

Salotto Romano

ANTOLOGIA DI SCRITTI ATTUALI, MODERNI, ANTICHI E CLASSICI

Rivista a pubblicazione ricorrente diretta da Sandro Bari

N.8 - febbraio 2026



www.salottoromano.it

SALOTTO ROMANO

Antologia

SOMMARIO DEL N. 8 - gennaio-febbraio 2026

ARTICOLI E AUTORI

- Bella e utile: la mostra sui giardini a confronto... – di *Carla Benocci*, 4
- Maschere romane [da *Roma aneddotica* di Giuseppe Petrai] – a cura di *Giorgio de Tommaso*, 7
- Sabato 8 febbraio 1834 – di *Hans Christian Andersen*, 8
- Poesia, poetica e meta-poesia (60) – di *Sandra Avincola*, 9
- Paralleli – Pier Paolo Pasolini e Michelangelo Merisi da Caravaggio – di *Giorgio de Tommaso*, 13
- Convegno ai Lincei nel V centenario della nascita di Camões... – di *Maurizio Marchetti*, 19
- Pagine scelte di importanti narratori: Alberto Moravia – di *Elisabetta Di Iaconi*, 20
- I bambini fanno chiasso – di *Marilù Giannone*, 21
- L'origine del nome Cesare – di *Livio Spinelli*, 22
- La Basilica Romana di santa Anastasia – di *Gualtiero Sabatini*, 23
- Qui aleggiano gli dei Mani di Augusto – di *Sandro Bari*, 24
- I cipressi del Mausoleo di Augusto – di *Francesca Di Castro*, 27
- Gauguin, il diario di *Noa noa* e altre avventure – di *Edvige Lugaro*, 30
- Attualità di *Er serrajo*, fra giocosità e disincanto – di *Maria Nivea Zagarella*, 31
- ArcheoRoma – Il Campo Marzio – di *Nicola Rocchi*, 33
- La storia dell'Arco di Dolabella – di *Gualtiero Sabatini*, 35
- Viaggiatori a Roma – George Stillman Hillard – di *Renato Mammucari*, 36
- Microbiografie irrispettose, I fratelli Marcello – di *Stefano Torossi*, 37
- Daniele Kihlgren, *I tormenti del giovane Kihlgren* – *Red.*, 39
- La narrativa di Jane Austen: un microcosmo che riflette... (II) – di *Sandra Avincola*, 40
- Un premio prestigioso per il poeta e scrittore Giorgio Bruzzese – *Red.*, 43
- Personaggi e luoghi della memoria... (LX): Umberto Zanotti Bianco – di *Gianni Fazzini*, 44
- I ragazzi inarrestabili – una storia del baseball a Nettuno – di *Alfredo Incollingo*, 47
- Tra grammatica e identità: il buon italiano (8) – di *Piero Bottali*, 48
- Una recensione congiunta: due recenti sillogi di Marina Petrillo – di *Arduino Maiuri*, 49
- Ci ha lasciati Connie, l'americanina di *Ghitara rommana* – di *Gianni Fazzini*, 51
- È arrivata la cicogna! – di *Carlo Piola Caselli*, 53
- Antiquam Exquirite Matrem*, Riflessioni linguistiche (IV) – di *Dario Pasero*, 57
- Pierluigi Lotti, "un intellettuale gentiluomo" indimenticabile – di *Francesca Di Castro*, 60
- Roma internazionale: la Casa Museo Hendrik Christian Andersen – di *Stefania Severi*, 61

Quando sarebbe meglio tacere – di *Sandro Bari*, 63
Beatrice Venezi, il direttore d'orchestra e il giudizio preventivo – di *Enrico Stinchelli*, 63
Tolgono una zolla... – di *Vincenzo Di Gregorio*, 64
Lunedì 10 febbraio 1834 – di *Hans Christian Andersen*, 65
Una poesia armena – Antasdan – di *Daniel Varujan*, 66
Simpatico a molti – di *Luigi Stanziani*, 67
Eraclea 280 a. C.: Pirro contro Roma – di *Riccardo Renzi*, 69
Un artista sabino in Abruzzo: Vincenzo Manenti – di *Isabella Del Frate*, 71
83° anniversario della Battaglia di Nikolajewka – di *Comitato Nikolajewka*, 73
Nota personale del figlio di un Reduce di Russia – di *Sandro Bari*, 74
Le pagine della poesia, 75

AUTORI DI POESIE E ARTI VISIVE

Vincenzo Antonucci (er Monticiano), Antonella Barchi, Marco Biavati, Simone Conversi, Paolo Proccaccini, Lilia Slomp Ferrari, Tommaso Stella, Rosangela Zoppi
Anna Lefevre, Giorgio Petraglia

IN COPERTINA

Le Grazie e Venere danzano davanti a Marte, Antonio Canova, tempera su carta, 1799 (part.)

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.

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

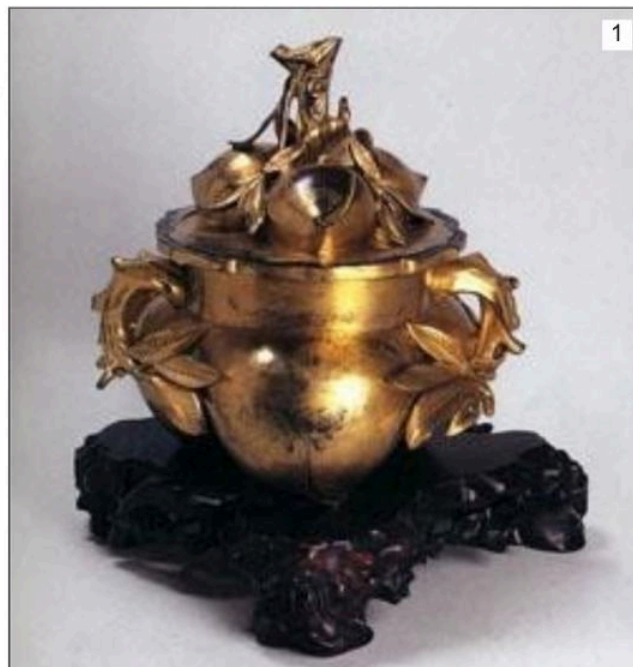
Articoli, saggi, poesie, opere figurative possono essere proposti per la pubblicazione inviandoli per email alla redazione: salotto.romano@libero.it

Bella e utile: la mostra sui giardini a confronto del Palazzo d'Estate di Pechino e di Villa d'Este a Tivoli

di *Carla Benocci*

Straordinario è l'effetto che ottiene sul pubblico la mostra "DOVE IL CIELO INCONTRA L'UMANO. Il Palazzo d'Estate di Pechino in dialogo con Villa d'Este a Tivoli" (Villa D'Este, Tivoli, 3 dicembre 2025 – 5 aprile 2026), celebrante il primo anno del gemellaggio tra i due siti: l'attenzione posta su un luogo lontano, di difficile e costoso accesso come Pechino e in particolare il giardino del Palazzo d'Estate, sembrerebbe riportare ai tempi lontani di viaggi in paesi esotici, espressione di altre culture, in un orientalismo poco compreso ma molto elegante. Invece, la mostra getta un ponte, comprensibile e suggestivo, tra due culture diverse, unite nell'amore per la sacralità e la bellezza della natura, intese in modo diverso ma orientato su una conoscenza e un rispetto analogo. La cultura cinese è raffinata e affascina da secoli l'Occidente ma in tempi recenti la pur consistente presenza cinese nella Penisola italiana non ha prodotto spesso un adeguato dialogo tra mondi differenti, sottolineando nel comune sentire piuttosto l'isolamento che le affinità tra i due ambiti.

La mostra si prefigge quindi un obiettivo coraggioso e pienamente raggiunto: tra i giardini del modello per eccellenza della cultura rinascimentale italiana ed europea, la Villa d'Este tiburtina, e il giardino imperiale cinese il valore simbolico, artistico e sociale del patrimonio vegetale è unico, pur nei differenti linguaggi, perché la madre terra e il creato, comunque li si considerino, appartengono a tutti e tutti ne sono figli: "uomo e cielo si compenetrano". Come indica la presentazione della mostra, "il progetto espositivo – a cura di Elisabetta Scungio, Davide Bertolini e Sara Tarissi de Jacobis – nasce dall'incontro tra due siti patrimonio mondiale UNESCO", e si avvale della "generosa collaborazione del MUCIV – Museo delle Civiltà di Roma, che mette a disposizione una scelta di opere delle proprie collezioni cinesi". Chiaro è l'intento dichiarato: "l'esposizione presenta le caratteristiche architettoniche, storiche e artistiche del Palazzo d'Estate attraverso un ampio percorso di documentazione fotografica e una selezione di opere del periodo Qing (1644–1911), l'ultima dinastia imperiale cinese che commissionò e plasmò il complesso del



Palazzo d'Estate. Oggetti preziosi, frammenti di paesaggi dipinti, manufatti rituali e oggetti d'uso raccontano il ruolo del giardino imperiale come luogo di rappresentanza, meditazione, svago e governo". C'è quindi da chiedersi quali possano essere le differenze rispetto all'obiettivo del giardino italiano di un cardinale coltissimo, ricco e "di fronda", come diremmo oggi, quale Ippolito d'Este,

che ambiva al papato, e dei successivi proprietari del capolavoro tiburtino, se non quello di offrire un manifesto della propria visione del mondo e della propria spiritualità, non a caso generata dalla residenza in un convento francescano tiburtino, su quale si imposta la villa, aperto “oltre il chiostro” a tutti, come la Regola francescana impone.

La risposta si può ricercare (e trovare) nelle sezioni della mostra allestita in sette sale, di cui si offrono sintetici cenni: nella prima è illustrata con splendide fotografie la storia del Palazzo d'Estate e della Villa d'Este; nella seconda sezione si afferma il principio cinese de “L'unità tra cielo e uomo”, testimoniato da brillanti opere in porcellana a smalti policromi e in altre di derivazione animale; si passa alla terza sezione dedicata al tema “Una terra che nutre bellezza e spirito”, che offre molteplici spunti di riflessione sulle diversità e le analogie tra la spiritualità cinese e quella occidentale per i valori simbolici attribuiti a piante e animali, mai usati in entrambe le culture per semplice decorazione: “le piante del paesaggio cinese – dal pruno, emblema di rinascita e coraggio, alla magnolia, associata alla purezza, dall'acacia, evocatrice di stabilità, all'osmanthus, simbolo di prosperità, fino al loto, immagine di purezza e trascendenza – rendono visibile l'intreccio tra virtù morali, cicli naturali e ordine cosmico. Anche la presenza degli animali nel giardino imperiale carica il paesaggio di significati: il cigno nero richiama eleganza e rarità, l'airone è segno di vigilanza e armonia, il cormorano rimanda alla relazione tra uomo e acqua, mentre l'anatra mandarina rappresenta unione e buona fortuna”, come attestano le raffinate ceramiche Qing e il secentesco “Bruciaprofumi tripode in bronzo dorato a forme di pesche” (fig. 1). Si apprende nella quarta sezione (fig. 2)



il significato dell'armonia del Palazzo d'Estate, dove “L'uomo edifica il fulcro dello spirito”: “Il Bodhidharma che attraversa lo Yangzi in porcellana *blanc de Chine* allude al superamento degli ostacoli attraverso la pratica, richiamando i temi meditativi presenti negli spazi dedicati al culto. La Guanyin policroma (fig. 3) e il Bodhisattva in bronzo testimoniano il buddhismo di corte, dove compassione e protezione divina sostenevano l'immagine dell'imperatore come mediatore tra cielo e terra. Lo Scettro ruyi in giada, simbolo di sovranità benevola e buon auspicio, rimanda alla dimensione politica delle sale cerimoniali; il bruciaprofumi *cloisonné*, con le sue essenze rituali, evoca l'atmosfera dei luoghi dedicati al rispetto cosmico. La grande Leonessa buddhista (Cane di Fo), che protegge il cucciolo, richiama infine la funzione di guardiana dell'ordine, riflettendo la forza e la stabilità cui il potere imperiale aspirava”. Si illustrano con raffinate fotografie i diversi padiglioni disseminati nel parco imperiale, ciascuno dei quali testimonia la sacralità della dimora e la ricerca di armonia tra Cielo e Terra, tra individuo e cosmo, indicando con arredi suggestivi virtù e percorsi di rigenerazione, i piaceri dei profumi e della musica, la ricerca di benevolenza e longevità. La quinta sala è



dedicata a “Il tempo dei giardini”, illustrando colori, forme e vita degli spazi verdi nelle quattro stagioni, senza dimenticare il tempo passato, come illustrano i magnifici vasi (fig. 4). La sesta sala è dedicata a “Il tempo del potere”: la dimora imperiale è espressione di un potere che sa evolversi verso la modernità, come documentano le scelte condotte dall’imperatrice Cixi (1835-1908), “che salì al potere nel 1861 come reggente della dinastia Qing. Governò per oltre quarant’anni, guidando l’Impero in una fase delicata e contribuendo alla trasformazione del Palazzo d’Estate attraverso interventi

culturali e architettonici di grande respiro”, in cui si fece ricorso a materiali e metodi contemporanei, senza dimenticare l’antica tradizione, testimoniata anche dal cuscino dell’imperatrice (fig. 5). La settima sala ha come protagonista il drago, estense e cinese: “Da Villa d’Este al Palazzo d’Estate: Il Viaggio del Drago”, dove s’incontrano draghi cinesi che popolano vasi e tessuti, con un’affinità che si ritrova nella qualità musicale dell’acqua, ricercata in entrambe le dimore.

Il confronto con la cultura estense è facile e immediato: basta guardare le pareti e il soffitto delle sale, che illustrano nelle magnifiche pitture la mitologia classica di sapiente re-interpretazione cinquecentesca, certamente celebrativa di casa d’Este (con il drago araldico) e con una non velata *vis* polemica nei confronti della Chiesa di Roma, ma modernissima nella ricerca di una strada nuova, nelle incertezze e nelle guerre religiose e politiche dell’Europa rinascimentale, purtroppo non certo risolte nemmeno nell’attualità. Dipinta in paesaggi o intravista dalle finestre del palazzo estense, la natura coltivata o apparentemente spontanea ci investe con la forza della realtà, inducendoci a uscire e a passeggiare tra fontane, musica, sculture e ogni sorta di “delizie”, sapientemente mantenute. Questa è la seconda meraviglia della mostra, discreta e preziosa come ogni buona cosa: il giardino tiburtino si mostra a tutti con la dignità e il piacere che offre, sotto il controllo vigile e accogliente di chi lo gestisce, lo Stato con i suoi professionisti. Per chi ha avuto un’esperienza di vari decenni in un istituto pubblico proprietario di ville e giardini storici, come la scrivente, questa seconda parte dell’evento, insieme alla prima, rende orgogliosi nel constatare che un’istituzione pubblica può cercare e offrire altro, pur nelle difficoltà dei tempi attuali: un evento efficace, che consente di conoscere meglio una realtà solo apparentemente lontana e una buona attività di tutela del nostro patrimonio. Non quindi un’altra tra le mostre che non aggiungono gran che alla conoscenza dei temi trattati, come le ville romane, oggetto di una straordinaria quantità di saggi e volumi, fin troppo noti in sede scientifica, e che offrono un superficiale e temporaneo compiacimento con le belle immagini esposte, mancando del corrispettivo obiettivo di educazione all’uso corretto e controllato degli stessi beni. Questi sono troppo spesso “non mantenuti”, se richiedono costosi restauri: siamo ben lontani dalla promozione di una necessaria e costante, programmata e silenziosa manutenzione. Se un bene storico è di tutti l’uso deve essere compatibile e rispettoso, perché gli utenti attuali sono depositari e non altro, e inaccettabile è danneggiare un bene destinato al futuro. Nella mostra tiburtina le risorse pubbliche che l’hanno resa possibile sono spese a vantaggio della comunità, che acquista consapevolezza e responsabilità, insieme al dovere di rispetto. Insomma, ben condivisibile è il principio cinese di Zhongyong (Il giusto mezzo), che presiede alla mostra: *Tutte le cose crescono insieme senza danneggiarsi; le vie camminano insieme senza contraddirsi.*

Tivoli, Villa d’Este, fino al 5 aprile

Didascalie

Fig. 1 - Bruciaprofumi tripode in bronzo dorato a forma di pesche, metà sec. XVII.

Fig. 2 - La sala 4. L’uomo edifica il fulcro dello spirito.

Fig. 3 - Guanvin in porcellana e smalti policromi, secoli XVIII-XIX.

Fig. 4 - Vaso con le cento antichità, porcellana a smalti policromi, inv. ex Pigorini 77740, Cina, dono del Ministero della Guerra, 1907.

Fig. 5 - Cuscino poggia gomito in seta ricamata a filati policromi e metallici, inv. ex Pigorini 77749, sec. XIX.



MASCHERE ROMANE

da *Roma Aneddotica* di Giuseppe Petrai - a cura di Giorgio de Tommaso

[...] In principio di questo secolo, la maschera che apriva, dirò così, le feste, era il Corriere del Carnevale, proveniente da Porta del Popolo, dove le maschere andavangli incontro.

Una poesia dell'epoca canta così:

*Ecco viene in fretta in fretta
colla frusta, e la cornetta,
tutto allegro, e gioiale,
il corrier del Carnevale,
annunziando per la via
gioje, spassi, e allegria
alle femmine romane
che la stiman più del pane.*

Le altre maschere ricordate in questa poesia sono *Pulcinella*, *il Dottore*, *Traccagnino*, *La Vecchiaccia*, *il Facchino* e *Cola*.

Delle prime tre è inutile parlarne, la *Vecchiaccia* è esistita fino a pochi anni addietro: maschera intera in cartapesta con lungo naso aquilino e una bazza di qualche decimetro, berretto e camicione da notte, e scopa in mano. Il *Facchino*, d'origine milanese, era la maschera del giuocatore di *mora*, come ricorda anche il Cancellieri nel *Mercato*. L'*Aquilano* era vestito da abruzzese, o meglio, da venditore di carciofi, o *carciofolaro*, e cantava sulla chitarra la canzone intitolata *La Carciofolà*,

che forse qualche vecchio ancora ricorda, ma della quale nessuno disgraziatamente ci tramandò le parole né la musica. In quanto a *Cola*, o *Pasquarello*, il *Pantalone* delle Commedie dell'arte napoletana, si trattava d'una maschera satirica, spiritosa, educata. Perché, come ben osserva il Valeri, s'è verificato sempre questo fatto curioso: mentre le maschere sul teatro, dal quale unicamente avevano origine, rappresentavano la parte dell'imbecille, del *mamo* o del vecchio ridicolo, di carnevale, invece, quelle stesse maschere mutavano carattere e divenivano epigrammatiche, astute. Così per Cola o Pasquariello, il quale secondo il Perrucci nell'aureo suo libro *Dell'arte rappresentativa*, doveva essere in teatro un uomo semplicione, atto ad esser burlato e deriso, allorquando in età avanzata si fosse lasciato prender dai lacci d'Amore.

Di quanti scrissero sul Carnevale romano, o italiani o stranieri, novantanove su cento, prima che dei coriandoli e del Corso, hanno parlato sempre, inneggiando ad essa, della maschera spiritosa del Conte, maschera appunto consacrata a recitar tarantelle, a dir versi satirici, a improvvisar quartine amorose in mezzo alle piazze.

“Solamente il vestiario del Conte antico, soggiunge il Valeri, del Conte autentico, bastava a destar l'umorismo, senza neppure ch'egli aprisse

bocca. Aveva il viso truccato stranamente, una coda di rondine che toccava i calcagni; una parrucca enorme di stoppa; scarpe di *copale* con fibbie formate da *cicchetti* d'indivia, una treccia d'agli al posto del codino, al fianco una *conocchia* in luogo dello spadino; la cravatta rappresentata da un paio di canne di mussolina avvoltolate al collo; i bottoni del soprabito erano patate; i fichi secchi, le castagne secche e le nocciuole funzionavano da catenelle dell'orologio; il gilet era ricamato di lupini, fagioli e bruscolini; le calze erano una bianca una nera.” Il signor Conte diceva al povero popolo:

... passate da palazzo
che pe' cropivve ce sarà 'na ssedia
e pe sfamavve ce sarà n'arazzo:
ve compatisco: patite d'invidia?
Vienite a casa mia, che sai che sguazzo!
Vienite puro che faremo in modo
d'arimediavve 'na fetta de brodo,
'na piluccia de pane, 'n'infirzata
'de grattate stirate, de sbaviji,
un chiodo e 'na consolita indorata:
'basta a palazzo che vvienite, fiji;
povera gente mia, sete affamata?
Volete ajuto? Averete consiji!
Avete fame? Embè, povera gente,
è segno de salute; nun è gnente.

Sabato 8 Febbraio 1834

Ho indossato il mio spolverino e sono andato al Corso per il Carnevale, la stessa folla dell'altro ieri, ma anche le stesse idee. Due belle giovani signore con i baffi e vestite da cosacchi bombardavano ben bene da una finestra. — Un Arlecchino portava un berretto alto come lui. — L'aria era appestata dalla polvere dei coriandoli, entrava proprio nel petto. — La sera era divertente vedere come al Caffè Greco e da Lepri entravano uno più bianco dell'altro. — Io mi sono cambiato e alle 7 sono andato alla *festina* al Teatro Alibert trasformato in sala da mascherata. Era stata costruita una scala sopra l'orchestra fino al palcoscenico, che era decorato come una sala con varie stanze laterali. Più di venti lampadari erano accesi e fra tutte le logge c'erano delle *applique* avvolte in belle corone; delle ghirlande tutte di fiori pendevano giù, la gente sedeva nelle logge e in tutto il *parterre* e il palcoscenico era pieno di persone in parte mascherate, in parte vestite da Carnevale ma senza maschera, in parte in abiti normali. — Da ogni lato del palcoscenico c'era un'orchestra e si alternavano a suonare. Quasi non si riusciva a passare; ho visto una quantità di signore particolarmente belle senza maschera e solo vestite da Carnevale. Quelle mascherate erano particolarmente ilari, molte mi hanno parlato. Anche alcuni signori mascherati mi hanno rivolto la parola, ma io non ne conoscevo nessuno, di certo non erano danesi. — Con Aaberg sono salito in una loggia e ho affittato una sedia per 5 baiocchi e poi ho guardato la massa variopinta. Una maschera femminile accanto alla loggia voleva mettere le mani su di noi e faceva cenni e mi sussurrava chiamandomi *Mylord*.

Hans Christian Andersen [da *Diari Romani*]

POESIA, POETICA E META-POESIA (60)

di *Sandra Avincola*

Per Saba, dunque, c'è rituale e rituale: respingente quello ebraico, accattivante quello cristiano. Ma continuiamo:

IO SO CHE COSA SONO E CHE COSA SIGNIFICANO GLI EBREI (lo so più di lei, perché in me c'è la parte giudicata e la giudicante; niente - si capisce - di quello che pensava Hitler, piuttosto un'infinita miseria che una *qualsiasi* potenza di male) e IN QUANTO EBREI, CHE SI SENTONO EBREI, che *VOGLIONO* essere ebrei, essi e i loro figli, e i figli dei loro figli, decisamente non li amo. In quanto persone umane è un'altra cosa: ho conosciuto e conosco ebrei ed ebreche che sono persone deliziose, fra le più deliziose che si possono trovare al mondo."

Si noti come, nel tentativo di rimuovere da sé il sospetto di un sostanziale antisemitismo, Saba non faccia altro che sottolineare con più forza le ragioni della sua avversione per tutto ciò che connota l'essere o, peggio, il 'voler essere' ebrei: dalla riprovazione dei rituali liturgici passa così a censurare chi rivendica in tal senso la propria identità razziale e storico-culturale, sicché distingue tra ebrei/ebree considerati nell'ottica di "persone umane", che possono attingere al massimo concepibile del "delizioso", ad ebrei che si ostinano a essere se stessi, desiderando per soprammercato che tali siano i figli e i figli dei figli: questi no - precisa-, non li ama. Infatti, subito dopo essersi espresso riguardo al suddetto 'esser deliziosi', riprende il discorso introducendolo con una congiunzione avversativa che mai avremmo voluto sentire: "ma".

Ma queste persone né si vergognano né ci tengono ad essere ebrei; e in pratica nemmeno lo sono. Insomma, se dipendesse da me, non farei nessun male agli ebrei. Punirei solo con l'immediata fucilazione nella schiena tutti quelli che praticano e fanno praticare la circoncisione (non la sola, ma certamente una delle cause per cui gli ebrei si sposano solo fra di loro: un ragazzo ogni poco timido si vergogna di mostrare quella ridicola mutilazione a una donna che non sia della sua razza). Così pure proibirei il culto nei templi, scioglierei le loro comunità ecc. ecc. Che si battezzino, se vogliono battezzarsi, e se no rimangano (come ho fatto io) senza nessuna religione. Non colpirei gli individui, aiuterei solo gli ebrei a non sentirsi più ebrei, e quindi a cessare di esserlo".

Ecco. Siamo nel cuore delle paure ancestrali di Saba, *in primis* quella della castrazione, identificatasi per lui con la pratica della circoncisione rituale ebraica. La voce del poeta si ingrossa quando invoca, perché venga scongiurata una tale peste, la proibizione del culto nei templi e la chiusura delle comunità ebraiche. Tale veemenza, se tradisce il persistere in Saba di antiche ferite mai rimarginate, non si spiegherebbe se restassimo confinati nell'ambito pur importante dei traumi infantili connessi alla figura materna. C'è dell'altro, e quest'altro – è da lì che eravamo partiti – è il tossico di una lettura venefica, quella di "Sesso e carattere" di Otto Weininger.

Nato a Vienna nel 1880 da una famiglia di origine ebraica, fin dagli anni universitari Weininger manifestò una versatilità intellettuale che lo fece spaziare dagli studi filologici (padronanza di più lingue sia antiche che moderne) a quelli filosofico-scientifici. Ben presto i suoi interessi si vennero concentrando soprattutto sulla biologia e la medicina, con particolare riguardo al tema della sessualità. Alla genesi dell'opera che avrebbe fatto di lui un "caso" nella cultura del tempo, concorse la lettura di testi di ampio spettro culturale (la cosiddetta "Naturphilosophie" d'ispirazione schellinghiana, ma anche Platone, il neo-platonismo e apologeti del cristianesimo quali Tertulliano e Sant'Agostino). Ciò spiega come alla base di "Sesso e carattere" ("*Geschlecht und Charakter*", 1903) ci sia una curiosa commistione di teorie scientifiche e visionarietà mistico-filosofica. L'opera nasce come rielaborazione della tesi di laurea dello stesso Weininger, "Eros e Psyche", che l'autore sottopose al giudizio niente meno di Sigmund Freud. Il padre della psicanalisi si rifiutò di favorirne la pubblicazione, anzi, al riguardo si espresse con più editori in termini decisamente contrari. Nondimeno la tesi fu accettata dalla commissione esaminatrice: Wei-

ninger si laureò (1902) e subito dopo si convertì al protestantesimo, dando sfogo al suo feroce antisemitismo. Nel giugno 1903 “Sesso e carattere” fu pubblicato dalla casa editrice viennese Braumüller&Co. Una manciata di mesi più tardi, il 3 ottobre di quello stesso anno, il ventitreenne Weininger si tolse la vita con un colpo di pistola alla testa, nella stessa casa di Schwarzschanerstraße in cui si era spento Ludwig Van Beethoven.

Dopo una prima accoglienza piuttosto tiepida, l’opera (soprattutto a seguito del suicidio del giovane autore) cominciò a suscitare un interesse sempre più diffuso, fino a diventare un vero e proprio caso letterario. Essa risulta strutturata in quattro nuclei principali. Nel primo si passano in esame gli archetipi sessuali maschio/femmina, visti in opposizione bipolare e irriducibile; di poi la sostanziale bisessualità psicologica di ogni individuo, tanto più suscettibile di elevazione quanto più vengano esaltati i tratti maschilini (mentre, al contrario, l’accentuazione di quelli femminili condurrebbe a livelli di degenerazione bestiale); quindi le leggi che governano l’attrazione sessuale, fondata sulla ricerca della complementarietà; l’omosessualità e la pederastia, da considerare al netto d’ogni pregiudiziale religiosa e moralistica in quanto dati innati nella natura dell’individuo (pur tuttavia biasimevole, nell’esercizio della sessualità, è considerata l’attitudine passiva o “femminile”, sia in riferimento alle donne che agli omosessuali maschi, cui viene contrapposto il valore della castità); carattere maschile e carattere femminile; l’emancipazione della donna. Il secondo nucleo riprende il tema della specificità maschile e femminile sotto vari profili: sessuale, intellettuale, morale e spirituale. Alla donna vengono negate intelligenza, moralità, coscienza del proprio sé, capacità di autodecisione, attivismo, energia spirituale (qualità, tutte, ampiamente rappresentate nell’uomo, l’unico cui possa arridere il genio). Essa viene definita ottusa, sensuale, lussuriosa, passiva, incapace di pensiero logico-razionale e schiava della propria fisiologia (in definitiva, una negazione dell’essere). L’autore arriva ad affermare che la donna più evoluta e più dotata dal punto di vista intellettuale e morale, sarà sempre da considerare inferiore al più degenerato degli uomini. In riferimento al femminile egli postula un’altra polarità tra donna/madre, in cui la sessualità si converte in finalità riproduttiva e susseguente chiusura dell’affettività concentrata sui figli (da lei visti come appendici del proprio sé), e donna/prostituta, in cui l’eros si incanala in direzione per lo più egotistica, come alimento del proprio narcisismo e appagamento della propria libido. Il terzo nucleo riprende e sviluppa il tema della bisessualità innata nell’individuo e l’androginia; il quarto, infine, prende in esame l’archetipo ebraico cui vengono attribuite tutti i tratti negativi della femminilità (entità passiva senza anima, senza fede, senza discernimento del bene e del male).

Senza tali premesse, non si comprenderebbe il testo più weiningeriano, più misogino di Saba: il quale, si badi bene, è l’ultimo di *Fanciulle* (1925), una raccolta di dodici testi aventi tutti un’unica intonazione, come una variazione su tema. Il tema è quello del desiderio che lo infiamma alla vista di ragazze prepuberi o poco più che adolescenti; alcune, decisamente belle, ritratte senza veli (*Nuda in piedi, le mani dietro il dorso; E bella quanto può così acerbetta/esser bella fanciulla. /Non è fatta di nulla/la sua grazia? / Non è la mia Chiaretta?*), altre colte per un tratto che accende concupiscenza carnale in chi le guarda (*toglie a te la tua pace/col franco riso di buona bambina; Ha gli occhi grandi e freddi, da cui l’ira/ tragge vive faville. / Non v’è uno su mille/che la vede e destarla non sospira*). Ad accendere la passione nel poeta a volte basta un tratto, un gesto lasciato cadere senza malizia: un ricciolo castano che ricade malizioso sugli occhi, un affascinante pallore, mani lunghe e affusolate. Ecco perché il testo apposto come chiusa a questa sezione del Canzoniere rivela molto sulle controverse pulsioni sessuali di Saba.

Io non credo alla donna. Alcun insulto
non le faccio, se dico
che se l’uomo ha un nemico
questo è ancora la donna. Ella in occulto
tesse la fila eterna abbominanda
di nascite e di morti,
causa le male sorti,
ed ogni suo negozio a un fine manda
di copula e di letto. Oh come invece

l'amo ancora fanciulla!
In queste mie v'è nulla
che m'offenda, son quasi un'altra spece.
Ah, che la vita è solo ancora un gioco
generoso per esse
con levità connesse
come gli dèi, tutte simili un poco.

Dunque, la donna tanto più attira il poeta quanto più si sottrae alla funzione cui egli la ritiene delegata dalla natura, quella riproduttiva, per cui ella *tesse la fila eterna abbominanda/di nascite e di morti*. È singolare che l'atto del dare alla luce venga immediatamente collegato alla fine della vita stessa, chiamando in causa la responsabilità femminile anche per quanto riguarda ciò che di abbominevole è implicito nel fatto puro e semplice dell'esistere: morire. Le pene, le angosce e la morte sono per lui opera nefasta della donna, che ha un solo fine nella vita: "copulare" (si noti l'endiadi *copula/letto*) per perpetuare un'esistenza vista come catena, condanna. In questo quadro fosco che, come dicevamo, risente pesantemente della lettura di Weininger, la fanciulla è di "un'altra spece" (Saba scrive il termine sempre così, senza la "i"). Il suo ventre ancora indelibato non offende la sensibilità del poeta, anzi, suscita in lui un acuto, struggente desiderio. Quanto di connesso al legame infantile con la madre aspra e infelice ci sia in questa visione, è di per sé evidente. La maternità indispette l'io sabiano quanto più lo riconduce al trauma infantile dei due seni, quello respingente della madre e quello generoso, accogliente della balia. La pancia rigonfia di una donna che aspetta un figlio, perfino quella della sua amata Lina, lo impaurisce fino ad azzerare in lui ogni desiderio sessuale. La madre è, ai suoi occhi, una figura esigente, che pretende d'essere venerata e obbedita per i sacrifici che ha fatto in nome dell'amore materno. Saba teme di non essere stato un bravo figlio, d'averla fatta soffrire: e questo pensiero gli è, a distanza d'anni, intollerabile, come recita quella palinodia accorata d'amor filiale che reca il titolo "Preghiera alla madre".

Madre che ho fatto
soffrire
(cantava un merlo alla finestra, il giorno
abbassava, sì acuta era la pena
che morte a entrambi io m'invocavo)
madre
ieri in tomba obliata, oggi rinata
presenza,
che dal fondo dilaga quasi vena
d'acqua, cui dura forza reprimeva,
e una mano le toglie abile o incauta
l'impedimento;
presaga gioia io sento
il tuo ritorno, madre mia che ho fatto,
come un buon figlio amoroso, soffrire.

Il poeta "torna" alla madre: ci torna dopo un lungo processo di rimozione messo in atto per tacitare la pena di lontane incomprensioni, quelle che nella sua adolescenza sembravano aver innalzato un muro tra lui e la figura materna. Tanta era la sofferenza di quel non intendersi, che il poeta – ricorda – s'era augurato la morte per entrambi per poter finalmente spezzare quella catena di mutuo dolore. Ma la madre, "obliata" da morta, come una sorgente sotterranea vince la "dura forza" che le impediva di riaffiorare grazie all'intervento di una mano "abile o incauta". È la mano della psicanalisi, che fa piazza pulita delle difese nevrotiche e lascia emergere il rimosso. Sa operare con sapiente perizia, questa mano, ma il poeta non può non domandarsi se nel suo modo di procedere non ci sia un che di "incauto": e se il recupero della verità fosse troppo doloroso per essere tollerato? Ma una voce interiore interviene a tacitare i suoi timori.

Egli avverte una gioia che non può non lasciare presagire eventi prosperi. La madre ritorna a lui che, da “buon figlio amoroso”, l’ha fatta soffrire nella misura in cui l’ha amata: perché l’amore è sempre inscindibile dalla sofferenza.

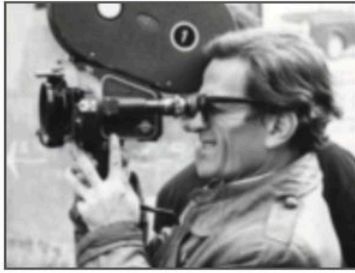
Pacificata in me ripeti antichi
moniti vani. E il tuo soggiorno un verde
giardino io penso, ove con te riprendere
può a conversare l’anima fanciulla,
inebbriarsi del tuo mesto viso,
sì che l’ali vi perda come al lume
una farfalla. È un sogno,
un mesto sogno; ed io lo so. Ma giungere
vorrei dove sei giunta, entrare dove
tu sei entrata
- ho tanta
gioia e tanta stanchezza! -
farmi, o madre,
come una macchia dalla terra nata,
che in sé la terra riassorbe ed annulla.

La madre non è mutata. Ora, come allora, ripete “antichi moniti”, vani perché il figlio non volle mai farli suoi. Li disattendeva. Ora però può figurarsela, finalmente placata, soggiornare in un eden di verde pace. È qui che il poeta - rigenerato moralmente e spiritualmente - potrà riprendere i colloqui interrotti e inebriarsi di quel viso mesto che un tempo gli incuteva penosi sensi di colpa, avvicinandosi a lei come una farfalla si appressa a un lume fino a bruciarsi le ali. Quest’immagine, come quella seguente in cui Saba adulto vorrebbe partecipare della dimensione ultraterrena della madre, simboleggia una volontà di farsi riassorbire nel nulla della non-coscienza, nella pre-vita del grembo materno “come una macchia dalla terra nata”. La psicanalisi, ancorché troppo tardi per propiziare la guarigione dalle sue nevrosi, lo ha dotato di robusti strumenti d’indagine su sé stesso, sui propri grovigli psicologici irrisolti. Ora il poeta può guardarsi indietro con una più profonda, rinnovata capacità di lettura del proprio passato. È questo sguardo fattosi più consapevole a rendere i temi già affrontati nei quindici sonetti di “Autobiografia” ricchi di sfumature inedite, di straordinari affondi nel terreno minato della psiche. Si veda, da “Cuor Morituro”, la rivisitazione del trauma infantile del distacco dalla balia, qui accostato, con consapevole sapienza, al rinnovarsi del rapporto “malato” con la madre nella persona di Lina Wölfler.

...Un grido
s’alza il bimbo sulle scale. E piange
anche la donna che va via. Si frange
per sempre un cuore in quel momento.
Adesso
sono passati quarant’anni.
Il bimbo
è un uomo adesso, quasi un vecchio, esperto
di molti beni e molti mali. È Umberto
Saba quel bimbo.

Giustamente Saba sottolinea che i tempi dell’inconscio si dilatano e restringono secondo modalità non pertinenti al reale oggettivo: i quarant’anni che dividono l’uomo maturo di adesso dal bimbo d’allora nulla hanno potuto non solo per cancellare, ma nemmeno per lenire il dolore di quell’antico distacco. Quel grido in cui proruppe la sua pena infantile continuerà a perseguire il vecchio che ora è quasi diventato. La vita gli ammannirà altri dolori: ma il suo cuore si spezzò allora, quando il suo pianto si specchiò in quello della donna che andava via.

(continua)



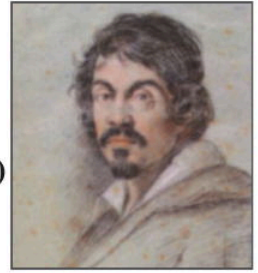
PARALLELI

Pier Paolo Pasolini (1975-2025)

e

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1610-2025)

di *Giorgio de Tommaso*



L'IDROSCALO DI OSTIA

“Dove l'acqua del Tevere s'insala”

«Questo punto si trova a Ostia, in corrispondenza dell'Isola Sacra, è l'idroscalo e fa parte di una celebre citazione di Dante Alighieri nel secondo canto del *Purgatorio* della *Divina Commedia*.

All'idroscalo di Ostia si arriva, lasciato il lungomare voltato a nord verso Fiumicino, per una strada che taglia prati e mondezze. Dopo una piazza, case basse, bar di periferia; come puntando di nuovo verso Roma, si gira a sinistra. Quando ci sono andato la prima volta, settembre 1976, là sul prato, dietro un riparo di tavole inchiodate, si alzavano le fabbriche grigie di tre quattro palazzi. Un bivio, poi l'asfalto riprende in parallelo la linea della costa. [...] Ecco dunque, il terreno vago, rognoso dove questa morte si è consumata. I tre alberelli, la panchina, dedicati al poeta da Laura Betti – divelti, poi spariranno. Il paesaggio di baracche, pozzanghere, immondizie pare intoccato: un luogo di rifiuto e di marginazione, un luogo di macerie. Nel suo orrore, l'Idroscalo è anche un luogo di pietà, un luogo religioso. I suoi connotati sono ormai solarizzati dal destino che si è compiuto. Alberto Arbasino ha rifiutato di considerare la cosa, come si è visto, alla stregua di una macabra, sofisticata messa in scena.» (Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini* - Rizzoli-1978)

LA PINETA DI FENIGLIA

Nel 1610 Michelangelo Merisi da Caravaggio, detto il Caravaggio, giunse, imbarcato su una feluca, da Napoli, sbarcando prima a Palo e poi a Porto Ercole, in fuga per problemi con la giustizia papale e con i Cavalieri di Malta e si rifugiò tra i malsani acquitrini e i tomboli di cespugli della Feniglia e vi trovò la morte, sopravvenuta per stenti e febbri malariche.

Dietro la scomparsa di Caravaggio deve esserci non una morte naturale, ma una vera esecuzione. Le cause della morte sono immerse nel mistero. Alcuni biografi parlano di una febbre malarica, di un attacco che abbia ucciso il pittore sulla spiaggia dell'Argentario, ma il percorso tra il porto di Palo Laziale, dove si era imbarcato, e Porto Ercole è lungo più di duecento chilometri. Su di lui pesa ancora la condanna a morte del Papa: come mai nessuno l'ha fermato alle frontiere dello Stato Pontificio e Granducato di Toscana? Vincenzo Pacelli, lo storico, tenta di rispondere: “Caravaggio sarebbe in realtà stato ferito e derubato, dagli sgherri inviati dai Cavalieri di Malta, dopo la sua espulsione, per dargli una lezione, appena arrivato nel luglio del 1610, presso la dogana di Roma, a Palo Laziale (Ladispoli).

Nell'archivio dei Capitoli della Collegiata di Sant'Erasmo, a Porto Ercole, nel 2001 è stato rintracciato un pro memoria che registra la morte del pittore il 18 luglio 1609. Ma noi oggi sappiamo che l'artista è scomparso presso l'Ospedale di Santa Maria Ausiliatrice l'anno successivo. Qualcuno azzardò “ucciso da qualche inseguitore”, sulla spiaggia di Porto Ercole, “che apparteneva in quel 1610 allo Stato dei Pre-

*A dì 18 luglio 1609 nel ospital di S. Maria Ausiliatrice
morte Michel angelo merisi da Caravaggio, dipinto
per malattia*



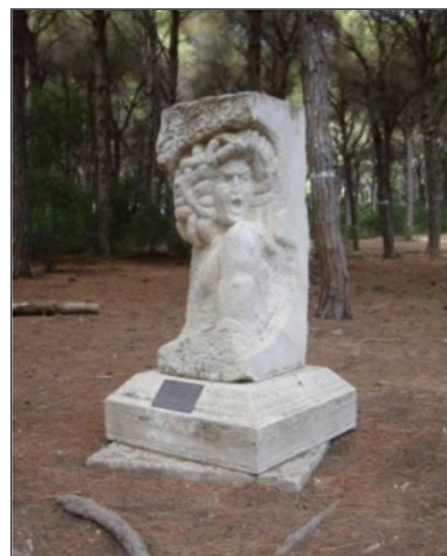
Guido Venanzoni: *L'arresto di Caravaggio a Porto Palo (Ladispoli)*

sidi, appena ai confini dello Stato pontificio da cui il pittore era fuggito, in attesa della grazia e del via libera per Roma.

Come è possibile, visto che quella data è scritta nero su bianco? Ebbene – come scrive Costantino D'Orazio nel *Caravaggio Segreto* – sembra che all'epoca nel grossetano l'inizio dell'anno si calcolasse non a partire dal 1° gennaio bensì dall'8 settembre. Pertanto la morte va posticipata al 1610. In più, questa notizia non sarebbe annotata all'interno del registro dei morti, dove avrebbe meritato di essere, vista anche la fama del personaggio, bensì su un foglietto volante, scovato nel libro dei conti di diversi anni dopo. Con Caravaggio anche documenti all'apparenza inoppugnabili nascondono enigmi da svelare. L'ipotesi

più plausibile è che le sue ferite si aggravarono e Caravaggio si rifugiò, oppure fu scaricato dai marinai della feluca dove si era imbarcato, tra i malsani acquitrini e i tomboli di cespugli della Feniglia, dove il suo corpo fu ritrovato, forse morente.

Una stele commemorativa è stata posta, su iniziativa della Società Storica Maremmana, poco distante dalla odierna postazione del Corpo Forestale, luogo del presunto ritrovamento del moribondo Caravaggio. Portato nell'Ospedale, forse, morì anche a causa della febbre malarica, epidemica nella maremma e contratta nella pineta. Un'altra epidemia colpiva allora Porto Ercole e fu sepolto in una fossa comune, ma sicuramente aveva con sé documenti per la sua identificazione. Lui, abbandonato come un sacco di immondizia, l'artista che aveva stupito il mondo cristiano per aver rappresentato la religiosità che si manifesta in maniera rivoluzionaria come una fede intensa e sofferta, espressa attraverso un realismo radicale e un potente simbolismo della luce. Le sue opere fondono il sacro con il profano. La sua arte è caratterizzata da un dualismo tra peccato e grazia, la lotta tra il bene e il male, la salvezza e la misericordia. Aveva stupito gli Agostiniani con la *Madonna del pellegrino* e i Carmelitani con la *Morte della Vergine*, rifiutando la idealizzazione e rappresentando i soggetti sacri con estrema autenticità e umanità, utilizzando persone comuni come modelli.



La stele in marmo ove fu trovato il corpo di Caravaggio nella pineta di Feniglia

IL CINEMA DI PASOLINI

È quello che avverrà poi con il realismo dei film di Pasolini: un realismo critico e verista, ispirato al Neorealismo, ma con una forte componente di denuncia sociale e una visione personale e non convenzionale per l'attenzione al sottoproletariato urbano, rappresentato nelle sue condizioni di miseria, ma anche di vitalità autentica e di una morale "primitiva" contrapposta al conformismo borghese.

IL PARALLELO

L'ipotesi di identificare un personaggio così geniale e così chiacchierato come Michelangelo Merisi in parallelo con Pier Paolo Pasolini da una vita che sembra segnata da un destino simile, è formulata da Federico Zeri, da Cesare Garboli, da Enzo Siciliano, da Gabriella Sica, da Roberto Longhi.

«Al di là del loro tempo così diverso e lontano, furono entrambi artisti di un tempo di crisi, sul crinale che separa una vecchia era da una nuova sul punto di nascere. Quando Pasolini muore, nel 1975, lui, "più moderno d'ogni moderno", sigilla la chiusura di un'epoca e di un secolo, ben prima del reale com-

pimento cronologico. Assiste a tutti i rammodernamenti cruciali della sua epoca: il 1963 nella letteratura, il 1965 nella liturgia ecclesiastica con l'abolizione del latino, il 1968 nella politica; vede la decadenza e il crollo spirituale del mondo conosciuto nell'infanzia. Il periodo compreso tra il 1592, quando Caravaggio arriva a Roma, e il 1623, fine del pontificato di Gregorio XV Ludovisi, è una delle più grandi stagioni dell'arte di tutti i tempi, punto di convergenza di artisti italiani tra i quali Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni e stranieri, come Rubens, Bril, Elsheimer, giunti numerosi a Roma con nuovi stimoli creativi e diverse tendenze a dare inizio alla grandiosa scena artistica di un secolo d'oro». (Gabriella Sica: *Sia dato credito all'invisibile. - Prose e saggi*, Ricerche, Venezia, 2000)

Pasolini secondo Federico Zeri

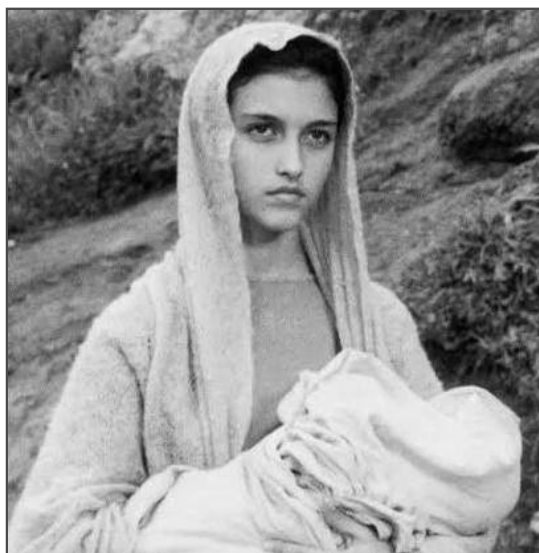
«Pasolini era un uomo bifronte: da una parte era affascinante, aveva una voce incredibilmente bella, la voce più bella che abbia mai sentito, la voce di un angelo; dall'altra, accanto a questa voce c'erano dei particolari repellenti, le mani per esempio, fredde, sudate, non so, mi faceva una grande impressione toccarle, poi aveva l'aspetto, io l'ho detto altre volte, di una bellissima statua greca in bronzo caduta da un autotreno, sull'autostrada e ammaccata, aveva qualche cosa di ammaccato, di rovinato, però era un personaggio incredibilmente... unico, io lo considererei. Io lo avvicino molto alla figura di Caravaggio, anche per la fine. Secondo me c'è una forte affinità fra la fine di Pasolini e la fine di Caravaggio, perché in tutt'e due mi sembra che questa fine sia stata inventata, sceneggiata, diretta e interpretata da loro stessi. [...] «Pasolini ha avuto una sorta di folgorazione, dalla pittura antica, e quando ha approfondito questa sua, diciamo, curiosità ha trovato che la pittura antica può fornire una quantità enorme di spunti tipologici, formali, che lui ha tutti reinterpretati. Ha guardato poi in modo particolare Rosso e Pontormo perché erano pittori dei quali avvertiva la sostanza agitata tipica di un periodo di crisi, di *transmutazione*. Ha avvertito soprattutto in Pontormo il dramma interno dell'artista solitario, incompreso, omosessuale e in Rosso ha capito, non so però fino a quale punto, il profondo divario fra le cose che dipingeva e quelle in cui credeva. Secondo me Rosso è un pittore blasfemo, un pittore non dico ateo, ma per lo meno molto scettico, che prende in giro anche le cose più sacre della pittura. Io me ne sono accorto quando ho visto l'*Ecce Homo*, cioè il *Cristo morto* con gli angeli, oggi nel Museo di Boston. [...] Quella che fosse la religiosità di Pasolini non l'ho mai capita bene. Debbo dire che Pasolini, a mio avviso, era profondamente cattolico, nel suo intimo; era formato dall'Italia cattolica, quindi aveva un forte senso del peccato, un forte senso della redenzione, un forte senso della liberazione dal peccato e dal senso di colpa. Questo secondo me era Pasolini. Io quando l'ho conosciuto, l'ho incontrato più di una volta e ho avuto sempre l'impressione di una persona profondamente toccata dal senso di colpa, agitata, quasi tormentata, lacerata, ecco il vero termine che si addice a Pasolini, lacerata, una persona che voleva essere punita. Poi anche il culto della mamma, che era molto profondo in Pasolini, tant'è vero che la madre addirittura mi sembra appaia come Madonna in un film che è *Il Vangelo secondo Matteo*.» (Tratto dal programma televisivo *Pasolini e noi* mandato in onda da Canale 5 nel 1995)



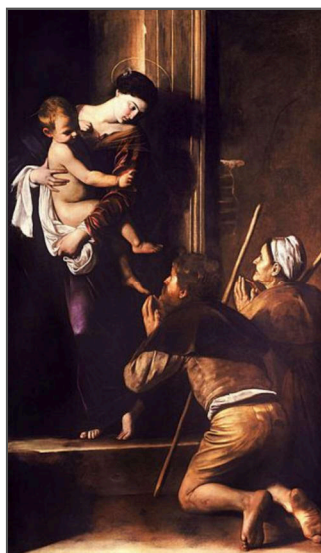
Pasolini: Uccellacci Uccellini



Caravaggio Cena in Emmaus



Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*



Caravaggio, *La Madonna del Pellegrino* - *Morte della Vergine*



CARAVAGGIO E PASOLINI: TRAGICI NELLA VITA, REALISTI NELLE OPERE

Nel numero di aprile-giugno 1970 della rivista “Nuovi Argomenti”, Cesare Garboli, ricordando lo scomparso Roberto Longhi, i cui corsi di storia dell’arte avevano appassionato il giovane Pasolini all’università, scrive:

«In modo particolare, è difficile scindere tutta l’esperienza eversiva del Pasolini “romano” degli anni Cinquanta dall’immagine del Caravaggio che ci è stata a più riprese offerta dal Longhi fino alla grande mostra caravaggesca da lui organizzata nel ‘51. Proprio in quegli anni il Pasolini scendeva dal Nord a Roma, cambiando la giovanile e lirica vena friulana in tragedia, nella direzione del drammatico realismo religioso e plebeo de *Le Ceneri di Gramsci*, dei *Ragazzi di vita* e di *Una Vita violenta*. Testi alla mano, si direbbe che il Pasolini lavorasse allora non allo specchio del Caravaggio, ma allo specchio del Caravaggio “romano”, così come ci è stato dipinto dal Longhi: quello, per intenderci, che finge per Maddalena la povera *ciociarella* tradita, gli sciolti capelli che si asciugano al sole nella stanzetta smobiliata, o quello dei *bacchi* rifatti su torpidi e assonnati garzoni d’osteria, o quello, infine, della *Vergine morta* e gonfia a gambe scoperte, come una popolana del rione, a dirla gentilmente, o una *meretrice* agli ultimi rantoli nella stanzaccia spartita dal tendone. Delle mosse caravaggesche del primo Pasolini, quasi un “*amor de loinh*” (amore di lontano, idealizzato), ebbi occasione di parlare al Longhi qualche mese prima che egli morisse. Non volle prendere partito. Ma l’interesse che mostrò alle date, le precisazioni che seguirono, quell’ “Oh, guarda!” che si lasciò scappare, mi dicono che la piccola notizia critica lo aveva fatto riflettere.

L’accostamento di Pasolini a Caravaggio è senza dubbio spericolato per la distanza che li separa, anche se nell’eterno ritorno delle cose e della poesia una giustificazione in più si può trovare. [...] Con evidenti e fondamentali differenze: Caravaggio ancora grande classico, l’ultimo straordinario classico della tradizione, come Tasso lo era stato nella poesia; Pasolini poeta novecentesco con il sentimento dell’antico e il senso tragico della modernità, non immune dall’ideologia, ostaggio del suo tempo quando perde la forma e la lingua. Nella vita furono entrambi grandi interpreti del loro tempo, anche se l’eccellenza assoluta dell’arte caravaggesca non è neppure paragonabile a quella pasoliniana, spesso informale e prolissa, senza misura. Entrambi tuttavia furono nella vita figure smisurate rispetto al loro tempo. Artisti entrambi irregolari, se non proprio eretici, dal temperamento irruento e non alieno dallo scandalo, perfino coinvolti in inchieste giudiziarie e perseguitati dalle incomprensioni, alle prese con la “grande guerra santa”, come islamici e indù definiscono il percorso interiore e spirituale degli uomini. Perché controcorrente lo furono certamente entrambi, forse anche peccatori, come tante figure bibliche, da Abramo a Mosè. Nei loro visi segnati e nervosi era già segnato un destino. Li unisce tuttavia quella povera, miste-

riosa morte consumata su un litorale, davanti all'orizzonte del mare, con l'ultima rivelazione, vissuta non in un letto, ma nella natura, loro che avevano avuto come maestra la natura. Non in pace, ma in guerra, perché in guerra si era consumata la loro vita. E tuttavia una morte semplice e reale come la morte di un uomo qualsiasi, un evento molto umano e non tragico, nonostante le tante interpretazioni che ne sono derivate. E neppure emblema o celebrazione di una morte dell'arte, ma soltanto di una vita torturata e intrepida conclusa prima del tempo naturale. Caravaggio muore non lontano da Roma e in terra toscana, vicino al Mar Tirreno, perseguitato e inseguito come un delinquente, martire come già deve essersi sentito quando si era dipinto così vicino a Orsola che si avvia al martirio.

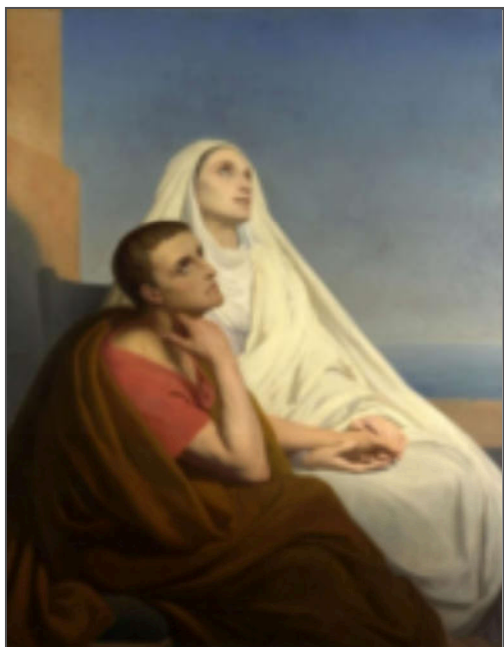


Il corpo di Pasolini



Le ossa rinvenute e attribuite a Caravaggio

Ha trentasette anni, come il divino Raffello, poco più dei canonici trentatré anni di Cristo, ma nasce alla vita vera nella memoria degli uomini, come quel raggio di luce che aveva fatto entrare nell'oscurità di una stanza con un senso di redenzione. Anche Pasolini muore vicino a Roma, davanti allo stesso mare, alla foce del Tevere presso Ostia, nome che sa di agnello sacrificale, dove andavano in un lontano passato le anime salve e dove Agostino aveva perso la madre Monica.



Sant'Agostino e Santa Monica (la mamma)



Pasolini e la mamma sul set del Vangelo secondo Matteo

Quando Pasolini muore, nel 1975, anche lui si adegua e spinge il pedale della protesta che in quel decennio appariva come il primo dovere etico dell'uomo. Entrambi chiudono un'epoca, con la drammaticità che questo comporta. Caravaggio l'epoca classica dell'arte, come qualche anno prima Torquato Tasso, sepolto in cima al Gianicolo, aveva chiuso la grande stagione della poesia italiana. Pasolini chiude l'epoca della modernità e un secolo. E forse per questo furono entrambi sfregiati, perfino nel fisico.

Caravaggio e Pasolini sanno che devono scendere lungo l'Italia, andare dal nord dove sono nati verso il sud, essere sempre più naturali. Vanno a Roma, con lo stesso desiderio di fratellanza con le persone del popolo, con lo stesso furore e disperata vitalità, la stessa fretta di depositare il loro lavoro e di trovare una lingua. Quando Caravaggio arriva a Roma, si sta chiudendo la cupola di san Pietro, il ricordo dell'altro Michelangelo è vivissimo e la città si sta riempiendo di angeli nelle chiese e nelle vie. Le figure d'adolescenti, i garzoni d'osteria e i ragazzi di strada e di vita che incontra tra un'osteria e un ponte, tra uno scontro e una sassaiola, sempre tra san Luigi dei Francesi e Trastevere, sono gli stessi dei quadri. Sono ragazzi belli e gagliardi anche se già minacciati dall'ombra e dalla malattia, come il *Fruttaiolo* e il *San Giovanni Battista*, dipinti come fossero veri e non come fossero belli. Sono figure vere, popolarissime e donne sfatte del rione, come la *Madonna morta* e gonfia d'acqua o la stupefacente *Madonna* davanti alla quale si genuflettono pellegrini miseri che da poco sono arrivati a Roma per il grande Giubileo del 1600, stupiti da quella concretissima visione.

Quando Pasolini arriva a Roma, nel gennaio del 1950, in pieno Giubileo, scopre, accanto alla Roma delle cupole e del Tevere, la Roma delle baracche e dei poveri che parlano in romanesco, con i ragazzi pieni di allegria e di una vita violenta, tra Ponte Mammolo e la Garbatella, ragazzi belli come i giovani caravaggeschi che suonano o che hanno tra le mani cesti di frutta. Allievo di Roberto Longhi, che si traveste cinematograficamente da Giotto, con gli stessi abiti e la fascia bianca sulla fronte, li aveva già visti quei ragazzi nella *Fucina di Vulcano* dipinta da Velázquez, che nel suo soggiorno romano aveva preso dalle borgate romane i suoi modelli.

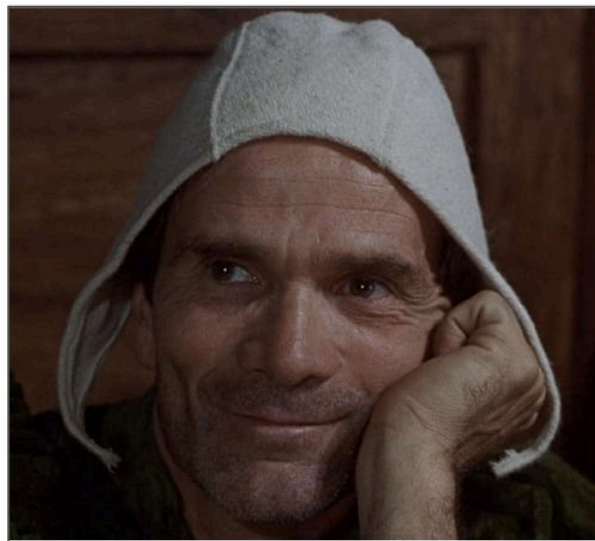
Tuttavia Roma da sola non li sazia, entrambi cercano il sud greco e mediterraneo, l'Africa e il fondamento di Roma nell'Africa, come altri avevano fatto, a cominciare da Petrarca e poi Rimbaud. Caravaggio scende a Napoli, si ferma nel luogo dove sono accolti poveri e infermi, nel cuore di Spaccanapoli; va verso terre arabe e greche in Sicilia, e si spinge fino a Malta. Pasolini cerca in Africa quello che non trova più nella vecchia Europa e li sposta anche la rappresentazione delle *Orestiadi*.

È in Africa che era nata, prima ancora che a Gerusalemme, l'idea egiziana di una vita vera tramite l'assimilazione a un dio sofferente. E le loro opere prendono la direzione del sud mediterraneo, là dove l'umanità è più dimessa e diseredata, dove Roma si è allargata comprendendolo. La redenzione, la luce nell'ombra, forse potranno trovarla laggiù, lontano dal centro.

Il miracoloso percorso di Caravaggio, dall'empirismo nordico all'umanità popolare del sud, non può ripetersi con Pasolini, figlio del suo tempo, che cerca nel sud un mito ancora romantico e improbabile, lontano dal grande e autentico meridione greco caravaggesco. Tuttavia l'essenza cristologica del loro lavoro è innegabile. La croce è il segno presente nell'opera di entrambi...».



Caravaggio, *I bari*



Pier Paolo Pasolini ne *I racconti di Canterbury*

Convegno Internazionale ai Lincei nel V° centenario dalla nascita di Camoes, che celebrò Sertorio eroe nazionale

a cura di **Maurizio Marchetti**

Nello scorso settembre sul sito Amici di Rieti, con il titolo “Quinto Sertorio Sabino da Norcia portò Roma in Spagna”, ho ricordato la figura pressoché dimenticata di Quinto Sertorio (123-72 a.C.). Osservavo che lo storico Mommsen, premio Nobel nel 1902, definì Sertorio “uno dei più grandi uomini, se non il più grande in assoluto, che Roma aveva generato fino allora ...” (Storia di Roma, III, Berlin 1854-56).

Rimanendo in ambito sabino, ne accenna lo Sperandio in *Sabina Sacra e Profana*, Roma, Zempel MDCCXC: “Sabinesi riputare si debbono le nobilissime consolari famiglie Sertorio di Norcia da cui l’anno 666 di Roma fu quel Sertorio di Norcia conquistatore delle Spagne, e perciò chiamato il monarca di quelle contrade”.

Il Guattani, nel tomo II dei III volumi *Monumenti Sabini*, Roma 1828, nel capitolo dedicato a Norcia, “Nursia Sabinorum civitas”, affermava che “potrà dirsi con ragione che difficilmente nella storia si troveranno due uomini nel loro genere così rari e perfetti come i due Sabini Numa e Sertorio; quello in politica, questi nelle armi, sebbene fortunato il primo, disgraziato il secondo” per l’indegna fine cui andò incontro Sertorio, assassinato in un banchetto a seguito di una congiura ordita da un amico invidioso e ambizioso. Sertorio ebbe grande fama per le imprese guerresche e per quanto conquistato e gestito nella penisola iberica, come rimarcato nel precedente articolo citato. Perché tornare sull’argomento? Sembrerebbe una casualità, ma l’Accademia dei Lincei il 30 e il 31 ottobre 2025 ha tenuto un Convegno Internazionale nel V Centenario della nascita di Luis de Camoes (1524/25-1580), il più grande poeta della tradizione letteraria portoghese, paragonato a Omero, Cervantes, Dante e Shakespeare, ed il cui lavoro più noto è il poema epico *I Lusitadi* (1572). Ebbene, in detta opera considerò Sertorio eroe nazionale: “Questi che presso siegue eroe straniero/È Sertorio di sdegno ancor dipinto;/Ricovra esul da Roma in seno a noi,/Ed accende ogni cuor de’ torti suoi”. (Pessimi i rapporti con Roma). Il poeta, epicamente, lo veste lusitano: “Cinto di portoghese asta e lorica (corazza in cuoio)” e non poteva mancare: “Questa che seco va fida cervetta,/sua consigliera la credé l’antica/Etate, ed ei par che l’ascolte e spire/Seco la grand’impresa e il bell’ardire”.

Anche della bellissima cerva bianca, suo tramite con la dea Diana, abbiamo in precedenza accennato, con un paragone “sistemico” con Numa Pompilio e la sua Ninfa Egeria, in entrambi i casi ponendosi come facilitatrici dell’accettazione delle decisioni ritenute da loro ispirate. E, come già pure ricordato, anche per Corneille, nella sua tragedia *Sertorius*, 1662, i Lusitani, sotto la guida di Sertorio sono quasi diventati veri romani. Dai contatti avuti partecipando al convegno con gli organizzatori e vari accademici è risultato un vivo interesse al ricordo di Quinto Sertorio e al suo contributo culturale consegnatoci dalla storia e sancito da Camoes nel suo capolavoro epico, con la manifestazione della disponibilità ad effettuare anche approfondimenti successivi; le celebrazioni relative a Camoes proseguiranno per tutto il 2026.

Potrebbe essere considerabile, nell’ambito delle iniziative di valorizzazione della memoria sabina, un qualche ricordo risarcitorio della figura di Sertorio? Magari, riecheggiando il Guattani, con altrettanta attenzione per Numa Pompilio, pure ignorato nello stradario reatino. Entrambi, peraltro, sono ricordati invece a Roma. Storicamente e adeguatamente locata piazza Numa Pompilio, inaugurata alla presenza del Sindaco Prospero Colonna nel 1917, con la passeggiata Archeologica, area dove si riteneva incontrasse la ninfa Egeria, valle delle Camene. Mentre via Sertorio congiunge viale Spartaco con via Quintilio Varo, anche lui andato incontro ad una tragica fine. A lui Augusto, a seguito della disastrosa battaglia di Teutoburgo, avrebbe rivolto la celebre frase “*redde mihi legiones meas*”. Sertorio, comunque, nella natia Norcia gode dell’intitolazione del corso principale, vanto della città.



L. Pallière, *Sertório e la sua cerbiatta*, 1849

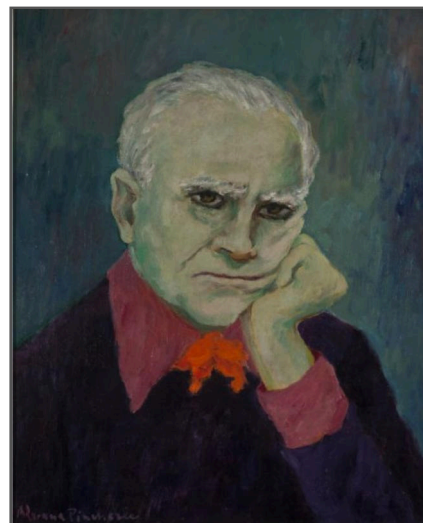
PAGINE SCELTE DI IMPORTANTI NARRATORI

di **Elisabetta Di Iaconi****Alberto Moravia** (Roma 1907 – Roma 1990)

Fu sposato con Carmen Llera, Elsa Morante, Dacia Maraini. Autore poliedrico che ha lasciato un'importante traccia nella letteratura del Novecento. La sua fama si deve al romanzo *Gli indifferenti*, nel quale è aspramente criticata la società borghese, moralmente povera e intrisa di materialismo. Il linguaggio è essenziale, i personaggi riflettono echi del pensiero di Svevo e Pirandello.

Vincitore del Premio Strega nel 1952 con *I racconti*, più volte candidato al Nobel.

Altri libri: *L'amore coniugale* (1941), *Agostino* (1943), *La romana* (1947), *La disubbidienza* (1948), *Il conformista* (1951), *Il disprezzo* (1954), *La ciociara* (1957), *Racconti romani* (fra il 1948 e il 1959), *La noia* (1960), *La vita interiore* (1978). Gran parte di questi volumi di narrativa furono trasformati in pellicole di successo.



Adriana Pincherle, Ritratto di Moravia

Da *Gli indifferenti* (Prima pubblicazione 1929)

Ballarono; Leo sosteneva la vita della fanciulla con tutta la forza del suo braccio; una leggerezza, un ardore insolito gli mettevano le ali ai piedi e sebbene lo spazio fosse angusto e molta la folla, si sforzava di eseguire i più difficili passi. «Questa volta ti ho» pensava, «ti ho». Una triste confusione invece era nell'anima della fanciulla: ballava a malincuore, avrebbe voluto uscire da quella folla, sedersi sola in un angolo, chiudere gli occhi; in continuo movimento, il carosello dei ballerini girava davanti ai suoi occhi: facce di uomini, di donne, immobili, serie, sorridenti; la musica era trionfale, vittoriosa ma non senza un piccolo tremante accordo di tristezza, del resto molto comune, che ogni tanto tornava con insistenza: facce e musica, a forza di vederle e di sentirla la testa le girava.

Ora la danza era finita; le coppie tornavano ai loro posti; tornarono anche la madre e Michele agramente litigandosi: «mai più ballerò con te» ripeteva Mariagrazia indignata.

«Di che cosa si tratta?» domandò Leo con autorità.

«Mai più» continuò la madre: «s'immagini che tutti ci guardavano... chissà cosa avranno pensato... era terribile... ha ballato come... come...»; ella cercò un epiteto e nel disordine del suo sdegno non lo trovò; «come un ladro».

«Ah! veramente?» esclamò Leo stupefatto.

«Come uno scostumato» rettificò la madre con dignità.

La scena è una sala da ballo. Michele sa che Leo è l'amante della madre; ma s'indigna nel notare che l'uomo balla con la sorella Mariagrazia con l'intento di sedurla. Dopo un battibecco con la madre e con Leo, il protagonista si ritrova per la strada.

Per un istante Leo immobile tra le due donne ansiose non parlò; poi sorrise: «Io credo» disse alzandosi, «che a te Michele sia veramente successo qualche cosa...; per questo sarà meglio che tu te ne vada... a meno che tu non voglia che me ne vada io».

«Sì, Michele, vattene» supplicò la madre; egli la guardò. «Dunque» gli scappò di bocca, «tu preferisci mandar via tuo figlio piuttosto che un estraneo come Leo?».

«Ma se è Leo che ci ha invitati?!».

Niente da rispondere: «ha ragione» pensò Michele, «è Leo che ha pagato»; guardò davanti a sé: la grande sala bassa assordava col brusio delle conversazioni, tutti quei gruppi di gente, le donne dipinte e con le gambe accavalcate e scoperte, gli uomini seduti in atteggiamenti disinvolte, con la sigaretta

in bocca, tutti quei gruppi, mangiavano, bevevano, parlavano, noncuranti: i negri accordavano i loro strumenti laggiù sotto le palme; niente da rispondere. «Hai ragione» disse infine, «me ne vado... divertiti... il ladro se ne va»; e se ne andò.

Fuori continuava a piovere: «ladro, ladro», si ripeteva Michele quasi senza sdegno, con una specie di falsa esaltazione; «ha tentato anche di rubarmi Lisa... e poi chi è il ladro?»; ma pochi minuti dopo con proprio stupore dovette accorgersi di non essere affatto adirato; tranquillissimo invece; nessuna azione di Leo, per quanto malvagia, riusciva a scuotere la sua indifferenza; dopo un falso scoppio di odio, egli finiva sempre per ritrovarsi come ora, con la testa vuota, un poco inebetito, leggerissimo.

L'indignazione di Michele dura pochissimo. Osservando la folla, che cammina sotto la pioggia, comprende che per lui non c'è nessuno scopo a vivere così sfaccendato e indifferente e così incapace di trovare una fede, un entusiasmo. Ma ciò non lo fa soffrire perché l'indifferenza fa parte della sua indole.

I marciapiedi erano affollati, la strada rigurgitava di veicoli, era il momento del massimo traffico; senza ombrello sotto la pioggia, Michele camminava con lentezza come se fosse stata una giornata di sole, guardando oziosamente le vetrine dei negozi, le donne, le *rèclames* luminose sospese nell'oscurità; ma per quanti sforzi facesse non gli riusciva di interessarsi a questo vecchio spettacolo della strada, l'angoscia che l'aveva invaso senza ragione, mentre se ne andava attraverso i saloni vuoti, non lo lasciava; la propria immagine, quel che veramente era e non poteva dimenticar di essere, lo perseguitava; ecco, gli pareva di vedersi: solo, miserabile, indifferente.

I BAMBINI FANNO CHIASSO

di *Marilù Giannone*

Non subito, forse per scelte diplomatiche, ma la Fiera libraria PIULIBRIPIULIBERI al terzo giorno dell'apertura ha trascinato curiosi e giornalisti alla moda degli anni 2020 e successivi: vale a dire a clamori ed urli per servire il culto dell'immagine imperante. La causa di tanto amoroso impegno è stata una nuova Editrice, Passaggio al Bosco, che si è provata - udite, udite - a pubblicare un libro su Hitler.

A parte il fatto che tutte, e si sottolinea, tutte le piccole case emergenti e no hanno avuto ed avevano un titolo come questo, il pubblico si è guardato preoccupato intorno ed ha scoperto che solo cinque minieditrici con la lancia in resta, su centinaia di case, hanno avuto malori da damigelle ottocentesche (sganciate loro il busto) ed hanno pestato i piedini. Hitler lo si può acclamare o insultare, ma è un personaggio della storia del mondo durante la prima metà del 1900, e quindi va conosciuto, discusso o approvato. Tutta l'Europa è stata sconvolta dalle sue imprese, e dunque si deve conoscere se si vuole evitare che qualcun altro come lui si presenti alla ribalta mondiale. Si ricorda che Lenin disse: chi non conosce la storia è destinato a riviverla.

L'esito del rumore infernale fatto dai guru dell'estremismo non ha comunque dato l'esito che volevano, invece hanno prodotto un'azione contraria: l'Editrice Passaggio al Bosco ha avuto una folla di clienti, un numero notevole di libri venduti, e, perché no? La simpatia di tutti, basata anche sull'accento dantesco del suo gestore, che non ha battuto ciglio di fronte agli svenimenti degli ultras e con qualche commento salace a voce normale ha continuato il suo lavoro.

Passaggio al Bosco è un'Editrice giovane e piena di titoli diversi che vanno dall'avventura, alla politica, dal giallo alle scienze umanistiche e con qualche interessante argomento controcorrente come quello di una rilettura dell'alfabeto nordico: semplicemente conoscenza offerta su un formato comodo, una tipografia chiara. Le altre, le contestatrici, politicamente esposte, foto sgraziate e violente, solite dimostrazioni su Gaza (ma non su Ucraina, Sudan, ed altri paesi), bandierine e slogan e, per finire, un foglio nel quale si dichiarano "editrici antifasciste", non hanno saputo offrire.

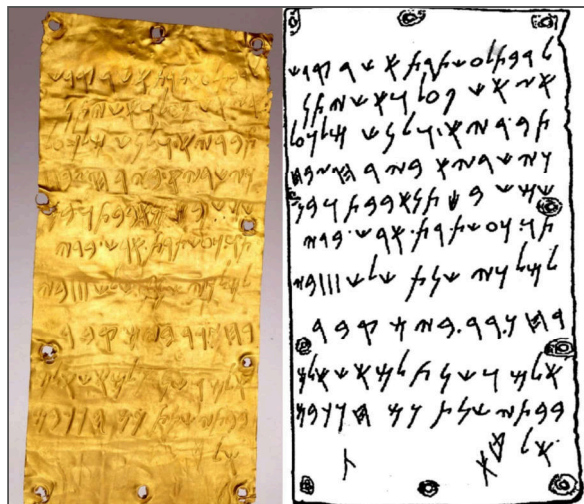
Lavorare in Editoria è un lavoro serio, signori, e pertanto se non lo si sa fare, si è pregati di darsi silenziosamente ad altri minuti piaceri.

L'ORIGINE DEL NOME CESARE da Cerveteri - Caere, a Kaiser e Czar

di *Livio Spinelli*

Durante una mia visita al British Museum di Londra, all'uscita, passando per la libreria, notai la copertina di una rivista con le foto delle famose tre Lamine d'oro di Pyrgi ritrovate nel 1962 a Santa Severa (Roma), con iscrizioni in lingua etrusca e fenicia, dove in una nota era citata una ricerca che faceva risalire il nome di CESARE alla città di CAERE (oggi Cerveteri), secondo il professore Oswald Szemerényi, linguista di fama internazionale e specialista negli studi Proto-Indo-Europei, docente al Bedford and University College di Londra (UCL) e successivamente all'Università Freiburg-im-Breisgau in Germania.

Tornato in Italia ne parlai al Principe Sforza Ruspoli il quale rimase affascinato da questa notizia. Mesi dopo riuscii a trovare la versione integrale del professor Szemerényi, che riportai nel terzo volume della mia trilogia *Città di Mosca Terza Roma – Da Giulio Cesare a*



Putin. Il Principe - che mi onorava della sua amicizia - firmò la prefazione, invitandomi a presentarlo nel suo palazzo di Cerveteri con lui in prima fila.

Dopo un lungo e approfondito studio delle tre lamine d'oro di Pyrgi, il prof. Oswald Szemerényi, nel suo *Saggio sulle lamine di Pyrgi*, edito nella rivista scientifica "Studi micenei ed egeo-anatolici", in base a precedenti studi dello storico di religione romana Friedrich Münzer, pubblicati nella monumentale *Enciclopedia dell'antichità classica* Pauli-Wissowa, dimostrava che il nome della città di Caere, scritto sulla lamina di Pyrgi in punico Kjs'rj "poteva ricollegarsi a quel Lucius Iulius Caesar antenato di Giulio Cesare".

È molto verosimile che Chaesar (forma più antica: Caisar) sia stata proprio una riproduzione del nome arcaico della Città di Caere (oggi Cerveteri). Ciò non si-

gnifica che gli antenati di Cesare fossero Etruschi, ma soltanto che il primo degli Iulii a portare quel soprannome "ebbe a che fare" con Cere, insomma Giulio "CESARE" o più precisamente GIULIO il "CERVETRANO".

I legami tra Roma e Caere risalivano all'invasione dei Galli quando i massimi sacerdoti e gli oggetti sacri di Roma trovarono qui rifugio e già dal 300 a.C. è attestato che ricche famiglie romane, come ad esempio quella dei Claudii, si erano costruite qui la propria tomba di famiglia. Il Münzer in base a precise fonti letterarie nell'*Enciclopedia dell'antichità* attesta al 250 a.C. la presenza a Caere di un ramo della *Gens Iulia* e di quel primo *Lucius Iulius* che durante la I guerra punica combatté, insieme alla città etrusca di Cere, e vi soggiornò per qualche tempo, assumendo poi il *cognomen*-soprannome *Caisar*, dal nome etrusco della città (*Caisr*-). Questa è la spiegazione scientificamente più fondata del nome, che, in tempi successivi, servì a indicare la dignità imperiale. Insieme al Principe, come illustrato nel mio libro, ricostruimmo un itinerario della memoria o meglio un percorso storico partendo da Cerveteri a Roma, passando per Costantinopoli la Seconda Roma, per giungere alla Città degli Czar: i Cesari di Mosca Terza Roma.



Foto 1 - Lamina d'oro in lingua fenicia ritrovata a Pyrgi – Santa Severa

Foto 2 – Copertina del volume "Mosca Terza Roma" di Livio Spinelli

Foto 3 – Il prof. Livio Spinelli (a sx) con il Principe Sforza Ruspoli

La Basilica Romana di Santa Anastasia

di *Gualtiero Sabatini*

Sul colle Palatino sorge la basilica minore di S. Anastasia, sui resti dell'antro di Fauno Luperco, più comunemente noto come Lupercale, una grotta naturale situata alle pendici del colle Palatino, considerata sacra e legata al culto di Luperco, un'antica divinità italica protettrice della fertilità e del bestiame. Secondo la leggenda, il Lupercale era il luogo in cui la lupa avrebbe allattato Romolo e Remo, i leggendari fondatori di Roma. Questa grotta divenne quindi un simbolo delle origini stesse della città e un luogo di culto molto importante.

Ci troviamo nel centro storico, nel X rione Campitelli, e la basilica fu costruita probabilmente nei primi decenni del IV secolo, e nell'abside vi era un'iscrizione che ricordava i tanti lavori fatti eseguire dai pontefici Damaso I (366-384) e Ilario (461-468).

La chiesa subì numerosi restauri, tra i quali i più importanti furono sotto papa Sisto IV (1471-84), nella seconda metà del XV secolo, e quello alla facciata opera dell'architetto Luigi Arrigucci (1575-1647) che andò in parte distrutta nel XVII secolo a causa di una tromba d'aria.

Nel corso dei secoli la chiesa fu sottoposta ad altri interventi che ne hanno modificato la struttura primitiva, come quelli del 1963 voluti dal cardinale James Francis Louis McIntyre (1886-1979), arcivescovo di

Los Angeles, e negli anni Ottanta il forte degrado strutturale, col conseguente radicale restauro curato dalla Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici di Roma. Ciò ha determinato la chiusura per oltre trentacinque anni della chiesa, che solo nel maggio del 2000 è stata riaperta quotidianamente al culto.

L'interno della basilica di S. Anastasia si presenta come una vastissima e luminosa sala settecentesca, suddivisa in tre navate da pilastri, cui sono addossate le antiche colonne che sostenevano la volta.



Il bel soffitto è di legno imbiancato, a lacunari di varia forma e grandezza; nel centro, un'ampia tela opera di Michelangelo Cerruti (1663-1749) eseguita nel 1722 e raffigurante il martirio di S. Anastasia.

Sotto l'altare maggiore, entro una nicchia, nel 1667 lo scultore comasco Ercole Ferrara (1610-1685) ha scolpito una statua in marmo della santa nell'atto del martirio: distesa col capo gettato all'indietro e posato su una catasta di legna, con gli abiti svolazzanti, ha una mano poggiata sul seno e l'altra che si torce nello spasimo dell'agonia.

Tante sono le tradizioni legate a questa basilica: nella navata di sinistra, si trova un altare antichissimo, proveniente dalla basilica di S. Pietro in Vaticano, dove S. Girolamo (347-420) avrebbe celebrato la Messa, come raffigurato dal dipinto attribuito a Domenico Zampieri detto il Domenichino (1581-1641). Da questo altare il pontefice Gregorio Magno (590-604) dispensava le ceneri al popolo, così si legge nelle iscrizioni poste a fianco dell'altare stesso, dove sono enumerate le reliquie che si conservano al suo interno: un lembo del velo della Madonna, il mantello di S. Giuseppe, un pezzo di legno della Croce, un calice di smalto che si crede appartenuto a San Girolamo.

Papa Leone Magno (440-461) una notte di Natale, durante la celebrazione eucaristica, aveva pronunciato l'omelia contro l'archimandrita di Costantinopoli Eutiche (378-454) che sosteneva e riconosceva in Gesù la sola natura divina e fu successivamente deposto quale eretico nel corso del Sinodo di Costantinopoli del 448.

Durante il periodo natalizio in questa basilica, dal tempo di Gregorio Magno, il papa celebrava la "Messa dell'Aurora", una delle tre del giorno di Natale (la prima a mezzanotte in S. Maria Maggiore e la terza in S. Pietro).

Fino al XIII secolo, il mercoledì delle Ceneri, dalla basilica di S. Anastasia partiva la processione penitenziale, presieduta dal pontefice, che raggiungeva la basilica di S. Sabina all'Aventino, dove veniva celebrata la prima messa stazionale della Quaresima.

QUI ALEGGIANO GLI DEI MANI DI AUGUSTO

di *Sandro Bari*

Venti anni fa, in occasione degli immani lavori per far “cambiar casa” all’Ara Pacis, scrivevo per la Strenna dei Romanisti l’articolo «Intorno all’Augusteo, una piazza sfortunata» (<https://www.gruppodei-romanisti.it/wp-content/uploads/2014/10/2008-parte-1-pp.-1-379.pdf>, pagg. 55-65). Mi auguro che qualcuno abbia la pazienza di leggerlo, apprezzando la fatica della ricerca, dedicata in particolare a “quelli che non sanno le cose”. Così mi piace definirli, quelli che parlano, e adesso anche scrivono, criticando, pontificando, propalando verità che sono solo loro, assunte da notizie false o incomplete, mistificando dati assodati, interpretando la storia secondo la loro visione ideologica. Senza scendere in particolari, mi limito a definirli semplicemente, alla romana: cialtroni.

Nell’articolo riferisco di piazza Augusto Imperatore con il suo Mausoleo e la sua Ara. Lo faccio per passione, per affetto, non per sentito dire, ma per esperienza diretta, perché vi ho vissuto. E perché il suo fascino mi ha indotto allo studio, alla ricerca, all’indagine. Ho assistito sconsolato alla sua distruzione, che l’ha resa come è oggi, luogo di lucro, dove ogni anfratto rende denaro. Il risultato piace, è evidente, al politico, all’amministratore, allo speculatore, all’imprenditore. Il Romano sta a guardare, impotente, gli scempi compiuti nell’Urbe. Ma governi e sciacalli passano, i Romani restano.

Io la conoscevo bene, la piazza. Non era luogo per masse. Ricordo quando ci si fermava, in contemplazione e riflessione, seduti sul muretto di fronte alla sostruzione della Teca dell’Ara Pacis, a leggere e meditare sulla scritta in lucide lettere bronzee che rimembrava le antiche gesta. E quando scendevamo nel giardino, allora abbastanza ben tenuto, accogliente per passeggiare, prendere il sole, curato dal Servizio Giardini che, ancora attivo, potava gli oleandri, controllava i cipressi, tagliava l’erba. Anni ‘60, ‘70, ‘80... e quando ottenevamo di entrare all’interno del Mausoleo, respiravamo la polvere imperiale attraversata da un sottile raggio di sole tra scaffali di scatole e casse di reperti, in un silenzio ovattato di mistero.

Poi la megalomania rutelliana ha permesso a una *archistar* americana di smantellare e poi distruggere la discreta teca di Vittorio Ballio Morpurgo che dal 1937 racchiudeva elegantemente l’Ara Pacis, sostituendola con l’orrendo fabbricato bianco che attira turisti come in un luna park. Da allora (settembre 2000) la piazza non ha avuto più pace, il Mausoleo è stato abbandonato a sé stesso, recintato con reddi-



Il Mausoleo e l’Ara Pacis negli anni Ottanta-Novanta del ‘900



2005: la piazza durante i lavori per la «pompa di benzina»

tizi cartelloni pubblicitari: all’interno melma, palude, vegetazione incolta, all’esterno scavi archeologici cominciati e senza fine. Tutto in attesa che come al solito le varie amministrazioni succedutesi bandissero concorsi, formassero commissioni, approvassero i progetti di ristrutturazione. Progetti piovuti a decine, taluni anche belli e sensati, naturalmente bocciati. Vent’anni di attesa, in modo che la gente dimenticasse e aspettasse con rassegnazione una soluzione. Studi, varianti, controprogetti, discussioni, scavi e sondaggi protetti da lamiera...: ora il progetto vincitore, con le opportune modifiche dopo tanto stallo, è stato quasi realizzato, con il clamore do-

vuto e la corte di adulatori che accompagna scodincolando le infinite “inaugurazioni in corso d’opera”, ormai un classico romano.

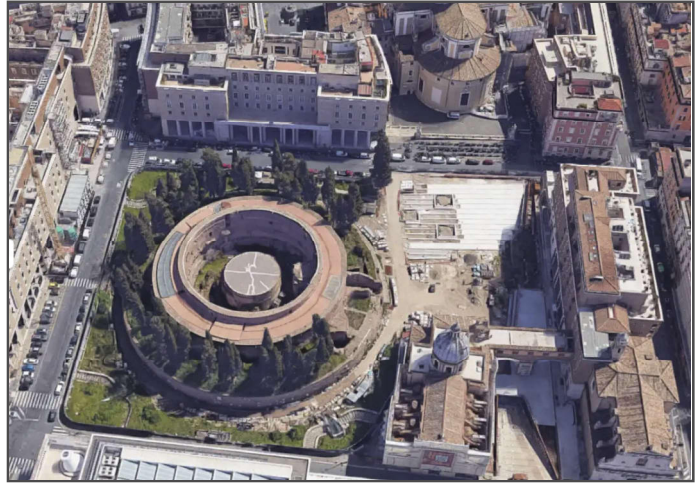
Nessuno si è esposto per criticare. Sarebbe stato inutile, come inutile fu allora la protesta del Gruppo Roma Docet, composto dai Quattro Grandi dell’architettura e dell’urbanistica nazionale (e mondiale): Portoghesi, Marconi, Aymonino, Benevolo. Il loro grandioso progetto fu escluso dai selezionati, ma almeno si tolsero la soddisfazione di dichiarare alla stampa come un gruppo di potere governi le scelte capitoline. Cosa che qualcuno diceva da tempo.

Sentiamo Paolo Portoghesi: **«La selezione fatta**

dalla commissione comunale su 48 proposte è l’ennesima prova che i beni dell’architettura vengono gestiti dal Campidoglio, indipendentemente dalla presenza di Veltroni, da un vero gruppo di potere che ha dichiarato guerra a una generazione e a una posizione culturale che ha arricchito l’architettura italiana. Siamo di fronte alla smania di fare guerra alla vecchia generazione di architetti».

Aggiungeva tra l’altro Paolo Marconi il 23-6-2006: **«Aymonino, Benevolo, Marconi e Portoghesi erano al di sopra degli obiettivi di un Bando il cui scopo era fin troppo evidente: mettere una pezza all’atto di supponenza col quale fu imposta ai romani la Teca dell’Ara Pacis senza concorso, indicandone uno che la giustificasse, sia pure a posteriori. Un concorso che modificasse il sito in modo che quella Teca - oggi spaesata in Roma come una pompa di benzina nata per le pianure dei pelle-rossa - non troneggiasse troppo su quella che era da due millenni la Porta fluviale settentrionale di Roma, ma anzi sperando che essa “desse il la” a quel contesto urbano, in modo da non sembrare più una stecca madornale, ma la nota più intonata dell’intero concerto».**

Proteste inutili, ovviamente, passate sotto silenzio.



Il Mausoleo pochi anni fa, durante i lavori nella piazza

Ora la piazza è fatta: c’è chi plaude alla resa finale senza rendersi conto di quanto si è perduto. I soliti agiografi dichiarano «Quello che fino a oggi è stato uno spazio negato alla città ricomincia a vivere con aree pedonalizzate, rampe molto dolci e percorsi in parte ancora pavimentati con travertino del primo secolo a.C., dando vita, con il Mausoleo di Augusto, ad una vera e propria “passeggiata archeologica contemporanea” in una “scenografia urbana” che riporta alla memoria di quell’antico porto di Ripetta che sorgeva lì accanto.»

Chi lo ha scritto è uno di quelli che “non sanno le cose”.

Piazza Augusto Imperatore non era affatto uno spazio negato alla città, tutt’altro: era un’isola felice e misteriosa dove gli amanti di Roma potevano rifocillarsi dal clamore, dal traffico, dalle orde di turisti: era uno spazio silente riservato a pochi, perché solo chi ha vissuto certi luoghi può raccogliarne le sensazioni che sprigionano, entrare nella loro essenza. Non possiamo aspettarci commozione o emozione da chi non ha compreso il significato di “HUNC LOCUM UBI AVGVSTI MANES VOLITANT PER AURAS”, da chi non sente lo spirito di Augusto fluttuare nei dintorni. Chi “sapeva di Roma” lo avvertiva, come lo avvertivano gli storni, i rondoni e i gabbiani che vi volteggiavano, e ora non più.

Ora finalmente l’opera è compiuta per la gioia di chi apprezza la cementizzazione della città, l’eliminazione del verde, la commercializzazione di tutta quella zona dominata dai ricchi e potenti che ne fanno mercato, e di un rudere glabro e malinconicamente inserito in una enorme bianca piazza, secondo il costume instaurato da vari sindaci: piazza san Silvestro, piazza dei Cinquecento, piazza san Giovanni, piazza Pia, ...

Solo l’inatteso abbattimento dei cipressi che incoronavano il Mausoleo ha scosso qualche coscienza, e non solo dei naturalisti e degli ecologisti. Immediato l’intervento delle truppe cammellate in difesa dell’operato capitolino: sono i sostenitori del giusto taglio degli alberi (che infatti con una scusa o l’altra ven-

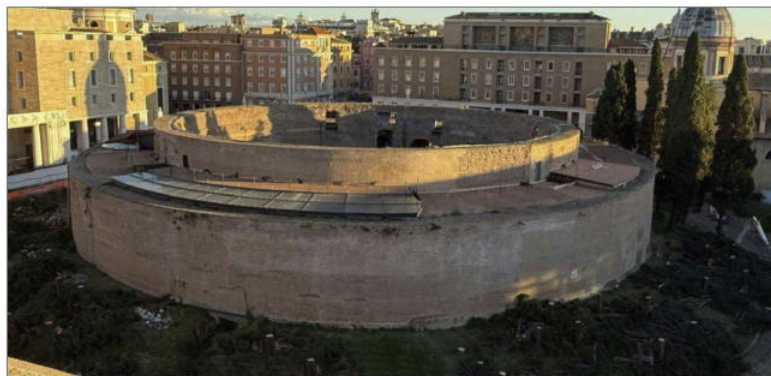
gono eliminati a frotte, come stanno facendo con i pini immortalati da Respighi), sono i politicamente corretti, schierati contro i conservatori e i retrogradi ignoranti.



Il Mausoleo pochi mesi fa, nella piazza quasi ultimata

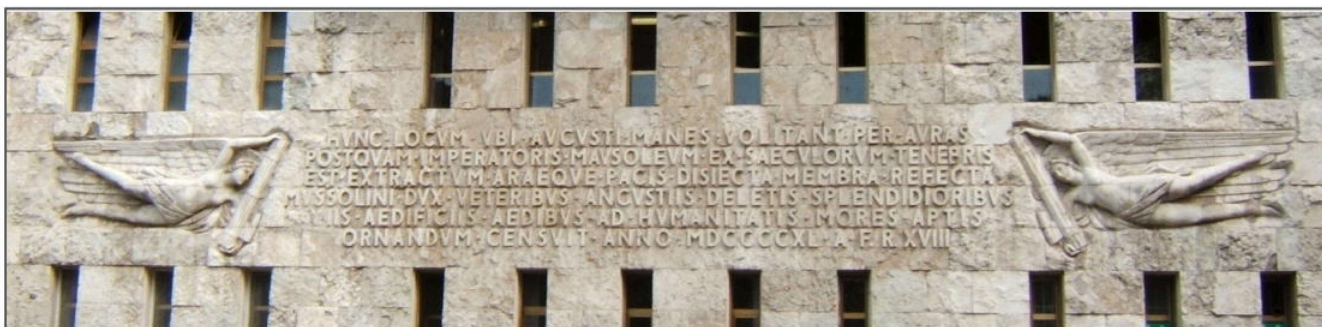
spregiativo, pubblicato su una rivista che si definisce “la più ampia e diffusa redazione culturale del paese e il più seguito strumento d’informazione artistica in Italia”, a firma del suo direttore. Poffarre! Da tanta premessa, non ci si aspetterebbe un articolo contenente imprecisioni e viziato da un palese livore ideologico.

Il citato (giovane) direttore, che ha colto l’occasione per accanirsi contro chi è distante dalla sua visione partitica, sostiene con sicumera che i cipressi vanno tagliati perché non c’erano mai stati prima del 1938, dimostrando così una riprovevole scarsa conoscenza della materia di cui tratta. Eppure esistono infiniti testi dedicati all’Augusteo, di ieri e di oggi, come quello che raccoglie i tanti progetti moderni di ristrutturazione della piazza e del Mausoleo, *Contro-progetti Ara Pacis* (Firenze 2002), opera di un gruppo di architetti e urbanisti stimati nel mondo. Sarebbe stato facile rilevare che i cipressi c’erano eccome, secondo le documentazioni pervenute nei secoli e raffigurate nelle tante immagini ipotetiche di ricostruzione...



Il Mausoleo oggi, come piace ad alcuni... colti e buongustai!

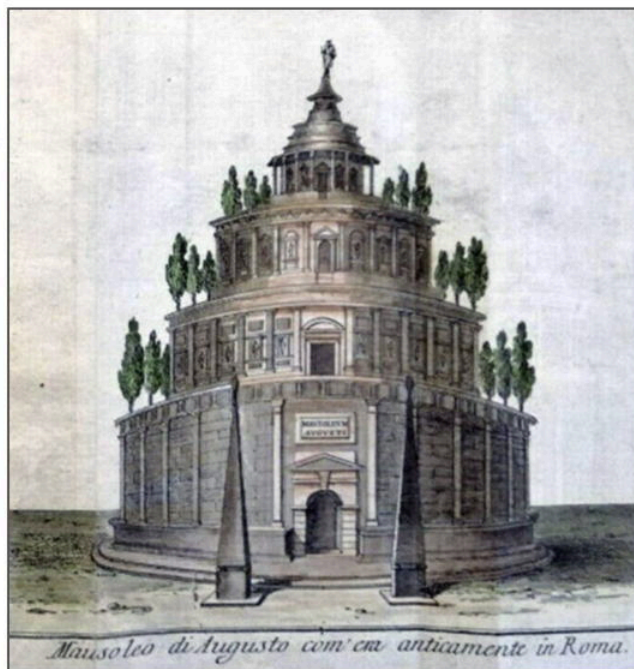
Ma l’ineffabile direttore sostiene che coloro che si oppongono al «giusto taglio» dei pini non sono altro che **piccoli personaggi di oggi incapaci di proiettarsi per un istante ai tempi grandiosi dell’Imperatore Augusto...** invece il nostro, probabilmente, vi volteggia insieme agli spiritelli dei vari Rutelli, Gualtieri, Labics, TIM, OMA e in particolare Bulgari...!



Questo luogo, dove aleggiano nell’aria gli dei Mani di Augusto, dopo che il mausoleo dell’imperatore fu estratto dalle tenebre dei secoli e i pezzi sparsi dell’Altare della Pace ricomposti, Mussolini duce ordinò che, distrutti i vecchi e angusti spazi, fosse adornato di più splendide vie, case ed edifici, più adatte ai costumi dell’umanità [trad.lett. S.B.]

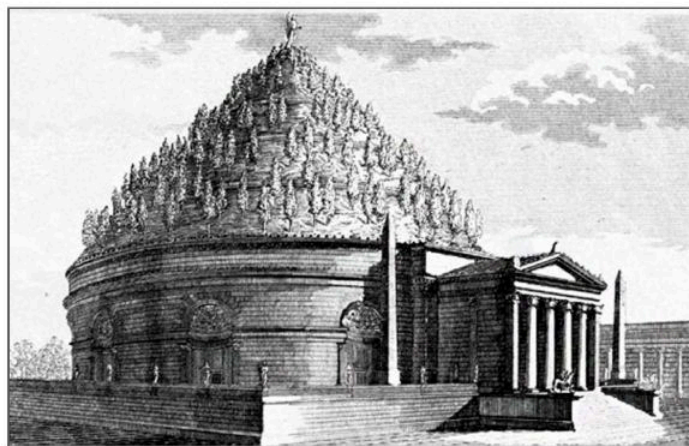
neggiante e ricca d'acque, sicuramente già allora lussureggiante di vegetazione spontanea. Augusto la fa piantumare, diventa un grande parco alberato che resisterà nel tempo tanto che la chiesetta di santa Maria in Porta Paradisi sull'odierna via Ripetta, che sostituì secondo Gianfranco Spagnesi l'antica cappella di santa Maria in Augusta, nota già dall'anno 898 (in una Bolla di Giovanni IX), potrebbe derivare il suo nome dalla vicinanza proprio dei "paradeisos", ossia quei vasti giardini degradanti verso il fiume che circondavano il Mausoleo di Augusto, quelle "silvae et ambulationes" indicate anche nella Forma Urbis di Rodolfo Lanciani.

Strabone parla di alberi sempreverdi che ricoprivano il monumento e quegli alberi potevano benissimo essere cipressi, ben conosciuti dai romani, che per le loro particolari caratteristiche venivano utilizzati come simbolo del lutto eterno: radicato profondamente nella terra ma con i suoi rami fastigiati rivolti verso il cielo, l'albero è come l'uomo stesso, ancorato



Thomas Salmon, ipotesi di ricostruzione, 1679 - 1767

all'immanenza ma teso alla spiritualità, all'ascesa e alla speranza.



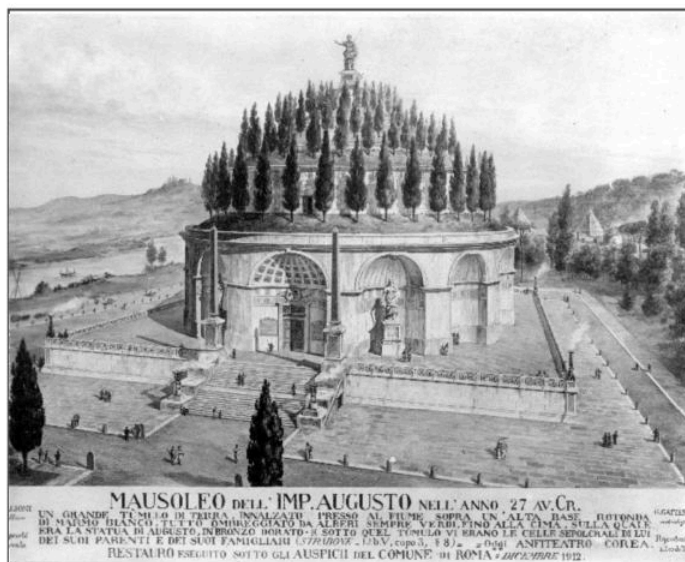
Luigi Canina, ipotesi di ricostruzione, 1830

nio, quando nasceva una bambina si piantava spesso un cipresso come "dote", in quanto il suo legno era particolarmente apprezzato: quando la ragazza compiva i tredici anni e diventava "da marito", la vendita dell'albero che nel frattempo aveva raggiunto un considerevole sviluppo era considerata vantaggiosa.

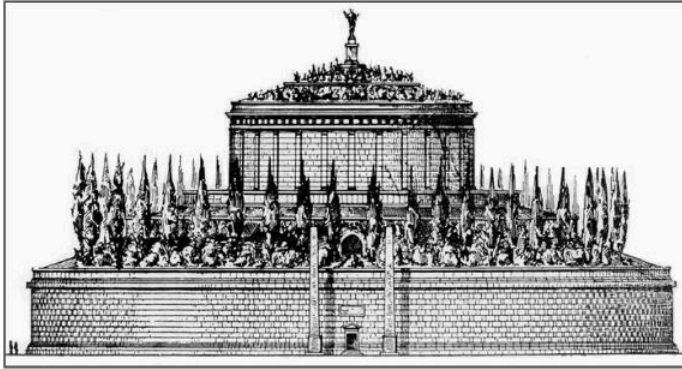
Cupressus, viene dal greco *cuparissos*, termine preellenico, che deriva da Creta, l'isola dalla quale si pensava provenisse questa specie. Il cipresso raggiunge i 20-30 metri di altezza, è resistente e longevo, cresce in qualsiasi terreno purché drenante, ha un robusto fittone con radici laterali tenaci che lo ancorano saldamente al terreno, per questo è particolarmente resistente al vento e alle intemperie.

Non a caso quindi il Mausoleo di Augusto venne ricoperto di cipressi e così fu descritto e riprodotto durante i secoli da artisti e viaggiatori. Subì gli affronti delle invasioni, gli insulti delle guerre,

Il *cupressus sempervirens* è conosciuto nei paesi del Mediterraneo orientale dalla notte dei tempi: già nell'*Epopea di Gilgamesh* viene accennato al cipresso come rimedio medicinale; Omero nell'*Odissea* lo descrive presso la grotta di Calipso, la ninfa delle acque profonde e della morte; Tucidide informa che i guerrieri morti per la patria avevano diritto a bare di cipresso; Pausania cita boschi sacri di cipressi; a Roma, ci racconta Plinio, ai suoi tempi, viveva ancora un cipresso che si stimava avesse 700 anni e sempre secondo Plinio,



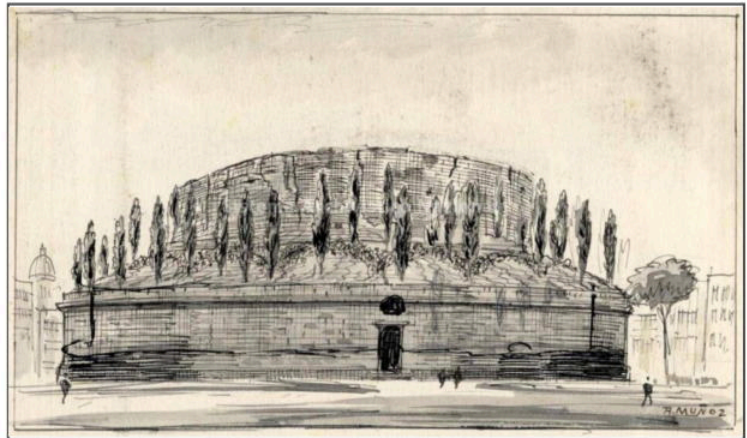
Giuseppe Gatteschi, Progetto di restauro del Comune di Roma, 1912



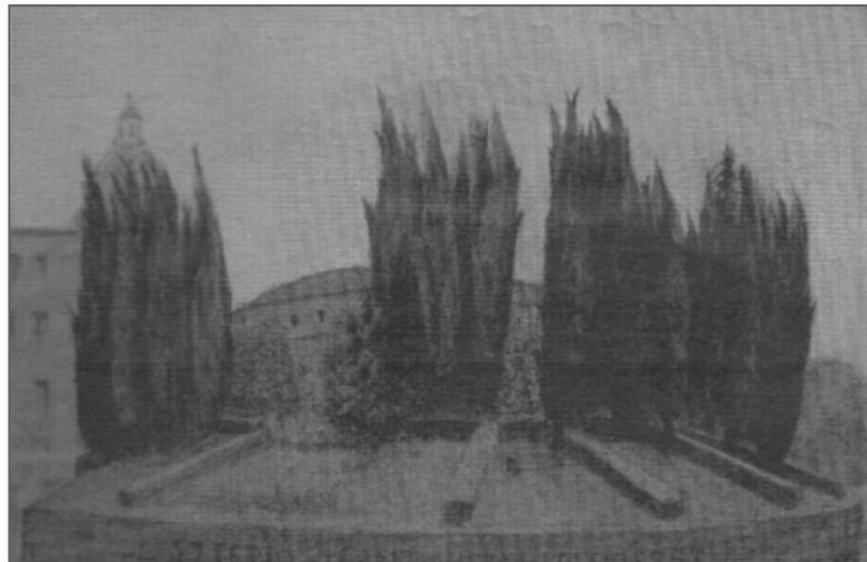
Guglielmo Gatti, ipotesi di progetto, anni Trenta del '900

l'architetto e storico dell'arte Antonio Muñoz ispettore delle Antichità del Governatorato di Roma, a condurre gli scavi e fu lui a decidere di ornare il monumento di cipressi per evocare l'antica sacralità del luogo che tornava ad avere il suo *lucus*, così come appare in un suo disegno di progetto. Era il 1934.

Per un Romano abituato a vedere il mausoleo coperto di verde, a chi a sera passava nei pressi e vedeva stagliarsi contro il cielo infuocato dei tramonti romani le imponenti sagome scure dei cipressi, animate dalla gazzarra dei passerai o degli storni alla ricerca di un ramo per dormire, vedere improvvisamente il monumento nudo, nella sua spoliatura, privato non solo degli antichi marmi come fecero i barbari, ma anche della verdeggiante veste che gli donava dignità e vita, è intollerabile.



Antonio Muñoz, disegno del progetto del 1934



Con una inaudita velocità è stato eseguito il taglio di quasi tutti i 67 monumentali cipressi ormai prossimi ai cento anni: ora ne restano meno di una decina, salvati in extremis dalla protesta corale del popolo e delle istituzioni.

Promettono che verranno ripiantati, ma quanti decenni dovranno trascorrere perché si ricomponga la corona di Augusto?

Il Mausoleo di Augusto nella sistemazione di Antonio Muñoz, disegno di Alessandro Marcucci, da L'Urbe, settembre-ottobre 1959

Haec (arbores) fuere numinum templa, priscoque ritu simplicia rura etiam nunc deo praecellentem arborem dicant. Nec magis auro fulgentia atque ebore simulacra quam lucos et in iis silentia ipsa adoramus.

[Plinio, *Naturalis historia*, XII. 3]

Questi [alberi] sono stati i templi degli dei, e da consuetudine antica i semplici rurali definiscono ancora l'albero "più insigne di un dio". E noi non adoriamo le immagini splendide d'oro e d'avorio più di quanto adoriamo i boschi sacri e i silenzi in essi contenuti.

Gauguin, il diario di Noa noa e altre avventure

di **Edvige Lugaro**

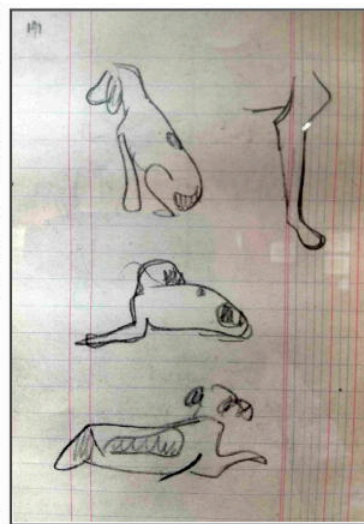
Questo il titolo della mostra recentemente ospitata al Museo storico della Fanteria di Roma dopo il successo torinese alla Cittadella del Mastio.

Una piccola ma preziosa mostra incentrata sul soggiorno tahitiano di Paul Gauguin, colla particolarità che in esposizione non si trovavano le tele che hanno reso celebre il pittore, quanto piuttosto tutto il materiale che era servito a generarle: foto d'epoca, disegni, xilografie, sculture lignee e bronzee, scritti vari.

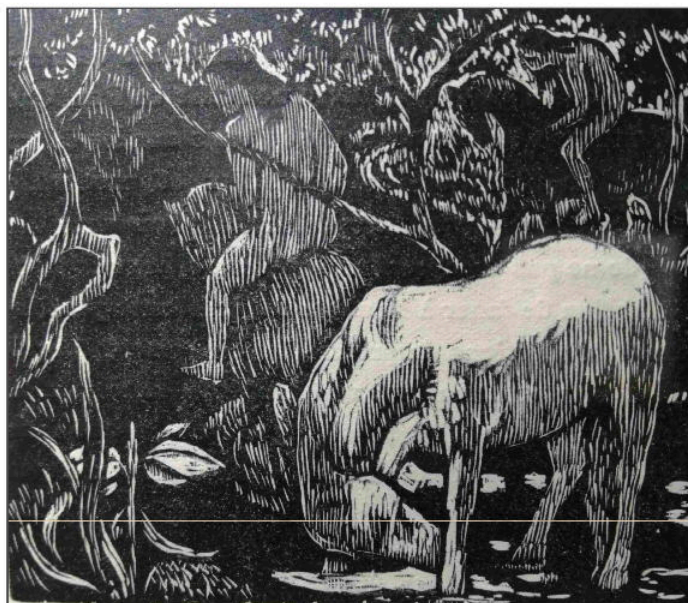


Esposte più di un centinaio di opere, tra cui anche dodici litografie a colori di Van Gogh, oltre ad opere di contemporanei come Jean-François Millet, Adolphe Beaufrère, Louis Anquetin o stampe appartenenti al gruppo dei Nabis di Pont-Aven, come Maurice Denis, Paul Sérusier, Émile Bernard. In appendice era anche presente una sezione sulle isole Marchesi, recentemente dichiarate patrimonio UNESCO, realizzata dagli scatti fotografici di Luigi Chiurchi e Pietro Ienca.

Cuore dell'esposizione, nonché suo centro focale, il diario "Noa noa", vero e proprio taccuino personale dell'artista che vi registrava



tutto: dalle sue impressioni sull'affascinante ambiente polinesiano, alla contabilità in merito alla vendita delle sue opere in Europa, in una mescolanza d'incantato stupore dinanzi all'elemento magicamente ancestrale della natura selvaggia, di contro a quella che lui definiva "trivialità europea". Il diario, scritto tra il 1893 ed il 1894, porta l'emblematico titolo di "Noa noa" (profumo), in omaggio agli effluvi di sandalo e in particolare ai fiori di tiaré (frangipani), più volte citati nel testo quanto dipinti tra i capelli delle donne indigene. Corredato da 23 xilografie, stampate dall'amico Daniel de Monfreid, destinatario di parecchie lettere nelle quali l'artista non fa mistero dei suoi intenti artistici. Come, ad esempio, quando, in una lettera del 7 novembre 1891, dichiara apertamente: "Il disegno è tutto: accumulo documenti". O, in una posteriore di un anno, indirizzata alla moglie: "Io ho un fine e lo perseguito incessantemente accumulando documenti". E a conferma di ciò si consideri il carnet con 38 disegni, quasi tutti eseguiti a memoria nello studio di Parigi, dove troviamo studi di ritratti, dettagli anatomici o animali, come la deliziosa volpina che sembra preludere a quella del capolavoro di Saint-Exupéry o il cane accucciato, la cui immagine



verrà ripresa nel dipinto "Malinconia", conservato all'Art Museum di Worchester.

Tra le xilografie spicca quella tratta dalla famosa tela "Il cavallo bianco", oggi al Musée d'Orsay, che sembra qui compendiare tutto l'Eden che circondava l'artista: in una visione assolutamente bidimensionale, decorata da un trionfo di piante di pandano, palme da cocco e fiori tropicali, dove vagano cavalli montati a pelo da fanciulle ignude, si staglia imponente la sagoma del cavallo bianco, ripreso nell'attitudine naturale di strofinarsi il muso dopo essersi dissetato. Immagine simbolica presaga di un aldilà che, nel suo ritorno ad una primigenia purificazione, è ricerca d'ideale conubio di arcaico e moderno.

Attualità di *Er serraio*, fra giocosità e disincanto

di **Maria Nivea Zagarella**

Trilussa (1871/1950) esordì nel genere della “favola”, dove secondo il critico Pietro Pancrazi *raggiunse tutta la sua eccellenza e trionfò*, nel 1901 con le *Favole romanesche* e nel 1903 con *Er serraio* stampati dall’editore romano Enrico Voghera al quale il poeta rimase legato fino al 1919 prima di concedere, dal 1922, l’esclusiva a Arnoldo Mondadori. Favole sul modello degli antichi e della tradizione (Esopo, Fedro, Orazio, La Fontaine, Meli...), ma con morale adattata ai tempi moderni, e con un repertorio animalesco arricchito e ampliato anche ad *animaletti piccolo-borghesi*, secondo la felice definizione di Pancrazi, quali *pulci, tarne, pidocchi, tarle, bacherozzi*... accanto ai più tradizionali, ma da Trilussa rivisitati e talora rovesciati, *lupi, agnelli, somari, leoni, volpi, topi, formiche, cicale*. E con scelte preferenziali per il gatto, il porco, la scimmia, il cane, il pappagallo. Si muove il poeta fra tradizione e contemporaneità, fra leggi invariabili dei rapporti umani e verifica nell’attualità di tale ripetitività. Ne fornisce un gaio, umoristico, esempio, con tutta la malizia del gioco fantastico-intellettuale e dello scetticismo di fondo dell’autore, il *Serraio*, anche se l’umorismo trilussiano non vi ha ancora raggiunto l’incisiva maturità, la compatta organicità strutturale e la logica stringente di altri testi.

Nel *Serraio* “si sente” l’abile “dicitore” che vuole assecondare la platea, cui piacciono i giochi di parola (*Fintanto che le fiere serviranno/ a fa’ guadagnà l’ommini, saranno/ come le fiere... de beneficenza*), certi luoghi comuni (gli *allisciamenti* e *bacetti* della domatrice al leone, che sono *er vecchio sistema de le donne*) e il frasario popolare più corrico (lo *possino ammazzallo in braccio a mamma!... lo possino scanallo a mare rosso...*), limiti presenti soprattutto nella sezione *La ribbejone*. Nella prima (*Er comizzio*) l’insoddisfazione del Leone che chiuso in gabbia sente nostalgia del deserto e della libertà (*Ero libbero, allora! Ero Felice!*), e dà sfogo alla vergogna e al dispetto per tutti i soprusi del domatore e della domatrice cui è costretto ad obbedire nonostante il suo altisonante nome (*Oplà! Nerone! Un altro salto! Alé!...*) e il suo essere *Re*, crea l’occasione dello “sciopero” collettivo degli animali e di una riflessione politico-sociale sullo sfondo dell’Italia giolittiana, che aveva appena ristabilito i diritti di associazione e di stampa, e ammesso lo sciopero, donde il climax ascendente della protesta del leone: *È un’infamia! un sopruso! una vergogna!*, e l’incitamento/comizio della Scimmia che spinge il leone, per recuperare stima e indipendenza, ad accordarsi con la pantera, la iena, la tigre e l’orso, riscuotendo con la sua *rabbia* l’approvazione degli altri animali: *Bene! brava! - strillavano - Ha ragione! Viva la libertà! Morte ar padrone!* Il Leone dal canto suo sottolinea la necessaria “unità” della *Classe* se vogliono spuntarla contro *‘sto sfrutatore propotente* del Domatore, e invita chi dissente a uscire subito allo scoperto, e non a battaglia avviata (*che se faccia esci er fiato... senza che poi ciriòli come tanti*). Queste prime 16 strofe piacciono sia per i *flash* che sbocciano una piccola Italia borghese svagata appresso a spettacoli da baracconi da fiera e caffè-concerto, e alle prese con le prime agitazioni sociali e le prime scalate d’“appariscenza” (*gli strilli* delle manifestazioni popolari messi a tacere dagli *squilli* di tromba delle cariche della polizia, o l’uzzolo di diventare *cavajere*), sia soprattutto per il sorriso sornione dell’autore che non si fa illusioni sulla tanto sbandierata e invocata “sovranità del popolo” (il leone “sovrano” è ingabbiato *come er popolo sovrano/ che viceversa nun commanna mai*) e sulla “natura” degli umani che, fedelmente “ricopiati”, nel loro agire e vaniloquio, da scimmia e pappagallo, fanno fare loro (e dove finisce qui lo scherzo e comincia l’acredine nel “dire” di Trilussa?) *una bruttissima figura*. Nelle successive 21 strofe, pur facendo il poeta concessioni ai testi di Fedro con il Ciuccio, che vuole avere la sicurezza, ribellandosi, di non cambiare solo padrone, e recrimina sui tamburi fatti con la sua pelle da morto, alla platea romana con la Lupa “offesa”, perché accusata di ingordigia, anche se ha fatto da balia *ar primo Re de Roma*, e al sentire popolare “stizzito” con il Cane, che si ribella perché si sente trattato *come un cane*, prosegue la “verve” dell’ispirazione iniziale. I tratti più interessanti e efficaci nella denuncia e nella polemica, entro la resistente inflessione giocosa, emergono però dalle “voci” dell’Orso, del Gatto, della Jena, del Maiale e del Serpente. L’Orso, umanitario e socialista, allude all’ingratitude della nuova classe dirigente verso i patrioti che fecero l’Unità d’Italia (*Puro quelli che fecero l’Italia/ mò campeno sonanno l’orghenetto/ co’ le ferite e le medaje in petto!*), e invita l’Aquila reale a scendere, dalle altezze in cui vola, fino “in basso” per sentire li

lagni e vedere le pene della povera gente, e conoscere a fondo tutte le birbonate de 'sto monno. Gli altri quattro animali integrano il mosaico sociale, e marcano egoismo e ipocrisia degli umani. La Jena evoca l'ideologia clericale reazionaria perché, indifferente al benessere sociale, antepone la Morte (e non poteva nel verso: *io vivo solamente su li morti*, Trilussa essere più feroce!) e la felicità dell'antro monno a questo mondo; il Maia impersona l'affarismo borghese che entra dappertutto (*e che co' la scusante der prosciutto/ permette [la borghesia] che me ficchi dappertutto*) e il rischio/eventualità di una "uguaglianza" come appiattimento generalizzato sulla ricerca solo dell'utile personale: *er cane vorrà vede tutti cani,/ er sorcio vorrà vede tutti sorci,/ e io, questo, s'intenne, tutti porci!*, versi dove la lepidetza dell'ammicco e della battuta fa il paio con l'amarezza del disincanto. Quanto mai esplicite poi sono le parole del Gatto, che rivendicando la sua (egoistica e diffidente) indipendenza da ogni padrone proclama che l'Omo, *o monarchico, o prete o socialista,/ è stato e sarà sempre egoista*, e quelle del Serpente che, risalendo all'inganno facile del pomo perché l'uomo è sempre ambizioso e interessato, sentenza che sin dai primordi, volendo scansare il sudore della fatica, l'individuo ha cercato per "magnare" chi "sudasse" al posto suo, donde l'inevitabile divisione sociale fra il proletario che suda assai [e] j'amma nca er necessario,/ mentre, invece, er padrone che lo sfrutta... mangia, fuma, s'intoppa e fa er signore. E mentre scoppiano gli "strilli" del Coccodrillo socialista che invoca: *Morte a la borghesia capitalista!/ Evviva la repubblica sociale!*, una marcetta insulsa raduna il pubblico per lo spettacolo, interrompendo il Comizio e la ribellione, che viene rimandata alla sera. Fra gli aderenti allo sciopero c'è pure la Tigre che non accetta di essere paragonata nella crudeltà al "cuore" della donna, perché la donna ammazza er fijo pe' sarvà l'onore, [mentre] io - dice la Tigre - nun assasino mica er sangue mio!

Nel commento alla vita e ai costumi contemporanei nel *Serrajo* rientra dunque anche il tema dell'onore (e del degrado morale della società di allora), che torna nei due versanti, maschile e femminile, nella sezione *La ribbejone* dove, rispetto alla prima (*Er comizio*) e all'ultima (*La fine de lo sciopero*) si avverte però un calo e una "dispersione" dell'ispirazione su tematiche più "generiche". Trilussa forse non volle troppo appesantire la sua "favola" di insistenti ragioni politico-sociali e preferì deviare per un po' l'attenzione su una misoginia di maniera, su pettegolezzi da cronaca giornalistica e "chiacchiere" disimpegnate. Perciò nella requisitoria della Scimmia (il cui ruolo inquirente e giudicante era già in Esopo e in Fedro) contro il Domatore e la Domatrice, rinchiusi l'uno nella gabbia del leone, l'altra in quella della Jena, troviamo sì battute pungenti e ridarelle a un tempo, tipo: l'Omo che si dà il titolo di "Re degli animali" perché è er più animale; nato forse da un aborto di scimmia; animale ragionevole [che] nun ragiona mai; un ciarlatano che per distinguere il bene dal male ha bisogno der Codice penale, e ancora, la sequenza sui quatrini che so' come li dolori,/ chi ce l'ha se li tiè... donde l'immobile divisione schiavi/padroni, vittime/strozzini. Ma prevalgono le osservazioni viete sulla blasfemia umana (o cattolici o cristiani o protestanti o giudei), sul cibo preferito dagli umani (animali dalle carne tenere e crudeltà verso le galline, con l'ammicco a una certa culinaria!), o sul fare l'uomo lo scemo co' la Donna da quando entra ne l'età de la raggione, sul crudo/animalesco scopo sessuale, "condito" con quarche porcheria sentimentale e co' 'na mucchia di parole belle che so' sempre quelle, per finire l'autore nella più minuta casistica misogina circa l'amare inaffidabile della Donna, compreso lo scialbo episodio dello scimmietto travestito che con 200 lire attira la cantante prima troppo schizzinosa! L'ispirazione riprende però slancio etico e fantastico ne *La fine dello sciopero* dove il Domatore vince sulle accuse della Scimmia giocando de furberia. Sfo-dera infatti un abile discorso social-progressista dove mette di tutto: l'affarismo,/ gli sfruttatori der capitalismo,/ co' la conquista der proletariato; le formule accattivanti: popolo mio, Compagni!, er cammino della civiltà/Libertà; la promessa di un governo più bono, più civile, più moderno; le "esilaranti" trovate ("esilaranti" "per il pessimista Trilussa, non per il Popolo sempre facilmente minchionabile da un bon vocabolario,/ un ber vocione e relativo gesto) sia della politica mista (cioè trasformista),/ uguale a



la politica italiana,/ con una monarchia repubblicana/ clerico-moderata-socialista, sia delle ignezioni ogni mattina di morfina (ieri, oggi, sempre?), per risolvere la questione del benessere della classe più povera. Al Cane che protesta “strillando” (e “strillare” è parola tematica di questa favola a marcare la sconfitta) che è tutto un macchiavello, che proporrà un benessere sociale a furia di ignezioni de morfina/ significa provvede a li bisogni/ co’ quello che si vede ne li sogni!, e che il domatore/padrone appoggia il socialismo perché sa i socialisti divisi in due correnti col rischio di buscarsi un reumatismo (e qui la battuta trionfa per sé) restando buggerati tra uno sbadajo e ‘no stranuto, il Domatore replica dicendo di mandargli due rappresentanti de fiducia. E la vicenda si fa amara, perché lavorando sulle parole l’astuto Domatore precisa che, se fanno differenze, nello scegliere, fra un leone e un maiale, la loro è una uguaglianza disuguale, e suggerisce, per esse giusti (altro inganno!) di incaricare le du’ bestie più povere e affamate. Gli scioperanti scelgono il Porco e il Gatto, che subito assurti ad amici personali del domatore, si fanno comprare dai suoi “donativi” a vita e convincono i compagni a rientrare uno ad uno nelle gabbie, agitando entusiasti l’ipocrita ritornello populista: *Avemo vinto – strillano – avemo vinto... er padrone s’è convinto/ che è necessario che la bestia magni... D’ora in poi avrete qualunque concessione chiederete*, purché finisca subito la cagnara dello sciopero!

Nelle umane società vincono sempre per Trilussa sulla giustizia e la buona fede l’arte della simulazione e l’interesse, e la favola si chiude con la perfetta scenetta “fumettistica” del Domatore soddisfatto che bacia er Porco e abbraccia er Gatto, scenetta che nel rivelarsi purtroppo sempre attuale evidenzia tutta l’ambigua (malinconica) gaiezza della Musa di Trilussa.



IL CAMPO MARZIO

Storia e archeologia di un quartiere antico di Roma

di **Nicola Rocchi**

[...] È sorprendente sapere che quello che oggi è un piccolo rione nel centro di Roma ricco di monumenti, in passato era una grande pianura alluvionale creata dagli affluenti del Tevere su un’area caratterizzata da un altopiano composto da tufi vulcanici, successivamente modellato dall’erosione fluviale del Tevere generando i sette colli (Aventino, Campidoglio, Celio, Esquilino, Palatino, Quirinale e Viminale).

Il fiume Tevere poi con le sue frequenti esondazioni ha cambiato varie volte il livello di calpestio e reso fertile il suolo. Vari sono i corsi d’acqua che attraversano il Campo Marzio; dove ora sorge il Pantheon esisteva una palude, il *Palus Caprae* (da dove secondo un mito sarebbe sparito Romolo durante una *contio* - adunanza pubblica) e presso il *Tarentum* sono stati trovati residui di fenomeni vulcanici. Un canale, costruito da Agrippa, l’*Euripus* ancora corre sotto corso Vittorio, da via del Governo Vecchio a piazza di Santa Maria della Pace, per poi giungere al Tevere in un punto ad oggi non ben individuato, poiché al momento della costruzione dei muraglioni del Tevere, venne ostruito lo sbocco dello stesso nel fiume, come per altri corsi d’acqua minori. È sufficiente entrare nel cortile del Palazzo della Cancelleria per accedere ad un ambiente al piano terreno dove è visibile la tomba del console Aulo Irzio morto nel 21 a.C. durante la guerra di Modena, completamente sommersa nell’acqua del canale.

La presenza di tali corsi d’acqua ha creato un fenomeno di umidità di risalita in quella parte del centro storico e pertanto la necessità di frequenti restauri degli affreschi di Raffaello nella Cappella Chigi in Santa Maria della Pace. Questa grande pianura, pur essendo fuori dalla città inaugurata e quindi fuori del confine sacro del *pomerium*, era al tempo un luogo fondamentale per alcuni dei culti e dei riti della città intesa come corpo civico. Inizialmente questa grande area era proprietà del re ed adibita alla coltivazione dei cereali, da qui il mito per cui l’isola Tiberina sarebbe nata dal grano mietuto nel campo Marzio e gettato nel fiume dal popolo romano al momento della cacciata dei re Tarquini.

Con l’istituzione della Repubblica romana la natura di *ager publicus* impedì che la zona venisse edifi-

cata da parte dei privati. Il Campo Marzio era sede dell'ara di Marte, luogo fondamentale per la cittadinanza dove si svolgeva il censimento dei cittadini abili al servizio militare, e dei *Saepta*, dove si svolgevano le elezioni dei magistrati. Il "trionfo", grande rito religioso, politico e militare, adottato dai romani nel periodo dei Tarquini, iniziava e percorreva il Campo di Marte per poi terminare in cima al Campidoglio presso il tempio di Giove Ottimo Massimo.

Proprio la natura pubblica della zona e quella militaristica dello stato romano fece sì che la pianura costituisse il luogo in cui la classe dirigente romana potesse celebrare la propria gloria attraverso la costruzione di una serie di edifici di varia natura per mezzo del bottino ricavato dalle guerre vittoriose.

Sorsero così in Campo Marzio una serie di templi votivi che i comandanti vittoriosi eressero a perenne memoria delle loro gesta. L'area sacra di largo Argentina con i suoi edifici di culto, al centro del *Porticus Minucia*, scoperta ed indagata a seguito della demolizione di un isolato nel periodo tra le due guerre, ci ha fornito uno spaccato di tale situazione. Il non lontano portico di Ottavia rifacimento augusteo del portico Metello, con al centro i templi di Giove Statore e Giunone Regina è un altro esempio di questo progressivo affollarsi nell'area di monumenti, che spesso ospitavano anche le opere d'arte bottino di guerra.

Per quanto riguarda il portico di Metello, da Plinio il vecchio sappiamo della presenza di un gruppo di ventiquattro statue equestri in bronzo di Alessandro Magno e dei suoi compagni durante la battaglia di Granico, opera di Lisippo.

Lucio Cornelio Silla e Caio Giulio Cesare ebbero da parte del Senato il privilegio e l'onore di avere delle tombe a spese dello stato nell'area del Campo Marzio. Il progressivo emergere delle grandi personalità politico-militari rese possibile anche la costruzione del primo teatro in muratura a Roma, che in precedenza il Senato aveva impedito per motivi di ordine pubblico.

Pompeo si rese promotore della costituzione di un enorme complesso che comprendeva il teatro con il tempio di Venere in *summa cavea*, un enorme portico e la curia in cui venne ucciso Cesare. Successivamente in epoca imperiale si aggiunsero altri due teatri: quello di Marcello e di Balbo, un Odeon ed uno stadio ad opera di Domiziano. Il momento di grande cambiamento che portò alla edificazione della parte settentrionale della pianura che in precedenza era rimasta libera, fu il principato di Augusto.

Sorsero in Campo Marzio la meridiana e l'Ara Pacis nei pressi di San Lorenzo in Lucina, un grande santuario, il Pantheon in collegamento con il grande sepolcro dinastico, il Mausoleo di Augusto, all'ingresso del quale erano collocati due obelischi in granito egiziano. Il genero di Augusto, Marco Vipsanio Agrippa edificò inoltre le prime terme pubbliche di Roma, la piscina pubblica e un acquedotto, l'Acqua Vergine che ancora oggi fornisce acqua alla fontana di Trevi e che è parzialmente visibile nei pressi del largo del Nazareno e sotto la Rinascente.

L'imperatore Claudio a seguito della conquista della Britannia fece costruire un arco trionfale lungo la via Lata, oggi via del Corso. Le cremazioni degli Imperatori avvennero nel Campo Marzio all'interno di recinti di marmo monumentali detti *Ustrina*, nei pressi degli stessi sorsero la colonna Antonina e quella di Marco Aurelio ed una serie di templi dedicati agli Imperatori divinizzati. Il tempio meglio conservato è parzialmente visibile in piazza di Pietra ed è quello di Adriano che giunse a divinizzare la suocera Matidia fino a dedicarle un tempio, presso piazza Capranica, le cui rovine sono state analizzate dal Senato della Repubblica nel sottosuolo dell'omonimo collegio e sono visibili nel vicolo della spada di Orlando.

L'ultima grande impresa edilizia fu l'edificazione del tempio del Sole da parte dell'imperatore Aureliano nella zona di piazza S. Silvestro; durante il tardo impero romano l'imperatore veniva sovente associato alla divinità solare e si manifestarono nuove forme di religiosità che andavano verso il monoteismo. Probabilmente al tempio del Sole era collegato il demolito arco di Portogallo, così denominato perché sorgeva all'incrocio tra via della Vite e via del Corso dove era l'ambasciata del paese lusitano. L'arco di Portogallo probabilmente doveva essere l'ingresso monumentale al tempio, realizzato riutilizzando materiale proveniente da edifici Giulio-Claudi. Un altro arco, anch'esso demolito, sorgeva lungo via del Corso presso la chiesa di Santa Maria in via Lata: l'arco *Novus* realizzato dai tretrarchi nel 293 d.C. in occasione dei decennali o nel 303 d.C. per celebrare le vittorie riportate in Oriente contro i Persiani ed in occidente contro l'usurpatore Carausio. [...]

LA STORIA DELL'ARCO DI DOLABELLA

Il Celio, uno dei sette colli della città, che prende il nome dal condottiero etrusco Celio Vibenna, che aiutò Servio Tullio a conquistare Roma nel VI secolo a. C. e scelse questa zona come sua dimora, in origine era chiamato “Mons Querquetulanus”, vale a dire “Monte delle querce”, per la sua ricchezza di alberi, ma il nome di Vibenna prevalse, rendendolo un'aerea residenziale di lusso nell'antica Roma.

E proprio su questo colle, quasi di fronte all'ospedale militare e a fianco della chiesa di S. Maria in Domnica, c'è un antico arco poco conosciuto.

Eppure esso risale all'anno 10 d.C.: mentre era imperatore Augusto (27 a.C. – 14 d.C.) fu eretto per ordine del Senato di Roma dai consoli Publio Cornelio Dolabella (del quale porta il nome) e Caio Giunio Silano.

L'arco è sovrastato da una piccola cella nella quale visse S. Giovanni de Matha (1154-1213) lo spagnolo fondatore con S. Felice de Valois (1127-1212) dell'Ordine della SS. Trinità per il riscatto degli schiavi. Poco più avanti, nei pressi della cosiddetta “Navicella”, che era forse un ex voto di qualche marinaio a una delle tante divinità pagane protettrici del mare (quella attuale non è però l'originale, ma una copia), c'è un portale di marmo, anch'esso antico e prezioso, che nel passato fungeva da ingresso all'ospedale istituito da S. Giovanni de Matha.

Sopra il portale, un'edicola pure di marmo, sorretta da due colonnine e da due pilastrini. Sul fondo, un medaglione intorno al quale è scritto a lettere dorate: “Signum Ordinis Sanctae Trinitas et Captivorum”, cioè “Stemma dell'Ordine Trinitario e degli schiavi”; al centro, il Cristo seduto appunto tra due schiavi, uno bianco e uno nero, entrambi legati da catene, e c'è anche una croce equilatera dai colori rosso e azzurro.

Autori di quest'opera, interamente realizzata in mosaico, furono nel XII secolo Giacomo Cosmati e suo figlio, attivi tra il XII e XIII secolo, romani, i cui nomi sono tuttora incisi nel marmo del portale.

I Cosmati erano una vera e propria dinastia di artigiani, i cui membri più noti lavoravano nelle botteghe, tramandando il mestiere per generazioni: tra questi, Lorenzo, Cosma di Jacopo e Giovanni. Il termine “Cosmati” deriva da uno dei membri, Cosma di Jacopo di Lorenzo, che diede il nome allo stile.

Essi utilizzavano l'*opus alexandrinum*, una tecnica di pavimentazione decorativa in mosaico tipica dell'arte bizantina, reinterpretandolo con motivi geometrici e complessi creando disegni policromi su pavimenti, presbiteri, cibori e chiostri.

Questo singolare lavoro, quasi del tutto ignorato, corse il pericolo di essere demolito sui primi anni dell'Ottocento. Era allora proprietario dell'ex ospedale il principe russo Godoy, il quale volendo costruire un ingresso sontuoso alla vicina villa Celimontana, aveva predisposto ogni cosa per l'abbattimento del portale.

Intervennero subito il Padre generale dei Trinitari; e il principe non solo aderì alla richiesta di non procedere alla demolizione programmata, ma fece rinforzare il muro di cinta.



L'Arco di Dolabella e Silano ritratto da Ettore Roesler Franz

Una curiosità. Uno degli aspetti più interessanti del monumento è il suo riutilizzo. Nel 52 d.C., durante il regno dell'imperatore Claudio, l'arco venne inglobato nel percorso dell'*Aqua Claudia*, uno dei grandi acquedotti di Roma.

In questo modo l'arco perse la sua funzione puramente celebrativa e divenne parte integrante delle infrastrutture urbane, sostenendo il passaggio delle condutture d'acqua.

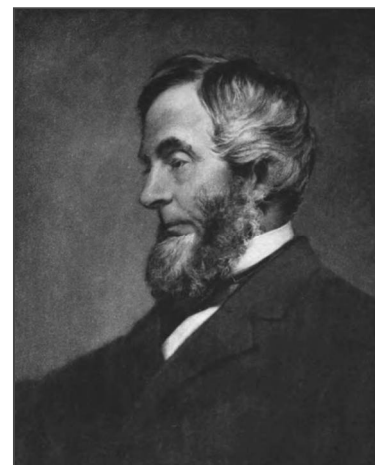
Gualtiero Sabatini

VIAGGIATORI A ROMA

di **Renato Mammucari**

George Stillman Hillard

Maine 1808-1879



Dopo essersi diplomato presso il College Harvard nel 1828, quattro anni dopo si laureò presso la Harvard Law School, entrando a far parte dello studio associato di Boston assieme a Charles Sumner; in seguito insegnò alla Round Hill School nel Northampton (Massachusetts).

Per tutta la vita fu politicamente impegnato: a partire dal 1836 membro della Camera dei Rappresentanti, successivamente, nel 1850, fece parte del Senato; nel 1853 prese parte alla Convenzione costituzionale; dal 1866 al 1870, infine, fu procuratore distrettuale per lo Stato del Massachusetts.

Riuscì a dedicare molto tempo anche alla letteratura, divenendo nel 1833 membro dello staff editoriale del “Christian Register”, un settimanale “unitario”. L’anno dopo era editore di “The American Jurist”, una rivista legale alla quale collaborarono anche Simon Greenleaf e Theron Metcalf, mentre dal 1856 al 1861 fu editore associato del “Boston Courier”. Le sue principali pubblicazioni sono: *I lavori di Edmund Spenser* (diviso in cinque volumi del 1839), selezioni da *Writings of Walter Savage Landor* (1850), *Life and campaigns of George B. Mc Clellan* (1864), una parte di *Life, Letters and Journals of George Ticknor* (1876), diversi articoli su periodici ed enciclopedie ed infine *Six months in Italy* (*Sei mesi in Italia*, diviso in due volumi del 1853), dal quale sono tratti i brani che pubblichiamo nell’intelligente e coinvolgente traduzione di Luigi e Stefania Mazzuca, che hanno lavorato assieme con un’intesa che solo tra padre e figlia può realizzarsi.

La maestosa ombra del passato

Per il viaggiatore che viene a Roma con un minimo di preparazione, che ha per ogni cosa una doverosa attenzione, i primi giorni della sua permanenza trascorreranno con un senso di sconcertante indecisione, nel tentativo di organizzare un programma che gli permetta di orientarsi tra l’enorme intrico di cose interessanti che gli si presentano.

Può seguire il corso cronologico, cominciando dagli incerti inizi storici, arrivare fino al periodo dei re, alla repubblica, all’impero, alla notte dei periodi bui, alla caduta di potere ed influenza nei tempi più recenti, per giungere alle ultime ombre del declino che si protendono fino al presente, studiando ciascun periodo attraverso i suoi monumenti, collegando il presente al passato e osservando come ciascun periodo storico abbia generato quello successivo.

Oppure può suddividere Roma in argomenti, e prendere in considerazione la pittura, la scultura, l’architettura, separatamente ed escludendo totalmente ogni altra cosa, ma potendo così avere la materia nelle sue mani.

Può suddividerla con un criterio territoriale, completare l’esame di ogni zona prima di affrontarne un’altra. Può fare il giro delle mura, e farsi un quadro generale d’insieme, prima di scendere nei particolari. Ma nel mentre sta decidendo, un fatto accidentale o l’indolenza o un capriccio possono essere determinanti per lui e, nell’incertezza del dubbio, tutti i programmi possono essere abbandonati, e solo l’impulso del momento sarà la sua guida.

Può anche accadere, quasi come una regola generale che, a motivo della sensibilità degli stranieri per tutto ciò che è caratteristico e particolare in Roma, egli rimanga disilluso in un primo momento. Molti viaggiatori entrano in Roma attraverso porta del Popolo, che dà su piazza del Popolo, un’area irregolare, in cui non c’è nessun monumento di rilievo, a parte l’obelisco nel centro; di fronte due chiese gemelle, di medie dimensioni e di nessun particolare pregio architettonico, dividono tre strade che divergono dalla piazza, come tre dita distese del palmo della mano.

Egli probabilmente farà ancora soltanto pochi passi, fino ad uno degli alberghi in piazza di Spagna e si

sentirà circondato da negozi, caffè e locande. Nelle belle giornate egli potrà osservare grassi gentiluomini in abiti incolori e donne di gradevole aspetto, con parasoli ed eccessive guarnizioni sui loro abiti. Egli sentirà parlare inglese intorno a lui. Egli dirà a se stesso “tutto ciò è bello, ma questa non è Roma; è Londra o Parigi o qualsiasi altra metropoli. La maestosa ombra del passato non è qui. Tutto questo è moderno, confortevole, e commerciale; questo è ciò che io ho lasciato a casa, non quello per vedere il quale io venni qui”.

La Roma della memoria

Essi sono circondati dalla decadenza che non ha dignità, e da oggetti offensivi che sono come note stonate in una melodia. Tutte queste cose vengono rimosse nelle incisioni, e l'effetto sull'oggetto particolare è quello di idealizzarlo e di falsificarlo. Ogni cosa è levigata, approssimata e pulita.

Le spaccature sono riempite, le irregolarità sono rimosse, sfondi e primi piani sono creati, le storture vengono raddrizzate e tutte le deformità eliminate. Quindi, sebbene nella riproduzione vi sia sufficientemente del vero, vi è altrettanto falso da suscitare un irritante disappunto. L'impressione di bellezza sembra sempre dileguarsi davanti agli stanchi passi del viaggiatore. La luce si dissolve non appena egli si avvicina, e le “brillanti tracce”, che egli aveva inseguito calano nel buio.

Ma lasciamo che venga per lui il momento opportuno. La Roma della memoria non può essere costruita in un giorno. Il suo momento sicuramente verrà. Non improvvisamente, non attraverso atti forti e vementi, ma con una leggera gradualità, con un approccio tranquillo, lo spirito del posto lo prenderà. Gli elementi sgradevoli e comuni spariranno, e soltanto il bello ed il tragico rimarranno. E quando la sua mente ed il suo cuore saranno in armonia con la scena intorno a lui, lo attenderanno un'infinità di elementi gradevoli e di stimolanti sorprese.

MICROBIOGRAFIE IRRISPETTOSE

di *Stefano Torossi*

I FRATELLI MARCELLO

Benedetto Marcello 1686 – 1739

Alessandro Marcello 1673 – 1747

A Venezia, in visita a palazzo Marcello un giorno di fine Seicento, c'è la principessa di Brunswick che è venuta a sentire suonare Alessandro. Dietro al clavicembalo si nasconde il piccolo Benedetto; la principessa chiede se suona qualcosa anche lui, Alessandro le risponde che, con il talento che ha, il fratellino al massimo gli può voltare le pagine dello spartito.

Offeso a morte, Benedetto giura a sé stesso di diventare il più grande musicista della famiglia. Così comincia la reciproca rincorsa di questi due fratelli che sfidandosi diventeranno famosi, ma anche confusi uno con l'altro, soprattutto nel condividere la paternità, mai veramente chiarita, (a un certo punto si affaccia perfino Vivaldi) del famosissimo concerto per oboe.

La famiglia, che fra le sue proprietà ha anche il teatro S. Angelo, è una delle più vecchie e nobili di Venezia; la madre scrive poesie e disegna paesaggi, il padre, coltissimo, suona il violino, è anche lui poeta e tutte le mattine, appena sve-



Benedetto Marcello

gli, fa comporre un sonetto a ognuno dei figli.

Anche Benedetto pratica il violino, all'inizio con risultati molto scarsi (è l'epoca della visita della principessa), ma poi, punto sull'amor proprio, si butta nello studio della musica con una tale frenesia che rischia di rimetterci la salute. Questo della fatica nello studio sarà uno degli elementi forse di invidia, certo di contrasto con suo fratello Alessandro, dotato invece di una facilità naturale in tutto quello che fa: letteratura, musica, professione legale.

Infatti, forse per troppa facilità arriverà meno lontano.

Purtroppo, malgrado il suo entusiasmo di studente, appartenere a una così storica famiglia costringe Benedetto a seguire il corso degli onori (e oneri) obbligatorio per i giovani nobili, specialmente per i figli minori che, secondo le regole della categoria, devono, per così dire, guadagnarsi la vita.

Dal 1707 è avvocato ed entra nel Maggior Consiglio; poi segue tutta la serie dei pittoreschi incarichi della Serenissima: Ufficiale alla Messetteria, giudice all'Esaminador, ufficiale alla Ternaria Vecchia, membro della Quarantia, camerlengo a Brescia, provveditor a Pola e così via in giro per i possedimenti della Repubblica Veneta. Di questa *routine* obbligata che gli ruba spazio alla poesia e tempo alla musica si lamenta nella sua autobiografia satirica *Fantasia ditirambica eroicomica*. Eppure riesce lo stesso a mettere in musica i primi cinquanta salmi biblici in una edizione ammiratissima, prima dai suoi contemporanei e poi, col passare del tempo, da Goethe a Rossini e perfino Verdi.

Pubblica anche una raccolta di *Dodici concerti a cinque con violino solo e violoncello obbligato* che firma con il proprio nome seguito dal titolo di "Nobile veneto, Diletante di contrapunto".

Nel 1728 Benedetto sposa in segreto Rossana Scalfi, una ragazza senza nobiltà, musicista ambulante, conosciuta mentre canta serenate in barca sul Canal Grande. Naturalmente la sua nobile famiglia la prende molto male e quando lui muore impugna il testamento, fa causa alla povera Rossana, la vince (nobili contro popolo: sentenza scontata) e la lascia senza uno zecchino.

Quello stesso anno a Venezia capita un fatto che gli sconvolge i pochi anni che ancora gli rimangono da vivere. Mentre attraversa la chiesa dei Santi Apostoli per andare a suonare l'organo, posa il piede su una lapide del pavimento, questa si spezza, lui sprofonda nel sotterraneo e lì rimane un bel po' prima che lo tirino fuori, convinto di essere stato folgorato dall'ira del Signore.

Da quel momento si dedica solo allo studio delle Sacre Scritture, alla musica religiosa e alla composizione di poesia dedicata a Dio. E a cinquantatré anni vola fra le braccia del Padre. A lui è intitolato il Conservatorio di Musica di Venezia.

Passiamo al fratellone Alessandro, quello dotato di talento istintivo: poco studio, molto risultato. Lui è il figlio maggiore, quindi ha tutti i privilegi ma ancora più obblighi di rappresentanza politica e familiare. Abbiamo già detto che ha un talento letterario e musicale del tipo spontaneo, che si manifesta senza bisogno di lavorarci troppo. Quindi, per fare anche lui il "Nobile Diletante" gli basta meno tempo. È più fortunato di Benedetto.

Studia poesia con il padre e pubblica gli *Ozii giovanili*, frequenta Vivaldi che capita spesso nel teatro di famiglia, affresca i soffitti del palazzo Marcello di Venezia, della villa Marcello di Stra, e della chiesa di San Marcuola, fa collezione di strumenti musicali, è un provetto costruttore di mappamondi, parla sette lingue, organizza concerti, suona il violino benissimo (molto meglio di Benedetto) e compone e pubblica sei concerti per oboe sotto lo pseudonimo accademico di "Eterio Stinfalico".

Non per sottolineare ma ci pare l'immagine del fratello per-



Alessandro Marcello

fetto e antipatico, quello a cui tutto riesce bene, con scorno degli altri.

E qui arriviamo al pasticcio del famoso *Concerto in re minore per oboe, archi e basso continuo*, attribuito a lui, poi a Benedetto e, come abbiamo detto, addirittura a Vivaldi; rimasto ininterrottamente nel repertorio dei solisti di quello strumento ma, appunto perché non si è mai saputo con precisione chi l'ha scritto, presentato sempre come opera di un *Anonimo Veneziano*.

Da cui il famoso titolo del famoso film del 1970 di Enrico Maria Salerno, del quale si può ammirare, cercandola in rete, la famosa scena in sala di registrazione, con Florinda Bolkan che si dispera in un angolo buio perché sa che lui sta per morire di un male che non perdona, mentre Tony Musante, il musico malato, di lei innamorato e da lei riamato, suona sull'oboe l'adagio del concerto.

Con degli imbarazzanti primi piani sulle sue dita (pollici esclusi) che invece di muoversi fluide seguendo il tema (è comprensibile che un attore non conosca la diteggiatura di un oboe, ma allora, con una piccola spesa in più bastava riprendere le mani di un vero suonatore) stanno immobili, pietrificate dalla consapevolezza dell'incompetenza, sulle relative chiavi.

Tanto è piaciuto ai registi questo adagio che ce lo hanno servito, oltre che nella colonna sonora appena citata, anche in *Fragole e sangue* (arrangiato per chitarra), in *Lezioni d'amore* (per pianoforte), *L'ordine del tempo* (violoncello e organo), in *Et in terra pax*, *L'olio di Lorenzo*, *Il socio*, *Pocahontas*, *La leggenda*, *La casa della gioia*, *Undine*, *The fabelman*.

E, onore supremo, è arrivato perfino a Canzonissima, sull'ugola di Massimo Ranieri.

www.ilcavalierserpente.it - Numero 659 – gen.2026

Daniele Kihlgren, *I tormenti del giovane Kihlgren*

Milanese di origine svedese, Daniele Kihlgren è ideatore, fondatore e CEO di Sextantio Group. Terzogenito di una famiglia di imprenditori del cemento, alla fine degli anni Novanta decide di restaurare un borgo medioevale in rovina, Santo Stefano di Sessanio, sulla cima delle aspre montagne abruzzesi, facendo del paese intero un albergo diffuso. Successivamente, realizzerà un progetto analogo nei Sassi di Matera ed è in realizzazione un piccolo villaggio con destinazione ricettiva in un'isola del lago Kivu in Ruanda, al confine col Congo.

Il giovane Kihlgren parte da un progetto di tutela dei borghi storici in abbandono e del loro paesaggio duro, intenso e desolato ma che ha cancellato per dar vita a un'immagine più spendibile, una propria caratteristica fondante, la sua intima spiritualità. Vuole affrontare questa esperienza in prima persona, cercando di vivere l'ascesi di questi territori, ma è a questo punto che arrivano le giovani pastorelle abruzzesi portando al fallimento incondizionato la ricerca di santità e purezza del giovane. Lo ritroviamo poi nei bar della Capitale, con un'immagine un po' stereotipata ma molto milanese e, sebbene cerchi di approfondire i valori *politically correct* sedimentati nel suo armamentario morale, viene nuovamente massacrato dalla Romanità esasperata delle monelle dei Castelli Romani, dell'Agro Pontino e della Ciociaria. Rimarrà solo un'ironia sterile che ingoia tutto e tutti dal giovane Kihlgren ai suoi progetti, dai borghi all'Assicurazione Sanitaria in Africa fino ad alcuni dei tabù ideologici e culturali più sedimentati del Secolo appena trascorso.

Baldini+Castoldi [ed.2025]

[Red.]



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

di *Sandra Avincola*

Il senso dell'umorismo consente ad Austen di sottolineare la palese iniquità dell'*entail* al netto di ogni pathos e senza dovere, per questo, farsi ingrossare le vene del collo. Si guardi al dialogo, in *Ragione e sentimento*, tra John Dashwood e Fanny, la sua rapace, meschina consorte. I due si sono stabiliti col figliolletto nella lussuosa dimora dove fino a poco tempo prima vivevano di diritto le sorellastre e la matrigna di lui; hanno privato le loro congiunte non solo della casa, ma anche di tutto ciò che essa contiene (così prevedeva la "legge"): suppellettili, quadri, argenteria, tappeti, porcellane, libri, finanche la biancheria. Ed ora Mrs John Dashwood vorrebbe ridurre al minimo (e ci riuscirà) la rendita che il suocero, sul letto di morte, aveva sollecitato il figlio a corrispondere loro. John Dashwood, inizialmente intenzionato ad elargire un generoso vitalizio alle sorelle, viene rapidamente dissuaso dalla moglie. Con argomentazioni false e manipolatorie, Fanny lo convince a ridurre sempre più la somma preventivata, fino a trasformarla in mero gesto simbolico. Anche un piccolo regalo occasionale - sostiene - sarà più che sufficiente per persone che non dovranno più sostenere gli oneri di una dispendiosa vita sociale. È così che il proposito iniziale di intestare alle sig.ne Dashwood un vitalizio di 3000 sterline l'anno, verrà ristretto prima alla metà, e poi ancora e ancora, per convertirsi alla fine in vera e propria elemosina:

"Un regalo di cinquanta sterline, di tanto in tanto, impedirà che si trovino nel bisogno a causa del denaro, e, ritengo, sarà ampiamente adeguato alla promessa fatta a mio padre." "Certo che lo sarà. (...) La gestione della casa non costerà praticamente nulla. Non avranno né carrozza, né cavalli, e a malapena qualche persona di servizio; non daranno ricevimenti, e non avranno spese di nessun genere! Pensa solo a come staranno bene! Cinquecento sterline l'anno! Non riesco proprio a immaginare come potrebbero spenderne la metà; e quanto a dovergliene dare di più da parte tua, è completamente assurdo solo a pensarlo. Saranno più in grado loro di dare qualcosa a te". (*Jane Austen, Ragione e Sentimento*. Traduzione di Giuseppe Ierolli. Testo originale a fronte. www.jausten.it. Vol. I. cap. II)

Abbiamo riportato solo una minima parte di un dialogo che si snoda per più pagine: ma già da queste scarse battute si può vedere come l'ironia austeniana smantelli argomentazioni che ammantano di ragionevolezza la cupidigia e l'egoismo più squallidi. La vena umoristica trasmigra dall'autrice alle protagoniste delle sue opere, capaci d'introspezione e spirito critico a differenza delle eroine dei romanzi sentimentali. Analizzando i comportamenti di alcune di loro (Elizabeth Bennett in testa), Austen contesta l'idea che il matrimonio possa essere l'unico fine legittimo nell'esistenza di una donna; ciò non toglie che si comprendano le ragioni di chi non vede altra soluzione ai propri problemi oltre all'"accasarsi" in modo conveniente. *Orgoglio e Pregiudizio* ci offre esempi altamente rappresentativi di entrambi i modi di considerare la questione. Ricevuta - e respinta con pervicacia - la proposta matrimoniale di Mr Collins, Elizabeth trasecola quando vede la sua migliore amica, Charlotte Lucas, accettare l'offerta che lo stesso Collins, determinato a tornare alla sua parrocchia con una sposa al fianco, le ha fatto subito dopo il rifiuto della cugina. Austen riporta le considerazioni di Miss Lucas immedesimandosi totalmente nel suo punto di vista: lungi da lei il volerla criticare per essersi piegata a un matrimonio d'interesse. Date le leggi vigenti, quel che è in ballo è sopravvivenza, pura e semplice sopravvivenza:

Certo, Mr. Collins non era né intelligente né piacevole; era una compagnia noiosa, e il suo affetto puramente immaginario. Ma comunque sarebbe stato un marito. Senza aspettarsi molto dagli uomini e dal matrimonio, sposarsi era sempre stato il suo obiettivo; era l'unica soluzione onorevole per una signorina istruita e di scarsi mezzi, e per quanto fosse incerta la felicità che se ne poteva trarre, era sicuramente il modo più piacevole per proteggersi dalla miseria. Quella protezione l'aveva ormai ottenuta, e a ventisette anni, senza mai essere stata bella, era consapevole della sua fortuna. (*Orgoglio e Pregiudizio*. Traduzione di Giuseppe Ierolli. I vol., cap. 22, pag. 138. www.jausten.it)

Il brano riportato è uno degli esempi più interessanti di stile indiretto libero (slittamento progressivo dal pensiero dell'autore a quello di Charlotte Lucas) in Austen: un'innovazione tecnica di grande portata - e ancor più grandi fortune - nell'evoluzione futura del genere-romanzo. Grazie ad essa l'autrice trascorre da una prospettiva esterna in terza persona (narratore onnisciente) all'interiorità del personaggio, car-

pendone pensieri e sentimenti all'atto stesso del loro prodursi. Quanto ai contenuti, è su tali convincimenti che Charlotte riesce, con pacata serenità, a fronteggiare la reazione a caldo della sua amica, convincendola della bontà delle proprie ragioni. Vero è che senza il retroterra di implicazioni sociali poco si capirebbe - e apprezzerrebbe - il valore della personalità di Elizabeth, allorché, del tutto priva di mezzi autonomi com'è, "ardisce" rifiutare la proposta di matrimonio di Mr Darcy. Mr Darcy: un gentiluomo che vanta una rendita annuale di 10.000 sterline; che possiede una tenuta da sogno, Pemberley, nel Derbyshire; che è colto, elegante e - quel che non guasta - anche di splendido aspetto. Il suo dichiararsi a Elizabeth, oltre ad essere momento 'topico' del romanticismo letterario di sempre, si pone come l'esatto contrario di quanto un uomo dovrebbe dire a una donna che intenda conquistare:

"Invano ho lottato. Non è servito. I miei sentimenti non possono essere repressi. Dovete permettermi di dirvi con quanto ardore vi ammiro e vi amo". (...) Lui concluse descrivendole la forza di un affetto che, a dispetto di tutti i suoi sforzi, si era dimostrato impossibile da vincere, ed esprimendo la speranza che sarebbe stato ricompensato dal consenso a concedergli la sua mano. Mentre lo diceva, lei vide con chiarezza che non nutriva alcun dubbio su una risposta favorevole. Parlava di timore e ansia, ma il volto rivelava una totale sicurezza. Questo poteva solo esasperarla ulteriormente, e, una volta che ebbe concluso, le guance di lei si imporporarono (...). Op.cit., vol. II, cap. 11, pag. 204

Il lettore sa bene quali siano le ragioni, alcune delle quali del tutto infondate, su cui si è costruita l'avversione di Elizabeth nei confronti di Darcy; ciononostante il netto rifiuto di lei desta ammirazione per la libertà di discernimento e la fierezza morale di cui ella dà prova. Elizabeth non esita neppure un attimo nel rigettare una proposta che le garantirebbe una sistemazione prestigiosa accanto a un uomo per di più innamoratissimo: la sua aspirazione (come darle torto?) è di essere felice, e sa che ciò non le sarebbe possibile accanto a un uomo che non stima né ama. Ovviamente è su questa forte tensione emotiva nei confronti di Darcy che si potrà costruire, una volta chiarito ogni malinteso, una passione finalmente ricambiata: ma all'atto del suo rifiuto, questo Elizabeth ancora non lo sa: ed è ciò che la trasforma in reale, autentica eroina.

Le motivazioni sociali sono tenute in gran conto da Austen in ciascuno dei suoi romanzi; ma se per il lettore è facile sposare le ragioni di Elizabeth Bennett, ipostasi di ideale muliebre per antonomasia, la cosa diventa più difficile nel caso di caratteri femminili umbratili, schivi e insicuri di sé. Per questo riteniamo che il meglio delle sue risorse Austen lo dispieghi a ridosso di figure inizialmente sbiadite, ma che nel corso degli eventi acquistano rilievo di contorni e si animano di singolare determinazione. Che dire di eroi/eroine decisamente poco empatici? Al riguardo l'autrice è equidistante da ogni forma di schieramento a favore del proprio sesso: nessuna presa di posizione preconcepita, nessun tifo di parte, nel senso che l'antipatia, a volte al limite del respingimento, si divide equamente tra i due generi. Nella prima categoria rientrano tipologie quali Fanny Price (*Mansfield Park*), Jane Bennett (*Orgoglio e Pregiudizio*) e Anne Elliot (*Persuasione*); nella seconda Emma Woodhouse (*Emma*) e sì, proprio lui, il Darcy di *Orgoglio e Pregiudizio*: salvo poi, una volta chiarito quanto c'era da chiarire (equivoci, malintesi, presunte colpe che si ribaltano nel loro esatto contrario), trasformarsi nell'amante ideale agli occhi di ogni donna dai sette ai settant'anni. Ma veniamo ai componenti del primo gruppo. Sarebbe impresa titanica per ogni autore rendere attrattivo un personaggio che si esprime poco e a fatica, non compie gesti eclatanti e vive costantemente nell'ombra come Fanny Price; eppure Austen ci riesce. A chi - semplice lettore o critico letterario - volesse rimarcare il carattere insignificante se non addirittura scialbo di questa poco plausibile eroina, si può obiettare che: 1) - nella realtà di tutti i giorni non esistono solo individui brillanti, determinati e consapevoli di sé, ragion per cui uno scrittore di talento non può non dare conto di questa vasta parte di umanità. Diversamente non avremmo mai avuto personaggi quali Lucia Mondella, Pierre Bezuchov, Frédéric Moreau, Beth March, Zeno Cosini, Neville Longbottom... e infiniti altri; 2) - il mondo domestico, quello degli affetti e delle mansioni che vanno comunque disbrigate (incombenze utili al benessere sociale e/o familiare, assistenza di persone fragili e malate, disponibilità a sacrificarsi) ruota spesso intorno alla dedizione e alla generosità di quanti mettono se stessi al servizio delle necessità altrui: da Agnes Wikefield di *David Copperfield* a Sonja di *Delitto e Castigo*, dalla già citata Beth March di *Little Women* al redento Jean Valjean de *I Miserabili*, la grande narrativa offre un ricco campionario di personaggi connotati da profonda moralità e spirito di sacrificio, tra i quali va annoverata - *ça va sans*

dire - la suddetta Fanny Price. Allevata dagli zii Bertram, facoltosi proprietari di Mansfield Park, sin da quando era una bambina di nove anni timida e cagionevole, Fanny è stata strappata a un destino di miseria in seno a una famiglia numerosa in quel di Portsmouth. Superata la prima, difficile fase di adattamento alla nuova realtà, la ragazzina concepisce sensi di calda riconoscenza per gli zii, ama incondizionatamente i cugini –in special modo Edmund, del quale si innamora in silenzio-, divenendo con gli anni l'anima segreta intorno alla quale ruota l'intero nucleo di Mansfield. Assiste sgomenta al perdersi delle cugine, troppo belle e viziate per non farsi sedurre dalle lusinghe del gran mondo; sopporta con infinita pazienza le angherie della zia Norris, uno dei personaggi più perfidi mai usciti dalla penna di Austen; segue con dolore l'incipiente passione di Edmund per la fascinosa quanto egocentrica Mary Crawford; rifiuta con fermezza (ecco il tratto eroico!) l'offerta di matrimonio che le viene fatta dal fratello di lei, che il suo infallibile intuito ha classificato da subito come impenitente libertino. I fatti daranno ragione a Fanny, divenuta nel tempo il cigno che pochi avrebbero saputo intravedere nel brutto anatrocchio iniziale, nonché intestataria di quel che Shakespeare, nel monologo di Amleto, definisce "il merito paziente", spesso oggetto di disprezzo da parte degli indegni. La sapienza con cui viene ritratta questa giovane donna (così diversa per carattere, temperamento e modi di fare dall'autrice: Austen "è" Elizabeth Bennett, così come L.M. Alcott è Jo March!) è straordinaria, grazie all'impiego di affinate metodologie narrative che diverranno di poi centrali nel romanzo otto-novecentesco. Come rendere l'interiorità di una figura timida ed esitante, che si esprime a fatica e solo se interpellata direttamente, senza ricorrere a un continuo e talora fastidioso intervento dell'autore onnisciente? Austen risolve il dilemma intestandosi la tecnica del monologo interiore, che riporta in modo diretto, senza mediazione della voce narrante, i pensieri del personaggio. Mancano i cosiddetti "marcatori" ('pensò', 'disse tra sé e sé'...); il modo in cui i contenuti di coscienza vengono esposti può essere frammentario e non rispettare la sintassi tradizionale; il lessico, il tono e lo stile non sono quelli del narratore esterno, ma riferiti in prima persona e propri del personaggio. Ma in che senso si può affermare che il monologo interiore introduca tutti questi elementi di novità? Nell'antichità classica gli affondi nell'interiorità dei personaggi, che pure non mancavano, venivano resi dal cosiddetto soliloquio drammatico, di cui abbiamo splendidi esempi nell'epica omerica/virgiliana così come nel teatro tragico greco-latino. Chi non ricorda l'atroce dibattersi dell'animo di Didone nel IV libro dell'*Eneide*, o l'ondeggiare tra propositi di marca contrastante di eroine quali la *Medea* di Euripide e l'*Antigone* sofoclea? In realtà le differenze tra le due tecniche prevalgono di gran lunga sulle analogie. Di comune c'è solo la volontà dell'autore di svelare quanto si cela nella mente del personaggio; ma il soliloquio dell'antichità classica, retorico e argomentativo, si avvale di un impianto logico che possa rendere con chiarezza il conflitto tra razionalità e passione, tra legge e dovere morale; l'io del soggetto resta sempre, pur nell'agitarsi scomposto delle passioni, unitario e ben strutturato. Ultimo ma non meno importante: il lettore - o lo spettatore - percepisce che i tanti dilemmi sfoceranno, alla fine, in un'azione ben precisa. Non così nel monologo interiore moderno. Al periodare lungo, al linguaggio elevato degli antichi si contrappone uno stile colloquiale, non immune da sciatterie e scorrettezze tipiche dei 'pensieri in libertà'; la consequenzialità ferrea delle argomentazioni cede il passo ad associazioni mentali talora disordinate, proprie di un io problematico che, nel passaggio da Ottocento a Novecento, si farà sempre più multiplo e disgregato. Inoltre non è assolutamente garantito che quest'attività mentale avrà uno sbocco concreto, anzi: il suo esito potrebbe anche coincidere con l'inazione. Nel sedicesimo capitolo del primo volume di *Mansfield Park*, Austen ci fornisce una prova già matura di questa tecnica narrativa che verrà fatta propria da molti autori di epoche successive. La situazione è questa: approfittando del clima di maggiore libertà dovuta alla lunga assenza da Mansfield di sir Thomas, i ragazzi Bertram, insieme al fidanzato di Mary e ai fratelli Crawford, decidono di dare luogo alla rappresentazione teatrale della pièce di E.I. Serments "Lovers' Vows" (cosa al tempo ritenuta sconveniente per dei giovani di buona famiglia). Edmund cerca a lungo di dissuadere il fratello Tom, entusiasta dell'idea, finché, sedotto dalle moine di Mary Crawford, non cede anche lui accettando di interpretare il ruolo di Anhalt. Fanny, che è stata irremovibile nel non farsi coinvolgere, rimarca con dolore tra sé e sé che la resa del cugino è dovuta al suo incipiente innamoramento per Mary Crawford:

"Mettersi a recitare! Dopo tutte le sue obiezioni... obiezioni così giuste ed espresse così pubblicamente! Dopo tutto quello che gli aveva sentito dire, dopo aver visto il suo sguardo e aver capito quello che pro-

vava. Poteva essere possibile? Edmund così incoerente. Non stava ingannando sé stesso? Non era in torto? Ahimè! era tutta colpa di Miss Crawford. Aveva colto la sua influenza in ogni frase, e si sentiva infelice. I dubbi e i timori sulla propria condotta, che prima l'avevano angosciata, e che erano rimasti sopiti mentre lo ascoltava, erano ormai diventati poco importanti. Quell'ansia più profonda li aveva assorbiti. Le cose dovevano seguire il loro corso; non le importava come sarebbe andata a finire. I cugini potevano ritornare all'assalto, ma non l'avrebbero turbata. Era al di là della loro portata; e se alla fine fosse stata costretta a cedere... che importava... c'era solo infelicità ora. (M.P., Tr. Di G.Ierolli, 2014, pag.182. www.jausten.it)

L'espressione dei pensieri e dei sentimenti di Fanny, pur non sconvolgendo l'assetto logico del discorso, apre comunque al lettore uno squarcio di consapevolezza sul sentire segreto dell'eroina. Un ulteriore esempio, a nostro avviso insuperato, di come la tecnica del monologo interiore riesca a "dare voce" a personaggi che chiudono dentro sé sentimenti profondi e inconfessati, si ha ne *I Malavoglia* di Giovanni Verga. Mena dei Malavoglia e compare Alfio si amano senza mai esserselo detto, perché lui è un umile carrettiere e lei "figlia di padroni" (il padre della ragazza possiede una barca, "La Provvidenza", e tanto basta per aprire un solco sociale tra i due giovani). Nel brano che segue Verga si addentra sempre più nel sentire silenzioso di Mena fino a lasciarle del tutto la parola: una parola semplice e popolare, che assomiglia le tre stelle della Cintura di Orione ai Re Magi, per poi paragonarle alla postura di Sant'Andrea martirizzato su una croce obliqua. Ma non basta: questo pensiero (procedente per asindeto, ossia per proposizioni orizzontali, com'è giusto aspettarsi in una persona incolta che si esprime in maniera elementare) si sovrappone a quello che gli occhi della ragazza vedono, e lo qualifica (*e andava per il mondo il quale è tanto grande...*), fino ad arrivare al grumo dolente e occulto al centro dell'anima di lei, l'amore disperato per compare Alfio (*e non sapeva nulla di compar Alfio, né della Provvidenza che era in mare, né della festa dei Morti*):

Le stelle ammiccavano più forte, quasi s'accendessero, e i Tre Re scintillavano sui faraglioni colle braccia in croce, come Sant'Andrea. Il mare russava in fondo alla stradicciuola, adagio adagio, e a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio, sobbalzando sui sassi, e andava pel mondo il quale è tanto grande che se uno potesse camminare e camminare sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai, e c'era pure della gente che andava pel mondo a quell'ora, e non sapeva nulla di compar Alfio, né della Provvidenza che era in mare, né della festa dei Morti;— così pensava Mena sul ballatoio aspettando il nonno.

Impiego superlativo, come s'è detto, del monologo interiore: ma l'anno di pubblicazione de *I Malavoglia* è il 1881, quello di *Mansfield Park* il 1814 (sarebbe a dire quasi settant'anni prima: il che, nella storia della letteratura, equivale a un'eternità).

(continua)

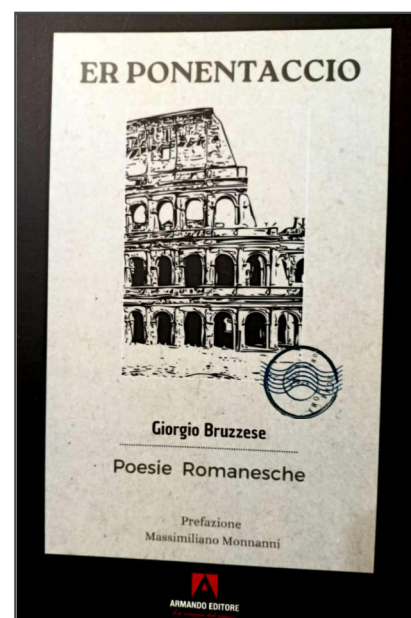
Un premio prestigioso per il poeta e scrittore

Giorgio Bruzzese

L'UNPLI (Un. Naz. Pro Loco d'Italia), accreditata c/o il Comitato



Intergovernativo per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale, il 5 dicembre 2025 in Roma nella sala della Protomoteca in Campidoglio ha premiato il Libro di poesie romanesche *Er Ponentaccio* che diventa Patrimonio Culturale dell'UNESCO per la tutela del Dialetto Romanesco.



PERSONAGGI (e luoghi) DELLA MEMORIA E DEL MISTERO (LX)

di Gianni Fazzini

Umberto Zanotti Bianco, un *Grande* della cultura italiana

Universalmente considerato un gentiluomo dai tratti comportamentali colti e raffinati, Umberto Zanotti Bianco era il terzogenito del diplomatico piemontese Gustavo e della nobildonna anglo-svedese Henriette-Marguerite Tulin.

Umberto nacque il 22 gennaio 1889 a La Canèa (Χανιά, nell'isola di Creta), dove il padre era console d'Italia, ma qualche tempo dopo la sua nascita tutta la famiglia fece ritorno in Piemonte, dove dal 1903 al 1907 Umberto seguì il proprio percorso di studi superiori fino a ottenere la maturità classica presso il Regio Collegio Carlo Alberto di Moncalieri tenuto dai Padri Barnabiti e intraprese poi gli studi di giurisprudenza all'Università di Torino.

Nell'ambiente universitario (nell'ottobre del 1908) Umberto aveva conosciuto lo scrittore vicentino Antonio Fogazzaro, dal quale venne immediatamente conquistato e gli fu naturale legarsi fin da subito all'anziano e venerato scrittore di un affetto quasi filiale. Pertanto, quando circa tre mesi dopo Fogazzaro fondò il *Comitato provinciale pro Sicilia e Calabria* per portare soccorso e aiuti alle popolazioni calabro-sicule colpite dal devastante terremoto di Messina e Reggio Calabria del 28 dicembre 1908, Umberto rispose prontamente all'invito rivoltagli dall'anziano mentore e con l'irruente baldanza dei suoi vent'anni corse a dare il proprio aiuto alle due città così duramente colpite. A Messina Umberto conobbe Gaetano Salvemini col quale avrebbe stretto negli anni una duratura amicizia; tuttavia, in quelle cruciali giornate, la vicinanza di Umberto non poté essere granché di conforto per Salvemini, il quale era alla disperata ricerca dei suoi familiari - la moglie, i cinque figli e sua sorella - dispersi nelle macerie del terremoto e che non sarebbero stati mai più ritrovati!

Dal crudo impatto con la dolorosa vicenda del terremoto, nacque in Umberto una spiccata propensione, al contempo filantropica e solidaristica, a occuparsi dei problemi del Meridione, per cui il 1° marzo 1910 egli - ancora giovanissimo, ma con un nobile animo rivolto ai problemi sociali dei meno abbienti - fu tra i fondatori dell'*Associazione Nazionale per gli Interessi del Mezzogiorno* (ANIMI) che, eretta in Ente Morale con R.D. n° 218 del 5 marzo 1911, nei vari decenni raccolse nel suo seno le migliori energie dei massimi esponenti del Meridionalismo italiano come Benedetto Croce, Gaetano Salvemini, Rosario Romeo, Giuseppe Lombardo Radice, Giustino Fortunato, tanto per citarne alcuni e senza naturalmente dimenticare Pasquale Villari e Leopoldo Franchetti i quali, al momento della fondazione dell'ANIMI, ne furono rispettivamente Presidente onorario e Presidente effettivo. L'Associazione, dopo aver per lunghi decenni combattuto con successo la piaga dell'analfabetismo che assillava il Sud, ha man mano abbandonato quelle che erano le sue iniziali attività scolastico-assistenziali - che erano state profittevolmente sviluppate - per passare decisamente ad attività a carattere più squisitamente culturale.

Nel 1911 Umberto conobbe l'archeologo trentino Paolo Orsi, del quale divenne amico e che - nel prosieguo della loro conoscenza - gli avrebbe instillato la "*profonda pietà dei monumenti della Calabria*". Inoltre, in quel 1911 l'instancabile Umberto, pur se sempre immerso in molteplici iniziative filantropiche e culturali, trovò anche il tempo di concludere il proprio percorso di studi all'Università di Torino, conseguendo nel novembre la laurea in giurisprudenza: peraltro, non si dedicò mai alla professione di avvocato ma, essendo più che benestante di famiglia, preferì dedicarsi pienamente ad attività filantropiche, assistenziali e culturali rivolte precipuamente al Meridione d'Italia.

Negli anni che precedettero lo scoppio della Prima guerra mondiale Umberto fu molto attivo anche nel condannare la posizione di subordine di cui soffrivano alcune minoranze nazionali che in Europa erano soggette ad altre entità storico-etnico-politiche, come era il caso eclatante delle "*varie nazionalità*" che vivevano nell'Austria-Ungheria, da lui considerato uno "*Stato oppressore*", poiché Umberto riteneva fermamente che fosse necessario "*suscitare tra i vari popoli... oppressi politicamente o arretrati nel progresso... il senso concreto e potente della loro missione nel mondo*", dovendosi quindi "*sostenere e incoraggiare le rivendicazioni indipendentiste di tutti i consorzi antropici del tempo (slovacchi, boemi, cechi, polacchi, lituani, lettoni, estoni, finlandesi, armeni) sottoposti alle autocrazie asburgica, russa, ottomana*".



Pertanto, con l'intervento dell'Italia nella Prima guerra mondiale, avvenne naturalmente che Umberto partisse volontario per il fronte; fu arruolato nel corpo dei granatieri, ma il 7 agosto 1916 venne ferito piuttosto gravemente sul San Michele, nel fronte dell'Isonzo: due pallottole colpirono la sua fondina, facendo esplodere il caricatore della pistola in dotazione e causandogli una grave ferita all'addome, dei cui esiti Umberto avrebbe sofferto per il resto della sua vita. Nei mesi seguenti egli venne sottoposto a ben sei operazioni e si salvò anche per le cure che ricevette amorevolmente da una sua amica, la dama di corte e crocerossina Sofia Cammarota Adorno; subì tuttavia un lungo periodo di degenza e fu solamente nell'agosto 1917 che poté essere infine dimesso dall'ospedale, ma non più abile al servizio militare attivo: per il comportamento da lui tenuto in battaglia

venne tuttavia insignito della medaglia d'argento al V.M.

Non è dato saperlo con certezza, ma è ragionevole ipotizzare che fu a causa di tale ferita - invalidante - che Umberto non ebbe mai figli.

Nell'autunno del 1920, dal suo sodalizio con Paolo Orsi - e come emanazione archeologica dell'ANIMI - nacque a Milano la *Società Magna Grecia* "con lo scopo di raccogliere fondi per la promozione di indagini archeologiche e di studi sui reperti, nonché per la preservazione dei monumenti e la costituzione o l'ampliamento dei musei", oltre a "sensibilizzare i cittadini sui problemi di tutela, conservazione e valorizzazione del patrimonio storico-artistico-archeologico del Meridione d'Italia". La *Società Magna Grecia* fu assai attiva fino al 1934, allorché venne sciolta dal governo, perché ritenuta un focolaio di opposizione al Fascismo.

Peraltro, la filantropia di Umberto non si limitò ai problemi d'Italia, ma si rivolse anche ai bambini russi affamati [malgrado tutti i problemi che c'erano in Italia...], per cui nel 1922 si recò a portare aiuti nella Russia ancora scossa dalla Rivoluzione, ma che era afflitta da una grave carestia che si protraveva dal 1918 e alla quale si era inevitabilmente aggiunta anche una grave epidemia di tifo petecchiale. Umberto raccolse l'invito a recarsi in Russia rivoltogli dalla principessa calabrese Mariettina Pignatelli di Cerchiara, la quale a metà del 1921 aveva costituito un *Comitato italiano di soccorso ai bambini russi* e portò aiuti principalmente in Crimea e nell'Ucraina meridionale. Umberto partì per la Russia verso la fine di giugno 1922 e vi rimase fino alla fine di agosto, senza peraltro aver trovato alcuna approvazione o forma di collaborazione dalle autorità bolsceviche: un resoconto di questa sua esperienza in Russia - non del tutto positiva - venne fornito da Umberto nella sua relazione presentata al *Comitato* con il titolo "*La carestia in Russia e l'opera del Comitato italiano di soccorso ai bambini russi*".

All'inizio del 1924 l'inarrivabile Umberto diede inizio, sotto gli auspici dell'ANIMI, alla *Collezione di Studi Meridionali*, la quale nei decenni, con autori come Gaetano Salvemini, Guido Dorso, lo stesso Umberto e molti altri, ha prodotto saggi di notevole spessore sociale e culturale, peraltro non limitati soltanto al Meridione d'Italia.

Il 1° gennaio 1925, a causa dell'inazione spiegabile ma inescusabile, non tanto del governo fascista quanto piuttosto del Re, riguardo tutta la vicenda legata al rapimento e all'assassinio dell'Onorevole Matteotti (del 10 giugno 1924), Umberto - che era di profondi spiriti monarchici - restituì sia la medaglia d'argento al V.M. di cui era stato insignito per il suo eroico comportamento del 7 agosto 1916 sul monte San Michele, sia quella d'oro che aveva successivamente ricevuto come "*benemerito per l'istruzione pubblica*". In quello stesso anno egli aderì al *Manifesto degli intellettuali non fascisti* redatto da Benedetto Croce e da Giovanni Amendola, che venne pubblicato sul quotidiano *Il Mondo* il 1° maggio in risposta al *Manifesto degli intellettuali fascisti* redatto da Giovanni Gentile, che era stato pubblicato il 21 aprile su *Il Popolo d'Italia* e su vari altri quotidiani italiani. Il nome di Umberto, diventato particolarmente invisibile al regime, venne allora archiviato nel Casellario Centrale di Polizia e in una sua annotazione sul fascicolo personale di Umberto, il Capo della Polizia scrisse che "*Questo [Zannotti Bianco] è un tenace e irriducibile antifascista, in relazione con gli antifascisti francesi [ovvero gli oppositori italiani fuoriusciti in Francia]*".

A Umberto venne allora rifiutato il rilascio del passaporto e per lui e per l'ANIMI iniziò un periodo di difficoltà, con tanti ostacoli burocratici e protocolari frapposti alla loro azione, fino al punto che l'Associazione - come già accennato - venne sciolta nel 1934, malgrado Umberto fosse riuscito fin dal marzo 1930 a far riconoscere all'ANIMI (a scopo cautelativo) l'*Alto patronato* della principessa Maria José del Belgio, che l'8 gennaio 1930 aveva sposato a Roma, nella Cappella Paolina del Quirinale, l'erede al trono del Regno d'Italia Umberto di Savoia.

Comunque, fra i tanti episodi che si succedettero in quegli anni, quello che mise in più cattiva luce agli occhi del governo l'attività dell'ANIMI e dello stesso Umberto, fu la pubblicazione (più o meno clandestina, ma che fu in ogni caso di larga diffusione negli ambienti culturali italiani) avvenuta nel 1928 di un resoconto-inchiesta, dal titolo *Tra la perduta gente* (di cui Umberto era stato l'autore con la collaborazione del giovane Manlio Rossi Doria), che mostrava in tutta la sua crudezza la desolazione in cui era ridotta la popolazione del paese di Africo, in provincia di Reggio Calabria, che viveva nelle seguenti condizioni: in case malsicure, molte delle quali non erano più state ricostruite dopo le rovine del terremoto del 1908; priva di medico condotto e facile preda di malattie a causa di un'alimentazione insufficiente; priva di aule scolastiche adeguate, al punto che le lezioni di seconda e terza elementare, riunite, si tenevano nella stanza da letto della coraggiosa maestra. E pensare, invece, che dal 1921 al 1928 l'ANIMI (con il prezioso lavoro di Umberto...) aveva creato nelle sperdute lande meridionali ben 8.162 scuole per adulti analfabeti!

Peraltro, l'ineffabile Umberto proprio in quel 1928 iniziò la pubblicazione periodica degli *Atti e Memorie della Società Magna Grecia*, avente come oggetto temi archeologici, ma anche questa venne sospesa dal regime nel 1932: nel dopoguerra Umberto ne avrebbe ripreso le pubblicazioni nel 1954, con una *Nuova Serie* che avrebbe diretto fino al 1963, anno della sua morte; dopo di lui l'avrebbe diretta la sua collaboratrice, nonché fervida ma platonica amica, Paola Montuoro, vedova Zancani, fino al 1985, due anni prima della morte di costei.

Nel 1931, insieme con Paolo Orsi, Umberto fondò la rivista *Archivio Storico per la Calabria e la Lucania*, della quale divenne direttore nel 1946, mantenendo tale incarico fino alla propria morte.

Tuttavia, vedendo che intorno a lui e alla sua attività editoriale e culturale si stringevano sempre più le morse della censura - in previsione della sospensione, poi regolarmente avvenuta, degli *Atti e Memorie della Società Magna Grecia* - l'infaticabile Umberto, sotto la supervisione di Paolo Orsi, che gli fece da mentore, decise di occuparsi di ricerca archeologica sul campo e il suo battesimo da *Feldarchäologe* avvenne nel maggio 1931 allorquando, pur vedendosi sottoposto a una (neppure tanto) discreta sorveglianza dagli organi di polizia, collaborò con Orsi nell'esplorazione dell'inedita necropoli siculo-sicana di Sant'Angelo Muxaro (in quel di Agrigento): gli scavi si protrassero fino al 1932, per essere abbandonati per mancanza di fondi e venire poi ripresi negli anni 1976 e 1977 dall'Istituto di Archeologia dell'Università di Catania, con inizio proprio nell'area della necropoli che era stata esplorata da Orsi e da Zanotti Bianco. A Sant'Angelo Muxaro Umberto - pur in quei pochi mesi a cavallo tra 1931 e 1932 - aveva maturato una buona esperienza da *Feldarchäologe*, per cui nell'aprile-maggio 1932 volle avventurarsi a condurre in piena autonomia dei sondaggi in Calabria, nella pianura alluvionale tra i fiumi Sybaris e Krathis nella quale nei secoli avanti Cristo si era succeduta la costruzione di ben tre città antiche - ognuna sovrapposta sulle rovine dell'altra - vale a dire dapprima l'achea Sybaris (verso la fine VIII secolo) distrutta nel 510 a.C., su cui nel 444 a.C. era sorta la colonia panellenica (ma in realtà soltanto ateniese) di Thurii, sulla quale poi i Romani avevano sovrapposto la loro colonia di Copia nel 194 a.C.: le ricerche di Umberto portarono una certa (pur non definitiva) chiarezza sulle varie localizzazioni e stratificazioni nell'area, che nel dopoguerra avrebbero condotto alla definitiva identificazione dell'antica Sibari nell'area oggi nota come Parco del Cavallo.

Dal 1934 al 1940 Umberto e la sua fidata amica archeologa Paola Zancani Montuoro (pur se osteggiati in vario modo dai funzionari di polizia che avevano il compito di controllarli) condussero importanti campagne di scavo in Campania, a nord della romana Paestum (l'ellenica Poseidonia) riportando alla luce, alla foce del fiume Sele, i resti dell'Heraion - ovvero il santuario di Hera Argiva, la romana Giunone - con interessantissime metope poi pubblicate da Paola, con la collaborazione di Umberto, in due volumi usciti a cura dell'Istituto Poligrafico dello Stato nel 1951 e nel 1954: la scoperta dell'Heraion fruttò a Umberto

e a Paola nel 1950 il prestigioso *Premio Antonio Feltrinelli per l'Archeologia*, che viene conferito dall'Accademia Nazionale dei Lincei, molto ambito a livello internazionale e noto nel nostro Paese come il “*Nobel italiano*”. Peraltro, già dal 15 febbraio 1947, Umberto era divenuto socio corrispondente proprio dell'Accademia Nazionale dei Lincei, per la classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche.

Il 3 agosto 1944 Umberto venne nominato presidente della Croce Rossa Italiana dal Luogotenente Generale del Regno d'Italia Umberto di Savoia, incarico nel quale profuse le proprie energie con il consueto ardore ma, dopo il Referendum del 2 giugno 1946, cominciarono a giungergli addosso svariate critiche che, tutto sommato, non sembravano poi del tutto immotivate: infatti gli veniva rimproverato di essere troppo spesso lontano da Roma, e dal suo tavolo di lavoro in via Toscana 12, per cui il 2 luglio 1949, seppure a malincuore, Umberto preferì dimettersi e spegnere così qualsiasi polemica, rientrando all'ANIMI (che nel frattempo, dopo il Fascismo, era stata ricostituita) della quale divenne presidente nel 1952 fino alla sua morte.

In aggiunta a tutti i suoi riconoscimenti e incarichi, Umberto ebbe l'onore - per lui del tutto inopinatamente - di essere nominato Senatore a vita il 17 settembre 1952 “per meriti sociali, filantropici e culturali” dal Presidente della Repubblica Luigi Einaudi.

Il 29 ottobre 1955 Umberto fondò a Roma l'associazione Italia Nostra (insieme con Elena Croce, figlia del filosofo Benedetto, con lo scrittore Giorgio Bassani *et alii*), che è tuttora benemerita nella difesa del paesaggio e dei monumenti, e della quale egli fu presidente fino alla morte, avvenuta a Roma il 28 agosto 1963 a causa di un'emorragia interna: essendo celibe e senza eredi diretti, lo Stato si assunse gli oneri per il rito funebre, il trasporto e la tumulazione della sua salma nel Cimitero del Verano. Lo storico piemontese Alessandro Galante Garrone - considerato uno dei padri fondatori della Repubblica Italiana - lo definì in quell'occasione un “Apostolo laico del Meridione d'Italia” per la sua dedizione a “combattere le condizioni di miseria e di degrado sanitario e civile nelle zone più povere del Mezzogiorno, soprattutto in Calabria”, dove Umberto negli anni tra le due guerre mondiali, anche con l'aiuto di Giuseppe Lombardo Radice e Tommaso Gallarati Scotti, aveva creato asili per l'infanzia, scuole per la lotta all'analfabetismo degli adulti, biblioteche per i maestri, circoli di cultura, cooperative di produzione e di consumo, centri di assistenza igienica e sanitaria.



Alfredo Incollingo, *I ragazzi inarrestabili*.

Una storia del baseball a Nettuno negli anni Novanta

È il racconto appassionato di un'epoca in cui il baseball a Nettuno non era soltanto uno sport, ma un vero modo di vivere. Attraverso la ricostruzione degli anni Novanta, il libro restituisce l'atmosfera di una città che si riconosceva nella propria squadra e che, *inning* dopo *inning*, costruiva un'identità collettiva fondata su sacrificio, talento e appartenenza.

L'autore accompagna il lettore dentro le stagioni più esaltanti del Nettuno Baseball Club 1945, facendo rivivere scudetti, coppe europee e sfide legendarie contro le grandi rivali del panorama nazionale. Ma il valore dell'opera non risiede solo nell'elenco dei trionfi: Incollingo riesce a dare spazio ai protagonisti umani di quella storia, dagli allenatori ai giocatori

cresciuti nel vivaio, fino ai tifosi che trasformavano lo stadio in un luogo di festa e di tensione condivisa. La scrittura è scorrevole e accessibile, sostenuta da un'accurata ricerca storica che rende credibile ogni passaggio del racconto. Le citazioni dai giornali dell'epoca e le testimonianze dirette arricchiscono il testo, offrendo una pluralità di voci che rafforza il senso di autenticità e memoria.

I ragazzi inarrestabili non è solo un libro per appassionati di baseball: è una storia di provincia italiana capace di raggiungere l'Europa e di farsi conoscere oltre i confini nazionali. Un'opera che parla di sport, ma soprattutto di comunità, di sogni condivisi e di un passato che continua a dare significato al presente. (Pittini, 2026)

(Red.)

TRA GRAMMATICA E IDENTITÀ: IL BUON ITALIANO (8)

di *Piero Bottali*

No! l'italiano proprio no!

«Più di ottanta milioni di stranieri parlano la nostra lingua e sono almeno due milioni gli studenti dentro e fuori dai confini nazionali, che la stanno imparando. Ne hanno preso atto con legittimo orgoglio i promotori della prima conferenza dell'italiofonia che si è svolta a Roma, a villa Madama. Presenti i rappresentanti delle nazioni in cui l'italiano è coltivato con successo. Il ministro degli Esteri, Antonio Tajani, ha espresso così il suo compiacimento: “È l'inizio di una nuova stagione, teniamo a battesimo la nascita di una nuova comunità internazionale composta da tutti coloro che amano, o conoscono, o vogliono studiare la lingua italiana”. E il presidente della benemerita Società Dante Alighieri, Andrea Riccardi, ha ricordato che quasi un migliaio di scrittori stranieri hanno scelto la nostra lingua per la creazione letteraria”. (...) e la presidente del Consiglio, Giorgia Meloni ha affermato che la lingua italiana “è un film in cui ogni parola è una scena e ogni frase un capolavoro”».

Prendo questo lungo brano da un bell'articolo uscito sul quotidiano La Ragione il 25 novembre 2025 e firmato da Paolo Armaroli. Il quale si scaglia con veemenza sui tantissimi nostri connazionali che l'italiano lo ignorano, se non per le poche e trite frasi fatte e preconfezionate d'uso quotidiano. Insomma, gli stranieri amano e apprezzano e studiano l'italiano e noi italiani invece no. Un fatto incredibile. Quando perfino i francesi, ben noti per la loro *grandeur* in quasi tutti i campi, hanno dichiarato essere l'italiano la più bella lingua del mondo (Bernard Pivot in *Bouillon de culture*) e che addirittura l'85% pensano che la nostra sia la *langue de l'amour*. C'è da schiattare di orgoglio.

Ma, tornando a Paolo Armaroli, soprattutto nell'articolo è messo in bell'evidenza l'uso, anzi l'abuso di termini stranieri, segnatamente l'inglese. E cita anche le nostre leggi le quali secondo lui si coprono di ridicolo scimmiettando sempre più spesso questa lingua aliena: **family day, day after, derby, caregiver, flat tax, team, startup, road map, think tank, input, streaming, brand, trend, fake news** e gli infestanti **follower** e **performance**, ma potremmo continuare a lungo. Anche noi, su queste stesse pagine, abbiamo più volte biasimato con giustificato sarcasmo questo malcostume nazionale. Che va ben oltre il non-uso della nostra bella lingua italiana, ma investe – come ben manifestato nel titolo di questa rubrica - la nostra spesso vacillante identità.

Solo marginalmente, per amore della completezza dell'informazione, facciamo notare al giornalista della Ragione, che il suo quotidiano, esile (solo 12 pagine) ma che pubblica eccellenti editoriali e articoli di interni e di esteri, fa orgia di termini inglesi, sparsi a manciate, a decine e posti in maniera cruciale nel senso proprio di reggere sintatticamente una frase impedendo quindi spesso di capirne il senso. A meno di non ricorrere continuamente ad un vocabolario.

Cambiamo argomento.

Mi scrive una gentile lettrice, la signora Maria Grazia I. che, dopo aver espresso un giudizio lusinghiero sulla nostra rivista, rimprovera amabilmente la severità con la quale tento di correggere modi di dire sbagliati e locuzioni prive di senso ma ripetute a macchinetta, senza pensare a cosa si dice e senza capire il significato di ciò che si legge, secondo un analfabetismo di ritorno, purtroppo assai diffuso. Mi riferisco specialmente al penultimo numero di Salotto Romano (il sesto) nel quale per esempio riprendevo le tautologie sbagliate di *'pugno chiuso'* o di *'requisito richiesto'* e al quale rimando il Lettore interessato. La signora Maria Grazia afferma che queste tautologie, seppur errori, sarebbero ormai facenti parte del nostro parlare corrente, comune e quotidiano e come tali andrebbero digeriti e accettati. Insomma, volenti o nolenti, sarebbero entrati nel nostro vocabolario solo in virtù del suo uso (o abuso?). Due esempiucci? Il primo riguarda la dichiarazione di un assessore alla Cultura di un'importantissima città: "...espressioni di una profondità culturale di spessore estremamente cruciale...". L'altro è un frammento di articolo di un giornale: «Negli ultimi anni l'elenco delle **microcompetenze** si è fatto sempre più curioso: saper scegliere l'**emoji** giusta in una notifica **push**; sapere quando **postare** su **LinkedIn** per **massimizzare l'engagement**; organizzare un **database** in **Notion** senza farlo collassare; moderare una **community online**...». Vi sono piaciuti? Ci avete capito qualcosa? Io no.

Decidere di dare una legittimità linguistica a qualsiasi neologismo, anglicismo, strafalcione, errore eccetera per una malintesa ‘apertura’ culturale significa in realtà mortificare, e non arricchire, il proprio parlare. Vagliare volta per volta neologismo per neologismo, idiotismo per idiotismo significa fare opera altamente meritoria, questa sì, che arricchisce la nostra lingua, convinti come siamo che questa non sia un organismo fossile ed immobile ma che debba ‘muoversi’, cioè abbandonando nel tempo le locuzioni o le parole ormai senza alcun legame con il presente linguaggio e, di converso, aprirsi alle nuove ed utili parole. Eventualmente creando, *quando serve* – l’ho detto più volte, ma mi ripeto - intelligenti ed intellegibili neologismi, magari eufonici, magari spiritosi, magari onomatopeici, magari presi da dialetti e, perché no?, da altri idiomi modificati secondo il nostro gusto e il nostro orecchio. Sempre, naturalmente, usando la massima cautela e circospezione: niente assalti con sciabolate verbali che portano confusione, irritazione e danno.

Per concludere, dopo tante amarezze linguistiche, voglio provare a rallegrare i nostri lettori con un mio neologismo, appena inventato e non ancora diffuso: i **tualloristi**, cioè coloro che quando gli si muove una critica o un pur blando rimprovero, invece di prenderne atto ti rispondono “e tu allora?”. Fatemi sapere cosa ne pensate. Grazie.

bottalip@gmail.com

Una recensione congiunta: due recenti sillogi di Marina Petrillo

di **Arduino Maiuri**

Queste brevi note saranno dedicate a due cammei dati alle stampe negli ultimi anni dalla scrittrice e pittrice Marina Petrillo, paradigma innato di garbo e *leptotes*. Si tratta, rispettivamente, di *materia redenta* e *indice di immortalità* (con iniziali minuscole), pubblicati il primo per i tipi di Pasquale Gnasso Editore, nella collana *Il dado e la clessidra*, curata da Giorgio Linguaglossa (Aversa 2022), il secondo dalla Casa Editrice Prometheus, all’interno della raccolta di poesia contemporanea EOS, diretta da Francesco Solitario (Milano 2023).

Strumenti indispensabili, in questa sia pur rapida panoramica, restano quelli resi disponibili dai curatori dei testi, dalla prefazione di Giorgio Linguaglossa per *materia redenta* (pp. 5-12) al saggio introduttivo e la postfazione di Francesco Solitario per *indice di immortalità* (pp. 9-35; 115-120). Si tratta, infatti, di punti di riferimento particolarmente importanti per il lettore, che ne ricaverà una fruizione più consapevole e documentata dei due volumi, per poter cogliere e apprezzare in pieno la profondità dei messaggi nascosti nelle loro pieghe, scoperti o subliminali che siano, in quella ricerca congiunta di benessere e felicità che è il fine ultimo della nostra parabola esistenziale.

Scrivono dunque Giorgio Linguaglossa nella quarta di copertina che «nella poesia petrilliana (lodevole e del tutto condivisibile il neologismo, proposto anche in sede prefatoria) la tautologia e l’ossimoro abitano la medesima casa del linguaggio, e il linguaggio ne paga le conseguenze con una situazione di infermità dove il locutore parte da una domanda secretata per andare verso la risposta; e la poesia è nel viaggio, nel percorso che intercorre tra il parlante locutore e il rispondente risponditore. È un dialogo muto e intermesso che ha luogo in mezzo alla confusione dei rumori di fondo. È il solo modo in cui può darsi la poesia nella notte dei tempi dello spirituale della nostra epoca digitale». Il quadro è tanto eloquente quanto sottile: il «dialogo muto e intermesso [...] in mezzo alla confusione dei rumori di fondo» sintetizza in modo efficace quanto sta accadendo nella società contemporanea. Avvolti dal rumore, siamo quasi sempre costretti a soccombere. Vi è la convinzione diffusa che solo l’urlo sortisca gli effetti auspicati, in una



realtà fragorosa e compulsiva. Ma poi, in tutto ciò, ci troviamo a fare i conti con la nostra interiorità, che per sostenere un dialogo ha bisogno di pace, del tempo prezioso per riposare, di un'intimità tanto più cara quanto solidalmente avvolgente.

Non meno profonda risulta la serie di argomentazioni tracciate da Francesco Solitario nella sua presentazione di *indice di immortalità*. Esse riflettono in tutta evidenza lo sfondo teoretico proprio del profilo scientifico dell'estensore, docente di Estetica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena, fine interprete dei dettagli più reconditi insiti nel testo. Non a caso a p. 22 enuclea il senso riposto dell'attività poetica dell'autrice, asserendo che «la Parola è la quintessenza della sua poesia [...] volta addirittura a una sorta di *transustanziazione poetica*» (corsivo suo). Proprio in questa affermazione riposa, effettivamente, l'originalità e il senso profondo dell'opera. Al centro di ogni riflessione c'è la Parola, che proprio per questa ragione esige l'iniziale maiuscola. Ma l'altro aspetto cruciale è la transustanziazione, ossia il dogma essenziale della Chiesa Cattolica, per cui Gesù Cristo è ritenuto realmente presente nell'Eucaristia. Si avverte, così, uno scarto nodale, con una nobile intersezione di corpo e anima, interiorità ed exteriorità, materia e psiche. Gli scorci proposti catapultano nella voragine della dimensione a-fisica, in una evidenza dell'incorporeo che procede ben oltre la fisicità. Ne consegue un'eterea autocoscienza, tanto più rara e preziosa quanto inaccessibile nel nostro percorso quotidiano, sia che lo si intenda nel senso della lettura che in quello dei sentieri ordinari.

In *materia redenta* una prima notazione, non ovvia, riguarda il fatto che i carmi non abbiano titoli. Si tratta, per la verità, solo di un'"assenza apparente", poiché la loro *brevitas* si pone di fatto come elemento distintivo e caratterizzante. Aleggja in tal modo una latenza pervasiva, che orienta il lettore e gli consente di apprezzare anche le più ermetiche allusioni. Un moto perpetuo assicura alla silloge una simbiosi incessante: l'attenzione per gli stati d'animo è espressa con un virtuosismo fascinoso, mai esclusivo, ma candido ed elettivo. E infatti sarà proprio il «candore» a rappresentare il lascito perpetuo di *indice di immortalità* (p. 37), in una visione estatica e concreta, realisticamente pura, evocatrice di immagini sublimi. *Panta rhei*, tutto scorre nell'arco della nostra esistenza, e proprio per questa ragione gli indizi esperienziali scorti e offerti dalla sensibile vena poetica di Marina Petrillo aiutano a discernere i particolari della realtà circostante, senza incorrere nella grave, quand'anche involontaria, banalizzazione della sua pregnanza semantica. Tra i nessi più eloquenti, in questa direzione, c'è «Anime del perduto amore» (p. 40), significativa scansione dei prodromi della nostra esistenza. La lettera maiuscola, neanche qui casuale, pone in risalto il concetto astratto di immaterialità, in una visione estatica che legge in filigrana il nostro serrame, garantendogli una virtuosa dimensione virtuale; e al contempo il «perduto amore» ci trascina nella realtà trasognata di secoli trascorsi, per noi umanisti intrisi di poemi epici, melica ed elegia, fino ad arrivare ai generi multiformi ed eterogenei dei tempi moderni. È evidente che l'afflato poetico dell'autrice voltegga su ampi orizzonti ed è sostenuto da una solida architettura di base: la leggiadria dei versi si distende soffusa ed è esaltata da preziose figure retoriche, come a p. 72, ove affiorano i nessi «foglie forate» (v. 6), «rugginosa rovina» (v. 6 s.), «avverso all'amore» (v. 10) e «vita visione» (v. 11), o da incisive combinazioni sinestetiche quali «corolla dolente» e «petali infranti» (v. 4 s.). Tuttavia gli esempi sarebbero così numerosi che basterà offrire quest'unico repertorio, meramente indicativo.

Passando a *indice di immortalità*, occorre anzitutto sottolineare che cesellano il libro due immagini, rispettivamente sulla copertina (*Costellazioni*, di Marino Iotti, opera a tecnica mista: tra l'altro un particolare del *Giardino*, olio su tela di questo importante artista reggiano, ornava già la copertina di *materia redenta*) e in quarta (*Allegoria del tempo*, tela di Luc Olivier Merson). È chiaro che l'aspetto iconografico per l'autrice assume un ruolo direzionale, in una fusione interattiva con quello grafico, rispetto al quale assume il ruolo di una programmatica interazione valoriale. Ma è il criptico viluppo emozionale, l'intricato groviglio di sensazioni e stati d'animo a impreziosire il testo. Occorrerebbe l'abilità di un eseggeta particolarmente versato per cogliere tutti i riferimenti sottesi alla veste poetica e poter quindi sciorinare il corredo di tutti gli spunti teoretici e meditativi che se ne evincono. Si scorgono, solo a titolo di esempio, intersezioni tra la filosofia platonica e l'invasamento estatico dei culti misterici, vivide suggestioni di provenienza orientale e l'inevitabile retaggio della tradizione cristiana, con sogno e realtà, sostanza e apparenza, silenzio e parola in dialogo costante. A proposito di quest'ultimo dettaglio, colpiscono la *Sezione Aurea* di pp. 78-80 e la sua glossa esplicativa *La perfezione del silenzio*, che eleva la *taciturnità*

nitas a principio ermeneutico focale. In effetti questa impostazione suggerisce di comprendere bene il rapporto dicotomico tra detto e non detto, nell'ottica di attribuire ai due elementi un significato assertivo o meno, a seconda dei contesti specifici di riferimento: non si può tacitamente intendere, infatti, che il silenzio equivalga necessariamente a reticenza, tutt'altro. Lo documentano le espressioni proverbiali sulla falsa riga della nota massima "la parola è d'argento, il silenzio è d'oro"; ed è in questo senso che procede lo sviluppo argomentativo di *Sezione Aurea*, a partire dall'«inviolato silenzio» (v. 2).

Eppure nella società contemporanea si preferisce piuttosto urlare, anche in modo scomposto, pur di accampare le proprie ragioni. Da *indice di immortalità*, invece, si ricava l'importanza del culto dell'essere, espresso nella sua policromia multidimensionale: ciascuno di noi reca in sé il bene inestimabile della sua interiorità e può progressivamente affinarlo con le risorse artistiche e culturali concesse da una tradizione plurisecolare. L'obbligo morale è quello di «perdere memoria del Tutto e nascondersi tra le foglie del Giardino. Non sottostare ad alcun comando e liberamente mangiare i frutti di ogni Albero. Indivisi dal Sé, tracciare esistenze plurime, maschile-femminile, pianta-pietra, sillaba-silenzio e porre mano alla propria creazione oltre dimensionale» (p. 112). Tale concezione onirica, suadente e surreale, conseguita e variamente interpretata da Marina Petrillo con ammirevole coerenza, rappresenta un effettivo contraltare rispetto alla triste realtà che purtroppo ci troviamo ad affrontare oggi, troppo spesso cinicamente afflitta ed esacerbata da conflitti politici e interpersonali.

Ci ha lasciati Connie, l'americanina di *Ghitara romana*

di **Gianni Fazzini**

Dolcissima italo-americana figlia del suo tempo, vestiva in maniera inappuntabile, senza le stramberie e le originalità delle cantanti di oggi. Non riusciva proprio a pronunciare le doppie, mentre alcune volte le inventava: così ci deliziavamo al suono della sua voce - bella peraltro - con "ghitara... szenza... ammore" e altre sue delizie foniche

"Szona szona mia ghitara... szenza casa e szenza ammore mi rimmani solo tu... se la voce è un po' vvelata..." and so on: sì, le doppie di Connie Francis lasciavano (molto) a desiderare, spesso erano fuori posto, inventate o ridotte a consonante singola, ma la voce era bella, le canzoni sempre azzeccate e presenti nella *top list* delle vendite dei dischi. Il suo repertorio comprendeva - oltre a molte canzoni statunitensi - numerosi pezzi latinoamericani e anche pochi, ma tutti di grande effetto, che erano frutto della musicalità italiana: *Chitarra romana* - certamente non *Ghitara romana* - fu la canzone (del 1934, di Cherubini-Di Lazzaro, reinterpretata da Connie nel 1960) di maggior successo del suo repertorio italiano, nel quale rifulse anche *Tango della gelosia* (del 1930, di Mascheroni-Mendes, reinterpretata nel 1961). Altre canzoni italiane che l'americanina Connie reinterpreto negli anni Sessanta, sempre con una buona risposta del pubblico - sia pure inferiore ai due capolavori suaccennati - furono *Violino tzigano* (del 1962, che completava il triennio dei primi successi italiani), cui seguirono con minor successo *Luna caprese*, *Dicitencello vuje*, *Malafemmena*, *Al di là*, mentre nel 1963 uscì un *long-play* intitolato *Connie Francis sings Modern Italian Hits* che comprendeva anche *Nessuno al mondo* e che riprendeva alcuni titoli cantati nel precedente *Connie Francis Sings Italian Favorites* lanciato nel novembre 1959.

Connie Francis era il nome d'arte di Concetta Rosa Maria Franconero, nata il 12 dicembre 1937 a Newark, nello Stato del New Jersey, in una famiglia che dal cognome è facile individuare come italo-americana. Nota e musicalmente attiva soprattutto a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento - pur continuando poi ad avere un buon se-



guito di pubblico - Connie aveva portato al successo mondiale molte canzoni, ma in Italia per lunghi anni sono state vendute le sue interpretazioni in lingua italiana - veri e propri cavalli di battaglia - di *Chitarra romana* e di *Tango della gelosia*, nelle quali, ad ogni modo, inframmetteva alcuni versi in inglese (e questi, *of course*, li pronunciava bene).

Molto dotata musicalmente e di grande successo in quella vita che era sotto i riflettori e sotto gli occhi del grande pubblico, Connie non fu altrettanto fortunata nella vita privata.

Nel 1984 Connie avrebbe scritto e pubblicato con la St. Martin's Press la sua autobiografia dal titolo *Who's Sorry Now?*, che riprendeva il titolo della canzone che nel 1958, con oltre un milione di dischi venduti, era stata il suo primo successo: nel libro Connie ammetteva che non aver sposato Bobby Darin negli anni Sessanta, all'epoca della loro grande storia d'amore, era stato il più grosso errore della sua vita ("*the biggest mistake*"). La biografia ottenne un vasto successo di pubblico e secondo le classifiche stilate dall'autorevole New York Times fu un vero bestseller, ma certo ciò non servì a lenire i rimpianti di lei per l'amore non realizzato.

Connie e Bobby vissero una romantica storia d'amore sul finire degli anni Cinquanta, che fu però pesantemente contrastata dal padre di Connie, George sr. Franconero. Addirittura, allorché Franconero padre scoprì - non si è mai saputo come - che Bobby aveva proposto a Connie una specie di "*fuitina*", il mancato suocero affrontò il mancato genero con in mano una pistola e la fuga d'amore non ebbe esito. Un paio di anni dopo, nel 1960, Bobby si sposò con Sandra Dee (l'attrice resa famosa dal film *Scandalo al sole*, titolo italiano di *A Summer Place*), divorziando però nel 1967. Sono ignoti i motivi - taciuti anche nella biografia della Francis - per i quali Connie e Bobby non si riavvicinarono dopo che Bobby aveva divorziato da Sandra, per di più in un periodo in cui Connie era libera da vincoli matrimoniali. [Da parte sua, Bobby Darin (nome d'arte di Walden Robert Cassotto: aveva un nonno materno di origine italiana) ebbe una vita privata perfino meno fortunata di quella di Connie. Bobby morì - all'apice del successo come cantante anche in versione *crooner* - a soli 37 anni, per una grave patologia cardiaca. Giovane uomo di nobili sentimenti, volle lasciare il proprio corpo all'UCLA (*University of California Los Angeles*) perché venisse utilizzato per ricerche mediche].

Connie, invece, quasi eternando involontariamente l'accorata invocazione che lanciava in "*Ghitara romana*", lì dove cantava "*Szona szona mia ghitara, lascia piangere il mio cuoore*", nella sua vita privata - per una disgrazia o l'altra - ebbe costantemente il cuore in lacrime: si sposò infatti ben quattro volte, ma i suoi matrimoni non dovettero essere granché felici, dal momento che furono straordinariamente brevi, tranne il terzo, anch'esso peraltro non lunghissimo.

Nel 1964 Connie si sposò con Dick Canellis, *press-agent* e direttore degli spettacoli dell'hotel e casinò Aladdin di Las Vegas, divorziando da lui nello stesso anno. Nel gennaio 1971 si sposò con Izzy Marion, proprietario di un salone di parrucchiere, ma i due divorziarono dieci mesi dopo.

Fu insolitamente lungo - durò infatti "ben" quattro anni, dal 1973 al 1977 - il suo terzo matrimonio, stavolta con Joseph Garzilli, ristoratore e proprietario di un'agenzia di viaggi. Fu durante questo matrimonio, anche stavolta terminato con un divorzio come i due precedenti, che Connie - la quale non ebbe mai figli - adottò un bambino.

Nel periodo in cui era sposata con Garzilli, l'8 novembre 1974 Connie, dopo essersi esibita al Westbury Music Fair di New York, al suo rientro in motel, venne aggredita, violentata e soffocata quasi a morte da un criminale che non venne mai individuato. Successivamente intentò al motel una causa per omessa vigilanza, che vinse e dalla quale ottenne un risarcimento di 2,5 milioni di dollari: tuttavia, inevitabilmente, questo cospicuo indennizzo pecuniario non riuscì mai a lenire il trauma sofferto per la violenza subita. Eternamente sfortunata, nel 1977 Connie si dovette sottoporre a un intervento chirurgico al naso che le causò la perdita della voce: per riacquistarla e per tornare agli antichi splendori canori dovette, per la



Bobby Darin e Connie Francis nel 1958

prima volta in vita sua, prendere lezioni di canto.

Nel 1981 il fratello George jr. Franconero - al quale era molto affezionata - morì assassinato da due sicari della mafia statunitense, davanti alla propria casa nel New Jersey: George jr. aveva testimoniato contro la mafia, ma aveva rifiutato l'offerta di essere inserito in un programma di protezione testimoni. Il 27 giugno 1985 Connie si sposò col produttore televisivo Bob Parkinson, ma divorziò da lui nel corso dello stesso anno.

Nel 2003 Connie poté finalmente godere di un po' di serenità: iniziò infatti una relazione con Tony Ferretti - anch'egli con evidenti origini italiane - stavolta senza sposarsi e che durò più di 18 anni, fino alla morte di lui avvenuta nel gennaio 2022. Il 13 febbraio di quell'anno Connie, con enorme mestizia, pubblicò sul suo canale ufficiale YouTube un loro duetto in cui interpretavano una canzone dall'eloquente titolo *You Made Me Love You*, ("Mi hai fatto innamorare di te"), al quale Connie faceva seguire un accorato discorso nel quale elogiava Tony, dichiarando che era stato il suo unico compagno di vita nei 18 anni appena trascorsi, che le era sempre stato vicino e sempre l'aveva compresa e includeva anche la sorella di Tony, Elaine, nel proprio commosso ricordo ("*It is with heavy heart and sadness that I report the passing of Tony Ferretti, my dear sole companion of the past 18 years. Tony was always there for me, to comfort when I was sad; to make me laugh when things didn't go quite as I may have preferred, and to intuitively understand me. My heart goes out to his beloved and devoted sister Elaine. Words alone cannot adequately convey my thoughts... Love, Connie*").

Il 16 luglio di un caldo e assolato 2025, a Pompano Beach, nello stato della Florida, ci ha lasciati anche Concetta Rosa Maria Franconero, che il mondo dello spettacolo e della cronaca - purtroppo anche nera - aveva conosciuto come Connie Francis, la sfortunata americanina che, con enfasi e sentimento, ci aveva deliziato cantando "*Ghitara rommana*".

È arrivata la cicogna!

di **Carlo Piola Caselli**

Già nell'antico Egitto la cicogna era venerata, insieme ad altri trampolieri, associandola all'amore filiale, alla cura dei genitori anziani, alla migrazione e, poiché collegata al ciclo della vita e della rinascita, financo alla resurrezione. Non era propriamente una cicogna, ma un *bennu* (l'uccello ispiratore della sua effigie, un airone cinerino, si è estinto), venerato come una divinità, simbolo dell'anima che ritorna alla Fonte e risorge, collegato anche a Osiride essendo consacrato al dio Ra, relativo alla dottrina eliopolitana, e lo ritroviamo nel "*Libro dei morti*" oltre che in molti affreschi. Era il patrono della Heb-Sed, ossia della festa giubilare, per tentar di licenziare (anche alla vita) un faraone invecchiato, essendo simbolo del rinnovamento, come il Sole, che all'alba rinasce.

Veneravano il trampoliere come animale sacro, simbolo di fertilità e purezza (associato poi dai Greci e dai Romani a Giunone, protettrice delle partorienti, e poiché caccia i serpenti, simboli del male); la cicogna nella mitologia, era talvolta consacrata ad uno dei generi di Venere, per la sua eleganza e per il suo amore devozionale.

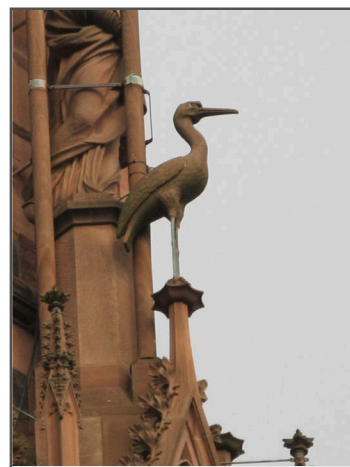
Del resto, anche sfogliando *Il Museo Egizio Vaticano*, 1899, descritto da Orazio Marucchi, che ne era direttore, si trovano vari riferimenti a cicogne. Inoltre, abbiamo la testimonianza di Claudio Eliano, *Sulla natura degli animali* (cap. X, 16) della cura delle cicogne verso i genitori.

Invece, nel *Levitico* (11, 18-19), era considerata un uccello immondo.

Aristotele aveva esposto la teoria dell'ibernazione di taluni uccelli (rondine, cicogna), che avrebbero trascorso l'inverno in profonde caverne in letargo, influenzando i naturalisti fino al '700.

Platone, nella risposta di Socrate: «Oh caro amico! Il mio amore allora sarà come quello della cicogna, dopo aver allevato in te un giovane amore.»

I Romani promulgarono la *Lex ciconiaria*, che obbligava i figli a mantenere i genitori anziani.





Esòpo aveva scritto in greco *Della volpe e della cicogna*: favola con atti emulativi, tradotta in seguito in latino da Fedro.

Virgilio ha notato le tante cicogne che pullulavano e nella *Georgica* ha scritto *Candida venit avis, longis invis colubris*, ossia che con la primavera ritorna, nemica ai lunghi serpi, dei quali si nutre, poi Giovenale, *serpente ciconia pullos / Nutrit*, ovvero la cicogna nutre i suoi pulcini con un serpente.

Nelle *Metamorfosi* di Ovidio (L. VI) viene descritta una scena, raffigurata da Aracne: Antigone, che osò ritenere la sua chioma più bella di quella di Giunone, fu mutata in una cicogna (*Le fé sottil lo stinco, il collo, e 'l rostro, / E la forma le dié d'una cicogna*,) che, battendo il becco, applaudisse sé stessa. Secondo un'altra versione, le avrebbe trasformato i capelli in serpenti, ed allora gli dei, per pietà, la mutarono in una cicogna.

Anche Plinio (L. X, 25) osserva che non si sapeva donde esse venissero e dove andassero, certamente da lontanissimo, e che sostentassero a vicenda la

vecchiaia della loro madre; in Tessaglia era addirittura messo a morte chi fosse stato sorpreso ad ucciderne una, come conferma anche Plutarco (*Iside e Osiride, questioni conviviali*, VII, 7).

Era inoltre l'emblema della III Legione Italica ed esiste anche un'antica moneta relativa. Nel sesterzio di Adriano, nel *versus* c'è la *Pietas augusta* con la cicogna che ne è il simbolo in un potere umanizzato.

Il dissacratorio Aristofane l'ha immaginata in pentola: «Anche la cicogna, gradita ospite straniera, cultrice di pietà, snella, crotale, annunziatrice della stagione calda, ha un nido di malvagità in un calderone»; infatti Orazio ha poetato «E la cicogna in sua cova natia, / Finché un Pretor»: infatti, il pretore Sempronio Rufo, da *parvenu*, si fece cucinare dei pulcini di cicogna (*Satire*, II 2, 49 e scolio di Porfirione).

Essa compare spesso nelle antiche monete di Crotone, poiché il suo *crocidare* è assimilabile alla sillaba del luogo, *cro*; Publio Siro la chiamò *crotalistria* (Petronio, *Satyricon*, 55).

Nel carne *De Philomela*, erroneamente attribuito ad Albio Ovidio Iuventino «*Glotorat immenso de turre ciconia rostro*» (La cicogna gongola il suo immenso becco sulla torre, ove Glotorat = Crotolat).

Parrebbe che i Pelasgi abbiano derivato il loro appellativo, da *πελαργός*, ossia *cicogna*, per il motivo che a guisa di esse migrassero in vari paesi.

Angelandrea Casale, *La favola delle cicogne da due boccali d'argento del "Tesoro di Boscoreale"*, al Louvre, in quattro scene a sbalzo, con spasimante e granchio, ne ha tentato l'interpretazione.

Nell'arte antica è in un mosaico di provenienza libica: nell'arte paleocristiana, due cicogne beccano una chiocciola e una lucertola (frammento di mosaico a Santa Maria in Trastevere, e nel sarcofago 199 Laterano), d'esempio ai chierici responsabili dei fedeli.

San Girolamo non è stato tenero verso di lei, ritenendo beffardo il crocidio del suo becco. Sant'Agricola, vescovo di Avignone dal 660 al 700, liberò la diocesi dai serpenti grazie ad esse.

Secondo la tradizione, nel 1007 durante la costruzione un fulmine aveva colpito la Cattedrale di Strasburgo; allora gli operai rimasero in attesa di un presagio, per riprendere i lavori, finché arrivò a far il nido una coppia di cicogne. Infatti, essa ha una sola torre, per non disturbare la nidata.

Dante (*Inf.* XXXII, 31), attingendo dal *crepitante ciconia rostro* di Ovidio, ha composto «Erano l'ombre dolenti nella ghiaccia, / Mettendo i denti in nota di cicogna.» Quindi paragona l'aquila alla cicogna, per le premure verso i piccoli (*Par.* XIX, 92), «*poi c'ha pasciuti la cicogna i figli.*»

Nel Medioevo essa è stata vista come simbolo del Cristo, poiché divorava serpenti (démoni), ma già all'inverso veniva associata al demonio, se raffigurata con un pesce nel becco, simboleggiando anime strappate a Dio.

Cecco d'Ascoli, in *Acerba aetas*, (VI, *De la natura de la cicogna*) le dedica quattro sestine di endecasillabi.

Geoffrey Chaucer ha enumerato 37 specie di uccelli, dal gallo, «orologio dei piccoli villaggi», alla cicogna «che punisce l'adulterio».

È l'emblema dell'abbazia di Chiaravalle, dove c'erano venti nidi: allorché Filippo Maria Visconti nel 1386, avendo invitato





tutto il clero della diocesi a porre la prima pietra di una grande chiesa dedicata a Maria Vergine, essi vennero seguiti dagli stormi di cicogne decolate da questo luogo.

Lo è anche di Cerignola (Foggia), poiché secondo un'antica leggenda, un'invasione di serpi a terra venne sconfitta da molte aeree cicogne sopraggiunte. Secondo un'altra, lombarda, ricordata da Mario Merlo, *Le cicogne di Vigevano*, avevano trovato riparo tra le merlature del castello.

Nell'iconologia di Cesare Ripa del '600 essa è accanto ad un uomo armato, coronato di lauro, combattente un drago, simboleggiando «*Disprezzo e distruzione de i piaceri & dei cattivi affetti*», in atto di attaccare un groviglio di serpi; poi egli, nella *Puglia*, ha disegnato una donna con accanto una cicogna con un serpe nel becco, poiché ne «*tiene netto il Paese*» per cui la sua uccisione è un delitto da punirsi con la morte.

La troviamo nel *Libro degli emblemi* di Andrea Alciato del 1531 e nei *Sermoni del molto Rev. Padre don Dionigi Dentice*, del 1642.

È anche nei tarocchi al numero 17.

Ne ha trattato in un capitolo Buffon, *Lo spirito delle scienze naturali*. Benché Varrone avesse detto essercene tante in Italia, eran diventate rare. Essa vien vista tutto l'anno in Giappone, Plinio invece aveva osservato, tra l'altro, «dopo la sua partenza, non è più tempo di seminare.»

Il poeta e incisore alsaziano Jean Frédéric Wentzel (1770-1831), noto per aver celebrato la sua regione, ha incluso spesso il simbolo della cicogna in rime popolari legate ai neonati: «Cicogna, cicogna, su! / Porta a mamma un bel bebè, / Uno che piange, uno che ride, / Uno che fa bene nel vasino, / Cicogna, cicogna, su! / Portami dei panini, / Uno per me, uno per te, / Ma nessuno per i ragazzi cattivi.»

Nel folklore germanico, Holda dà la vita ai neonati con le anime dei defunti, raccolte tra paludi e grotte, alla «*Pietra della Cicogna*» o alla «*Fontana dei Neonati*», che sarebbero fatti calare nei camini. Le coppie, in segno propiziatorio, ponevano dei dolcetti sui davanzali, per i trampolieri.

Nella tradizione austro-germanica, quando nasce un bambino, si pone una cicogna di legno alla porta. Nella tradizione slava, la cicogna fa rinascere le anime, apportandole de Iriy, dal Paradiso, sulla terra. Poi la leggenda si è propagata dall'Europa in tutto il mondo, specialmente nelle Filippine e nell'America del Sud.

Andersen nel 1839 ha scritto *Le cicogne*. Il reverendo Andrea Salomone nel 1841 pubblicava, tra vari sonetti, quello alla *Pietà*: *Tien la cicogna a piedi, ed è sì bella, / Che figlia sembra del fattor sovrano.*

Richard von Volkmann Leander, nelle fiabe, *Sotto la cappa del camino*, 1890, fa riferimento anche alla cicogna, così l'alsaziano Charles Grad nel descrivere il suo paese.

Il mensile *L'amico dei Fanciulli* del novembre 1892 racconta di Corrado, navigante norvegese, fatto prigioniero dai pirati algerini, riscattato grazie al messaggio che le sua cicogna, che ha incontrato, ha recato alla madre. Il settimanale milanese *Mondo Piccino* del 22 giugno 1893 nel racconto *Il cavaliere arrugginito*, riporta la storia di una mendicante a cui la cicogna ha portato un magnifico bambino.

Gustosa e disgustosa insieme è la vignetta umoristica di epoca vittoriana di una donna che respinge ad ombrellate una cicogna che le porta un bebè. Della correlazione cicogna-bebè se ne sono occupati anche Freud, Jung; per la gelosia, Cesare Lombroso ha riportato un paio di aneddoti, da Figuier.

Il poeta albanese Ndre Mjeda (1860-1938) l'ha richiamata più volte in un bellissimo canto: «cicogna, o augel pellegrino ... Un tempo pur sul mio giardino / Solea una cicogna passare, ... Ed alla porta mia vicino Sempre la potevo incontrare; ... Venia dalla mamma pietosa ... Chiedea per cibarsi qualcosa. ... E mamma mai non risparmiava.»

Luigi Barzini, in *Fiammiferino*, cap. IV, *Corriere dei Piccoli*, 21 marzo 1909, accenna alla solita cicogna che torna ma non si ferma, su un albero, poiché ha visto dei guerrieri, e vola oltre. Le cicogne e i





campi di battaglia son stati argomenti ripresi da Italo Calvino, ne *Il visconte dimezzato*.

La cicogna ubriaca, o distratta (1959), affida un cucciolo a genitori sbagliati, in simbiosi con la canzone di Valleroni - Da Rovere - Carrel, *La cicogna distratta*, interpretata dal Duo Fasano a Sanremo nel 1951.

Padre Cicogna di Eduardo de Filippo ha invece preso a prestito il cognome.

Ricordiamo di Rolph Zavatta, di una famiglia dei più importanti clown del mondo, *La mia amica cicogna*.

Nel cortometraggio del 2001 di Nina Paley, *The Stork*, le cicogne “bombardano” la Terra di bambini.

Anche da cinesi, giapponesi ed indiani i trampolieri erano e sono tenuti in grande considerazione, essendo associati alla longevità e persino all’immortalità (come trafficanti di anime). Trattasi di un animale europeo e in-

tercontinentale, quindi mondiale.

È anche nell’emblematica di molte armi nobiliari e nel marchio di una fabbrica di porcellane olandesi del ‘700; è raffigurata pure in cima a forchette da pane in argento, in maioliche varie, in campanelli da tavolo; tre cicogne aventi nel becco un rametto di benefico origano sono emblema della Facoltà di Medicina di Parigi. Raffigura anche la virtù della pazienza ed è simbolo di Cristo che scaccia il male; nella “Sala del silenzio” del Palazzo Vaticano è con un uovo in bocca, poiché così deve tacere.

Alcuni particolari nei dei neonati vengono talvolta chiamati “morso di cicogna”.

Ci potrebbe capitare di averne una in tasca, infatti essa è raffigurata nelle monete da 1 centesimo di euro della Slovenia, della Lettonia in quelle da 2 euro, a difesa dell’ambiente, nei 5 euro fuori serie della Slovacchia (nel r. *ciconia nigra* in volo, nel v. con un pesce nel becco), nei 50 rubli sovietici del 1993, nei 5000 fiorini ungheresi del 2011.

Nel secolo scorso, a far concorrenza alle cicogne, ci si sono messi i cavoli! Secondo l’etnologa Jocelyne Bonnet, nelle società contadine, il cavolo a foglia è un simbolo molto comune di fertilità, per cui ella cita la descrizione di George Sand, nell’appendice di *La Mare au Diable* (*La Palude del Diavolo*, 1846), del rituale di fertilità per gli sposi novelli nel Berry, con lo scambio di cavoli raccolti dalle due rispettive famiglie.

La Fata dei Cavoli (*The Cabbage Fairy*, 1896), filmato di Alice Guy, prende tre neonati da un quadrato di enormi cavoli e li presenta al pubblico.

I bambini e le bambine (per pari opportunità), generalmente, non credono tanto alle storielle che la cicogna porti i neonati, né che essi nascano dentro o sotto i cavoli, poiché esse non hanno alcun minimo di logica. Credono piuttosto alla Befana, o a Babbo Natale, poiché ottengono risultati concreti, come i giocattoli a Natale e poi le calze piene di leccornie all’Epifania. E anche se, crescendo, ci credessero sempre meno, istigati dalla sorella maggiore o dai compagni di scuola, farebbero finta di esserne convintissimi rivelandosi dei veri furbacchioni.

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>



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

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

di *Dario Pasero***Le lingue del latino: le lingue tecniche (l'arte militare e l'esercito)**

La prima osservazione da fare a proposito della lingua dell'esercito e della guerra è che – in realtà – si deve parlare di due lingue: quella “tecnica” relativa alle operazioni militari, agli assedi, alla leva ed all'organizzazione dell'esercito e, non ultimo, al diritto applicato alla vita militare (con termine specifico la “*Fachsprache*”) e quella “speciale” (sconfinante nel gergo) adottata dai soldati nei loro rapporti interpersonali e coi superiori (il cosiddetto *sermo castrensis*; tecnicamente la “*Sondersprache*”).

Le fonti principali per la lingua militare sono le opere storiche, e specialmente quelle Tito Livio (I a. C./I d. C.) e di Ammiano Marcellino (IV d. C.) per le informazioni generali, quelle di Giulio Cesare (I a. C.) per la tecnica e la strategia; importanti, seppur più rare, le opere specifiche di tattica e di poliorcetica, cioè l'arte dell'assedio, come quella di Vegezio (*Epitoma rei militaris*; IV/V d. C.) e di Tarruternio Paterno (*De re militari*; II d. C.), ma anche opere giuridiche, retoriche e filosofiche queste ultime in quanto la lingua della filosofia (specialmente quella di Seneca, ma già in Grecia) ha adottato moltissime metafore ricavate dal linguaggio dell'arte militare e della milizia, lasciandole spesso in eredità alla lingua del cristianesimo: il *vivere est militare* di senechiana memoria risuona in filigrana nella formula della *militia Christi*.

Tra i termini giuridici di ambito militare, alcuni dei quali si trovano nel non meglio noto scrittore Arrio Menandro (III d. C.), del quale svariati frammenti sono riportati nel *Digesto* giustiniano, citiamo la chiara distinzione tra *emansio* (l'assentarsi dal campo oltre i limiti del congedo), la *desertio* (abbandono di posto) ed il *transfugium* (la diserzione con conseguente passaggio al nemico). Riscontrabile ancora oggi nella “sacra tetractys” del codice militare: mancata consegna, abbandono di posto, fuga davanti al nemico, diserzione.

C'è da notare comunque che i termini militari ricalcavano, anche in età più tarda, l'originaria struttura dell'esercito, in cui non vi era netta distinzione tra *civis* e *miles*, con analoga situazione anche nel comune medievale, in cui – fino all'avvento massiccio delle truppe mercenarie – la figura del soldato si identificava con quella del cittadino (cfr. anche il dialogo machiavelliano *Sull'arte della guerra*, del 1521). fondata sull'ordinamento gentilizio, per cui le tre tribù primitive (*Tities*, *Ramnes*, *Luceres*) fornivano ciascuna un contingente di 100 fanti e di 10 cavalieri per la *legio*, cioè la raccolta e la scelta (dal verbo *legere*) dei soldati, cioè l'odierna “leva”. Solo in seguito il termine *legio* passò ad indicare il nucleo stesso dell'esercito. Allo stesso modo, da *tribus* (tribù, così detta perché inizialmente esse erano tre) deriva il nome del comandante, il *tribunus* (*militum* o *celerum*), cioè dei fanti, organizzati in *centuriae* (< *centum*), e dei cavalieri, in *decuriae* (< *decem*). Anche quando il numero di uomini per centuria diminuì, il nome rimase invariato. C'erano poi i soldati che potremmo definire “specializzati”, cioè i *fabri* (genieri), *cornicines* (suonatori di corno) e *tubicines* (trombettieri), addetti alle comunicazioni, gli *accensi* (soprannumerari), tra cui gli *accensi velati*, cioè forniti solamente di *vestis*, senza le armi, che costituivano il personale ausiliario amministrativo. Successivamente, oltre alla *legio*, nacque il *manipulus* (< *manus* e forse *plere*, “riempire”), termine che originariamente indicava il mannello di spighe afferrato con la mano dal mietitore, per passare poi a definire l'insegna, costituita da un fascio di fieno su di un'asta, ed infine, per metonimia, il reparto stesso. Non è, questo, l'unico caso in cui il lessico militare prende origine da quello agricolo: la *cohors*, nome di un altro tipo di reparto della legione, indicava inizialmente il recinto, in una cascina, per il bestiame e per gli attrezzi, poi truppa acuartierata in un punto dell'accampamento, quindi il reparto stesso anche fuori dall'accampamento.

L'equipaggiamento comprendeva sia le armi difensive (*arma*) che quelle offensive (*tela*). Tra le prime il *cassis* (elmo di metallo), il *galeum* (elmo di cuoio), lo *scutum* (scudo grande e rettangolare), il *clipeus* (scudo rotondo e curvo, di bronzo), la *parma* (piccolo scudo, rotondo, della cavalleria), la *caetra* (piccolo scudo tipico degli alleati iberici ed africani). la *ocrea* (schiniere, gambale), la *lorica* o il *thorax* (voce

greca, da cui, per metonimia, il nostro “torace”), entrambe armature protettive del corpo, senza sostanziale differenza (almeno negli autori); tra le seconde il *pilum* (lancia da getto) e l’*hasta* (lancia da urto) ed il *gladius* (spada), ma più tardi altre denominazioni, di origine barbarica, saranno *lancea* e *spatha*. L’abbigliamento consisteva nel *sagum*, il mantello già dei pastori, in opposizione alla toga del cittadino, e col passare del tempo le *brachae*, di origine gallica.

Importanti erano i *signa*, cioè le insegne: dall’antico *manipulum*, di cui già si è detto, all’*aquila* della legione, o anche altre figure di animali per così dire “totemici” (lupo, orso, cinghiale). Ogni singolo reparto aveva il suo *vexillum* (diminutivo di *velum*), cioè pezzi di tessuto, in genere bianco o rosso, di forma quadrata e fissati ad un’asta. Il termine *signum* poi, al singolare, è il segnale per le comunicazioni: essi potevano essere ottici (*signa muta*) ed acustici (*vocalia* o *semi-vocalia*, se con strumenti). Anche in questo caso le denominazioni ricalcavano quelle antiche, in uso nelle tenute agricole (cfr. il *De re rustica* di Varrone), in cui *muta* erano gli attrezzi, *vocalia* i lavoratori e *semi-vocalia* gli animali.

Per quanto riguarda invece lo schieramento, di marcia o di battaglia, nota è la distinzione della truppa di fanteria nei tre ordini di *hastati*, *principes*, *triarii*, con disposizione in campo differente a seconda dei tempi e dell’evoluzione della tattica. I *socii*, vale a dire gli alleati italici, erano schierati nelle *alae*, cioè ai lati, sotto la guida di graduati indigeni ma sotto un *praefectus* romano; tale struttura ricorda in parte quella dei reparti indigeni inquadrati negli eserciti coloniali, in particolare quello inglese in India o italiano in Etiopia: truppa e sottoufficiali indigeni, ma ufficiali europei. Con le conquiste territoriali e l’asservimento di intere popolazioni nacquero le truppe ausiliarie straniere (*auxilia*), mentre gli *extraordinarii*, cioè i soldati “fuori dai ranghi” (*extra ordines*), erano addetti ai servizi di esplorazione, mentre i *delecti* (letteralmente “scelti”, da *deligere*) erano al servizio diretto del comandante.

Gli ufficiali potevano essere “di carriera” (centurioni, decurioni, tribuni) o, nel caso di quelli che potremmo definire ufficiali superiori e comandanti, si trattava di magistrati, per i quali il comando militare rappresentava una tappa, obbligata, nel *cursus honorum* politico. E tale situazione spiega come mai, nel corso della storia di Roma, i suoi eserciti andarono incontro o a vittorie straordinarie o a clamorose sconfitte, a seconda dell’esperienza militare e strategica, e dell’ambizione, dei loro comandanti. Tali erano il *consul* (chiamato *praetor* quando comandava la legione; dal verbo *prae-ire*, “precedere, guidare”), il *quaestor*, a capo della amministrazione, ed i *legati*, gli unici che potessero diventare a loro volta comandanti, mentre i *tribuni militum* ed i *praefecti* (*fabrum*, *militum*), pur essendo ufficiali superiori, non potevano salire oltre di grado. Il console comandante supremo era detto *imperator*, titolo che, da Augusto in poi, spettò, in virtù dell’*imperium proconsolare maius*, anche al principe, detto quindi “imperatore” *tout court*. Gli ufficiali inferiori, che provenivano dalla gavetta (*ex caliga*, cioè la calzatura tipica dei soldati), vale a dire i centurioni, ed i sottoufficiali, i decurioni, non potevano ambire alle cariche più alte, ma al più ad avere dei collaboratori da loro scelti (gli *optiones*, dal verbo *opto*, “preferisco, scelgo”) e nella carriera potevano al massimo giungere al grado di *primipilus* (centurione a capo del primo manipolo); loro insegna era il tralcio di vite (*vitis*), con cui non esitavano a battere i soldati indisciplinati.

L’accampamento (*castra*), che poteva essere stabile (*castra stativa*) o invernale (*hiberna*) o ancora estivo (*aestiva*), presentava all’esterno delle opere di difesa, dette nel loro insieme *munitiones* (< *munio*, “difendere, rafforzare”), che comprendevano *agger* (terrapieno), *fossa* (fossato, < *fodio*, “scavare”), *vallum* (palizzata), da cui derivarono la *circumvallatio* (il perimetro completo della palizzata) e l’*intervallum* (lo spazio tra un palo e l’altro).

All’interno invece troviamo i *principia* (le tende degli ufficiali), da cui prende nome la *via principalis*, tra cui il *praetorium* (la tenda del generale, da cui la *via praetoria*) ed il *quaestorium* (l’alloggio del questore), e poi il *forum* (spiazzo per le adunate dei soldati), la *fabrica* (cioè l’officina, per i *fabri*), il *carcer*, il *valetudinarium* (l’infermeria). Interessante è anche la *via quintana*, che divideva gli alloggi della 5ª da quelli della 6ª *turma*: in vari dialetti italiani infatti, ancora oggi la “quintana” o “chintana” indica in ge-



Primipilus

nere una strada secondaria di paese o di quartiere che immette in una più importante.

Sempre nella toponomastica le opere romane di difesa hanno lasciato alcune eredità: il *praesidium* (guarnigione e suo quartiere), il *castrum*, col suo diminutivo *castellum*, il *burgus*, voce germanica (< **burgs*), collocato in luoghi strategici, in genere agli sbocchi di valli o di strade, l'*oppidum* (letteralmente “piaz-zaforte”), la *turris*, il *vallum*.

Le macchine da assedio erano invece la *turres* (mobili, di legno, da distinguere da quelle fisse da difesa), le *testudines* (tettoie mobili di legno), i *plutei* (tavole, o graticci, coperte di pelli), le *vineae* (ripari, il cui nome deriva da *vitis*, il bastone del centurione), l'*aries*, il *corvus* (uncino), detto anche, con prestito greco, *harpago*.

Passando ora al *sermo castrensis*, una delle sue massime testimonianze sono i cosiddetti *carmina trimphalia*, vale a dire quelle “strofette” licenziose che i soldati, usando della *militaris licentia*, consistente nel fatto che, durante appunto il trionfo di un generale, i suoi soldati erano liberi di esprimere nei suoi confronti, senza alcuna censura né timore di punizioni, tutto ciò che volessero. intonavano durante il corteo trionfale (dove il loro nome) del loro generale vittorioso, da essi deriso se non addirittura insultato. L'esempio più famoso di tale licenza ci è riportato dallo storico Svetonio (II d. C.), e poi ripreso da Dante (Purg.) a proposito del trionfo nella guerra gallica di Giulio Cesare: in esso – ci dice il biografo – i soldati non esitarono a ricordare le esperienze omoerotiche del loro comandante supremo con Nicomede, re di Bitinia. Purtroppo, di tali *carmina* non ci restano che scarsi frammenti oltretutto di tradizione indiretta. Sappiamo che nel *sermo castrensis* erano molto usati nomignoli e soprannomi, uno dei quali è quello dell'imperatore Gaio Cesare (37-41), detto Caligola, dal nome della calzatura militare (la *caliga*, di cui *caligula* è il diminutivo), perché da bambino viveva col padre, il generale Giulio Cesare Germanico, negli accampamenti vestendo come un soldato. Dal termine *caliga*, passato in età tardo-antica dall'ambito militare a quello civile, viene la forma *caligarius* (“ciabattino”), da cui deriva sia il vocabolo provenzale alpino (*caligaire*) che quello piemontese (*caliè*) e da qui poi cognomi quali Calliero, Caligaris, Callegaro ecc.

Il *caput porcinum* era un modo scherzoso per indicare lo schieramento “a cuneo” (*cuneus*) nell'assalto, mentre *noverca* (lett. “matrigna”) era detto un luogo sfavorevole alla collocazione dell'accampamento e *muli Mariani* erano i soldati carichi di pesi e bagagli: la definizione nacque per metonimia dopo che Mario introdusse dei bastoni a forchetta per agevolare il trasporto di carichi molto pesanti.

Passando ora ai veri e propri vocaboli in uso nell'ambiente soldatesco, possiamo ricordare *muger* (baro al gioco dei dadi), *turturilla* (effeminato; letteralmente “tortorella”), *purpurilla* (nome del luogo ove, nelle vicinanze dell'accampamento, vivevano le prostitute), tale nome derivava dal fatto che le prostitute un tempo usavano vesti di color porpora (*prostitutae purpurea veste utebantur*; cfr. G. Goetz, *Corpus Glossariorum Latinorum*, cgl v, 524, 30), *litterio* (letterato da strapazzo), *cilibantum* (definito come una *mensa vinaria rotunda*, cioè una tavola di forma rotonda per i vini, dal greco *killibanta*), *segestre* (coperta per la lettiga; dal greco *stégastron*, con dissimilazione e falsa etimologia da *seges*, “messe, raccolto”). Nel campo verbale, sulla falsariga di forme comuni come *aquari* (“far provvista d'acqua”), *frumentari* (“far provvista di grano”), *lignari* (“fare legna”), *pabulari* (“fare rifornimento”), si coniò il verbo *copiari* (“fare un ricco bottino”, da *copiae*, “ricchezze”), mentre il verbo *ambulare* da termine tecnico giuridico per indicare il “transitare, passare di proprietà” divenne sia termine medico (“fare movimento”) che militare (“marciare”). Molto usati erano poi i sostantivi composti con *com-/cum-/co-*: *compar* (“uguale, socio”, donde l'italiano centro-meridionale “compare”), *commilito* (“compagno di milizia, commilitone”), *contubernalis* (“compagno di tenda”) ed anche, estesi poi al lessico comune, *conterraneus/exterraneus* (“conterraneo” ed “estraneo”, cioè inizialmente “straniero”; cfr. fr. *étranger*). Durante il tardo-impero sempre più numerosi divennero i soldati di origine barbarica (prima gallica e poi anche germanica), che portarono con sé numerosi termini che rivelano la loro origine, quali *mattiobarbustus*, la cui origine è nel celtico *matta* (“dardo”; cfr. anche *matara*, “giavellotto”) più *barbustus* (sorta di pesce di forma allungata), che indica una specie particolare di giavellotto, e poi anche il soldato che ne è armato, oppure, in uso – secondo la testimonianza dello storico Ammiano Marcellino – presso i legionari Goti, il vocabolo *car-rago* (“barricata di carri”), dal celtico *carrus*.

Pierluigi Lotti, “un intellettuale gentiluomo” indimenticabile



Pierluigi Lotti, “un intellettuale gentiluomo che ha creduto sempre nella ricerca di tutto ciò che ha universalmente testimoniato il progredire della civiltà a Roma” – così lo ha ricordato Vitaliano Tiberia nel suo discorso commemorativo in occasione dell’ultima riunione del Gruppo dei Romanisti.

Romanista fin dal 1987, cortese e sorridente, schivo e generoso, l’intellettuale gentiluomo Pierluigi Lotti sapeva distinguersi per doti di chiara eloquenza con le quali riusciva a rendere semplici e piacevoli gli argomenti a volte non facili e complessi di urbanistica, architettura o di archeologia. Architetto egli stesso,

impegnato in progettazioni, restauri, valutazioni di impatto ambientale, Lotti è stato soprattutto un appassionato studioso di ogni aspetto di Roma, alla quale ha dedicato tutta la vita.

Nato in seno ad una famiglia già dedita agli interessi romanistici, crebbe tra intellettuali, architetti, archeologi e studiosi che avevano ereditato i principi e gli intendimenti della storica Associazione culturale Alma Roma, fondata nel 1922 da un gruppo di appassionati di cultura e tradizioni romane e che, negli anni Cinquanta, vedeva la partecipazione di personalità come Umberto Vichi, Giuseppe Scarfone o Luigi Lotti, il padre di Pierluigi, il quale nel 1959 assunse la guida dell’associazione e la diresse per 25 anni, facendole raggiungere il prestigio che le continuerà ad essere riconosciuto fino ai giorni nostri.

La stessa profonda cultura umanistica, la stessa curiosità intellettuale, unita all’infaticabile energia del padre, si ritroveranno nel figlio quando a sua volta verrà chiamato a dirigere l’associazione e, più tardi, il *Bollettino d’Informazione dell’Alma Roma*. Nata su proposta di Giuseppe Scarfone nel 1960 come corollario alle attività dell’associazione, presto la pubblicazione si evolse arricchendosi di approfondimenti, fino a diventare una vera rivista specialistica che fin dall’inizio accolse saggi originali incentrati sull’Urbe curati da studiosi nel campo della storia dell’arte, della letteratura, dell’architettura e dell’archeologia. Tra i tanti prestigiosi collaboratori, ricordiamo Paolo Portoghesi, Luigi Pallottino, Manlio Barberito, Lorenzo Quilici, Guglielmo Gatti, Carlo Pietrangeli, Luigi Ceccarelli, Willy Pocino, Armando Schiavo, Stelvio Coggiatti, e tanti altri fino ad arrivare ai nostri giorni con Claudio Strinati, Laura Gigli, Carla Benocci, Alessandro Viscogliosi e moltissimi giovani, che hanno potuto pubblicare in piena libertà i loro scritti su Alma Roma.

La rivista, diretta da Pierluigi Lotti dal 1993, si è distinta per l’originalità e il valore scientifico dei contributi di romanistica pubblicati, approfonditi, a partire dal 1961, dalla serie dei *Quaderni dell’Alma Roma* ai quali si aggiunsero nel 1966 le *Monografie Romane*, collana che presentava ricerche di più ampio respiro e con veste tipografica più ricca, e nel 1971 la collana *Cronache e Monumenti Romani*. Mentre Pierluigi parallelamente proseguiva le proprie ricerche, pubblicando numerosi saggi di argomento romano per la *Strenna dei Romanisti*, saggi di particolare rilevanza, basati soprattutto sui suoi studi sull’urbanistica dell’Urbe nel periodo postunitario.

Un’intensa attività didattica ed editoriale, portata avanti spesso grazie al lavoro volontario di poche persone profondamente motivate e pronte a collaborare, che Pierluigi Lotti ha ben descritto nel suo intervento al convegno *Roma in stampa. Le riviste di cultura romana oggi* il 18 ottobre 2018, organizzato e voluto dai romanisti Franco Onorati, Sandro Bari, Ugo Onorati e Francesca Di Castro in occasione della mostra di antichi esemplari di testate ancora esistenti, allestita nella Sala Capitolare del Palazzo dei Domenicani a piazza della Minerva. Con la sua voce calma, il sorriso sempre presente e lo sguardo acceso dei suoi occhi azzurri, Pierluigi comunicava il valore della “missione” della rivista Alma Roma, allora sessantenne, e della centenaria associazione, missione indirizzata soprattutto ai giovani perché attraverso la conoscenza della città di Roma, imparassero ad amarla e ad apprezzarla talmente da determinare, spesso, le loro scelte professionali e, quindi, il loro futuro.

Francesca Di Castro

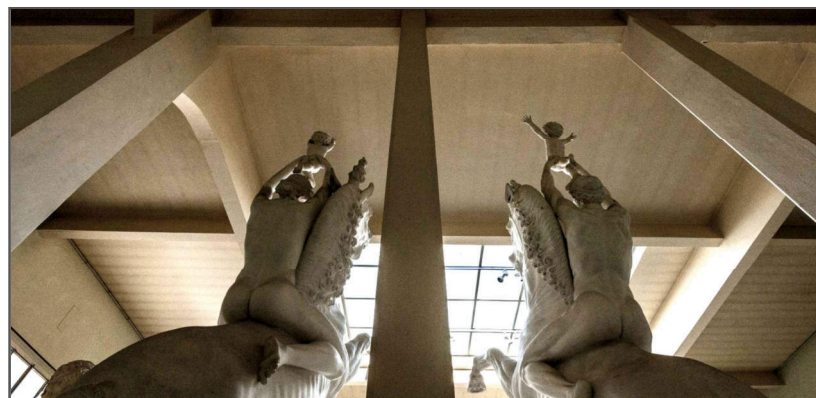
Roma internazionale: la Casa Museo Hendrik Christian Andersen

di *Stefania Severi*

Da sempre Roma è stata città cosmopolita, retaggio dell'epoca dell'Impero Romano, ed il fatto che tutti a Roma si sentano un po' romani lo comprova. Succedutisi imperatori che venivano da ogni parte, papi altrettanto cosmopoliti, gruppi di stranieri che si installavano qui a vario titolo, fondando comunità, pensiamo a Sassoni, Francesi, Spagnoli, Polacchi... che si aggiungevano a quelli che venivano da "fuori", dai Bergamaschi ai Fiorentini; i nomi di tante chiese e di tante strade ne fanno testimonianza. C'era chi veniva e se ne andava, dopo il Grand Tour, ma c'era anche chi veniva e restava. Ovvio tra gli ultimi arrivarono anche gli Americani e tra questi anche Hendrik Christian Andersen (bisogna scrivere il nome per intero per non cadere nell'equivoco che si tratti del favolista Hans!). Hendrik, nato a Bergen in Norvegia nel 1872, ad un anno era emigrato con la famiglia



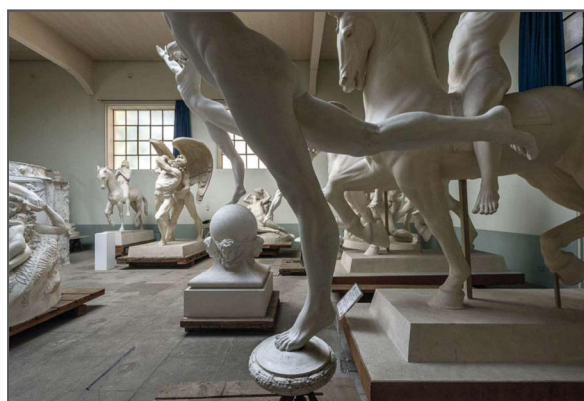
negli USA dove aveva studiato ed era diventato americano. Era scultore, soprattutto, ma anche pittore e urbanista. Anche il fratello Andreas era un bravo artista, soprattutto pittore. Fu Andreas, grazie ad una borsa di studio, a tornare per primo in Europa, a Parigi, dove instaurò una profonda amicizia con un vecchio compagno di scuola, Howard Cushing, di ricca famiglia bostoniana. Ed Andreas si fidanzò con la

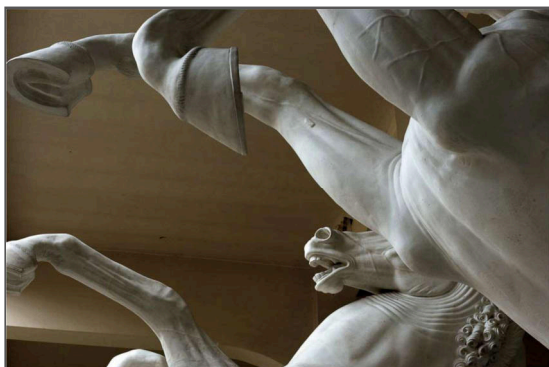


sua intelligente sorella Olivia, che da allora divenne per i due artisti un importante sostegno anche economico. I fratelli continuarono a vivere, studiare e perfezionarsi negli USA riuscendo però a tornare in Europa per un Grand Tour. Visitarono l'Italia, ma Andreas ripartì mentre Hendrik rimase e nel 1899 si stabilì a Roma, che da allora sarebbe diventata la città degli Andersen. Andreas sposò a Boston nel 1902 Oli-

via, ma morì dopo pochi mesi per la tisi. E Olivia si trasferì a Roma per stare con Hendrik e sua madre Helene, ai quali si sarebbe aggiunta la modella ciociara Lucia Lice che gli Andersen avevano adottato. Moriranno tutti a Roma: Olivia nel 1917, Helene nel 1927, Hendrik nel 1940 e Lucia nel 1978. Questa storia familiare, che ho condensato in poche righe, è in realtà una saga articolata, con l'incipit da libro *Cuore*, che perfettamente rappresenta il sogno americano. Per saperne di più consiglio il bellissimo volume *Casa-Museo Hendrik Christian Andersen – Catalogo generale* a cura di Maria Giuseppina di Monte, attuale Direttrice del Museo, e di Emilia Ludovici (De Luca Ed. 2022)

Ma torniamo all'artista Henrick. Questi, dopo aver soggiornato a Lungotevere Mellini, si fece costruire un elegante studio-abitazione, Villa Helene (omaggio alla madre) subito fuori delle Mura Aureliane, vicino al Tevere ed al Ministero della Marina. Qui l'artista continuò a scolpire ma soprattutto a dedicarsi ad un suo grandioso progetto: la costruzione di un grande Centro Internazionale di Comunicazioni. Hendrik, grande idealista, dedicò grandi sforzi e finanze al suo progetto, che purtroppo non





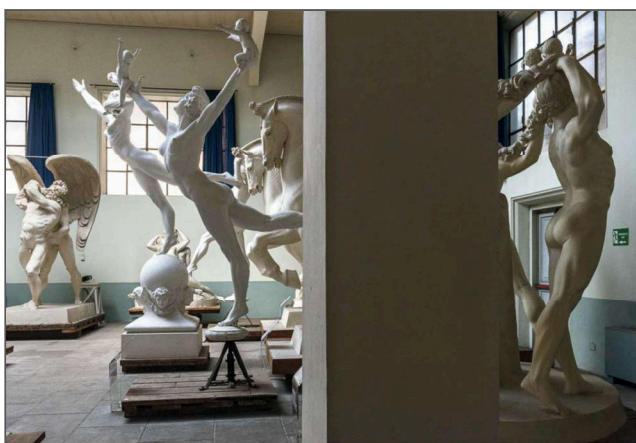
riuscì a realizzare nonostante la circostanza che Benito Mussolini gli avesse concesso un ampio terreno sul litorale romano. Del resto questa idea dovette sembrare una sorta di estensione del grandioso piano per l'EUR. Di tutto questo progetto, oltre a statue, bozzetti e disegni rimane un'ampia documentazione raccolta dallo stesso Hendrik in un prezioso volume, ricco di mappe, disegni e testi esplicativi, da lui fatto pubblicare in Francia: *Creation of a World Centre of Communication*.

Hendrik ha lasciato Villa Helene allo Stato Italiano che, ac-

quisendola nel suo patrimonio, dopo la morte di Lucia, che l'aveva trasformata in albergo, l'ha restaurata e sistemata. Oggi è la Casa Museo Hendrick Christian Andersen. La visita non è solo doverosa ma anche molto intrigante perché consente di attraversare l'aspetto pubblico e l'aspetto privato dell'artista. Poeti, scrittori, artisti, politici, tanti frequentavano Villa Helene che era diventata un vero salotto culturale internazionale. Si propugnavano idee pacifiste e di emancipazione femminile.

Il piano terreno, ex studio, raccoglie buona parte delle sculture, che ci presentano una umanità giovane e eroica, in ottima salute e, seguendo l'ideale sovra storico tipico degli antichi, rigorosamente nuda. Si trovano qui anche ritratti di personalità dell'epoca. Spicca un tondo in rilievo con i profili dei quattro di Villa Helene, a documento di un intenso sodalizio tra loro, sia sotto il profilo affettivo che intellettuale. Il primo piano, da poco risistemato, vede ricollocati, seguendo le indicazioni di vecchie fotografie, gli arredi. Sala di ricevimento, salottini, studio, camera da letto di Hendrick. Anche il bagno con piastrelle bianche è stato conservato. Tra gli arredi risaltano le splendide angoliere della zona pranzo. Dislocate qua e là sono alcune sculture di piccolo formato di Hendrick e alcuni dipinti di Andreas.

Al piano superiore è uno spazio espositivo utilizzato per mostre temporanee. Tra queste citiamo, per il profondo legame delle opere in esposizione con Villa Helene ed il bellissimo libro *Creation of a World Centre of Communication*, la mostra collettiva italo americana "Una visione internazionale - Libri d'ar-



tista - Omaggio a Hendrik Christian Andersen" (16/2 - 19/4/2026). La mostra, accompagnata da catalogo bilingue italiano inglese (Ed. Bertoni, 2025), giunge a Roma dopo una prima tappa all'Art Center di Los Angeles a fine 2025. Le immagini che accompagnano l'articolo sono del fotografo Riccardo Pieroni, tratte dal suo libro d'artista, facente parte della mostra, *Museo Hendrik Christian Andersen. Una visita 2015_08_06_10:00-12:00* (2015), libro prodotto in proprio, collana "ap...", in 3 esemplari.

[Foto © Riccardo Pieroni]

Dal *Giornale del Campidoglio* del 28 ottobre 1811

"L'aeronauta M.me Blanchard effettuò dalla popolare arena del Corea una partenza con il suo pallone aerostatico che purtroppo cadde subito dopo nel Tevere e l'aeronauta si salvò a stento."

[Pietro Romano, da *Ottocento romano*]

Quando sarebbe meglio tacere

Avrei voluto dedicare un articolo alla faccenda, che ritengo vergognosa, dell'ostracismo inflitto ad un direttore d'orchestra dai componenti della stessa, senza averlo neppure sperimentato, solo in base al suo orientamento politico, come se ciò potesse influenzare il suo estro artistico. La paranoia ideologica si è subito appropriata del fatto, scatenando una vera campagna mediatica diffamatoria verso il direttore citato e influenzando naturalmente l'opinione pubblica, specie quella più impreparata. Non sono mancati ovviamente i commenti dei soliti opinionisti che pontificano dallo spazio che vien dato loro da giornali compiacenti. A uno di questi soloni, che non colgono mai l'occasione di tacere, avrei voluto rispondere personalmente, ma tutto sommato considero che non ne vale neppure il tempo, ci ha pensato e provveduto nel modo migliore Enrico Stinchelli, che è uno stimato "tecnico del mestiere". Ne riporto dunque l'articolo, pubblicato su Libero del 7 gennaio 2026.

Sandro Bari

Beatrice Venezi, il direttore d'orchestra e il giudizio preventivo

*Il mestiere viene prima di tutto:
perché l'articolo di Corrado Augias su Repubblica parte subito con un errore*

di **Enrico Stinchelli**

Chiedersi a cosa serva un direttore d'orchestra è una domanda legittima. Rispondere con immagini suggestive ma musicalmente sbagliate, molto meno. L'articolo di Corrado Augias, comparso su Repubblica, parte descrivendo una sala da concerto come se le uniche cose visibili fossero il braccio destro dei violinisti e le "mazze" dei timpani. È un incipit efficace, peccato che sia già errato.

Il violinista non suona con un solo braccio: senza il sinistro, che preme le corde e decide le note, non si fa musica ma ginnastica. Quanto ai timpani, parlare genericamente di "mazze" e di tambureggiamenti significa confondere timpano, tamburo e grancassa: strumenti diversi, con funzioni e tecniche diverse. Non sono dettagli pedanti, ma il segnale di una descrizione che scambia l'effetto per la funzione.

Si arriva poi alla domanda ricorrente: una buona orchestra non potrebbe dirigersi da sola, magari guidata da un bravo primo violino? La risposta corretta non è quella sottintesa. Sì, esistono orchestre che suonano senza direttore: la Orpheus Chamber Orchestra è il caso più noto. Ma proprio quell'esempio dimostra l'equivoco. L'Orpheus non è un'orchestra "senza direzione": è un'orchestra con una direzione distribuita, costruita attraverso un lavoro preparatorio enorme, una disciplina interna rigidissima e una responsabilità condivisa che sostituisce, non elimina, la funzione direttoriale. Il direttore non serve a battere il tempo: serve a governare equilibri, architetture, priorità timbriche, coerenza narrativa e, soprattutto, ad assumersi la responsabilità finale delle scelte.

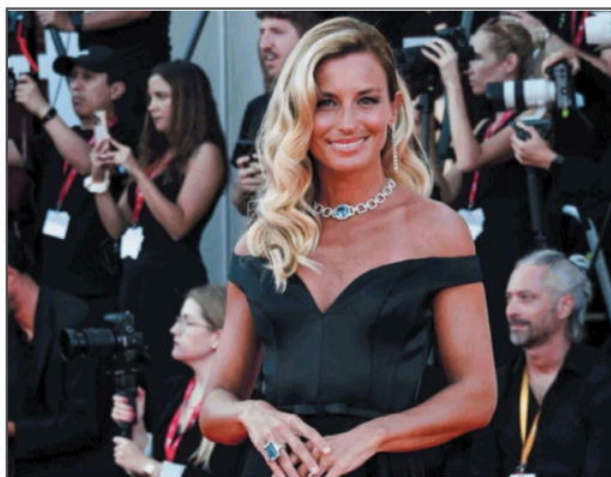
C'è poi l'idea che "in dieci minuti" un'orchestra capisca se ha davanti un grande direttore o un incapace. Anche qui, vero e falso insieme. È vero che orchestra e direttore percepiscono subito il livello reciproco ma è falso ridurre tutto a un test istantaneo. La storia delle prove è piena di goliardate: attacchi sbagliati a turno, piccoli tranelli per mettere alla prova chi guida. È accaduto a tutti, dai nomi più celebrati in giù (Muti, Karajan, Bernstein). Non è sabotaggio, è psicologia di gruppo. Il rapporto tra orchestra e direttore è fragile, umano, fatto di simpatie, antipatie e stili di lavoro. I professori d'orchestra amano la chiarezza e detestano le prediche. Direttori profondissimi ma inclini a lunghe spiegazioni teoriche sono stati talvolta mal sopportati proprio per questo, un nome per tutti: Giuseppe Sinopoli. Non c'è morale edificante: c'è mestiere.

Si evocano poi icone e frasi celebri. Karajan che dirige a occhi chiusi? Era un'immagine televisiva, consapevolmente costruita. In prova aveva gli occhi spalancatissimi. E la battuta di Mahler secondo cui esisterebbero solo cattivi direttori e non cattive orchestre è una frase brillante, non una legge fisica. La realtà è più semplice e meno consolante: esistono cattivi direttori ed esistono anche pessime orchestre.

Fingere il contrario non aiuta a capire come funziona davvero questo lavoro. Ancora più grave è la favola della musica “semplice”. Lasciare intendere che Bach, Händel o Vivaldi fossero semplici, e che la complessità arriverebbe solo con Mozart e Beethoven, è un errore concettuale. I Concerti brandeburghesi di Bach contengono pagine di libertà e invenzione che anticipano persino l’idea di improvvisazione jazz. L’organico cresce nel tempo, ma la complessità non si misura a chili.

Come ricordava il grande direttore d’orchestra Gavazzeni, la parola “semplice” non è scrivibile alla musica: può essere chiara, essenziale, trasparente, mai semplice.

La chiusa dell’articolo svela infine il vero bersaglio: la questione della fiducia, usata come clava per colpire Beatrice Venezi. Certo che la fiducia è necessaria. Ma non è un prerequisito ideologico: è il risultato di prove, incontri, lavoro. Rifiutarsi di incontrarsi, arroccarsi prima ancora di suonare una nota, non è rigore artistico: è infantilismo istituzionale. Qui il discorso smette di essere musicale e diventa politico. Quando la politica invade il giudizio artistico, il risultato è sempre lo stesso: processi alle intenzioni e irrigidimenti ideologici. Il vero scandalo non è chiedersi a cosa serva un direttore d’orchestra. Il vero scandalo è trasformare un giudizio che dovrebbe nascere dall’ascolto in una condanna preventiva, prima ancora di misurarsi con i fatti.



[da **LIBERO** - 7 gennaio 2026]

TOLGONO UNA ZOLLA...

e torna alla luce una strada romana di 2000 anni fa, perfetta e meravigliosa

di **Vincenzo Di Gregorio**

Alla Macchia Grande di Manziana, dopo le recenti forti precipitazioni, è ripreso il lavoro sul basolato romano riemerso con maggiore evidenza. L’intervento riguarda un tratto identificato come presunto diverticolo della Via Clodia, ed è condotto dal GATC – Gruppo Archeologico del Territorio Cerite, con la concessione della Soprintendenza dell’Etruria Meridionale, insieme a Flavio Enei, Mascia Zullo, Sylvie Freddi, Roberto Della Ceca – vice Presidente del Gruppo Archeologico – e ai volontari che da oltre ventisei anni operano sul territorio laziale. Come ha spiegato Roberto Della Ceca, che ha documentato tutto l’intervento, “dopo le forti precipitazioni si è tornati ad operare sul meraviglioso basolato romano: prosegue il progetto di recupero e valorizzazione del presunto diverticolo della Via Clodia”.

Per comprendere il significato di questo ritrovamento è necessario chiarire, prima di tutto, che cosa fosse



La rimozione di erbe e radici restituisce una strada meravigliosamente intatta @ Foto GATC – Gruppo Archeologico del Territorio Cerite, Roberto Della Ceca

un diverticolo. Nel sistema viario romano, il *diverticulum* non era una strada minore nel senso moderno del termine, ma una diramazione funzionale, un raccordo che si staccava dalla grande via consolare per collegare insediamenti, *fundi* agricoli, cave, santuari, stazioni di sosta o nodi produttivi. Era parte integrante della rete, progettato con criteri tecnici analoghi a quelli delle arterie principali, ma calibrato su flussi di traffico diversi. La sua presenza indica un territorio intensamente organizzato, sfruttato, controllato.

Il luogo in cui il basolato riaffiora si trova sul versante settentrionale dei Monti della Tolfa, in un’area boscosa posta a circa 350 metri di altitudine. Siamo a poco più di 45 chilometri in linea d’aria da Roma, in una zona che in età antica rappresentava una cerniera strategica tra la capitale e l’Etruria meridionale. Nei dintorni si collocavano centri di primo piano come *Caere* (l’odierna Cerveteri), *Forum Clodii* presso l’attuale Lago di Bracciano, Blera e Veio, oltre a una fitta trama di ville rustiche, insediamenti agricoli

e strutture produttive. Il diverticolo intercettava questo sistema diffuso, rendendo possibile una circolazione capillare di uomini, merci e informazioni.

La strada che oggi riemerge colpisce per il suo stato di conservazione, ma anche per la sua apparente semplicità. In realtà, è il risultato di una progettazione estremamente sofisticata. Le strade romane venivano costruite dopo un accurato tracciamento e una preparazione del terreno che garantisse stabilità e drenaggio. Il piano viario era composto da più strati sovrapposti: una fondazione di grosse pietre, uno strato intermedio di materiali frantumati e compattati, e infine il rivestimento superficiale.

Questo rivestimento è costituito dai basoli, grandi blocchi di pietra vulcanica, spesso basalto, tagliati in forme poligonali e posati con estrema precisione. Non venivano legati con malta: la stabilità era affidata al peso, all'incastro e alla perfetta preparazione del sottofondo. Il risultato è una superficie leggermente convessa, pensata per far defluire l'acqua ai lati e ridurre l'azione distruttiva delle piogge. È uno dei motivi principali per cui queste strade sono durate così a lungo.

La durata, però, non è solo una questione di materiali. È il frutto di una concezione ingegneristica che teneva conto del traffico previsto, della geologia del suolo, delle pendenze e delle condizioni climatiche. Anche un diverticolo, se inserito in un contesto produttivo rilevante, veniva costruito per resistere. La manutenzione periodica, affidata alle comunità locali o a specifiche magistrature, completava il quadro.

Resta una domanda che colpisce immediatamente chi osserva il tracciato: perché è così stretto? La risposta sta nella funzione. Le strade romane non erano pensate per il traffico bidirezionale continuo come le intendiamo oggi. Un diverticolo serviva il passaggio di carri agricoli, animali da soma, piccoli convogli. La larghezza era sufficiente a un carro standard, con margini ridotti per ottimizzare materiali e stabilità. In alcuni punti, l'incrocio avveniva in slarghi o aree predisposte. La misura non è segno di povertà progettuale, ma di precisione funzionale.

Quanto alla direzione, il tracciato doveva condurre verso nuclei rurali, aree di sfruttamento boschivo e agricolo, forse verso strutture oggi scomparse, ma un tempo vitali. Ogni strada romana, anche la più appartata, aveva una destinazione concreta, economica prima ancora che simbolica. Riportarla alla luce significa restituire al territorio una delle sue linee portanti, una frase di pietra che continua a raccontare come Roma organizzava lo spazio, lo percorreva, lo dominava senza cancellarne le forme.

Nel silenzio della Macchia Grande, quel basolato non è soltanto un reperto: è una superficie ancora in dialogo con il presente, capace di spiegare, senza enfasi, perché l'ingegneria romana abbia attraversato i secoli quasi intatta. E perché, a volte, basta davvero togliere una zolla per incontrare la storia.

Da ANTIKITERA.NET - 19 gennaio 2026



La strada, concluso il lavoro di recupero @ Foto GATC - Gruppo Archeologico del Territorio Carite, Roberto Della Ceca

Lunedì 10 Febbraio 1834

Sono stato al Corso per il Carnevale. La pioggia di coriandoli era così forte che non si riusciva a respirare. Si sono viste alcune maschere originali; fra l'altro un uomo vestito solo di foglie di quercia. Un gruppo è arrivato in carrozza sotto un baldacchino di alloro con le arance. Molti delle classi inferiori avevano fibbie, spalline e barba di insalata e occhiali di bucce di limone. Ho fatto una battaglia con la sorella del re di Baviera. Faceva un freddo cane. I cavalli hanno investito un bambino ed è morto sul colpo. Si racconta che al Teatro Alibert una signora è stata trovata uccisa con diverse pugnalate; l'omicidio deve essere avvenuto nel bel mezzo della musica e delle danze.

Hans Christian Andersen, da Diari Romani

UNA POESIA ARMENA***ANTASDAN******Benedizione per i campi dei quattro angoli del mondo***

Nelle plaghe d'Oriente
sia pace sulla terra...
non più sangue, ma sudore
irrori le vene dei campi,
e al tocco della campana di ogni paese
sia un canto di benedizione.

Nelle plaghe dell'Occidente
sia fertilità sulla terra....
Che da ogni stella sgorgi la rugiada
e ogni spiga si fonda in oro,
e quando gli agnelli pascoleranno sul monte
germogolino e fioriscano le zolle.

Nelle plaghe dell'Aquilone sia pienezza sulla terra...
Che nel mare d'oro del grano
nuoti la falce senza posa,
e quando i granai s'apriranno al frumento
si espanda la gioia.

Nelle plaghe del Meridione
sia ricca di frutti la terra...
Fiorisca il miele degli alveari,
trabocchi dalle coppe il vino,
e quando le spose impasteranno il pane buono
sia il canto dell'amore.

Daniel Varujan (1884 - 1915)

SIMPATICO A MOLTI

di *Luigi Stanziani*

Roma, non basta una vita.

Questa frase del grande Silvio Negro è diventata l'incipit di tutti i miei scritti sulla nostra città, e mai come questa volta è appropriata.

Una mattina me ne andavo a passeggiare, dopo aver parcheggiato l'automobile nell'unico luogo dove ancora, a volte, si trova parcheggio, cioè il Circo Massimo, abituato a ben altri traffici veicolari. Stavo quindi per salire sul Colle Capitolino, da dove sarei ridisceso verso la Roma Barocca, quando vedo il portone spalancato della bella chiesa di Santa Maria della Consolazione al Foro Romano. Alle otto di mattina avevano lavato il pavimento ma io non ho potuto resistere e sono entrato; l'avevo visitata altre volte ma sempre troppo di fretta e così quel giorno ho voluto godermela piano piano. Bene ho fatto.

La Chiesa-Santuario situata ai piedi della Rupe Tarpea, in Piazza della Consolazione, è un raro caso di fusione di tre chiese dedicate alla Beata Vergine: Santa Maria in Portico, Santa Maria delle Grazie e Santa Maria della Consolazione. Da qui la presenza di tre croci nello stemma e in altri manufatti. La sua costruzione risale alla seconda metà del XV secolo, dedicata il 3 novembre 1470 ed affidata all'ordine dei frati minori cappuccini.

L'etimologia del nome "della Consolazione" le fu dato per l'opera prestata dai frati nel consolare i condannati a morte; infatti in questo luogo venivano eseguite le condanne capitali e per questo motivo fino al 1550 era conosciuto come *Locus Iustitiae*, ovvero "luogo di giustizia". Poi le esecuzioni furono trasferite in Piazza Giudia, oggi scomparsa, di cui rimane solo la fontana detta "del Pianto".

Nel 1475 alla chiesa fu affiancato un ospedale, anch'esso chiamato della Consolazione; qui morì nel 1591, all'età di 23 anni, S. Luigi Gonzaga, colpito dalla peste dopo essersi prodigato per gli appestati. Dopo che se ne era caricato uno sulle spalle per portarlo all'ospedale, disse di "avere incontrato così Gesù"; nell'ospedale fu anche ricoverato Caravaggio ferito in una rissa, intorno al 1593, e sembra che proprio qui ideò la sua opera *Il Bacchino malato*.

L'edificio dell'ospedale (attualmente sede del Comando della Polizia Municipale di Roma) affaccia su via della Consolazione e conserva la porta quattrocentesca, ornata nella lunetta superiore con un affresco raffigurante la *Madonna con Bambino e serafini*. Due iscrizioni murate sul fianco dell'ospedale ricordano una, la santa morte di Luigi Gonzaga e l'altra, un provvedimento di Alessandro VIII che vietava il transito di notte. La via si chiamò infatti anche Via della Catena alla Consolazione, per le catene poste di notte alle estremità, onde evitare il frastuono provocato dalle ruote dei carri che avrebbero disturbato il riposo dei degenti dell'ospedale.

Da segnalare anche che la scalinata di accesso alla chiesa era in origine più breve: nel 1941, in occasione delle demolizioni nella zona per la liberazione delle pendici del Campidoglio, il piano di calpestio fu abbassato di circa tre metri e quindi si rese necessario aggiungere altri gradini.

Chiudo qui il racconto della storia di questa chiesa, facilmente reperibile nel web e in ogni guida di Roma, ma mi voglio soffermare su alcuni dettagli dell'interno che mi hanno rallegrato la giornata.

Per prima la bella *Sagrestia*, sulla destra dell'abside, che contiene una crocifissione in marmo di Ludovico di Pietro Capponi del 1490 e un affresco di Antonio di Benedetto degli Aquili, detto Antoniazio Romano. Massimo pittore operante a Roma in quegli anni, aveva eseguito in questa chiesa vari affreschi, purtroppo rovinati dalla *scialbatura*, cioè la ricopertura con calce diluita; l'unico affresco di Antoniazio salvato è



una figura di Cristo nel sepolcro. Il corpo di Gesù è ritratto senza alcuna compiacenza estetica e i colori lividi dell'incarnato rendono perfettamente l'immagine di un defunto; come fu scritto, sembra proprio uno dei tanti cadaveri dell'attiguo ospedale, dai quali forse il pittore prese ispirazione. I particolari anatomici sono eseguiti così accuratamente che si nota perfino, caso unico nella storia della pittura, la peluria sul petto del Cristo. Se è vero, come dice Giovanni (Gv 1,14) *"il Verbo si fece carne"*, è naturale che anche il torace di Gesù, come quello di tutti gli uomini sia ... peloso. (foto 1)

La seconda curiosità di questa splendida chiesa è nella *Cappella Dondoli*, la prima a sinistra rispetto all'ingresso, edificata per volontà di Sigismondo Dondoli da Pistoia. La cappella è dedicata alla Vergine Immacolata ed a S. Sigismondo, martire e re di Borgogna (attualmente è stata rinominata *Cappella di Maria che scioglie i nodi*, ed è dedicata ai malati oncologici).

La pala d'altare è costituita da un grande bassorilievo in marmo raffigurante lo *Sposalizio mistico di S. Caterina d'Alessandria* e realizzato intorno al 1539 dallo scultore Raffaello da Montelupo, collaboratore di Michelangelo e di Antonio da Sangallo. Alla morte di Sigismondo Dondoli, avvenuta nel 1584, vennero eseguite le sue disposizioni testamentarie che prescrivevano l'aggiunta della figura di S. Sigismondo, a sinistra nel bassorilievo, e l'immagine di Dio Padre in alto. In età moderna cominciò a circolare la voce

che tutta l'opera fosse di Raffaello da Montelupo e quindi fu preparato un cartello chiarificatore, che si riporta integralmente. L'ignoto autore fa una precisazione *molto veemente* ma, nello stesso tempo, erroneamente antepone di un secolo il testamento del dedicante (foto 2):

«Sopra l'altare un grande bassorilievo in marmo: Sposalizio mistico di S. Caterina di Alessandria; la Vergine è seduta e trattiene, sul ginocchio sinistro, il Bambino che vivacemente, si sporge verso S. Caterina per infilarle l'anello al dito. Solo le due Vergini: Maria, Caterina e il Bambino, sono sicura opera di Raffaello da Montelupo [1505-1566], tanto che la diversità di stile e di tecnica di tutto il resto della pala marmorea è evidente. E questa, forse, la più compiuta opera dello scultore mancino. Il gruppo Madonna con il Bambino e S. Caterina preesisteva nella chiesa della Consolazione sin dal 1539, anteriormente al testamento del Dondoli. Sul lato sinistro della cappella è situato il monumento sepolcrale di Sigismondo Dondoli, da Pistoia, avvocato concistoriale, che, nel testamento del 9 settembre 1453, dispose di venir sepolto nella chiesa della Consolazione. Fu il Dondoli che, ancora nelle disposizioni testamentarie, volle che venisse eretta questa cappella. E precisò: la cappella doveva essere dedicata alla Vergine Immacolata; vi si doveva collocare una scultura, con l'immagine del suo patrono e omonimo S. Sigismondo, martire e re di Borgogna, e della martire S. Caterina. Non è S. Giuseppe! S. Sigismondo, inginocchiato vicino a una corona regale, e tiene fra le mani il scettro e il globo, simboli della regalità, non è affatto scultura di Raffaello. Tanto meno quella goffa e deturpante parte superiore (Eterno Padre benedicente, avvolto da nubi), aggiunta in seguito per formare la grande pala marmorea.

sepolto nella chiesa della Consolazione. Fu il Dondoli che, ancora nelle disposizioni testamentarie, volle che venisse eretta questa cappella. E precisò: la cappella doveva essere dedicata alla Vergine Immacolata; vi si doveva collocare una scultura con l'immagine del suo patrono e omonimo S. Sigismondo, martire e re di Borgogna, e della martire S. Caterina.

Non è San Giuseppe! S. Sigismondo, inginocchiato vicino a una corona regale, e tiene tra le mani il scettro e il globo, simboli della regalità, non è affatto scultura di Raffaello. Tanto meno quella goffa e deturpante parte superiore (Eterno Padre benedicente, avvolto da nubi), aggiunta in seguito per formare la grande pala marmorea.»

L'ultima curiosità presente nella chiesa, è secondo me la più simpatica: si trova nella *Cappella Pelucchi*, la seconda a destra. Come le altre anche questa è riccamente decorata: una pala d'altare di Livio Agresti (1580) detto Il Ricciutino, pittore di Forlì collaboratore di Perin del Vaga, raffigura la *Madonna col Bambino in trono e santi*. Ai lati, dipinti di pittori manieristi raffiguranti S. Pietro e S. Andrea. Ma la cosa divertente è in basso, i due memoriali (cioè i busti, di scultore anonimo), della coppia di sposi che fondarono la cappella: Lucrezia dei Conti Pierleoni, discendente degli Asburgo e il suo sposo Andrea Pelucchi da Città di Castello. E proprio di quest'ultimo mi colpirono sia il bel ritratto che l'espressione realistica, che mi ricordavano decisamente qualcuno; ma può un nobile del '500 assomigliare a un mio conoscente? Leggendo il cartello però mi si illuminò la mente:

Uomo di corte simpatico a molti

È lui, il grande Raimondo Vianello. *(foto 3)*

Ricordiamo che Raimondo era l'ultimo dei quattro figli di Guido Vianello ammiraglio della Regia Marina, preposto al comando della famosa accademia navale di Pola, già austro-ungarica. La madre di Raimondo era Virginia Margherita Maria de' Marchesi Accorretti, originaria di Loreto, di antica famiglia nobile maceratese. Raimondo era cugino del poeta futurista veneziano Alberto Vianello, padre del cantante Edoardo. Raimondo Vianello fu sicuramente un gentiluomo simpatico a molti, diventando un'icona del "buon presentatore" per la capacità di trasmettere un'atmosfera cordiale. Il suo humor sofisticato, la sua ironia spontanea e irresistibile, il contrasto tra il suo aspetto da gentiluomo e una mente da comico, restano impressi nella memoria dei telespettatori italiani. Compreso il sottoscritto.

Foto 1 - Cristo Risorto, Antoniazio Romano 1470

Foto 2 - Cartello esplicativo della Cappella Dondoli, attualmente chiamata Cappella di Maria che scioglie i nodi

Foto 3 - Busto marmoreo di Andrea Pelucchi, scultore anonimo

Tutte le foto sono dell'autore



Eraclea 280 a.C.: Pirro contro Roma

La prima sfida tra Oriente e Occidente nel Mediterraneo antico

di **Riccardo Renzi**

La battaglia di Eraclea, combattuta nel 280 a.C., fu il primo scontro diretto tra la Repubblica romana e un esercito ellenistico guidato da uno dei condottieri più audaci dell'età post-alessandrina: Pirro d'Epiro. Questo evento segnò l'inizio della guerra pirrica, ma anche molto di più: rappresentò il momento fondativo del confronto fra due mondi politici, militari e culturali – Roma e la Grecia – destinati a ridefinire gli equilibri del Mediterraneo. In questo articolo vengono analizzati il contesto geopolitico, le forze in campo, lo svolgimento dello scontro e le sue conseguenze immediate e di lungo periodo. Eraclea, più che una semplice vittoria per Pirro, fu una vittoria dal prezzo insostenibile, emblema di una sfida epocale tra la flessibilità istituzionale romana e la gloria frammentata del mondo ellenistico.

Alla fine del IV secolo a.C., la Repubblica romana aveva completato con successo la sua espansione nel centro della penisola, consolidando il dominio sul Lazio e sugli Appennini attraverso una combinazione di guerra, colonizzazione e alleanze. Parallelamente, le città della Magna Grecia – tra cui Taranto, Locri, Reggio, Crotona – versavano in uno stato di crescente instabilità, pressate da popolazioni italiche come Sanniti, Lucani e Bruzi.

Taranto, preoccupata dall'ingerenza romana nella regione (esemplificata dalla fondazione della colonia di Thurii e dal passaggio di navi romane nel proprio golfo), decise di reagire. Dopo un violento incidente navale e l'insulto inflitto agli ambasciatori romani, lo scontro divenne inevitabile.

Taranto si rivolse a Pirro d'Epiro, sovrano ambizioso e abile stratega, legato dinasticamente ad Alessandro Magno. Pirro vide nella guerra in Italia l'occasione per creare un proprio impero occidentale. Forte del sostegno di monarchi ellenistici come Antioco I, Tolomeo II e Antigono Gonata, salpò verso l'Italia con un esercito professionale di circa 25.000 uomini e 20 elefanti da guerra – una novità assoluta per il teatro militare italico.

Sbarcato a Brindisi, Pirro stabilì il proprio quartier generale a Taranto. Conscio della necessità di guadagnare tempo, cercò di trattare con Roma, ma il Senato rifiutò ogni compromesso. L'iniziativa passò alle armi.

L'esercito romano, guidato dal console Publio Valerio Levino, era composto secondo il sistema manipolare: flessibile, modulare, con legioni sostenute da contingenti alleati (le *alae sociorum*). In totale, si trattava di circa 30.000 uomini tra fanteria pesante e cavalleria.



L'esercito epirota, invece, incarnava il modello ellenistico classico: falangi compatte, cavalleria d'élite, mercenari leggeri, armi da proiezione e soprattutto elefanti da guerra. Era meno flessibile, ma altamente disciplinato e addestrato.

La battaglia si svolse nei pressi della città di Eraclea, presso il fiume Siris (oggi Sinni), in una pianura delimitata da corsi d'acqua e rilievi. Pirro posizionò il suo campo con attenzione, sfruttando il terreno per proteggere i fianchi e preparandosi a intercettare l'avanzata romana.

Levino, deciso a ottenere una vittoria rapida, attraversò il fiume e lanciò l'attacco.

All'alba, la battaglia iniziò con schermaglie tra cavallerie e reparti leggeri. La fanteria romana, attraversato il fiume, attaccò la falange, riuscendo inizialmente a sfondarne alcune sezioni. Pirro, intervenendo di persona con la cavalleria tessala, ristabilì l'equilibrio.

Nel corso del combattimento, un episodio drammatico vide il re epirota salvato in extremis da un suo ufficiale, Megacle, che morì indossando le sue armi. I Romani, credendo di aver ucciso il re, combatterono con maggior vigore, ma non bastò.

Pirro decise allora di liberare la sua arma segreta: gli elefanti da guerra. L'impatto fu devastante. I cavalli romani, mai esposti a tali bestie, si imbizzarrirono; la fanteria si disgregò. La cavalleria greca colpì i fianchi scoperti e l'esercito romano fu costretto alla ritirata. Pirro ottenne il campo e la vittoria. Le fonti antiche sono discordanti:

-Geronimo di Cardia: 7.000 romani caduti, 4.000 greci;

-Dionigi di Alicarnasso: 15.000 romani e 13.000 greci;

-Orosio: 14.880 fanti e 246 cavalieri romani morti.

Indipendentemente dalle cifre, il punto è chiaro: fu una vittoria costosissima per Pirro. Molti dei suoi ufficiali migliori erano caduti, e le perdite non erano facilmente sostituibili.

Pirro stesso avrebbe commentato:

“Un'altra vittoria come questa, e sarò rovinato.”

Per Roma, la sconfitta fu un duro colpo, ma non scosse la determinazione del Senato. Nuove legioni vennero subito arruolate. L'intervento di Appio Claudio Cieco al Senato convinse i patrizi a continuare la guerra. Nessuna città latina si ribellò.

Per Pirro, il successo gli garantì l'appoggio di diverse città della Magna Grecia e di popolazioni italiche ostili a Roma (Lucani, Bruzi, Sanniti). Ma mancò l'alleanza con i Cartaginesi e con le città campane. Le sue speranze di una rapida campagna si infransero contro la resilienza romana.

La battaglia di Eraclea fu il primo campanello d'allarme per Roma nel suo percorso verso il dominio del Mediterraneo. Anche se sconfitta, la Repubblica seppe trarre insegnamento:

-Adattamento tattico: dopo lo shock iniziale, Roma sviluppò contromisure contro gli elefanti da guerra, che si riveleranno cruciali nelle campagne future.

-Tenacia istituzionale: la forza di Roma non era solo militare, ma politica e organizzativa. Poteva permettersi di perdere battaglie, ma non la guerra.

-Prospettiva geopolitica: Eraclea inaugurò l'era dei conflitti con le grandi potenze del mondo ellenistico – Macedonia, Siria, Egitto, Cartagine – e pose le basi per l'affermazione romana in Oriente e Occidente.

La battaglia di Eraclea fu una delle più importanti del mondo antico non per il suo esito immediato, ma per ciò che prefigurava: la trasformazione del Mediterraneo da mondo greco a mondo romano. Pirro vinse sul campo, ma non nella strategia. Roma, ferita, comprese la portata del pericolo e rispose con energia. In questo senso, Eraclea non fu una vittoria romana, ma fu una vittoria romana in potenza. Come Canne per Annibale, anche Eraclea insegnò che una vittoria non basta se non si sa trasformarla in potere duraturo. Alla fine, Roma non solo sopravvisse, ma si rafforzò. Pirro, pur brillante, divenne il simbolo di un successo effimero: un trionfo militare senza futuro politico.

Un artista sabino in Abruzzo: gli affreschi di Vincenzo Manenti nella villa Ricci di Mopolino

di *Isabella Del Frate*

L'ampia zona al confine tra Abruzzo e Lazio è da sempre soggetta a terremoti devastanti, il più tristemente famoso è quello del 1703 che causò la distruzione di molti paesi e delle loro testimonianze artistiche. Recentemente due eventi sismici nel 2009 e nel 2016 hanno interessato ancora questa tormentata porzione di territorio ed in particolare la zona di Montereale al confine tra Abruzzo e reatino. Qui, a Mopolino di Capitignano, sorge Villa Ricci (*fig.1*), interessante edificio di origini quattrocentesche ma frutto di numerose ristrutturazioni che nel corso dei secoli ne hanno ridisegnato in parte la conformazione soprattutto ad opera degli architetti Giovanni Stern nel 1783 e Giuseppe Valadier nel 1838.

La villa era riccamente ornata da un ciclo di affreschi seicenteschi dei quali una parte scampò alla distruzione del terremoto del 1703, e che vengono così descritti dal poeta Angelo Maria Ricci, proprietario dell'edificio, in una relazione del 1834 pubblicata sulla rivista "Il Tiberino": un *Bagno di Diana* (*fig.2*) "condotto con cura", la *Prudenza* (*fig.3*) "di figura oltre il naturale", una *Venere* "da lui abbozzata con più largo disegno, forse della prima maniera, e poi abbreviata nella composizione, e condotta al fine col secondo stile dello Zampieri".

Queste tre rappresentazioni, a cui va aggiunto un *Perseo con la testa di Medusa* (*fig.4*), campeggiano tuttora al centro dei soffitti di quattro stanze e fanno parte di un più ricco progetto a carattere mitologico che comprendeva anche la decorazione del soffitto ligneo del salone con al centro *Giove che rapisce Ganimede*, ormai purtroppo frammentaria.

A completamento della decorazione a carattere profano è un ampio fregio che corre lungo le pareti del salone con stemmi, tra cui quello dei Ricci (*fig.5*), inquadrati da ricche cornici sorrette da puttini alati e con vedute campestri o marine, e rappresentazioni di edifici di probabile proprietà della nobile famiglia. La decorazione della villa di Mopolino rispecchiava la tendenza in uso nelle ville suburbane, dove soggetti storico-mitologici coesistevano accanto a temi religiosi o a carattere moraleggiante. Il Ricci ci informa infatti che nelle sale della villa erano dipinte anche diverse figure di Santi "tutti vivi ed animati nelle fisionomie e nelle movenze" dei quali attualmente rimane soltanto un *Sant'Antonio Abate*.

L'ampio ciclo decorativo di villa Ricci è opera giovanile del pittore sabino Vincenzo Manenti (1600-1674) appena trentenne ma già attivo con successo nel reatino, in collaborazione con il padre Ascanio, presso famiglie nobili e clero.

Il poeta descrive anche la fortunosa vicenda che condusse Vincenzo Manenti ad essere accolto a Montereale: "nel 1631, tornato a Canemorto fu involto per gelosia in una rissa nella quale fatto avendo pericolosa mostra di sua cavalleresca bravura dovette fuggire in Rieti dove fu ricoverato dal Vescovo Monsignor Ippolito Vincentini. Questi avendolo spedito in casa de' suoi parenti Ricci nel Regno di Napoli nello stato di Montereale, gli diè occasione di dipingere nel Palazzo della famiglia stessa e nella casa di campagna di Mopolino".

In quegli anni Vincenzo, che ebbe nel padre Ascanio, eccellente pittore, il suo primo maestro, è alla ricerca di uno stile alternativo al linguaggio paterno e guarda con interesse ai nuovi orientamenti pittorici dell'ambiente culturale romano: infatti alla lezione paterna il giovane pittore sovrappone una forte componente arpinesca della quale offre una versione ammorbidita, più



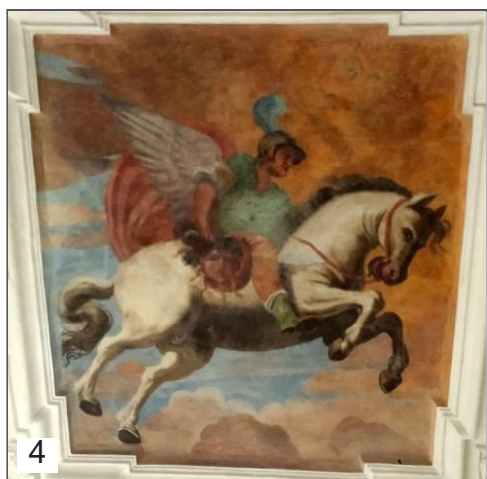
vicina alle innovative proposte del classicismo bolognese che dominava nella Roma di quei decenni, guardando in particolare al linguaggio del Domenichino.

La meditata elaborazione di queste suggestioni linguistiche porta il giovane pittore a sviluppare uno stile personale basato sulla semplicità e chiarezza delle composizioni, sulla piacevolezza cromatica e sulla fluidità della narrazione, caratteristiche che lo renderanno particolarmente gradito sia presso i committenti privati sia presso quelli religiosi e che saranno alla base della sua fortunata e lunga carriera artistica.

Restaurati dopo i danni causati dal sisma del 2009, gli affreschi di villa Ricci, ed in particolare i quattro riquadri con scene mitologiche, hanno recuperato una nuova leggibilità rivelando la direzione stilistica intrapresa dal giovane Vincenzo: la storia di Atteone trasformato in cervo da Diana sorpresa al bagno, trova la sua matrice in un famoso dipinto del Cavalier d'Arpino del quale tuttavia il Manenti fornisce una versione più "moderna" schiarendo la tavolozza e dando maggior attenzione al paesaggio naturale, benché qualche esitazione ed incertezza compositiva evidenzino una fase di transizione e ricerca.

Sempre di fonte arpinesca è l'invenzione di Perseo che scende dal cielo su Pegaso, il suo cavallo alato, portando con sé la testa di Medusa. L'immagine risulta efficace nell'impeto del movimento nonostante sia ancora presente una certa rigidità frutto di una ricerca ancora in fase di evoluzione.

Purtroppo la Venere, sulla quale il Ricci si è dilungato più che sugli altri riquadri, non è più giudicabile

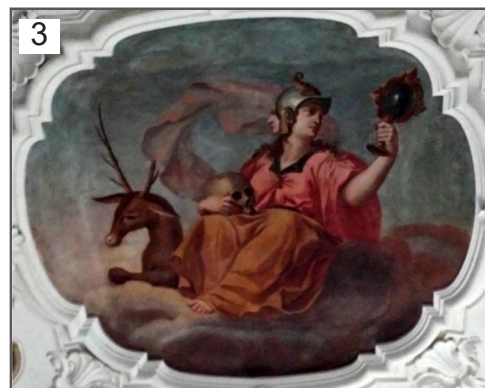


essendo stata quasi completamente ridipinta: se ne può tuttavia apprezzare l'ampiezza della composizione che, pur prendendo spunto da ideazioni arpinesche, se ne allontana in favore di una apertura verso una morbidezza classicheggiante che trova la sua ispirazione nello stile dello Zampieri, il Domenichino, come giustamente notato dal Ricci stesso.

Se i quattro riquadri descritti evidenziano la mano del giovane Vincenzo, per il fregio del salone, di fattura più sommaria, è plausibile pensare che l'artista si sia servito di aiuti che lavoravano nella bottega artistica che l'artista condivise con il padre fino al 1640.

L'abilità narrativa espressa da Vincenzo Manenti nel ciclo di dipinti di villa Ricci procurò all'artista una serie di committenze che si susseguirono tra il 1630 e il 40: il Vescovo Ippolito Vincentini, protettore del pittore, si avvale del Manenti per farsi decorare la sua villa a Terria ed il suo palazzo a Rieti ed in quegli stessi anni anche il Vescovo di Tivoli Mario Orsini, che già aveva conferito incarichi sia a Vincenzo che al padre, si fece affrescare il suo palazzo a Licenza.

L'immediato successo del suo stile garantirà all'artista nel giro di pochi anni anche il monopolio delle principali committenze di carattere religioso non solo a Rieti e nella provincia sabina ma anche presso importanti centri quali Farfa, Subiaco, Trisulti lasciando una impronta forte e riconoscibile in tutto il territorio.





83° anniversario della Battaglia di Nikolajewka

La quarta domenica di gennaio 2026, come ogni anno da 26 anni, a Roma in via Cassia, nel “Giardino dei Caduti sul Fronte Russo” di fronte al Monumento Nazionale a loro dedicato, si è commemorata l’epopea di Nikolajewka con la manifestazione organizzata dal Comitato omonimo

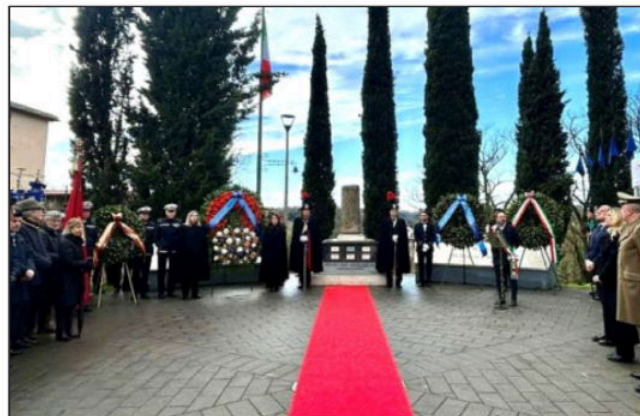
Si celebrava la memoria di un combattimento epico, il 26 gennaio 1943, in Russia, nel quale si sopravviveva o si moriva. Si ricordava l’assalto di quel che restava di un esercito smembrato, circondato, braccato, che aveva come unico scampo lo sfondamento di una linea nemica ben protetta e armata, che ne falciava ogni tentativo di attacco. Per i nostri soldati sarebbe stato più facile e meno doloroso lasciarsi cadere nella neve e addormentarsi nel gelo, morendo senza rendersene conto. Ma quegli uomini disperati ricordarono le loro case e le famiglie lontane, i loro commilitoni caduti, forse anche i valori come l’onore e il sacrificio, e spronati da un ultimo ordine si lanciarono all’attacco, esausti, verso una morte quasi certa, ma anche il bagliore di una minima speranza di salvezza. Sfondarono la resistenza nemica, ne furono sterminati migliaia, ma il grosso della colonna riuscì a passare per affrontare la via del ritorno.



Non si celebra la guerra, in questa ricorrenza, si celebrano la forza d’animo e la volontà di sopravvivenza umana. Si ricordano i Caduti, che non sono “morti per la Patria” ma “nel nome della Patria”, obbedendo agli ordini e compiendo il loro dovere di Soldati. Si ricordano i Dispersi, quelle decine di migliaia lasciati morire insepolti, o fra marce infernali nella neve, o prigionie inumane. Si ricordano i Reduci, i pochi fortunati a far ritorno, che hanno avuto la possibilità di raccontare gli orrori delle battaglie, ma sono stati tarpati nel descrivere le angherie dei vincitori, le sevizie fisiche e morali del forzato indottrinamento, condizione per salvarsi.

Come ogni anno, anche stavolta si è avuta la presenza di un Reduce di quella guerra: cento anni di età compiuti il 13 gennaio e in ottima forma.

Sono intervenuti in rappresentanza delle Istituzioni l’on. Fabio Rampelli (Camera dei Deputati), la sen. Lavinia Mennuni (Senato), il Gen. C.A. Gianpaolo Mirra (Ministero Difesa), il Pres. del XV Municipio Daniele Torquati (Roma Capitale), il Cap. di V. Alessandro Tosolini (Marina Militare), il Col. Maurizio Gentili (Aeronautica Militare), il Magg. Carmelo Beringheli (Arma dei Carabinieri), il Col. Daniele Corradini (Guardia di Finanza).



Erano presenti: i Carabinieri in Grande Uniforme Storica, la Squadra d’Onore della Polizia Locale di Roma Capitale con il Gonfalone di Roma, il Picchetto d’Onore del Rgt. Lancieri di Montebello e la Fanfara a cavallo diretta dal M° Salvatore Pinci, le Associazioni d’Arma con Medaglieri, Vessilli e Labari, il Coro dell’Associazione Naz. Alpini di Roma diretto dal M° Osvaldo Guidotti, il Servizio d’Ordine dell’Associazione Naz. Carabinieri sez. Roma Trionfale. Il rituale della Cerimonia si è svolto come sempre:



da sx: il Reduce Marinaio Luigi Palmarini, Achille Jacovelli, Sandro Bari, la presidente del Comitato Sabrina Leonardi, l'on. Fabio Rampelli V.Pres. della Camera dei Deputati, la senatrice Lavinia Mennuni

l'Alzabandiera con l'Inno Nazionale, la deposizione delle quattro Corone (Camera, Senato, Ministero della Difesa, Roma Capitale) con la *Leggenda del Piave*, i dieci rintocchi della "Martinella" in ricordo delle dieci Divisioni del Corpo di Spedizione Italiano in Russia (CSIR) e dell'Armata Italiana in Russia (ARMIR), il Silenzio in commemorazione dei Caduti.

Il Reduce Marinaio Luigi Palmarini (n.1926), Capo di I cl. su Torpediniera Clio, 1943, ha ricevuto la Medaglia ricordo dell'evento.

È stata come sempre officiata la S. Messa al Campo con la Benedizione del Monumento.

Anche quest'anno si è trattato di una cerimonia struggente, alla quale il pubblico avrebbe parteci-

patato in maggior numero se ne avesse avuto lo spazio. L'anno prossimo il Comitato Nikolajewka farà in modo che vi siano coinvolte le scolaresche e si ottenga l'installazione di tribune per accogliere al meglio il sempre numeroso pubblico. Intanto, si rivolge un sentito ringraziamento a tutte le alte cariche dello Stato che hanno risposto all'invito e partecipato alla manifestazione.

Il Comitato Nikolajewka

[Sabrina Leonardi (Presidente), Sandro Bari, Giuseppe Calendino, Francesca Di Castro, Alessandro Fagioli, Marco Fabrizio, Massimo Flumeri, Achille Iacovelli, Werther Marini, Sante Secchiaroli, Stefano Simonelli]



Nota personale del figlio di un Reduce di Russia

Anche quest'anno si è fatta notare una costante assenza: era stata invitata, come sempre, la suprema autorità dello Stato. Nessun segno di partecipazione, non una corona, né un rappresentante, né un messaggio, neppure un telegramma di ringraziamento...

Dobbiamo sempre rammentarci che i Caduti, i Dispersi, i Reduci, non sono tutti uguali, almeno non per tutti. Neppure dopo ottantatre anni.

Sandro Bari

(figlio del Reduce Gra. Livio Bari, XXXII Btg. Ctrc., Fronte del Don, 1942-43)



Anna Lefevre, Un volo, olio su tela, 1980



Giorgio Petraglia, Cedri, acrilico, 2008

LE PAGINE DELLA POESIA

Un battito d'ali

Battito d'ali e 'n friccico de vento
se sò sentiti bene, forti e chiari,
quanno che sei sortita da 'sto monno,
pe volà in cèlo dritta, anima pura,
com'Angelo 'nnocente in Paradiso!
Mo sei serena e tutta soridente;
sicuro preghi puro pe chi pecca,
pe chi te fece male e nun capiva,
pe 'r monno che t'ha sempre arifiutata.

Lassù ce sta giustizzia, sarvognuno,
puro pe chi giustizzia nun conobbe.
Soriso e gioia a 'n viso de bambina,
tunica bianca e ciocche bionne tante.

Arivederci a presto, dorce cocca,
che appena sonerà pe papà e mamma,
de l'urtima tornata, la campana,
staremo, spero, 'nsieme su ner cèlo,
ancora tutti e tre, ma pe l'eterno!

il tuo papà

Questa mia poesia è per commemorare la prematura scomparsa della mia adorata figlia Rossella, avvenuta all'età di 46 anni, il 24 Gennaio 2017. La sua è stata una vita difficile e travagliata e io ho promesso a me stesso che Rossella non sarebbe stata dimenticata: così ho pregato l'amico Sandro Bari di pubblicare questo Suo ricordo su Salotto Romano. Così se molti leggeranno questi versi e se qualcuno nel tempo dovesse ritrovare la copia di Salotto Romano con la poesia Battito d'ali, io avrò mantenuto la mia promessa e avrò onorato la mia diletta figlia. Grazie a te, Sandro, e grazie a tutti Voi, Amici Poeti, sì Amici che ancora non conosco, per la vostra partecipazione, grazie alla vostra lettura. Roma 24 Gennaio 2026

Vincenzo Antonucci detto Er Monticiano



**Profondo è l'odio che l'animo volgare nutre
contro la bellezza**

Ernst Jünger

Millenovecentocinquantasei

La prima neve mia? Si chiudo l'occhi
e vado cor penziero
indove la parola se fa stretta,
la vedo pe davvero
la pupetta che arranca,
co le carze de lana a li ginocchi,
sopr'a una strada dritta tutta bianca
come quer zinalino mio de scòla.

Rosangela Zoppi

Inverno quotidiano

L'acquetta è sciorna e tintica li nasi
co una gnagnerelletta fina fina.
Er celo è griggio. Er rosso stammatina
sgaggia co li gerani ne li vasi.

Un omo sbatte addosso a una panchina
mentre intigna a pensà a chissà che casi.
Li mejo cirignoccoli sò quasi
giocherelli che er tempo li sboccina.

Io dormirebbe una giornata sana,
ma intanto acchiappo un paro de carzoni
e vado a fà la guerra quotidiana.

P'annacce ciò er cavallo mio d'acciaro,
mostro senza pavure, né emozioni...
che me porta in ufficio a fà er somaro.

Paolo Procaccini

Biancaneve e li sette nani

C'era 'na vorta, tanti anni fa,
'na reggina ch'er torzo senza braccia
avrebbe esposta come la Pimpaccia
ar tempo de Innocenzo Diece là.

Ner specchio, tutto er monno ce lo sa,
'na maschera a la chiama scura in faccia
pareva je facesse la boccaccia
cquanno dar vòto usciva ppe' parlà,

ma chiara arisponneva poi palese
quanno quella pronta l'interogava
in rima: - Specchio, specchio mio cortese,

chi ène la più bella e la più brava
e lo costata er monno ch'è paese? -
- Ma tu o mia reggina. - - Me sembrava! -

Marco Biavati

Nella tenera conchiglia

È passato il tempo
degli aquiloni
e delle capriole
fra le viole in fiore.
Passato è il tempo
delle spighe mature
svettanti verso il sole.

Giunto è ormai l'autunno
dalle lunghe dita
e dalle fredde mani.
Una pozza solitaria
riflette un cielo d'asfalto.

Ma il cuore
scioglie le brume
e dissolve ogni nebbia
il suo caldo pulsare.

Rifioriscono improvvisi
i ciliegi dell'infanzia
e come un canto
torna il concertar dell'onda
nella tenera conchiglia.

L'autunno
non ha spento
la musica della vita
e nelle pieghe dell'anima
riprende a palpitare primavera.

Antonella Barchi

.....
A voi

Una donna
tanto bella
tanto libera
da averne paura.
Una bambina
con un cuore enorme
con le spalle troppo grandi
per la sua innocenza.
Una amica
che non ho mai conosciuto
ma che ho amato
come non avrei dovuto.
Per voi un sentimento speciale
al momento sbagliato.

Tommaso Stella

Haiku

Scossa potente
il glicine al muro
cascata viola.

Fiorisce neve
sul ramo di ciliegio
Sguardo di Dio.

Luna d'autunno
lanterna alla finestra
muore la foglia.

A nascondino
si rincorrono bacche
oltre la siepe.

Lilia Slomp Ferrari

.....
Reunion

*Oinou per pateras clam vobis miror amicis
meque: tot annorum una videtur eos,
molles quod vultus impressit discipulorum,
dulces antiqui Gimnasij comites.*

*Luces umbro trahorque ab notae flumine vocis:
lympa devolvens mi lubet esse lapis.
Praeteriti pueri! vestrorum verba virorum
nosco, quamvis heri defuit id fuimus.*

Clandestino
tra le coppe di vino
di voi mi meraviglio
e di me: un'aurora
sembrano i tanti anni
che scavarono i volti
teneri dei discepoli:
o dolci vecchi compagni
dell'antico Ginnasio.

Chiudo gli occhi e sono tratto
dal fiume delle voci note:
mi piace rotolarne
come un ciottolo nell'acqua.
Oh, ragazzi del passato!
le parole vostre di uomini
riconosco, sebbene di noi
d'allora nulla più vi sia.

Simone Conversi