Varrone Reatino (I a. C.: *De re rustica*), di Columella (I d. C.: *De re rustica*) e di Palladio (IV d. C.: *Opus agriculturae*), ma anche opere scientifiche non esclusivamente sulla coltivazione o l'allevamento, quali la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio (I d. C.) o addirittura opere poetiche, tra le quali spiccano le *Georgiche* (ma anche le *Bucoliche*) di Virgilio.

All'interno della lingua comune troviamo, come termini di ambito agricolo, l'aggettivo *laetus*, inizialmente "concimato, grasso", passato poi ad indicare per metonimia – sempre nel linguaggio agricolo – ciò che è "fertile, produttivo" (*laeti campi* sono le "pianure fertili"), sviluppando infine il senso traslato di "felice, gioioso" (e l'italiano "lieto" ne è lo sviluppo naturale). Da *laetus* nel suo valore originario viene *laetamen* (it. "letame"), cioè il concime che rende "fertile" la terra. Ricordiamo ancora *egregius*, che era l'agnello più bello, quello che si distingue tra tutti gli altri del gregge (> *e grege*); *rivalis*, letteralmente colui che vive sullo stesso *rivus* ("ruscello") di un altro, col quale si può trovare in lite per il possesso dell'acqua destinata all'irrigazione; *peccare*, dalla radice **pecco-* (< *pes*, "piede"), che valeva "inciampare", e poi "sbagliare, peccare"; *delirare* (< *lira*, "solco") indicava l'"uscire dal solco", e poi "uscire di ragione"; *agere* (presumibilmente da *ager*, "campo") valeva "spingere, stando dietro, un gregge verso la campagna", mentre *ducere* (il suo contrario) indicava "condurre stando davanti"; *pecunia* ("denaro"), da *pecus* ("bestiame"), in ricordo di quando esso costituiva la principale fonte di guadagno (e di scambio); *pagina*, inizialmente "pergola", poi "colonna di scrittura, pagina"; *sermo* ("discorso"), < *serere* ("intrecciare"), poiché il discorso è un "intrecciare" parole con altri; *robur* ("quercia"; cfr. it. "rovere"), poi

“forza” e quindi *robustus*; *versus* (“verso”, cioè la misura poetica) inizialmente era la “linea di aratura”, in quanto l’aratro si volgeva (*vertere*) per tornare poi a tracciare un altro solco.

Altra categoria di parole nate in ambito agricolo-pastorale è costituita da una serie di nomi propri, come Ovidio (< *ovis*), Porcio, Taurio (< *taurus*), Equitio (< *equus*), Asinio. Sempre nell’ambito dei nomi propri, e più precisamente nella toponomastica, frequenti sono i nomi di luogo che terminano con il suffisso *-(i)ano* (Cassano, Avigliano, Marciano, Mercogliano, Bassano ecc.), derivati dai cosiddetti “toponimi prediali” romani, cioè i nomi con cui si indicavano i possedimenti di una persona (Marciano < *Marcianus* < *Marcus* “possesso di Marco”).

Infine ricordiamo come il lessico specificamente agricolo e pastorale sia uno dei più precisi, volendo esso rappresentare tutti i singoli elementi di uno strumento: o tutti gli esemplari di una specie, vegetale o animale. Come esempio possiamo ricordare come nell’aratro si riconoscevano la *buris* (“fusto”), il *vomer* (“vomere” o “lama”), il *temo* (“timone”), i *dentalia* (“denti”, dove si attaccava il *vomer*), ma anche il *dens*, cioè l’insieme di *vomer* e *dentalia*, le *ares* (“orecchiette”), la *stiva* (“manico”), detto talora anche *manicula*. Sappiamo anche, per citare un altro esempio, che esistevano ben 12 denominazioni per altrettante diverse specie di pali per il sostegno della vite.

Medicina

Due le caratteristiche più evidenti della lingua della medicina e della farmacopea: mancando – almeno fino all’età imperiale – i trattati sistematici su questa materia, il lessico è essenzialmente legato all’oralità, esibendo anche nello stile formule brachilogiche (in genere uso di sostantivo più altro sostantivo in genitivo: *atrae bilis morbus*, “malattia della bile nera”, per indicare una “malattia che è causata da...”); inoltre, essendo stata la medicina importata, a partire dal III a. C., in massima parte dalla cultura greco-ellenistica (anche se, in opere come il *De agri cultura* di Catone, non mancano formule originarie latine di tipo magico-curativo ed il ricorso alla medicina che noi chiameremmo “alternativa”, cioè fondata sulle erbe e sui rimedi naturali), nel suo vocabolario predominano termini greci, usati spesso anche quando esista un loro correlativo latino, come nel caso di (precede la forma originaria latina): *verebrum/elleborum* (“elleboro”), *collutio/diaclysmata* (“sciacquo” > it. collutorio), *purgatorium/catharticum* (“farmaco per purificare” > “purga”).

Le fonti scritte sono essenzialmente trattati teorici, tra cui ricordiamo le opere di Celso (I d. C.: *De medicina*), di Scribonio Largo (I d. C.), per la farmacopea, di Cassio Felice (V d. C.), autore di un trattatello di medicina, ed ancora la *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, che contiene una sezione sulla medicina da cui – nella tarda latinità – si trasse la cosiddetta *Medicina Plinii* (IV d. C.), una pura e semplice raccolta di ricette. Non mancano tuttavia alcune, poche, testimonianze in autori non tecnici, quali le commedie di Plauto e, soprattutto, i testi (sia poetici che in prosa) di filosofi o studiosi di tale disciplina (Lucrezio, Persio, Cicerone, Seneca): ciò è dovuto al fatto che era convinzione diffusa, in ambito filosofico, che tale scienza dovesse curare le “malattie” dell’anima così come la medicina curava quelle del corpo, utilizzando quindi anche gli stessi termini e le stesse immagini.

Termini di ambito medico sono *valetudinarium* (< *valetudo*, “stato di salute”), cioè l’ospedale, mentre l’aggettivo *valetudinarius* significava “malaticcio”. Ricordiamo che il termine latino *valetudo* era *vox media*, che poteva quindi significare sia (buona) salute (*bona/secunda valetudo*) che cattivo stato di salute (*mala valetudo*). Inoltre si distingueva (e tale distinzione valeva anche, nel linguaggio traslato filosofico, per le malattie dell’anima; cfr. Cicerone nel IV libro delle *Tusculanae disputationes*) tra *aegrotatio* (“indisposizione, stato di malessere”) e *morbus* (“malattia”).

Parecchi termini medici poi rivelano il loro antico fondo religioso, di quando cioè si credeva che i mali fisici avessero sempre una causa divina o quantomeno soprannaturale. Abbiamo così *larvatus* (“folle”, < *larva*, “fantasma”), follia dunque dovuta ad una sorta di possessione da parte di fantasmi, e *cerritus* (“pazzo” < *Ceres*, termine da cui deriva l’italiano arcaico “cerretano”, in forma moderna “ciarlatano”), cioè per l’ira della dea Cerere.

Riscontriamo infine alcuni termini passati dal lessico medico a quello quotidiano: *causarius* (< *causa* [morbi]), “soldato riformato o congedato per [causa di] malattia”; *radére*, che, inizialmente indicante il

raschiare una piaga per purificarla, passò poi a significare radere (“tagliare dei peli raschiandoli con una lama”), *abstinere*, originariamente “stare a digiuno” e poi “astenersi, trattenersi”; *focillare* (“riscaldare” < *foveo/focus*), poi “rinfrancare” (da *re-focillare* deriva l’italiano “rifocillare”); *fibula*, che era lo strumento chirurgico usato per accostare i lembi di una ferita per suturarla, divenne poi la “fibbia”, che unisce due parti di una stoffa.

Concludiamo con due esempi *ex contrario*, cioè passati dal lessico quotidiano a quello specifico medico: *siccus* era usato per indicare un campo arido, ma poi significò “asciutto/magro”, cioè persona in buona salute perché priva di umori malsani; e così anche *ieiunus*, dal significato di “campo sterile”, privo di frutti, in medicina passò ad indicare “chi è vuoto, cioè a stomaco vuoto”, e quindi “digiuno”.

La politica edilizia dell'imperatore Adriano e gli *olympieia* in Grecia

di **Riccardo Renzi**

Il presente contributo intende affrontare la questione legata alle strategie religiose e culturali perpetuate dall'imperatore Adriano in Grecia al fine di creare un sentimento di grecità comune in tutta la penisola. Quello degli *olympieia* in Grecia durante l'età adrianea fu un fenomeno totalizzante, sia dal punto di vista culturale che architettonico. Essi assumono una funzione di fondamentale importanza nella propaganda adrianea, in particolare del suo ecumenismo. Questo fenomeno non è mai stato approfondito abbastanza dalla storiografia adrianea. Gli *olympieia* rappresentano uno dei punti fondanti della politica perseguita dal principe nei 21 anni di regno. Adriano concentrò tutte le sue forze sulla pacificazione dell'impero e sulla rivalutazione delle province poste allo stesso livello di Roma, tra le quali la Grecia, il tutto per creare un apparato burocratico-amministrativo di un livello tale da consentire un'agile amministrazione dell'impero (G. Clemente, *Guida alla storia di Roma*, 2011). I principali *olympieia* che Adriano fece realizzare nei suoi anni di regno sono quelli di Cizico, Efeso e Atene, in questa sede prenderemo in esame solo quest'ultimo, pur ragionando su caratteri generali. Il santuario di Zeus Olympios su una collina rocciosa in posizione equidistante tra l'Acropoli e lo Stadio. Il sito ove sorge il Santuario era già frequentato in età preistorica, come ampiamente dimostrato dalle rilevazioni archeologiche. Il tempio dell'*olympieion* fu identificato con certezza solo nel XVII secolo da Transfeldt (R. Bianchi Bandinelli, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, 2014).

L'erezione del Santuario ebbe inizio con Pisistrato e fu commissionata a quattro architetti: Antistates, Kallaischro, Antimachides e Parinos. A causa della fine del regime pisistratide, i lavori si interruppero e furono ripresi solo sotto Antioco IV di Siria (D. Musti, *Storia greca. Linee di sviluppo dall'età micenea all'età romana*, 2017). Il tempio venne riprogettato, in modo da essere il tempio più grande che il mondo avesse mai visto, così come desiderato dal sovrano macedone, dall'architetto romano Cossutius. Quando Antioco IV morì, nel 163 a.C., l'edificazione dell'*Olimpieion* venne nuovamente abbandonata. Nell'86 a.C., quando la Grecia venne inglobata nell'Impero romano, il generale Silla fece portare due colonne a Roma per ornare il Tempio di Giove Ottimo Massimo, sul Campidoglio. Queste colonne influenzeranno lo sviluppo e l'utilizzo dello stile corinzio in Roma. Sino al II secolo d. C. il Santuario non sembra più essere soggetto ad interventi. Svetonio tramanda che al tempo di Augusto «I re amici e alleati fondarono città con il nome di Cesarea, ciascuno nel proprio regno, e tutti insieme decisero di portare a termine, a proprie spese, il tempio di Giove Olimpio di Atene, iniziato alcuni secoli prima, dedicandolo al Genio di Augusto» (Svetonio, *Vita dei Cesari*, 2016.). Un dato archeologico rilevante sembra confermare ciò che ci è tramandato da Svetonio, cioè il rinvenimento di un frammento di altare con la scritta Σάββατον, legato all'istituzione del culto imperiale di Augusto.

La nuova fase edilizia del sito ebbe inizio nel 125 d.C. con il soggiorno dell'imperatore Adriano ad Atene e si concluse nel 132 con l'inaugurazione del Santuario (P. Graindor, *Athènes sous Hadrien*, 1973). L'intervento di Adriano si pone sulla stessa identica linea politica di quello condotto da Antioco IV. Adriano, proprio come il sovrano siriano, favorì il culto di Zeus con il fine di creare maggiore coesione tra le varie popolazioni greche (P. Graindor, *Id.*). Una testimonianza del tempio di Zeus ci giunge da Pausania che

riferisce che il tempio e la statua crisoelefantina (replicava l'aspetto teorico di Zeus) posta al suo interno erano dedicati all'imperatore Adriano. Pausania descrive in dettaglio anche le altre statue presenti nel santuario. Nel santuario erano presenti tre serie di statue: quattro, due in marmo tasio e due in granito, erano collocate prima dello *ieron*; le altre in bronzo raffiguravano la personificazione delle città della Grecia, mentre le rimanenti rappresentavano l'imperatore Adriano.

Per comprendere la politica adrianea dell'edificazione degli *olympieia* è necessaria una contestualizzazione storica. Questi santuari erano *in primis* luoghi di riunioni sia religiose che politiche. Ad esempio i santuari di Cizico e di Efeso sono emblematici di ciò: il primo è sede del *Koinon* d'Asia; il secondo dei giochi penteterici (A. Giudice, *Gli Olympieia come manifestazione della politica adrianea: riflessioni sulla loro funzione*, 2008). La politica perseguita da Adriano fu di contenimento e rafforzamento dei confini, perciò in alcuni casi si preferì abbandonare alcuni territori in preda a continue rivolte. Adriano si vuole presentare alle province come colui che rispetta la loro cultura e la loro religione; inoltre vuole far sentire la sua presenza nel territorio, ciò giustifica i suoi lunghi soggiorni nelle province. L'imperatore vuole creare anche una *Koinè* culturale e religiosa, e alla base di questo progetto vi sono proprio i santuari fondati da Adriano. Per quanto concerne quelli greci, gli *olympieia*, l'obiettivo è proprio quello di unificare la grecità e il culto di Zeus come culto maggioritario in tutta la penisola. A tal fine l'imperatore favorì anche la nascita di un sinodo ad Atene consacrato proprio a Zeus. Dunque, quella di Adriano fu una ben architettata operazione di propaganda politica, a livello di quelle perpetuate da Augusto.

Claire

Lei era tutte le donne. La *femme fatale*, la diva, la bambina, Eva, Lilith, Biancaneve, la sognatrice col cuore infranto o una regina d'oriente ma soprattutto una ragazza innamorata della musica. La prima cosa che notavi in lei era la sensualità, un autentico fuoco che la muoveva. Sembrava seduta sopra un vulcano e tutte le forze e il calore del mondo scorrevano in lei e ti investivano come un'onda anomala. Dopo scoprivisti il resto... e tutto il contrario di questo. La metamorfosi. L'enigma. E allora il tuo muro crollava ed eri espugnato, vinto per sempre. Io non avevo mai amato. Non lo volevo l'amore, ne ero terrorizzato. Paladino di una libertà assoluta saltavo di fiore in fiore. Ma quanta confusione nella mia mente! E sofferenza. La mia vera natura era tutt'altra. Non puoi bruciare le tappe, forzare gli eventi. L'inferno va attraversato in tutta la sua lunghezza e dura decenni, il pellegrinaggio dantesco. E anche qui si approda nel femminile. È una scelta. Devi cedere una porzione di libertà più o meno grande per crescere, per andare avanti. Dicono che al fondo di tutto ci sia l'unità. Una sola particella, un solo Dio. Una sola donna. È questa la pace, l'equilibrio del cosmo. Andai a sentirla cantare qui nella mia città. Lei non sapeva chi ero, io la conoscevo dai social. Uno strano colpo di fulmine. Ma dovevo verificare: se avessi sentito qualcosa di forte, vedendola in carne ed ossa, allora non avrei avuto più dubbi. La *performance* fu travolgente, la sua voce mi stupì, dal vivo era molto potente e quell'energia che mi aveva stregato era intatta e sciolse ogni blocco interiore. Dopo una vita stupida e insensata, passata a cercare ogni forma di buio, adesso ero pronto. Tutto ciò ch'era accaduto era soltanto una preparazione, a quell'istante con lei. La solitudine, la mia oscura amante, urlava di rabbia, il volto deformato mentre precipitava nel vuoto. Il chitarrista era mio amico e dopo il concerto andai a salutarlo. Lei indossava un top con *paillettes* rosse e anelli sulle bellissime mani con cui carezzava il pianoforte. I suoi occhi ambrati erano su di me, dentro i miei. Era tutto reale. Il sogno venne squarciato, per la prima volta da quando ero nato. Finalmente avevo uno scopo, amare quella donna, innaffiarla di acqua e luce. Le dissi: "Piacere, io sono Bruno". Non ci siamo più lasciati.

Mauro Coni

TRA GRAMMATICA E IDENTITÀ: IL BUON ITALIANO (7)

di *Piero Bottali*

I programmi futuri, i ricordi passati, le istanze assorbite, le azioni performanti...

Càpita ogni tanto di essere un po' giù di tono, di essere 'abbacchiati' come si dice con simpatico neologismo. Per tante cose: i fatti della vita, i comportamenti degli altri ma anche i nostri, l'ostacolo della stollida burocrazia, gli impicci di salute e via in un elenco che potrebbe essere infinito. Per restare nell'ambito del rapporto con la nostra bella lingua, è mortificante constatare quale continuo calpestio essa subisca da molte direzioni, diremmo da molte fronti di attacco. E non parliamo principalmente di sgarri alla grammatica, di turpitudini alla sintassi, di violenze alla *consecutio temporum*. No, ci riferiamo al parlare (e scrivere) comune, quello di tutti i giorni, quando si va al lavoro o a far la spesa o in un ufficio postale o in un supermercato o al bar. Poi la sera, allentata la cravatta istituzionale, infilate le metaforiche pantofole e confortati dal pensiero che abbiamo compiuto intero il nostro dovere, prestiamo attenzione ai fatti dal mondo e del mondo. I telegiornali vengono naturalmente in prima linea per un'informazione quanto più possibile planetaria, poi, per gli eventuali approfondimenti vengono i cosiddetti *talk show*, inutile americanismo per indicare trasmissioni televisive con scambio di opinioni, di contumelie, spesso di castronerie ed esibizioni di narcisismo.

Facciamo una breve, ristretta passerella.

Spesso i politici, specie in tempi di elezioni, amano elencare i provvedimenti che attueranno se saranno eletti, con la seguente locuzione: "*In ordine a...*". Ma che significa? È nient'altro che la piatta traduzione dall'inglese *In order to...* che in italiano possiamo tradurre in maniere diverse quali **per quanto concerne, per ciò che riguarda, a proposito di**. Un paio di altri capolavori di politichese sono i seguenti: "*L'emergere di criticità...*" e "*Assorbire le istanze...*". Vediamo un po': le *criticità* come vocaboli non esistono, sono un'invenzione basso-giornalistica al posto di **intoppi, problemi, difficoltà** e simili. L'*istanza* è parola di origine latina, che significa **richiesta fatta con insistenza** ma oggi è un cascame del linguaggio sessantottesco che l'ha trasformata in 'esigenza', 'rivendicazione' che ci pare impossibile possa essere 'assorbita' ma casomai **soddisfatta, accolta, esaudita**. Ci sono poi quelle azioni, quei comportamenti, quei risultati che devono essere *performanti*, meglio se maggiormente *performanti*. È una schifezza multifacciale entrata di prepotenza nel linguaggio artistico e bancario ed è inutile dire che in italiano non esiste. Deriva chiaramente dall'anglo-americano *performer*, che ha due significati, **esecutore e interprete** (di un brano musicale, di film eccetera). Quale sceglieremo? Quale useremo? Cosa fa un artista che è anche *performer*, come ama definirsi? Si offenderà se lo ridurremo a semplice **esecutore**? E sarà corrispondente al vero se tradurremo una transazione bancaria *performante* come **andata a buon fine**? Misteri di chi ha stupidamente abbandonato l'italiano per abbracciare l'italiese.

Dalla vetrina di un supermercato occhieggia il manifesto con un giovanotto peloso e di aspetto simpatico che mi chiede: "**Programmi futuri?**". E che? Posso avere dei *programmi passati*? Ciò naturalmente vale anche per i ricordi i quali, per loro natura, non possono altro che appartenere al tempo passato. Sono piccole cose, d'accordo, ma un poco d'attenzione non guasterebbe al nostro eloquio.

La malasorte ha voluto che dovessi tuffarmi nel gorgo nero della burocrazia per ottenere il permesso temporaneo per entrare nella zona ZTL (acronimo di Zona a Traffico Limitato) di Roma. Seguendo vanamente le indicazioni di uno dei tanti uffici pingpong vengo indirizzato chissàperché e forse per sbaglio all'art.1, comma 51, della Legge 190/2012 (cosiddetta Legge Anticorruzione*) che - udite! udite! - si chiama *whistleblowing*, cioè 'sibilo, zufolo, fischietto'. Un'altra americanata che si aggiunge al *question time*, al *family day*, alla *flat tax*, ai *call center*, al *receptionist* (che all'italianista Aldo Gabrielli sembrava uno starnuto), all'*intelligence*, al *competitor*, al *brand*, e potremmo continuare all'infinito, che così tanto



piacciono al nostro provincialismo linguistico. Rimango in tema e riproduco la porzione di un articolo uscito su un quotidiano coraggiosamente controcorrente ma purtroppo ammalato di esterofilia aggravata: "Milano Music Week dal 17 al 23 novembre (...) un grande palcoscenico *diffuso* (?): più di 400 eventi tra concerti, *dj set*, *showcase*, *workshop* e *panel* (...) con la *main topic*...". Capito? Per comprendere la notizia scritta da un giornalista italiano, su un giornale italiano venduto in Italia e letto presumibilmente da un'alta percentuale di Italiani, ci dobbiamo armare di un vocabolario inglese. Oppure possiamo fare a meno di leggere la notizia e infischiarcene del Milano Music Week. Insomma, il *Tu vuoi fa' l'americano* ha vinto. La nostra bella, antica, melodiosa lingua italiana è stata presa a calci e con essa la nostra identità, se perfino nelle leggi della Repubblica entra un parlare che non è il nostro. Come se ci mancassero i vocaboli e non avessimo le parole per esprimerci.

Ma voglio concludere con un allegro, fortissimo, spiritoso neologismo: i **benaltristi** cioè coloro che pensano che i problemi siano **ben altri**. L'ha inventato un giornalista d'alto livello: Davide Giacalone, direttore del quotidiano 'La Ragione', al quale va il mio saluto e il mio ringraziamento per avermi regalato una liberatoria risata.

bottalip@gmail.com

*Il titolo preciso della Legge Anticorruzione è il seguente:

"Procedura per la tutela del dipendente che denuncia o segnala illeciti e irregolarità"

Aurelio Bettini, *La leggenda del poeta e della principessa*

Pensieri su affetti, luoghi e persone della mia vita

di **Carlo Piola Caselli**

Viviamo tra passato, presente e futuro. Il presente è anche la risultante del passato, ma contiene in sé i germi del futuro. Vediamo come.

Leggendo il libro di poesie di Aurelio Bettini, *La leggenda del poeta e della principessa* (con prefazione di Ottavia Fusco, vedova del regista Pasquale Squitieri, copertina e disegni di Roberto Cataldi) che gli ha valso alcuni prestigiosi premi, al quale mi lega la medesima passione da bibliofili, coltivandola entrambi da vari decenni, son stato colpito da due aspetti.

In primo piano egli ha posto l'amicizia scolastica tra un suo prozio, Lionello Nardini, giovane chierico richiamato al fronte, nella prima guerra mondiale, metamorfizzando in versi due lettere tra i due colleghi di studio, il futuro eroe ed il suo compagno, Giovanni Battista Montini, futuro papa, tra cui le poche righe sul tema "scottante" del vano anelito alla pace del secondo.

Dopo questi due personaggi, una poesia d'intermezzo, dedicata al poeta Rainer Maria Rilke, *La Guerra*, poiché egli, costretto, non la accettava, ed una *Pregghiera*, anch'essa sublimata in versi, Bettini entra nell'asse portante del libro, che vuol essere una raccolta di pensieri su affetti, luoghi e persone della sua vita, scanditi anche da variegati versi d'amore, colti come fiori in cammino per abbracciarli uno all'altro.

Non quindi amori solo da bibliofilo, ma anche più consoni alla natura terrestre.

Mi permetto di osservare la cara ingenuità di questa *Principessa* di mille anni fa, come è delineata in questa breve leggenda orientale, in tre pagine scarse.

Questa deliziosa, bellissima giapponesina, essendo figlia dell'imperatore del Giappone, pur vivendo in uno splendido castello, ammirata, servita e riverita, era triste; allora un vecchio saggio, della corte del padre di lei, aveva suggerito di farla sposare ad un poeta.

Sparsasi la notizia, dopo un po' di tempo era giunto, su un destriero, un giovane, il quale però, vista la salita lastricata d'oro e luccicante di pietre preziose, si era fermato esitante, per cui la principessa, scortolo, aveva ordinato che fosse rimandato indietro, per esser rimasto interdetto e titubante da tanto splendore.

In seguito era arrivato un secondo aitante cavaliere, giunto sino al cospetto di Sua Altezza Imperiale, la



progressivo italiano, quali gli Osanna, i Garybaldi e i Saint Just. Si sperò nella partecipazione di star internazionali e si vociferò persino dell'ingaggio di Frank Zappa, ma queste indiscrezioni si rivelarono infondate.

Al festival parteciparono circa ventimila persone, molte delle quali erano «capelloni» e hippies che si accamparono sui prati di Villa Borghese: «con le loro tende e i loro fuochi, come tante stelle nel buio della

notte, illuminano Nettuno nel segno dell'amore e della tranquillità», scrive Alberto Sulpizi.

Per la grande affluenza e l'atmosfera pacifica, il festival fu definito la «Woodstock italiana», celebrata pochi anni dopo la Fiera della Musica e delle Arti di Woodstock (15/18 agosto 1969), a Bethel, negli Stati Uniti d'America.

Il Festival Rock d'Avanguardia di Nettuno si colloca nei creativi anni Settanta, almeno dal punto di vista culturale, in risposta al clima oppressivo e mesto che si respirava nel nostro Paese in quel decennio. Il rock progressivo italiano, intrecciando musica, politica e controcultura, non ebbe equivalenti nel panorama europeo.

Il festival nettunese fu uno dei tanti appuntamenti (raduni, rassegne...) che contribuirono all'emersione del nostro *prog rock*, insieme al già citato Festival di Musica d'Avanguardia e di Nuove Tendenze (1971/1974), al Festival Pop di Caracalla (1970/1971) o al Festival del Proletariato Giovanile (1971/1978), organizzato dalla rivista *Re Nudo*. Questi eventi fornirono ai musicisti una piattaforma per esibirsi, crescere e dialogare con un pubblico eterogeneo.

BEN JORILLO presenta il
1° Festival
Rock d'Avanguardia
NETTUNO, Villa Borghese
11 - 12 - 13 AGOSTO dalle ore 16
 con il PATROCINIO della ASS. "PRO LOCO", e la collaborazione del COMUNE di NETTUNO e di "Ciao 2001"
 "Giovani", "Sound Flash".
Presenta EDDY PONTI
 PARTECIPANO

OSANNA	ORO
CLAUDIO ROGGERI	CATY CLOWN
ALAN SORRENTI	JOE PAZZANO
GABRIELI	ANDREA TICH e IL BAZAAR
LATTE E MIELE	EMME 4
Q. VECCHIA LOCANDA	LA CREAZIONE
JUMBO	LA NUOVA FORMAZIONE
SAINT JUST	LIBRO DI GOMMA
MAURO PELOSI	HELP
NUOVA IMPRESSIONE	ANEMONI
IVANO FOSSATI	LA PREGHIERA DI SASSO
TOTO TORQUATI	IMMENSO Campo di Fagole
SEMI RAMIS	
BATTISTO POLLUTION	

AMPLIFICAZIONE MACK
 il festival sarà registrato per varie stazioni Radio e TV.
Biglietti L. 1000 - Ridotti L. 500 vendita fino Esaurimento
APRILIA presso Jokey Club-Nettuno Villa Borghese dal 10
 Organizzatore **JOKEY CLUB "DISCOTEQUE" Via Carducci, 33**
 Aprilia tel. 92.47.86



Ettore Maria Mazzola, Roma, Città del Vaticano, la Casina di Pio IV, acquerello

L' *Edipo* di Elsa Morante nella fiammata del '68

di **Maria Nivea Zagarella**

A 40 anni dalla morte di Elsa Morante (1912-1985) e mentre nel nostro mondo le cosiddette Grandi Potenze tornano a giocare con la minaccia nucleare, il libro *Il mondo salvato dai ragazzini*, edito nel 1968, ma in preparazione già dal 1964, rilascia ancora l'attualità della sua "fiammata" originaria in polemica con violenza, danaro, materialismo consumistico, competitività, egoismo arrivistico. Opera eterogenea, nata da circostanze e stati d'animo diversi evoluti nel tempo, attraverso le sue tre sezioni passa da una immobile disperazione (*Addio, La Commedia Chimica*) a una proposta/attesa di speranza (*Canzoni Popolari*) evidente nella accorata verve giocoso-satirica appunto delle *Canzoni*, sintetizzando nella varietà dei contenuti, forme, soluzioni tipografiche, linguaggio (poemetti, un atto unico, poesia visiva) angosce e aspirazioni di un periodo di tentato, acceso, rinnovamento filtrate dalla sensibilità problematica e lungivedente della scrittrice. Opportunamente la Morante ha definito *Il mondo...* "romanzo" e "autobiografia". Romanzo, per l'interno percorso di ricerca or ora accennato, autobiografia, per il viaggio singolare della "sua" coscienza che si innalza a voce della condizione umana universale. Retroterra storico-culturale e sfondo ideale dell'opera la *beat generation* con i suoi più positivi fermenti: la protesta studentesca di Berkeley (1964) tesa - secondo le rivendicazioni di allora (ma quanto ancora consonanti con il nostro oggi!) - a "liberare" *noi esseri umani, che non siamo materie prime da trasformare in prodotti e non vogliamo essere comprati dai padroni delle università, governi, industrie*; il libro *Urlo* (1955) di Allen Ginsberg rivolto contro il Moloch/società *la cui mente è puro macchinario... il cui sangue è denaro che scorre... le cui dita sono dieci eserciti... il cui amore è petrolio e pietra senza fine... la cui povertà [spirituale] è lo spettro del genio [umano]... la cui sorte è una nube [mortifera] di idrogeno asessuale*"; il "mito", in quegli anni seducente e emozionale, della fuga/vagabondaggio. *Alziamoci e andiamo* - cantava Lawrence Ferlinghetti nel 1958 - *all'Isola dell'Uomo-libero... Da qualche parte i campi sono pieni di allodole,/ da qualche parte la terra danza*. Il libro della Morante prende avvio dal poemetto *Addio* ispirato dal rapporto di Elsa con il giovane pittore americano, hippy e vagabondo, Bill Morrow e dal dolore per la tragica morte (per suicidio pare) nel 1962 di lui, autore fra l'altro dei quadri *Le sbarre* e *Viva Fidel* che figurano sulle copertine delle edizioni de *Il mondo...* del 1968 e del 1971. Protagonisti del poemetto sono la Morte, odiata dalla scrittrice per le mutilazioni/separazioni che produce fra i vivi (*O nido irraggiungibile e caro,/ non c'è passo terrestre che mi porti a te... Non ci sono che solitudini dopo il furto dei corpi... Tutto l'infinito eterno/ non è che un cielo vuoto bianco,/ ruota sonnambula dove si fugge assenti uno dall'altro alla cieca...*), e il disagio/noia di vivere in una società estranea quale quella sopra tracciata, disagio che si fa vocazione di morte (*Tu, allegra dell'infanzia ch'io ti portavo,/ ti scordavi della legge monotona che ricama/ i suoi disegni spettrali con mano d'automa*). Ne *La Commedia Chimica* la ricognizione negativa della quotidianità (*dolore delle corsie malate, mura carcerarie, campi spinati, forni, Siberie, mattatoi, marce, solitudini, suicidi...*) sotto un cielo degradatosi a *bassa tenda cenciosa del lazaretto terrestre*, fra fughe deluse nella droga (*surrogato onirico provvisorio*) e consapevolezza degli inevitabili rientri nei *poveri domani consueti* e nel *solito corpo morituro*, raggiunge il culmine nella disperazione intellettuale, su base esistenziale e metastorica, dell'*Edipo* modernamente rivisitato de *La serata a Colono*. La Morante definisce il suo Atto unico *parodia*, cioè - etimologicamente - "canto parallelo" all'*Edipo a Colono* di Sofocle, il modello greco principe che in realtà lei forza a più tragiche e disperate conclusioni, spogliandolo della originaria, profonda, *pietas* religiosa di Sofocle. L'*Edipo* morantiano è un contadino meridionale benestante che possiede ulivi vigna aranceto, come precisa la figlia Ninetta/Antigone, ragazzina quattordicenne *selvatica* e semianalfabeta (*che lui per la sua proprietà come proprietario non deve basciare il culo a nessuno*), ma con un passato segnato da sventure che, cumula-



tesi, lo hanno fatto impazzire: il padre morto in guerra, la madre morta suicida in manicomio, lui poi lavoratore agricolo in Sudamerica, sottoufficiale combattente in Africa nella II guerra mondiale, violento e crudele verso prigionieri e indigeni, ma a sua volta ritrovatosi prigioniero in vari campi di concentramento e ferito in un tentativo di fuga, traumatizzato infine dalla morte della moglie. Questo Edipo morantiano si acceca per odio del Sole (Febo nel mito) dal quale si sente perseguitato anche di notte (*Il giorno che mi accecai coi chiodi, credevo di spegnere la sua stella/ e invece l'ho murata assieme a me/ dentro a questa sepoltura*) e perciò lo fa oggetto dei suoi insulti: *brutto sole ah sole maledetto... sole sbronzo sole fanatico... demente che ti divincoli nel cielo. Vattene/ sole infame, vattene sole ruffiano assassino... va' via, basta/ basta basta*. È un sole/Vita malefico che *inchiodato nel cranio del cielo* "infetta" con la sua luce il mondo, ha ridotto le città a *lazzaretti*, è responsabile non solo del suo personale dolore (*non fa che pedinararmi*), ma del dolore di tutti nel vuoto di senso e somma immane di sofferenze dell'esistere collettivo: *Io solo, trascinato da un dolore impossibile e furioso... sulla ruota mutilante delle generazioni/ vedo tutte le città sorgere e crollare sullo stesso punto... e le folle accoppiarsi e azzuffarsi e ballare sulla sepoltura vorace dove si sfarinano le loro ossa/ mentre queste già si ricompongono a scheletri e si rivestono di carne e capigliature pure nell'atto stesso che intanto si stravolgono in salme e si ridisfano in polvere... Forse io sono il corpo di ogni antenato e d'ogni progenitura/ il luogo cieco e fisso di tutte le rotazioni temporali e lo sciame infesto di tutte le contaminazioni*. E dentro il meccanismo - con efficace metafora - di questa *spola* che sempre ritesse *la trama arabescata della stessa angoscia* uniche certezze sono il "dolore" e il "male" *punto solitario/ di domanda nel vuoto, voce stonata nel silenzio delle risposte/ unica sopravvivenza delle morti e nascite e morti*, motivo per cui - conclude Edipo - è meglio non nascere: *La grazia della morte eterna/ appartiene solo ai non nati*. Il tema dell'umana infelicità, esemplata in Edipo, e del non-nascere, è comune a Sofocle e alla scrittrice, che però ha attuato nel suo testo altri fondamentali cambiamenti. Il Coro non è formato da Vecchi del demo di Colono, ma dai pazzi ricoverati nel reparto contiguo al corridoio dell'ospedale dove, su una barella poggiata sul pavimento, giace Edipo legato con cinghie di contenzione e con la fronte e gli occhi fasciati da garze orlate di sangue. Le voci dei ricoverati, che risuonano di là dal muro, fanno da sottofondo ciclico e ossessivo a quanto avviene sulla scena. Intervallate a volte da sospiri fischi risate bestemmie, esse pronunciano tutte contemporaneamente (o ripetono), come in una *novena discorde e sconclusionata*, frasi slegate fra di loro che rimandano ad aree esperienziali diverse e ai loro relativi linguaggi, in una babele di non-significati, apparenti tuttavia, perché tutte quelle allusioni caotiche consunano con il dolore la morte la guerra la violenza evocati dai deliri di Edipo, che parla di *reticolati, fili spinati, macerie* insanguinate, *rotaie* della deportazione ebraica, e che da quelle voci si sente assillato (*Ecco che sempre ricominciano, col loro lamento/ laido, e i loro salmi idioti...*). Un Coro che a volte rilancia amplificandoli il lamento/grido di Edipo (*Ahiaaahaa...*) o talune sue espressioni, e al quale - proprio per sottolinearla - nel crescendo di disperazione "cosmica" con cui il personaggio rifiuta furiosamente la Vita, ripercorrendone tutta l'evoluzione dal mondo acquatico a quello vegetale, animale, umano, la Morante assegna versi delle *Trachinie* di Sofocle circa la veste malefica (*tessuta dalle Furie, vestito mortuario*) intinta del sangue del centauro Nesso che strazia il corpo di Eracle. Citazioni quasi testuali dell'*Edipo a Colono*, pur se adattati ai nuovi personaggi, ricorrono anche ne *La serata...*, quando Edipo scambia il Dottore per il re di Atene Teseo e si parla delle Erinni (o Benigne) e del luogo loro consacrato quale ultima meta del suo vagabondare, o quando sovrappone alla Suora con i medicinali la figlia Ismene del mito che porta notizie da Tebe. Dalla suora Edipo, irritato per l'inutile iniezione sedativa, pretende *l'altra medicina, quella proibita*, che la strana suora gli porterà alla



*Edipo a Colono, Incisione di Antoine-Alexandre-Theodore Giroust
Iconographic Coll. folder 6357. Immagine Wellcome*

disperazione "cosmica" con cui il personaggio rifiuta furiosamente la Vita, ripercorrendone tutta l'evoluzione dal mondo acquatico a quello vegetale, animale, umano, la Morante assegna versi delle *Trachinie* di Sofocle circa la veste malefica (*tessuta dalle Furie, vestito mortuario*) intinta del sangue del centauro Nesso che strazia il corpo di Eracle. Citazioni quasi testuali dell'*Edipo a Colono*, pur se adattati ai nuovi personaggi, ricorrono anche ne *La serata...*, quando Edipo scambia il Dottore per il re di Atene Teseo e si parla delle Erinni (o Benigne) e del luogo loro consacrato quale ultima meta del suo vagabondare, o quando sovrappone alla Suora con i medicinali la figlia Ismene del mito che porta notizie da Tebe. Dalla suora Edipo, irritato per l'inutile iniezione sedativa, pretende *l'altra medicina, quella proibita*, che la strana suora gli porterà alla

fine. Bevutala, mentre la luce viene gradualmente smorzandosi sulla scena, Edipo ode le voci delle tre Benigne che lo invitano alla discesa/regressione della *scala dalle 7 porte*, ognuna di colore diverso. L'ultima è la *porta del vuoto* dove, nel *buio totale* della scena, egli sparisce, mentre il Coro, con la voce stessa *moltiplicata* di Edipo che si allontana, ripete i versi di Holderlin che marcano la separatezza inconciliabile, per l'Edipo morantiano, fra *il cupo dolore nascosto nella vita* e "l'inganno" della Luce. Separatezza siglata, mentre la scena totalmente vuota torna a illuminarsi, pure dalla voce piangente di Antigone che grida dal fondo della scala/buca: *Pà'! Paaa'! Paaaa'!* E il cambiamento più radicale apportato dalla Morante riguarda forse proprio il personaggio di Antigone, *zingarella semibarbara, guaglione cella mal cresciuta, che in faccia* - dice il padre - *ha i segni dolci e scostanti delle creature/ di mente un poco tardiva...* In realtà lei rappresenta il polo positivo de *La serata...* e della Vita a partire dal suo stesso linguaggio, immediato, popolaresco (diverso da quello colto, intellettualistico e ricco di metafore del padre) e di fluente, incontrollata, oralità intrisa di termini dialettali romaneschi e meridionali. Un linguaggio fervoroso di affetto che, mentre continuamente riconferma la sua amorosa vicinanza e assistenza al padre (*questa è la voce mia,/ questa è la mano mia che vi carezza i capelli pa'/ che qua non ci sta gnisuna cosa da mettervi paura...*), tenta di riconciliarlo con l'esistenza, esprimendo la "saggezza" ingenua, nativa, di Antigone che non si nasconde i mali della vita (vecchiaia, malattia, morte, dolore), ma li accetta accanto a quegli altri aspetti e momenti mutevoli del vivere che restituiscono nonostante tutto la bellezza e "meraviglia" del mondo. Ribalta infatti Antigone ogni volta paure e "fantasmi" del padre: *qua non ci stanno macerie che stiamo in un bel posto/ in una bella notte che stiamo/ dentro a un bel giardino... quella/ è una bella fontana di statue/ con la illuminazione elettrica anniscosta/ che fa l'acqua di tanti belli colori!*; o altrove, *una bella cancellata di rose*, o ancora, *una bella piazza forestiera* formata di giardini con *luminaria* di giostre, orchestre, teatro dei burattini e *folla di gente che passa e ripassa e discorre con la famiglia... e scherza con l'amichi*. Uno sguardo "innocente" dunque il suo sul mondo, che anticipa quello dei Felici Pochi, i puri di cuore, delle *Canzoni popolari* e prepara l'approdo etico-concettuale di cui si diceva all'inizio. C'è infatti nelle *Canzoni* una intrinseca bellezza della Natura e della Vita nella loro assoluta e semplice elementarità che, intuita e affermata da taluni di contro i molti *fumi di irrealtà* elaborati dalla Civiltà (alias le nostre società alienate e alienanti), segnala sponde vitali e di socialità potenzialmente e relativamente "felici". È la verità antica e nuova di cui sono portatori i Felici Pochi, cioè i liberi di Spirito e perciò radicalmente estranei al "vizio" del Potere. Gli F. P. sono per la Morante la *minoranza degenerare* rispetto alla *maggioranza normale* degli Infelici Molti ("infelici" perché sordi allo Spirito e affannati a organizzare/propagandare la loro fasulla felicità di *milizie sevizie immondizie imprese spese finanze carriere polveriere bandiere... [e] sana ideologia... [e] brava polizia...*). Rintracciabili in *ogni razza sesso nazione epoca età società condizione religione*, sempre sospetti o perseguitati, gli F.P. sono *il sale della terra*, unica goccia di senso nel sanguinoso muto non-senso della Storia/Grande Opera (in realtà *Gioco vano nell'infinito scacchiere cosmico*) inscenata dalla millenaria violenza degli I. M. Non sono rieducabili né integrabili gli F.P., anzi pungolo resistente e provocatorio di disobbedienza civile e critica, come emerge dalle paradossali vicende del ragazzo Pazzariello, girovago suonatore di ocarina, dedito - per i suoi accusatori e uccisori - *al boicottaggio sistematico della Grande Opera!!!! Nemico dell'Imperatore, del Proletariato, della Razza e della Nazione!*, o della germanica Carlotta, che rovesciata la stella gialla giudaica in trend diffuso sfoggiato dai berlinesi (*Quasi l'intera popolazione è giudea !?!?*) sberleffa l'arianesimo nazista (e ogni razzismo). E ancora, come si rileva dal monito lanciato dalla scrittrice ai succubi Figli, *infelici e stolti*, degli I. M: *Fino a quando vi metterete a servizio?* E dalla trave/croce infine di *comune legnaccio del giovane Galileo blasfemo* (Cristo) che - scrive Elsa - *in eterna rivoluzione fantastica [e totale] rigemma/ a tutte le estati... allegra allegra allegra come una foresta di girasoli*.

È curioso come l'uomo rievochi con piacere le prime traversie quando queste sono lontane, forse per la compiacenza di averle superate. Ci si illude di ritornare agli anni della giovinezza, le cui impressioni rimangono in noi indelebili fino alla morte."

[da *Antiquaria*, 1947]

Augusto Jandolo

MICROBIOGRAFIE IRRISPETTOSE

Gaetano Donizetti (1797 – 1848)

di *Stefano Torossi*

Troppe opere, troppe romanze, troppi quartetti, troppo di corsa, troppa musica! E non sempre capolavori. Tanto è vero che a un certo punto cominciano a chiamarlo “Dozzinetti”.

La fretta; il fatto è che ha sempre fretta, specialmente negli ultimi anni. Il *Don Pasquale* lo scrive in dieci giorni; la *Maria di Rohan* in otto. Corre a Vienna, lascia Napoli, si catapulta a Parigi. È come se sapesse che il suo tempo sta per finire. E infatti, dopo una serie di emicranie e febbri, si avvia inesorabilmente verso la pazzia. Ha contratto quella che è la maledizione più comune per coloro che all'epoca facevano vita sregolata: la sifilide. La crisi finale lo prende a Parigi nel 1846. Prima i medici lo dichiarano incapace di intendere e di volere, poi, con la complicità del nipote che gli fa credere si tratti di un albergo, lo ricoverano nell'Istituto per malati di mente dove rimane un anno e mezzo passando da stati di delirio a momenti di disperazione.

Finalmente l'intervento di amici influenti riesce a fare annullare il decreto di segregazione. Lo tirano fuori dalla gabbia e gli permettono di tornare a Bergamo. E qui trascina gli ultimi mesi della sua vita completamente fuori di sé, fino a morire l'8 aprile del '48.

Gaetano nasce a Bergamo quinto di sei figli del poverissimo guardiano del Monte dei Pegni Andrea e della altrettanto miserabile tessitrice Domenica. Vivono tutti insieme ammassati in un “*triste tugurio ov'ombra di luce non mai penetrò*”.

A sette anni è ammesso insieme al fratello Giuseppe alle lezioni caritatevoli di musica tenute da Simon Mayr. Naturalmente è un bambino prodigio, altrimenti non ne parleremmo, e si fa notare subito, tanto è vero che il suo maestro gli procura la commissione per un'opera al teatro San Luca di Venezia.

Da questo momento comincia la galoppata. Un contratto con l'impresario Barbaja lo impegna a scrivere quattro opere l'anno: per lui, velocista della composizione, una sciocchezza. Ha anche il tempo di inventarsi una nuova disposizione degli archi nell'orchestra: a semicerchio davanti al podio.

Entra in competizione di successi con Bellini, che lui ammira profondamente, per niente ricambiato dall'altro (avrà comunque la soddisfazione, quando Vincenzo muore nel 1832, di scrivergli un bel *Requiem*). Da Parigi Rossini gli commissiona un'opera per il Teatro Italiano: il *Marin Faliero*. Diventa direttore artistico del Teatro San Carlo di Napoli, dove vedono la prima esecuzione ben diciassette opere sue, fra cui, con grandissimo successo, la *Lucia di Lammermoor*, scritta in trentasei giorni (ecco di nuovo la sua fretta). In questo periodo muoiono suo padre, sua madre e la sua seconda figlia, seguiti in un funereo corteo dalla terza figlia e dalla moglie “*Senza padre, senza madre, senza figli, per chi lavoro dunque? Tutto, tutto ho perduto*”. Ma intanto continua a comporre, a mettere in scena, ad avere successo.

Lascia Napoli e si precipita a Parigi dove il suo trionfo diventa immenso e internazionale, anche se all'amico Tommaso Persico scrive: “*Immaginati come sto io, che soffro di nervi orribilmente. Oh se sapessi cosa si soffre qui per montare un'opera. Gl'intrighi, le inimicizie, il giornalismo, la direzione... auff!*”, ma rimane e va avanti, sempre di corsa. E corre, corre, corre...

Nel 1875 riesumano la sua salma, ma il cranio non si trova. Si investiga fra gli otto medici che avevano effettuato l'autopsia e si scopre il reperto presso il nipote ed erede di uno di loro. Dopo vari giri, la preziosa reliquia è ricollocata nella tomba e fino a questo momento è ancora lì.

La storia di Gaetano ha una ramificazione curiosa in quella di suo fratello maggiore Giuseppe. Il quale, musicalmente dotato come lui, nel 1808 si arruola nell'esercito di Napoleone e lo segue in tutte le sue cam-



pagne fino a Waterloo.

Napoleone fuori combattimento, torna in Italia, entra nell'esercito piemontese e diventa direttore della banda musicale del reggimento di Casale, poi si sposta a Genova e lì, non sappiamo come e perché, dal Sultano turco Mahmud II riceve la nomina a "Istruttore Generale delle Musiche Imperiali Ottomane". Parte per Istanbul e appena arrivato si trova a capo della banda imperiale Mizikay-Humayun.

E qui comincia la sua fantasmagorica e trionfale cavalcata come istruttore, compositore, direttore e soprattutto innovatore perché riesce a rivoluzionare la struttura musicale dell'Impero Ottomano, facendo adottare la notazione e i ritmi occidentali e organizzando nei teatri della capitale una nutrita stagione musicale con un ricco cartellone di opere italiane, fra cui parecchie del fratellino.

E, diversamente dalla tragica fine di Gaetano, anche lui a un certo punto muore, ma dopo aver vissuto in piena salute una lunga, felice, e ricca esistenza in Turchia.



www.ilcavalierserpente.it - N°641 - ott.2025

L'istinto della musica dei romani

Ecco ad esempio un acquarello che si presenta molto spesso agli occhi del passante nelle taverne della porta del Popolo, sotto un pezzo di vigna, una tavola coperta dagli avanzi di una cena modesta, una ragazza dai grandi occhi sognatori è appoggiata con il gomito sulla tavola, un giovanotto robusto, con la giacca buttata sulle spalle, sta in piedi contro un albero, il pugno fisso sull'anca. Un bambino è addormentato sulle ginocchia della madre; tre o quattro gagliardi color liquirizia stanno seduti intorno ad un'altra figura del loro genere, infiammati in volto dalla febbre poetica. Le strofe si succedono rapidamente, mischiando insieme sacro e profano, il genere eroico con il genere pastorale. Buone o cattive che siano, le idee arrivano e si traducono in ottave, senza esitazione, senza lentezze. Ma dove trovano questi uomini incolti tanta inventiva? Se non è questo il dono innato della poesia, quale nome dare a questo bisogno di sistemare le parole e di parlare in rima con uno stile diverso da quello di tutti i giorni?

L'istinto della musica è tanto potente come quello della poesia, non soltanto a Roma ma da un capo all'altro della penisola, e soprattutto a Na-



poli dove non ci mancherà l'occasione di apprezzarlo. Quando un romano sente una voce melodica che esce da qualche parte, da un pergolato o da una finestra si ferma per ascoltare fino alla fine. Con un cenno della testa, approva in silenzio la fioritura ben eseguita. Il povero pifferaio, mentre soffia dentro il suo flauto o dentro la sua cornamusa, vede riunirsi intorno a lui dei dilettanti poco sofisticati che si permettono di eseguire con gioia della musica primitiva. Spesso nel pieno della notte, rientrando dalle osterie, una banda gioiosa fa una sosta davanti a qualche imma-

gine della Madonna, si raccoglie un momento per cantare alla Santa Vergine un pezzo di cantico a due o tre voci; e poi, dopo questa pratica di pietà, continua il proprio cammino.

Paul De Musset, da *Viaggio a Roma*, 1856

Le Uniformi Militari come simbolo di Gloria e Virtù (II parte)

di *Sergio Cini*

XX secolo

Le uniformi militari del ventesimo secolo hanno subito significative trasformazioni, rispecchiando l'evoluzione delle tecnologie belliche e le mutate necessità operative.

In particolare, le uniformi italiane mutarono significativamente: durante il conflitto della Prima Guerra Mondiale si passò a uniformi più pratiche, con colori come il grigioverde (la stoffa con cui si fecero le divise militari italiane dal 1905 fino al termine della seconda guerra mondiale) ed elmetti metallici, al fine di garantire una maggiore protezione e per adattarsi alle esigenze del campo di battaglia.

In seguito le uniformi militari si sono progressivamente specializzate, adottando disegni distinti per la fanteria, l'aviazione, la marina e altri reparti, si è passati dal classico grigio-verde al "Khaki" oliva di origine britannica che ha caratterizzato l'Esercito della "cobelligeranza" e degli anni successivi fino ai giorni nostri. Parallelamente, si è assistito a una diffusione più ampia delle mimetiche vegetate, come uniforme di servizio e di combattimento dell'Esercito Italiano, esse sono state progettate per essere pratiche e funzionali essendo caratterizzate da maggiore resistenza e leggerezza, con l'introduzione di nuovi materiali e tecnologie per migliorare la protezione e il comfort.

L'Unione Europea può promuovere programmi di cooperazione e standardizzazione nel settore militare; tuttavia, le decisioni specifiche riguardanti uniformi e mimetiche rimangono prevalentemente di competenza degli Stati membri.

Negli anni Sessanta, le uniformi mimetiche policrome M29 caratterizzate dal primo motivo mimetico (*woodland*) stampato destinato all'uso militare generale, rappresentano il motivo mimetico più longevo e utilizzato ininterrottamente dal 1955, sostituite dal mod. Roma 75 (chiamata Roma 75 perché inaugurata alla parata del 2 giugno 1975, poi chiamata Libano perché usata nella missione di pace del 1982), in servizio fino agli anni Novanta; esse venivano impiegate sia all'interno delle caserme per lavori gravosi sia all'esterno durante le esercitazioni e i campi addestrativi.



*Uniforme Ordinaria: Giuramento Ufficiali, Cremona, gennaio 1968
S.Ten. Sandro Bari, 11° Regt. a. ca, II Gruppo Smv. M7 (sede di Vercelli)*

Le uniformi oggi

Le uniformi tattiche attualmente adottate, denominate *combat/tactical/uniform*, comprendono *patch* identificativi, stemmi nazionali, numeri di reparto e fasce o bracciali cromatici che segnalano l'unità, la brigata o il supporto logistico. Tali elementi facilitano l'identificazione tra forze amiche e avversarie. Queste uniformi sono state progettate con l'obiettivo di garantire funzionalità, standard di sicurezza, praticità e contenimento dei costi; tuttavia tali indumenti si rivelano più adeguati per le operazioni di combattimento e mansioni militari in ambito di caserma, rispetto all'utilizzo durante le uscite di servizio. La diffusione delle sopradescritte "mimetiche vegetate", estesa anche al di fuori degli ambienti di caserma, rischia di compromettere l'immagine di disciplina e distinzione che dovrebbe caratterizzare le Forze Armate; inoltre la proliferazione di tali indumenti *camouflage*, indossati anche in contesti civili, può generare una confusione tra il simbolo di professionalità militare e il semplice abbigliamento *casual*. Si intende altresì evidenziare la recente direttiva dello SME che autorizza il personale militare in uniforme a utilizzare l'ombrello, sebbene con specifiche limitazioni. In questo contesto, si evidenzia l'introduzione della nuova normativa del 7 luglio 2025 riguardante i Carabinieri impiegati nei servizi operativi, la quale prevede l'eliminazione dell'antico armacollo. Quest'ultimo, dal 1870, rappresentava un elemento tradizio-

nale della divisa, consistente in una bandoliera di cuoio bianco con una tasca rigida, originariamente destinata al trasporto delle munizioni per il moschetto, conferendo ai militari un aspetto distintivo e maggiormente autorevole e marziale. Tuttavia, tale elemento non risultava più funzionale rispetto all'equipaggiamento moderno: che include giubbotti antiproiettile, *bodycam*, fondine, radio e torce, e poteva rappresentare un rischio in quanto facilmente afferrabile da parte di aggressori o potenzialmente impigliarsi in situazioni critiche. In sintesi, la decisione è stata adottata al fine di favorire praticità, sicurezza e modernizzazione; di ciò si deve prendere atto con consapevolezza.

Si ritiene pertanto auspicabile un ritorno a una maggiore attenzione verso l'estetica e il rispetto delle tradizioni, senza tuttavia sacrificare la funzionalità, affinché l'uniforme militare conservi il proprio valore simbolico e il ruolo rappresentativo.

Regole e usi delle Associazioni d'Arma

Occorre ricordare che, durante il periodo della coscrizione obbligatoria, l'aspetto e la sobrietà rappresentavano caratteristiche distintive dell'abbigliamento militare: pantaloni e camicie rigorosamente stirati, accompagnati dalle rispettive cravatte, giubbino o diagonale e scarpe di libera uscita accuratamente lucidate. Qualora tali criteri non fossero stati rispettati, in molteplici occasioni la concessione della libera uscita veniva compromessa.

In considerazione di quanto sopra esposto, in qualità di membri di varie Associazioni d'Arma, attribuiamo particolare rilievo all'abbigliamento durante le cerimonie, al fine di rappresentare in modo appropriato le nostre organizzazioni, ribadendo che è fatto divieto di utilizzare uniformi militari o similari (seppur prive di stellette) da parte di personale civile. Gli elementi che possono essere indossati dal personale delle associazioni sono: un completo nero o grigio scuro, camicia bianca corredata dalla cravatta associativa, copri bavero recante il colore dell'Arma/Specialità dell'Esercito di appartenenza con due distintivi sociali posizionati sulle punte e nastri sullo stesso, da uno a tre, a secondo la qualifica che si riveste nell'ambito della sezione di appartenenza, distintivo metallico smaltato da taschino (facoltativo) o, per coloro che ne hanno diritto, nastrini di onorificenza o decorazioni, cordoncino giallo (solo per l'arma dotta), guanti bianchi per l'alfiere e la sua scorta, inoltre è previsto il copricapo di specialità pertinente all'arma di appartenenza con relativo fregio ed eventuale grado per gli ufficiali. Si esclude categoricamente nello stesso, l'utilizzo di qualsiasi spilla od ornamento riconducibile alla goliardica tradizione della feluca universitaria. Durante il periodo invernale è previsto l'impiego di un cappotto lungo scuro o *trench* dello stesso colore, seguendo le medesime modalità sopra descritte. Per le consorti accompagnatrici si consiglia l'uso del foulard recante i colori dell'associazione d'arma di riferimento. Non si ritiene opportuno, anche se autorizzato da alcune associazioni, modificare tali prescrizioni introducendo capi quali: polo estive colorate, berretti tipo "baseball", abbigliamento privi di giacca o tute pseudo-militari, nonostante le condizioni climatiche estive possano rendere tali soluzioni apparentemente auspicabili.

È fondamentale mantenere costantemente un comportamento appropriato e un abbigliamento adeguato. Pur non essendo più soldati nel senso fisico del termine, tuttavia permane un senso di appartenenza e uno spirito che continuano ad accompagnarci per sempre.

Sin dalla fondazione del Regio Esercito Italiano, avvenuta il 27 maggio 1861, il Regio Decreto di Disciplina Militare imponeva a tutti i coscritti di leva, fino al grado di sergente maggiore, l'obbligo di presentarsi in uniforme durante la libera uscita; tale obbligo escludeva gli ufficiali subalterni, ufficiali superiori e i marescialli. Nel 1977 si verificò una svolta significativa per le Forze Armate: dopo oltre un secolo, l'uso dell'uniforme durante la libera uscita venne abbandonato nelle caserme. In quell'anno, l'allora Ministro della Difesa, Attilio Ruffini, previa consultazione con i Capi di Stato Maggiore delle diverse Armi, autorizzò la libera uscita in abiti civili, imponendo tuttavia che tali indumenti non fossero non troppo appariscenti e adeguati allo status di militare in servizio.

***«L'uniforme, emblema di virtù e onore, racchiude nel suo tessuto il destino e le avversità del fato;
nel suo colore si manifesta la fedeltà incrollabile che guida il percorso dei valorosi
e perpetua il ricordo del loro sacrificio.»***

MUSEO DEL GENIO

e le mostre

«Vivian Maier. *The exhibition*»

e «*Pop Air. Ugo Nespolo*»

di *Stefania Severi*



Il monumento all'Arma del Genio quando il Museo era a Castel Sant'Angelo, in una foto d'epoca, collezione del Museo

L'edificio che oggi ospita l'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio, costruito negli anni Trenta del Novecento sul Lungotevere della Vittoria, a pochi passi da piazza Maresciallo Giardino, riapre al pubblico dopo molti anni di chiusura. Il nome della struttura, per ovvi motivi di semplificazione, è oggi "Museo del Genio". Realizzato tra il 1936 e il 1939 su progetto del tenente colonnello del Genio Gennaro De Matteis, è uno dei migliori esempi di architettura istituzionale del Novecento. Qui lo stile razionalista si inserisce in un contesto con richiami al mondo antico ed è apprezzabile sia per l'uso dei materiali tipici di Roma, il travertino ed il mattoncino, sia per alcuni elementi architettonici qualificanti, come i piccoli torrioni fortificati all'ingresso e la scenografica impostazione del cortile, dal fondo del quale si accede al Sacrario. Questo recupera alcuni elementi dell'architettura religiosa quali le tre navate e l'abside in cui spiccano le splendide vetrate di Duilio Cambellotti che raccontano la vita di Santa Barbara, la patrona dell'Arma del Genio. Il tutto è dominato da una torre di 77 metri, più 7 di pennone. Altra peculiarità è che, essendo stato progettato proprio ai fini espositivi, il museo, che si estende per oltre 4.000 metri quadri, si può percorrere senza mai dover tornare sui propri passi. Anche se il Museo è arricchito da statue, il monumento all'Arma del Genio si trova nel giardino attiguo, qui giunto dall'iniziale collocazione presso Castel Sant'Angelo, prima sede del museo, come documenta una foto d'epoca.

Vittorio Emanuele II, ai primi del Novecento, fu il primo ad intuire che l'Italia unita aveva bisogno di un museo militare che non fosse solo un luogo di esposizione di armi ma di tutto ciò che attiene più specificatamente all'ingegneria e all'architettura militare, ambiti in cui i nostri progenitori romani furono insuperabili. Questo museo, all'inizio del secolo, è stato allestito a Castel Sant'Angelo. Ma l'urbanizzazione impose un trasferimento e, dopo un periodo in cui i materiali furono collocati presso la Caserma Piave di Viale Angelico, si stabilì la costruzione ex novo del museo, quello appunto di Lungotevere della Vittoria.



Il Sacrario con le vetrate di Duilio Cambellotti

Riprendendo dal comunicato stampa distribuito in occasione della riapertura (31 ottobre 2025) veniamo a sapere che: «Al suo interno, l'Istituto custodisce un patrimonio di straordinario valore storico e tecnico, un'ampia carrellata documentale dei mezzi di trasmissione – dai segnali a fuochi dell'epoca omerica, all'impiego dei colombe viaggiatori, ai mezzi ottici sempre più perfezionati e quindi dal telegrafo alla radio e al suo geniale inventore, Guglielmo Marconi, capitano del Genio, e ai suoi rivoluzionari apparecchi – i plastici delle città italiane, i modelli di ponti, strumenti e apparati delle specialità del Genio (Pionieri, Pontieri, Guastatori, Ferrovieri), ma anche un ricco patrimonio documentale, con oltre 24.000 volumi, 30.000 fotografie storiche, 20.000 iconografie e 150.000 documenti provenienti da secoli di storia militare e scientifica italiana.»



Vivian Maier, Self Portrait, New York, 1953 - Stampa in gelatina d'argento, 2012, cm 40x50 © Estate of Vivian Maier, Courtesy of Maloof Collection and Howard Greenberg Gallery, NY

Riaprendo al pubblico il Museo ha assunto la nuova veste di grande centro culturale, ospitando due importanti esposizioni curate da Arthemisia. Queste esposizioni saranno aperte fino al 15 febbraio 2026, poi si spera che altre ne vengano realizzate, ma intanto il Museo sarà entrato nel circuito espositivo romano. Una mostra è dedicata a Vivian Maier, amata fotografa americana di cui nel 2026 ricorre il centenario della nascita, la quale, tata di professione e fotografa per passione, è stata fortunatamente scoperta dopo la sua morte grazie al salvataggio del suo cospicuo materiale fotografico. Le sue foto ci offrono uno spaccato dell'America che altrimenti sarebbe andato perduto. La mostra "Vivian Maier - the Exhibition", con più di 200 foto, è a cura di Anne Morin, la sua maggiore esperta.

L'altra mostra è "Pop Air" di Ugo Nespolo. Presentata in prima nazionale, la mostra è costituita da otto gonfiabili che raffigurano le sculture più iconiche di tutti i tempi. Si va dalla *Venere di Milo* al *Pensatore* di August Rodin, per giungere ai più recenti: Fernando Botero, Jeff Koons, Arnaldo Pomodoro, Amedeo Modigliani, Louise Bourgeois e Kusama. Queste sculture gonfiabili coloratissime oggettivano pienamente il titolo dell'esposizione: "Pop Air". Questi grandi opere sono variamente distribuite nel cortile, e penso facciano sorridere anche Santa Barbara, la titolare dello spazio.



Il cortile di Santa Barbara con i gonfiabili di Ugo Nespolo, tra i quali, a destra, il Pensatore di Rodin

Lilia Slomp Ferrari: *Nel lampo di Hiroshima*

Dieci anni di raccolta, pieno il cassetto di foglietti sparsi di poesie-preghiere dettate dal trabocco dell'umana *pietas* che la sensibilità di Lilia Slomp Ferrari ben conosce: come foglie caduche ad ogni autunno, versi leggeri che diventano di piombo a strato a strato pesano nel profondo come a seppellire quell'orrore reso dal rombo d'un aereo e da un bagliore di deflagrazione universale. Quel lieve disporre di foglie morte quasi a cercarne una ragione, impossibile da trovare, è diventato florilegio di una commemorazione, tanto delicata quanto atroce, che ripete come un mantra dell'assurdo il suo "perché?"

Lilia Slomp Ferrari nacque in una grotta-rifugio antiaereo il 2 aprile 1945 mentre Trento subiva uno degli ultimi pesanti bombardamenti della Seconda Guerra mondiale. A pochi giorni di distanza, il 6 e il 9 agosto, Hiroshima e Nagasaki vennero cancellate dalla faccia della terra dalla bomba atomica. Dopo ottanta anni, "l'incubo di quel lampo incombe ancora". E il suo "perché" si perde nel mistero del destino che l'uno salva e l'altro l'abbandona. "E la fortuna della formichina / schivata dalla pesta gigantesca / che peso avrà nel grembo della notte?" (poesia 1)

Incerto formicaio siamo noi sperduti su una terra di confini, limiti di percorsi e di pensieri, strade asfaltate di incombenze e di doveri. Resta la domanda di qual senso ha la formichina-uomo nel gran corso della vita. È fortuna evitare il peso immane di un giorno come un altro che per demoniaca volontà umana diventa all'improvviso "punto zero"?

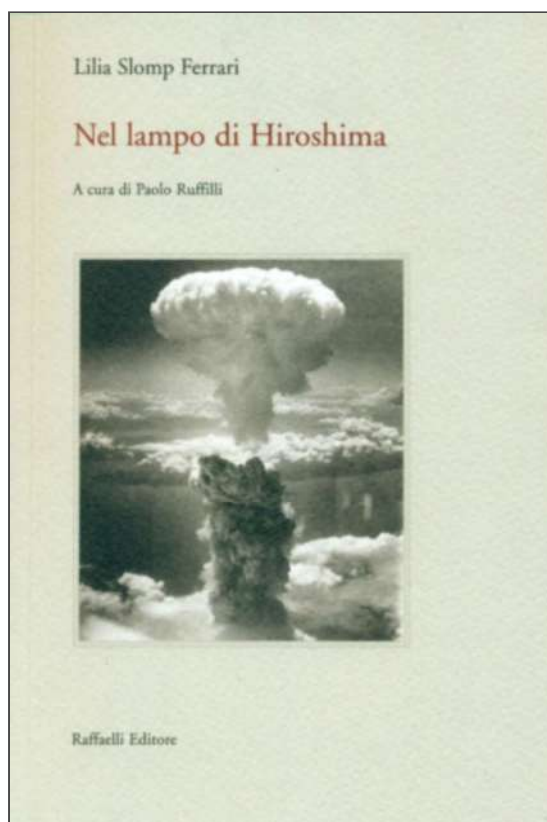
"Il tempo se la ride del domani / sbirciando vuole mambole alle crepe / (...) e c'è un bimbo dentro l'illusione / - tocca a chi tocca - ride in filastrocca / mentre il suo piede schiaccia la formica (poesia 51).

Anima innocente del bambino, la mano stretta a quella della madre, che un attimo prima della fine sapeva il nome della meraviglia che l'innocenza intuiva intorno, quando il tempo pareva eterno e l'azzurro così profondo. È una bambina senza nome la protagonista, racconta in prima persona gli esili frammenti di una storia fatta di secondi, il palpito di un'ala di farfalla, il ronzio dell'ape nel ciliegio, la lacrima negli occhi della madre: "la lacrima fu lampo alla pupilla / (...) senza filo calò la scimitarra" (4). Poi il lampo si tramutò in fuoco e tutto si disperse in un momento. Quanta angoscia da allora si ripete, inarrestabile fiume del dolore che ci rende consapevoli di "quanto siamo appesi per un fiato / all'agonia dell'ultima galassia / a quell'umanità alla deriva / di un fiume dentro onde di follia (...) (54)

Il verso è piano, incalza senza sosta, non dà fiato, strugge, si dispera e poi a tratti s'apre d'un ricordo, un attimo di commovente attesa per uno sguardo lontano, l'innocente languore di una favola antica. "È ferita questo endecasillabo / che mi scandisce palpitante dentro (...) Respiro a bocca a bocca per dar vita / alle parole che non sono scritte / quelle raminghe, quasi senza fiato / pugnali, sangue dentro l'orazione / (19). La poesia sa essere pittrice di ciò che solo l'anima intuisce e rende l'essenza del reale con l'iperbole dell'immaginazione: sono fantasmi in processione che tossiscono "per le braci crepitanti nei polmoni" (5), "Anime erranti, trasparenze oscure / marcia di solitudini disperse / (...) / come piante in scheletri di rami / arresi all'abbandono delle foglie / (10).

Lilia s'immedesima e si trasfigura in un tormento costante che non trova pace nell'assenza della ragione, nello stupore dell'orrore e si vota a cantarne il ricordo perché quei fantasmi senza nome non si disperdano e restino testimoni a monito dell'umanità: "Preghiera supplica di riconsegna dell'istante", quello precedente.

[Lilia Slomp Ferrari, *Nel lampo di Hiroshima*, Rimini 2025]



Alle Tre Fontane: il luogo del martirio dell'apostolo Paolo

di **Gualtiero Sabatini**



Nei primi Anni Santi della Storia, tutti i pellegrini e i fedeli venivano a Roma, da ogni parte del mondo, essenzialmente per rendere omaggio alle tombe degli apostoli Pietro e Paolo.

Era il 29 giugno dell'anno 66 o 67 dopo Cristo, e nello stesso giorno Pietro il principe degli apostoli, primo vicario di Gesù, veniva crocifisso a testa in giù, nel circo neroniano, sul colle Vaticano.

Tra i tanti luoghi che ci raccontano del nostro passato, nella Città Eterna, non si può dimenticare il posto dove secondo la tradizione Paolo, l'apostolo delle Genti, subì il martirio. Considerato uno dei più sacri della cristianità romana, qui convergevano pellegrini fin dal V secolo per pregare sulla terra del martirio dell'Apostolo. Paolo non fu crocifisso perché godeva della cittadinanza romana: giunse in questo luogo dopo essere stato arrestato e condotto nel Carcere Mamertino. Gli scrittori Tertulliano (160-240) ed Eusebio di Cesarea (260-339) raccontano di una decapitazione intorno al 67 d.C. riservata ai cittadini romani.

Al tempo dell'Impero Romano, la crocifissione era una forma di esecuzione particolarmente crudele e umiliante, riservata a schiavi, ribelli e non-cittadini. I cittadini romani, invece, avevano il diritto a un'esecuzione più "onorevole", come la decapitazione.

Questo luogo, chiamato anticamente "Acque Salvie", prese il nome in seguito di "Tre fontane". Un'antichissima tradizione racconta che la testa di Paolo rimbalzò tre volte e nei tre punti scaturirono prodigiosamente altrettante fonti; e un'altra tradizione afferma che le tre fonti davano acqua calda, la prima, acqua tiepida la seconda e acqua fredda la terza. L'acqua però non sgorga più dal 1950 a causa dell'inquinamento delle falde acquifere. Le Acque Salvie scaturivano da un colle già posseduto dalla famiglia romana dei Salvii, della quale va ricordato Salvius, tribuno della plebe nel 43 a. C.

Fin dai primi secoli dell'era cristiana, fu edificato in questo luogo un oratorio, che era già fatiscente quando nell'anno 689 Papa Sergio I (687-701) lo restaurò.

Secondo la descrizione lasciataci dall'agostiniano Onofrio Panvinio, il letterato veronese vissuto tra il 1529 e il 1568, l'oratorio era formato da un atrio che immetteva in due cappelle, una delle quali era ricoperta da pitture. Le fontane erano una nella prima cappella e due nella seconda. Quell'antichissimo edificio venne demolito e sostituito dall'attuale chiesa, che sorse nel 1599 su iniziativa del cardinale Pietro Aldobrandini (1571-1621) abate commendatario delle Tre Fontane, che affidò la ricostruzione all'architetto Giacomo della Porta (1532-1602). La chiesa attuale presenta un'unica navata trasversale; alle due estremità sono gli altari, a sinistra, quello dedicato a S. Pietro ha un quadro di Guido Reni (1575-1642), copia fedele dell'originale che si trova nella Pinacoteca Vaticana, a destra quello dedicato a S. Paolo, opera di Bartolomeo Passerotto (1529-1592).

Su tutta la lunghezza della navata ci sono le tre fontane, allineate ad uguale distanza una dall'altra e tutte sono ricoperte da tabernacoli marmorei disegnati da Giacomo della Porta; in basso è scolpita, su ciascun monumento la testa di S. Paolo, opera in marmo giallo del francese Nicolò Cordier (1567-1612).

Le teste marmoree che adornano le nicchie furono rubate negli anni '90, il ritrovamento e la restituzione avvennero nel dicembre 1997. Le teste rubate furono recuperate da un collezionista toscano e riconsegnate ai monaci dell'Abbazia grazie all'intervento di Vittorio Sgarbi.

Tra l'altare di S. Paolo e la prima fontana a destra è collocata la colonna dove, sempre secondo la tradizione, Paolo venne tenuto legato per la decapitazione.

Sul portale d'ingresso è visibile una targa marmorea con la scritta latina: "*S. Pauli apostoli martyrii locus ubi tres fontes mirabiliter eruperunt*" — luogo del martirio di San Paolo Apostolo dove tre fonti mirabilmente emersero.

La figura di San Paolo resterà senza dubbio una delle più importanti della storia dell'intero cristianesimo: da persecutore che era, diventerà un difensore convinto della fede in Gesù Cristo, come lui stesso aveva scritto, nella lettera ai Filippesi: "per me il vivere è Cristo e il morire un guadagno"

ALBERI STORICI DI ROMA

di *Francesca Di Castro*

I platani di Palazzo Orsini a Monte Savello

Finché non venne demolito il Ghetto, la zona circostante il palazzo Orsini presentava le caratteristiche tipiche di un'edilizia popolare densamente popolata, fitta di botteghe artigianali e di commerci umili, dalla quale il palazzo emergeva con il suo ingresso in salita, ornato dalle statue dei due orsi rampanti, simbolo araldico della famiglia. L'edificio è esempio superstite del riuso nel tempo degli antichi monumenti e della loro trasformazione: in questo caso quella del magnifico teatro di Marcello divenuto fortificazione medioevale e poi abitazione. Prima dell'XI secolo il complesso apparteneva alla famiglia dei Fabi e



I platani centenari del giardino Orsini, coll. S.Fornari, anni '80

la zona era nota come *mons Fabiorum*, in seguito passò ai Pierleoni e solo dopo il 1361 compaiono i Savelli, la potente famiglia romana che diede i natali ai pontefici Onorio III e Onorio IV, e che all'inizio del XVI secolo trasformerà il fortilizio in un lussuoso palazzo ad opera di Baldassarre Peruzzi, il quale si servì di tutto il materiale proveniente dallo stesso teatro di Marcello per ornare l'edificio. Nel Cinquecento il cardinale Giulio Savelli si distinse per il suo mecenatismo e per la collezione antiquaria.

Ai Savelli succedettero nel '700 gli Sforza Cesarini, a seguire Domenico Orsini, duca di Gravina, e infine i Caetani di Sermoneta. Oggi, la piazza di Monte Savello offre la possibilità di apprezzare l'ingresso del palazzo e la sua salita al "monte" anche in relazione alla zona archeologica e al corso del Tevere, nonché alla chiesa di San Gregorio della Divina Pietà o S. Gregorio a ponte Quattro Capi, risalente al XIV secolo; più volte restaurata, la chiesa assunse l'attuale aspetto per l'intervento dell'arch. Filippo Barigioni su incarico del papa Benedetto XIII Orsini di Gravina.

Una iscrizione bilingue in latino e ebraico posta sulla facciata riporta un passo dell'Antico Testamento e ricorda che in questo luogo erano tenute le prediche obbligatorie imposte agli ebrei del Ghetto.

Dietro al palazzo, dove stava la via Campana, al n. 78 era la famosa Osteria della Campana che Goethe citò nelle sue Elegie Romane; un'epigrafe fatta apporre nel 1865 dal re Luigi I di Baviera, ricordava: "In questa osteria soleva Goethe raccogliersi durante la sua permanenza in Roma negli anni MDCCLXXVI – LXXVII – LXXVIII".

I centenari platani restano a guardia dell'ingresso e a protezioni dei fedeli orsi rampanti, che paiono sorvegliare in segreto il frenetico scorrere del traffico, seminascosti da un'edera rigogliosa che quasi li cela.



Archivio Armando Ravaglioli - da Roma, ieri e oggi, 1982 - via di Monte Savello negli anni Trenta e negli anni Ottanta

Cinzia Dal Maso, *Femminacce impudentissime*

di *Alessandra Bernocco*

*Questa è ciò che considero vera generosità.
Dai tutta te stessa e tuttavia ti senti sempre come se non ti fosse costato nulla
(Simone de Beauvoir)*

Già soltanto il titolo. *Femminacce impudentissime*. Chi può non sentirsi attratto da un simile titolo su una copertina che riproduce la caricatura di una femmina agghindata fine Ottocento che impugna una pistola? Bel contrappasso nei confronti di colui che senza ombra di ironia apostrofò così le infermiere volontarie che prestavano soccorso ai soldati feriti durante gli eroici mesi della Repubblica Romana.

Colui è Giuseppe Boero, gesuita, bontà sua, e il libro in questione è il risultato di una meticolosa e certosina ricerca condotta da Cinzia Dal Maso, giornalista e scrittrice, membro del Comitato Scientifico dell'Istituto Internazionale di Studi Giuseppe Garibaldi.

Un compendio ricchissimo di testimonianze riportate letteralmente, che potremmo indicativamente suddividere in attestati di gratitudine e ammirazione, da una parte, e inequivocabili prove di umana idiozia, dall'altra. Idiozia, più ancora che oscurantismo. Di quelle cose che se te le raccontano pensi che siano il frutto della fantasia di un antesignano di Altan, di un autore di satira che prende spunto dalla vita reale e poi te la serve infiocchettata a piacere. Dopo averci affondato la lama e aggiunto il carico da novanta. No no, nessuna invenzione, nessuna manomissione. Qui si citano proprio le fonti.

Sentite questa:

“Sciami di donne capitanati da due donne per forme bellissime, note in tutta Italia, benché non più giovinette, ancor seducenti e acconce a destare passioni vulcaniche e desideri ardentissimi. Vaghe e scelte giovinette nubili, maritate recenti, maritate anche un poco stagionate, ma che aiutate dal sussidio della biacca e del minio, e delle vesti ove attillate, ove scollacciate, ove fluenti, ove corte, rivelavano il pericoloso, celavano i difetti, moltiplicavano le tentazioni, ne pendevano dai cenni, ne bevevano gli ammaestramenti. Le tentazioni fioccarono al solo contemplarle ... Così leggiadre, piene d'allettamenti, gareggiando in cortesie, con sguardi studiati, con studiate parole, circondavano il letto del ferito ...”. Insomma, queste donne dissolute, secondo il giornale ufficiale della Curia, non desiderando altro che offrire le loro grazie a eserciti di baldi e combattivi giovanotti, peccato soltanto che feriti, moribondi, immaginiamo anche maleodoranti, si sarebbero contese il capezzale a suon di “sguardi studiati e studiate parole”, e, naturalmente, ricorrendo al “sussidio della biacca e del minio”, ché per essere presentabili, tocca darsi una sistemata.

Ammetto che mi sono divertita assai a catalogare epiteti, eufemismi, coloriture lessicali che viene voglia di scriverci un copione, tipo ‘crema delle streghe’, ‘proseliti di voluttà’, ‘s’avvolgevano snellette’, ‘zuccheroso commiato di innocenti angiolette’, fino al papale, in tutti i sensi, ‘sfacciate meretrici’ che arriva dritto dritto da papa Pio IX, ché i pontefici è bene che parlino chiaro.

Così chiaro che è bene altrettanto rispondere a tono. Ci pensò Cristina Trivulzio di Belgioioso, la fondatrice del Comitato di Soccorso, nobildonna milanese, giornalista, scrittrice e anima del Risorgimento, una *baricadera ante litteram* la quale, come scrive Giuseppe Garibaldi, pronipote di tanto eroe, nella presentazione del volume, “denunciò gli abusi e le criticità del sistema, trascorse intere notti al capezzale degli infermi, inoltrò richieste tormentando i Triumviri e soprattutto il povero Mazzini”.

Ma sistemò anche il Pontefice con una lapidaria e definitiva risposta, nonché un rapido ripasso di catechismo:

“Tra la moltitudine di donne che si dedicarono alla cura dei feriti, non ve n’era neppure una di costumi



irreprensibili. Vostra Santità si degnerà sicuramente di considerare che non disponevo della Polizia Sacerdotale per indagare nei segreti delle loro famiglie o meglio ancora dei loro cuori. Mi accadde di essere informata che l'una o l'altra avesse esercitato in precedenza una professione disonesta: forse avrei potuto espellerle, non avessi io adorato il precetto di quel Dio che, in sembianza umana, non disdegnò che una donna di perversi costumi gli ungesse i piedi".

Questo, insomma, il carattere della donna che chiamò a raccolta le donne romane senza fare alcuna distinzione di professione o classe sociale.

La risposta fu ingente e immediata e non soltanto da Roma e permise di formare un gruppo di ben trecento volontarie selezionate secondo criteri durissimi che alla morale cosiddetta anteponevano l'interesse dei feriti. Amici e nemici, secondo il sacrosanto principio dell'imparzialità del soccorso.

Generando anche qui, e dagli stessi francesi, gratitudine o disapprovazione. Dipende sempre dai lumi della ragione.

Eppure l'operato delle volontarie continuò senza tregua distribuito nei diversi presidi ospedalieri e religiosi, concessi non senza resistenze da parte delle suore.

L'organizzazione era impeccabile e andava dall'elenco dei locali delle ambulanze (erano detti ambulanze anche i locali di soccorso stanziali) con i nomi delle rispettive direttrici, al reperimento di biancheria per realizzare le bende, alla raccolta porta a porta (autorizzata dal Governo) per procurarsi aiuti per i feriti, fino al soccorso spirituale rivendicato attraverso una mirata richiesta all'autorità religiosa competente. La Repubblica Romana non ha avuto vita lunga ma viene da chiedersi cosa ne sarebbe stato di questi giovani soldati feriti, italiani o francesi, senza questa capillare rete di donne che, in cambio di nulla e incuranti del pericolo, rischiavano la pelle sotto la minaccia delle bombe. Che cadevano anche sui luoghi di cura, nonostante la bandiera nera issata sugli ospedali, il segno convenuto che chiedeva incolumità, non sempre rispettato.

Un merito di questo libro, uno tra i tanti, è proprio l'avere fatto un po' di giustizia, dirottando l'attenzione su coloro che avevano come priorità l'assistenza e la cura, e poco tempo per pensare a combattere.

Donne di cui conosciamo i nomi e la storia, dame dell'aristocrazia romana, mogli e compagne di patrioti, alle quali l'autrice dedica nella seconda parte del libro un singolare profilo biografico, anche questo corredato di testimonianze certificate e di immagini di archivio, ma anche donne, la maggioranza, di cui non si conosce nemmeno il nome. Donne del popolo, madri di famiglia, giovani ragazze e anche prostitute, vivaddio, per la consolazione degli infermi e con buona pace del pontefice.

Ecco, si può dire che *Femminacce impudentissime* sia anche un monumento all'infermiera ignota, che, raccontando un breve spaccato di storia romana, ha voluto rappresentare la generosità e l'abnegazione di tutte. Puntando il dito sui detrattori stolti, ma anche rendendoci partecipi di onorevoli barlumi di ragione e buon senso.

Uno tra tutti arriva con la testimonianza di Filippo Zamboni, capitano del Battaglione Universitario romano, che le chiamava 'Samaritane':

"Esse, che venivano da famiglie agiatissime, vinsero ogni ribrezzo che il luogo e la calda stagione doveva produrre, e scelsero a loro stanza perenne il letto di qualche ammalato. Conoscevano il linguaggio del cuore. Gli parlavano di patria e di libertà. Qualunque ferito, qualunque fosse la ferita, fosse anche lasciato morto sul campo, esse non disperavano mai. Sapevano che un raggio di vita era cosa ben più sublime di ogni fatica, perciò con una costanza ammirabile, vegliavano per trattenere ancora questa scintilla".

La brama di arrivare a Roma

I novembre 1786 - "La brama di arrivare a Roma era così forte e cresceva smisuratamente ad ogni passo, che non poteva più stare fermo e sono rimasto a Firenze solo tre ore. Adesso sono più tranquillo e spero tranquillo per tutta la vita. Poiché comincia, si può ben dire, una nuova vita, quando si vede con gli occhi tutto quello che già si conosce con la mente. Ed io ora vedo viventi tutti i miei sogni di gioventù."

Wolfgang Goethe, Viaggio in Italia

«Roma» nell'Iconologia di Cesare Ripa

di **Carlo Piola Caselli**

L'*Iconologia* di Cesare Ripa è stata per due secoli un manuale per gli artisti, parzialmente ritenuto superato nel periodo neoclassico, specialmente e ingenerosamente dal Winckelmann, per la nuova rappresentazione figurativa che si stava pian piano rimodulando, grazie alle nuove importanti scoperte archeologiche.

Winckelmann aveva infatti erroneamente ritenuto che Ripa (1555-1622) si fosse rifatto all'umanista Pierio Valeriano, agli *Emblemata* di Andrea Alciato, ai *Symbola divina et humana* di Jacobus Typotius (pubblicato però nel 1601) e ad altri, ma non avesse avuto la minima cognizione di bassorilievi, di statue, di monete, di pietre incise, mentre spessissimo si riscontrano molti riferimenti paralleli anche alla medagliistica e alla numismatica.

Per noi rimane, comunque, lo spaccato di concetti attuali, per esaminare come venivano prospettati iconograficamente oltre quattrocento anni fa, ed infatti l'*Iconologia* di Ripa, continuata poi da Castellini, viene attualmente molto studiata. Possiamo infatti renderci conto che ancora molta produzione artistica, sino ai primi decenni del Novecento, fosse stata svolta secondo quei canoni, come abbiamo riscontrato nelle grandi statue dell'Italia turrita ma anche nelle medaglie, nelle monete e persino nella filatelia ad essa concernenti.

Cesare Ripa apparteneva ad una distintissima famiglia di Perugia. L'opera sua era ritenuta necessaria a poeti, pittori e scultori (come lo era stata la *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine per l'arte).

Una prima edizione dell'*Iconologia* aveva visto la luce a Roma nel 1593, poi ampliata con 400 voci nel 1603, quindi ne erano seguite altre, una ancora più ricca di 200 voci, nel 1611 a Padova, indi nel 1613 a Siena con il titolo di *Nuova Iconologia* (da cui abbiamo estratto le xilografie), e tante altre, nel 1625 a Padova intitolata *Novissima Iconologia*, ampliata da Giovanni Zaratinio Castellini (già coautore e poi subentrato come curatore nel 1622 con la morte di Ripa), nel 1630 la *Più che novissima Iconologia* ancora a Padova, nel 1645 a Venezia; data la fortuna anche all'estero, venne tradotta in francese da Jean Baudouin, riedita più volte a Parigi tra il 1636 ed il 1682, quindi ad Amsterdam (1644, 1657, 1698), Amburgo nel 1659, Francoforte (1669-70), Augusta nel 1704, Londra nel 1709, Nürburg (1732-34) e Delft (1726, 1743-50).

Sfogliando l'edizione del 1625 passiamo in rassegna, per filo e per segno, queste descrizioni, in qualcuna delle quali ha immaginato la relativa immagine.



Cominciamo con *Italia, et Roma*, tratta dalla medaglia di Muzio Cordo stampata da Fulvio Orsini, Italia con dietro il caduceo, per eloquenza, disciplina e buone arti, che in essa fioriscono, la cornucopia per la fertilità e dovizia; Roma tunicata, sotto il piede destro tiene un globo, con la sinistra un'asta e porge la destra all'Italia, segno di amore e di concordia, con la quale s'impadronì del mondo.

Roma, donna con morione (elmo, come quello stampato da Orsini), nel cimiero un serpe alato in testa (serpe prudenza e ali prestezza), seduta su trofei e armi di nemici, in una mano un'asta, nell'altra una statuetta della vittoria alata che tiene una corona di lauro, innanzi ai piedi una lupa con due gemelli, il morione a volte ha un'aquila (maestà del Romano Imperio) e celata con due spighe (virtuosi pensieri).

Roma Vittoriosa ex Orsini, seduta sopra tre targhe (scudi), di cui una sollevata, con la destra tiene un'asta, dietro a lei grande Vittoria alata in piedi, che le mette in capo una corona di alloro (come diceva l'umanista Adrianus Turnebus), alata come la rappresentavano gli egizi, sebbene gli ateniesi la raffigurassero spesso senz'ali, perché non volasse via, ed il poeta Prudenzio l'ha descritta col piede nudo sospeso.

Roma Victrix, di Tito imperatore, seduta sulle spoglie, asta e nella destra un ramo di ulivo.

Roma Felix, di Adriano imperatore, idem ma con un ramo d'alloro; seduta, col murione, nella destra un fulmine e nella sinistra il bastone, segno del dominio di tutto il mondo, con la scritta "Roma felix".

Roma Rinascente, di Galba imperatore, col murione in testa, nella destra tiene la Vittoria; altra, ex Orsini, donna in atto di camminare con abito succinto sopra il ginocchio, coturni, murione, con la sinistra asta alzata con punta di ferro, con la destra la Vittoria alata che con la sua destra le mette una corona di alloro in testa con scritto "*Roma Renasces*" (anziché *renascens*). Il numismatico Adolfo Occone le pose nella destra un globo con sopra la solita piccola Vittoria.

Roma Resurges (anziché *resurgens*), di Vespasiano imperatore, figura militare con la vittoria in mano e l'asta; l'imperatore, in piedi, porge la destra ad una figura inginocchiata innanzi a lui, cui assiste un'altra figura militare; così anche Settimio Severo porge la mano a Roma inginocchiata, medaglie battute a laude loro, come se Roma rinascesse e risorgesse grazie al loro buon governo.

Romae Aeternae, ossia *Roma Eterna di Giulio Emiliano Imperadore*, donna in piedi col murione in testa, nella mano il pilo (asta con ferro triangolare in cima), nella destra il globo su cui un uccello dal lungo rostro, uno scudo appoggiato alle gambe; segue una dissertazione storica e letteraria di quasi sei pagine.

Romae Aeternae, un tempio di otto colonne, in cui siede Roma, con Vittoria ed asta, di Probo imperatore; altro con dieci colonne di Antonino Pio, senza figure; altre medaglie con questo titolo, di Adriano, Com-



modo, Settimio Albino, Settimio Severo, Gordiano I, II e III, Licinio Giuniore, Domizio Aureliano, Flavio Prisco Attalo, Marco Giulio Filippo, che siede sopra uno scudo, nella destra la statuetta della Vittoria, nella sinistra il bastone; lo scudo, essendo rotondo, è simbolo di Eternità.

Roma. Di Theodosio Christianissimo Imperadore, donna seduta col murione in testa, una stella dietro, un globo posto sulla palma della mano destra, con sopra una croce, a sinistra una lunga asta e dietro un'altra (quasi a compasso), tra esse a terra uno scudo appoggiato a lei, davanti un cagnolino con collare e bocca aperta. Secondo Occone è del 379; il lionese Guglielmo Choul l'ha disegnata e stampata; stella anche in Orsini, dietro alla testa d'una medaglia della Gente Postumia; nella Gente Lutatia testa di Roma con celata, che è un ovale, spiga in mezzo, tra due stelle, simbolo di Roma e suo splendore nel Mondo; la croce, avendo dilatato nel mondo la religione cristiana, combattendo contro Eugenio aizzato da Arbogaste Idolatra Tiranno (onde in una sua medaglia, in cui figura con croce in mano, è scritto *Gloria. Orbis. Terrarum*); il cane è sicura guardia all'impero, come quello a guardia delle pecorelle contro i lupi rapaci e simbolo dell'ardire militare, pertanto i bellicosi Lacedemoni l'offrivano a Marte; in una medaglia della Gens Antestia, dietro la testa di Roma v'è un cane che corre, segno di sollecitudine e celerità, e spedizioni a servizio delle Repubblica, per conseguir la Vittoria, come il cane che corre dietro alla preda, così Theodosio fu ardito, lesto e sollecito nei maneggi della Repubblica ed a conseguir Vittorie; la sua orazione contro Eugenio è stata riportata da Ruffino (l. II, cap. 33); obbediente a Sant'Ambrogio, che non lo aveva ammesso in chiesa, avendo fatto uccidere in un tumulto a Thessalonica indistintamente 7.000 persone; in punto di morte preoccupandosi dei bisogni delle Chiesa; il collare del cane è segno d'ubbidienza.

Roma Santa, Donna in piedi armata di corsaletto (corazza leggera a protezione di petto ed addome), con veste di porpora e oro; per cimiero sull'elmo la PX (lettere sovrapposte), a destra un'asta a croce con punta vistosa a terra, innalzante una corona di grosse gemme con dentro identici caratteri sovrapposti, accostata una rotella (scudo) con disegnate due grandi chiavi incrociate, una d'oro e l'altra d'argento, su campo rosso (colore prima di re, senatori e imperatori, poi dei cardinali e papi), e sopra di esse il triregno; la porpora in oro fu dei vittoriosi trionfanti, ma quelli veri son quelli che hanno riportato la palma del martirio, quindi vestiti della porpora del proprio sangue, l'oro significa la perfezione della loro fede, quindi *Roma Santa*; la corona: il diamante simbolo di salda fede; smeraldo speranza; piropo carità; perle, topazi e zaffiri le infinite virtù e opere pie risplendenti in Roma. Grazie a Costantino Magno, "EO VINCES", come riferisce Eusebio; descrizione dell'immagine sotto il suo monumento riportata da San Giovanni Damasceno; in cima alla Torre del Campidoglio la statua di *Roma armata con la Croce*. Conclude il paragrafo con la basilica Lateranense e con un sonetto di Petrarca su Roma.

I Romani e la danza

Ovunque, tranne che nel teatro, la danza è più un esercizio che un'arte; tuttavia il popolare saltarello, sebbene eseguito con molta sveltezza, offre anche pose gradevoli e gruppi degni di un balletto. È la vera espressione della gioia e della vivacità ma questa gioia è propria delle persone i cui movimenti del corpo restano nobili per natura, malgrado un momento di pazzia passeggera. Una sera d'estate a Grottaferrata dei contadini si erano messi a danzare sulla piazza del villaggio. Passò una famiglia, i cui membri erano due grosse matrone dal naso aquilino, di una grassezza tale che il mento appoggiava sul petto e gli orecchini sulle spalle. Affrante dal gran calore e dal gran caldo e dal peso della loro persona, si muovevano lentamente come buoi che trascinano una macchina da guerra. Si fermarono per guardare i danzatori. Essi erano quattro coppie di giovani ben addestrati che saltavano da rompersi le reni. Poco a poco gli occhi delle due matrone si illuminarono; i loro grossi corpi cominciarono a battere il tempo con oscillazioni regolari, poi improvvisamente come degli scarabei che prendono il volo dopo aver fatto diverse manovre preparatorie, si buttarono a corpo morto in mezzo ai danzatori eseguendo il passo del saltarello e lo fecero con un vigore e una leggerezza da fare invidia ad una ballerina di professione.

Paul de Musset, da *Viaggio a Roma*, 1856

I COLORI SIMBOLO DI ROMA

di *Costantino Maes*

[IL CRACAS - Diario di Roma, "Cose vecchie e nuove", *Curiosità romane*, 18-20 aprile 1889]

La coccarda e bandiera pontificia *Gialla-Rossa* o *Rossa* si trasformò nel 1808 in *Giallo-Bianca*, e in *Bianca-Gialla-Rossa-Verde* nel 1848. Il Papa, come sovrano temporale, non alzava che i colori della Città di Roma, o *rosso*, o *giallo-rosso*; il *Bianco-Giallo* è *recentissimo*; la bandiera poi della Chiesa è puramente *bianca*.

I colori sono un linguaggio - ve lo dice la storia dei costumi di tutti popoli, il blasone, le bandiere, le coccarde, le mode femminili, le divise militari, le livree, gli abiti ed i riti sacri - come il canto, il suono, il ballo, la mimica. Non si parla solo con la lingua al mondo, ma con gli occhi, co' gesti, col passo: tutto è parola, tutto è verbo. Intorno al senso dei colori molti già, scrissero; ingegnosa e bizzarra fra le altre è l'operetta di Fulvio Pellegrino Morato intitolata *Del significato de' colori e de' mazzoli*, Venetia, per Augustin Bindo, 1558; che si ricapitola tutta dietro al frontespizio in un sonetto:

Il colore *Verde* ridotto a niente
Dimostra, il *Rosso* ha poca sicurezza,
Il *Nero* ha il suo voler pien di mattezza,
Il *Bianco* ha suo appetito e voglie spente.
Il *Giallo* ha la speranza rinascente,
Copre il *Taneto* (1) in sé saggia sciocchezza,
Il *Morel* morte per amor disprezza,
Chi veste *Berrettin* (2) gabba la gente.
Amoroso piacer ha l'*Incarnato*;
Il *Mischio* mostra bizzarria di testa,
Il *Turchino* ha il pensier molto elevato:
Chi ha fede e signoria d'*Oro* si vesta,
L'*Argentino* dimostra esser gabbato,
Al *Verde Gial* poca, speranza resta.

(1) *Liopato scuro*. [lionato, oppure tanné: color fulvo, rossiccio, castagno. N.d.r.]

(2) *Cenere o tortora*.

La storia dei colori, quali emblemi nazionali, sarebbe pure interessante ed istruttiva. Un'altra volta faremo quella dei colori italiani, il *Bianco*, il *Rosso*, il *Verde*, che sono l'iride, l'aureola poetica della nostra patria sì bella e sì disgraziata, di quei tre colori, onde il genio di Dante ammantò la sua Beatrice, quella cara figura, balenata in fantasia al divino poeta, quasi visione di più lieti giorni:

...dentro una nuvola di fiori,
Che dalle mani angeliche saliva,
E ricadeva giù dentro e di fuori,

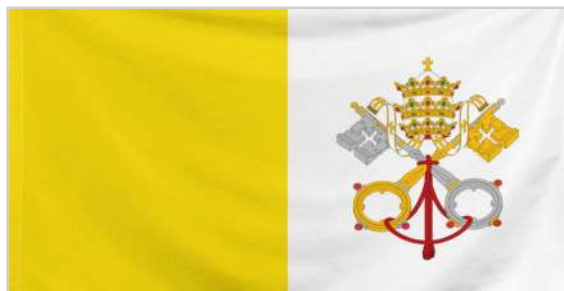
Sovra candido vel, cinta d'oliva,
Donna m'apparve sotto verde manto
Vestita di color di fiamma viva.

(Purg. XXX, 28-33)

I colori dunque sono la parola d'ordine dei popoli, il blasone, la tessera dei Re. Come non si potrebbe nella popolar fantasia concepire emblematicamente l'Italia divisata d'altri colori, così il *Bianco* e il *Giallo* è ora nel pensiero universale, il simbolo la formola del poter mondano dei Papi, forse perché le chiavi del Regno de' Cieli si stimava fossero una d'*Oro*, l'altra d'*Argento*, quelle chiavi, che il sommo Alighieri pone in mano all'angelo portinaio del Purgatorio:

Cenere e terra che secca si cavi,
 D'un color fora col suo vestimento:
 E disotto da quel trasse due chiavi.
 L'una era d' *Oro*, e l'altra era d' *Argento*:
 Pria con la *bianca*, e poscia con la *gialla*,
 Fece alla porta sì ch'io fui contento.

(*Purg. IX, 115-120*)



Ma pure non è così. Il *Bianco-Giallo*, che s'intreccia a tanta parte della nostra storia fino agli ultimi tempi, e nella mente di tutti, specialmente romani, s'identifica col *Regno Papale*, non è il colore pontificio araldico e tradizionale.

Il Papa sovrano di Roma, non ebbe, a vero dire, coccarda propria avanti la rivoluzione francese sul cader del passato secolo; le sue truppe adottavano tutte (i nostri più vecchi possono forse ancora ricordarlo) i colori della *Città di Roma*, *Giallo e Rosso*, quasi a dimostrare che la forza a difesa del Papa era cittadina, e l'origine del suo potere sovrano in Roma risiedeva nel Popolo Romano, e ritrovava le sue radici nell'antico Campidoglio.

La *Coccarda Papalina*, non distinta da quella della *Città di Roma*, fu *Giallo-Rossa* fino al 13 marzo 1808, e divenne, solo provvisoriamente, *Bianco-Gialla* per un evento, cui ora accenneremo.

Nel *Diario* dell'Abate Benedetti, riferito dal Silvagni, si legge: "Domenica 13 (marzo 1808) ... Il Papa per non confondere li soldati romani che stanno sotto il comando francese, con li pochi rimasti al suo servizio, ha ordinato una *Coccarda Gialla e Bianca* (l'antica aveva i colori del Comune giallo e rosso). L'hanno adottata le guardie nobili e li svizzeri. La cosa "è piaciuta" (Silvagni, *La Corte e la Società Romana*, Vol. 2). È da sapersi che, invasa Roma dai francesi, Pio VII si era chiuso nel *Quirinale* colle sue guardie precisamente come Pio IX ed ora Leone XIII si sono asserragliati nel *Vaticano*.

Più distintamente ancora spiega l'avvenimento il Moroni: "Occupata di nuovo Roma dai francesi per ordine dell'imperatore Napoleone, tutti i corpi delle milizie del papa portavano la *coccarda gialla e rossa*; ma dopo che Pio VII si racchiuse in certo modo nel proprio palazzo Quirinale, avendo gl'invasori adottata la medesima coccarda, ed incorporate le milizie pontificie nelle loro truppe, il pontefice nel marzo 1808 fece distribuire alle guardie nobili, perché non fossero confuse con gli altri corpi, la nuova coccarda da lui formata e composta dei colori *Bianco* e *Giallo*, la quale divenne la *coccarda pontificia*, che tuttora non solo le guardie nobili usano, ma tutti i corpi militari della Santa Sede." (*Dizionario d'erudizione storico-ecclesiastico*; tomo XXXIII).

Più accuratamente P.E. Visconti: "Antico e proprio vessillo di coteste milizie (*pontificie*) fu quello col l'effigie de' santi Pietro e Paolo; ma poi disusandosi restò alla sola marineria pontificia. La bandiera della sede apostolica, che usano pure in alcune spedizioni congiuntamente a quella del pontefice regnante, si vede ora innalzata nelle più solenni occasioni nel Castel Sant'Angelo e negli altri dello Stato. I colori delle nominate bandiere furono già il *Rosso* ed il *Giallo*, proprii della *Città di Roma* e della *sede apostolica*. Ma quando il generale Sesto Miollis, occupata Roma, ebbe unite alle Milizie imperiali francesi quelle pontificie, il pontefice Pio VII, distribuì agli ufficiali e soldati delle sue guardie, come nuovo distintivo, dei nastri *bianchi e gialli*, de' quali fu allora fatta una coccarda temporanea. Al ritorno del lodato pontefice non si pensò a riassumere i primitivi e proprii colori, e così si formarono a colori *bianchi e gialli* le bandiere della soldatesca, e tali si serbano ancora, come la particolare bandiera degli svizzeri, che sotto un colonnello della loro nazione formano la guardia del Papa fin dai tempi di Giulio II. (Visconti, *Città e famiglie dello Stato Pontificio*. Roma, 1847).

Come si vede, l'ovo *tosto* (come volgarmente si chiama) è di data molto recente, e non è la vera coccarda del Papa.

Se pertanto nel 1808 i Romani resisi indipendenti a repubblica mantennero la coccarda *gialla e rossa* delle milizie papali, e queste per distinguersi dai repubblicani ebbero d'uopo di mutarla in *gialla e bianca*, è questa una prova evidente, irrefutabile che il Papa non aveva mai fino allora per la sua soldatesca usato altri colori, e le milizie pontificie con tutto il popolo sapevano che la loro coccarda non era già propria della S. Sede, ma della Città: fatto apparentemente piccolo, ma pregno d'alto significato storico nella

sua semplicità, argomento certo per me che nel sentimento pubblico la milizia al servizio del Papa era considerata di diritto come forza municipale, ed i Papi rispettando in essa i colori comunali sembra non mai fino al 1808 disconoscessero apertamente la derivazione della sovranità loro su Roma dal Senato Romano, nel quale fontalmente risiedeva.

A confermare che l'antica coccarda papalina *giallo-rossa* non era altra che quella della Città, valga pure il fatto dal Moroni attestato, che durante la prigionia di Pio VII nel Quirinale "la milizia urbana non solo continuò fedelmente l'interno servizio in tal palazzo, ma senza curare i pericoli, cui si esponeva assunse prontamente la *nuova coccarda* decretata nel 1809 (*leggi* 1808) dal cardinale Pacca, allora suo segretario di Stato, e *vietata dal generale comandante le truppe francesi*. Ritornato quel Pontefice, nel 1814, gloriosamente alla sua capitale, dopo il penoso esilio di 5 anni, nel mentre che mancava il servizio degli altri corpi militari, la milizia urbana riprese l'antica uniforme e la coccarda onoratamente conservata. I *Capotori* difatti si fregiavano di *giallo e rosso*, come molti di noi possono ancora ricordare.

Si possono trovare eziandio più antiche testimonianze che il *giallo e rosso* comunale componeva la bandiera pontificia. Le banderuole delle truppe erano pure *gialle e rosse*. Descrivendosi il ricevimento ufficiale della Regina Cristina di Svezia alla *Villa di Papa Giulio*, si nota: "Erano nel Cortile avanti al Palazzo sulla mano stanca verso la Città squadronati 300 fanti della Compagnia del sudetto Conte Vidman tutti bene all'ordine, con *banderuole rosse e gialle* in punta delle picche, da' quali nel suo ingresso fu salutata con una salva di moschetteria." (Gualdo Priorato Galeazzo, *Istoria della Sacra Real Maestà di Christina Alessandra Regina di Svetia*. Roma, 1656).

Le figure esprimenti il Potere Spirituale e il Potere Temporale del Pontefice, che ammiransi colorite nella Galleria delle carte geografiche al *Vaticano*, finestra XVI, dimostrano lo stesso. Domenico Muratori, bolognese, dipinse la I, ossia lo Spirituale, dei colori *azzurro e bianco*, la II, cioè il *Temporale*, di *giallo e di rosso*, colori municipali: "Nel medaglione della man dritta si vede in figura d'una femmina ammantata d'azzurro in candida veste sedente la *Podestà Pontificia circa lo Spirituale*, che in una delle mani sostiene il Calice, appoggiando l'altra sopra un fascio di Mitre, di Tiare, e di Cappelli Cardinalizj, con due putti che le scherzano attorno con le sagrate chiavi dell'Ecclesiastica giurisdizione. Nell'altra, femmina pur sedente, *vestita di rosso ed in manto giallo*, si ravvisa la *Pontificia giurisdizione nel temporale*, appoggiandosi essa figura sopra del globo terrestre, e sostenendo con una delle mani lo stendardo della Croce, e con l'altra una Corona Imperiale, altre divise di sovranità." (Taja, *Descrizione del palazzo apostolico Vaticano*. Roma, 1750).

Il Lalande descrivendo la parata delle truppe alla benedizione del Papa, nota dei cavalleggeri che "*ils portent tous des banderoles moitié rouges et moitié jaunes, montés au bout de leur piques*." (*Voyage d'Italie*, Genève, 1790).

Anche la Guardia Nobile aveva la coccarda *gialla e rossa*. Il Cancellieri descrivendo il possesso di Pio VII, dice che la coccarda d'essa guardia era composta, di quattro piume di struzzo color *rosso*, e quattro di *giallo*.

Il colore della bandiera papale fu anche *rossa* solamente; non son rari quadri antichi, dove si vede il vessillo *rosso* sventolare sull'alto della *Mole Adriana*; ma trovò pure che *rossa solamente* fu la bandiera del Popolo Romano. Nel *Libro delle Giustizie*, dal 1674 al 1739, dell'Abate Ghezzi, si legge: "Nella mattina della Giustizia si misero fuori alle finestre del Campidoglio *due bandiere rosse*, in una era scolpita l'*arme dell'Ecc.mo Senatore*, e nell'altra *quella del Popolo Romano*, e quando uscì dalle carceri, sino che non fu morto, sonò a tocchi il Campanone del medesimo Campidoglio"; ed ivi stesso, narrandosi il supplizio di Antonio Corsini impiccato, e squartato a Campo Vaccino ripete: "Nella mattina della Giustizia si misero fuori alle finestre del Campidoglio *due bandiere rosse*, in una era scolpita, l'*arme dell'Ecc.mo Sig. Senatore*, e nell'altra *quella del Popolo Romano*, ecc." (Mercoledì 21 luglio 1717).

Il gonfalone Senatoriale Romano, antichissimo e storico, quale tuttora si conserva in Campidoglio, e videsi anche sventolare in recenti occasioni di feste municipali e nella contingenza di uscite in forma pubblica, è di fatto *rosso vivo sanguinante*, ed ha origine dall'antica Roma; i Romani così sotto la repubblica, come sotto l'impero spiegavano la bandiera rosso scura con la sigla storica S.P.Q.R.; questo vessillo glorioso fece il giro trionfale del mondo, e il moderno Campidoglio l'ha mantenuto del colore stesso, come stendardo proprio Senatorio, mentre il Comune l'ha *rosso-giallo*. Il Papa dunque, se ne ribadisce la di-

mostrazione pure in questo, fino all'incidente, che fece adottare a Pio VII, rinchiuso nel *Quirinale*, il *bianco e giallo*, non alzò altra bandiera che quella del Comune, sia la *rossa-gialla* sia la *rossa* puramente; ed è curioso pensare che, se la S. Sede non avesse all'epoca della invasione napoleonica cambiato coccarda e bandiera, il *Comune di Roma* ora inalbererebbe *gli stessi colori del Vaticano!*

Ma nell'anno 1848 il mondo stordito fu spettatore di un fatto nuovo, di un tentativo magnanimo, che (la storia dovrà esser giusta) onora un Papa, che ebbe la momentanea felice ispirazione di abbracciare e capitanare le idee dei nuovi tempi. Pio IX aveva da pochi giorni largito lo Statuto a' suoi sudditi quando la *Gazzetta Ufficiale* annunciava che il *bianco-giallo* pontificio si sposava al *tricolore italiano*:

Parte ufficiale

Ordinanza ministeriale

Il Ministro dell'Interno Udito il Consiglio dei Ministri;

Udito il volere di Sua Santità;

Ordina

La *bandiera pontificia bianco-gialla* sarà fregiata di cravatte coi *colori italiani*.

Dal Ministero dell'Interno li 18 marzo 1848.

G. Recchi

QUEL MASSONE DI MOZART...

di *Franco Onorati*

Il flauto magico

Mozart scrive la musica di quest'opera nel 1791, all'età di 35 anni, a pochi anni di distanza dal celebre trittico italiano, le tre opere composte su libretti di Lorenzo da Ponte, e cioè *Le Nozze di Figaro*, il *Don Giovanni* e *Così fan tutte*.

Ma si ponga attenzione a un fatto: il 1791 è l'ultimo anno di vita del musicista, nel corso del quale egli si occupa di tre composizioni; la sua ultima opera seria, *La clemenza di Tito*, il *Requiem* rimasto incompiuto e, appunto, il *Flauto magico*.

Con quest'opera Mozart ritorna alla sua lingua nativa, cioè il tedesco e a un genere teatrale che si chiama *singspiel*, una parola composta di due parole: "sing" che significa canto e "spiel" che significa recitazione. Siamo dunque in presenza di un'opera nella quale convivono musica e recitazione, cioè i personaggi in scena alternano vero e proprio canto a dialoghi o monologhi recitati. Questo genere ha avuto particolare diffusione in Germania, mentre non ha attecchito in Italia: il nostro melodramma è basato essenzialmente sul canto, con il quale semmai si alterna al "recitativo" che è una via di mezzo fra il cantato e il recitato e che può essere secco (quando è accompagnato dal solo basso continuo) o accompagnato dall'orchestra.

Agli spettatori italiani, abituati alle arie o romanze, che vengono di solito precedute da recitativi semplici o accompagnati, suona un po' ibrida questa alternanza fra canto e recitazione, rarissima nel nostro melodramma. Si pensi per un momento a come ci sembrano strane le parole che Tosca, alla fine del secondo atto della *Tosca*, pronuncia dopo aver ucciso Scarpia: "Davanti a lui tremava tutta Roma".

Per fortuna, l'utilizzo ormai consolidato dei sottotitoli facilita il nostro ascolto, dal momento che i dialoghi parlati sono tradotti in tempo reale.

L'autore del libretto de *Il flauto magico* è un personaggio eccentrico nel panorama letterario e musicale della Vienna tra la seconda metà del Settecento e il primo Ottocento. Emanuel Schikaneder, questo il suo nome, fu drammaturgo, impresario, capocomico e attore. La sua fama è legata alla scrittura del libretto



musicato da Mozart, al quale lo legava la comune appartenenza alla massoneria. La sua predilezione per spettacoli brillanti e sfarzosi, contrassegnati da una serie di quelli che oggi chiameremmo effetti speciali, ha lasciato una forte impronta nel *Flauto magico*, nel quale si alternano e si mescolano i personaggi più vari, a cominciare dal protagonista maschile, il principe Tamino, che nel libretto è presentato così: “In splendido abito da caccia giavanese”. Accanto a lui, si affiancherà nel corso della vicenda un popolano di nome Papageno, che di mestiere fa l’uccellatore, tant’è vero che va in giro con alle spalle una grossa uccelliera nella quale inserisce gli uccelli che di volta in volta cattura.

L’azione si svolge in un immaginario antico Egitto, nei pressi del tempio di *Iside*; fin dall’inizio siamo inseriti in un mondo di favola: perché Tamino, inseguito da un enorme serpente, sviene per lo spavento. Ma viene salvato da tre dame, che sapremo essere al servizio della Regina della notte; queste dame consegnano a Tamino il ritratto di Pamina, figlia della Regina: l’immagine della fanciulla colpisce il giovane principe per la sua bellezza, sì da ispirargli una vera e propria romanza d’amore. Sono sempre le tre Dame ad informare Tamino che la Regina della notte, avendo sentito i sentimenti amorosi che il giovane ha manifestato nei confronti di Pamina, prega il giovane di salvare la ragazza che nel frattempo è stata rapita da un potente demone maligno.

A questo punto, altro effetto speciale: se fino a quel momento eravamo in un paesaggio roccioso vicino al tempio di *Iside*, improvvisamente, annunciata da un fragore di tuoni, la scena si trasforma, i monti si squarciano ed entro una splendida sala compare la Regina della notte, seduta su un trono di stelle. Rivolgendosi a Tamino gli confida il suo dolore di madre per il rapimento dell’amata figlia e lo incarica di salvarla, liberandola dalla prigione in cui è rinchiusa. Questo primo intervento della Regina, affidata a una romanza caratterizzata da un notevole virtuosismo, ci consegna il ritratto di una madre addolorata per il rapimento della figlia da parte di forze oscure, ma scopriremo ben presto che le cose non stanno esattamente così. Cantata la sua romanza, la Regina scompare, ricompare l’ambiente roccioso originario e tornano in scena le tre Dame che consegnano a Tamino un flauto d’oro e a Papageno campanellini d’argento, l’uno e gli altri serviranno a proteggerli dai pericoli che li attendono.

Altro cambio di scena: appare una sontuosa sala egizia, perché siamo nel palazzo di Sarastro, una specie di grande sacerdote, che incontreremo di lì a poco (che per inciso entra in scena su un carro trainato da sei leoni); da lui apprendiamo che in verità la Regina della notte ha intenzione di uccidere Sarastro e di distruggere il suo regno. L’atto si conclude con l’invito ai due innamorati, Tamino e Pamina, a entrare nel tempio e a affrontare una serie di prove lungo un percorso iniziatico che li porterà ad una specie di purificazione.

Da questi brevi cenni si sarà compreso che siamo in presenza di una serie di simboli che rinviano ai riti massonici: Mozart e il suo librettista erano entrambi affiliati alla massoneria, per tale intendendo un’associazione, in parte segreta, di persone che professano principi di fratellanza, si riconoscono fra loro con segni ed emblemi e si dividono in gruppi detti logge oppure officine. Questo movimento, che fa sue le istanze di solidarietà ispirate dall’Illuminismo, trovò in Austria un contesto storico particolarmente favorevole nell’appoggio da parte di Giuseppe II, regnante fra il 1765 e il 1790, il quale, proprio nell’ultimo decennio della sua vita, riuscì a condurre a compimento quella politica di dispotismo illuminato che gli veniva proposta dalla cultura francese. In tale piano di liberalità e tolleranza si inserì convenientemente il suo atteggiamento favorevole alla massoneria. È da ricordare, in tale contesto, che nonostante la dichiara fede cattolica, l’Austria si era rifiutata di dare corso alla Bolla pontificia di Clemente XII con la quale la massoneria era stata condannata e si era decretata la scomunica per i fedeli che vi avessero aderito.

Grazie dunque al favore di Giuseppe II la massoneria ebbe una forte espansione, tanto che quando nel 1784 fu ricostituita la Grande Loggia d’Austria, l’impero contava ben 62 logge, di cui 8 a Vienna con un migliaio di affiliati. E proprio nel dicembre 1784 avvenne l’ingresso di Mozart in massoneria in qualità di “apprendista”; tre settimane dopo, e siamo nel gennaio 1785, Mozart fu elevato al secondo grado. E con lui, fu affiliato anche suo padre Leopold, che anzi passò non solo al secondo grado, ma fu elevato al terzo grado, quello di *meister*.

Mozart frequentò assiduamente la loggia di appartenenza e per essa scrisse numerose musiche che sono entrate a far parte ufficialmente del suo catalogo: catalogo in cui primeggia naturalmente il *Flauto magico*. Nella nostra sensibilità, colpita dagli scandali di logge massoniche formatesi in centri di potere che hanno

persino attentato all'integrità delle nostre istituzioni democratiche (il pensiero va alla P2) va ricondotto alle origini dell'ideologia massonica, di derivazione illuministica: in estrema sintesi l'idea centrale che ha ispirato la musica di Mozart è quella della progressiva purificazione della giovane coppia formata da Tamino e Pamina sulla via della verità, del buono e del bello secondo i canoni dell'ideologia massonica delle origini, lontanissima dal progressivo inquinamento che successivamente l'ha corrotta in centri oscuri di potere. Lobby in senso deteriore.

L'ambientazione esotica (l'antico Egitto); il susseguirsi di effetti speciali: il serpentone iniziale che minaccia Tamino; i leoni che conducono il trono di Sarastro; il vario campionario di bestie feroci che solo il suono del flauto magico intonato da Tamino farà fuggire: le prove (del silenzio, dell'acqua, del fuoco) a cui la coppia dei giovani amanti sarà sottoposta. Ben si comprende come tutto questo armamentario nelle intenzioni del musicista e del librettista introduce ad una vicenda favolosa, sublimata dalla musica di Mozart.

QUALE FUTURO PER IL MUSEO NAZIONALE ROMANO?

di **Gianni Bulian**

Se fossimo in Egitto potremmo pensare alla Maledizione di Tutankhamun! Ma siamo a Roma e forse potremmo ricorrere ad Anna Perenna e alle sue *defixiones*: perchè dico questo?

Ma perchè l'area che gravita attorno alla Piazza dell'Esedra, all'ex Planetario, alla via Cernaia occupata in gran parte dagli immensi resti delle Terme di Diocleziano, le più grandi e ricche di tutta Roma pur essendo un punto strategicamente fondamentale per l'approccio alla zona archeologica e monumentale del centro è da sempre trascurata e negletta pur ospitando la parte "storica" del Museo Nazionale Romano con il Grande Chiostro (detto di Michelangelo) e il Piccolo Chiostro della Certosa di Santa Maria degli Angeli.

Come al solito furono i papi ad avere una grande visione per la *Caput Mundi* collocando la Stazione detta di Termini (dalle Terme naturalmente non come ignorano i più) proprio qui facendone una vera e propria "Porta di Roma" per chi arrivava nella città Santa.

È nella zona di via Cernaia che abbiamo il primo "nodo" (il "Nodo di San Bernardo"!), la strada che taglia in due parti la Palestra Occidentale delle Terme. L'idea del ricongiungimento è una lunga storia che risale addirittura a Corrado Ricci che proponeva la eliminazione della via come già aveva auspicato addirittura il Barone di Haussmann, il prefetto dei Grand Boulevard parigini, che invece per Roma consigliava un'atteggiamento rispettoso delle preesistenze nell'Area Centrale.

Da quando è iniziato, grazie ad Adriano La Regina, il progetto di riqualificazione complessivo delle Terme e del Museo Nazionale Romano, è emersa l'esigenza di avere ulteriori spazi protetti per ospitare reperti e materiali variamente collocati sotto tettoie di fortuna.

L'ex Magistero da subito è apparso la soluzione ideale: primo perché parte della struttura delle Terme (infatti ad esempio le "Olearie" - già parte integrante del Museo - si trovano al livello inferiore del Magistero); altro motivo di "annessione" al Museo è che gran parte dei sistemi di riscaldamento originali del complesso termale si trovano nella zona dell'ex Magistero. Appare quindi evidente il legame strutturale tra l'edificio (ex Granario Pontificio) e il complesso termale.

Nel tempo questa ricomposizione non è avvenuta in quanto non vi era la disponibilità "giuridica" dell'edificio, che solo successivamente è stata consegnata dal Demanio al Museo.

In questi ultimi tempi si è visto l'inizio di lavori che interessano l'edificio dell'ex Magistero che fanno riferimento ad un appalto integrato il cui oggetto è la "*progettazione esecutiva ed esecuzione dei lavori di riqualificazione ex granaio gregoriano per accoglienza e orientamento dei Pellegrini - intervento n. 156 del programma degli interventi del Giubileo della Chiesa cattolica 2025*"

Appare quantomeno sorprendente che si dia inizio a lavori, la cui durata sembra essere di almeno due anni, aventi come oggetto "l'accoglienza e l'orientamento dei Pellegrini" quando il Giubileo è praticamente finito; più grave è l'evidente destinazione d'uso totalmente "estranea" alle esigenze e richieste del Museo. È questo il momento dunque per prendere in considerazione un progetto importante non solo per il Museo Nazionale, ma anche per la Città, progetto che recuperi e valorizzi interamente le Terme consentendo fi-

nalmente la lettura intera del complesso con le sue stratificazioni strutturali storiche e architettoniche attualmente impossibile per la “parcelizzazione” in parti separate del Monumento.

Il Templum Gentis Flaviae

Nella zona antistante l'Aula Ottagona che attualmente ospita il Museo dell'Arte Salvata, in corrispondenza del piccolo parcheggio recentemente eliminato vi è un'importante preesistenza sconosciuta ai più, cioè il tempio della Dinastia degli imperatori Flavi, il *Templum Gentis Flaviae*: la localizzazione dell'edificio è stata riconosciuta con sicurezza in seguito a studi recenti in base alle fonti antiche e soprattutto a scoperte archeologiche. Nel 1901, al momento della realizzazione di piazza della Repubblica venne recuperato un gigantesco ritratto marmoreo di Tito, alto 2 mt ora al Museo Archeologico di Napoli, il MANN, che doveva appartenere a una statua di circa 10 m di altezza che poteva provenire solo dal tempio. Sappiamo dalle fonti che la casa di Vespasiano - e quindi anche il tempio - si trovava nell'area in seguito occupata dall'angolo occidentale delle Terme di Diocleziano, in particolare al di sotto dell'ex Planetario dove sono presenti una *domus* databile in età giulio-claudia e notevoli strutture superstiti di un edificio più antico, costituite da grandi blocchi di travertino, individuate sicuramente come il recinto del tempio: questa presenza rende ancora più interessante l'intera area.

La struttura era quindi contemporaneamente tempio e luogo di sepoltura dei Flavi, ma nonostante le segnalazioni fatte di questa importantissima presenza non si è voluto o potuto procedere ai saggi necessari facilmente eseguibili nella fase di realizzazione della sistemazione dell'area: unico vantaggio la pedonalizzazione dell'area antistante il Planetario e le Olearie.

Il progetto di riunificazione delle Terme 1911-1982-2021

La presentazione del progetto avrebbe bisogno di uno spazio molto più ampio per l'esposizione ma, nella sintesi, è importante evidenziare che l'eliminazione della via Cernaia consentirebbe non solo di riunificare le Terme ma anche di collegare l'ex Planetario (Aula Ottagona delle Terme) e l'adiacente aula di S.Isidoro al resto del complesso recuperandole al Museo in un percorso continuo dal Chiostro di Michelangelo, al giardino delle casette di Certosini alle “Olearie”, consentendo, nel contempo la messa in luce di parti importanti del mosaico della palestra settentrionale che si trovano sotto la strada che, ricordiamo, è stata realizzata a una quota superiore al piano della palestra termale.

La possibilità del recupero di parte del mosaico della palestra deriva dall'analisi di un importante studio condotto da Elettra Santucci e Leonardo Lombardo relativo agli impianti tecnici delle Terme ed in particolare al sistema dei condotti presenti nella zona di via Cernaia che, insieme alla conoscenza delle fognature di epoca ottocentesca e successive ci hanno portati a considerare la possibilità della presenza ancora di ampie zone della pavimentazione musiva. Attualmente la zona, non fruita dal pubblico è abbandonata.

Potrebbero essere in tal modo eliminate le attuali barriere architettoniche dovute alle differenze di quota esistenti mediante la realizzazione di un elevatore che colleghi la quota della palestra a quella del Planetario e della via Cernaia e procedere alla demolizione dell'Aula di Musica dell'ex Magistero per rimettere in luce le strutture termali sottostanti;

In attesa dell'eliminazione della strada si era progettato un collegamento tra le Olearie ed il Planetario posto al di sotto del primo tratto di via Cernaia (verso la via Romita) che verrà mantenuta per consentire in un primo momento l'accesso all'Ufficio Esportazione, che in prospettiva dovrebbe essere ubicato altrove: ricordiamo il mancato impiego dei fondi (10 milioni di euro stanziati dal Ministero forse così perduti) per il collegamento dell'Aula Ottagona delle Terme (ex Planetario) con il resto del complesso monumentale attraverso le Olearie.

L'ultima operazione dovrebbe necessariamente essere quella dell'acquisizione definitiva al Museo Nazionale Romano del corpo di fabbrica dell'ex Magistero sovrastante le Olearie (come detto precedentemente) che il Demanio aveva consegnato al Museo che poi lo ha dato in uso alla Terza Università. Quest'acquisizione consentirebbe - oltre a completare la riconnessione del complesso monumentale delle Terme di Diocleziano - di reperire gli spazi necessari al Museo per depositi visitabili dal pubblico e dagli

studiosi, sale di studio e consultazione dei materiali archeologici, laboratori di restauro ecc. che oggi mancano completamente.

Gli spazi di deposito, in un Museo come l'Archeologico di Roma, debbono essere molto più ampi degli spazi espositivi, consentendo quindi nel contempo di restaurare le strutture e ordinare e preparare i materiali di volta in volta destinati all'esposizione consentendo così la completa fruizione dei reperti "sepolti" nei depositi.

Naturalmente tutte queste ipotesi avrebbero dovuto essere oggetto di confronto con il Comune di Roma, tenendo ben presente che la via Parigi - che è un viadotto sulle strutture termali - fu creata proprio per consentire l'eliminazione del primo tratto di via Cernaia.

Il Progetto, quindi, presenterebbe innegabili vantaggi non soltanto per la comprensione delle successive stratificazioni che fanno delle Terme di Diocleziano uno dei più affascinanti monumenti esistenti al mondo, ma anche per il museo e per la vivibilità e qualità ambientale di tutto il "Nodo di San Bernardo". Sulla fattibilità della eliminazione di quel breve tratto di via Cernaia, considerata dal punto di vista della circolazione di problematica attuazione, appare ora assolutamente realizzabile, dal momento che il tratto della via che dovrebbe essere riservato ai mezzi pubblici è totalmente pedonalizzato.

Ultima, ma importantissima considerazione che concede una speranza alla realizzazione di un progetto "di un secolo" è la recente nomina di un nuovo direttore alla guida del Museo che siamo certi vorrà legare il suo nome ad un progetto di così grande respiro e così importante per la valorizzazione storica ed urbanistica dei luoghi.



Piazza del Planetario, cronologia dell'evoluzione urbanistica. Dagli anni '60, quando funzionava anche il cinema, piena di verde, con il chiosco bar, le carrozzelle, il giornalaio, gli appuntamenti, i tassi, eccoci al 2007, ancora verde; poi al 2023 con gli scavi; poi al 2024 quando ancora gli archeologi avrebbero potuto recuperare il tempio di Iside... fino ad oggi, quando tutta la zona è stata cementificata costellandola di buchi con poveri alberi secchi. Come tante altre piazze di Roma: cemento, asfalto, tristezza. Evviva! niente auto, ma una squallida scacchiera deserta bianca e grigia.

Sandro Bari



Premio “Vincenzo Scarpellino” 2025

Conclusa con successo la XV edizione del Premio di poesia e di stornelli inediti nei dialetti del Lazio

Sabato 22 novembre 2025 presso il Centro culturale Lepetit a Roma Tor Tre Teste si è svolta la cerimonia di premiazione della XV edizione del Premio di poesia e di stornelli inediti nei dialetti del Lazio *Vincenzo Scarpellino*, organizzato dall'Associazione L'INCONTRO con la collaborazione dell'Associazione Periferie e il finanziamento del V Municipio.



L'evento si è aperto sulle note di brani musicali, applauditissimi, eseguiti dagli allievi della Scuola di Musica Musicadesso (Fondata nel 2019 da Marco Monti ed Alice Rossi – via Davide Campari 152 a Tor Tre Teste). A nome dei giurati, è seguito il saluto ai partecipanti di Giorgio Grillo, presidente del Centro Culturale Lepetit e di Vincenzo Luciani dell'Associazione Periferie.

I conduttori Maurizio Rossi e Maria Mimmo hanno introdotto la cerimonia invitando i presenti di munirsi del libretto edito da Edizioni Cofine contenente tutti i testi declamati nel corso della serata

Nell'ordine si sono alternati innanzitutto i poeti che si sono cimentati con successo nella sezione Stornelli: Cesare Aloisi, primo classificato, che ha cantato, accompagnato dalla sua chitarra, i suoi stornelli in romanesco in cui “propone i temi tradizionali dell'amore e del matrimonio in tono lieve e gradevole grazie alla scioltezza degli enunciati e al tono umoristico”.

Angela Sgamma, seconda classificata, ha cantato in dialetto di Allumiere i suoi stornelli dotati di “un ritmo sciolto e filato, avvalendosi di regolare andamento metrico e di un lessico non scontato”.

Entrambi sono stati premiati con targa e libri offerti da Edizioni Cofine.

La premiazione della Sezione Scuole ha visto come protagonista assoluto l'I.C. Galice di Civitavecchia, che ha conquistato il primo premio con la classe I A, il secondo con la classe II A e il terzo con la classe IV B5. Hanno letto le loro composizioni i ragazzi premiati, accompagnati dall'insegnante Maria Letizia La Noce e da Agnese Monaldi, celebre cantante a braccio in ottava rima (unica nel panorama laziale) che ha poi improvvisato cantando alcune ottave con dedica.

Dopo altri brani, applauditissimi, della Scuola di Musica Musicadesso (Gloria Gambatesa, Michele De Angelis, Martina Panella, Massimo Berdini), si sono avvicendati, recitando un loro testo i poeti finalisti: Cesare Aloisi (dialetto romanesco), Leone Antenone (dialetto romanesco), Luca Sciarretti (dialetto romanesco), Angela Sgamma (dialetto di Allumiere).

Assenti giustificati: Armando Bettozzi (dialetto romanesco), Alveno Grani (dialetto di Montalto di Castro, VT), Paolo E. Urbanetti (dialetto romanesco).

È stata quindi la volta dei vincitori della Sezione Poesia 2025, a partire dalla terza classificata Patrizia Stefanelli (dialetto Centro Storico Gaeta), che “riproduce comuni esperienze quotidiane, messe in rilievo attraverso scorci efficaci veicolati da un lessico denso e articolato”.

Seconda classificata Nicoletta Chiaromonte (dialetto romanesco) nelle cui poesie “c'è ricchezza lessicale e grande varietà di immagini armonicamente incastonate in un discorso ritmico suadente”.

Il vincitore della Sezione Poesia del Premio Vincenzo Scarpellino 2025, Fabio Prasca, ha letto i suoi testi che si avvalgono “di immagini, argomenti e pensieri espressi in modo accattivante grazie a varietà e fantasia associate ad una ben costruita forma dai ritmi lunghi e brevi”.

Tutti e tre sono stati premiati con targa e libri offerti da Edizioni Cofine.

Altri brani musicali della Scuola di Musica Musicadesso (Gloria Gambatesa, Michele De Angelis, Martina Panella, Massimo Berdini) hanno concluso una serata ricca di emozioni che si è chiusa con le foto di gruppo e con un sontuoso ristoro.



..... **LE PAGINE DELLA POESIA**

Pòro Gesù Bambino...

Gni vòrta ch'è Natale, er Bambinello
lo vedi a sbraccicà a manine tese
dar Presepio de casa e delle chiese,
ché vò stà in braccio...come ogni fanello.

Ma avoja a fà quer sorisetto bbèllo!
Qua le perzone ormai sò tutte prese
da pranzi, da rigali e da antre spese,
e resta là, cor bue e er somarello.

Eppure nun ce costerebbe gnènte
trovàje un angoletto in fonn'ar còre...
Ma si nun còsta... pò piacé a la ggènte?

Ancora Lui nun perde la speranza,
e questo è er segno der su' granne amore:
ma 'n sia mai a pagà 'sta noncuranza!

Armando Bettozzi

.....

Pioggia settembrina

(Premio Scarpellino 2025 – I classificato Poesia)

Li gabbiani svorreggiano ner celo
e le cornacchie strillano più forte;
er primo scrocchio viene a bruciapelo
e l'eco intorno ruzzica tre vorte.

La pioggia se fa avanti come un velo
e pare di: "l'estate nun risorte".
Scroscia drento a li cori, porta er gelo:
vòi véde che l'autunno è già a le porte?

Ma ecco che un grugnetto de turchino
fa capoccella da 'na pecorella
e s'intrufola un raggio oro zecchino:

accenne er pino e ar platano imbrillanta
fronne scurite da la tintarella.
E Roma, risarella, spera e canta.

Fabio Prasca

Il mio diletto

Non ha volto il mio diletto
ma occhi di rugiada.
In lui si placa il mio dolore
e approda in placide acque
a dolci lidi
la mia pena.
Non ha labbra il mio diletto
ma voce di miele
e balsamo alle mie ferite
le sue parole.
Bianche colombe le sue mani
grevi di promesse
come il mandorlo a primavera
così lievi di carezze.
Non ha età né dimora il mio diletto
non appartiene al tempo
né allo spazio
e eterna è la sua giovinezza.
Non ha nome il mio diletto
ma dolce mi è chiamarlo
con le più tenere parole
e sottovoce piano piano
ripeterle come un cantico d'amore.

È un sogno il mio diletto
e vive solo nel mio cuore.

Antonella Barchi

.....

Olfatto

Ma che me fai, tu?
Sò 'na persona razionale,
sulle cose ce raggiono,
ce penso e ce ripenso,
ma poi, si nun te vedo,
gnente cià più senso.

Nun me sta mica tanto bene 'sto fatto,
che co'tte me se sviluppa 'r senso dell'olfatto
e pure si litigamo e me t'avvicini
me basta senti l'odore tuo
pe' famme venì l'occhi cretini.

Chiara Meneghini

Ma stai ancora... a guardà er capello?

Fu ner millecinquecentottantotto
che Sisto Quinto, ar secolo, Peretti,
impose, a l'osti, brocche e bucaletti
solo in vetro: maippiù de latta o cotto.

Già er vino, sarvognuno, era barzotto,
e servito da cricche de soggetti,
più zozzi e scostumati che angioletti
e, damblé, succedeva un quarantotto,

soprattutto si l'oste da finocchi,
a costo d'abbuscà quarche cazzotto,
buggiarava la gente sotto l'occhi.

Ma 'r papa, propaganno un pistolotto,
je stabbili le forme e le misure,
a scanzo de future fregature.

Nàscheno, allora, er tubbo, la fojetta,
er quartino, er sospiro, er chirichetto:
nun poteva sfuggì manco un gocchetto.
Fu, pe tanti vorponi... 'na saetta!

Ma c'è deppiu: ce stava 'na righetta,
fina come un capello, a segnà er tetto
ar vino che serviva a lo sgocchetto:
'gnisempre... benedetta o maledetta.

E a chi ciaveva sempre da ridì,
o baccajava o solo sbabbiettava,
pe via der vino, sotto a quer livello,

s'aritrovava l'oste, visavì,
che renneva pariya e reprecava:
ma stai ancora... a guardà er capello?

Nicola Zitelli

I marmi del Foro Italico

Fiore de viola,
io mò te vojo dì na cosa sola:
su li MARMI ce vonno mette le mano
"pecunia non olet», detto romano!

Giuliana Volpi

Da La casa de Severo

... Quanno spanzati noi venimo ar monno,
viè facile penzà: "Già stamo a l'osso",
ciamo la morte appiccicata addosso
che ciaricorda che c'è l'artromonno.

Comunque là, ce vonno o nun ce vonno,
ciariverem ner novo paradosso
magara attraverzanno un mare smosso
come sognanno mentre famo er sonno.

La vita nostra è come la cannella,
armasta un po' de cera giù desotto
smorzannose er stoppino poi se vela,

se arza in Celo un filin de fumo
e senza da capillo poi de botto
coprimo cquer ricordo dov'è grumo.

Marco Biavati

Ste pövar sprê

La bura tóta nòt l'à rugê fört:
't al cà 'd cartôn ui à busê la mört.
Un sprê senza famèja, senza amôr
int e' su pövar cócc l'è armàst instèch.
Un fiôr ui à pusê par cumpasiôn
quêlcadôn, biasughènd un'uraziôn.
Ste pövar sprê int la su parfatèja
l'à avù almânc e' cunfôrt d'un êvmarèia.

Augusto Muratori

Questo povero disperato

La bora ha urlato forte tutta la notte:/nelle case di
cartone ha bussato la morte./Un disperato senza
famiglia, senza affetti/nel suo misero giaciglio è
rimasto stecchito./Qualcuno vi ha deposto per
pietà un fiore, mormorando una preghiera./Questo
povero disperato nella sua sfortuna/ha avuto
almeno il conforto di un'avemaria.



Un Natale d'antri tempi

Sto a sede vecchio e stanco, qui in portrona
e cor pensiero vò a li tempi annati.
Aricordanno ch'ero un regazzino,
rivedo tutto, come fusse vero.
Vigilia de Natale cinquantuno:
li zampognari scesi da li monti,
co le zampogne e co le ciaramelle,
allieteno la gente pe la strada,
ariccojenno tante monetine.
S'appicceno le luci pe le strade,
li regazzini fanno un gran casino,
corenno e scorazzanno pe' 'r rione.
Già drento casa mia l'arbero è acceso,
illuminato da le candeline,
quele de cera e no le lampadine!
E sotto sò ammuchciati li regali:
giocattoli pe tutti li piscielli.
Ce stanno le trombette e li pinocchi,
le bambole, er meccano e le pistole,
poi trottole e pilette co' piattini,
sciarpette, fazzoletti e pedalini,
regali più graditi da l'anziani.
E ancora nun ce stanno li congegni
de la modernità (sò anni cinquanta).
La tavola è strapiena de cibbarie:
ce sta er cappone, dolci e tante noci,
fichi Girotti e tanti ricciarelli,
panforte, panpepato e 'r panettone
e poi er pandoro e tanta frutta secca.
Ce sta er Vin Santo e 'r Millefiori Cucchi,
du' bocce de spumante e l'amaretto.
Nun mancheno la Strega e l'anisetta,
che poi papà m'allieta co 'n assaggio!
Natale d'antri tempi ner ricordo:
ch'annassimo a vedé tanti presepi!
Ormai semo 'n po' stanchi e vecchierelli,
però ner còre nostro c'è memoria
de quello che fu 'n tempo ormai sparito.
È mezzanotte, nasce er Bambinello,
davanti ar gran presepio illuminato,
cantamo gente, tutti quanti in coro:
"Tu scegli da le stelle" e "Notte Santa!"
Sia lode a Te, Signore Onnipotente
e benvenuto in tèra ar novo nato.
Pijamose pe mano tutti 'nsieme,
anziani, regazzini e puro adurti;
facenno un girotonno soridenti
e a tutti un bon Natale d'antri tempi.

Vincenzo er Monticiano

Sonno

Quann'arinasco vojo avé un bottone:
lo spigni e poi t'addormi come un pupo,
sprofondi drento a 'n sonno nero cupo
e er giorno doppo stai come un leone.

Me sò stufata de sta notte insonne,
a ntorcinamme, sveja drento ar letto
pe ritrovà sto sonno benedetto
che rotola lontano, come l'onne.

E quanno, grazziaddio, te sei addormita,
e stai a volà beata sopra ar monno,
na voce t'arichiama ne la vita,
te pija e t'arisveja da quer sonno.

Però, tutte le notti ciariprovo
a fà quer viaggio lungo, de ber novo,
e sò sicura de trovatte 'n giorno
co 'n nugolo de stelle tutt'attorno.

Simonetta Paganelli

.....

Piazza Vittorio

Ora che le voci
del commercio di freschi ortaggi
e della frutta di stagione
si spensero inesorabilmente,
ora che solo il garrito dei gabbiani
gareggia con l'insistente
gracchiare di corvi affamati
e che i fischianti storni
più in alto si accompagnano
in un ordinato volo
e poi vanno a picco
sugli alberi
a parlare tra loro
per superare con il loro stridio
le voci delle persone
delle tante etnie
che a gruppi e a gruppi
si danno serale convegno,
in questa piazza non trovai
quel volto che avevo poi cercato
e che il tempo mi aveva sottratto al sorriso.

Giuseppe Trincucci

Giardin

Cost antërsesse 'd branch dij nòsti temp,
 cost ancontresse apress ëd tron e 'd lòsne
 a l'é na fior cogià 'ntrames dle feuje,
 un seugn virà a l'ambòss an nòsta sèira.
 Ant ël giardin sislà 'd na faja 'd liri
 vaire a l'é bel serché grinor sij làver,
 përfum ëd le mistà, gorëgne e fòrte,
 sèiva dl'eternità 'd costi erbo-cel.
 La fior color bleussiel l'é 'n mar brusà
 da na passion ch'a vemp ël veuid amer
 ëd lerne mai cercà 'nt ij mit antich
 ch'i l'oma mach sugnà an nòsta tèra
 drua com un cotél d'assél molà.

Dario Pasero**Giardino**

Questo intrecciarsi di rami dei nostri momenti,
 questo incontrarsi dopo tuoni e lampi/ è un fiore
 coricato in mezzo alle foglie,/ un sogno voltato al
 contrario nella nostra sera./ Nel giardino cesellato
 di una fata di gigli/ è davvero bello cercare gioia
 sulle labbra,/ profumo delle immagini, temprate e
 forti,/ linfa dell'eternità di questi alberi-cieli./ Il
 fiore color azzurro è un mare bruciato/ da una pas-
 sione che riempie il vuoto amaro/ di lacrime mai
 cercate nei miti antichi/ che abbiamo solo sognati
 nella nostra terra/ fertile come un coltello d'acciaio
 temprato.

.....

da **Pensieri xVersi**

Si ce fusse libbertà
 de poté un po' bastonà
 quei scrittori che fanno pietà,
 quanti somari faremmo azzittà?

Si se potesse, vivi, immaginà
 er giorno destinato pe crepà,
 tutti noi lo voressimo evità,
 ma quer che è scritto chi lo pò scanzà?

Nun me pare che er tempo passato
 possa disse pe' forza beato:
 li regali che quello t'ha dato,
 sò un ricordo oramai tramontato.

Paolo Procaccini**Parsifal and the dancing queen**

(...young and sweet, only seventeen...)

Ostia Gimnasij ad noctem et lumina magna
 Vocibus ut cantu quercus avita carent.
 Una quinque brevis nostrorum viximus annos
 Hic aulis magnis, hic pueri comites.
 Unde die mediae aestatis proieci alas
 Crastina at ad vitae limina quisque suae.

Tempore tu kore eras pueri pulcherrima corde,
 Pellem, primus amor, candida nigra comas.
 Hinc longe nemoris luces ubicumque petivi
 Utpote sacram olim Regis eques pateram.
 At quod perditum erat jam serum tempore cepi:
 Vitae velocis ver breve dulce meum.

Traduzione:

Di notte i grandi portoni
 e le finestre del Ginnasio
 taccion di voci, come del canto
 l'antiqua quercia.
 Qui nelle grandi aule, noi compagni giovinetti,
 cinque brevi dei nostri anni
 insieme vivemmo.
 Qui da dove, un giorno di mezz'estate,
 l'ali stendemmo
 ciascun però
 verso il proprio futuro.

Al tempo c'eri tu, bellissima fanciulla,
 nel cuore di ragazzo,
 primo amore, dalla pelle candida
 ed i capelli scuri.
 Di lì a lungo gli occhi di bosco
 per ogni dove ho cercato,
 come un tempo il cavaliere del Re
 la sacra coppa.
 Ma quel ch'era perduto, sol con gli anni,
 omai tardi, l'ho capito:
 della vita che corre
 la mia breve dolce primavera.

Simone Conversi

.....

Decidi

O vivi nell'ombra,
 o la illumini.

Andrea Monotti

La gioia nella voce

Con la gioia nella voce... tu
mi chiami: e *prima arriva la gioia,*
poi la voce. Ma tu sei anche la luce,
e le parole, sembra abitino il cielo,
scendano azzurre!

Sette e 35,
mio dolce dono, mentre ti doni
saldi spazio e tempo. Ora ho capito,
perché si dice amore, e com'è
che dalla voce giunge la gioia.

Plinio Perilli

.....
Cori nella neve

Non lascerò divampare altri incendi
le uniche veglie, per me trionfanti, sono i cori nella
neve.

Mossa dal suo stesso impeto è l'acqua
che scorre orlata di neve
tracima laddove il tronco ne osi sbarrare il corso.

Inesauribile la sua forza
non si deve far convincere per essere sé.

Cedo il passo alla carrozza
i cavalli dall'eburnea criniera
rinnovano bellezza nella distesa purezza.

Ineffabile amica silente sei tu neve
percorro la coscienza del divenire
in armonia con la natura che riposa
e ciò che dalla sua mano potrò cogliere.

Si erge lassù l'antica dimora
che diede i natali alla gigantessa
vittima della sua epoca, portata a spasso
schernita, neppure quando conobbe
un suo simile poté crearsi l'alcova desiderata
incapace di lasciare la sua famiglia.

Nella ridente vallata
cammino priva di belletti
non dovrò farmi convincere per essere me.

Non lascerò divampare altri incendi
le uniche veglie per me trionfanti
ascoltano il cadere dei fiocchi di neve.

Le uniche veglie per me trionfanti
sono i cori nella neve ad evocare
la magia dell'essere me,
la magia dell'essere null' altro che me.

Pasqua Mevi

Le ho contate le viole

Le ho contate le viole in giardino,
il profumo delle mimose.
Presto quest'anno. È febbraio.
Già schiocca il suo canto, il mio merlo.
E risponde nel folto il pettirosso.
Pettirosso son io, poeta di strada,
venuto dal niente, apparso
su ciottoli antichi, con saio
e calzari. Pellegrino dal petto
di piuma, rossa d'un costante
martirio. È il mio pianto
che ha dissetato il mio prato.
Molle è l'acanto, gioiose le viole,
e goccia di lacrime il tronco
scavato dal male degli anni,
goccia dai turgidi grifi
che ancora ha la forza
di darmi. Domani
il sole di marzo
asciugnerà il mio pianto
ed il suo e l'ultimo ciuffo
di piume di rosa fiorirà
in cima al ciliegio.
Lo so che la strada conduce
ad un passo più breve
ma quello che ho dato
alla vita è quanto mi è stato donato,
un Amore infinito per il Creato.

Francesca Di Castro

.....
Raccogliami tra le spine

Raccogliami tra le spine
spogliami da questo maledire
che mi ha smembrato il fianco
come ustioni
dentro queste ossa
straziate di debolezze.
Accarezzata da chiodi
in Cieli interrotti da occhi
per favelle d'invidia
un giorno ti vedrò
tra i tuoi sensi di colpa
ed io
ti darò l'oblio dei miei lividi.

Agnese Monaco

La farmacia der mi' quartiere

Er mi' quartiere è come un paesello:
Chiesa, negozzi e la Farmacia,
st'urtima adesso è 'na sciccheria.
Mo ch'è Natale ciavrà 'n arberello?

La "capa" Alessandra, co "cortesìa",
fa entracce tutti, er ricco e 'r poverello,
chi è 'no zeppo e chi è 'n po' grassottello,
c'è in più chi scrive quarche povesia.

Quarcuno me pò chiede: "Lei com'è?"
Nun è de meno der proprio negozzio:
bella e bionna, ma più ferma nun c'è.

È preparata, sa affrontà ogni cosa,
lavora 'n sacco e nun conosce l'ozzio,
ma poi se scioje si je dai 'na rosa!

Er novo Pasquino***Inverno spaccato***

Cade
dipingendo grandi manti bianchi,
cade lenta,
quasi svolazzando,
come carezza in viso,
la neve di febbraio,
la neve dell'inverno spezzato,
a metà tra mancate fioriture
e brina mattutina.

Riccardo Renzi***Dedicata a Thomas***

Te guardo, appennicato su quer letto
tutto allungato, pari un agnolétto.
Co' l'occhi gialli, come gocce d'oro,
tu resti zitto ... senza 'na parola.
Attento, tu m'osservi si lavoro,
si piagno, rido, oppuro si sò sola.
E sempre lui davvero me conzola!
È un amore che dura pe' 'na vita
e puro quanno lei sarà finita ...
io nun te scorderò ... 'Sto bonificio
tu me l'hai dato ... e sei sortanto un miccio!

Paola Durantini***Er mastro muratore***

Tiràmo avanti ancora de sto passo
e in sto pantano 'ndove cianno messi,
piegati in ginocchione, cotti allessi,
poco ciamànca e ariverà er collasso.

Ce sugano er sudore cor salasso
e parleno de crisi e de processi...
Tu vàcceli a capì: nun sò l'istessi
che stanno a pascolà ner brodo grasso?

Chi ce governa è un mastro muratore,
armato de compasso e de cucchiara,
che sèguita a svotacce er tiratore.

E beato colui che s'aripara
ché ogni legge che fa er frabbicatore
pe noi sarà 'na botta de mannara...!

Giorgio Bruzzese***Scrivo poesie***

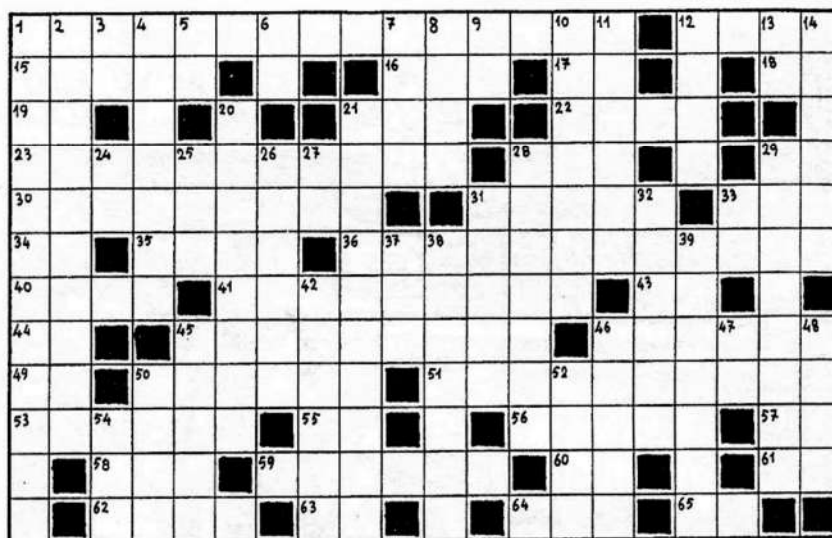
Scrivo poesie
ero arrabbiato
ero contento
quasi sempre nello stesso momento.
Scrivo poesie
parlavo d'amore
senza sapere
cosa fosse il dolore.
Scrivo poesie
ed ero me stesso
e spesso per questo
mi davano del fesso.
Scrivo poesie.
Ora invece
pur volendo
ho imparato lo stile e
ho perso la fantasia.
Scrivo poesie
quando ero
chi vorrei essere ora.

Tommaso Stella

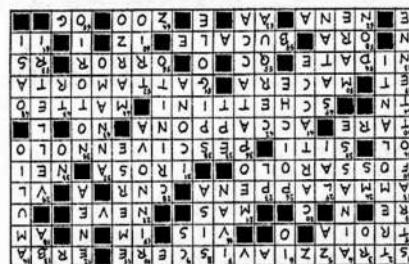
CRUCIVERBA ROMANESCO

ORIZZONTALI

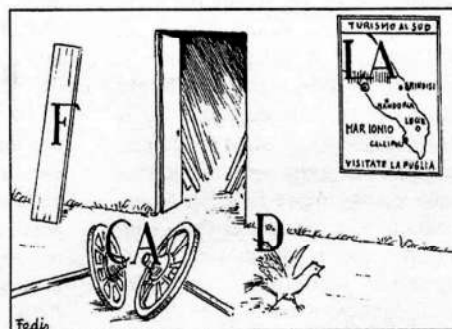
- 1 Dolore acuto ne la panza.
 12 Verdure in genere.
 15 La città der famoso cavallo.
 16 La forza latina.
 17 Inizziali de Montanelli.
 18 Così comincia l'amore.
 19 Sta prima der "mi".
 21 Motoscafi siluranti.
 22 Se squaja fra le deta.
 23 Quasi preciso, pe un pelo.
 28 Ente che fa le ricerche.
 29 Vale senza vocali.
 30 Beccamorto.
 31 Arrabbiata in lingua.
 33 Macchiette de bellezza.
 34 Ar centro der molo.
 35 Posti.
 36 Guadambia co la merce de mare
 40 Difetti de nascita.
 41 Sentisse aggriccià la pelle.
 43 Rifiuto secco.
 44 Trento.
 45 Scarpe...a rotelle.
 46 Uno de li quattro evangelisti.
 49 Congiunzione latina.
 50 Massicciata sconnessa.
 51 Donna farza santarella.
 53 Famije numerose.
 55 Le consonanti de l'acqua a lo specchio.
 56 Così se definisce er film che terrorizza.
 57 Pari ner tris.
 58 "Mo" in lingua.
 59 Brocca, vecchia misura.
 60 Drizzà ar centro.
 61 Li gemelli der micio.
 62 Diminutivo de Filomena.
 63 Le vocali de l'annunci.
 64 La città de le bestie.
 65 Inizziali de Guerrini.



- 21 Eroe popolare romano.
 24 Massa Carrara.
 25 Li lamenti...danteschi.
 26 L'artro "perché".
 27 Polo senza zeri.
 28 Pieno de capelli...in lingua.
 29 Uno de li Castelli romani.
 31 Immagine pitturata su legno.
 32 Movemoce.
 33 Novara.
 37 Organizza er turismo (sigla)
 38 Pesci pregiati.
 39 Che lo sanno tutti.
 42 L'arbero de le ghiande.
 45 Un diavolo dantesco.
 46 Er mese de li matti.
 47 Terni.
 48 L'isola ner deserto.
 50 Divide li Continenti.
 52 L'orchestra più piccola.
 54 Risponne ar "din".



REBUS ROMANESCO (FRASE: 5.7.2.2.9)



SOLUZIONE: F-ASSE MOZZI-CA D-AL TARANTULO-
 = FASSE MOZZICA DA LA TARANTULA

VERTICALI

- 1 Superbo e maleducato.
 2 Nun cianno le mano ferme.
 3 Rovigo.
 4 Affrettasse.
 5 Li confini de Zara.
 6 Me soggetto.
 7 Fu detto "il terribile".
 8 Artro nome de la mammella.
 9 Cose senza pari.
 10 Buttà la robba vecchia.
 11 Se chiameno le terre fori de l'acqua
 12 Er padre de Ascanio.
 13 Bari.
 14 Era er fratello de Numitore.
 20 Finischedo ner cestino.

Questa «pagina dei giochi».

curata come sempre da Fernando Di Stefano,

era pubblicata su Voce Romana, anno secondo,

numero 5, maggio 2000,

diretta da Giorgio Carpaneto