Salotto Romano

ANTOLOGIA DI SCRITTI ATTUALI, MODERNI, ANTICHI E CLASSICI

Rivista a pubblicazione ricorrente diretta da Sandro Bari

N.12 - ottobre 2026 - anno III



www.salottoromano.it

SALOTTO ROMANO

Antologia

SOMMARIO DEL N. 12 - settembre-ottobre 2026 - ANNO III

ARTICOLI E AUTORI

Roma è paziente, ma… – di *Francesca Di Castro,* 4
Un atto di accusa contro la speculazione edilizia (1953) – di *Livio Jannattoni,* 5
Sull'inaudito abominio dell'Antiquarium del Celio – di *Ettore Maria Mazzola,* 6
Galleria Borghese – *Comunicato delle Associazioni Romane*, 10
Galleria Borghese, *Breaking news* – da *Facebook 18 ottobre 2026*, 11
Assen Peikov e la maschera di Bruno Barilli – di *Carolina Marconi*, 13
Alla maniera di Wilhelm Müller – di *Italo Michele Battafarano*, 16
Un pensiero sull'Italia del Cinquecento – di *Giosuè Carducci*, 17
Viaggiatori a Roma – Duiliu Zanfirescu – di *Renato Mammucari*, 18
Poesia, poetica e meta-poesia (64) – di *Sandra Avincola*, 19
Personaggi e luoghi… - Giovanni Pietro Campana - (LXIV) – di *Gianni Fazzini*, 23
Addio a Giuliano Marchetti – di *S.B.*, 27
Tra grammatica e identità: il buon italiano (12) – di *Piero Bottali*, 28
Premio "Vincenzo Scarpellino" XVI edizione – *Red*., 29
Kandinsky, La mostra a Palazzo Bonaparte – di *Stefania Severi*, 30
Jane Austen: un microcosmo che riflette il macrocosmo (V) – di *Sandra Avincola*, 32
Noi, operatori della nostra storia (da *La traccia dell'effimero...*) – di *Gigli, Marchetti, Simonetta*, 35
Microbiografie irrispettose, Jacopo Peri "Zazzerino" – di *Stefano Torossi*, 36
Il paesaggio urbano di Nettuno nel Catasto Gregoriano – di *Alfredo Incollingo*, 37
Magnifica Humanitas, Lettera enciclica di Leone XIV sulla custodia … – di *Carlo Piola Caselli*, 39
Francesco d'Assisi e la città di Roma – di *Maria Nivea Zagarella*, 42
Attilio Simonetti, pittore e antiquario romano tra Ottocento e Novecento – di *Giovanni Carboni*, 45
Il saccheggio militare come teologia bellica – di *Italo Michele Battafarano*, 48
Gaio Cilnio Mecenate, l'archegeta della filantropia culturale augustea – di *Arduino Maiuri*, 53
L'archetipo della satira romana tra radici comunitarie… – di *Riccardo Renzi*, 54
Dalla Sibilla Appenninica… – Sibille in transito (III) – di *Maurizio Marchetti*, 56
Michael Ventris, brillante architetto inglese e "Genio della filologia" – di *Gianni Fazzini*, 57
Amleto Cataldi, Un cenotafio – di *Michele Santulli*, 60
Roma e le sue chiese - SS Cosma e Damiano - Santa Passera – di *Gualtiero Sabatini*, 62
Alla Quercia del Tasso al Gianicolo – di *Giorgio de Tommaso*, 65
L'allegrezza dei Romani – di *Massimo d'Azeglio*, 67
A proposito dell'ermafrodito – di *Laura Trellini Marino*, 68
Valentina Moncada di Paternò - Memorie di una maschera – di *Francesco Roesler Franz*, 69

Chracas, Diario di Roma, 15 marzo 1890, 70
La foce del Tevere e gli antichi porti – di *Marilù Giannone*, 71
Chracas, Diario di Roma, 14 giugno 1800, 71
Le pagine della poesia, 72

AUTORI DI POESIE E ARTI VISIVE

Antonio Alessi, Michele Azzarito, Monica Baldini, Armando Bettozzi, Antonio di Carpegna Falconieri, Elisabetta Di Iaconi, Francesca Di Castro, Gianni Donaudi, Alessandro Fiorentini, Anna Lefevre, Agnese Monaco, Augusto Muratori, Luigi Orsatti, Giuseppina Palo, Dario Pasero, Paolo Procaccini, Lilia Slomp Ferrari, Tommaso Stella, Luciana Vasile, Nicola Zitelli.

IN COPERTINA: Ippolito Caffi, *Veduta dal Pincio al tramonto*, olio su tela, 1855
Galleria Paolo Antonacci, Roma

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) dell'Associazione culturale Roma Tiberina, centro di cultura e di iniziative volte alla tutela della civiltà romana, aperto a tutti i cittadini.
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, non gode di contributi o sovvenzioni di alcun genere, non contiene inserti pubblicitari o commerciali, non è una testata giornalistica.

SALOTTO ROMANO - REDAZIONE IN ROMA

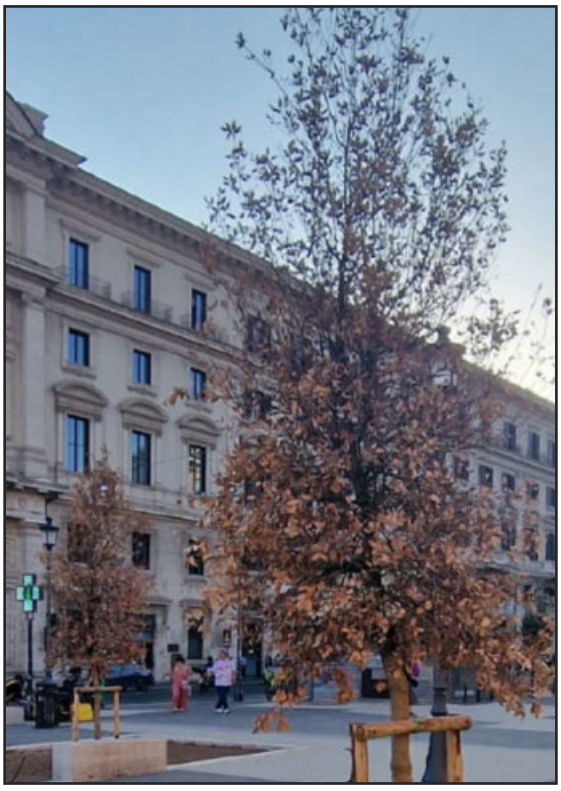
Sandro Bari - *sandro.bari@libero.it* (DIRETTORE)
Francesca Di Castro - *francesca.dicastro@libero.it* (VICE DIRETTORE)
Patrizia Riccini Margarucci - *p.riccinimargarucci@libero.it* (COORDINATRICE REDAZIONE POESIA)
Giusi Faustini (SEGRETERIA)
www.salottoromano.it

La rivista si può leggere e scaricare liberamente dal sito SALOTTO ROMANO (*www.salottoromano.it*)
Articoli, saggi, poesie, opere figurative possono essere proposti per la pubblicazione inviandoli per email alla redazione: *salotto.romano@libero.it*

Il Gruppo WhatsApp Salotto Romano è aperto a tutti: vi si possono promuovere le iniziative e le pubblicazioni dei partecipanti, purché si tratti di attività culturali e non a scopo di lucro.
I programmi degli incontri vanno inviati come locandine in jpg a salotto.romano@libero.it
Per partecipare al Gruppo WhatsApp si può entrare direttamente all'indirizzo
https://chat.whatsapp.com/BO9Kn4AfwPWL2qfGsiqxpa

Roma è paziente, ma…

Quante parole si sono spese fin dagli anni Settanta su pianificazione, programmazione, organizzazione, valutazione generale ecc. nel tentativo quanto mai faticoso e farraginoso di giungere ad una conoscenza globale del territorio di Roma in grado di fornire all'Amministrazione gli elementi essenziali per capire le esigenze prioritarie dell'Urbe e in prospettiva il complesso degli interventi da affrontare nel tempo.
Di Piani pluriennali si è parlato tante volte, ma – si sa bene – non esiste possibilità di una coerente continuità nell'azione delle Amministrazioni.
Cambia il Sindaco, cambia la Giunta, cambiano le opinioni. L'azione del Sindaco Gualtieri è un caso a parte. Un insieme di elementi divisivi che hanno permesso un'azione di stravolgimento dell'Urbe – qualunque sia la valutazione finale dell'opera – unica e irripetibile: Giubileo, PNRR, Metropolitana, tutto ciò unito a Roma Capitale che dal 2022 integra i poteri di Città Metropolitana con auto-capacità decisionale più spedita.
Ci si domanda come è possibile che, in questa "rivoluzione" generale dell'Urbe, la nostra povera Roma - che abbiamo presentato ai pellegrini del Giubileo e ai milioni di turisti affluiti in questi ultimi due anni come una città bombardata dagli scavi, occultata dai teloni pubblicitari, deformata da spettrali e spaziali trivelle e gru delle costruende stazioni Metro, desertificata dal taglio incessante degli alberi e dall'abbandono del verde pubblico - come è possibile che tra tanti validissimi e nobilissimi studi di architettura, tra tanti qualificati ingegneri, storici dell'arte, architetti del paesaggio, fino ad arrivare alle Ditte chiamate ad eseguire i lavori, come è possibile – torniamo a dire – che nessuno ha previsto di applicare una elementare regola che è quella di munire ogni qualsivoglia impianto di vegetazione – dall'aiuola, al prato, al cespuglio fiorito, fino alle alberature stradali – di un adeguato impianto di irrigazione? Madre Natura non ci è più così benigna e le torride e protratte temperature delle estati degli ultimi anni mettono a dura prova persino gli alberi adulti, figuriamoci le piante di nuovo impianto!



La Città cambia, è sempre cambiata. Non c'è nulla di strano. Ogni epoca ha le sue caratteristiche, si sommano, lasciano il loro segno. Roma è la città eterna e i millenni li sa sostenere. Fa buon viso e cattivo gioco, ma non se ne cura. Passerà anche questo affronto. Sopporta paziente che il tempo cancelli o mitighi le offese. Ma se Roma sorride con la saggezza della sua Dea, i Romani no.
Le opere grandiose che stanno mutando l'aspetto conosciuto e familiare dell'Urbe - la piazza, la strada, il vicolo, la fontana, la chiesa, l'albero, gli antichi negozi, gli artigiani, la libreria, ma anche gli orizzonti e le prospettive – vengono ad offendere il senso profondo di appartenenza alla tua terra, alla tua storia, alle tue radici.
Queste opere grandiose sono volte ad impressionare, più che ad accogliere. Vogliono essere originali e sensazionali, colpire, ma non accompagnare. Bellissime, costosissime, da visitare, da utilizzare, ma hanno lo stesso effetto dei grandi centri commerciali: l'uomo è *solo* in una fantastica Torre di Babele.
Ma allora, come si può accettare che voi progettisti della meravigliosa stazione del Colosseo, inaugurata il 16 dicembre 2025, voi finanziatori dell'opera, voi oculati e attenti responsabili, ispettori e collaudatori, non abbiate previsto un accesso alternativo alla parte museale della stazione – pur così importante – non solo per chi deve usare dispositivi per deambulare e sedie a rotelle, ma anche per passeggini e carrozzine? Già a febbraio il Garante aveva segnalato la necessità di un adeguamento, rimasta lettera morta per le obiettive difficoltà di realizzazione. Ma a inizio settembre la "Stazione Colosseo – Fori Imperiali" ha accettato l'invito a partecipare al Prix Versailles, il riconoscimento più autorevole a livello internazionale

per le grandi opere contemporanee nella categoria "Passenger Stations" per l'inserimento nella *World's Most Beautiful Stations list 2026*.
Il mancato adeguamento verrebbe ad inficiare questo eccezionale riconoscimento, in quanto il Prix Versailles non valuta solo l'estetica monumentale, ma dà particolare rilievo alla sostenibilità e alla accessibilità che non può essere parziale in un'opera di questa importanza. E comunque tutte le infrastrutture pubbliche devono essere accessibili a tutti i cittadini indistintamente.
Immediatamente si è corsi ai ripari chiudendo la metropolitana – del tutto o solo parzialmente – per alcuni giorni di settembre per creare "magicamente" un'alternativa fermata dell'ascensore esistente all'altezza del Polo Museale.



Ci si domanda: ma quando poi uscendo dalla metropolitana in qualunque altra fermata, il cittadino su sedia a rotelle di qualsiasi nazionalità, si trova improvvisamente ostacolato da gradini insormontabili, da buche nell'asfalto, basalti saltati, sampietrini divelti, auto parcheggiate sugli scivoli, motorini e monopattini a rotelle ovunque, viene spontaneo chiedersi: ma se per un premio così prestigioso riesci dall'oggi al domani a trovare fondi, progettisti, soluzioni e esecutori per realizzare una fermata a un piano aggiuntivo di un ascensore in ipogeo, ma una briciola di tutta questa potenza economica e fulminea capacità esecutiva, tu, Amministratore capitolino, non la potevi mettere a disposizione davvero del cittadino comune, quello che paga le tasse e va a lavorare, che magari stenta ad arrivare a fine mese, che non prende l'auto ma non può usare le tue "raccomandate" biciclette, o alle madri che portano i figli a scuola, con passeggini e carrozzine, alle nonne che faticano a portare i pacchi della spesa, agli anziani e pensionati che dopo una vita a pagarti i tributi si ritrovano senza ombra perché gli hai tagliato gli alberi, senza "giardinetto" perché quello che hai sostituito è tutto seccato, senza potersi muovere se è in carrozzina o ha un girello o un tripode…?

Francesca Di Castro

Un atto di accusa contro la speculazione edilizia

[…] A nessuno secondo sarà lo scempio di villa Ludovisi e dalla memoria di Gabriele D'Annunzio non si toglierà più quanto i suoi occhi avevano visto in un pomeriggio di novembre: «I giganteschi cipressi ludovisi, quelli dell'Aurora, quelli medesimi i quali un giorno avevano sparsa la solennità del loro antico mistero sul capo olimpico del Goethe, giacevano atterrati, atterrati e allineati l'uno accanto all'altro, con tutte le radici scoperte che fumigavano verso il cielo impallidito, con tutte le negre radici scoperte che parevano tenere ancor prigione, entro l'enorme intrigo, il fantasma di una vita oltrepossente. E d'intorno, sui prati signorili dove nella primavera anteriore le violette erano apparse l'ultima volta più numerose dei fili d'erba, biancheggiavano pozze di calce, rosseggiavano cumuli di mattoni, stridevano ruote di carri carichi di pietre, si alternavano le chiamate dei mastri e i gridi rauchi dei carrettieri, cresceva rapidamente l'opera brutale che doveva occupare i luoghi già per tanta età sacri alla Bellezza e al Sogno.»
[…] Doppiamente preziosa la pagina dannunziana, che, oltre a testimoniare il dolore di un poeta, riveste carattere di perenne attualità, perché costituisce un sanguinoso atto di accusa contro la mostruosità della speculazione edilizia, in continuo agguato, purtroppo, su quei sentieri della Bellezza e del Sogno.

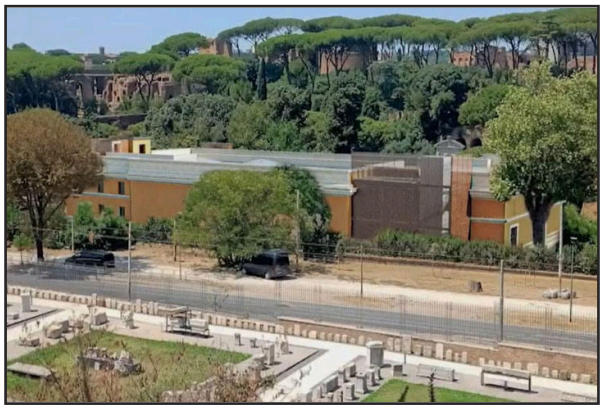
Livio Jannattoni, ***Trilussa dal Madrigale alla Favola***

L'Urbe, Anno XVI, Nuova serie, n. 6, novembre – dicembre 1953, p. 22

Sull'inaudito abominio dell'Antiquarium del Celio

di ***Ettore Maria Mazzola***

«*Noi, in Italia più che altrove, ci crediamo intralciati dalla tradizione, la quale, per quanto gloriosa, pesa a molti come una cappa di piombo: la tradizione può essere, come il Manzoni disse dell'errore, un ostacolo contro il quale inciampa chi va alla cieca, ma per chi alza il piede diventa gradino*»[1]





Drammatica visione, lungo via di San Gregorio, del cantiere del nuovo Antiquarium

Le recenti e accese polemiche sul presunto recupero dell'Antiquarium Comunale del Celio, situato lungo via di San Gregorio, di fronte alla porta del Vignola che dà ingresso agli scavi del Palatino, meritano di essere oggetto di una profonda riflessione, non solo sul corretto approccio al restauro e sul rispetto dei luoghi, ma anche e soprattutto sul modo di gestire la cosa pubblica, argomento quasi ormai sconosciuto agli amministratori pubblici, presi dalla fretta di sperperare denaro pubblico (preso a strozzo) in nome del PNRR.
Occorre evidenziare che, nello specifico caso dell'Antiquarium del Celio, per il finanziamento di 10 milioni di euro legato ai prestiti del PNRR, gli interessi stimati si attestano indicativamente intorno ai 228.000 euro all'anno (calcolati sulla base del tasso medio implicito sui prestiti PNRR stimato per il 2026, pari a circa il 2,28%, considerando che la spesa complessiva per interessi sui 122,6 miliardi di debito PNRR ammonta a circa 2,8 miliardi di euro annui!)[2]
Ebbene, troppi sono i casi di sperpero di denaro pubblico a causa di questa "*misura straordinaria*", il cui concetto di straordinarietà sembra essere stato del tutto travisato in nome della avidità degli speculatori e della malafede degli amministratori italiani, guidati dalla fretta di spendere, piuttosto che dalla reale necessità di farlo.
I nostri amministratori pubblici risultano infatti anni luce distanti da quello che dovrebbe essere il giusto comportamento da seguire secondo il Codice di Procedura Civile Italiano che, all'articolo 1710 (*Obbligazioni del Mandatario*)[3], ammonisce l'amministratore pubblico ricordandogli come egli debba agire allo stesso modo del "*buon Padre di famiglia*", vale a dire gestendo il denaro pubblico in modo da ridurre le spese superflue.
In un mondo sano, con degli amministratori rispettosi del proprio *mandato*, essi rifletterebbero a fondo sul fatto che, il dover prendere in prestito del denaro per misure straordinarie, risulterebbe giustificabile davanti ad un evento disastroso che necessiti di un intervento urgente e non gestibile con l'amministrazione comune, vale a dire a seguito di un terremoto, un'alluvione, una ricostruzione per danni di guerra… non certamente per l'inutile realizzazione di un'orrenda scatola di vetro e acciaio – perché questa è l'unica cosa che, anche un illetterato, potrebbe riuscire progettare e realizzare, rispettando (manco tanto però) le ridicole tempistiche imposte dal PNRR.
Eppure, un antico detto greco del poeta Archiloco (intorno al 650 a.C.) ricordava: "*la gatta frettolosa fa i gattini ciechi*"!
Senza voler estendere il discorso all'intera nazione, includendo il triste capitolo dei "*Bonus 110*", vale la pena di ricordare che, solo a Roma, a causa del PNRR, sono state realizzate una serie di opere "*usa e getta*" che hanno comportato uno sperpero di denaro – e un mancato gettito – che graverà pesantemente

non solo su di noi, ma sulle generazioni a venire.
Cui prodest? … E già, a chi conviene questo sperpero? Dov'è la Corte dei Conti? Come è possibile che siano state realizzate delle inutili piste ciclabili, smantellate dopo pochi mesi? Come è possibile che si smantellino e rifacciano, più volte in un paio di anni, delle pavimentazioni in sanpietrini… peraltro utilizzando resine di fissaggio, piuttosto che la sabbia, come previsto dalla "regola d'arte"? Come è possibile che vengano abbattuti oltre 30000 alberi per poi realizzare oscene pitture pavimentali, utilizzando presunte "*vernici che assorbono CO2*"? Come è possibile che vengano realizzate "piazze" oscene – che sembrano disegnate per un altro pianeta – con aiuole orrende la cui erba dura da Natale a Santo Stefano? E cosa dire della triste storia – morto incluso – della Torre dei Conti? L'elenco dei progetti PNRR è davvero troppo lungo e necessiterebbe di testi lunghissimi per poter essere opportunamente discusso.
Come scritto in apertura, tuttavia, oggi voglio soffermarmi sulla vicenda relativa all'Antiquarium del Celio, partendo dai motivi dello scontro tra coloro i quali hanno realmente a cuore la Capitale e il Comune di Roma, sì da fornire alcuni spunti di riflessione.
Le forti contestazioni sull'Antiquarium del Celio ruotano attorno al progetto di "*rinascita*" da 10 milioni di euro finanziato con i fondi del PNRR (del programma *Caput Mundi*).[4]
Il dibattito in corso vede contrapposti il Comune di Roma (e la Sovrintendenza) da una parte e, dall'altra, una serie di associazioni – di cittadini e ambientalisti – nonché alcuni consiglieri locali[5].
I movimenti dei cittadini e degli ambientalisti, *Italia Nostra* in primis, hanno aspramente criticato l'impatto paesaggistico del progetto, definendo la realizzazione della *nuova struttura in acciaio e vetro a copertura dell'edificio storico e della terrazza panoramica con caffetteria*, "un ***vero e proprio abominio***".
Coloro i quali si oppongono a questa ***porcheria decontestualizzata*** ritengono infatti, unanimemente, che ***questi materiali e queste forme alterano la memoria del luogo e l'estetica del parco storico***.[6]
Diversamente, il Campidoglio e la Sovrintendenza, ritengono che il cantiere risulti "*assolutamente in regola*" e, soprattutto che "***la scelta dell'acciaio e del vetro risponde a due esigenze cruciali:***
-Leggerezza strutturale*: Le fondamenta dell'edificio poggiano appena 6 metri sopra la galleria della Metro B,* ***impedendo l'uso di materiali tradizionali pesanti***
-Riconoscibilità dell'intervento*: In linea con i moderni criteri di restauro,* ***si è voluto evitare un*** "***falso storico***"*, rendendo evidente e reversibile la parte contemporanea rispetto alla struttura originaria*".[7]
Ebbene, senza scendere in dettaglio, possiamo dire che il primo punto riguarda una balla clamorosa! Infatti il peso medio complessivo di un edificio con muratura in mattoni e solai in legno varia generalmente tra i 350 kg/m³ e i 500 kg/m³, (**si consideri che un solaio tradizionale in legno si attesta mediamente tra i 40 kg/m² e i 100 kg/m², mentre il peso proprio al metro quadro di un solaio in acciaio varia in media da circa 100 kg/m² a 500 kg/m²**), a seconda della tipologia costruttiva, dei materiali di riempimento e della presenza o meno di una soletta in calcestruzzo! Inoltre, un edificio tradizionale di uno due piani può poggiare su fondazioni superficiali, del peso di 700 kg/m³, mentre uno in acciaio prevede la realizzazione di plinti e travi di fondazione in ca. il cui peso minimo è di 2500 kg/m³!



Foto pubblicata dalla pagina Facebook "Roma Aeterna" lo scorso 8 agosto

Quanto al secondo punto – che è quello che mi disturba particolarmente e che disturba tutti gli oppositori dell'abominio – occorre chiarire alcuni punti i quali, dopo tanti anni di lavaggio del cervello generalizzato, sembrano venire accettati incondizionatamente o, peggio, impossibili da rimettere in discussione … purtroppo anche presso tanti membri – fondamentalisti del pensiero *brandiano* – delle associazioni ambientaliste!
Purtroppo infatti, il nostro Paese, quello che, oltre a possedere la stragrande maggioranza del Patrimonio Mondiale dell'Umanità, è anche quello che ha teorizzato (per tutelare il mercato nero delle antichità) il concetto di "*falso storico*", ovvero il più falso dei problemi[8].
Se andassimo infatti a rileggere l'intera storia dell'Arte e dell'Architettura, dall'antichità ai primi anni del Novecento potremmo fa-

cilmente rendercene conto tutti… Basti semplicemente pensare alla figura di Winckelmann ed alla sua descrizione della statuaria greca, impossibile senza l'esistenza delle copie romane, le uniche che abbia realmente visto! Oppure a tutti i musei del mondo che ospitano statue, ritrovate mutile e completate dalla straordinaria opera della bottega di Bartolomeo Cavaceppi… potrei andare avanti all'infinito, per cui rimando ai miei tanti scritti sull'argomento, disponibili in rete.

Alla luce di quella che è la storia e il patrimonio del nostro Paese – studiato, emulato e invidiato dagli studiosi, dai professionisti e da tanti atenei di tutto il mondo – risulta davvero difficile accettare che, da parte degli architetti, docenti e responsabili delle Soprintendenze italiani, possa esserci un approccio tanto ideologico e autoreferenziale verso il restauro, che li porti a ergere se stessi al di sopra del *monumento*, sia esso un edificio, un giardino, un contesto urbano o paesaggistico.

Inoltre, stranamente, i nostri architetti – ovvero quella specie umana che vive spesso di rivalità e invidia e che, spesso, quando si tratti di comprendere le ragioni del disastro delle periferie italiane tenda a scaricare le responsabilità sui geometri – risultano estremamente inclini a santificare l'opera e il pensiero architettonico di personaggi come Le Corbusier e/o Carlo Scarpa, che non hanno mai conseguito una laurea e una abilitazione professionale, o a sposare incondizionatamente la teoria di Cesare Brandi, che era uno storico dell'arte e non un architetto restauratore!

Non sarà giunto mica finalmente il tempo di rimettere in discussione certe figure e certe teorie?

Se danni ideologici fatti dalle teorie di Le Corbusier sono da ritenersi quasi insanabili, dato che hanno portato alla realizzazione, ovunque nel mondo, di scatole di cemento, periferie criminogene e città dipendenti dall'autotrazione, quelli causati da Brandi, a livello di restauro sono immani… sia a livello estetico che strutturale. Si pensi per esempio alle violente intrusioni a base di cemento, ferro e vetro con forme astruse di Scarpa (per esempio al Castello Scaligero di Verona e a Palazzo Abbatellis di Palermo) e a quelle ancora peggiori degli emulatori di quest'ultimo, come la Villa Romana del Casale di Piazza Armerina.

Perché, piuttosto che continuare stupidamente a santificarlo, non riconoscere che Cesare Brandi – in quanto storico e non tecnico – nulla sapeva, né a quanto pare aveva interesse di conoscere, a livello strutturale, fisico e chimico dei materiali da costruzione?

Come non renderci conto che, se oggi piangiamo la perdita di molti edifici, questa sia conseguenza di restauri sbagliati, figli di quelle idee, il cui peso, rigidità e invecchiamento precoce hanno portato al collasso strutturale, "*spontaneo*" (Schola Armaturarum, Torre dei Conti) o indotto da eventi sismici, come a L'Aquila, Amatrice, e altrove[9]??

A coloro i quali – in Comune, in Soprintendenza e presso l'Ordine Professionale – per ragioni ideologiche o di ignoranza sull'argomento restauro, difendano l'idea che un "***restauro debba essere in linea con lo spirito della nostra era e non un falso***", vorrei ricordare che, in tutto il mondo tranne che in Italia, il ***Restauro*** risponde alla definizione contenuta nei vocabolari:

«RESTAURARE: RIMETTERE NELLE CONDIZIONI ORIGINARIE UN MANUFATTO O UN'OPERA D'ARTE, MEDIANTE OPPORTUNI LAVORI DI RIPARAZIONE E REINTEGRO»[10]

Da noi infatti, come denunciava costantemente il compianto Paolo Marconi e come si evince dalla difesa d'ufficio dello scempio del Celio, ancora prevalgono gli assurdi divieti di Cesare Brandi (*Teoria del Restauro*, 1963) e della *Carta del Restauro di Venezia* del 1964, secondo cui "***il rifacimento tanto più sarà consentito quanto più si allontanerà dall'aggiunta e mirerà a costituire un'unità nuova sulla vecchia***", ciò "***per evitare le falsificazioni***" … come se si trattasse di opere d'arte mobili e di antiquariato, commerciabili ed esportabili![11]

Ebbene è ora di riconoscere che, stando alla definizione di restauro, **chi interviene su un manufatto dovrebbe pensare a rimetterlo nelle condizioni originarie e, MAI, a realizzare un intervento autoreferenziale** (restauro critico o creativo[12]), **figlio della sua ignoranza e delle mode passeggere! Chi non comprende questo, per ignoranza, per ideologia o per qualsivoglia altra ragione, è bene che faccia altro nella vita, piuttosto che violentare a proprio piacimento i monumenti e gli edifici storici**!

Volendo rifarci a delle figure prestigiose che hanno fatto la ***Storia del Restauro***, opportunamente teorizzando in materia, piuttosto che guardare alle ottuse e pericolose imposizioni di Brandi, dovremmo sposare la linea indicata dal suo coevo Carlo Ceschi il quale, pur avendo preso parte allo sviluppo della moderna ***Teoria del Restauro***, dalla Carta di Atene del '31 in poi, all'indomani delle distruzioni causate

dai bombardamenti della II Guerra Mondiale, seppe umilmente fare marcia indietro, capendo che **il restauro non riguarda il solo restauro di un monumento, ma quello dell'identità dei luoghi!**
Carlo Ceschi è l'autore di uno dei libri più illuminanti – intitolato "***Teoria e Storia del Restauro***"[13] – che abbia avuto modo di studiare all'università.
In particolare mi colpì il capitolo XII, *Esperienze di Guerra e Problematiche della Ricostruzione* dove, in maniera umile e obiettiva, l'autore raccontava come l'orribile evento bellico avesse mandato a farsi friggere tutte le pompose teorie del restauro sviluppatesi dalla Carta di Atene del '31 in poi.
Ceschi scriveva:

«Le notti del 22 e 23 ottobre 1942 la guerra nella quale anche gli italiani si erano trovati coinvolti, ebbe una svolta decisiva. In quelle notti iniziarono con Genova i bombardamenti aerei a tappeto che dovevano subito dopo ripetersi a Torino e Milano e via via intensificarsi per tutta l'Italia.
Da quelle notti ***chi come me si trovò a fronteggiare l'azione devastatrice della guerra sui monumenti, capì che le teorie del restauro, caute ed equilibrate, da pochi anni entrate nella pratica dei restauratori subivano un grave colpo, mentre si faceva drammatico il problema della conservazione delle vecchie città e dell'ambiente storico tradizionale****».*

Andando avanti in quel capitolo, e raccontando quello che potesse essere il conflitto morale nell'anima di chi dovesse operare, Ceschi citava un suo articolo del 1943[14], nel quale spiegava bene quello che potesse – ed è tutt'oggi – il dilemma:

«La distruzione di un monumento d'arte ha sempre superato nella memoria anche lo stesso dolore per la perdita delle vite umane, per il fatto che la natura seguita a provvedere al rinnovamento degli uomini, la cui vita è limitata nel tempo, mentre nessuna forza naturale potrà mai produrre l'opera d'arte perduta, anche se questa era nata per l'eternità *[…]. È chiaro che l'urbanistica deve oggi considerare il fattore guerra, apparso in tutta la sua formidabile importanza soltanto dopo l'intensificarsi dei bombardamenti aerei […] È degno delle nostre tradizioni di cultura e intelligenza questo reagire col pensiero alla brutalità degli eventi, questo superamento della sofferenza in una ricerca di spiritualità fattiva, questo prepararsi ai compiti costruttivi del domani, in pieno processo distruttivo.* ***Bisogna soltanto che ogni nostro pensiero sia posto su un piano di ordine morale quanto più alto e perfetto possibile, perché le opere che da esso discenderanno sul piano d'ordine pratico siano espressione di un ideale superiore non contaminato da interessi volgari ed egoistici****. Nei centri originari delle nostre città, edifici comuni ed edifici artistici coesistono, variamente collegati tra loro, a costituire quel cosiddetto ambiente che ne forma la caratteristica fisionomia.*
[…] ***È necessario che il fattore economico, finora dominatore assoluto di ogni decisione urbanistica, venga riportato al suo giusto posto di subordinazione e che l'interesse privato cessi di avere valore risolutivo****.*
La città è dominio pubblico anche se composta di proprietà private, essa è l'ambiente in cui vivono, lavorano, producono tutti i cittadini, e le sue strade, le sue piazze, i suoi giardini ed anche le facciate delle case che limitano le strade e piazze costituendone la fisionomia, appartengono alla vita comune*. Questo concetto fondamentale è necessario tenere presente nel preordinare la fase ricostruttiva delle nostre città ferite.»*

Potrei andare avanti nel citare quel testo illuminante, ma queste righe sono più che sufficienti a far capire **quanto risulti importante il rispetto del bene e del bello condiviso**, r**ispetto al volere egoistico e ideologico del singolo "*restauratore*" o teorico del restauro**.
La *Teoria del Restauro*, messa davanti al dramma della guerra è andata in pezzi, i cittadini hanno chiesto – e fortunatamente ottenuto, nonostante le critiche violente di Cesare Brandi – la ricostruzione di edifici e brani di città nei quali si identificavano: **il senso di appartenenza, il senso di identità è di gran lunga superiore a qualsivoglia stupida accusa di *falsificazione della storia*!**
Se oggi possiamo ancora godere della vista di Palazzo Bianco e Palazzo Serra a Genova, o del Tempio di Augusto a Pola, o del Ponte di Santa Trinità a Firenze, della Loggia della Mercanzia a Bologna, del Tempio Malatestiano di Rimini, dell'Abbazia di Montecassino, ecc., lo dobbiamo al coraggio e all'onestà intellettuale di chi, nonostante l'ideologia cieca del Brandi e dei suoi seguaci, seppe operare nel rispetto della volontà di ricostruzione di un'identità ferita!
Queste parole sono quelle su cui, gli individui che hanno progettato e consentito lo scempio del Celio, devono riflettere per **fare ammenda**.
Roma è amata per la sua millenaria storia e il suo carattere unico, preservato dalle leggi di salvaguardia per decenni, prima che la giunta Rutelli e le successive (tutte in mano ai palazzinari), consentissero di violentare l'Ara Pacis, la Birreria Peroni e via discorrendo.
Roma non appartiene alla giunta di turno, ma è Patrimonio dell'Umanità.
Tutti noi siamo di passaggio, come recita infatti un antico proverbio amerindo, "***La Terra non è un'ere-***

dità ricevuta dai nostri Padri, ma un prestito da restituire ai nostri figli", altrettanto possiamo e dobbiamo dire dei monumenti e dei contesti storici, checché ne dicano i difensori dell'abominio del Celio! Tuttavia, se – come affermano i responsabili del Campidoglio e della Soprintendenza – il motivo dello scempio è dovuto alla necessità di mostrare lo spirito del tempo, ergo il nostro livello evolutivo, allora occorre che costoro rivedano il loro modo di concepire la **società evoluta** e, piuttosto che fossilizzarsi sulle visioni personalistiche del futuro, leggerne la definizione, illuminante, lasciataci da Edmund Burke: ***«una civiltà sana è quella che mantiene intatti i rapporti col presente, col futuro e col passato. Quando il passato alimenta e sostiene il presente e il futuro, si ha una società evoluta***»[15].

[1] Maria Ponti Pasolini, *Il Giardino Italiano*, E. Loesher & C., Roma, 1915, pag. 4.
[2] https://requadro.com/si-chiudono-i-giochi-sul-pnrr-e-ora-di-primi-bilanci/
[3] Infatti nel capitolo – *Obbligazioni del Mandatario*, art. 1710 (*Diligenza del mandatario*) si legge: «*Il mandatario è tenuto a eseguire il mandato* (2030, 2392, 2407, 2608) *con la diligenza del buon padre di famiglia*» (1176 – *diligenza nell'adempimento*).
[4] https://youtu.be/9f7v2ry36zE
[5] https://roma.repubblica.it/cronaca/2026/07/25/news/antiquarium_celio_restauro_polemica-425492130/
[6] https://www.facebook.com/groups/sos.patrimonio.storico.roma/posts/29071030955834697/
[7] https://www.sovraintendenzaroma.it/content/antiquarium-comunale-del-celio
[8] https://archiwatch.it/2013/02/19/il-falso-storico-un-falso-problema/falso-storico-tutto-falso-doc/
[9] https://www.ilcovile.it/news/archivio/00000524.html; http://biourbanistica.com/it/blog/2016/8/31/il-cemento-e-il-terremoto-corruzione-e-menzogne-architettoniche/; https://archiwatch.it/2016/08/30/mazzola-sulledificio-sopravvissuto/
[10] Vocabolario Italiano Devoto – Oli, 1987
[11] Ettore Maria Mazzola, "*La Città Sostenibile è Possibile, Una strategia possibile per il rilancio della qualità urbana e delle economie locali – The Sustainable City is Possible, A possible strategy for recovering urban quality and local economies*". Prefazione di Paolo Marconi, Editrice GANGEMI, Roma, 2010. EAN 9788849218640
[12] https://ilrestauroarchitettonico.com/2025/03/04/restauro-critico-evoluzione-e-principi-teorici/
[13] Carlo Ceschi, "Teorie del Restauro", Mario Bulzoni Editore, 1970
[14] *"Sistemazione urbanistica dei vecchi centri bombardati e restauro dei monumenti danneggiati"* pubblicato sul numero di Ottobre 1943 della rivista *Genova*
[15] P. Langford, *The Writings and Speeches of Edmund Burke*, Oxford, Clarendon Press 1981

Comunicato delle Associazioni Ranuccio Bianchi Bandinelli, Italia Nostra Roma, Gruppo dei Romanisti, Amici di Villa Borghese, Carteinregola-ODV, Amici dei Musei di Roma, ICOM Italia

GALLERIA BORGHESE

Presentazione del Concorso internazionale di architettura per la nuova struttura museale integrata nella Conferenza stampa presso la Casa dell'Architettura 14 ottobre 2026 ore 11:00 Ordine degli Architetti di Roma e Provincia, piazza Manfredo Fanti 47 Roma.

Si esprime grave sconcerto per la notizia appresa casualmente della "Presentazione di un concorso internazionale di architettura per una nuova struttura museale autonoma e integrata all'interno del sistema espositivo di Villa Borghese" gestito dalla società privata Proger Spa su un bene culturale pubblico. Già nel maggio 2026, associazioni culturali, storici dell'arte, esperti di musei, singoli cittadini hanno manifestato la propria contrarietà in merito al bando che allora prevedeva la progettazione di una nuova struttura museale "contermine alla Galleria Borghese", presentando osservazioni sulle modalità e nel merito con argomentazioni circostanziate che sono sostenute da leggi dello Stato, in assenza peraltro di dichiarazioni da parte del Ministero della Cultura al quale compete la tutela del bene, tanto più in quanto proprietario.

Non si entra, per ora, nel merito dell'oggetto del concorso ma si sottolinea nuovamente, dopo un avvio molto opaco dell'operazione, che la Galleria Borghese è un bene pubblico e chi la amministra è tenuto al rispetto delle norme, nei limiti delle competenze attribuite.

Si richiama, a questo proposito, la normativa prevista dal DPCM 57/2024, art. 24 e dal DM 270/2024 che sancisce che ai direttori degli istituti dotati di autonomia speciale (come la Galleria Borghese) competono solo le funzioni di tutela per quanto riguarda i beni mobili, mentre le funzioni di tutela sui beni immobili sono assolte dalle Soprintendenze Speciali Archeologia Belle Arti e Paesaggio, previ accordi formali con la direzione museale.

Analogamente, è inverosimile che si bandisca un concorso di idee ad uso della Galleria Borghese per "una nuova struttura autonoma e integrata" in uno spazio pubblico o anche per un edificio esistente, senza che sia stato reso noto il piano generale dell'operazione, giustificata con motivazioni poco chiare e, a quanto noto, senza l'autorizzazione preventiva del Ministero della Cultura proprietario della Galleria Borghese. Se la finalità del nuovo edificio è quella di "rendere ancora più accessibile e comprensibile il patrimonio della Galleria Borghese … con meno limiti di tempo, di spazi e di opere da guardare", come scritto nel documento del 18 maggio scorso, va spiegato se lo si vuole utilizzare per dirottare una parte delle opere d'arte esposte nel Villino Borghese per poter raddoppiare i tempi di visita e gli ingressi dei visitatori. Soluzione che appare impossibile considerato che la Galleria Borghese non è un museo ma una antica e straordinaria collezione d'arte privata acquistata dallo Stato che deve rimanere indissolubilmente integra, con gli ampliamenti già realizzati e con possibili miglioramenti per l'accessibilità nell'ambito dell'edificio stesso.

Un intervento di tale rilevanza deve essere gestito dall'ente pubblico competente e non da una società privata. Si ritiene pertanto singolare il ruolo assunto dalla Proger Spa in apparente assenza degli organi competenti del Ministero della Cultura. ***(13 ottobre 2026)***

GALLERIA BORGHESE, *BREAKING NEWS*

Fonte: **Facebook** 18 ottobre 2026 - ***Amici di Villa Borghese***

IL PROGETTO CHOC DELL'AMPLIAMENTO: alberi da abbattere, da spostare, da sostituire per fare spazio alla costruzione di un nuovo edificio confinante con la Galleria nel cuore di Villa Borghese.
È uscito il bando del Concorso per il progetto di ampliamento della Galleria Borghese, sponsorizzato dalla società privata Proger SpA. Dalla lettura del bando è subito chiaro che le aspettative più cupe di chi fin dall'inizio si è opposto all'insano progetto sono confermate.
Nei due fascicoli - rispettivamente di 30 e 42 pagine - prende corpo quel che potrebbe rappresentare una delle più gravi violazioni di Villa Borghese da un secolo in qua.
(Tutti possono consultarli ai link riportati in fondo).
Intanto, l'"AMPLIAMENTO", termine generico per "indorare la pillola". Si tratta in realtà della costruzione di un nuovo edificio di, nientemeno, 3.000 mq da realizzare in "spazi limitrofi" alla Galleria. In altre parole, un edificio di dimensioni di poco inferiori alla Galleria, confinante con essa, o a breve distanza, "tali da garantire una connessione diretta con il complesso esistente".
(Citazioni dal bando: "Criteri di indirizzo dell'intervento", Capitolo 5, Punto 5 e 7).
ESISTE UNO SPIAZZO ADEGUATO A VILLA BORGHESE? La risposta è, molto semplicemente, no: non esiste poiché Villa Borghese è un bosco. Infatti, il bando già prevede di far piazza pulita di parte dei giardini storici. Parla di alberature da abbattere, spostare, sostituire per far spazio al nuovo edificio.
Scrive: "Sarà preferibile individuare aree di intervento caratterizzate da una minore densità arborea" (quali sarebbero? a parte piazza di Siena e i piazzali davanti e sul retro della Galleria, il resto della Villa è tutto boschi e ombra, come l'avevano voluta il Cardinale e i principi Borghese). Perciò fa trasalire ma non sorprende l'indicazione di Proger che "possano rendersi necessarie rimozioni puntuali" con "alberature da spostare/sostituire".
(Ibidem. Punto 5; "Disciplinare di Concorso", Punto 6.1; 3)
A parziale consolazione di abbattimenti/spostamenti, lo sponsor propone l'eterno refrain del 'pianteremo più alberi di quanti ne abbattiamo' ("…le rimozioni dovranno essere adeguatamente compensate mediante interventi di ripiantumazione"), pur sapendo che servono all'incirca 30 anni per colmare il deficit ambientale creato dall'abbattimento di un albero adulto: nel caso dei Lecci, protagonisti a Villa Borghese, servono qualcosa come 120 giovani alberi per restituire i benefici di un singolo Leccio adulto. Per tacer che Villa Borghese ha un patrimonio di alberi monumentali e storici senza pari in Europa.
E ALLORA DOVE COSTRUIRE? Sbaglia forse chi immagina che quell'area "limitrofa alla Galleria" sia il Parco dei Daini? Più di un indizio sembra suggerirlo: intanto, il bando pare individuarlo come luogo ideale quando scrive che lo spazio retrostante la Galleria è "caratterizzato da una limitata dotazione ar-

borea (sic!) *(ib. Punto 5).* Inoltre gli dedica lunghi paragrafi. E per meglio intervenire in contrasto coi vincoli di tutela, lo dichiara fin d'ora "degradato". Vale a dire: condannato.
Proger sembra deprecare l'uso che i Romani fanno di quell'area, che - informa il bando - è "caratterizzata da condizioni di degrado diffuso, ad esempio, la copertura prativa discontinua e diradata dovuta all'intenso calpestio", (accidenti ai Romani che ci passeggiano e giocano…) per non dire dello scandalo del piazzale del Parco dei Daini "… attualmente utilizzato per pratiche di cricket e bocce" (che villani questi Romani…).
Da tutto questo, agli occhi di Proger, "deriva una percezione non adeguata funzionalmente né esteticamente al ruolo di spazio di invito e relazione con la Galleria". Insomma brutto, degradato, va rifatto. "È dunque consentito", decreta il bando, "prevedere interventi puntuali di riassetto, riqualificazione e rilocalizzazione (ndr: spostamento) di ambiti degradati quali, a titolo esemplificativo e non esaustivo, l'area giochi prospiciente il Piazzale del Museo Borghese…". *(Ib. Punto 5).*
AMBIZIONI FUTURE. Si direbbe che lo sponsor ambisca ad allungare le mani su tutta Villa Borghese in vista, chissà, di un grandioso appalto per riqualificare l'intero Parco storico. Infatti, scrive: "L'Ampliamento della Galleria sia un progetto-volano…", "una occasione per attivare un programma integrato di riqualificazione puntuale dell'intero parco". *(Ib. Punto 6.2)*
CONCLUSIONE. Delle questioni legali riguardo al Contratto e al Concorso per l'Ampliamento della Galleria si occuperà la Magistratura, la quale - bella notizia - ha accettato il nostro Ricorso, e nelle prossime udienze entrerà nel merito.
A noi Amici spetta il compito di informare la cittadinanza su quel che va preparandosi, e di avvisare le autorità: state rischiando una insurrezione popolare, come quella di 120 anni fa. Non la ricordate? Partì proprio da Villa Borghese, per un identico motivo. E finì per infiammare l'intera nazione.
Era il 1906, lo Stato decise di costruire un nuovo edificio all'interno di Villa Borghese, proprio come oggi: la stessa superficie, 3.000 metri quadri, proposta in questi giorni da Proger, allora per la sede dell'Istituto agrario internazionale (Villa Lubin).
Benché fosse stata scelta un'area defilata, "separata e distante dalla Villa", iniziati i lavori, tagliati 19 Pini per far spazio all'edificio, esplose un pandemonio. Tutta l'intelligenza italiana si rivoltò: Gabriele d'Annunzio, Arturo Toscanini, Giovanni Pascoli, Edmondo De Amicis, Antonio Fogazzaro, Arrigo Goito… Celebrità e semplici cittadini organizzarono petizioni e cause giudiziarie all'amministrazione dello Stato.
L'archivio della Reale Società romana di Storia patria conserva tuttora un volume, rilegato in pergamena con legacci di pelle e fregi in oro, e la scritta "Pro Villa Borghese. Firme di protesta".
All'interno, migliaia di nomi celebri o oscuri si appellano al "Signor Sindaco!… La preghiamo di scongiurare ciò che, per Roma, peggio ancora di un danno, diventerebbe un'onta indimenticabile".
Sulla rivista "Illustrazione Italiana" del 28 ottobre 1906, d'Annunzio e compagni denunciano "quell'occupazione stupida e barbara dell'unica villa romana rimasta, di secoli di bellezza a questi anni di bruttezza, intatta".
Vittorio Emanuele III fu costretto a intervenire: fermò l'abbattimento di alberi; ridusse la superficie concessa al nuovo edificio. E da allora, per 120 anni, fino a oggi, lo Stato non osò più costruire neppure uno spillo dentro Villa Borghese.
"Nessun'altra fabbrica sorgerà più in Villa Borghese. Non sarà mai più menomata l'integrità di quella splendida Villa" fu l'impegno solenne per placare l'insurrezione.
Nel nome della pace sociale, lo Stato rinunciò a esercitare il proprio diritto a costruire dentro la Villa storica; i 42.500 metri quadri restanti a sua disposizione furono "trasferiti", grazie a un accordo politico-urbanistico con il Comune di Roma, a Valle Giulia, nei terreni contigui al Parco, per la costruzione dei Musei. Con la realizzazione della scalinata, si finse che quei Musei fossero parte di Villa Borghese.
L'episodio rappresentò uno dei primi grandi dibattiti moderni in Italia sulla tutela del paesaggio storico e sulla conservazione del patrimonio verde di Roma contro la speculazione.
Oggi, per la prima volta dopo 120 anni, lo Stato - o chi per esso - ci riprova.
Se tutto questo dovesse ripetersi, sarebbe davvero uno straordinario replay.

La documentazione completa e il bando sono consultabili sul portale:
https://galleriaborghese.competitionarchitecturenetwork.it

Assen Peikov e la maschera di Bruno Barilli*

di ***Carolina Marconi***

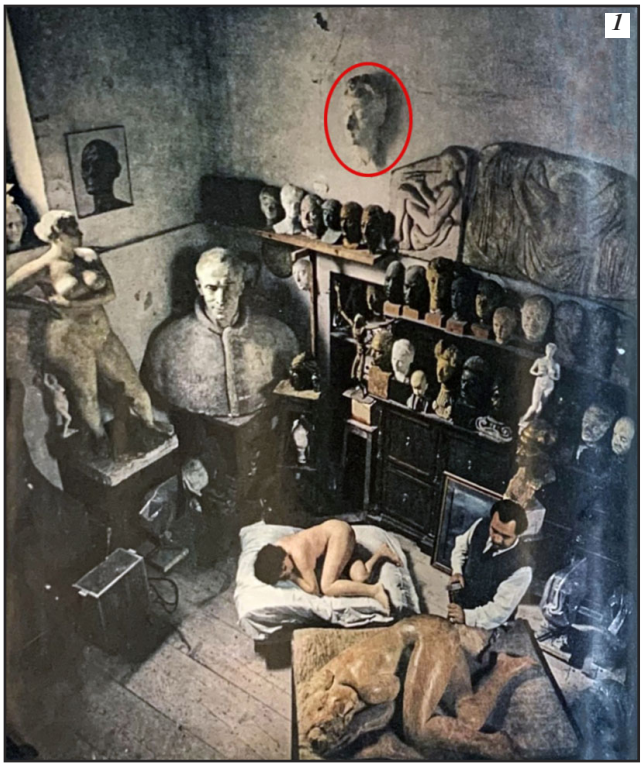
**Questo testo anticipa quello più esteso che sarà pubblicato sulla "Strenna dei Romanisti" dell'aprile 2027.*

I passi del giornalista Mario Ferretti risuonano sul selciato di via del Babuino: siamo nel 1954, e il suo progetto di una serie dedicata alla "Gente di via Margutta" si ferma a un'unica intervista con lo scultore Assen Peikov.

Nato a Sofia nel 1908 (†Roma 1973), laureato con medaglia d'oro presso l'Accademia di Arte di Stato, Peikov approda a Roma nel 1938 considerandola la città più libera del mondo e trova spazio per casa e studio in via Margutta 54. Nel 1943 lo raggiunge il fratello Ilia, pregevole pittore che vivrà con lui anche nell'altra casa presso Fiumicino, atelier della monumentale statua di Leonardo da Vinci scolpita da Assen, commissionata per l'aeroporto omonimo e inaugurata nel 1960. Assen prenderà poi casa con la moglie Emilia di fronte al Colosseo, dove oggi è presente il largo con la targa toponomastica a lui dedicata.

L'audio dell'intervista, conservato su "Rai Teche", è la testimonianza straordinaria della voce di Peikov che espone, con chiarezza, le sue idee sulla scultura del Novecento. Dice che preferisce scolpire il marmo «perché la difficoltà è vincere la materia, e dà all'artista l'idea di essere superiore alla materia; e più è dura la pietra e più la difficoltà aumenta». Ma utilizzando anche il bronzo, il gesso e la cera, Peikov ha scolpito i magnifici ritratti di tanti amici, fra i quali Giorgio de Chirico, Alberto Savinio, Boris Christoff, Alexander Fleming, Giuseppe Ungaretti, le attrici Ava Gardner e Sofia Loren, il papa Pio XII, il sindaco di Roma Salvatore Rebecchini, il presidente John F. Kennedy, l'amata Emilia e tantissimi altri e, su tutti, quello dell'amico più caro, Bruno Barilli.

Ferretti descrive lo studio, una stanza di sette metri per quattro che gli consente la lavorazione di statue molto grandi, come ad esempio quella, alta sei metri, di una Venere che ebbe per modella Sofia Loren e fu posizionata a Fiumicino, dove ancora oggi sopravvive anche se malandata. In alto, sulla parete, vi sono appese le mensole con le teste dei personaggi ritratti, che Peikov descrive. Sono trascorsi due anni dalla morte di Barilli (15 aprile 1952) e il ricordo commosso dell'amico increspa la sua voce dal tipico accento slavo. Ferretti nota un particolare: «Sulla parete di fronte all'ingresso, una custodia di vetro ricopre la splendida testa dello scrittore Bruno Barilli modellata in cera». Peikov stesso la racconta: «Ci sono certi ritratti, che mi meraviglio come li ho fatti, per esempio questo di Bruno Barilli che ho fatto in venti minuti, io veramente non so come l'ho fatto: i personaggi che ci danno più sensazioni di quel senso meraviglioso che vive nell'uomo sono sempre gli artisti…».


1

Nel racconto del giornalista c'era qualcosa che non mi tornava, e ho deciso di "indagare". Il fatto è che avevo scoperto una splendida fotografia dello studio, pubblicata sulla rivista americana «Holiday» nel 1960, in cui la testa di Barilli modellata da Peikov era appesa al muro, in posizione privilegiata rispetto alle altre, messe una accanto all'altra (**fig. 1**).

Lo studio di Peikov fu un importante luogo di ritrovo per artisti e intellettuali, dato il clima di sinergia fra letteratura e arti visive della sua epoca. Grazie alla moglie Emilia Boccanera, di cui parlerò diffusamente nel mio testo per la "Strenna dei Romanisti", lo scultore viene introdotto in ambienti prestigiosi e cosmopoliti. Oggi molte sue opere si trovano in Bulgaria, presso musei e gallerie (a Sofia la National Art Gallery e la Sofia City Art Gallery; a Sevlievo la Galle-

ria d'Arte "Assen e Iliya Peykovi", che ringrazio per avermi inviato il catalogo di una mostra per il centenario della nascita nel 2008), ma alcune sono state disperse in seguito a un'asta romana nel 2021.
Bruno Barilli, nato a Fano nel 1880, padre e fratello pittori, fin dal 1919 si era trasferito a Roma. Autore di due opere liriche, critico musicale e finissimo scrittore dalla geniale vena polemica, viene ritratto da molti artisti: su tutti ricordo il quadro di Amerigo Bartoli *Amici al caffè* del 1930, emblema di quella temperie culturale in cui l'incontro era concepito come un'opera d'arte corale: i suoi libri *Il paese del melodramma* e *La camera n. 13* vennero illustrati in copertina dagli straordinari disegni di un grande amico, il pittore-poeta Gino Bonichi, alias Scipione.


2a-2b

In una intervista apparsa su "L'Unità" del 20 aprile 1947, dal titolo *Peikof, scultore*, Barilli narra del giorno in cui, andandolo a trovare, il bulgaro gli propose di ritrarlo: «"Allora mettiti lì, che ti faccio il ritratto". Mi arrampico sul teatro di posa e mi siedo docilmente. Le sue mani volavano studiosamente intorno al lavoro come gli uccelli che con la creta fanno il loro lavoro. E fece in meno di mezz'ora quel ritratto furioso disperato e leggero che ormai tutti conoscono. Così in trenta minuti mi portò via di sana pianta, Assen Peikov, la maschera di me stesso, e la mise sotto vetro».
In una fotografia pubblicata sul catalogo della mostra di Sevlievo del 2008, Peikov sorride mettendo la mano sulla spalla di Barilli e dietro di lui si vede il ritratto (proprio quello appeso al muro), posto su un piccolo piedistallo, probabilmente in occasione di una mostra. Oggi la scultura si trova presso la Sofia Art Gallery (**figg. 2a-2b**).
In questo contesto profondamente artistico si inserisce la pittrice bulgara Dimka Kovačeva Marconi (Varna 1905 - Città di Castello 1986), mia nonna, giunta stabilmente a Roma alla fine degli anni Venti dopo aver studiato all'Accademia di Belle arti di Firenze con Felice Carena: con la passione comune per la musica, i concerti, la frequentazione dei caffè letterari e la grande amicizia di lei con la moglie di Alfredo Casella, nella sua vita entrano Peikov e Barilli.
Barilli e Dimka s'incontrano spesso. Il timbro della sua voce dall'accento slavo gli ricorda la figlia pittrice Milena, morta d'infarto in America a soli 35 anni nel 1945. In un diario manoscritto del 1980, composto all'età di 75 anni, il ricordo vivissimo dello scrittore che la incoraggiava a dipingere e a scrivere le sue memorie si mescola con quello delle sue mani, lunghe, affusolate e bellissime, che «tremolavano come le ali di un uccello stanco».
Quel diario colmo di ricordi dell'amico-padre Barilli, come Dimka lo definì, riporta con lucidità le sue ultime ore di vita in una clinica di via Garigliano, nell'aprile 1952: «Vegliai tutta la notte accanto a lui come avrebbe fatto sua figlia […]. Morì verso l'alba. Più tardi venne lo scultore Assen Peikov, bulgaro anche lui e amico di Barilli. "Ungi la faccia con vasellina, vorrei prendergli la maschera" – mi disse. Ho unto con attenzione e amore il volto immobile del morto. Quando Assen ha finito il suo lavoro pulii la vasellina con un panno, ma i capelli, i bellissimi capelli del mio Amico erano unti. Pulii anche i capelli e li pettinai. Non potevo lasciarli così. Uscii. Lì fuori, nel salotto della clinica c'erano tutti coloro che avevano una corona d'alloro sulla fronte. "Ohh, l'hanno pettinato! Peccato", sentii. Alzai le spalle, discesi le scale e tornai a casa stanchissima».
Il racconto di mia nonna è confermato dalla testimonianza del giornalista Igor Man pubblicata su «La Fiera Letteraria» il 20 aprile 1952 (*Anche la morte ha il suo giorno di nascita*), che oltre a descrivere un Peikov piangente e distrutto dal dolore, aggiunge un altro particolare: lo scultore prese anche il calco delle mani di Barilli. Lo stesso Man pronunciò la frase sui capelli pettinati, che lo avevano profondamente turbato.


3

Nel catalogo dell'asta del 2021 ("Bolli e Romiti", Roma 21 luglio 2021), dedicata alle circa 250 opere di Peikov che si trovavano dentro il suo studio dopo anni di problemi legali e uno sfratto, non c'è traccia del ritratto di Barilli appeso al muro (come detto, oggi a Sofia), e manca pure la maschera mortuaria, che invece ho rintracciato, con mia enorme sorpresa, posta dentro una teca di vetro nello studio di Peikov, in una fotografia venduta anch'essa all'asta (**fig. 3**).

Da questo particolare ho capito che, dopo la morte di Barilli, e comunque intorno al 1960, data della prima fotografia che ho mostrato, Peikov appese al muro il ritratto, che in precedenza era nella teca, e lo sostituì con la maschera mortuaria, mettendola sotto vetro. Forse era memore delle parole dell'amico scrittore, impresse su "L'Unità", di cui lo scultore conservava una copia?

La mia convinzione è avvalorata dal fatto che la maschera non possiede quella "grande chioma arruffata" (così la descriveva Ferretti guardandola attraverso la teca), che come è noto era uno dei tratti caratteristici di Barilli (evidentissimi nel ritratto), proprio perché essa è priva dei capelli, così amorevolmente pettinati da mia nonna: solitamente protetti da un panno, perché difficili da inglobare in cera e gesso in un momento concitato come quello, i capelli venivano esclusi dal processo di modellazione. La maschera mortuaria di Barilli si distingue perciò chiaramente rispetto al ritratto.

Ora, se resta il dubbio sull'ubicazione attuale di quella maschera "in teca", che ipotizzo possa essere ancora all'interno dello studio, nessun dubbio rimane riguardo ai calchi delle mani, vendute insieme a tutte le altre opere: svetta, a pagina 119 del catalogo dell'asta citata, la fotografia del lotto 148, con due mani in gesso e una terza ricoperta in cera, quest'ultima sicuramente appartenente al compositore Cesare Dobici, di cui Peikov prese anche la maschera mortuaria, non identificata da chi ha battuto l'asta (lotto 215, p. 183). Le due mani bianche, anch'esse non identificate ma vendute insieme al resto, sono, a mio parere, da attribuire a Bruno Barilli, sia per la loro forma, che metto a confronto con una sua fotografia (**fig. 4**), sia per le dimensioni, chiaramente superiori a quella della mano, nella norma, di Dobici.



4

Barilli ha descritto le mani di Peikov, mia nonna quelle di Barilli, Peikov ne ha immortalato i tratti del viso e delle mani con un gesto d'amore a dir poco sconvolgente. Della pratica di prendere la maschera facciale *post mortem* si è persa la memoria fin dagli anni Sessanta. Ma oggi rimane, per i posteri, almeno la traccia fotografica di quella di un personaggio unico nel panorama della letteratura italiana, e con lui resta l'opera affascinante di uno scultore bulgaro che nel breve spazio della sua vita ha dato tanto alla città di Roma. Nella speranza che il suo studio, oggi ridotto a un rudere, venga riscoperto e valorizzato come merita.

Alla maniera di Wilhelm Müller

Ovvero come raccontare con leggerezza la poesia della vita ad Albano, nel 1818

di ***Italo Michele Battafarano***


Nr. 4244. Wilhelm Müller (geb. 7. Okt. 1794, gest. 1. Okt. 1827).

In una lettera, datata Albano, 22 luglio 1818, il poeta tedesco Wilhelm Müller (1794-1827) racconta a un suo amico in Germania cosa sia la *curiosità* degli italiani, della quale tanti stranieri, in viaggio lungo la penisola, hanno diversamente favoleggiato. La lettera fa parte di un'opera fondamentale della cultura europea, intitolata *Rom, Römer und Römerinnen* ovvero *Roma, Romani e Romane.* Fu pubblicata in due volumi a Berlino nel 1820.

Müller vi descrive per la prima volta, con un'ampiezza e sensibilità stupefacenti, vita, costumi, lingua, dialetto e forme dell'identità popolare di Roma e dei suoi dintorni. Riporta canti e danze popolari, racconti fiabeschi e avventurosi, versi satirici e modi dire della vita quotidiana. Cita proverbi e illustra le forme del teatro, da quello di strada a quello colto, in dialetto o in italiano. Descrive il lavoro nei campi, i mercati cittadini e il rapporto fra città e campagna nelle diverse stagioni dell'anno.

Quest'opera e quella uscita postuma col titolo di *Egeria*, Lipsia 1829, nella quale è pubblicata per la prima volta un'amplissima scelta di canti popolari italiani, costituiscono una pietra miliare nelle ricerche di Storia delle Tradizioni Popolari in Italia.

Nel raccontare cosa sia la curiosità degli italiani, Müller non si ferma a discutere, se sia "una virtù o un vizio", preferendo, alle disquisizioni astratte, l'empiria del racconto di ciò che egli ha visto direttamente, senza lasciarsi condizionare da quello che hanno scritto in proposito altri autori. Egli racconta che ogni straniero, arrivando "nella prima cittadina del Belpaese, dove il sì risuona", suscita l'attenzione di un gruppo di abitanti del luogo, appena il vetturino di ferma per far abbeverare i cavalli. Sceso dalla carrozza, lo straniero viene "accerchiato, osservato e fatto oggetto di commenti, finché uno di questi curiosi non si rivolge a lui o al vetturino, con un saluto e la domanda più semplice e immediata: "Il signore è un tedesco o un inglese? Da dove viene? Dove va? È un cristiano?" Aggiunge poi altre domande alle risposte, le quali non placano, bensì acuiscono la sua curiosità e quella del pubblico intorno.

Se si pensa, aggiunge poi lo scrittore tedesco, che una cittadina, ai margini di una grande strada è percorsa giornalmente, spesso ogni ora, da "vetture e viandanti di ogni paese straniero", allora si può capire come la curiosità degli abitanti del luogo diventi, a ragione, sempre più grande. Quando si arriva in luoghi un po' fuori mano, "in paesini di montagna", allora si viene circondati "da metà degli abitanti del paese, da una porta all'altra della città". Costoro vorrebbero "toccare" lo straniero, restando poi stupiti che questi sia di "carne e sangue" come loro, perché "mangia e beve dallo stesso orifizio".

L'albergo "dove sei alloggiato", racconta Müller al suo amico in Germania, diviene il luogo di raduno di "vicini e parenti", per tutto il tempo del tuo soggiorno. A sera, "nelle osterie, non c'è niente di più interessante, che parlare di te".

Il lettore superficiale di questo breve passo di Müller lo ritiene un esempio di descrizione positiva di una virtù italiana oppure troppo generoso, se non sopportasse quell'invadenza popolana. Nell'uno e nell'altro caso la semplicità del testo, la sua graziosa leggerezza potrebbero trarlo in inganno. Il giovane Müller, che racconta questa dimensione così esplicita della curiosità italiana, suggerisce, in verità, una serie di domande implicite al suo lettore tedesco: perché questa antropologia che vive in piccoli borghi lungo le strade maestre o in villaggi di montagna è così curiosa da chiedere chi siano mai tutti quegli stranieri che si mettono in viaggio, per venire a vedere chi siamo noi, come viviamo, come lavoriamo, come can-

tiamo, come danziamo? Perché si annotano i nostri proverbi, imparano la nostra lingua e i diversi dialetti, si fermano a vedere il *salterello*, imparano i nostri *ritornelli*, ci disegnano su carta e tela con tanta cura e attenzione?
Nella descrizione di Albano e dei suoi abitanti Wilhelm Müller, rivolgendosi ai suoi lettori allude al significato recondito di quelle domande poste dagli italiani, incuriositi dagli stranieri che s'interessano a loro. Essi, i suoi lettori, dovrebbero chiedersi: chi siamo noi, tedeschi o inglesi, cristiani cattolici o cristiani protestanti, da trovar affascinante e degno di memoria, quello che io ho visto a Roma e nei suoi dintorni. Io l'ho raccontato a voi, miei lettori rimasti in Germania, nella maniera più immediata, affinché possiate riflettere su cosa sia la vita, percepita come narrazione poetica dall'antropologia italica più semplice, quella contadina, perciò la più antica, avrebbe aggiunto Giambattista Vico, quella che è la primigenia, perché pone le domande più semplici, in forma poetica, prima che la prosa delle città ne deformi la purezza, corrompendone i costumi, la lingua e i suoi dialetti con aggiunte spurie e artificiosità di diverso tipo.
Wilhelm Müller, dottissimo ventiquattrenne a Roma, che diventerà poi un eccelso poeta di *Lieder*, quelli che affascineranno Franz Schubert, coglie in questo caso la poesia della vita nella curiosità degli albani, che assillano gli stranieri con domande essenziali e dirette. Esse, le domande, sono espressione non dell'antichità dei monumenti di Roma, bensì di quella umanità antichissima che ha sopravvissuto, incontaminata, nei secoli fino a quando egli, il tedesco che sapeva leggere la grammatica dei sentimenti più profondi, non li intuì nel 1818, rendendoli noti ai suoi connazionali, i quali invero, non sempre hanno saputo cogliere nella leggerezza della sua prosa, *romana*, la profondità del suo messaggio antropologico, e nella semplice musicalità dei suoi versi la dimensione politica implicita, ovvero la Germania dopo il Congresso di Vienna, durante un *Viaggio d'inverno* (*Winterreise*, 1823) in una landa desolata, senza libertà, governata dall'alleanza di trono e altare.*

* Le citazioni sono tratte da Müller, *Rom, Römer und Römerinnen. Eine Sammlung vertrauter Briefe aus Rom und Albano*. Herausgegeben von Maria-Verena Leistner. – Berlin, Gaza, 1994, p. 40-41. Sono state da me tradotte per l'occasione. – Il lettore interessato può adesso leggere tutta l'opera di Müller in italiano: Wilhelm Müller, *Roma, i Romani e le Romane. Una raccolta di lettere confidenziali da Roma e Albano con alcune appendici e documenti posteriori.* Traduzione di Agnese Nobiloni Toschi. – Montella (AV), Edizioni Accademia Vivarium Novum, 2023.

Un pensiero di Giosuè Carducci sull'Italia del Cinquecento

"Spettacolo che altri potrà dir vergognoso e che a me apparisce pieno di sacra pietà, cotesto di un popolo di filosofi di poeti di artisti, che in mezzo ai soldati stranieri d'ogni parte irrompenti seguita accorato e sicuro l'opera sua di civiltà. Crosciano sotto le artiglierie di tutte le genti le mura che pur videro tante fughe di barbari: guizza la fiamma intorno ai monumenti dell'antichità, e son messe a ruba le case paterne: la solitudine delle guaste campagne è piena di cadaveri: e pur le tele e le pareti non risero mai di più allegri colori, non mai lo scalpello disascose dal marmo più terribili fantasie e forme più pure, non mai più allegre selve di colonne sorsero a proteggere ozii e sollazzi e pensamenti che oramai venivano meno: e il canto de' poeti supera il triste squillo delle trombe straniere, e i torchi di Venezia di Firenze di Roma stridono all'opera d'illuminare il mondo. Non è codardia: perocchè dove fu popolo, ivi fu ancora resistenza e pugna gloriosa. E né pure è spensieratezza. Oh quanta mestizia nel dolce viso di Raffaello, che cipiglio cruccioso in quel del Buonarroti e quanta pena nelle figure del Machiavelli e del Guicciardini! l'Ariosto sorride, ma come triste! fino il Berni si adira. Perché oltraggiare quei grandi intelletti del cinquecento? non vediamo noi l'arcano dolore, il fastidio fatale che da ogni parte gl'investe? Sempre grande il sacrifizio; ma, quando sia una nazione che si sacrifichi è cosa divina: e l'Italia sacrificò sé all'avvenire degli altri popoli. Cara e santa patria! ella ricreò il mondo intellettuale degli antichi, ella diè la forma dell'arte al mondo tumultuante e selvaggio del medio evo, ella aprì alle menti un mondo superiore di libertà e di ragione; e di tutto fé dono all'Europa; poi avvolta nel suo manto sopportò con la decenza d'Ifigenia i colpi dell'Europa" (1871).

Tratto da L'Urbe, anno VIII, n. 9-10, settembre-ottobre 1943, p.1

VIAGGIATORI A ROMA

a cura di *Renato Mammucari*

Duiliu Zamfirescu (Focšani 1858 - Agapia 1922)

Abbandonata la carriera giudiziaria per il giornalismo, divenne direttore della rivista "România libera", collaborando alle "Couvorbiri literare", sino a diventare nel 1906 presidente della Unione degli Scrittori romeni. Entrato in diplomazia, nella primavera del 1888 venne inviato in Italia quale Segretario della Legazione romena e risiedette per quattro anni a Roma, felice di poter vivere nella stessa terra dove aveva imperato Traiano, che avendo conquistato la Romania, l'aveva resa partecipe della civiltà e della lingua di Roma. Sono di questo periodo un'infinità di scritti: *Lettere da Roma*, inviate ai suoi amici in patria, dalle quali traspare, così come dalle novelle (*I nostri antenati* e *Novelle romane*) e dai sonetti (*Villa Aldobrandini*), tutta la sua anima di poeta e il grande amore che sentiva per l'Italia.
Con grande enfasi descrisse Roma "come un santuario in cui ognuno ha qualcosa da adorare, e sui piedistalli ti aspetti di vedere muovere le statue o le Vestali avanzare realmente a rimuovere i tizzoni spenti da duemila anni, ma sotto la cenere dei quali vive ancora una favilla".
Nello stesso anno visitò anche Napoli annotando, però, che era tremendamente saturo di Roma "e sono venuto tra gli aranci: c'è pace, umiltà sulle acque e sul cielo; i fiori pendono dai rami con una mollezza grassa, profumata, come mani di donna che esca dal bagno. I limoni sembrano di cera, le rose nelle aiuole sorridono come volti di fanciulle amiche e attendono le dita affusolate della ninfa sconosciuta che le stacchi dal ramo, come tutti attendiamo il meglio dal domani. Ma domani vengono le forbici del giardiniere!".
Sposatosi a Roma con Enrichetta Allievi, figlia del direttore generale della Banca romana, trascorse l'estate del 1891 fra Napoli, Capri e Sorrento lasciandovi un pezzo del suo cuore. Nel 1892 rientrò per tre anni in patria, per poi far ritorno nuovamente nella Città eterna, ove rimase sino al 1905, alloggiando a Palazzo Caffarelli in via dei Condotti, affascinato dalle poesie di Leopardi che tradusse riuscendo a conservarne la musicalità originaria; ciò contribuì a far evolvere la sua poesia dal romanticismo al classicismo, poesia che a torto venne giudicata accademica e fredda. Rimase talmente affascinato da Napoli da definirla, nell'ode *Addio Napoli*, la "città di sogno e di pazzia, come non ce ne fu, né ce ne sarà mai altra sulla terra". Sempre ambientata a Napoli è la novella *Una musa*, specchio dei personaggi e dei costumi dell'epoca, ma l'opera più meritevole sono le lettere indirizzate all'amico Nicola Petrascu, suo futuro biografo in cui, parlando di Capri scrive: "Non so come fosse l'Olimpo, ma so che io, se fossi incaricato di scegliere una sede per gli dei, li porrei qui ad abitare. Figurati una rupe selvaggia e brulla come la testa di un avvoltoio, che si strozza nel mezzo come la vita di una donna, tutta sgrossata, a ripiani su cui crescono in abbondanza ulivi, fichi, limoni, viti" e prosegue poi con alcune notazioni sulle donne del posto: "Fra le bellezze contemporanee di Capri, due oggi sono più in vista: Pasqualina, maritata da un anno, che balla la tarantella come la stessa Tersicore, e Carolina, una ragazza che vende coralli".
La città di Roma ha ricordato questo sensibile poeta romeno con una lapide in bronzo con il suo ritratto di profilo affissa nella facciata di Palazzo Caffarelli al n. 61 di via Condotti, dove risiedette durante il suo secondo soggiorno romano dal 1895 al 1906, e dove scrisse le sue liriche più struggenti quali *Presso una fontana* e *Inni pagani*.

Religioso dovere

Venire a Roma, per noi romeni, è una specie di religioso dovere, un pellegrinaggio alle tombe degli Avi. Roma mi rivela a poco a poco il suo incanto.
Dal parapetto del Pincio guardo le ombre di Villa Borghese e la lontana cerchia dei monti che circondano la città, e contemplo gli infiniti colori di cui il sole al tramonto inonda il contorno dei colli e delle mura, e mi chiedo se non hanno qui trovato la loro liberazione tutti gli occhi languidi e disperati che, come i miei, guardano verso quel caldo padre di lassù.
È la grandezza passata che si è riparata, timorosa, all'ombra delle Terme, è lo splendore dello spettacolo più classico che si stende davanti ai nostri occhi, dall'alto del Gianicolo e va, tra il Pincio e la vecchia Roma, verso la Campagna romana.

POESIA, POETICA E META-POESIA (64)

di ***Sandra Avincola***

Nel capoluogo meneghino si era trasferito l'anno prima per lavorare come correttore di bozze presso la casa editrice Bompiani; ma la sua indole, che mal si adattava a impieghi stabili, non lo fece resistere che qualche mese. Elio Vittorini e Bobi Bazlen si adoperarono perché gli venissero commissionate delle traduzioni di Claudel e Merimée. A Roma, dove tornò ben presto, conobbe e frequentò Morante, Gadda e Pasolini, come pure artisti del calibro di Schifano, De Pisis, Mafai e molti altri. La storia preme intanto alle porte in modo forte e violento: sono gli anni della seconda guerra mondiale, ma chi pensa che la poesia di Penna venga in qualche modo influenzata dalle tragedie belliche resterebbe deluso. La delimitazione netta del suo orizzonte esistenziale, circoscritto dal noto coacervo di pulsioni e desideri, non viene scalfita dai drammi sociali che coinvolgono una così grande parte dell'umanità. Presso che tutti gli scrittori del tempo, sia narratori sia poeti, avvertono l'esigenza di dare voce a quei drammi con contributi che, sia pure con esiti diversi da un autore all'altro, si interpongono nelle rispettive opere come testimonianze necessarie di una catastrofe collettiva. Perfino gli ermetici escono dalla loro torre d'avorio: il rappresentante più emblematico del gruppo, Salvatore Quasimodo, tra il 1943 e il 1945 innerva le rarefatte atmosfere liriche della sua produzione precedente con robuste iniezioni di storia contemporanea. L'esito sono i venti componimenti di "Giorno dopo giorno", in cui il poeta trae ispirazione dagli eventi che vanno dall'8 settembre 1943 alla liberazione d'Italia. Non così Penna. Ma non tanto, si badi, per conclamata incapacità di vedere oltre quell'orizzonte di cui sopra. Come ebbe a dire Giacomo Debenedetti, la sua non è tanto "autoesclusione dal mondo" quanto una "vacanza dalla storia", quasi egli possa riconnettersi alle radici più profonde del proprio mondo interiore solo ritagliandosi spazi in cui vivere autonomamente, lontano da ogni condizionamento esterno. Il poeta rivendica a sé stesso il diritto di chiudersi nella propria solitudine e di popolarla degli oggetti esclusivi del suo desiderio. Ma ciò non implica affatto che la sua ispirazione, pur monotematica, debba essere stimata al di fuori della realtà. Le persone, le cose, gli eventi popolano i testi penniani di vita vissuta, colta nell'ottica ravvicinata di chi assegna a tutti – anche agli animali! – la sua parte di importanza, il suo diritto ad essere nel mondo senza distinzioni gerarchiche ("Amavo ogni cosa nel mondo. E non avevo / che il mio bianco taccuino sotto il sole…"). Si consideri, al riguardo, un testo come quello che segue:

> "Avete mai provato, in un'aria serena/ e in un paese puro, – ma però non vi date /sentimento di sorta, – a guardar fissamente / d'improvviso un ragazzo? L'innocenza / forse risalirà con la sua bicicletta / la lenta strada, e poi vi sarà tolta / d'un tratto dalla polvere di un camion. / Quando poi schiarirà, cercate ancora / sulla strada, o nel cuore, il vuoto incanto. / Fingerà la natura un suo tramonto. / E tutto vi parrà – ma non vi date / sentimento di sorta – falso e vero."

Mai forse, prima d'ora, il poeta aveva manifestato con tale determinazione il desiderio di esplicitare quale sguardo egli rivolga alla realtà, in particolare quella popolata dai suoi onnipresenti fanciulli. L'aggettivazione dei primi due versi pone già dei paletti: l'aria è 'serena', 'puro' il paese, quasi si voglia alleggerire da troppo precisi riferimenti sessuali quanto verrà detto in seguito. "Ma però non vi date sentimento": la doppia avversativa iniziale dell'inciso (riproposto con qualche variante verso la fine del componimento), suona come una raccomandazione: che lo sguardo sia scevro di intellettualismi. Esso non deve categorizzare, indagare, discernere. Deve cogliere, lasciandosene intridere l'animo, l'incanto dell'innocenza. Innocenza di chi, di cosa? Di un ragazzo che risale lentamente la strada sulla sua bicicletta, immagine di stordente bellezza ben presto oscurata dalla nuvola di polvere dovuta al passaggio di un camion. Pochi istanti: e quando la polvere si dissipa, del ragazzo non c'è più traccia. Nel vuoto della sua assenza, la natura ha ammannito un tramonto che infonde nel poeta una sensazione di inautenticità, di beffa, tanto che si domanda se i suoi occhi abbiano davvero colto, poco prima, l'immagine della bellezza o se siano stati vittima di un abbaglio.

C'è, in Penna, un gusto della 'diminutio' che lo avvicina molto al Pascoli de "I canti di Castelvecchio", in testi come "L'imbrunire":

"(…) Tre pianeti su l'azzurro gorgo, / tre finestre lungo il fiume oscuro; / sette case nel tacito borgo, / sette Pleiadi un poco più su. / Case nere: bianche gallinelle! / Case sparse: Sirio, Algol, Arturo! (…)"

Ci siamo soffermati in altra sede sulla poesia cosmica pascoliana, supportata da un'autentica passione per l'astronomia; le competenze del poeta in materia non fanno tuttavia di lui qualcuno che, per stare con lo sguardo troppo puntato in alto, trascura altri generi di meraviglie molto più alla portata dell'uomo. Il grande e il piccolo s'incontrano e armonizzano nella lirica pascoliana con esiti, come in questo "Imbrunire", di addomesticamento dell'infinitamente grande ed elevazione dell'estremamente piccolo. Il cielo è, sì, un 'azzurro gorgo', un abisso blu dove sguardo e mente si perdono, smarriti: ma rinominare le cose, attingendo dal lessico popolare, può rendere meno pauroso quel gorgo, familiarizzando l'osservatore con astri remoti quali Sirio (nella costellazione del Cane maggiore), Algol (in quella di Perseo) e Arturo (in quella di Boote). Pascoli può quindi dire "sette case nel tacito borgo/ sette stelle un poco più su": un poco, solo un poco più su, si badi, perché ad avvicinarle alla percezione umana è stato sufficiente quel "bianche gallinelle", l'appellativo con cui la saggezza contadina definisce l'ammasso delle Pleiadi. Così, in modo analogo, Penna incrocia tangenzialmente la grande storia riconducendola senza timori reverenziali nell'alveo a lui più congeniale: quello dei "fanciulli", categoria di cui si rivendica l'appartenenza perfino quando il soggetto in questione è un soldato tedesco, agli occhi dei più temibile più del solito per via del coprifuoco. Ecco allora che una situazione colta con realismo (persone che in tempo di guerra si attardano in strada, di sera, a parlare dello "strano argomento" delle vendite a rate) si carica d'improvvisa tensione per l'irrompere sulla scena di una divisa nemica. È qui che la voce del poeta s'avanza per attivare, pascolianamente, la sua funzione di "diminutio": quell'ombra che s'aggira intorno alla fontana non è un soldato sconosciuto, ma un ragazzo che magari sta fuggendo per gioco.

"Qualcuno vi parlava e voi rispondevate / sullo strano argomento delle vendite a rate. / Poi d'un tratto – chiudeste gli occhi per un momento / come per rivedere – e d'un fiato: chi era / intorno a una fontana, solitario e di sera? / C'era allora la guerra, è vero, e c'era il coprifuoco, / ma fuggir spaventato per un soldato ignoto! / Forse non era un'ombra, quell'uomo, era un fanciullo / e la sua fuga un giuoco soltanto volontario. / E riprendeste il corso del discorso interrotto. / Ma d'un tratto affondaste in un pianto dirotto. / Così tra i chiari affari la ria malinconia / s'introduce vestita di buia nostalgia."

Del resto in Penna il dato reale e il suo innalzamento a occasione lirica sono spesso un tutt'uno. Ma è anche, la sua, una poesia piena di afrori ("odorose e sudicie divise"; "A soffi sale sulla via un afrore / caldo da una palestra sotterranea / ove giovani e nude belve assalgono / nemici immaginari, in basso a scatti / soffiando"; "Bacio nelle tue ascelle, umidi, fieri,/gli odori di un'estate che si guasta"), tendente talora allo scatologico di marca voyeuristica. In casi come questi il registro medio-alto, dominante nella resa del paesaggio e degli stati d'animo più intimistici, si piega a raccogliere suggestioni della tradizione comico-realistica, con pesanti riferimenti non tanto alla deformazione caricaturale della figura umana, quanto alle funzioni fisiologiche corporali. Termini come "pisciare" vengono preferiti al meno greve "orinare", la cui radice etimologica compare invece, più volte, nel frequente "orinatoio" (Cimitero nell'est. Un sole insiste / inutilmente sulla nuvolaglia. / Un ragazzo si stacca dalla mamma / e piscia verso il coro dei soldati / sui campi desolati lieto e triste"; "Lascia l'orinatoio il giovanotto/ col membro ancora fuori"), mentre, per quanto riguarda la defecazione, manca il coraggio del richiamo diretto preferendo il ricorso alla perifrasi («Nudo piegato sulle gambe, usciva, / dal suo corpo la cosa giornaliera ./Gridò più volte, e con minore angoscia/ si risenti nel mondo e nella noia./ Guardò il sesso che apparve umile e assente./ Altra cosa pendeva: e fu con gioia,/ quasi con gioia, che guardò l'immota/ immagine invocata...»). A riscattare la gravezza di queste sequenze interviene la ben nota leggerezza non tanto dello sguardo di Penna (sempre grondante di desiderio), ma della sua voce: una voce che attenua, ingentilisce, affranca dal peso della carne gli oggetti della sua ispirazione. Una voce, diremmo, di misura classica, che avvolge di luce persone e luoghi, mentre il tempo resta indeterminato, come nei sogni:

"Mi perdo nel quartiere popolare / tanto animato se la sera è prossima. / Sono fra gli uomini da me così / lontani: agli occhi miei meravigliosi / uomini; vivi e chiari, non valori / segnati. E tutti uguali e ignoti

> e nuovi. / In un angolo buio prendo il posto / che mi ha lasciato un operaio accorso / (appena in tempo) all'autobus fuggente. / Io non gli ho visto il viso ma i suoi modi / svelti ho nel cuore adesso. E mi rimane / (di lui anonimo, a me dalla vita preso) / in quell'angolo buio un suo onesto / odore d'animale, come il mio". ("Torre" - da "Croce e delizia", Longanesi, 1958)

La poesia di Penna è piena di camminate senza meta per la città, dove i luoghi sono spesso punti di vedetta (sovente appartati, tali da consentirgli di guardare senza essere visto) per il suo occhio solidale, equanime, innamorato della vita. In questi versi egli rimarca la lontananza (oggettiva, non certo psicologica né tanto meno emotiva) dai meravigliosi uomini "vivi e chiari" del quartiere popolare, uno dei tanti in cui gli piace perdersi. Sono persone autentiche – ci tiene a sottolineare -, non valori astratti. Il poeta non riesce a scorgere il volto dell'operaio accorso, in extremis, per non perdere l'autobus, ma quelle movenze agili hanno catturato il suo interesse, tanto che si scopre a fiutarne l'"onesto odore" d'animale, onesto come il suo. E via di corsa altri autobus, e ancora autobus:

> "Il fanciullo magretto torna a casa / un poco stanco e molto interessato / alle cose dell'autobus. Pensa / – con quella luce che viene dai sensi / dai sensi ancora appena appena tocca – / in quanti modi adoperar si possa / una cosa ch'è nuova e già non tiene /se inavvertito ogni tanto egli tocca. / Poi si accorge di me. E raffreddato / si soffia il cuore fra due grosse mani. / lo devo scendere ed è forse un bene." (da "Una strana gioia di vivere", XI)

Si guardi alla semplicità – e al tempo stesso alla maestria - di questo "cose dell'autobus", e si andrà dritti al cuore della poesia di Penna. Una parola che è l'emblema della genericità – 'cosa' - diventa qui tutto ciò che, all'interno di un bus, può attrarre l'attenzione di un ragazzino: i cartelli pubblicitari, gli avvisi ai passeggeri, le immagini stilizzate della figura umana… In quell'attenzione extra-vagante Penna ritiene di scorgere una "luce che viene dai sensi". Magari non è vero, magari la sua supposizione non è corretta. Forse il fanciullo ha negli occhi luminosi, molto più semplicemente, la sorpresa di chi ha ancora molto da scoprire della vita e si incanta – per il momento appagandosi di ciò - nel contemplarla. Per Penna, invece, una tale luce è – deve essere, nella sua percezione sessualizzata - il riflesso di un'altra scoperta: quella, recente, del potenziale inaspettato che si annida in una certa parte del suo corpo. È a questo punto che i due sguardi si incrociano. Il ragazzino deve aver colto, negli occhi dell'adulto che lo sta fissando, qualcosa che lo sconcerta, se è vero che mette in campo una manovra diversiva per nascondere il proprio imbarazzo. Ma ecco la fermata, il poeta deve scendere, "ed è forse un bene". Un attimo di resipiscenza? Un moto di compassione del lupo per l'agnello? Il tutto è detto lievissimamente, con pudore. La linea sabiana s'intravede qui, con particolare forza, nelle scelte lessicali: quel "magretto" che adombra una tenerezza non del tutto scevra di concupiscenza carnale, il suono arcaico di "tocco", l'anastrofe e il troncamento dell'infinito in "adoperar si possa". È una delle tante epifanie penniane, propiziate da incontri casuali, da occhiate furtive che si incrociano, dall'improvviso irrompere sulla scena di ipostasi di bellezza adolescenziale, come in questo "Interno":

> "Dal portiere non c'era nessuno. / C'era la luce sui poveri letti / disfatti. E sopra un tavolaccio /dormiva un ragazzaccio / bellissimo. / Uscì dalle sue braccia / annuvolate, esitando, un gattino."

Da una parte i segni della povertà resa con poche, magiche pennellate: una portineria spoglia, dei letti disfatti, un tavolaccio. Ma su quel giaciglio improvvisato dorme un "ragazzaccio" bellissimo. Si noti la ripresa, a breve distanza, del suffisso dispregiativo, con uno slittamento di connotazione: meramente oggettiva nel primo caso (un letticciolo di fortuna, che s'immagina squallido e disagevole), tutta intrisa di sfumature psicologiche nel secondo (un ragazzo bello e protervo, ma malmesso). Il gattino che esce dalle braccia "annuvolate" di questo ianitor-semidio vale, da solo, a dirci quanto grande sia la poesia di Penna. Il ragazzo è annuvolato, perché di una divinità in terra non si può dire che è "incavolata": ce l'ha con la sua condanna a essere povero, con l'umanità, col mondo intero. Ma in lui non s'è spenta del tutto la tenerezza, se il sonno lo ha colto con le braccia serrate intorno a un gattino che ora sguscia via. Un flash, un miracolo.

Talora l'occasione fornita dall'incontro reca con sè un approccio verbale, un invito via via più esplicito.

Più spesso, invece, tutto si limita a un vagheggiamento silenzioso, che rende ancora più struggente il senso della propria solitudine:

> "Come è bello seguirti / o giovine che ondeggi / calmo nella città notturna. / Se ti fermi in un angolo, lontano / io resterò, lontano / dalla tua pace, – o ardente / solitudine mia."

Quell'ondeggiare "calmo nella città notturna" del giovane, guardato a distanza dal poeta affascinato, ricorda il montaliano "Ah l'uomo che se ne va sicuro, / agli altri ed a se stesso amico, / e l'ombra sua non cura che la canicola / stampa sopra uno scalcinato muro!". Anche in quel caso la voce di un poeta dichiara la propria estraneità al senso di soddisfatta pace che certi individui intrattengono con se stessi. A Montale, che si dichiara appartenente alla categoria degli animi "informi", quella pace sembra un miraggio, un approdo non consentitogli dalla propria inquietudine esistenziale. Così è per Penna, anche se il senso di penosa diversità nel suo caso è determinato da inclinazioni sessuali - la pedofilia - che il mondo esterno disapprova e talora bolla col marchio dell'indegnità morale, condannandolo a una perpetua solitudine. Il che vale tanto più, quanto – come nel suo caso – si è renitenti a entrare nei circuiti istituzionali della cultura e del potere ("Felice chi è diverso / essendo egli diverso. / Ma guai a chi è diverso / essendo egli comune…). L'intensità dei propri desideri a volte lo tormenta in modo indicibile ("Oh se potessi io lo compererei. / Solo cosi forse mi calmerei."). Del resto il poeta è consapevole dei suoi "vizi", che attribuisce all'ozio e all'attitudine a fantasticare. Il giovane che si era appartato con lui in aperta campagna, "dopo" nemmeno lo guarda e ha un modo di fare noncurante che lo ferisce. L'ora si è consumata rapidamente, e l'oggi – ahimè - è diventato ieri. Il treno che passa veloce, coi suoi passeggeri "attoniti e ridenti", si fa metafora dello scorrere e perdersi di ogni cosa nel tempo, a cominciare da quegli istanti di pienezza già inghiottiti dal passato:

> "Un po' di pace è già nella campagna / L'ozio che è il padre dei miei sogni guarda / i miei vizi coi suoi occhi leggeri. / Qualcuno che era in me ma me non guarda / bagna e si mostra negligente: appare / d'un tratto un treno coi suoi passeggeri / attoniti e ridenti – ed è già ieri."

(continua)



Alessandro Previtera, Paesaggio delle Paludi Pontine da Ninfa, pastello su cartoncino, anni Venti del Novecento

PERSONAGGI E LUOGHI DELLA MEMORIA E DEL MISTERO (LXIV)

di ***Gianni Fazzini***

Il marchese Giovanni Pietro Campana, ovvero…
…come rovinarsi per amore dell'Arte



All'apice di una carriera piena di soddisfazioni, il quarantanovenne Giovanni Pietro Campana - autorevole Direttore del pontificio Monte di Pietà e marchese di recente riconoscimento reale borbonico - nel 1857 cadde inopinatamente nelle spire di una severa indagine amministrativa, la quale portò alla scoperta di gravi ammanchi nella gestione finanziaria da lui portata avanti per anni nel Monte di Pietà di Roma. Il procedimento a carico del neomarchese era di una gravità inaudita, mai vista prima nei confronti di un alto esponente della burocrazia papalina e dall'indagine egli ne uscì letteralmente a pezzi: venne condannato a 20 anni di reclusione, poi commutati nell'esilio, ma tra le pene accessorie - alla conclusione di un severo e ben condotto processo - si produsse anche la confisca totale del patrimonio personale dell'imputato (in cui rientravano numerose opere d'arte), al fine di coprire gli ammanchi che erano stati rilevati nella sua gestione. Era infatti avvenuto che a causa della sua smodata passione di voler formare una prestigiosa (e costosa…) collezione d'arte, Giovanni Pietro Campana si fosse indebitato oltre misura nei confronti dello stesso Monte - sia per finanziare i suoi scavi archeologici, sia per acquistare opere d'arte da privati - e fosse quindi caduto rovinosamente in disgrazia. Ma come era successo tutto ciò? Come aveva fatto un personaggio stimato, influente e importante della Roma pontificia a cadere così disgraziatamente in rovina, confermando quindi la validità del vecchio adagio popolare che recita "*Chi troppo in alto sal, cade sovente precipitevolissimevolmente*"? Ripercorriamo la sua storia personale, pubblica e privata.

Giovanni Pietro Campana era nato a Roma il 6 giugno 1808 (mentre talune fonti parlano erroneamente di 1809) in una famiglia della piccola nobiltà aquilana (e quindi suddita del Re di Napoli) la quale, trasferitasi a Roma poco dopo la metà del XVIII secolo, aveva presto incontrato il favore dei Papi grazie alla oculatezza e abilità nelle gestioni finanziarie che erano state affidate ai membri della famiglia, dando così inizio a una invidiabile fortuna economica. Infatti il nonno Giampietro - che sarebbe morto a Roma nel 1793 - adoperò al meglio le sue eccellenti doti di amministratore, per cui si trovò a percorrere rapidi passi nella burocrazia papalina, fino a essere nominato Ispettore e Sovrintendente alle scritture (contabili) del Monte di Pietà di Roma, nonché Presidente delle galee pontificie, durante i pontificati di Clemente XIV e Pio VI. A succedergli nei suoi incarichi al Monte fu chiamato il figlio Prospero, di professione notaio, alla cui prematura morte - avvenuta nel 1815 - il figlio Giovanni Pietro (il cui nome veniva spesso abbreviato in Giampietro, in ricordo del nonno), di appena 7 anni, il 29 luglio di quello stesso anno vide emesso in suo favore un rescritto di Pio VII che gli concedeva di subentrare nell'incarico paterno una volta raggiunto il venticinquesimo anno di età: nel frattempo il giovinetto proseguiva i suoi studi nel Collegio Nazzareno.

Peraltro, già due anni prima che raggiungesse la fatidica età di 25 anni che era stata stabilita da Pio VII, il 12 dicembre 1831 il giovane Campana venne assunto al Monte come vice dell'Ispettore Generale Gaspare Azzurri, al quale subentrò nell'incarico principale il 6 agosto 1833 col beneplacito di Gregorio XVI, divenendo quindi ufficialmente il Direttore Generale con pieni poteri sull'amministrazione del Monte. Nel 1831 il giovane Giovanni Pietro - disponendo ovviamente delle necessarie autorizzazioni papali - aveva finanziato degli scavi archeologici nella vigna di tale Giuseppe Sassi, sul lato destro della Via Latina e non lontano dall'omonima Porta, scoprendo il Colombario di Pomponio Hylas, mentre nel 1840 nella vigna di Pietro Codini, nei pressi di Porta San Sebastiano, Giovanni Pietro scoprì i colombari di I e II secolo d.C., oggi noti col nome del luogo del ritrovamento. In quei decenni Giovanni Pietro -

ormai divenuto un esperto direttore di scavi - avviò, sempre a proprie spese, numerose altre campagne archeologiche: tra le più notevoli possiamo ricordare quelle condotte a Veio (l'antica *Veii*) e nella necropoli della Banditaccia a Cerveteri (l'antica *Caere*). A Veio ancora oggi si ammira la Tomba Campana (scoperta nella campagna del 1842-1843) a lui intitolata, ma nella quale peraltro - avendola trovata già depredata - egli inserì reperti provenienti da altre zone (in particolare da Orte, la *Horta* etrusca, colonia di Tarquinia), al solo scopo di rendere la tomba "più interessante": fu un vero e riprovevole "falso d'autore". Dal 1841 al 1847, a Cerveteri, Giovanni Pietro condusse degli scavi che portarono a importanti scoperte, tra cui la tanto celebrata Tomba dei Rilievi [e stavolta, fortunatamente, senza crearvi alcun "falso d'autore"]. Di grande cultura, ma poco incline allo scrivere, Giovanni Pietro purtroppo produsse poche relazioni sugli scavi da lui guidati, tra cui possiamo però citare il lavoro dal titolo *Antiche opere in plastica discoperte, raccolte e dichiarate* pubblicato nel 1842 e nel quale venivano trattate le famose *Lastre Campana*, oggi al Louvre. Certamente egli fece seguire altre pubblicazioni, ma va purtroppo stigmatizzato - a onor del vero - che Giovanni Pietro non fu mai molto sollecito, né prodigo, nel rendere note le risultanze dei suoi scavi, i cui reperti vennero preferibilmente raccolti in una sorta di collezione privata: egli, infatti, fu sempre maggiormente incline a esibirli - con un malcelato orgoglio - agli illustri ospiti che gli facevano visita, mentre avrebbe dovuto rendere maggiormente edotta la comunità scientifica circa le sue modalità di scavo e i suoi ritrovamenti. Nel frattempo, quindi, continuando a coltivare la passione che da tempo nella sua famiglia si nutriva per le antichità (il nonno aveva collezionato marmi, mentre il padre si era interessato alla sfragistica), Giovanni Pietro implementò la sua raccolta di reperti provenienti dagli scavi da lui stesso guidati e finanziati, anche con l'acquisto privato di numerose altre opere d'arte, una pratica che tuttavia, con l'andare degli anni, si rivelò sempre più costosa, ma alla quale - in una sorta di incontenibile *furor capiendi* - egli non riusciva a sottrarsi: e fu proprio questa passione travolgente (e dispendiosa) che lo condusse in rovina. Malgrado fosse sicuramente ricco, a un certo punto Giovanni Pietro realizzò che le sue disponibilità economiche non erano sufficienti a soddisfare la sua bramosia di opere d'arte, per cui piano piano, in maniera strisciante e impercettibile - ma non per questo meno pericolosa sul piano economico - egli prese a indebitarsi sempre più con il Monte (di cui era il Direttore…) prendendo prestiti per i quali di volta in volta accendeva pegni sulle proprie opere d'arte, confidando che il valore delle stesse potesse più che coprire l'ammontare dei prestiti di cui egli veniva a fruire. Giovanni Pietro, in ogni caso, cominciò a essere ben conosciuto nel campo dei cultori di arte e a ricevere varie attestazioni di stima, tra cui in quegli anni spiccò la nomina il 13 giugno 1844 a Socio effettivo dell'Accademia delle Scienze di Torino.

Peraltro, va stigmatizzato che dopo la morte di Prospero Campana (occorsa nel 1815) e in attesa che il figlio Giovanni Pietro raggiungesse l'età matura, l'amministrazione del Monte era progressivamente entrata in una fase via via sempre più difficile. Infatti i prestiti erano stati ridotti all'esiguo importo di massimo 3 scudi, mentre i pegni erano soltanto uno a persona, anche a causa di cattive manovre speculative condotte negli ultimi tempi dall'impresa finanziaria francese Jourdan-Rabaille, che aveva ricevuto in appalto la gestione del Monte (anche creando una non sempre comprensibile dualità di azione con il povero, onesto e scrupoloso Gaspare Azzurri, che non va confuso con l'omonimo Giuseppe che, sempre nel Monte, rivestiva incarichi subordinati differenti). Tale convenzione venne tuttavia annullata con l'assunzione dei pieni poteri da parte di Giovanni Pietro, il quale rivoluzionò radicalmente l'Istituto, dapprima intervenendo sul settore dei prestiti su pegno, aumentandone il massimale da 3 a 10 scudi e poi riorganizzando il settore dei depositi: tutte queste brillanti iniziative del Campana fruttarono al Monte dei notevoli introiti che, fra gli altri utilizzi, vennero accortamente investiti anche nell'acquisto di fondi con macchia a taglio fruttifero nelle località di Tolfa e di Civitavecchia.

Tali oculate manovre economico-finanziarie vennero talmente apprezzate negli ambienti della Curia più vicini a Gregorio XVI (per lo meno quelli favorevoli a Giovanni Pietro), che nell'agosto 1835 - a seguito di una visita al Monte che il 12 febbraio di quell'anno era stata effettuata dallo stesso Papa - Giovanni Pietro Campana venne insignito dell'Ordine equestre di San Gregorio Magno. L'anno successivo il Campana fu tra i principali promotori della fondazione della Cassa di Risparmio di Roma, avvenuta il 20 giugno e della quale fu Direttore per il biennio 1836-1838.

Nel frattempo - come già anticipato - spendendo enormi cifre Giovanni Pietro stava ampliando la sua già

doviziosa collezione di antichità, che organizzò e infine espose nella villa di sua proprietà al Laterano (oggi non più esistente), situata tra San Giovanni e i Santi Quattro Coronati, nei pressi di San Clemente. Essa venne visitata da illustri personaggi, quali Ludwig I Re di Baviera (che era innamoratissimo dell'arte italiana) e, il più importante di tutti - il 17 settembre 1846 - dal nuovo papa Pio IX (assurto al soglio papale il precedente 21 giugno), che apprezzò ed elogiò sentitamente Giovanni Pietro, tanto che lo volle poi nominare Tesoriere della Commissione di soccorso per i danneggiati dall'alluvione del Tevere, la quale aveva avuto il suo culmine il 10 dicembre 1846, raggiungendo i 16,25 metri all'idrometro di Ripetta.
Tuttavia il 14 novembre 1847 il Protesoriere Generale comunicò improvvisamente al Campana (ormai giunto all'apice del potere e della rispettabilità) che il Papa in persona aveva espressamente ordinato (su evidente sollecitazione di chi non apprezzava Giovanni Pietro, che a Roma aveva suscitato invidie e si era creato non pochi nemici, in particolare Antonio Artuzzi, un alto funzionario del Monte) che "*fosse fatto un sindacato della sua amministrazione*" (parole usate testualmente e sprezzantemente dallo stesso Campana che, in quel momento, si sentiva oltremodo sicuro di sé). In effetti da detta indagine (malgrado la fiera sicurezza ostentata dal Campana), il funzionario ad essa preposto - Vincenzo Pericoli - riscontrò "*il disordine che derivava all'amministrazione del Monte a causa dell'assenza di un sistema organico e disciplinare*", accusò Giovanni Pietro di un'amministrazione caotica, ponendo altresì in rilievo "*gli estesissimi poteri del Campana, in contrasto con le esigenze di una gestione corretta*", per concludere col suggerire "*l'impianto di registri che seguissero un metodo di scrittura più sicuro e più chiaro*": in poche parole, il Pericoli evidenziò un anomalo disordine amministrativo, cui si univano la mancanza di regole univoche e - soprattutto! - l'eccessiva concentrazione di potere nelle mani del Campana che, peraltro, si ingegnò a rispondere dettagliatamente in difesa del proprio operato. Le accuse mosse da Vincenzo Pericoli erano giustificate e ampiamente provate, tuttavia da esse non scaturì alcun provvedimento, né motivo di biasimo, nei confronti di Giovanni Pietro il quale, pertanto, proseguì con incredibile leggerezza a finanziare i propri acquisti di opere d'arte e a condurre un tenore di vita principesco, autofinanziandosi con prestiti a lui concessi da quel Monte di cui egli stesso era il Direttore. Sarebbe stato proprio il caso di chiedersi "*Quis custodiet custodes?*", ma nessuno si pose tale interrogativo in quei mesi di grande sconvolgimento politico in Europa, in Italia, a Roma: infatti, si era ormai in quel 1848 che avrebbe portato con sé la "*Primavera dei popoli*".
Peraltro nel 1849, malgrado la neonata Repubblica Romana avesse nominato proprio Vincenzo Pericoli quale (provvisorio) Presidente della Commissione del Sacro Monte di Pietà, il Triumvirato che era stato posto a capo della Repubblica, dovendo approntare le difese militari da opporre ai formidabili nemici esterni (Francia, Due Sicilie, Austria) non ebbe letteralmente il tempo di interessarsi granché del Monte e l'unico provvedimento di una certa rilevanza adottato - ma solo ai fini bellico-militari - fu quello di imporre la requisizione dei fucili che erano depositati presso il Monte stesso (per dotarne i patrioti accorsi a difendere la Repubblica), nonché la restituzione ai popolani dei pegni di importo minuto. In quello stesso 1849, il 28 marzo, Campana venne riconfermato da Ferdinando II Re delle Due Sicilie nel titolo di marchese di Cavelli, che in passato era già appartenuto ai suoi avi (sudditi del Regno di Napoli), ma di cui negli ultimi decenni era stata messa in dubbio la legittimità. *Sic rebus stantibus*, con la caduta della Repubblica e con il ritorno a Roma di Pio IX, il Campana - che non era stato in alcun modo coinvolto nel governo repubblicano - riprese in pieno le proprie funzioni di Direttore del Monte, continuando quella sua disinvolta gestione del denaro pubblico, che già era stata disapprovata dal Pericoli, come era risultato dall'indagine condotta a cavallo tra 1847 e 1848.
Nel 1851 Giovanni Pietro sposò l'inglese Emily Rowles, figlia della nobildonna che nel 1846 aveva agevolato la fuga del principe Carlo Luigi Napoleone Bonaparte - il futuro Napoleone III - dal castello di Ham (situato nel dipartimento francese della Somme), dove stava scontando l'ergastolo comminatogli per aver guidato nel 1840 una fallita insurrezione contro il Re dei Francesi Luigi Filippo. Nel frattempo continuavano le fortune economico-finanziarie e accademico-artistico-culturali di Giovanni Pietro, che dapprima nominato Tesoriere della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, ne divenne Presidente il 27 novembre 1856: ma si trattò degli ultimi successi, perché ormai su di lui incombeva il disastro, sotto la forma di una nuova indagine amministrativa e finanziaria condotta nei suoi riguardi con estrema severità. Infatti, per saziare la sua brama di opere d'arte, Giovanni Pietro era arrivato a contrarre con il Monte un

debito di 983.959 scudi che, pur se garantito dal complesso delle sue proprietà, era in ogni caso una cifra spropositata, per cui chi nella Curia e nella burocrazia papalina gli era più o meno [perché un pizzico di ipocrisia non manca mai nella vita] larvatamente ostile, di fronte a un'esposizione debitoria di tale rilevanza ebbe buon gioco nel suggerire una nuova indagine (stavolta più severa e concludente rispetto a quella del 1848), che fu ordinata dal Pontefice il 12 agosto 1857 al fine di dare corso "*agli atti regolari voluti dalle leggi criminali contro chi abusa del denaro di un pubblico stabilimento*". Pertanto, dopo che era stato eseguito il riscontro di cassa, il 28 novembre 1857 il Procuratore Generale Pietro Benvenuti ordinò l'arresto di Giovanni Pietro sotto l'accusa di malversazione, peculato e abuso d'ufficio. La sua posizione era divenuta decisamente incresciosa ma, pur avvertendo intorno a sé un clima via via sempre più ostile, Giovanni Pietro non si dette molta preoccupazione, sicuro com'era che le sue proprietà - soprattutto grazie alle opere d'arte, da lui ritenute inestimabili - avessero un valore complessivamente superiore (e non di poco!) alla sua esposizione debitoria nei confronti del Monte, per cui da questa situazione senz'altro gravosa, ne sarebbe uscito facilmente e giustamente indenne: ma a pensare così "*mal gliene incolse*"!

Infatti il 5 luglio 1858 il tribunale presieduto da Terenzio Carletti condannò Giovanni Pietro a 20 anni di reclusione (che era, decisamente, una pena detentiva severa), oltre "*all'emenda de' danni a favore della parte lesa* [il Monte stesso] *da liquidarsi in giudizio civile*": tuttavia neanche in questo frangente Giovanni Pietro si dette molta pena, poiché riguardo alla reclusione (in ogni caso non di carcere duro) sperava di poter ancora contare su qualche amico rimastogli nella Curia, per cui restituendo quanto (giustamente) egli doveva al Monte, avrebbe senz'altro ottenuto il perdono giudiziale da Pio IX, che in passato aveva mostrato apprezzamento per lui. Naturalmente la restituzione del dovuto sarebbe stata possibile soltanto vendendo le proprie amatissime opere d'arte, magari non tutte. Giovanni Pietro si cullò in queste speranze, ma il risveglio da esse fu quanto mai doloroso.

Per quanto riguardava gli anni di reclusione, in molti - *in primis* Napoleone III, certamente memore dell'aiuto ricevuto nel 1846 dalla futura suocera di Giovanni Pietro - si rivolsero a Pio IX chiedendo la scarcerazione del Campana che il 9 giugno 1859, per "*graziosa disposizione*" del Pontefice, vide infine la sua pena commutata "*nell'esilio da tutti i suoi temporali domini*".

Molto diverse e meno gratificanti furono invece le decisioni prese dal Papa riguardo la monetizzazione della collezione di opere d'arte confiscata al Campana. Il 23 maggio 1860 venne istituita una commissione composta principalmente dall'archeologo Giovanni Battista De Rossi, dal nuovo Direttore del Monte Filippo Massani e dallo scultore Pietro Tenerani, la quale - dopo avere valutato la collezione di Giovanni Pietro soltanto 836.754 scudi - ne suggerì l'acquisto da parte dello Stato Pontificio, ma le autorità preposte al governo preferirono procedere alla vendita all'asta della collezione, confidando in guadagni maggiori. Tra i vari acquirenti, i maggiori interessati furono due: lo Zar Alessandro II che con 125.000 scudi acquistò circa 600 tra marmi, bronzi e vasi della collezione, mentre la maggior parte delle opere d'arte del Campana prese la via di Parigi, acquistata da Napoleone III per 812.000 scudi. Acquisti minori finirono a Firenze, Bruxelles e Londra, per cui ai Musei Capitolini rimasero soltanto circa 400 monete tra romane e bizantine. È tuttavia da stigmatizzare che coloro che attinsero al patrimonio artistico di Giovanni Pietro, lo fecero tirando molto sul prezzo e quindi il marchese non rientrò che in minima parte delle immense somme da lui in passato dilapidate in nome della passione per l'Arte (doverosamente da scriversi, nel suo caso, con la A maiuscola).

Nel 1859, appena scarcerato, Giovanni Pietro si recò in esilio a Napoli, poi nel 1864 lo troviamo a Ginevra e due anni dopo a Parigi, da dove iniziò un lungo e complesso iter processuale nei confronti dello Stato Pontifico, al fine di rientrare in possesso della "*differenza attiva tra il ricavato della vendita delle sue collezioni e il debito che era stato concordato a Roma*", oltre a riavere indietro tutti quei suoi beni rimasti invenduti, ma che erano stati posti sotto preventivo sequestro conservativo. Tuttavia la Camera Apostolica frappose numerose eccezioni - tra cui quella di incompetenza del Tribunale al quale aveva fatto ricorso Giovanni Pietro - fino a giungere ad affermare il 29 gennaio 1867 (con più che manifesti intenti dilatori) che occorreva attendere una decisione del Pontefice; però già il successivo 7 febbraio (con una manovra ancor più dilatoria) il Monte di Pietà di Roma rinnovò l'eccezione di incompetenza che già era stata avanzata dalla Camera Apostolica, per cui tutta la vertenza rimase irrisolta e più che mai *sub judice*.

Finalmente, dopo il 20 settembre 1870, Giovanni Pietro poté fare rientro a Roma e "*si adoperò per otte-*

nere giudizialmente dal Governo italiano quanto di suo non gli era riuscito di recuperare dai Pontefici". Fu, ancora, una speranza vana, poiché tutti gli accertamenti giudiziali andarono per le lunghe, molto per le lunghe! Il 13 aprile 1875, a Firenze, morì la moglie Emily Rowles e pochi anni dopo, il 10 ottobre 1880, Giovanni Pietro Campana - un disperato innamorato dell'Arte, che per l'Arte era andato in rovina - morì a Roma, povero, derelitto e sconsolato, tuttora marchese ma ridotto in miseria, mentre stava ancora lottando per vedersi riconosciute le somme, anche ingenti, che in tutta onestà gli sarebbero spettate. La sua fu un'impresa vana e pensare che - finalmente! - si era proprio alla vigilia della prima udienza di un nuovo processo da lui lungamente sollecitato e del quale era stato finalmente deciso l'avvio.
La figura del marchese Campana è a tutt'oggi di straordinaria attualità, al punto che negli ultimi decenni sono stati organizzati in suo nome vari e importanti eventi culturali, anche di risonanza internazionale. Di particolare interesse per gli studiosi - tanto da essere stata poi replicata in altre sedi - fu la mostra "*Trésors antiques: bijoux de la Collection Campana*" che si tenne dal 21 ottobre 2005 al 16 gennaio 2006 a Parigi, nel Museo del Louvre, per essere quindi trasferita ai Musei Capitolini a Roma, dal 31 marzo al 25 giugno 2006, con il titolo *Tesori antichi:i gioielli della Collezione Campana*; infine, dal 3 dicembre 2006 al 4 marzo 2007, questa eccezionale mostra approdò al Museo Tuscolano delle Scuderie Aldobrandini di Frascati. La mostra tuscolana, a cura di Isabella Salvagni e Giovanna Cappelli, venne realizzata con opportune integrazioni portate in ossequio al luogo che ospitava la sede espositiva ed ebbe il titolo *Frascati al tempo di Pio IX e del marchese Campana. Ritratto di una città tra cultura antiquaria e moderne strade ferrate*.
Nella Hall Napoleon del Museo del Louvre, dal 7 novembre 2018 al 18 febbraio 2019 in onore, tributo e ricordo del maldestro e sfortunato marchese Giovanni Pietro Campana, talmente innamorato dell'Arte da lasciarsi travolgere in rovina, si è tenuta un'importante mostra dal titolo breve, ma significativo, *Un rêve d'Italie. La collection du marquis Campana*: non a caso, questa pregevole mostra era introdotta dall'eloquente affermazione *Sic transit gloria mundi* ma - a onor del vero - va detto che della magnifica e sterminata collezione del marchese Campana veniva messa in rilievo la sua indiscutibile *réputation douteuse* (*dubbia reputazione*), a causa dei tantissimi e talora discutibili restauri operati su alcune sue opere d'arte, soprattutto i marmi antichi, per non parlare degli sciagurati "falsi d'autore" come quello che nel lontano 1842-1843 si era registrato nella Tomba Campana di Veio.
Infine, *last but not least*, dal 22 al 23 novembre 2021 si è tenuto a Roma - con tema *Giampietro Campana e la sua collezione. I dati d'archivio* - un Convegno Internazionale co-organizzato da Claudio Parisi Presicce (Musei Capitolini), da Françoise Gaultier (Musée du Louvre) e da Nicolas Laubry (École Française de Rome), con l'importante partecipazione di relatori provenienti da Enti e Istituzioni culturali di Firenze, Berlino, Vaticano, San Pietroburgo.

Addio a Giuliano Marchetti



Il 14 ottobre 2026 è scomparso Giuliano Marchetti, commercialista, revisore contabile, aziendalista e Direttore Editoriale della Consul Press. Con lui viene a mancare una figura che ha accompagnato per trent'anni la storia della testata, dedicando alla sua attività editoriale un impegno che ha attraversato tre decenni di trasformazioni nel mondo dell'informazione.
Dal 1996 al 2026, il suo percorso si è intrecciato con quello di un'agenzia giornalistica nata nell'ambito dell'Associazione Commercialisti & Consulenti d'Azienda e progressivamente sviluppatasi fino a raggiungere un pubblico più ampio attraverso le pubblicazioni cartacee e la presenza sul web.
Giuliano è stato un amico fidato, un uomo fedele alle sue idee, ai suoi principi, ai suoi valori. ***(S.B.)***

TRA GRAMMATICA E IDENTITÀ: IL BUON ITALIANO (12)

di ***Piero Bottali***

Il linguaggio figurato

Linguaggio figurato è quel particolare modo di parlare (e anche di scrivere) che talvolta illegiadrisce un discorso, talvolta lo appesantisce e lo rende insincero. Per questo, ha insieme estimatori e spregiatori. Noi facciamo una selezione: alcune frasi o modi di dire figurati, se troppo ridondanti ci infastidiscono, se invece suonano graziosi, garbati o, meglio ancora, spiritosi e ironici, ci piacciono assai. Qui di seguito ne diamo breve antologia, commentando gli esempi che porteremo, esprimendo il nostro parere e naturalmente giustificandolo. Saranno graditi, anzi graditissimi, i giudizi, le critiche, i suggerimenti, le stroncature ed anche altri esempi di linguaggio figurato che i Lettori vorranno inviarci tramite l'e-mail in calce.

Svolgere un ruolo.
È immagine diffusissima per indicare un'attività qualsiasi che viene a poco a poco conclusa, di solito positivamente. È presa dal tempo antico quando si scrivevano su rotoli di pergamena o anche di carta i compiti o le funzioni che erano stati affidati ad un funzionario, un impiegato e anche un ministro. Quindi, letteralmente, si srotolava il 'ruolo', cioè il rotolo e si controllava/constatava se il personaggio in esame aveva fatto bene il suo dovere. È figura un tantino aulica epperciò poco usata nel linguaggio comune.

Nutrire un dubbio
Abbiamo il forte sospetto che sia uno smaccato francesismo invece del semplice 'avere dei dubbi', 'essere in stato di incertezza'. È ridicola e anche bruttina l'immagine di un dubbio che viene 'nutrito'. E poi, perché nutrirlo? Facciamolo morire di fame così arriveremo al più presto alla certezza...

Mi corre l'obbligo di…
Figura propria del linguaggio aulico-burocratico di stampo vetero-spagnolesco e che, francamente, urta i nervi. Un reboante e un tantino viscido modo di scusarsi invece del più schietto "mi dispiace, ma devo dirle che …". Lo incontriamo spesso nelle lettere di carattere commerciale e burocratico e che per fortuna sono lontane anni-luce dalla normale maniera di parlare e di comunicare.

Metterci una pezza.
Allegrissima e popolare immagine per indicare come rimediare ad uno strafalcione, come correggere un errore, come rimettere a posto una baruffa con una parola (la 'pezza') sistemata al posto giusto nel momento adatto. Salta subito agli occhi la scenetta di uno che s'improvvisa sarto appunto per cucire alla bell'e meglio una toppa ('pezza') sullo strappo di un indumento. Vale per 'rimettere subito tutto a posto'.

Rivoltato come un pedalino.
Il 'pedalino', forse non tutti lo sanno, è la versione popolare ma italiana e verace di 'calzino', che viene appunto rivoltato per cercarne buchi o sdruciture.
Questa simpatica figura viene impiegata per indicare in maniera pittoresca un poveretto che ha subìto una rapina meticolosa oppure un paziente che è stato appena sottoposto ad un approfondito esame medico specialistico durante il quale è stato strapazzato, ribaltato e stiracchiato in tutte le direzioni. Suo gemello è: 'Rovesciato come un guanto'.

Essere ai ferri corti.
È una triste figura che risale ai tempi bui nei quali i rancori, i litigi, le gelosie, le invidie o anche le semplici divergenze d'opinione erano 'risolte' con la violenza dei duelli con la spada. Quando i due contendenti erano di pari bravura e nessuno dei sue soccombeva per ferite o per morte, dal 'ferro lungo', cioè dalla spada, si passava ai 'ferri corti', cioè ai coltelli, con sicuro e immediato risultato sanguinario. Oggi il significato si è annacquato e addolcito e nel linguaggio figurato si usa per indicare un generico rapporto di ostilità. Insomma, meglio così che com'era prima.

Cuor contento, Dio l'aiuta.
Pare provato che ad essere ottimisti conviene perché, così si dice, le cose andrebbero meglio: i rapporti fra le persone, gli affari, gli incontri, i sentimenti avrebbero un percorso più facile, quasi in discesa, tanto da far pensare che Dio Padre Onnipotente sia intervenuto a premiare l'ottimista, cioè il 'cuorcontento'. Di converso, ai musoni tutto andrebbe storto. Chissà.

Mettere alla berlina o **alla gogna**
Anch'essa una figura che risale ai tempi crudeli e ingiusti durante i quali il colpevole di piccoli reati come furtarelli o simili, veniva legato appunto alla berlina, cioè un palo o una struttura in legno, e lasciato in balìa del popolino che poteva deriderlo, insultarlo, sputargli addosso. Anche in questo caso, come per i 'ferri corti', il senso figurato si è trasformato in dure critiche verso qualcuno utilizzando giornali o televisione.

Anche il linguaggio figurato si evolve e si ramifica. Per questo vogliamo segnalarne uno nuovo ma di straordinaria efficacia per indicare uno stato di malessere generale, di stanchezza ed ossa rotte. Ed è il seguente:

Sentirsi come un ragno risucchiato e sputato fuori da un aspiratutto.
Sembra di vederlo, questo disgraziato ragno, uscire malconcio dall'apparecchio aspirante e muoversi sgangheratamente cercando di raccapezzarsi. A noi è piaciuto moltissimo. E a voi? Fatecelo sapere.

bottalip@gmail.com

Premio "Vincenzo Scarpellino" XVI edizione, cerimonia conclusiva

Il 19 settembre 2026 presso il Centro Culturale Lepetit a Tor Tre Teste si è tenuta con successo e grande partecipazione la Cerimonia di Premiazione della XVI edizione del Premio "Vincenzo Scarpellino" di poesia e di stornelli inediti nei dialetti del Lazio, organizzato dall'Associazione L'INCONTRO con la collaborazione dell'Associazione Periferie.
Presenti alcuni membri della giuria (Paolo D'Achille presidente, Sandro Bari, Paola Cacciotti, Silvia Capotosto, Aurora Fratini, Giorgio Grillo, Vincenzo Luciani, Maurizio Rossi, Cosma Siani), la consigliera regionale Emanuela Droghei, l'assessora alla Scuola del V Municipio Cecilia Fannunza, Giorgio Grillo presidente del Centro Culturale Lepetit e Vincenzo Luciani editore dell'*Antologia dei poeti finalisti e vincitori della XVI edizione del Premio*, offerta gratuitamente ai presenti.
Il lungo elenco dei premiati con le loro esibizioni è visibile sul sito
https://abitarearoma.it/premiazione-della-xvi-edizione-del-vincenzo-scarpellino-un-successo/
Ci limitiamo a segnalare in particolare il primo premio nella sezione Scuole, assegnato, a pari merito, alla classe 4aA e alla classe 4a B Primaria S. Reparata I.C. Roccagorga-Maenza e la presenza delle classi 5a I.C. Civitavecchia 2 – plesso De Curtis e alle classi 2 A – 3A plesso Papacchini dell'I.C. Civitavecchia a cui è stato assegnato il secondo premio, a pari merito.
Una rappresentanza di alunni, guidati dalla celebre cantatrice a braccio Agnese Monaldi e dall'insegnante Tania Francavilla ha eseguito una notevole performance; presenti e applauditi gli alunni, guidati dall'insegnante Francesca Branca in rappresentanza della classe 1 C I.C. Artemisia Gentileschi, plesso Renzo Pezzani Roma, terza classificata. Le scuole hanno ricevuto una bella targa della Regione Lazio.
La serata si è conclusa con l'esibizione musicale degli allievi di "Musicadesso", Carola Politano (Canto) e Martina Panella (chitarra). La scuola musicale merita una menzione particolare: nasce a Tor Tre Teste nel 2019 per opera dei due fondatori Marco Monti (docente di chitarra) ed Alice Rossi (docente di coro e canto) al fine di creare un luogo di aggregazione musicale e artistica; offre corsi di Strumento (Canto, Chitarra, Pianoforte, Batteria, Basso, Violino, musica d'insieme), di Teatro e d'inglese per tutte le fasce di età. Riferimenti: MusicAdesso Via Davide Campari 152-154 / Via dei Barbisio 21-23 - 351/5241142-
info@musicadesso.net - www.musicadesso.net ***(Red.)***

KANDINSKY, LA MOSTRA A PALAZZO BONAPARTE

di ***Stefania Severi***

Inaugurata il 15 settembre 2026, la mostra antologica dedicata a Kandinsky resterà aperta fino al 14 febbraio 2027 (Palazzo Bonaparte, Piazza Venezia 5) e l'invito è a visitarla perché sicuramente non è solo occasione per vedere 70 opere dell'artista, ma soprattutto per seguire un iter culturale che transita dai primi anni del 1900, con un'arte ancora di ispirazione realistica, all'arte astratta. Di un percorso apparentemente incompatibile tra l'esordio e il finale, la mostra svela i vari passaggi, rendendolo comprensibile a tutti.


1

Vassily Kandinsky, nato a Mosca nel 1866, ha una formazione culturale nel campo della giurisprudenza ed è avviato alla carriera di docente. Ma attorno ai 30 anni prende una decisione che cambierà completamente la sua vita: vuole dipingere, e per farlo, poiché conosce il tedesco, decide di trasferirsi a Monaco di Baviera, all'epoca centro vivacissimo sotto il profilo culturale. Dopo gli esordi ancora molto legati alla figurazione, anche se la pennellata non è propriamente analitica, Kandinsky, con gli artisti Franz Marc e Gabriele Münter, fonda, nel 1912, il Der Blaue Reiter (Il Cavaliere Azzurro), un movimento incentrato sull'emotività e sulla spiritualità, che pone al centro il colore con tutte le sue potenzialità espressive fino a vivere autonomamente rispetto alla forma. La mostra presenta anche alcuni interessanti dipinti di Gabriele Münter che ebbe con Kandisky un legame profondo, di durata decennale, che andava ben oltre l'affinità creativa. Gli anni tra il 1911 e il 1914, sono fondamentali per la nascita dell'Astrattismo, una pittura che, superando il riconoscimento della forma, comunica con segni e colori.


2

Intanto scoppia la Rivoluzione di ottobre e Kandinsky torna in Russia e si impegna nel dibattito del rinnovamento della cultura.

Nel 1921 è chiamato ad insegnare in Germania, al Bauhaus, scuola fondata nel 1919 a Weimar dall'architetto Walter Gropius, una scuola che univa l'Accademia di Belle Arti e la Scuola di Arti Applicate. Quando nel 1933 il regime nazista chiude la scuola, Kandinsky lascia la Germania e si rifugia a Parigi con la moglie Nina.

L'ultimo periodo della vita lo trascorre a Neuilly-sur-Seine presso Parigi. Qui la tavolozza diventa più chiara e si inseriscono elementi biomorfi tipici dei Surrealisti. Durante la Seconda Guerra Mondiale il disegno diventa più analitico e la tavolozza si scurisce, mentre alla costosa tela si sostituiscono il legno e il cartone. L'artista muore nel 1944.

Dopo la sua morte, Nina raccoglie tutta la documentazione e tutte le opere del marito per donarle poi al Centre Pompidou di Parigi. Torniamo così alla esposizione odierna in quanto le opere esposte provengono proprio dal Centre Pompidou che si accinge alla ristrutturazione. La mostra è prodotta e organizzata da Arthemisia in collaborazione con il Centre Pompidou, ed è a cura di Angela Lampe, conservatrice


3

delle collezioni moderne del Musée national d'art Moderne.

Ma perché Kandinsky è tanto importante nel panorama di un'epoca in cui sono anche altri gli artisti che prendono il cammino dell'astrazione? Perché lui non si è limitato a dipingere ma ha scritto anche dei testi teorici, in tedesco, che costituiscono un fondamentale punto di riferimento per "leggere" adeguatamente questa nuova espressione artistica. Il primo libro è *Dello spirituale nell'arte e nella pittura in particolare* (1911) dove dichiara che «L'armonia dei colori deve basarsi unicamente sul principio della risonanza con l'anima». Il secondo, *Punto, Linea, Superficie* (Così il titolo nella edizione italiana di Adelphi del 1968), è pubblicato nel 1922 ed è pensato per i suoi allievi del Bauhaus, concepito come vero e proprio manuale, ricco di illustrazioni esemplificative, in cui si analizzano le possibilità espressive del punto e della linea in relazione alla superficie.

Chi va a visitare la mostra a Palazzo Bonaparte troverà anche filmati d'epoca, la ricostruzione dello studio parigino dell'artista, gigantografie, un piccolo ambiente che propone un salottino in stile Bauhaus ed una sala immersiva di specchi in cui si può girare tra i dipinti dell'artista. Oggi tutti questi richiami sono funzionali soprattutto ad invogliare alla visita un pubblico molto vasto e non solo di addetti ai lavori. Ma nel caso Kandinsky questo ambiente immersivo era stato auspicato proprio dal pittore. Nella bandella della citata pubblicazione di Adelphi si legge infatti questo invito «la possibilità di entrare nell'opera, diventare attivi in essa e vivere il suo pulsare con tutti i sensi.»

Didascalie delle foto:

1 La sala immersiva dedicata a Vassily Kandinsky a Palazzo Bonaparte

2 Vassily Kandinsky, Il Parco di Saint-Cloud, tutte le sfumature, 1906, Olio su tela, cm 48x 65
Eredità di Nina Kandinsky, 1981 - Centre Pompidou, Parigi, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle

3 Vassily Kandinsky, Giallo-rosso-blu, 1925, Olio su tela, cm 128x201,5
Donazione Nina Kandinsky, 1976 - Centre Pompidou, Parigi, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle



Jane Austen: un microcosmo che riflette il macrocosmo (V)

di ***Sandra Avincola***

Altro personaggio simbolo dell'alterigia dell'*high class* è, in "Orgoglio e Pregiudizio", Lady Catherine de Bourgh, cui fa da irresistibile contraltare comico l'adulazione servile di Mr Collins. I siparietti in cui compaiono i due personaggi, specie se appaiati, sono quanto di più godibile abbia saputo produrre lo humour 'made in England'. "*Se io avessi imparato a suonare, sarei stata una grande musicista. E così nella pittura. Avrei potuto fare meraviglie, e nessuno mi avrebbe superata*" (cap.31): niente, più di questa stupefacente affermazione, potrebbe rendere meglio l'autocompiacimento e l'arroganza del personaggio (anche se Lady Catherine non è intestataria di un titolo nobiliare proprio: il diritto all'appellativo di "lady" le deriva dal suo essere figlia di un conte). L'ineffabile dama, zia di Fitzwilliam Darcy, mostra qui di credere che talento e meriti siano innati negli aristocratici, senza che li si debba coltivare con fatica. Avvezza a dirigere la vita altrui e a vedersi trattata con una deferenza che rasenta la piaggeria, di fronte ai comportamenti franchi e diretti di Elizabeth Bennett dapprima non si raccapezza, poi addirittura basisce: sembra domandarsi se sia in corso una mutazione antropologica, visto che giovani donne di limitate fortune famigliari, senza la prerogativa di un'educazione regolare e ricche solo della propria avvenenza, 'osano' rigettare la sua richiesta di dichiarare la propria età. Perché la gran dama esige, non domanda: eppure Elizabeth si schermisce anche quando la sollecita a suonare qualche pezzo al pianoforte; oltre a ciò –quale impudenza! - né la voce, né il linguaggio del corpo, tradiscono in lei la minima soggezione nel vedersi interpellata da Sua Signoria. Va da sé che l'oggetto del contendere, come sarà chiaro con il procedere degli eventi, è per l'appunto Mr Darcy, da Lady Catherine tacitamente designato a impalmare la propria figlia. All'occhio penetrante della donna non sfugge che gli sguardi del nipote sono sempre fissi su Elizabeth: segno inequivocabile dell'attrazione –dapprima a senso unico, in seguito condivisa - che egli prova per quell'indisponente ragazza. Ma è nel capitolo 56, quello del confronto finale tra le due donne, che la dinamica del rapporto impossibile tra una Lady ebbra d'albagia nobiliare e una giovane che si ribella alle imposizioni della gerarchia sociale, tocca il vertice della tensione drammatica. In una delle scene più potenti del romanzo, Elizabeth sfida con fermezza la dama che si muove tra goffi tentativi di "redimerla" ("*Io mi aspetto che una giovane donna di buoni principi si comporti come si conviene. Che si sottometta all'autorità di coloro che la sovrastano per nascita e posizione*"), minacce ("*Sarete biasimata, evitata e disprezzata, da chiunque abbia legami con lui. Imparentarsi con voi sarà una disgrazia; il vostro nome non sarà mai pronunciato da nessuno di noi*") e orrore per un matrimonio inappropriato ("*Le ombre di Pemberley devono essere profanate a tal punto?*"). Argomentazioni che nulla potranno di fronte alla determinazione di un'ormai innamoratissima Lizzy: Lady Catherine conoscerà la più umiliante frustrazione della sua vita allorché la possente macchina di guerra posta in atto per separare i due giovani avrà esiti opposti a quelli da lei auspicati e favorirà, invece che ostacolare, la loro intesa.

Se Sua Signoria sfiora il ridicolo, il reverendo Collins vi si inabissa a capofitto. Fin dalla sua prima apparizione in scena, anzi, ancora prima, quando scrive una lettera a Mr Bennett preannunciandogli la sua visita, il personaggio inanella una copiosa teoria di comportamenti che suscitano nel lettore ilarità mista a derisione. In forte deficit di intelligenza e incapace di pensiero autonomo, Mr Collins è pur tuttavia pieno di sé; si esprime in modo ampolloso e si sdilinquisce, letteralmente, nel tessere le lodi di Lady Catherine, la sua patronessa che con "incredibile condiscendenza" non solo si degna di fargli da guida nelle occorrenze della vita quotidiana, ma addirittura si spinge a chiedergli pareri *(*"*La condiscendenza di Lady Catherine de Bourgh è davvero ammirevole. Ha persino chiesto la mia opinione sull'illuminazione del salone!*"). Il servilismo di Mr Collins è dei peggiori, perché la sua è una forma di vanità riflessa: si gloria non solo e non tanto per sé stesso (cosa cui in ogni caso indulge), ma soprattutto per quello che fa e dice Lady Catherine, per la benevolenza che ella accorda ai suoi sottoposti, per il fasto della sua magione, Rosings Park ("*Rosings Park è davvero una dimora imponente, con finestre che si affacciano su un parco ben tenuto. E Lady Catherine ha avuto la bontà di invitarmi a pranzo tutte le domeniche! Ci sono finestre sul davanti, ai lati, e anche sul retro!*"). È un suddito che si estasia della propria sottomissione; che si possa mettere in discussione l'autorità di Lady Catherine è un'eventualità che nemmeno lo

sfiora. Nel corso del romanzo le gaffe del personaggio e le sue cadute nel grottesco sono innumerevoli. Memorabile la scena della sua proposta di matrimonio a Elizabeth, il cui rifiuto è ai suoi occhi del tutto inconcepibile (tanto da fargli credere che la cugina stia giocando la carta della ritrosia per farsi più desiderare). Per un uomo dal limitatissimo potenziale intellettivo qual è, che una giovane donna sfornita di mezzi di sussistenza rigetti l'offerta di unirsi a un "uomo onorevole" ha dell'assurdo. Oltre tutto, sposando in lui l'erede dei beni famigliari (per la suddetta normativa dell'*entail*), Elizabeth risolverebbe la situazione di grave disagio economico in cui verrebbero a trovarsi le donne di casa in seguito a un malaugurato decesso di Mr Bennett: ipotesi paventata oltremisura da Mrs Bennett, la quale arriva a minacciare la figlia che perderà per sempre l'affetto materno se non accetterà la proposta del cugino. Figurarsi quando, nel prosieguo della vicenda, quest'Elizabeth già riottosa a divenire la sig.ra Collins ambirà nientemeno che a sposare Mr Darcy! Per il chierico una tale sfrenata ambizione è segno che il mondo sta andando sottosopra: "*Lady Catherine, nella sua saggezza, ha manifestato forti riserve sul vostro eventuale legame con suo nipote. E io non posso che concordare: tutto ciò è per il vostro bene*."

Chi ritenesse che Austen voglia, con il personaggio di Mr Collins, prendersi beffe del clero rurale in quanto tale, sarebbe in errore. Figlia di un pastore anglicano, conosceva troppo bene quel mondo per non intravedere, in esso come in ogni altra categoria umana, il bene e il male, l'integrità morale e l'ipocrisia, la discrezione e la vanità. A fronte di un Mr Collins sedotto da una sua personale idea di grandezza mondana, altri personaggi ben diversi - in abito talare o in procinto di vestirsene - sussistono più o meno in tutti i romanzi di Austen, a riprova del fatto che un narratore ritrae con successo solo ciò che conosce molto bene e di cui ha esperienza diretta. In "Ragione e Sentimento" Edward Ferrars prende i voti ecclesiastici più per necessità che per vocazione; ma lo farà con l'umiltà che connota il personaggio, poco carismatico ma comunque apprezzato dall'autrice per la riservatezza, la modestia e la coerenza morale di cui dà prova (anche se innamorato di Elinor Dashwood, sarebbe disposto a sposare Lucy Steele per il precedente impegno contratto con lei). Mr Elton di "Emma" si colloca, invece, all'esatto opposto di Ferrars. Anch'egli è privo di una reale vocazione religiosa, ma usa il pulpito come un trampolino sociale, senza contare che tratta con arroganza e disprezzo chi ritiene inferiore (vorrebbe impalmare Emma, figlia di un gentiluomo di larghe sostanze, e guarda con spregio all'amica di lei Harriet Smith, solo perché è di oscuri natali). È evidente che religiosi come Mr Elton e Mr Collins non fanno svettare in alto il profilo della categoria, in quanto approfittano del loro ruolo per elevarsi socialmente o corteggiare il potere. Fra tutti costoro la preferenza dell'autrice va forse a Edmund Bertram di "Mansfield Park". Gentile e sensibile, il suo desiderio di vestire l'abito talare nasce sulla base di un'intima convinzione che non vacilla neppure quando la bella Mary Crawford, di cui è invaghito, mostra insofferenza per una scelta che la penalizzerebbe sul piano delle sue aspirazioni mondane. Ciò nondimeno Edmund prende molto sul serio il ruolo di pastore, che esplicherà – il lettore ne è certo - con lo stesso rigore e la stessa dedizione che ha mostrato verso la sua famiglia. Per tutto questo meriterà, alla fine, d'essere premiato con l'amore di Fanny Price, personaggio umbratile sul quale la penna dell'autrice tratteggia i suoi chiaroscuri più fini.

Il nostro discorso non ha preso in esame la varietà e complessità delle storie d'amore rappresentate nei sei romanzi: scelta che, a tutta prima, potrebbe suscitare qualche perplessità, dal momento che Austen è nota soprattutto per la sapienza e l'acume introspettivo che dispiega nell'indagine sull'innamoramento e dintorni. Non c'è, nell'ambito della sua opera, aspetto della fenomenologia amorosa che non venga reso con mano felice. Oltre a ciò, essendo l'amore un sentimento che riguarda potenzialmente tutti - timidi e spavaldi, belli e brutti, leali e mentitori, onesti e fior di mascalzoni - l'autrice compone un catalogo di tipologie umane di grande presa sul lettore, a tal punto la veridicità nella resa dei caratteri e delle situazioni soddisfa ogni esigenza, risponde a ogni quesito. Data la scarsità dei dati biografici a nostra disposizione (non solo per l'indole riservata di Austen, che non amava parlare delle proprie vicende personali, ma soprattutto per avere la sorella Cassandra distrutto svariate migliaia di lettere della sua corrispondenza privata) non conosciamo granché della vita amorosa della scrittrice. Sappiamo di un possibile amore giovanile, Tom Lefroy; del respingimento di una proposta di matrimonio fattale da Harris Bigg-Wither (in conformità con alcune sue eroine); di un'amicizia – e forse qualcosa in più - con il reverendo Samuel Blackall. Certo è che, realmente vissuto o solo vagheggiato, Austen dà prova di conoscere bene cosa sia l'amore e quante mine vaganti possano sabotarne il percorso. Perché, allora, abbiamo scelto di non de-

dicare più spazio allo svolgimento delle trame affettive (alcune da manuale) rinvenibili nel complesso della sua opera? Il fatto è che un discorso adeguato sul solo "Orgoglio e Pregiudizio", tanto per citare il titolo forse più noto, avrebbe richiesto un gran numero di pagine, e a noi nella circostanza specifica premeva sottolineare un altro elemento: che pur muovendosi nel contesto delle comunità di campagna del tempo, tra esponenti della piccola nobiltà terriera (la cosiddetta *gentry*), la borghesia delle professioni liberali (avvocati e medici), ufficiali e pastori della chiesa anglicana, Austen mette a punto una sua visione del mondo del tutto coerente, che rende universale ciò che a prima vista sembrerebbe circoscritto a una porzione ristretta della società inglese d'epoca georgiana. In tal senso la sua opera costituisce un caso presso che unico di paradosso letterario, dove quello che non può la vastità di orizzonti conoscitivi aperti dall'esperienza, viene compensato dalla potenza di uno sguardo acuto e penetrante che fa uscire (per voler parafrasare Proust) tutto il mondo da una tazza di tè. Come già detto, i grandi eventi storici del tempo – le guerre napoleoniche e i mutamenti economici esito della rivoluzione industriale – sono presenti solo sullo sfondo, a volte appena accennati; le ambientazioni non si spingono mai oltre la campagna inglese o qualche cittadina di provincia. Pur tuttavia da quel microcosmo emergono temi universali quali il desiderio di indipendenza, la tensione tra ragione e sentimento, il peso delle convenzioni sociali, le dinamiche di potere nei rapporti umani, la crescita personale, l'importanza della scelta (soprattutto per le donne, in un mondo che spesso le privava di voce): a dimostrazione che, per rappresentare l'essere umano in tutta la sua complessità, non occorre estendere lo sguardo allo spazio o alla storia universali. Virginia Woolf sosteneva che per potersi dedicare all'attività di scrittura una donna avrebbe dovuto essere economicamente autonoma e disporre di una stanza tutta per sé. Secondo quanto riferito da James Edward Austen-Leigh, nipote di Austen nonché autore della prima biografia ufficiale dell'autrice (1869), la "desk table" di lei nella casa di Chawton era presso la finestra, in un soggiorno frequentato da famigliari e ospiti. La porta della sala cigolava, e pare che Jane non abbia mai voluto farla sistemare perché a quel segnale nascondeva subito il manoscritto alla vista di chi entrava. Dunque *nessuna* stanza a propria disposizione; quanto ad essere autonoma sul piano economico, Austen ebbe, sì, dei proventi dalla sua attività di scrittrice, ma non particolarmente cospicui: a conti fatti, si arriva alla somma di 700 sterline (corrispondenti a 65.000/75.000 euro al cambio attuale). Anche se non guadagnò abbastanza da garantirsi una vera indipendenza economica, poté comunque contribuire al sostentamento della sua famiglia: il che, nel 1718, non era davvero poco (si pensi che un pastore anglicano come suo padre o i suoi fratelli guadagnava in media 200-400 sterline l'anno).

In un libro di recente uscita "Pensiero osceno. Lo scandalo delle donne che pensano" (2025, Tlon Edizioni), l'autrice Annarosa Buttinelli dispiega la sua tesi sulla qualità peculiare del pensiero filosofico declinato al femminile in cui, a differenza della filosofia idealista astratta e dicotomica, non si prescinde mai da ciò che si sente, dall'esperienza vissuta, dal sistema di relazioni:

"(…) La forma dicotomica della filosofia idealista europea può essere considerata come una filosofia astratta, avulsa dalla realtà e perfino offensiva nei confronti della vita quotidiana, dove uomini, donne e bambini cadono sotto le morali pubbliche dominanti e le bombe conseguenti (…) Svegliatevi! viene da scrivere. Le donne pensanti sperano nel risveglio generale da molto, troppo tempo, e lo fanno – lo facciamo – fuori dalla scena illuminata dai fari del mainstream di ogni epoca, ed è per questo che il pensare veramente delle donne rimane osceno, respinto, inascoltato, e a volte beffeggiato".

Jane Austen guarda alla realtà, secondo modalità che crediamo d'aver chiarito, in termini tutt'altro che astratti e dicotomici, e spera come non mai nel risveglio generale postulato dalle autrici il cui pensiero 'osceno' viene illustrato nel libro di cui sopra. Per soprammercato, in lei non c'è traccia di quella rabbia che Virginia Woolf, nel suo saggio "Una stanza tutta per sé" ("A Room of One's Own", 1929), rinviene nell'opera di un'altra grande narratrice dell'Ottocento, Charlotte Brönte ("She wrote in a rage where she should have written calmly", scriveva con rabbia là dove avrebbe dovuto scrivere con calma). Tale rabbia, legata all'esperienza di marginalizzazione e frustrazione vissuta in modo drammatico da Brönte in quando donna (basti ricordare il suo internato in istituti "caritatevoli" per fanciulle, in realtà veri e propri lager dove lei e le sue sorelle ebbero la salute irreparabilmente minata, o l'espediente di dover ricorrere a pseudonimi maschili per poter pubblicare le loro opere) – ne distorcerebbe l'arte perfino in un'opera

di grande valore letterario come "Jane Eyre". Secondo Woolf, la lucida coscienza del giusto e dell'ingiusto propria dell'autrice e il suo bisogno profondo di equità irrompono troppo visibilmente nel testo interferendo con la creazione artistica, quasi il risentimento sociale finisca con il limitarne l'orizzonte creativo (cosa che non accade in Austen, baciata dalla divina arte dell'ironia e da un giusto distacco). In Brönte l'autobiografismo irrompe fremente a far ribollire di indignazione la pagina; Austen, invece, non varca mai le soglie di un ben controllato equilibrio, il che la renderebbe un modello di scrittura "pura". Woolf sottolinea qui la diversità di approccio delle due autrici a un contesto sociale accentuatamente discriminatorio; ma lei stessa, molto tempo dopo e in una situazione in cui il genio femminile non era più considerato un'intollerabile bizzarria, dovette subire l'umiliazione di vedersi negare l'accesso alla biblioteca di Oxbridge ('port-manteau' di due distinte parole inglesi designanti i prestigiosi college di Oxford e Cambridge). Un sussiegoso omuncolo in livrea osa dire a lei, già autrice di testi quali "La signora Dalloway" (1925), "Gita al faro" (1927) e "Orlando" (1928), che non può accedere al sancta sanctorum del sapere di Cambridge senza un permesso speciale (sic!) o la scorta di un luminare dell'istituto (sic!!). A fronte di tutto questo, si può davvero ipotizzare che Woolf non abbia provato un umanissimo moto di rabbia nell'impatto con l'assurdità di norme sfacciatamente misogine? Quella porta chiusa non è solo la porta di una biblioteca: è la porta della storia, della possibilità di pensarsi legittimamente come autrici, pensatrici, soggetti intellettuali autonomi. In quell'istante si radica fortemente in lei l'idea che l'esclusione da quello spazio non solo materiale, ma anche simbolico della conoscenza, sia l'ennesima riprova dell'emarginazione femminile. Ma non si limita a indignarsi: con lucidità e ironia mostra che lo sgarbo di cui è stata vittima, lungi dall'essere un incidente o una svista, è piuttosto l'esito di una logica perversa, di un sistema che istituzionalizza la marginalizzazione culturale e sociale della donna. Di qui l'ispirazione, che si traduce in urgenza compositiva, alla base di opere come la già citata "Una stanza tutta per sé" e "Le tre ghinee": pietre miliari di battaglie culturali che, insieme ad altri testi basilari del femminismo novecentesco, sono oggi confluite nel cosiddetto *gender mainstream*, una nozione al centro delle legislazioni più avanzate al mondo in tema di parità di diritti uomo/donna (v. l'Articolo 23 della Carta dei diritti fondamentali dell'Unione Europea). A fronte di tutto questo sarà il caso, quando ci si riferisce a personalità autoriali del calibro di Jane Austen, di rendere più perspicuo il linguaggio in uso per non dare adito ad equivoci. Definirla, come ha fatto in perfetta buona fede Virginia Woolf, la più perfetta tra le scrittrici ("the most perfect artist among women"), apre una faglia nel giudizio di valore che pure l'espressione vorrebbe sottolineare. È la conferma che cogliere, come nel caso di Woolf, un meccanismo di esclusione ai danni del femminile, non significa esserne a propria volta completamente immuni. La lucidità critica (e Woolf ne aveva da vendere!) non la colloca infatti fuori dalla storia, né sana eventuali contraddizioni che ancora l'attraversano. In quest'ottica, dare adito a un canone femminile separato finisce per confermare la divisione che si voleva superare. Ecco allora una più giusta riformulazione della domanda: che ne è dei meriti di Austen quando si allarga il compasso anche agli autori di genere maschile? Risposta: uno dei più significativi e importanti. Per avere, pur operando in un contesto oggettivamente limitato, fatto uscire tutto il mondo dalla "sua" tazza di tè. *(fine)*

Noi, operatori della nostra storia

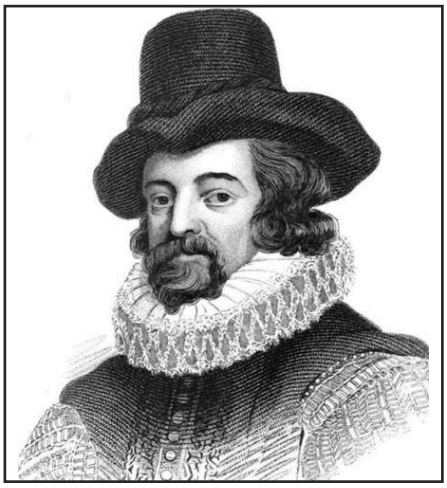
«[…] Non facciamo solo azioni di retroguardia per salvare cose minute, ma diventiamo vivi operatori della nostra storia con idee ed azioni propositive degne di Roma Capitale, per collegarci idealmente e materialmente con coloro che hanno scoperto, fissato e tramandato i valori universali appartenenti, fin dall'atto di fondazione, all'eternità dell'Urbe. Ben venga che la salvaguardia dei luoghi sia affidata allo stormire dei platani, i "patriarchi" dei luoghi minacciati di distruzione, ma non è più il tempo di trovare riparo dietro gli alberi quando questi, da soli, non possono liberarci dalla stoltezza umana.»

Tratto da ***Laura Gigli, Gabriella Marchetti, Giuseppe Simonetta*****,**
"**La traccia dell'effimero visibile materiale**…", in "*Voce Romana*" n.11 - sett-ott 2011 p.12

MICROBIOGRAFIE IRRISPETTOSE

di ***Stefano Torossi***

JACOPO PERI "Zazzerino" 1561 – 1633



Dovremmo forse chiamarlo cacciatore di doti, il Maestro Jacopo Peri, organista, tenore e compositore fiorentino, e soprattutto marito plurirecidivo?
Nel 1592 sposa Caterina di Nicolò Fortunati che porta una dote di 3.200 fiorini in contanti. Caterina muore di parto e lui eredita.
Nel 1601 sposa Ginevra di Pietro Carellesi che porta una dote di 2.000 fiorini in contanti. Ginevra muore di parto e lui eredita.
Nel 1602 sposa Alessandra di Dino Fortini che porta in dote un prospero podere, valore 1.600 fiorini, a cui si aggiungono altre terre che la moglie, stavolta viva e vegeta, eredita da vari parenti, ma che lui, da bravo marito dell'epoca, incamera e amministra da padrone.
Compra a Firenze un palazzo per sé e due immobili da affittare, più l'usufrutto di una villa e di un altro podere, investe in lettere di cambio e buoni di stato, lavora anche come contabile per l'Arte degli Speziali e la sua carriera (nella finanza) raggiunge la vetta con la nomina a camerlengo dell'Arte della Lana, l'industria principale della città, carica che mantiene tutta la vita.
Pur rimanendo musicista, e di quelli bravi, Jacopo continua a fare l'investitore.
Ma lo avrà avuto il tempo di dedicarsi anche alla musica?
Certo che sì. Dopo aver debuttato come fanciullo cantore all'Annunziata (qui, per la chioma fiammeggiante cominciano a chiamarlo "Zazzerino" soprannome che gli rimane in vita), passa per parecchie chiese fiorentine come organista. Poi lo troviamo alla corte dei Medici, prima come cantante e tastierista con un salario di 6 fiorini al mese, in seguito aumentati a 9, poi come "Direttore del concerto de' castrati", infine come compositore. Qui produce varie opere d'occasione per feste e celebrazioni a corte, e finalmente debutta in grande con "Il Natal d'Ercole", favola teatrale in musica.
Da molti è addirittura ritenuto l'inventore dell'opera lirica con la "Dafne" e la "Euridice". Di sicuro è il creatore dello stile recitativo, ovvero, per usare il linguaggio dell'epoca, *"un declamato musicale per voce sola et accompagnamento istromentale che pigliasse forma di cosa mezzana fra il parlare ordinario e la melodia del cantare",* il primo abbozzo della struttura dell'opera.
Nasce forse a Roma, forse a Firenze, non si sa, e fin da giovane sbandiera una discendenza nobile, a cui tiene moltissimo, che per altro ai biografi appare un po' dubbia (si firma sempre "Nobil Fiorentino" e pretende di essere chiamato da tutti "Signore"). Vive l'intera carriera a Firenze e da vecchio racconta di avere insegnato musica alle principesse di casa Medici e alla moglie di Cosimo, l'arciduchessa Maria Maddalena d'Austria.
Anche se sui suoi contatti con la nobiltà tende a esagerare, questo dettaglio dev'essere vero e deve anche aver lasciato un buon ricordo: infatti Eleonora lo invita a Mantova, dove ha sposato il principe Gonzaga, per la selezione e l'addestramento delle canterine destinate al servizio della corte, Virginia gli commissiona musica per Ferrara e Maria decide di festeggiare il proprio matrimonio con Enrico IV di Francia con un'esecuzione della sua "Euridice".
Fatti i conti, si calcola che i suoi introiti di musicista siano non più di un decimo di quello che guadagna con gli affari. Qualche mala lingua sostiene che la sua presenza fra gli artisti ufficiali sia solo un pretesto per rimanere in contatto con i ricchi veri e i potenziali investitori che bazzicano la corte.
Lascia il mondo circondato dalla stima dei fiorentini, lodato per la sua profonda fede religiosa e la dedizione alla famiglia e unanimemente definito "*Cantore e compositor eruditissimo*".
Torniamo alla famiglia, e qui la cronaca prende un colore più cupo. I quattro figli che ha con la prima moglie Caterina muoiono tutti entro i tre anni. La figlia di Ginevra muore di parto insieme alla madre. Con Alessandra, evidentemente più robusta delle precedenti signore, ne ha sedici, di figli; dei sopravvissuti

quattro femmine si fanno monache; quattro maschi, di cui uno prete e altri tre scapoli, muoiono in precipitosa rotazione intorno al 1635 forse di qualche pernicioso contagio.
Dino, l'unico che riesce a raggiungere un certo livello sociale e professionale: studente e poi collega di Galileo Galilei, diventa professore di matematica all'Università di Pisa. Dalla sua corrispondenza scopriamo che suo padre era amico dello scienziato e che quest'ultimo apprezzava la musica di papà Peri.
L'ultimissimo, Alfonso, entra in servizio a corte come musicista dopo la morte del padre. Sposa Maddalena di Lorenzo Lioni, ma dopo solo sei mesi dalle nozze ammazza la moglie sospettandola di infedeltà. Lo condannano, scappa da Firenze e gli confiscano l'intero capitale che gli era toccato in eredità dal padre.
E dal padre così sapientemente accumulato. Invano.

www.ilcavalierserpente.it - **N° 677 -** 26 settembre 2026

Il paesaggio urbano di Nettuno nel Catasto Gregoriano

di ***Alfredo Incollingo***

Il Catasto Gregoriano costituisce una delle principali fonti documentarie per la ricostruzione dell'assetto territoriale, fondiario e urbanistico dello Stato Pontificio nella prima metà dell'Ottocento. Promosso da papa Pio VII nel 1816, fu portato a compimento e attivato nel 1835, sotto il pontificato di Gregorio XVI, dal quale prese il nome.
Era un sistema catastale geometrico-particellare, fondato sulla misurazione dei beni, sulla loro rappresentazione cartografica e sulla determinazione della relativa rendita. Il catasto comprende mappe, mappette a scala ridotta e registri dei proprietari (brogliardi o sommarioni), attraverso i quali è possibile individuare la distribuzione delle proprietà, la destinazione d'uso dei fondi, la viabilità, i corsi d'acqua e la consistenza degli abitati. Per la storia locale, il Catasto Gregoriano rappresenta pertanto una fonte di particolare valore, poiché consente di ricostruire con notevole dettaglio la struttura del territorio e dell'insediamento in una fase precedente alle profonde trasformazioni urbanistiche e amministrative dell'età contemporanea.
Sfogliando il brogliardo e la mappa catastale della Sezione VIII del Catasto Gregoriano di Nettuno (RM), entrambi risalenti al 1819, è stato possibile ricostruire l'assetto urbanistico della cittadina laziale nella prima metà del XIX secolo. La documentazione, conservata presso l'Archivio di Stato di Roma, è consultabile online attraverso il portale IMAGO, dove la mappa è identificata con la segnatura COMARCA-083.
Nettuno aveva un caratteristico borgo medievale affacciato sul Mar Tirreno, arroccato «su una rupe che precipita sul mare», come si legge nell'*Enciclopedia Italiana* della Treccani del 1934. A partire dagli anni Sessanta del Novecento iniziarono i lavori per la costruzione del porticciolo ai piedi del borgo, destinati a trasformare profondamente il rapporto tra l'antico abitato e il mare. La realizzazione delle nuove infrastrutture portuali modificò infatti la linea di costa e lo spazio immediatamente sottostante le mura, attenuando quella diretta relazione visiva e fisica con il mare che aveva caratterizzato per secoli il borgo medievale. Anche il Forte Sangallo, che dagli inizi del Cinquecento difendeva quel tratto della costa laziale, si affacciava direttamente sul Mar Tirreno. In seguito alla profonda trasformazione della linea di costa, una spiaggia si estende tra la fortezza e il mare. La mappa catastale di Nettuno ci restituisce l'originaria conformazione del litorale.
Il paese non era dotato di un porto né di un semplice approdo per le barche. Lo scalo portuale più vicino era ad Anzio (RM), che dipendeva amministrativamente da Nettuno, ed era raggiungibile percorrendo la «Via del Porto»: oggi, via Antonio Gramsci ricalca in parte l'antico tracciato stradale.
Se a ponente Nettuno si affacciava sul mare, a levante, a ridosso delle mura medievali, si estendeva un nucleo di case oltre il quale iniziava la campagna. Nel brogliardo sono censite vigne, terreni agricoli e pascoli, elementi che testimoniano il forte legame dell'abitato con le attività agricole e pastorali. Numerose famiglie risultano inoltre proprietarie di aree boschive, dalle quali ricavavano legna destinata

agli usi domestici e alle necessità quotidiane.
Nettuno si sviluppava principalmente all'interno del borgo. Una buona parte del tessuto urbano è indicata nel brogliardo con il semplice toponimo «Nettuno». Nella parte occidentale del centro abitato antico, osservandolo dal mare, si trovavano invece alcuni quartieri per i quali si specifica il relativo toponimo: «Piazza Camposani» (oggi piazza Paolo Segneri), così denominata dalla nobile famiglia Camposani che vi risiedeva; «Contrada del Castello» (oggi via Forno a Soccio); e «Alla Chiesa», il rione sorto nei pressi della chiesa dei Santi Giovanni Battista ed Evangelista. La piazza antistante l'edificio religioso, oggi intitolata a Guglielmo Marconi, era in passato occupata da alcuni edifici, demoliti negli anni Trenta del Novecento.
I toponimi menzionati sono scomparsi nel corso del tempo, mentre altri sono sopravvissuti: «Limbo» (oggi vicolo del Limbo) e «Piazza Colonna» (oggi piazza Marcantonio Colonna), dove sorge tuttora il palazzo appartenuto alla famiglia Doria Pamphilj.
Nella parte orientale del borgo, invece, sono distinguibili tre rioni, sviluppatisi lungo tre vicoli maggiori: «Vicolo di Sopra» (oggi via del Baluardo), «Vicolo di Mezzo» (oggi via Andrea Sacchi) e «Vicolo della Fontana», corrispondente all'attuale via Stefano Porcari, che conduce alla Fontana Vecchia, uno dei più importanti monumenti della città di Nettuno.
L'abitato esterno al borgo si sviluppava intorno al rione «Piazza», identificabile con piazza Giuseppe Mazzini e il tratto di viale Giacomo Matteotti che costeggia le mura medievali. Si menzionano altri rioni («Sgrillara», «Borgo» ...), due dei quali erano localizzati lungo la «Strada Romana» o «Via di Roma» (oggi via Romana) e «Via del Convento», chiamata così perché conduceva al convento francescano di Nettuno, con annessa la chiesa intitolata a San Francesco d'Assisi. Via Carlo Cattaneo ricalca in parte il tracciato di questa antica strada.
Un altro rione esterno al borgo era il «Fosso»: il suo nome deriva dal canale che lo attraversava per portare l'acqua a un antico mulino posto in «Via della Mola» (oggi via del Mare).
In aperta campagna, lungo la costa, verso sud, si trovava la chiesa dell'Annunziata o di San Rocco, che nel Novecento fu abbattuta per fare spazio al santuario dedicato a Santa Maria Goretti. A levante, lungo la «Strada di Santa Maria» (oggi via Santa Maria), si trova invece la chiesa di Santa Maria del Quarto, tuttora esistente. Nella prima metà dell'Ottocento, era ancora un luogo di culto rurale, isolato dal centro abitato.
Dalla mappa catastale e dal brogliardo di Nettuno è possibile ricostruire l'ubicazione di alcuni edifici scomparsi. Le carceri, amministrate dalla Camera Apostolica, si trovavano al di sopra della Porta dell'Avanzata, nell'area oggi occupata dallo slargo che collega piazza Giuseppe Mazzini a piazza Guglielmo Marconi. Lungo via Santa Maria si trovavano due chiese dismesse, una intitolata a San Nicola e l'altra alla Santa Croce, quest'ultima con annesso il cimitero. Nei pressi della chiesa dei Santi Giovanni Battista ed Evangelista sorgeva la chiesa della Madonna del Carmine, demolita nel 1937 a causa della sua inagibilità. Su piazza Marcantonio Colonna si affacciava la chiesa del Santissimo Sacramento, sede dell'omonima confraternita, che fu distrutta durante la seconda guerra mondiale. Sull'odierna piazza Giuseppe Mazzini, infine, si affacciava la chiesa della Madonna della Pietà. Nelle sue vicinanze si trovava anche il luogo pio o ospedale destinato al ricovero dei poveri, dismesso nel 1840. L'edificio era situato all'inizio di via Romana, nell'area corrispondente all'attuale largo Luigi Trafelli.
A conferma di quanto emerge dalla documentazione catastale, è utile riportare una breve descrizione di Nettuno contenuta ne *Il portolano della spiaggia romana nel Mare Mediterraneo* (1797) di Angelo Costaguti, pubblicato nel 2005 in un'edizione curata da Serena Dainotto e realizzata dall'Archivio di Stato di Roma in collaborazione con la *Rivista Marittima* del Ministero della Difesa: «È tutto cinto di mura fatte a scarpa e non si puole entrare nel paese se non ché per una porta nella quale vi è il ponte levatore; vi è il borgo il quale si estende dalla parte di ponente del paese e termina con la fortezza situata sopra il mare e con la chiesa e convento di S. Francesco situata di terra dalla fortezza. Vi sono molte botteghe. Le fabbriche principali sono nel borgo la chiesa e convento di S. Francesco, la Fortezza. Nel paese il palazzo dell'affittuario delle tenute e macchie, la chiesa la quale è bella di giusta grandezza con una specie di campanile (come dalla figura); questa è la fabrica più alta situata nel mezzo del paese. Generalmente le case sono tutte piccole, di brutto colore e non somministrano alcuna cosa di particolare, le strade strette e cattive. Dalla parte di levante le mura del paese formano un baloardo detto di S. Rocco ove vi sono cannoni» (p. 165).

Magnifica Humanitas, Lettera enciclica di Leone XIV sulla custodia della persona umana nel tempo dell'intelligenza artificiale

di ***Carlo Piola Caselli***

Quando l'attuale Papa è stato eletto al soglio pontificio ed ha assunto il nome di Leone XIV è stato chiarissimo che volesse ricollegarsi culturalmente e spiritualmente alla famosissima enciclica *Rerum novarum* di Leone XIII, risalente al 15 maggio 1891, che è stata un epigono del *Magistero sociale* e dei primi passi della *Dottrina sociale della Chiesa*.
Nell'enciclica *Magnifica humanitas* troviamo innanzi a tutto una "summa" delle encicliche precedenti, dal 1891 in poi (osserviamo che la *Rerum novarum* ha avuto vari specifici richiami nel 1931, nel 1961, nel 1971, nel 1991).

Riepiloghiamo, quanto evidenziato nelle note: Cost. dogm. *Lumen gentium*, 1965; Cost. past. *Gaudium et spe*s, 1966;
Leone XIII lett. enc. *In plurimis*, 5 maggio 1888; lett. enc. *Rerum novarum*, 15 maggio 1891;
Pio XI, lett. enc. *Quadragesimo anno*, 15 maggio 1931;
Pio XII, radiomessaggio *Un'ora grave*, 24 agosto 1939; esort. ap. *Menti Nostrae*, 23 settembre 1950;
San Giovanni XXIII, lett. enc. *Mater et magistra*, 15 maggio 1961; lett. enc. *Pacem in terri*s, 11 aprile 1963;
San Paolo VI, *Discorso alla 20ª Assemblea Generale delle Nazioni Unite*, 4 ottobre 1965; lett. enc. *Populorum progressio*, 26 marzo 1967; *Messaggio alla Conferenza Internazionale sui Diritti dell'Uomo*, 15 aprile 1968; *Omelia al Santuario mariano di Nostra Signora di Bonaria*, 24 aprile1970; *Regina coeli*, 17 maggio 1970; *Discorso in occasione del XXV anniversario della FAO*, 16 novembre 1970; lett. ap. *Octogesima adveniens*, 14 maggio 1971;
San Giovanni Paolo II, lett. enc. *Redemptor hominis*, 4 marzo 1979; *Discorso alla 34ª Assemblea Generale delle Nazioni Unite*, 2 ottobre 1979; *Omelia durante la Messa celebrata per gli agricoltori a Recife*, 7 luglio 1980; *Angelus con i disabili nella Cattedrale di Osnabrück*, 16 novembre 1980; *Laborem exercens*, 14 settembre 1981; *Sollicitudo rei socialis*, 30 dicembre 1987; *Centesimus annus*, 1 maggio 1991; *Veritatis splendo*r, 6 agosto 1993; lett. ap. in forma di Motu proprio *Socialium scientiarum*, 1 gennaio 1994; lett. *Gratissimam sane*, 2 febbraio 1994; lett. ap. *Tertio millennio adveniente*, 10 novembre 1994; lett. enc. *Evangelium vitae*, 25 marzo 1995; *Discorso alla 50ª Assemblea Generale delle Nazioni Unite*, 5 ottobre 1995; bolla *Incarnationis mysterium*, 29 novembre 1998; *Messaggio per la XXXI Giornata Mondiale della Pace*, 1 gennaio 1998; *Messaggio per la XXXIII Giornata Mondiale della Pace*, 1 gennaio 1999;
Benedetto XVI, lett. enc. *Deus caritas est*, 25 dicembre 2005; *Udienza generale*, 15 febbraio 2006; *Discorso al Corpo Diplomatico accreditato presso la Santa Sede*, 8 gennaio 2007; esort. ap. *Sacramentum caritatis*, 22 febbraio 2007; lett. enc. *Caritas in veritate*, 29 giugno 2009; *Omelia nella Messa "Nella Cena del Signore"*, 21 aprile 2011; *Messaggio per la XLVII Giornata Mondiale delle Comunicazioni Sociali*, 24 gennaio 2013;
Francesco, esort. ap. *Evangelii gaudium*, 24 novembre 2013; *Discorso ai partecipanti della XXXVIII sessione della FAO*, 20 giugno 1013; *Messaggio per la celebrazione della XLVIII Giornata Mondiale della Pac*e, 8 dicembre 2014; lett. enc. *Laudato si*', 24 maggio 2015;
Francesco, *Appello di pace ad Assisi per la Giornata mondiale di preghiera per la pace. "Sete di pace. Religioni e culture in dialogo"*, 20 settembre 2016; *Discorso ai Rappresentanti di popoli indigeni in occasione della XL sessione del Consiglio dei Governatori del Fondo internazionale per lo Sviluppo Agricolo*, 15 febbraio 2017; *Saluto al personale del Fondo Internazionale per lo sviluppo Agricolo*, 14 febbraio 2019; *Discorso al Consiglio per un capitalismo inclusivo*, 11 novembre 2019; *Messaggio per la LIII Giornata Mondiale della Pace*, 8 dicembre 2019; lett. enc. *Fratelli tutti*, 3 ottobre 2020; *Discorso ai partecipanti all'incontro dei "Minerva Dialogues" promosso dal Dicastero per la Cultura e l'Educazione*, 27 marzo 2023; esort. ap. *Laudate Deum*, 4 ottobre 2023; *Messaggio per la LVII Giornata Mondiale della Pace*, 8 dicembre 2023; *Discorso alla Sessione del G7 sull'intelligenza artificiale. "Uno strumento affascinante e tremendo"*, 14 giugno 2024; *Messaggio per la CX Giornata Mondiale del Migrante e del Rifugiato*, 29 settembre 2024; lett. enc. *Dilexit nos*, 24 ottobre 2024; *Discorso di auguri per il nuovo anno al Corpo Diplomatico presso la Santa Sede*, 9 gennaio 2025;
Leone XIV, *Prima Benedizione "Urbi et Orbi"*, 8 maggio 2025; *Discorso agli operatori della comunicazione*, 12 maggio 2025; *Discorso ai partecipanti al Giubileo delle Chiese Orientali*, 14 maggio 2025; *Discorso ai membri della Fondazione Centesimus Annus Pro Pontifice*, 17 maggio 2025; *Udienza ai partecipanti all'Assemblea Plenaria della Riunione delle Opere per l'Aiuto alle Chiese Orientali (ROACO)*, 26 giugno 2025; *Meditazione in occasione della Veglia di preghiera e del Rosario per la pace*, 11 ottobre 2025; *Omelia della Messa nella Notte nella Solennità del Natale del Signore*, 24 dicembre 2025; *Omelia della Messa del giorno nella Solennità del Natale del Signore*, 25 dicembre 2025; *Discorso alla Curia Romana per gli auguri natalizi*, 22 dicembre 2015; *Omelia ai Primi Vespri della solennità di Maria SS. Madre di Dio*, 31 dicembre 2025; *Angelus nella solennità dell'Epifania*, 6 gennaio 2026.

Dopo aver esaminato lo sviluppo del Magistero sociale, da Leone XIII ad oggi, ne delinea i fondamenti ed i principi, poi è intervenuta la rivoluzione digitale, per cui ogni grande attore economico e tecnologico

esercita un potere di fatto sulla vita comune, che sfugge persino agli Stati.
Le innovazioni tecnologiche non sono neutrali, potendo accrescere partecipazione e giustizia, ma anche ampliare disuguaglianze, esercitare controlli ed esclusioni.
Il capitolo terzo entra nel vivo, essendo intitolato *Tecnica e dominio. La grandezza della persona umana davanti alle promesse dell'Intelligenza Artificiale*.
Lo sviluppo tecnologico cambia rapidamente linguaggi, relazioni, istituzioni e forme di potere. Le scelte in materia di dati, algoritmi, piattaforme e intelligenza artificiale dovrebbero tener conto non solo dei vantaggi immediati di alcuni ma dell'impatto sull'insieme dei popoli e sulle generazioni future.
L'intelligenza artificiale e le altre tecnologie emergenti, volente o nolente, non fanno solo parte del nostro futuro, bensì già del nostro presente, addirittura del nostro quotidiano.
Però, il pericolo che l'umanità diventi vittima delle sue stesse conquiste era già stato lucidamente colto da Paolo VI nel discorso alla F.A.O. del 1970.
Il controllo delle piattaforme, delle infrastrutture, dei dati e della capacità di calcolo non è appannaggio degli Stati, bensì di grandi attori economici e tecnologici che, di fatto, fissano le condizioni di accesso, le regole della visibilità e le possibilità stesse di partecipazione.
Dovrebbe invece esser l'intelligenza umana, con la sua coscienza e libertà, a guidare le innovazioni tecniche ed a stabilirne con responsabilità l'uso ed i limiti, ma non è così, avendo quelle forze il sopravvento.
Qualsiasi considerazione sull'intelligenza artificiale rischia di diventare obsoleta in breve tempo, data l'impressionante velocità di sviluppo di questi sistemi. Inoltre, persino chi li progetta, conosce poco del loro effettivo funzionamento e sviluppo, poiché essi sono più "coltivati" che "costruiti". Essa non è comparabile con l'intelligenza umana, poiché questi sistemi ne imitano alcune funzioni, superandola per velocità ed ampiezza di calcolo, offrendo benefici concreti in numerosi campi. Tuttavia, questa potenzialità rimane relegata esclusivamente al trattamento dei dati, non giudicando il bene ed il male, prerogativa umana, anche se a volte simula empatia e comprensione, come con gli umanoidi.
L'intelligenza artificiale, perciò, può essere un aiuto prezioso, se ben utilizzata, ma richiede un approccio sobrio e vigile. Essa è ormai presente nei processi decisionali in tutti gli ambiti ed a diversi livelli nella comunicazione, nella gestione e nel controllo, con indubbi vantaggi in termini di efficienza e di potenzialità di miglioramento di alcuni servizi, tuttavia un'adozione rapida e acritica si espone a diversi rischi, compreso quello ambientale: gli attuali sistemi di intelligenza artificiale richiedono grandi quantità di energia e di acqua, incidendo in modo significativo sulle emissioni di anidride carbonica e consumando risorse in maniera intensiva, come leggiamo nella nota *Antiqua et nova* del 14 gennaio 2025 del Dicastero per la Dottrina della Fede - Dicastero per la Cultura e l'Educazione.
Decisioni delicate toccano il lavoro, il credito, l'accesso ai servizi e la reputazione delle persone che rischiano di esser affidate completamente a sistemi automatizzati privi di compassione e di misericordia, producendo nuove forme di scarto.
Lo scarto dei deboli poi viene ammantato di neutralità ed oggettività, davanti al quale è impossibile protestare. Da questo deriva una conseguenza semplice ma stringente, non potendo considerare l'intelligenza artificiale moralmente neutra, poiché ogni artefatto tecnico reca in sé scelte e priorità, rischiando però di trattare alcune vite come meno degne.
Affinché l'intelligenza artificiale rispetti la dignità umana e serva davvero il bene comune, è essenziale che siano chiare le responsabilità in tutti i passaggi, da chi la progetta ed addestra i sistemi a chi li utilizza, a chi decide di affidare ad essi le scelte concrete. Tuttavia in molti casi i processi possono essere poco trasparenti.
Non basta invocare genericamente l'etica: servono quadri giuridici adeguati, vigilanza indipendente, educazione degli utenti, una politica che non abdichi ai propri compiti! Altrimenti, il cambiamento sarà governato solo da logiche tecnocratiche e presentato come necessario ed inevitabile, finendo per imporre regole dettate da chi possiede od ambisce possedere dati, infrastrutture e capacità di calcolo e di utilizzo.
Inutile invocare la moralizzazione della macchina, occorre avere il coraggio di discutere il codice etico da adottare, sottoponendolo a criteri di giustizia sociale condivisa. Altrimenti, chi controlla l'intelligenza artificiale imporrà la propria visione morale o amorale, che diventerà l'infrastruttura invisibile del sistema.
I principi della Dottrina sociale ci aiutano a leggere questa nuova realtà: in un mondo in cui pochi sog-

getti concentrano dati, capitale computazionale e capacità normativa, parlare di bene comune significa smascherare questa nuova asimmetria epistemica, economica e politica, nominando i nuovi monopoli dell'Intelligenza artificiale. Parlare di destinazione universale dei beni significa trovare modi per assicurare l'accesso universale alle tecnologie e alla formazione. Parlare di sussidiarietà chiede di proteggere la capacità delle comunità di scegliere e correggere, senza relegare il loro intervento a una vigilanza, dopo che gli standard siano stati scritti altrove. Parlare di solidarietà obbliga a riconoscere il lavoro invisibile, spesso sfruttato, che alimenta i modelli algoritmici. Parlare di giustizia impone di interrogare le geografie del potere che definiscano chi possa addestrar i modelli e chi sia solo oggetto di addestramento. Riconoscere che la giustizia sociale non sia solo un obiettivo da tutelare dopo l'adozione delle tecnologie, ma condizione previa da praticare nel loro disegno.

Occorre infine "disarmare" l'intelligenza artificiale, ossia sottrarla alla logica della competizione armata, che non è più solo militare ma economica e cognitiva, con corsa all'algoritmo più performante ad alla banca dati più vasta, al fine di consolidare un vantaggio geopolitico o commerciale su tutti gli altri. Disarmare vuol dire rompere questa equivalenza tra potenza tecnica e diritto di governare. Disarmare non significa rinunciare alla tecnologia, ma impedirle di dominare l'umano, sottrarla ai monopoli, renderla discutibile, restituendola alla pluralità delle culture umane e delle forme di vita, compito non solo etico o tecnico, ma anche ecologico nel senso più radicale.

Nei presupposti culturali che accompagnano la rivoluzione digitale in corso occorre rivolgere l'attenzione ad alcune correnti che interpretano il progresso come superamento dell'umano e che possiamo raccogliere sotto il nome di transumanesimo e postumanesimo, sfondo ideologico che abita alcuni centri di potere tecnologico, colonizzando l'immaginario collettivo in forma semplificata, specie nei media e nelle reti sociali, inducendo entusiasmo per le nuove tecnologie con visione futuristica di "uomo potenziato" oppure di "uomo ibridato" con la macchina.

Transumanesimo e postumanesimo che possono essere paragonati ad un arcipelago di isole concettuali differenti, collegate però dal medesimo mare di presupposti, con la centralità della tecnica ed il sogno di oltrepassarne i limiti della condizione umana, tramite biomedicina, ingegneria del corpo, dispositivi, algoritmi, ed anche quando rimangano nel puro alveo speculativo, conducono ad una concettuale ibridazione tra essere umano, macchina ed ambiente, influenzando l'immaginario collettivo e quindi orientando le scelte sociali, economiche e politiche.

Alla luce dei principi della Dottrina sociale della Chiesa, la trasformazione digitale ci chiede di riscoprire la verità come bene comune, di tutelare la dignità del lavoro e di custodire la libertà contro ogni dipendenza e mercificazione.

La disinformazione non nasce con l'intelligenza artificiale, ma trova in essa un potente moltiplicatore: la possibilità di manipolare contenuti, immagini, filmati, espone gli utenti a prospettive parziali e fuorvianti.

Un paragrafo riguarda la dignità del lavoro nella transizione digitale. Infatti, l'intreccio tra automazione, robotica ed intelligenza artificiale, sta trasformando rapidamente la struttura stessa del lavoro, tanto concettuale che industriale. Vi è poi il problema della disoccupazione, conseguenza della quarta rivoluzione industriale che lo ha acutizzato. Per il passato, associazioni, sindacati, cooperative, opere assistenziali, hanno contribuito a migliorare la legislazione sul lavoro, a proteggere i più vulnerabili, a promuovere condizioni più umane, oggi però tali strumenti non sono più sufficienti.

La finanza ha recentemente conquistato una rilevanza crescente, conoscendo una forte innovazione, anche in seguito all'introduzione delle critptovalute, fonti di palesi abusi ed ingiustizie, capaci di creare crisi sistemiche e di portata mondiale.

Verso la fine della trattazione appare il paragrafo *La civiltà dell'amore nell'era digitale*, con gli affondi su *La forza senza limiti*, *Armi e intelligenza artificiale*, *La crisi del multilateralismo*, *Un presunto realismo politico*. Più utopistici sono i paragrafi *Disarmare le parole*, *Costruire la pace nella giustizia*, *Assumere lo sguardo delle vittime*, *Coltivare un sano realismo*, *Rilanciare il dialogo*, *La necessità della diplomazia e del multilateralismo*. Non rimane quindi che *Pregare e sperare*, *Il canto della speranza: il Magnificat*.

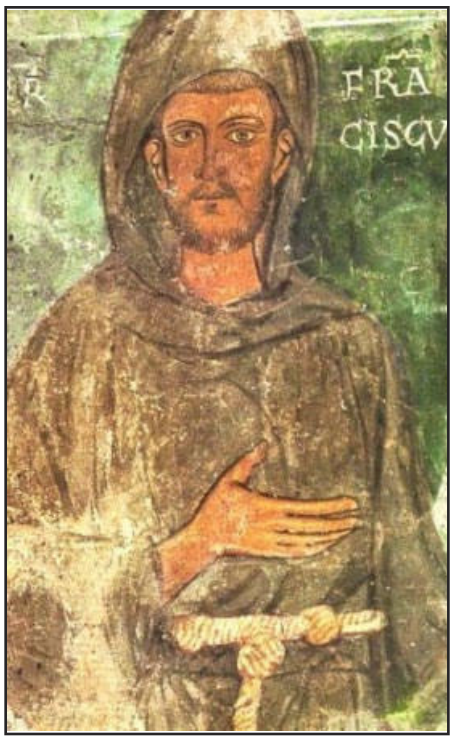
Per meglio inquadrare quanto esposto, osserviamo che la prima rivoluzione industriale ha avuto inizio nel Settecento; la seconda, si è sviluppata negli ultimi decenni dell'Ottocento sino alla Prima guerra mondiale;

la terza è stata quella della rivoluzione digitale.
La cibernetica si è sviluppata dal 1943 e nel 1948 Norbert Wiener ha pubblicato il suo libro. Ricordo di aver conosciuto Silvio Ceccato, del gruppo italiano degli studiosi di cibernetica, il quale era, tra l'altro, imparentato con il famoso aviatore Arturo Ferrarin (che era diventato suo zio), ed inoltre per altre vie avevo stretto amicizia con un suo allievo, Felice Accame, (che ha poi scritto la sua biografia nel Dizionario Biografico), poiché entrambi facevamo parte della neoavanguardia letteraria genovese di "Ana Etcetera", promossa da Anna e Martino Oberto, io in particolare mi occupavo della logica matematica di Giuseppe Peano applicata all'interlingua, documentazione linguistica recentemente acquisita in toto dalla Harvard University.
L'intelligenza artificiale ha avuto l'abbrivio da un'idea-sfida ad un gruppo di scienziati sulla base dettata da una Proposta di John McCarthy del 1955 e colta alla Conferenza di Dartmouth.
Ricordiamo che in pochi anni si è passati dalle schede perforate, in uso nei grandi enti e nell'Istituto Nazionale di Statistica, alle applicazioni dei macchinari IBM (Industrial Business Machines Corporation), grande azienda statunitense del settore informatico, operante dal 1880 con differente tecnologia.
Infine, non andrebbe sottaciuto che l'intelligenza artificiale sia un potente strumento in mano ai servizi segreti, allo spionaggio ed al controspionaggio, ma per questo occorrerebbe un'altra enciclica!

[Libreria Editrice Vaticana, maggio 2026]

Francesco d'Assisi e la città di Roma

di ***Maria Nivea Zagarella***

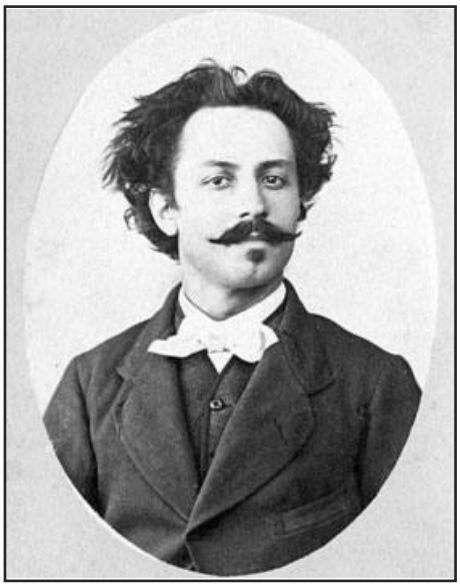


A ottocento anni dalla morte di Francesco d'Assisi (ottobre 1226) Aldo Cazzullo nel libro *Francesco – Il primo italiano* fa il punto sulla devozione e venerazione plurisecolari verso il Santo, dal Medioevo a oggi. Dedica, fra l'altro, ampio spazio ad alcuni specifici aspetti del francescanesimo. L'*invenzione*, e ormai radicata tradizione, del *Presepe* (dalla notte di Greccio del 24 dicembre 1223); il "folto numero" di secolo in secolo di *terziari francescani*, da Dante Petrarca Boccaccio a oggi; e soprattutto, la "modernità" e "attualità" del messaggio francescano, già *provocatorio e urticante* per le sue istanze ugualitarie, antigerarchiche e di non violenza per la società del '200, ma ancora di più per questo "nostro" presente, fattosi così pericolosamente *fragile* per l'alta distruttività delle attuali armi nucleari e tecnologiche, per le tante guerre in atto e il mutamento climatico, oltre che *disumanizzante* nei suoi eccessi e miraggi tecnocratici. Utilizzando le fonti antiche (Tommaso da Celano, le *Compilazioni* dei compagni del Santo, *I Fioretti,* la *Legenda maio*r di Bonaventura di Bagnoregio) e storici contemporanei (Jacques Le Goff, Chiara Mercuri, Chiara Frugoni, e un libriccino *breve, ma prezioso* di Hermann Hess), Cazzullo ricostruisce le diverse fasi della vita di Francesco, il cui vero nome era Giovanni (dal Battista), ma veniva chiamato *Francesco*, o per il soprannome (*il piccolo francese*) datogli dal padre stesso, il ricco mercante Pietro di Bernardone che aveva fatto fortuna in Francia, o perché da ragazzo amava cantare e declamare testi in francese. La critica moderna - precisa Cazzullo - rispetto alla figura *ascetica e soprannaturale* tratteggiata da Bonaventura (generale dell'Ordine francescano dal 1257 al 1274) ha riscoperto "l'autentico" Francesco con le sue crisi interiori, inquietudini, scoraggiamenti, delusioni. E i contatti fra lui e la città di Roma, su cui qui ci si vuole soffermare, scandiscono proprio momenti salienti del suo intenso e "umanissimo" percorso esistenziale e religioso. Il primo "contatto" con Roma avvenne nel periodo 1204-1206, quando il giovane Francesco, borghese di condizione ma educato come un nobile e dai modi "ricercati ed eleganti", aveva già compreso che né la vita spensierata e gau-

dente a fianco della gioventù nobile di Assisi fra *banchetti vino danze e musica*, né la gloria militare e cavalleresca (il tentativo subito interrotto di arruolarsi nell'esercito di Gualtieri di Brienne al servizio del Papa) riuscivano a soddisfare la sua ansia di vita, umane relazioni, *"grandi cose",* e quando già incontri casuali, o cercati, con mendicanti e lebbrosi lo avevano scosso per la visione e il contatto diretto con le ingiustizie sociali e il dramma dell'esclusione/emarginazione, alimentandogli dentro il desiderio opposto della povertà e il rifiuto dei rapporti di forza e di potere del mondo. Andato in pellegrinaggio a Roma, offrì nella Basilica ancora costantiniana di San Pietro un obolo in danaro così integralmente vistoso che gli cadde *rumorosamente* a terra suscitando la meraviglia dei presenti. Le Goff mette in dubbio la veridicità dell'episodio narrato da Celano, sembrandogli strano che Francesco volesse ulteriormente incrementare lo sfarzo scandaloso della Curia romana, ma la "magnanimità" e la "liberalità" nel donare erano tratti distintivi della vita e letteratura cortese-cavalleresca, di cui erano spiritualmente nutrite la sua anima e la sua giovinezza, di contro all'avarizia e avidità mercantili, e del padre, e a Roma egli attuò pure il primo scambio di persona: non avendo nulla da donare a un mendicante, scambiò con lui i suoi vestiti e si sedette sui gradini della Chiesa a mendicare *in francese*, che - osserva Cazzullo - era la lingua in cui Francesco esprimeva meglio *il suo cuore* o dissimulava forse in quel preciso frangente la sua *vergogna.* Tornato ad Assisi, avverrà la rottura definitiva col padre che lo citerà in giudizio prima davanti ai Consoli del Comune, poi davanti al vescovo Guido per il denaro "sottrattogli" per la chiesetta di San Damiano attraverso la vendita di stoffe preziose prese dalla sua bottega, e Francesco, come nella scena dipinta da Giotto, si spoglierà anche dei vestiti, riconoscendo da quel momento in poi come "padre suo" solo il *Padre nostro che sta nei cieli.* E di Dio sarà il messaggero (*l'araldo*), il *giullare, un cantore e un innamorato*, dando vita con i suoi primi compagni a una *comunità di laici*, a *una fraternità* in cui tutti erano *uguali,* nobili e plebei, dotti e illetterati, *in assoluta parità*, lieti di vivere come il loro fondatore in *povertà assoluta* quale forma di "libertà radicale" da ogni pretesa di possesso e dominio su "cose" e su "gli altri". Vivevano i frati di elemosina o lavoro manuale, accettando come compenso solo *un po' di cibo*, e mai denaro, *lavando i piedi l'uno all'altro*, e assimilati come *frati* (fratelli) *minori* alla gente più umile e disprezzata: *poveri, lebbrosi, deboli, infermi, mendicanti di strada*. Loro modello era "Cristo" *nato* - diceva Francesco - *e vissuto povero, giunto nudo sulla croce e sepolto in una tomba non sua.* Il "suo" radicalismo pauperistico e ugualitario, punto massimo di catalizzazione di rivendicazioni simili di altri precedenti o a lui contemporanei, e più agguerriti e ribelli, movimenti pauperistici e antigerarchici (patarini, catari, valdesi, gioachimiti), era una accusa/denuncia evidente della proprietà feudale, dell'*avarizia* borghese, della corruzione e del potere ecclesiastici, ma Francesco perseguiva la via della "rivoluzione pacifica", non della guerra aperta ai ricchi e alla Chiesa. Era il suo il "sogno" (utopico e di matrice gioachimita) di una *adesione spontanea* alla semplicità e povertà evangeliche, così come Dio gliele aveva "rivelate", ripeterà poi, deluso e con accoramento anche nel *Testamento* del 1226, e per questo cercò sin dagli albori (1209-1210) del suo movimento, che puntava al rinnovamento spirituale e civile attraverso *l'esempio* (esempio di *umiltà mitezza povertà amore*), l'approvazione e il permesso del Papa, riconoscendo di fatto l'autorità/intermediazione della Chiesa e rispettandone le gerarchie. Perciò il nuovo viaggio a Roma, dove - raccontano le *Cronache* di Gerolamo d'Ascoli e di Ruggero di Wendover - fu trattato molto male da papa Innocenzo III al primo vederlo *sporco e mal vestito.* "*Va', frate*, -gli disse- *e cercati dei porci, a cui dovresti paragonarti più che agli uomini. Ravvoltolati insieme nel brago e consegnando a loro la Regola che hai preparato, accollati l'ufficio della predicazione*". Francesco andò davvero a rotolarsi fra i maiali, ripresentandosi sporco di fango e di sterco, e rinnovando con determinazione la sua richiesta. Più che il famoso "sogno", raffigurato pure da Giotto, della Basilica di San Giovanni in Laterano sul punto di crollare, ma sorretta sulle spalle da un uomo *vestito di sacco* (appunto il *penitente di Assisi*), spinsero in quel frangente storico di forte conflittualità sociale Innocenzo III ad approvare, anche se solo oralmente, la Regola francescana e a concedere a Francesco tonsura e diritto di predicare, ragioni realistiche di "opportunità" religiosa e politica, per controllare e incanalare all'interno della Chiesa parte di quei fermenti civili e *quel* nuovo movimento "rivoluzionario" sì nel suo verbo estremo di povertà e spiritualità (*Il Signore mi ha detto che questo egli voleva: che io fossi nel mondo un "novello pazzo"*) e in forte crescita, ma non ostile alle autorità ecclesiastiche. Scelta papale in linea con l'intelligente opera di mediazione attuata dal vescovo di Assisi Guido e dal suo amico a Roma il cardinale Giovanni Colonna, be-

nedettino e ex abate della Basilica di San Paolo fuori le mura, entrambi protettori del viaggio a Roma di Francesco, che vi trovò anche una protettrice, la nobildonna Jacopa dei Settesoli che, rimasta vedova, si era data a opere di beneficenza. Anche Jacopa accolse Francesco e gli preparò *con affetto* dei biscotti con mandorle e miele, *i mostaccioli*, che piacquero molto al Santo, il quale contraccambiò regalando a Jacopa un agnellino domestico di compagnia che la donna tenne accanto a sé per tutta la vita. Francesco la chiamava *frate Jacopa* non facendo differenze di "genere" fra lei donna e i suoi frati, così come aveva accolto *in parità* nella sua comunità Chiara e le consorelle, che come i frati minori lavoravano fuori dalle celle, chiedevano l'elemosina, e curavano lebbrosi e infermi, prima che Gregorio IX (ex cardinale Ugolino amico di Francesco) imponesse loro la clausura. Di *frate Jacopa* si ricorderà Francesco morente alla Porziuncola: le farà scrivere chiedendole di portargli i ceri per il funerale, e un panno rozzo colore della cenere per la tonaca della sua sepoltura, oltre che *i mostaccioli*, ma la lettera non fu mai inviata, perché un presentimento aveva già condotto Jacopa con i mostaccioli fino alla Porziuncola, e Francesco, contro i pregiudizi misogini del suo tempo, la fece entrare nella cella dove lo assistevano. A Roma - secondo Ruggero di Wendover - è legata anche la "predica agli uccelli", che Tommaso da Celano colloca invece nel borgo umbro di Bevagna. Ottenuto da Innocenzo III il permesso di predicare, Francesco cominciò subito per le vie di Roma, ma i romani erano indifferenti alle sue parole. Il Santo, dopo averli rimproverati *per la durezza del loro cuore*, disse che avrebbe predicato agli uccelli, e così fece alla periferia della città, dove si rivolse ai corvi, alle gazze, agli avvoltoi che rovistavano fra i rifiuti e agli altri uccelli del cielo, che tutti si raccolsero *immobili* e *in cerchio* attorno a lui. Il prodigio, per Ruggero, si sarebbe ripetuto per tre giorni, e solo allora i Romani richiamarono Francesco in città e lo ascoltarono. A Roma il Santo tornerà nel periodo 1220-1223, in cui sarà impegnato a risolvere le lacerazioni sorte all'interno della sua comunità fra i "moderati" (i conventuali) e i "radicali" (gli spirituali), e a mettere per iscritto la sua Regola, regola che Onorio III non approverà nel 1221 perché troppo rigorosa, accettandone solo la versione successiva del 1223, distante dallo spirito "originario" del francescanesimo. Alla vigilia del primo incontro con Onorio III Francesco farà il sogno della *gallina piccola e nera* (lui Francesco) che non riusciva più a proteggere *i pulcini* (i suoi frati) *dal turbamento degli uomini e dagli attacchi delle lingue maligne.* "A stento" ottenne Francesco che venisse lasciata nella Regola la frase che i frati *non dovessero considerarsi proprietari* (sic!) *ma semplici ospiti nelle loro umili case e umili chiese.* E scomparvero, fra l'altro, pure "l'uguaglianza assoluta" dei membri della *fraternità* francescana (che avranno anche loro una gerarchia) e l'obbligo del lavoro manuale. Un riflesso di quelle lunghe controversie (che non furono solo religiose come abbiamo visto, ma anche sociali e politiche) si coglie - osserva Cazzullo - nelle "immagini" del Santo raffigurato ora con la barba ora senza la barba. Tommaso da Celano che lo aveva incontrato lo descrive con una barba *nera e rada*, e nelle pitture più antiche il Santo porta la barba, come nel ritratto di Cimabue, ma nel mosaico dell'abside di Santa Maria Maggiore a Roma, commissionato da papa Niccolò IV (ex generale dell'Ordine francescano dopo Bonaventura), Francesco non ha la barba come l'avevano *i poveri, i contadini, la gente comune*, o come un *santo mendicante* e *ramingo*; è invece *sbarbato* e *ordinato* come i borghesi, gli aristocratici, i prelati che si radevano ogni mattina, una figura cioè meno "ribelle" e più "istituzionalizzata". Senza barba è pure raffigurato a Roma dal pittore Pietro Cavallini (1240/1330) sulla tomba del cardinale Matteo d'Acquasparta, sostenitore dei "conventuali" e avversario di Ubertino da Casale, capo degli "spirituali" fiancheggiati dalla dinastia angioina che regnava a Napoli, città in cui il Santo è al contrario dipinto con la barba. Una raffigurazione dunque si avrà di Francesco "oscillante" secondo i diversi "umori" e tendenze dell'ambiente sociale, o secondo gli orientamenti e il "senso" attribuitigli da singoli committenti o artisti, come evidenzia al meglio forse il quadro delle *Stimmate* di San Francesco (citato anch'esso da Cazzullo) dipinto da Caravaggio nel 1594/1595 e esposto al museo di Hartford nel Connecticut: per il committente, il cardinale Francesco Maria Del Monte, personaggio influente della Curia romana, mecenate di Caravaggio, e collezionista d'arte la cui abitazione, Palazzo Madama, era il crocevia degli intellettuali e artisti che passavano da Roma, il Santo sulla Verna è *in estasi* e con gli occhi socchiusi, ma l'inquieto e travagliato Caravaggio, *pittore degli umili*, gli ha inciso sul "volto con la barba" le sofferenze fisiche e interiori degli ultimi anni (sentendosi infatti alla fine della sua vita il *servus parvulus* Francesco "tradito e abbandonato" dai suoi come Cristo) e vi ha "espresso" il bisogno estremo di pace del Santo.

Attilio Simonetti
pittore e antiquario romano tra Ottocento e Novecento



Roma, come tutte le grandi capitali, è stata da sempre un polo d'attrazione. Artisti e studiosi desiderosi di conoscere la storia antica e ispirarsi alla sua arte ne hanno fatto una meta per i loro viaggi e alcuni di loro vi hanno risieduto per lungo tempo, anche grazie alle committenze papali. Al contrario, non sono stati molti gli artisti romani la cui fama abbia travalicato i confini della capitale.
Dall'inizio dell'Ottocento, particolarmente sentita fu la presenza dei francesi vincitori del *Prix de Rome*, all'Accademia di Francia di Villa Medici, di cui furono direttori tra il 1809 e 1840 personaggi come Horace Vernet e Jean-Auguste-Dominique Ingres. E si svilupparono vere e proprie comunità di artisti come quella dei pittori romantici tedeschi, i Nazareni.
In alcuni casi, gruppi di artisti stranieri sorsero intorno a figure di rilievo, come Mariano Fortuny y Marsal, uno dei più importanti pittori spagnoli dell'Ottocento, inviato dalla Diputación de Barcelona per approfondire la sua formazione artistica.
La presenza di quest'ultimo nella capitale, dal 1858 fino alla sua precoce scomparsa a 38 anni, nel 1874, ebbe un ruolo importante nella vita di un artista romano dotato di grande talento e insieme di grandi capacità imprenditoriali, il cui nome sarebbe stato conosciuto nel mondo intero: Attilio Simonetti. Pittore, incisore, collezionista, antiquario e animatore dei Carnevale Romani, è stata una figura chiave nel mondo dell'arte tra Ottocento e Novecento.
Vero figlio d'arte, Attilio nasce nel 1843 da Francesco, argentiere ed orafo, e da Carolina Raffaelli, nipote del grande mosaicista Giacomo Raffaelli. Avendo dimostrato sin dalla prima gioventù un particolare talento per la pittura, inizia a 13 anni a seguire i corsi dell'Accademia di San Luca, dove raccoglie vari premi per il disegno e frequenta la Scuola del Nudo di Giggi a via Margutta. L'incontro con Mariano Fortuny, appena giunto a Roma, segnerà il suo destino. Il maestro catalano, di cinque anni più grande, lo prende a studio con lui, come unico allievo. È l'incontro di due grandi personalità, legati da una fraterna amicizia; da una parte un pittore di livello assoluto, dall'altra un artista eclettico, che si sarebbe dedicato con successo all'arte e al suo commercio.



Ritratto di Moro, 1871-72 ca.

Frequentano insieme i corsi di disegno e il confronto tra alcune opere di entrambi, conservate in musei spagnoli e nelle collezioni dei discendenti di Attilio, lo testimoniano: studi di nudo riguardanti stessi soggetti, ma presi da prospettive diverse. Nel confronto tra queste opere si riconosce già la sensibilità diversa che li anima: l'artista romano, che per tutta la vita avrebbe riconosciuto Fortuny come suo maestro, esprime in questi studi un carattere diverso da lui, maggiormente influenzato dal Verismo che aveva conosciuto a Napoli e da una concretezza romana che non si dimentica mai della "realtà".

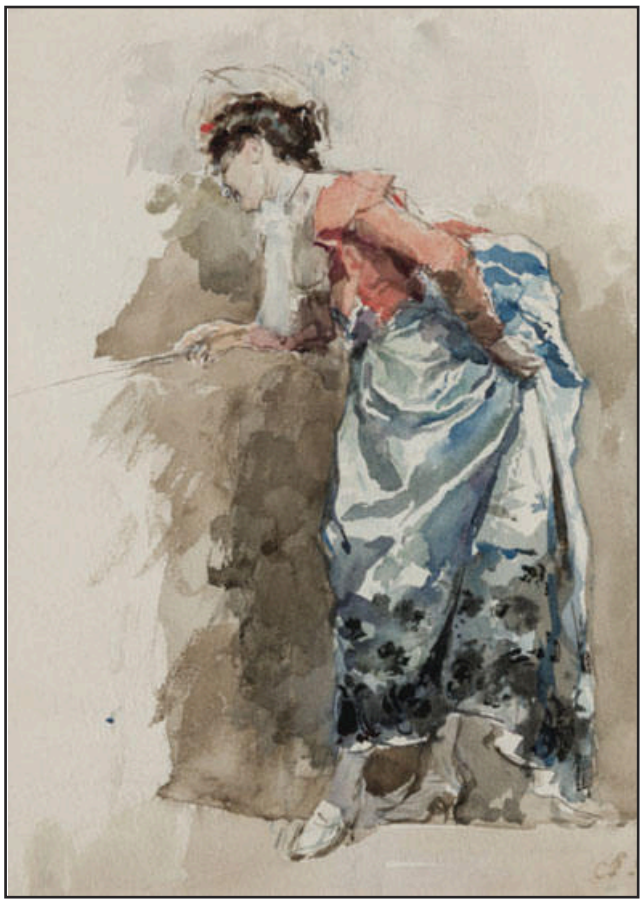
Dopo le iniziali difficoltà dei primi tempi, testimoniate dagli scritti e dalle lettere raccolte nell'Archivio Simonetti da chi scrive, suo discendente, il lavoro dell'artista inizia a dare i suoi frutti. Le sue opere sono acquistate da diversi collezionisti, soprattutto stranieri, come Walther Fol e Jean Charles Davillier e nel 1864 il dipinto l'*Attrice pompeiana,* oggi alla Galleria d'Arte Moderna di Milano, è premiato con l'acquisto da parte dello

Stato italiano. La vicinanza con i pittori della comunità spagnola e con le opere del suo maestro, che era stato inviato in Marocco per ritrarre scene della guerra ispano-moresca, lo arricchiscono e lo indirizzano verso nuove strade. Il dipinto *Ritratto di Moro* del 1871-72, un'opera di qualità eccezionale, dimostra la sua raggiunta capacità espressiva e il suo interesse per l'orientalismo, che si riscontra anche in altre opere che conosciamo attraverso fotografie dell'epoca conservate nell'Archivio Simonetti.
In questi anni si reca a Parigi per incontrare Adolphe Goupil, uno dei più importanti mercanti d'arte del tempo, che, insieme con il tedesco Friedrich Reitlinger cui vende diversi quadri, gli apriranno la strada al mercato internazionale. Poi viaggia in Spagna, dove incontra il pittore Federico de Madrazo, suocero di Fortuny, che era stato direttore del Museo del Prado e in Inghilterra, dove è colpito dalle opere di Alma Tadema.
Attraverso questi incontri e questi viaggi il suo lavoro di pittore si evolve, si arricchisce di una importante clientela di personaggi come il principe Umberto I di Savoia, John Taylor Johnston, uno dei fondatori del Metropolitan Museum di New York e la contessa Julie von Rothschild, appassionata collezionista.



Discussione politica, 1868

In questo periodo Simonetti crea alcune delle sue opere più interessanti. Il dipinto *Discussione Politica* del 1868 è un suo capolavoro e presenta una scena di genere tipicamente romana, con due frati che discutono fra loro sotto un'edicola votiva. Ma alcuni elementi tradiscono la contrarietà di Simonetti per il potere temporale della Chiesa, una posizione che lo avvicina al principe Baldassarre Odescalchi, con cui aveva stretto amicizia e dal quale avrebbe comprato un palazzo a Roma in via Vittoria Colonna e una villa a Santa Marinella.



Studio per la Curiosa, 1872 ca.

Simonetti eccelle nell'acquerello e il suo maestro Fortuny gli scrive, che i suoi e quelli del pittore spagnolo Martín Rico, esposti al Salon di Parigi del 1870, erano i migliori fra tutti quelli in mostra. In questi anni espone in Europa e negli Stati Uniti, soprattutto a Londra e New York. Tra le opere più interessanti del periodo sono la coppia di oli, *L'Araldo* e *Il Tamburo*, nelle collezioni dei Reali d'Italia dal 1878 fino all'esilio di Umberto II nel 1946, che mostrano l'influenza del *japonisme*, scoperto dal pittore nei suoi viaggi a Parigi e che si manifesta con l'uso di colori puri, applicati sulla tela senza sfumature.

L'opportunità che aveva avuto di visitare musei durante i viaggi approfondisce la sua formazione e la sua conoscenza dell'arte del passato, iniziata quando insieme con l'amico Fortuny aveva cominciato a raccogliere oggetti, armi, tessuti e abiti antichi per

raffigurarli con autenticità nei dipinti. Questa era una pratica che si era diffusa tra gli artisti del tempo, collegata allo storicismo pittorico ancora presente alla metà dell'Ottocento. Simonetti si appassiona a questo aspetto della sua attività diventando prima un raffinato collezionista e poi un abile mercante.

La svolta decisiva nella sua vita avviene a quarant'anni, nel 1883, quando organizza un'asta a Roma, che raccoglie una grande parte delle sue collezioni. Si tratta di 1282 lotti, divisi per categorie, che comprendono, tra le altre, armi, vetri, stoffe, maioliche e mobili. Il catalogo, corredato da stampe a zincotipia (un particolare procedimento di fotoincisione per permettere un grande numero di esemplari), è scritto in francese ed è distribuito in diverse capitali europee, segno che il nome di Simonetti è già conosciuto ampiamente fuori dell'Italia. La qualità delle opere presentate e il loro numero, rispetto a quello di altre aste organizzate da altri mercanti, contribuiscono al successo della vendita. Ed è il punto di partenza per lo sviluppo di un'attività di commercio dell'arte come poche in Italia.



L'Araldo, 1876

Con l'avvento della Belle Époque, l'economia mondiale ha una notevole crescita e le nuove classi borghesi desiderano di apparire e dimostrare il proprio raggiunto status con l'acquisizione di opere d'arte. Simonetti, dopo aver avuto per anni uno studio a Palazzo Altemps, si trasferisce nel 1904 a palazzo Odescalchi Simonetti, destinato ad ospitare la sua Galleria e il suo studio.

La sua clientela si estende a livello internazionale, comprendendo magnati come John Pierpont Morgan e Lord William Waldorf Astor, e i musei più importanti del mondo, tra cui il Victoria & Albert e il Metropolitan Museum, acquisiscono oggetti che provengono da lui. Studiosi come Wilhelm Von Bode e Ludwig Pollak si rivolgono a lui per opere da aggiungere alle collezioni che stanno curando.

Nello stesso tempo Simonetti continua a coltivare la sua passione per il Carnevale Romano e a lavorare come artista, libero ormai dai condizionamenti del mercato. L'organizzazione di una sfilata a tema per le vie cittadine per il Giovedì Grasso del 1880, con 60 personaggi in abiti seicenteschi originali e di sua proprietà, è un evento memorabile di cui rimane la documentazione fotografica di Henri Le Lieure nella fototeca di Palazzo Braschi.

Tra le opere come pittore, destinate soprattutto alla famiglia, c'è un grande quadro, *Il Pascolo dei Tacchini*, dove presenta un tema unico nella storia dell'arte: un nano barbuto con una canna in mano che li porta al pascolo. Il protagonista dell'opera è Paolo Sarpi, un modello che lavora con lui in questi anni, che appare intento a svolgere con serietà il suo compito, ben lontano dagli stereotipi del buffone di corte cui si era abituati. Qui traspare l'influenza della sua conoscenza diretta delle opere di Velásquez al Museo del Prado, dove i nani rappresentati dimostrano una dignità prima sconosciuta.

Attilio Simonetti, diversamente dal suo amico e maestro Fortuny, è destinato ad una lunga vita e scompare nel 1925 a 81 anni, pochi anni prima che la crisi del 1929 scuota profondamente il mondo ed il mercato antiquario. Ma la sua memoria è tramandata dai suoi discendenti, che ne hanno continuato l'attività fino ad oggi nella loro Galleria e con l'Archivio e i siti internet dedicati a suo nome, costantemente consultati da studiosi e istituzioni interessati alla storia dell'arte e del mercato antiquario tra Ottocento e Novecento. Così come il suo nome è ricordato ancora oggi con le lettere che lo compongono sulle bifore della facciata del piano nobile di palazzo Odescalchi Simonetti di via Vittoria Colonna.

Giovanni Carboni

Il saccheggio militare come teologia bellica nella tragedia di Karl Kraus “Gli ultimi giorni dell’umanità”

di ***Italo Michele Battafarano***



1. – Nella tragedia *Gli ultimi giorni dell’umanità*, scritta durante la Grande guerra e pubblicata immediatamente dopo, lo scrittore austriaco Karl Kraus (1874-1936) mette in scena il saccheggio da parte dell’esercito tedesco e di quello austro-ungarico di Udine, abbandonata dopo la disfatta di Caporetto, dal 24 ottobre 1917 fino al novembre 1918, e quello della città francese di Fourmies da parte dei soldati tedeschi, che la occuparono dal 27 agosto 1914 fino a novembre del 1918. Di queste due città, quella italiana riuscì a superare negli anni del primo dopoguerra il trauma bellico, mentre quella francese ai confini con il Belgio, la cui industria fu distrutta quasi totalmente durante la guerra, non riuscì più a ritornare al livello di benessere precedente, andando incontro alla deindustrializzazione e alla decadenza economica.
La messa in scena del saccheggio e della violenza sulla popolazione civile in tempo di guerra non è semplice come il racconto di un cronista e di uno storico. Kraus ci riesce tuttavia benissimo, lasciando agire e parlare i saccheggiatori, nelle loro sgargianti divise di ufficiali, adeguatamente motorizzati, per caricare ogni merce di un qualche valore, orgogliosi di essere conquistatori che fanno bottino. Esercitando il saccheggio come prassi militare legittima, essi lo intendono come espressione della teologia bellica che rende manifesta la superiorità del popolo in armi, chiamato da dio a dimostrare il potere del popolo da lui eletto su tutti gli altri popoli, col ricorso alla violenza.
I due eserciti degli imperi centrali, quello austro-ungarico e quello prussiano, sentendosi in missione per conto del loro dio, esercitarono la strategia del saccheggio a danno della popolazione civile di due città di confine, benestanti, perché la loro guerra, asserivano, era giusta. Era, insomma, l’occasione per sottomettere gli altri popoli, dapprima occupandone i territori e poi annettendoli, saccheggiando e uccidendo chiunque opponesse resistenza. Allo scopo furono ritenute nulle, nell’estate del 1914, tutte le dichiarazioni di neutralità. Per prima quella del Belgio, un paese neutrale che poteva, a ragione, pretendere, come entità statale indipendente, che fosse rispettata la propria integrità territoriale da parte di tutti i paesi belligeranti. Ciò non avvenne, perché l’esercito tedesco lo invase subito, per arrivare presto in Francia. Nell’ambito di una guerra europea, non si poteva disconoscere la legittimità del progetto militare della Germania di aspirare con tutti i mezzi alla vittoria sull’intero continente.
Così scrisse, con arrogante sfrontatezza, Max Scheler (1874-1928), il filosofo tedesco più convinto della teologia politica e della metafisica del militarismo tedesco, tanto da farne oggetto di un’intensa opera di propaganda bellica in libri, saggi, conferenze e persino in interventi estemporanei nei caffè cittadini. Insomma, la Grande guerra fu elaborata come teologia bellica dal filosofo Max Scheler e, all’opposto, rappresentata a teatro come *gli ultimi giorni dell’umanità* da Karl Kraus, che si dimostra così il più radicale critico della monarchia asburgica, un’ignominia senza pari “in questa malnata Europa centrale” ovvero “qualcosa di sanguinariamente gioviale” che nel 1914 mise “a fuoco il mondo”.*
In forme teatrali, gli uomini entrano in scena, parlano e agiscono secondo un proprio, arbitrario codice di guerra, eccezionale e irresponsabile, perché va oltre ogni norma giuridica o convenzione internazionale. In questo modo Karl Kraus tematizza la *fisica* della guerra ovvero ciò che essa fu come prassi, e la relativa *metafisica* come teologia bellica ovvero ciò che legittima e spinge gli uomini a depravare, violentare, saccheggiare e, infine, anche uccidere, perché, in guerra, “uccidere è un servizio reso a Dio” (323), essendo un “assassinio con la Bibbia in mano” (597).

2. – Nella scena del saccheggio in Italia (atto V, scena 5) la didascalia informa su luogo e attori: “Presso

Udine. Due generali, da direzione diverse, ognuno su un'automobile stracarica." (508) Incontrandosi, si lamentano che "non ci sia più niente da portare via", afferma l'uno, mentre l'altro registra con rammarico che "in un paese così ricco" (508), purtroppo, non c'è rimasto più niente, perché i tedeschi sono arrivati prima. Qui la scena è già straniante di per sé, mostrando due generali che non sono accompagnati da altri ufficiali, attendenti e autista, ma guidano personalmente una macchina, da riempire di ogni cosa che abbia un qualche valore, dopo che la popolazione civile è scappata via, all'arrivo dell'esercito nemico. La guerra dei generali non è basata su alcuna strategia militare, non esprime una tattica bellica in rapporto al terreno o alle condizioni climatiche, non rivela una disposizione di soldati in campo, ma è pratica disonorevole, contro ogni competenza di tecnica militare, essendo appropriazione individuale di "beni senza padrone" (508), in tedesco, "herrenloses Gut" (560), per la quale non c'è bisogno di avere i gradi di ufficiale superiore. Insomma, nel teatro di Kraus la guerra è metafora della sopraffazione fisica attraverso il saccheggio; non è azione contro il nemico in armi, bensì ladrocinio, appropriazione di beni concreti della popolazione civile.

Lo spostamento concettuale è evidente: Kraus ritiene che nella guerra ci sia anche una prevalente dimensione utilitaristica molto volgare e concreta, dettata negli alti comandi non tanto dalla possibilità di guadagnar medaglie sul campo di battaglia e così far carriera più velocemente che in tempo di pace, quanto piuttosto da quella di arricchirsi velocemente col saccheggio, come mai sarebbe stato loro possibile altrimenti. La dimensione economica della guerra è il furto dopo la violenza delle armi, necessaria per occupare le terre del nemico.

In questa scena Kraus formula anche una gerarchia di efficienza nell'arte del saccheggio tra gli ufficiali austriaci e quelli tedeschi, essendo i secondi più organizzati dei primi, come ammettono i due generali austriaci apertamente, col dovuto rammarico. Dice il primo generale dell'alleato tedesco: "Sono pratici, non c'è invidia che tenga. Hanno ufficiali addetti al bottino, è tutto organizzato. Con trasporti collettivi. Noi, invece, dobbiamo racimolare la roba pezzo per pezzo." (508) Il tema dell'efficienza organizzativa tedesca è per gli ufficiali austriaci una dolorosa constatazione della propria inefficienza militare. È l'ammissione di una inferiorità antropologica che ritorna più volte nel dramma di Kraus. In un'altra scena (II, 27) un generale austriaco l'ammette durante una riunione con i suoi ufficiali di fronte alla difficoltà di strappare il passo di Uszok ai russi: "Vedete signori, potete dir quel che volete contro i tedeschi, ma una cosa bisogna riconoscergli, diciamo la verità, hanno l'organizzazione … Io lo dico sempre e ne sono convinto: se noi avessimo un briciolo di organizzazione, il resto andrebbe bene … Così, invece, quel che ci manca … è proprio l'organizzazione. In questo i tedeschi ci superano, diciamo la verità." (270)

Dopo aver ammesso di essere inferiori ai tedeschi, per mancanza di organizzazione, quindi anche inadeguati a condurre una guerra, come dimostra la difficoltà di vincere sui russi, strappando loro il passo Uszok, e dover chieder perciò l'aiuto dei tedeschi, il generale austriaco cerca nella tipologia nazionale qualche virtù che i tedeschi non hanno. Le trova, infine, nella "messa in scena" e nella "giovialità", affermando: "Certo anche noi siamo superiori in molte cose, per esempio quel certo non so che, l'apparenza, quel tocco in più, la giovialità, che ci vengono invidiate … ma quando ci impantaniamo, beh, allora arrivano i tedeschi con la loro organizzazione e …". (270) Apparenza e giovialità, la vita come teatro e rappresentazione, la messa in scena di soldati in bell'uniforme, adatti ad una parata o, al massimo, ad una guerra breve, di una stagione soltanto, d'estate, perché, per il pantano dell'inverno, si ammette di non essere organizzati. Ecco ciò che caratterizza il tipo nazionale austriaco a confronto con quello tedesco.

In questo anacronismo caratteriale, che non può essere compensato da bella presenza e giovialità, emerge la critica radicale di Kraus all'arretratezza dell'Impero austro-ungarico in sé, e alla irresponsabilità dei suoi governanti che si sono avventurati in una guerra, senza averne calcolato le implicazioni internazionali e senza averne i mezzi e la preparazione corrispondente. Alla disorganizzazione sul campo di battaglia corrisponde anche l'improvvisazione nel fare bottino di guerra. I due generali saccheggiatori, che s'incontrano nei pressi di Udine, ne sono coscienti, avendo dovuto prendere atto, che i tedeschi, "appena arrivati a Udine, l'hanno subito divisa in Udine *S* e Udine *N*. A Udine *S* c'era la seta e se la sono presa i tedeschi, afferma l'uno, mentre l'altro completa la riflessione, aggiungendo: A Udine *N* non c'era nulla. Perciò è toccata a noi. Naturalmente noi non potevamo superare la linea di demarcazione." (508)

Quest'ammissione d'incompetenza organizzativa è *triste*, devono riconoscere ambedue i generali intenti

al saccheggio. Ricorrendo allo stile laconico, Kraus non lascia dubbi sulla connotazione di questa *tristezza*, intesa dai due generali austriaci come rammarico per il fatto che siano arrivati prima i tedeschi, molto meglio organizzati, anche nel far bottino, lasciando loro soltanto il *niente*. Agli occhi del lettore e dello spettatore la *tristezza saccheggiatrice* dei due generali austriaci a Udine significa ben altro. In confronto ai tedeschi, che si sono uniti in nazione soltanto da mezzo secolo, l'impero austro-ungarico ha sì una plurisecolare tradizione alle spalle, ma soltanto come "guazzabuglio" (451), in tedesco "Pallawatsch" (498) come aggregazione disordinata di popoli diversissimi tra loro, che non si sentirono mai organicamente uniti, né furono governati dall'alto nel progetto di uno stato sovranazionale che perseguisse il massimo di omogeneità possibile, pur nella evidente diversità culturale, economica e sociale all'interno del vastissimo impero austro-ungarico.

Con le tipiche doti austriache, ovvero *bella presenza* e *giovialità* come virtù politiche nel governo dell'impero asburgico, non si sarebbe mai potuto raggiungere l'efficienza organizzativa dei tedeschi in guerra. Pensare di poter dichiarare guerra alla Serbia, dando così *fuoco al mondo*, confidando soltanto su queste due virtù, se tali ancora si possono chiamare, quando si fa una guerra, indica quale grado di arretratezza ha caratterizzato l'Austria di Francesco Giuseppe, da settant'anni sul trono degli Asburgo, "imperatore pedante" (454) di un mondo, afferma Kraus, che è ormai fuori della storia, perché regnante sul più anacronistico *guazzabuglio* della storia europea anno 1914, "sul letamaio imperialregio" (449), in tedesco "k. k. Misthaufen". (496)

Lasciando parlare i due generali saccheggiatori in un dialetto fortemente connotato, a rimarcare la loro miserrima ingordigia quotidiana, Kraus concede loro di fare l'elenco del bottino, quasi fosse la lista della spesa quotidiana. Il primo rivela qual è il suo bottino giornaliero: "Oggi ho requisito tre tappeti, 30 chili di riso, un po' di carne, due sacchi di caffè, tre pannelli di porta e quattro immagini di santi, ben dipinte, sai, al naturale." (508) Il secondo lo imita con altrettale soddisfazione: "Io ho preso oggi un grammofono, 20 chili di maccheroni, un po' di rame, 5 chili di formaggio, due dozzine di scatole di sardine e un paio di quadri a olio!" (508-509) Dopo i saluti, senz'alcuna particolare enfasi, quasi fossero due massaie che s'incontrano per strada, come sempre, ogni giorno, di ritorno dal mercato, il secondo generale se ne va. A questo punto il primo afferma: "Vedo lì, nel campo, un nostro fante che prende una pannocchia di granturco! Alto là, ehi tu, questo è rubare! (Scende e gli dà uno schiaffo)." (509) Qui si chiude la scena del saccheggio di Udine.

La preferenza di Kraus per la forma drammatica al posto dell'epica dà a queste parole del generale saccheggiatore una particolare rilevanza. Nel descrivere quello che vede, il generale assume un atteggiamento ambivalente: emerge l'apparenza di una forma di onore militare, quando si tratta degli altri, qui addirittura di un sottoposto dell'ultimo grado militare, ma anche il disappunto verso colui che trova ancora qualcosa da portare via, dopo che i tedeschi, organizzatissimi, si son presi il meglio, e dopo che i due generali che si sono accontentati di raccogliere i resti, chiamati, *beni senza padrone*, con una metafora che nasconde l'idea di saccheggio. Il fatto poi che i due generali abbiano per lo più saccheggiato dei viveri ovvero spaghetti, formaggio e sardine l'uno, riso, carne e caffè l'altro, deve rimarcare che si tratta ormai di una lotta per la sopravvivenza, in una delle ultime battaglie sull'Isonzo, dopo la quale la popolazione di Udine è fuggita.

Ai due generali sono concessi col saccheggio chili di vettovaglie di buona qualità, perché ognuno di loro ha una macchina per muoversi rapidamente e caricare la merce. Al fante dell'esercito imperialregio, invece, è concessa soltanto una pannocchia di granturco, da consumare subito, sul posto, chiamata peraltro in dialetto austriaco *Kukuruz*, (561) parola d'origine croata, scelta da Kraus, attento stilista e cultore della lingua, per indicare una delle tante nazionalità dell'impero asburgico, nota nella tradizione popolare, fin dalla Guerra dei Trent'Anni (1618-1648), per fornire soldati mercenari, particolarmente capaci nell'arte del saccheggio. Essendo l'appropriazione di quella pannocchia, avvenuta in presenza di un generale, essa non è più espressione immediata del bisogno di placare la fame, bensì un istintivo gesto di sopravvivenza causato dalla guerra. Agli occhi dell'ufficiale essa è un'azione indegna di chi porta l'uniforme militare, escluso sé stesso, in quanto generale.

Il codice d'onore cancella l'istinto primordiale, costringendo il generale a scendere dalla macchina e schiaffeggiare il soldato di fanteria, come riporta la didascalia. Lo schiaffo, che in altro contesto, sarebbe

stato il gesto simbolico che esprime la dichiarazione di sfida al duello, è qui invece, data l'estrema distanza di grado tra i due militari, una vera e propria punizione sul campo, ma affatto teatrale, espressa insomma con la tipica "giovialità soddisfatta" (460) degli austriaci, così, tanto per salvare le apparenze, perché, in fondo, sia il generale motorizzato sia il fante a piedi fanno la stessa cosa: ambedue raccolgono *beni senza padrone*, lasciati lì dalla popolazione civile in fuga dalla guerra. Messi in scena, i conquistatori sono soltanto dei ladroni, dal fante al generale. Nelle loro parole e azioni la guerra sparisce come missione, come crociata in nome di dio, rivelandosi pratica del furto, abitudine all'inganno e alla sopraffazione.

3. – La scena successiva del dramma è localizzata nella città di Fourmies, ai confini col Belgio. Qui Kraus presenta il monologo di *Lüdecke*, un *Landwehrmann* ovvero un riservista, destinato alle questioni amministrative in tempo di guerra, che comanda, in questo caso, un'unità di saccheggio a Fourmies, dopo aver fatto lo stesso a Lille, nell'autunno nel 1914, quando la città francese cadde nelle mani dell'esercito tedesco. Il monologo di *Lüdecke* è composto di due parti: la prima è una specie di resoconto ad alta voce della sua attività di saccheggiatore nonché della necessità e legittimità del bottino di guerra; la seconda parte è una lettera a un amico, datata 8 maggio, verosimilmente, 1915, nella quale sono elencati i beni confiscati alla popolazione civile come bottino di guerra.
Nella prima parte Lüdecke contesta tutti coloro che, "dal fronte o dall'interno del paese", chiamati sprezzantemente *disfattisti*, sollevano dubbi su quanto avviene nelle *retrovie*, con ciò intendendo la guerra di rapina ad opera delle unità di saccheggio, delle quali fa parte lo stesso Lüdecke, perché, afferma questi, la guerra ha leggi sue proprie, un *ethos* militare affatto eccezionale, che non ammette elucubrazioni morali da tempo di pace. Dai *disfattisti*, che confondono l'etica della guerra con quella della pace, Lüdecke e la sua squadra di saccheggiatori, non intendono farsi rovinare i piaceri della guerra: "Da noi si trinca e si va a puttane a tutta forza, niente fa pensare a una pace che ci verrà imposta." (509) Questa pace, che impone rinunce, in tedesco "Verzichtfrieden" (561), anche se a Lüdecke al momento, vista la situazione militare favorevole ai tedeschi, sembra impossibile, gli impedirebbe una vita dissoluta, legittimata dal principe ereditario, il quale "ha un vero e proprio harem, di recente ha fatto un acquisto stupendo e i genitori, che erano contrari, li ha fatti tranquillamente deportare." (509) Lo scopo della guerra, qui circoscritto al privilegio della violenza sulle donne dei vinti da parte dell'autorità massima dello stato al fronte, alla fine della lettera di Lüdecke, e della scena, Kraus lo tematizza come pratica quotidiana dell'esercito vincitore a tutti i livelli e gradi. Questo scrive il suo personaggio a un amico in patria, col quale si vanta della libertà sfrenata che la guerra gli permette: "E poi ci sono delle ragazzine che è un piacere sverginare. Ti saluta il tuo …". (510)
Ci sono due altre tipologie di donna che Kraus fa comparire in questo monologo di Lüdecke, ambedue nella parte epistolare. La prima è rappresentata dalle giovani donne appena sposate, "alle quali portiamo via i regali di nozze", afferma il saccheggiatore tedesco. La seconda è una donna, "quella vecchia strega", alla quale hanno sottratto tutto quello che ella aveva nascosto in una "camera murata", nella quale essi trovarono, "quindici strumenti musicali di rame, un'orchestra completa, una bicicletta nuova di zecca, 150 lenzuola e asciugamani e sei lampadari di ottone, che da soli fanno un peso di 25 chili, e poi una quantità di altri oggetti." (509) La *vecchia strega* è tale agli occhi sprezzanti del saccheggiatore Lüdecke e del camerata, che l'ha accompagnato nella casa di cittadini francesi benestanti, perché è diventata *una furia*, quando le è stata requisita tutta quella roba, nascosta per evitare di doverla comunicare al comando tedesco, com'era obbligo di ogni cittadino nelle regioni occupate dai tedeschi. Un popolo di vincitori e dominatori è tale perché dedito al saccheggio, essendo "la necessità della guerra che ci spinge a farlo", (509) aggiunge Lüdecke, a propria giustificazione.
Nella prima parte di questa scena Kraus concede al suo orribile personaggio la sfrontatezza del corruttore oltre la sadica arroganza del saccheggiatore, quando gli fa rispondere ai dubbi etici di coloro che son rimasti in patria, al caldo, con affermazioni di gretto cinismo, ammantato di utilitarismo spicciolo: "E in fin dei conti cosa vuole il paese? Gli mandiamo tutto quel che possiamo. Ho sentito che da Wertheim stanno già vendendo il bottino di guerra di Lille." (509) La prima domanda è retorica, essendo una confutazione implicita dei dubbi etici, che taluni avanzano sul bottino di guerra strappato alla popolazione civile. A essa segue la critica di Lüdecke all'ipocrisia dei suoi connazionali, i quali, invece di blaterare

in termini moralistici, dovrebbero chiedersi da dove viene tutta quella buona roba che si vende da Wertheim ovvero nei più grandi supermercati della Germania. Se essi, senza farsi troppe domande, approfittano di quell'abbondanza, rinuncino però, riflette Lüdecke, anche al loro moralismo pacifistico. Alimentata dai beni sottratti ai francesi, l'anima dei connazionali dovrebbe tacere, perché, a guerra scoppiata, c'è soltanto l'etica bellica che vale tanto al fronte quanto in patria.
Nella lista delle cose che ha saccheggiato, dopo essere stato assegnato al servizio requisizioni delle retrovie di Fourmies, quindi di tutto quello che può essere utile al fronte o venduto in patria, Lüdecke, scrivendo al suo amico in patria, elenca: "Alla popolazione francese prendiamo tutto il piombo, l'ottone, il rame, il sughero, l'olio eccetera, i lampadari, le stufe e tutto quello che arriva qui, da vicino e da lontano, parte per la Germania." (509) Dopo aver sottratto alla *vecchia strega* beni per "un valore di più di 10.000 marchi", Lüdecke e il suo camerata di bottino, portano anche "qualche balla di lana di pecora e molte altre cose", per le quali "il comandante era proprio soddisfatto, e ci dovevano dare perfino un premio. E forse anche la croce di ferro." (509-510)
La croce di ferro, istituita dal re di Prussia durante le guerre di liberazione nel 1813, divenne poi la croce di guerra per i meriti conquistati nella guerra contro la Francia nel 1870 e rinnovata dall'imperatore Guglielmo II l'otto agosto 1914, a guerra appena iniziata; fu concessa con una relativa larghezza di vedute, facendone di fatto, il segno di un ordine tedesco vero e proprio. Questa croce di ferro, ottenuta al fronte per meriti diversi, può quindi essere legittima aspirazione dei reparti della riserva, addetti al saccheggio, perché ormai la guerra non si combatte solo in trincea o all'assalto del nemico, ma anche con l'astuzia del saccheggiatore che scova i nascondigli e con la freddezza utilitaristica di chi non ha scrupoli morali nel depredare sia le vecchie streghe benestanti sia le giovani donne appena sposate.

4. – Questa è la *fisica* della guerra, nelle retrovie di Udine o di Fourmies, che Karl Kraus mette in scena come illuminazioni teatrali, a scandire *gli ultimi giorni dell'umanità.* Oggi, dopo oltre un secolo, le guerre si fanno ancora allo stesso modo, sebbene con armi più sofisticate e perciò più distruttive. Durano più a lungo, sono più sanguinarie e crudeli, sembrano non finire mai, perché riprendono dopo qualche anno, con maggiore intensità. Tutto questo Kraus ce lo ha predetto. Allo scoppio di una guerra, spesso nemmeno dichiarata ufficialmente, se ne annunciano solennemente i nobili fini, i grandi ideali di democrazia e la giustizia in nome di dio. Poi si bombardano le città e si occupano i territori d'altri, per appropriarsi delle risorse del sottosuolo (petrolio, metalli e terre rare) mettendo in scena l'umanità più varia e volgare, rappresentata da generali ladroni, capitalisti, presentati come "due enormi palle di lardo" che si chiamano Gog & Magog, come nella Bibbia, e genocidari d'incommensurabile crudeltà che operano in nome di dio. E questa è la *metafisica* bellica. (*7 settembre 2026*)

* Tutte le citazioni in italiano sono tratte da Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, a cura di Ernesto Braun e Mario Carpitella. Milano, Adelphi, 1980, con l'indicazione della pagina fra parentesi nel testo, qui p. 597. – Le citazioni in tedesco sono tratte da *Die letzten Tage der Menschheit.* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.


I LIBERATORI

Gaio Cilnio Mecenate, l'archegeta della filantropia culturale augustea

di ***Arduino Maiuri***



Stefan Bakałowicz, Il circolo di Mecenate,1890, Galleria Tret'jakov (Mosca)

Personaggio industrioso e complesso, Mecenate seppe concedersi anche ozi suadenti e voluttuosi, rivelando così un'anima variegata, perché fondata su due combinazioni sostanzialmente integrabili. Da un lato, infatti, esercitava un ruolo di primo piano nella gestione della vita pubblica, con grande solerzia e serietà; dall'altro adorava anche coltivare una poesia disimpegnata, sull'onda delle *nugae* di catulliana memoria, nell'evidente intento di ritemprarsi rispetto ai probanti impegni politici che lo vedevano costantemente impegnato sul proscenio della *res publica Romanorum*. Ferma restando l'*auctoritas* con cui il *princeps* si fece garante supremo della temperie istituzionale, non apportando modifiche vistose al suo assetto formale grazie al mantenimento delle magistrature repubblicane, occorrevano comunque figure di spicco che sapessero garantirgli un valido sostegno sia sul piano militare (Agrippa) che culturale (Mecenate, appunto), in un sapiente ordito politico. A ciò contribuì in misura decisiva proprio colui che, «di antica stirpe regale» (*atavis edite regibus*), come rilevò in chiave programmatica Orazio all'inizio delle *Odi*, si dimostrò ben più che il semplice *homo novus* che il suo *status* gli avrebbe concesso di essere secondo i parametri ordinari, bensì uno stratega abile e accorto, tenace e industrioso.

Eppure, se «il primo dei barocchi latini», come ebbe a definirlo Henry Bardon in un'espressione tanto felice quanto fortunata, si compiacque di un'espressività stilistica talmente *sui generis* da suonare a tratti persino eccentrica, stando anche al giudizio severo ma attendibile di Quintiliano (IX, 4, 28), o ancora, secondo quanto attesta Tacito (*Ann.* I, 54, 2), organizzò dei *ludi* per esaudire i capricci del pantomimo Batillo, è Seneca a riservargli una condanna senz'appello, definendo la sua carica oratoria «involuta» come quella «di un ubriaco», «errabonda» e «carica di licenziosità» (*Ep.* 114, 4).

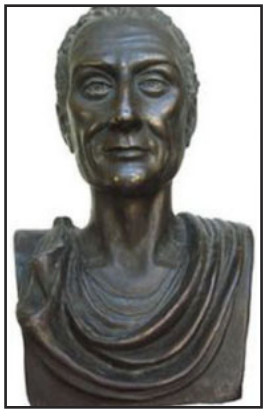
Il fatto stesso di essere particolarmente abbiente e propenso ad abbandonarsi alle delizie di una vita facoltosa dové, dunque, istillare in lui un *modus operandi* sbarazzino e personalizzato, come la consuetudine di presentarsi in giro con la tunica sciolta (*soluta*) e non legata in vita, secondo le rigide previsioni del *mos maiorum*. Del resto in quel particolare frangente della storia romana la nobiltà dei natali, e soprattutto la regalità, a lui connaturate (cfr. Hor., *Carm.* III, 29, 1 e Prop. III, 9, 1, non a caso due solenni *incipit*), potevano rivelarsi alquanto pericolose, proprio perché latrici di pericolosi sospetti di *adfectatio regni*, quello stesso atto di *hybris* che aveva già causato la rovina di Cesare e Antonio. Il *cursus honorum*, in sostanza, non era più visto come una *condicio sine qua non* per raggiungere una posizione elevata nei ranghi del nuovo ordinamento, e Mecenate anche per questo preferì restare un semplice *eques*, non concedendosi la *dignitas* senatoria. Etrusco e con ogni probabilità aretino, sia sul versante paterno che materno, sebbene la questione sia dibattuta e non poco controversa, all'inizio godè della fiducia di Ottaviano proprio per la sua accortezza: lo attesta il fatto che quando nel 36 il futuro Augusto e Agrippa combatterono a Milazzo la battaglia decisiva contro Sesto Pompeo, gli fu assegnato il compito delicato di reggere le sorti di Roma, prerogativa sostanzialmente analoga a quella che di lì a poco sarebbe stata appannaggio esclusivo del *praefectus praetorio*. La stima che aveva acquisito agli occhi dei *potentiores* trovò, se possibile, una conferma ulteriore quando riuscì a scongiurare il complotto ordito da Marco Emilio Lepido Minore, figlio del triumviro, con la condanna a morte del reo. Negli anni seguenti, tuttavia, allentò gradualmente la presa, nel senso che rimase consulente fidato di Augusto ma senza prendere parte attiva alla vita politica, anzi nel 23 aiutò persino un altro congiurato, suo cognato Murena, fratello di sua moglie Terenzia, a scampare alla pena capitale, una volta scoperta la cospirazione in cui era coinvolto.

Non stupisce, tenuto conto di ciò, il progressivo irrigidimento di Augusto, come anche il fatto che alla sua morte, avvenuta l'8 a.C., appena due mesi prima di quella di Orazio, in una ideale *coniunctio animi*, egli non abbia mancato di lasciare in eredità al *princeps* il suo intero patrimonio.
Ma una volta giunti a questo punto, in che termini potrebbe valutarsi allo stato attuale degli studi l'espressione di "circolo di Mecenate", alla quale si tende ancora oggi ad associare spontaneamente la sua figura? La risposta è semplice: si trattò di un alone spontaneo che andò programmaticamente a corredare l'ambizioso progetto augusteo e il nuovo corso impresso agli eventi. L'immagine andava sostenuta non solo con le arti plastiche e visive, ma anche con quelle non meno vivide, incisive e qualificanti dell'*ars scribendi*. Del resto, quanto si è accennato in relazione al ruolo più marginale che il mediatore del principato ebbe negli ultimi anni offre una spiegazione persuasiva anche del carattere discreto del suo patronato, ossia del fatto che abbia saputo incentivare l'opera di Orazio o Properzio con studiata maestria: riuscì, infatti, ad addossarsi gli impegnativi oneri connessi in un perfetto connubio tra il *bon ton* della metodologia operativa e il fondamentale conseguimento degli effetti auspicati.

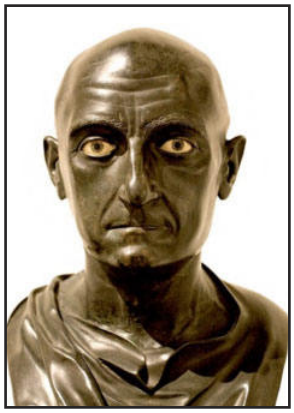
L'archetipo della satira romana tra radici comunitarie, evoluzione stilistica e la lezione di una poesia civile

di ***Riccardo Renzi***

Satura quidem tota nostra est: con questa celebre dichiarazione di orgoglio culturale, contenuta nel decimo libro dell'*Institutio oratoria*, Quintiliano rivendicava l'assoluta originalità di un genere letterario che, a differenza della tragedia, dell'epica o dell'elegia, non derivava direttamente dai modelli ellenici. La satira rappresenta la più pura espressione dello spirito italico, capace di fondere l'inclinazione per la beffa irriverente con la riflessione morale, la critica sociale e il realismo linguistico. L'etimologia stessa del termine rivela la natura polifonica e variegata di questa forma espressiva. Tra le diverse ipotesi avanzate dai grammatici antichi, la spiegazione filologicamente più accreditata riconduce il sostantivo all'espressione *satura lanx*, il piatto di primizie e frutti vari offerto alle divinità, in particolare a Cerere, durante i cerimoniali agricoli. La radice del termine si lega all'aggettivo *satur* e all'avverbio *satis*, evocando concetti di abbondanza, mescolanza e varietà. Prima di codificarsi in forma scritta, la *satura* visse una lunga stagione drammatica e rituale. Come narra Tito Livio nel settimo libro delle sue storie, le prime forme di rappresentazione teatrale romana nacquero per placare l'ira divina durante una pestilenza, integrando le danze degli *histriones* etruschi con il ritmo fescennino, caratterizzato da scambi di battute mordaci, licenziose e improvvisate. Questa componente scenica popolare si intrecciò poi con la *fabula Atellana*, farsa incentrata su tipi fissi e maschere comiche che avrebbero influenzato la stessa commedia plautina. La transizione verso la satira propriamente letteraria segna la nascita di un genere d'autore articolato in più fasi storiche. La prima stagione, detta pre-luciliana, vede in Quinto Ennio e Marco Pacuvio i primi artefici della misura scritta, caratterizzata da una spiccata polimetria e da una spontanea alternanza tra argomenti dotti e toni faceti. La vera svolta avviene tuttavia con Lucilio nel II secolo a.C., il quale conferisce al genere i suoi tratti costitutivi permanenti: l'aggressività dell'attacco *ad personam*, la critica serrata verso le distorsioni della società e della classe politica romana, un accentuato autobiografismo e la progressiva adozione dell'esametro dattilico come metro d'elezione. Lucilio abbassa programmaticamente il registro linguistico al *sermo cotidianus*, aprendo la strada a una poesia di forte impegno etico e civile.


Ennio


Pacuvio


Lucilio



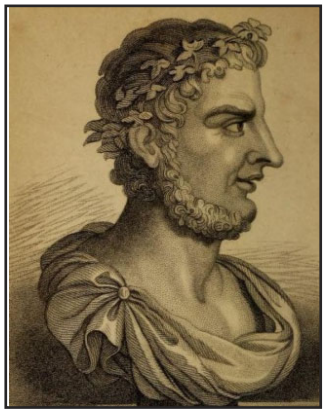
Varrone

Nel solco tracciato da Lucilio s'inserisce la lezione di Marco Terenzio Varrone, che introduce a Roma la satira menippea, caratterizzata dall'alternanza di prosa e versi e da una vena filosofico-mordace. Nell'età augustea, la satira trova la sua consacrazione stilistica con Orazio. Pur riconoscendo a Lucilio il ruolo di inventore del genere, Orazio ne critica la scrittura torbida e la mancanza di rigore formale. Attraverso la pratica del *labor limae*, Orazio trasforma la satira nei suoi *Sermones*: conversazioni garbate, urbane e raffinate, dove la condanna dei vizi non assume mai i toni dell'insetazione, ma si risolve in una garbata e tollerante ricerca della misura e dell'autosufficienza interiore.



Flacco

L'ascesa del principato e la progressiva svolta autocratica dell'impero mutano radicalmente il clima culturale. Sotto il regno di Nerone, Aulo Persio Flacco riprende l'asprezza luciliana filtrandola attraverso il rigore etico dello stoicismo. La sua è una poesia complessa, densa di metafore audaci e di oscurità espressive, volta a denunciare la decadenza morale dell'*élite* romana con un livore chirurgico. La stagione classica della satira romana si chiude infine con Decimo Giunio Giovenale, attivo tra l'età dei Flavi e il periodo degli imperatori adottivi. Giovenale elegge l'*indignatio* a movente primario del proprio canto. Di fronte alla corruzione dilagante, all'inversione dei ruoli sociali e al degrado dei costumi, il poeta sostiene che sia impossibile non scrivere satire. La sua indignazione espressionistica lascia tuttavia il posto, nella fase matura della sua produzione, a un atteggiamento più distaccato e filosofico, definibile come "Giovenale democriteo", proiettato verso l'apatia e l'osservazione amara delle debolezze umane.



Giovenale

Dalle cerimonie arcaiche dei campi fino alle invettive dell'età imperiale, la satira latina ha saputo erigersi a specchio critico di una civiltà, dimostrando come la riflessione sul costume e sulla politica possa farsi grande letteratura.

Essere odiati dagli idioti è il prezzo che si paga per non essere uno di loro

(frase attribuita a) ***Jean Cocteau***





Dalla Sibilla Appenninica agli Angeli del Campidoglio – Sibille in transito (III)

di ***Maurizio Marchetti***

Cascia, 22 maggio. Nel cuore dell'Appennino è particolarmente celebrata la festa di Santa Rita. Un luogo caro agli Agostiniani, con la comunità di monache agostiniane che hanno la custodia della *Santa delle cose impossibili* perché, come si tramanda, fu miracolosamente trasportata all'interno del convento di Cascia che si opponeva al suo desiderio di farsi monaca per le sue sofferte vicende familiari (vedova di marito assassinato e figli morti in tenera età). Divenne così anche lei monaca di S. Agostino fino alla sua morte il 22 maggio 1457; incerta rimane la data di nascita, intorno al 1386, a Roccaporena frazione di Cascia. Con il Papa Leone XIV, agostiniano e primo pontefice al soglio pontificio, le celebrazioni della festività hanno avuto ovviamente il maggior risalto a Roma e nel mondo: innumerevoli i devoti della Santa. Anche Rieti celebra il *dies natalis*, con solenni funzioni, adorazione delle reliquie nella Basilica di S. Agostino, cuore dell'ordine agostiniano nella città di Rieti da cui si diffuse il culto della Santa raffigurata nella cappella a lei dedicata con il quadro "Estasi di S Rita" di Lattanzio Niccoli 1643). Continua anche la tradizione della benedizione delle auto in via Morroni e la distribuzione delle rose benedette presenti nell'iconografia di S. Rita. Un risalto particolare arriva da un articolo della giornalista e storica dell'arte Maria Milvia Morciano su Vatican News del 22 maggio, dal titolo "Santa Rita e il monte della Sibilla". Nell'*incipit*: "Il mito della Sibilla appenninica e la figura di santa Rita continuano ancora oggi a dialogare attraverso il paesaggio"; quanto al loro rapporto, mentre la figura della Sibilla entrava nel folklore, cresceva invece la devozione verso Santa Rita "figura di protezione e intercessione profondamente radicata nell'Appennino umbro". Papa Francesco ne definì il profilo: "donna, sposa, madre, vedova e monaca" e la sua vocazione apostolica perseguiva in ogni forma e circostanza la pace. Vi sono spunti per riprendere il tema delle Sibille, già trattato in un recente articolo cui si rimanda, in quanto le profetesse sono ancora oggi presenti per l'interesse degli studiosi, ma anche per il radicamento identitario. Tra gli studiosi si segnala la nuova edizione bilingue del Meschino, altrimente detto il Guerrino, poema di Tullia d'Aragona (Roma, 1510 circa-Roma, 1556), curata dalla professoressa arcade Julia Hairston, Roma Tre, American University of Rome e presentata il 22 aprile scorso alla Fondazione Marco Besso di Roma.



Nell'opera la Sibilla Appenninica parla in prima persona e dice di essere la Cumana. Quella di Virgilio e di Enea: "io che vidi Roma nascere". Così la Sabina si lega direttamente alla profetessa che preannunciò Roma e alle Sibille quali figure di frontiera tra mito e cristianesimo. Sul piano identitario, ad Ascoli Piceno per tutta l'estate Omar Galliani presenta una mostra "L'eco della Sibilla". Le sue figure non stanno in templi, stanno nelle case, nei campi, nei conventi. Sono donne dell'Appennino, tornate a parlare anche oggi. Centrale la Sibilla Appenninica o nursina o ascolana, leggendaria custode di un sapere profetico intimamente legato ai monti Sibillini. Una comunità che si riconosce nella propria storia. Da ricordare che la Sibilla Appenninica ha già degna rappresentazione nel Palazzo del Governo di Ascoli Piceno, nel dipinto parietale di Adolfo De Carolis (1907-1908), con scene allegoriche legate al mondo contadino e pastorale del Piceno.



Ascoli Piceno la cui fondazione risale a un *ver sacrum* sabino a seguito del picchio oracolante. Al di sopra della Sibilla, seduta e pensosa, la frase che la Sibilla Cumana suggerisce ad Enea: va con più coraggio, non cedere alle avversità "*ne cede malis audentior ito*" (l'Appenninica era la Cumana?). Ma

anche altre Sibille si ripropongono: dopo la mostra “Sibille voci oltre il tempo, oltre la pietra” a Palazzo Farnese di Piacenza, conclusasi questo maggio, fino a novembre 2026 le Sibille al completo abitano quel capolavoro del pavimento del Duomo di Siena. Bill Armstrong le ha reinterpretate come “immagini in transito attraversate da una tensione tra rivelazione e perdita”. Appaiono e svaniscono. “Non sono oracoli completi”, dice l’artista americano, “Sono frammenti di luce. Tocca a noi finire la profezia”. Ma un altro evento si inserisce in questo percorso “quantistico” della Sibilla sabina. Si arriva a Rieti dove in San Rufo, in piazza del Centro Italia, si ammira l’Angelo Custode dello Spadarino (1618). Ora è in prestito al Campidoglio a Roma per la mostra “Angeli – Messaggeri, custodi e viandanti, le sublimi creature dall’Antico al Contemporaneo”.







Una figura di custodia, radicata nella stessa terra di Egeria che ispira Numa Pompilio, il re romano che riuscì a mantenere la pace per i suoi 40 anni di governo. Angeli e Sibille. Il cerchio si chiude a Santa Maria della Pace, a Roma. Raffaello ha dipinto nel 1514 quattro Sibille: Cumana, Persica, Libica e Tiburtina, che ascoltano l’annuncio degli angeli. È l’unica rappresentazione che le vede insieme. Il Guattani, nei suoi Monumenti Sabini (II, p. 254), “ragionando sulle imparegiabili (sic) Sibille del Sanzio”, ricorda di aver posto, in altro suo scritto, il problema del numero delle Sibille, non sempre coincidente con l’elenco più accreditato di Varrone che tra le dieci da lui elencate “osservo non esservi la Nursina, ma solo la Tiburtina che ai Sabini appartenga… forse che una stessa ebbe più nomi… ma niente di più incerto e favoloso quanto l’istorico di queste pitonesse del Paganesimo”. Dalla festa di Cascia al marmo di Siena. Da Ascoli all’Angelo dello Spadarino, fino agli affreschi di Santa Maria della Pace. Le Sibille non sono scomparse. Hanno solo abbassato la voce. E oggi parlano come una donna dell’Appennino e sono nel patrimonio culturale identitario del vasto territorio di riferimento.

Michael Ventris, brillante architetto inglese e “*Genio della filologia*”

di ***Gianni Fazzini***

Settanta anni fa ci lasciava il geniale architetto inglese che, da ragazzo, si era ripromesso di decifrare l’antica e misteriosa scrittura cretese *Lineare B*, un’impresa che gli sarebbe riuscita a trent’anni e nella quale, prima di lui, avevano fallito archeologi, filologi e linguisti di chiara fama! Tutto nacque dalla domanda che egli - studente appena quattordicenne - rivolse a Sir Arthur Evans, il mitico scopritore di Cnosso e delle prime iscrizioni in *Lineare B*: “*Did you say the tablets haven’t been deciphered, Sir?*”! Era il 16 ottobre 1936 e durante una visita della prestigiosa Stowe School alla Burlington House di Londra - sede della Royal Academy of Arts - al termine della conferenza su “*The Minoan World*” tenuta da Sir Evans per celebrare il 50° anniversario di vita della British School di Atene, lo studente Michael George Francis Ventris che, pur se molto giovane, già padroneggiava varie lingue antiche e moderne, chiese



conferma del fatto che le tavolette rinvenute proprio da Evans decenni addietro a Cnosso - scritte in lingue sconosciute, che per talune loro caratteristiche erano state denominate da Evans *Lineare A* e *Lineare B* - fossero fino ad allora sfuggite a qualsiasi tentativo di decifrazione, messo in atto da filologi, paleografi, linguisti e archeologi, *in primis* dallo stesso Evans. Alla risposta affermativa, seguì un breve scambio di parole tra il famoso archeologo e il giovane studente, che non era affatto imbarazzato nel trovarsi a parlare con uno studioso e archeologo di tale levatura, tanto che alla fine di questo breve ma curioso e interessante confronto il giovane Michael chiese rispettosamente a Sir Evans il permesso di potergli successivamente scrivere in merito a quei problemi linguistici antichi. Il permesso fu accordato, Michael scrisse e Sir Evans, pur se preso da innumerevoli impegni, fu così garbato da rispondere: lo scopritore di Cnosso, che sarebbe morto cinque anni dopo, ormai novantenne, non poteva immaginare che la giovane e dinamica mente dello studente che era entrato in contatto epistolare con lui, di lì a poco meno di vent'anni avrebbe finalmente risolto il mistero della *Lineare B*. Si può ipotizzare che soltanto un fato avverso avrebbe poi impedito la soluzione anche del mistero della *Lineare A* che "forse" - ma non possiamo affermarlo con certezza… - il geniale architetto (perché in tale disciplina si sarebbe successivamente laureato Michael Ventris, non in filologia o paleografia!) sarebbe stato capace di risolvere per il mondo intero!

Ma chi era questo curioso quattordicenne? Nato il 12 luglio 1922 a Weathampstead - nel Hertfordshire, contea situata una trentina di km a NO di Londra - in un'agiata famiglia inglese, Michael venne educato fin da piccolo in un clima cosmopolita e intellettualmente stimolante. Il padre era stato ufficiale superiore dell'esercito britannico e aveva prestato servizio in India, mentre la madre, Anna Dorothea Janasz (per metà di origine polacca), si era sforzata di inculcargli una capacità analitica e una indipendenza di giudizio che gli sarebbero state di notevole aiuto nella realizzazione del suo sogno di studente quattordicenne che si era preposto di decifrare un'antica lingua, ostica e ignota, che da decenni costituiva un enigma impenetrabile per tutti gli studiosi dell'Antica Grecia: per l'appunto la *Lineare B*.

Già a sei anni Michael aveva imparato da solo la lingua polacca - con l'ovvia e oculata guida della madre - e poi, trovandosi a vivere in Svizzera. dove si era trasferita la famiglia affinché il padre potesse meglio curarsi dalla tubercolosi da cui era stato colpito, aveva compiuto i suoi primi studi a Gstaad, nel Cantone di Berna, divenendo in breve tempo padrone della lingua tedesca, oltre che di quella francese. Rientrata la famiglia in Gran Bretagna, Michael poté concedersi frequenti visite al British Museum in compagnia della coltissima madre, sviluppando una profonda passione per la cultura classica: poi nella Stowe School da lui frequentata imparò bene anche il greco antico e il latino, pur senza mai complessivamente eccellere come studente. Intanto, immediatamente dopo il suo incontro con Sir Arthur Evans, Michael si era procurato la copia fotografica delle misteriose tavolette rinvenute sia a Cnosso (nel 1900 proprio da Evans), sia di quelle che successivamente (1939), sarebbero state man mano rinvenute durante gli scavi della reggia di Nestore "*nella sabbiosa Pilo*", condotti da Carl William Blegen [che negli anni precedenti a Pilo aveva continuato gli scavi di Schliemann a Troia]. Studiando le tavolette, Michael arrivò a formulare l'ipotesi che la lingua misteriosa che da Evans era stata chiamata *Lineare B*, fosse in qualche modo imparentata con quella etrusca, altra lingua antica di cui si sapeva molto poco [e abbastanza poco ancora si sa tutt'oggi]: a tale riguardo, nel 1940 Ventris pubblicò sull'*American Journal of Archaeology* un articolo dal titolo *Introducing the Minoan Language*, nel quale illustrava il proprio convincimento circa l'affinità tra le due misteriose lingue, l'etrusca e la *Lineare B*, mentre, per il momento, in quella fase iniziale delle indagini nulla veniva detto circa la *Lineare A*.

[Era stato Arthur Evans - che era stato insignito del titolo di Sir nel 1911 per il valore riconosciuto alle sue scoperte archeologiche a Creta - a chiamare così le due lingue, *Lineare A* e *B*, le quali presentavano delle similarità grafiche essenzialmente lineari, ma senza alcun altro evidente apparentamento tra di esse. Egli scoprì inoltre anche numerosi reperti scritti in un'altra lingua, la quale aveva simboli che rappre-

sentavano oggetti (abbastanza riconoscibili): erano segni che per la loro forma richiamavano, lontanamente, i geroglifici egizi, per cui Evans sbagliando - e in maniera quanto mai approssimativa - questa lingua (ancor più misteriosa delle altre due) la chiamò *Pictografica* (nota anche, impropriamente, come *Geroglifica Cretese*). Peraltro possiamo affermare, in prima approssimazione, che la *Lineare A* era usata dai Minoici, a Creta, dal XVIII al XV-XIV secolo a.C. ed è tuttora indecifrata, mentre la *B* era usata dai Micenei, a Creta e nella Grecia continentale, a partire dal XV-XIV fino al XII secolo a.C. e venne decifrata dal geniale Ventris. Per quanto riguarda la *Pictografica*, di cui sappiamo ancora pochissimo, essa era usata a Creta prima della *Lineare A*].

Dopo il suo articolo datato 1940, il giovane Michael - colpito dalla morte del padre avvenuta nel 1938, cui due anni dopo era seguito il suicidio dell'amatissima madre - dapprima intraprese gli studi universitari, seguendo tuttavia non un indirizzo di studi classici, bensì architettura, per essere poi richiamato in guerra nel 1942, a vent'anni, per servire il proprio Paese come navigatore nella Royal Air Force. Con la fine del conflitto mondiale Michael riprese gli studi di architettura, completandoli brillantemente nel 1950 e realizzando importanti lavori in Svezia e in Gran Bretagna: tra gli altri, insieme con la moglie Lois Knox-Niven sposata nell'aprile 1942, anche lei architetto, progettò la casa di Hampstead in cui essi vivevano al momento della tragica morte di Michael avvenuta nel 1956. Dal loro matrimonio nacquero due figli: nel 1942 Nikki (non settimino), morto nel 1984 e Tessa, nata nel 1946, ancora vivente.

Tuttavia, malgrado ampie soddisfazioni professionali come architetto, Michael non aveva mai abbandonato il suo interesse per gli studi filologici, con il sogno chimerico di giungere a decifrare almeno la *Lineare B*, lasciando la *A* a successive auspicabili indagini. A tal fine nell'immediato dopoguerra - nei momenti liberi dal suo lavoro di architetto - Michael si mise in contatto con una decina di studiosi internazionali (come lui coinvolti in quell'interessante sfida filologica) con i quali prese a scambiare periodicamente riflessioni, dubbi, scoperte, nuove teorie e parziali insuccessi. Furono in particolare alcuni studi pubblicati anch'essi sull'*American Journal of Archaeology* negli anni dal 1945 al 1948 dalla studiosa statunitense Alice Kober (morta nel 1950, a soli 43 anni, con la quale Michael, peraltro, non fu mai in contatto epistolare diretto) a metterlo sulla buona strada e a fargli definitivamente capire - abbandonando finalmente la pista etrusca da lui accarezzata per tanti anni - che la *Lineare B* era una scrittura sillabica e costituiva una forma arcaica della lingua greca, primordiale quanto si voglia, ma indubbiamente greca! Una volta rinsaldatosi in queste convinzioni, Michael approfondì i propri studi e nel giugno 1952 riuscì a fare il seguente annuncio sensazionale sul Terzo Programma della BBC, condensando il faticoso frutto delle sue decennali fatiche nella seguente celebre affermazione, riportata in tutti i testi di Filologia Micenea: "*Anch'io, per un lungo periodo, ho pensato che dall'etrusco potesse venire la chiave per la decifrazione; in queste ultime settimane, però, sono giunto alla conclusione che le tavolette di Cnosso e di Pilo, malgrado tutto, devono essere state scritte in greco: un greco arcaico e difficile, quale può essere un greco scritto cinquecento anni prima di Omero e in una forma alquanto abbreviata ma, cionondimeno greco!*" ["*For a long time, I too thought that the key to deciphering the text might come from Etruscan; but in recent weeks, I have come to the conclusion that the tablets from Knossos and Pylos, despite everything, must have written in Greek: an archaic and difficult Greek, such as a Greek written five hundred years before Homer and in a somewhat abbreviated form, but nonetheless Greek!*"]. A questo sensazionale annuncio fece seguito la pubblicazione dei risultati cui era giunto Michael sull'autorevole *The Journal of Hellenic Studies* (Vol. 73, a. 1953, pp. 84-103) nel saggio dal titolo *Evidence for Greek Dialect in the Mycenaean Archives*. Al successivo, approfondito e severo riscontro da parte di numerosi studiosi le sue conclusioni apparvero giuste!

Era il pieno successo per un geniale architetto inglese - in definitiva un dilettante in campo archeologico e filologico - che era riuscito lì dove avevano fallito archeologi, filologi e linguisti: beninteso, Michael si avvalse anche delle riflessioni dei numerosi ricercatori che l'avevano preceduto nelle indagini, *in primis* Alice Kober, i meriti della quale furono poi ben riconosciuti dal filologo inglese John Chadwick, che Michael a un certo punto - con Alice purtroppo morta da qualche mese - aveva chiamato a collaborare con lui (beninteso, limitatamente all'ambito più strettamente filologico, poiché la paternità della decifrazione fu tutta dovuta al genio di Ventris): l'essenziale contributo di Alice Kober fu di avere notato - per prima! - che certe parole della *Lineare B* avevano un cambio della finale, come avveniva nelle de-

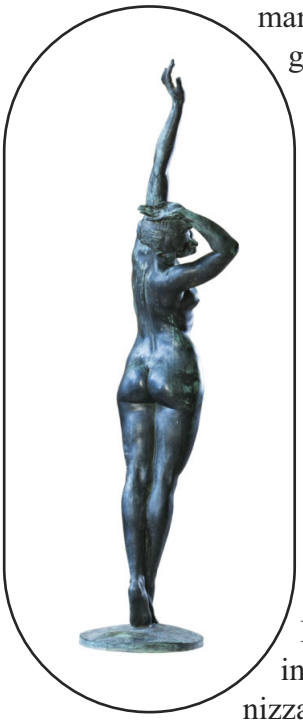
clinazioni del *Latino* o del *Greco* ("*Alice Kober noted that certain words in Linear B inscriptions had changing word endings, perhaps declensions in the manner of Latin or Greek*"). Dopo la morte prematura di Michael, Chadwick affermò che il contributo offerto da Alice Kober allo studio della *Lineare B* era stato "*the most valuable before Ventris final solution*".
Con tutta evidenza "*troppo caro agli Dei*", Michael Ventris morì il 6 settembre 1956, a soli trentaquattro anni, in un incidente stradale presso Hatfield, mentre a tarda notte stava rientrando verso casa: appena pochi mesi prima Michael, insieme con Chadwick, aveva pubblicato per i tipi della prestigiosa Cambridge University Press la prima edizione di quella che - ristampata e ampliata da Chadwick nel 1959 e nel 1973 - rimane l'opera fondamentale sugli studi micenei, dal titolo *Documents in Mycenaean Greek*.
Per la sua decifrazione della *Lineare B* Michael ricevette vari riconoscimenti, in vita e postumi: innanzi tutto gli fu conferita una laurea *ad honorem* in Lettere Classiche dall'Università di Uppsala nel 1954; poi ottenne una Medaglia d'Onore dall'Istituto Archeologico Germanico nel 1955; sempre nel 1955 fu insignito dell'onorificenza britannica dell'OBE (*Officer of the Order of the British Empire*) per i "*servigi resi alla Paleografia Micenea*" ("*services to Mycenaean Paleography*"). Dopo la sua morte, sul muro esterno della sua casa - al 19 North End di Hampstead - è stata apposta una delle prestigiose *English Heritage Blue Plaque* che, su sette righe, riporta le seguenti parole: "MICHAEL/ VENTRIS/ 1922-1956/ Architect/ and Decipherer of/ Linear B script/ lived here"; nel 1959 gli fu concessa dalla British Academy la Kenyon Medal per gli studi classici e l'archeologia; in Heraklion, capoluogo dell'isola di Creta (in cui si trova Cnosso) gli venne intitolata una strada. Tutto il mondo accademico e intellettuale pianse la sua prematura scomparsa e il suo lavoro fu riordinato e pubblicato in varie riedizioni da Chadwick che tuttavia, pur essendo un valido filologo classico, senza la genialità di Michael non fu più in grado di scoprire nulla di nuovo nel campo della Filologia Micenea: il mondo mancò, così, di vedere decifrata anche la *Lineare A* che, a tutt'oggi, rimane ancora un mistero insoluto (per non parlare dell'ancor più misteriosa e indecifrabile *Pictografica*)!

AMLETO CATALDI, UN CENOTAFIO

di ***Michele Santulli***

Un monumento funerario commemorativo, il cosiddetto cenotafio, avrebbe dovuto essere impegno da parte dei cultori d'arte e delle istituzioni. In effetti ci riferiamo non tanto a un grande artista di notorio afflato transnazionale quanto più particolarmente allo scultore di Roma Capitale, Amleto Cataldi. A seguito di vicende non ancora chiare, dopo il decesso inaspettato nell'estate del 1930, delle sue spoglie si persero letteralmente i ricordi! Molti onori e commemorazioni per la dipartita, anche negli anni a seguire, ma il fatto tragico è il seguente: a cerimonie concluse la bara fu trasportata al cimitero del Verano dove si registra una vicenda da film dell'orrore. Si ricordi che l'artista conviveva da sempre, e ne provvedeva amorevolmente al mantenimento, con la madre e una sorella non in salute, nel suo appartamento a via del Babuino. Nel 1927 nel pieno del successo in epoca mussoliniana, l'artista sposa Teodolinda Kappel, a suo tempo attrice del cinema muto e anche attrice di circo; madre di una figlia di padre sconosciuto, Eleonora, vissuta in affidamento a Vienna. La convivenza con Cataldi durò circa tre anni fino alla morte inaspettata dell'artista. Non si conoscono i dettagli della vita matrimoniale né che cosa avvenne della madre e della sorella: sappiamo per certo che l'artista in vita fece le pratiche di riconoscimento di Eleonora, pur se mai vista, e Teodolinda, morto il





marito, ottenne davanti al notaio la attestazione di sola erede dei beni. Si può immaginare quanto avvenne successivamente con riferimento alle opere d'arte presenti non solo nel laboratorio e agli altri beni. Il feretro dunque trasportato al Cimitero del Verano restò in un deposito *per oltre quarantacinque anni completamente ignorato e dimenticato!* Nel 1976 le autorità del cimitero interrarono la bara e dieci anni dopo, come per legge, i resti mortali di Amleto Cataldi trovarono finalmente pace nell'ossario comune! Le ricerche hanno consentito di ricostruire tale quasi inverosimile triste umana vicenda ma nulla sul perché, sul come e sui chi: certo è che anche i più stretti parenti, quindi non solo la moglie in special modo e più tardi la figlia adottiva, nulla e niente fecero per ovviare alla infame stortura. Non si hanno prove documentarie di tale abnorme situazione, si sa solo che la moglie e poi la figlia dimoravano nell'appartamento ereditato al Babuino, e proseguirono attivamente nella promozione e valorizzazione delle opere ereditate e un tenore di vita di un certo livello documenta i risultati.

Di Amleto Cataldi, delle sue spoglie mortali, non resta dunque alcuna traccia da commemorare!

Dopo la morte fisica del grande artista, si assiste anche a quella critica e storica: infatti da allora ad oggi, fatta esclusione per una modesta mostra di 14 opere organizzata nel 1951 dalla figlia adottiva, nessuna iniziativa e nessuna pagina critica se non la copia pedissequa di quanto già a suo tempo riportato nella rivista *Emporium*: la consistente collaborazione col Fascismo pur se per soli cinque-sei anni, ebbe quale visibile risultato quella che Vittorio Sgarbi definì 'demonizzazione fascista' e 'disconoscimento dei reali valori': di conseguenza nessun intervento critico specifico salvo il rimescolamento di quanto a suo tempo osservato dai critici. Il solo contributo personale di questi anni è stata una attenta tesi di laurea a l'Aquila. Si aggiunga che il cultore o studioso di Amleto Cataldi che voglia ricorrere alla rete per informazioni, la prima voce in cui si imbatte è il Dizionario Biografico Treccani: è la sola fonte generale per tutti i cultori di Amleto Cataldi.

I numerosi errori di varia natura ivi presenti gettano una luce di *zero attendibilità*, per non citare le deduzioni critiche cui si abbandona l'estensore della nota.

Deplorevoli sono la misconoscenza delle opere e le incredibili omissioni, senza menzionare i giudizi espressi, tra cui "molte delle sue opere anche monumentali, vennero rimosse, né è facile oggi rintracciarne la ubicazione", affermazione non tanto offensiva e lesiva quanto e soprattutto integralmente *falsa*: in realtà *nessuna* opera dell'artista ha subito questa sorte! Anzi no, si registra un caso di rimozione, ma recente: alla Galleria Nazionale GNAM di Roma perfino l'importante marmo del 1911 'Risveglio' non si vede più in giro, idem le altre quattro opere!

Quale giudizio su Amleto Cataldi da una tale serie di strafalcioni e amenità succintamente ricordati? Circa quaranta opere a Roma, tra cui solenni capolavori, ecco perché *Scultore di Roma*: il *Monumento agli Studenti* della Sapienza, la *Fontana della Ciociara* (o anfora) sul Pincio, la *Vittoria* (quella con le braccia abbassate) sul Ponte Vittorio Emanuele II, l'ispirata a Rodin *Donna al Grand Hotel di Via Veneto*, il *Monumento ai Finanzieri* in Largo XXI aprile, i giganteschi *Gruppi di Atleti* nel Villaggio Olimpico, l'*Arciere* maestoso al Quirinale e altro esemplare alla Banca d'Italia, il busto in marmo di *Carducci* al Campidoglio, delle opere alla GNAM abbiamo detto, tre opere alla Galleria Comunale tra cui la *Galatea*, una *Portatrice d'acqua* nel cortile in Via Ulpiano (Min.Prot.Civile), altre opere ed edicole e busti sparsi nella città, tra le quali il pannello in onore di *Giggi Zanazzo* sotto il suo balcone a Via dei Delfini 1!



Che le istituzioni principalmente si facciano promotrici di tale civile ricordo a siffatto grande artista.

ROMA E LE SUE CHIESE

di ***Gualtiero Sabatini***

I 1500 anni della basilica dei santi Cosma e Damiano sulla via Sacra

La Basilica dei SS. Cosma e Damiano ai Fori Imperiali compie 1500 anni.
Questa basilica è una delle più antiche diaconie romane: fu costruita lungo la Via Sacra, nel Foro Romano, entro due edifici pagani donati dal re goto Teodorico (493-526) al pontefice Felice IV (526-530), il tempio di Romolo e il *Templum Sacrae Urbis*.



Il primo tempio, rotondo e che servì da vestibolo, era stato innalzato dall'imperatore Massenzio (306-312) in onore di suo figlio Romolo, morto giovanissimo nell'anno 309. A proposito di questo tempio c'è da dire che per molti secoli si ritenne essere dedicato all'altro Romolo, più celebre, il mitico fondatore di Roma.
Il secondo tempio, rettangolare e che servì al corpo vero e proprio della chiesa (precisamente la sacrestia, situata dietro l'abside), era stato costruito nel 78 dopo Cristo da Vespasiano (69-79) presso il *Templum Pacis* e il *Forum Pacis*.
Sulla facciata di questo tempio, dopo la ricostruzione di Settimio Severo (193-211), era affissa la *Forma Urbis*, cioè la grande pianta marmorea di Roma, della quale molti frammenti sono attualmente visibili nel Museo della Forma Urbis.
Il *Templum Sacrae Urbis* fu considerato come una specie di archivio nel quale erano conservati, oltre all'originale della *Forma Urbis* su papiro o pergamena, i libri del catasto e altri documenti; era in sostanza come s'è detto, l'archivio della città; poiché i romani ad ogni loro attività univano l'aspetto religioso, il tempio aveva anche un ambiente sacro della Dea Roma.
La costruzione di questa basilica fu decretata nel 526 da Papa Felice IV, il quale la dedicò ai Santi Cosma e Damiano, fratelli gemelli, medici arabi, i quali patirono il martirio sotto Diocleziano nel 303 in Egea di Cilicia.
Non a caso vennero scelti questi due martiri: Felice IV pensò infatti che in questo luogo si adunavano i medici nell'antichità, vi abitò anche Galeno, medico personale di Commodo (180-193).
È inoltre facile supporre che il pontefice, onorando questi santi orientali, abbia voluto in qualche modo avvicinarsi più strettamente alla corte di Bisanzio, per timore dei Goti, sebbene la concessione della chiesa fosse stata in un certo senso ratificata dalla regina Amalasunta, figlia di Teodorico.
Nel catino dell'abside c'è un mosaico del VI secolo, uno dei più belli di Roma.
Le figure sono eseguite su un campo d'oro, con dimensioni maggiori del vero, disegnate in parte con stile robusto e con concepimenti che rivelano una tendenza al misticismo.
La figura del Redentore che si erge nel mezzo, che cammina sulle nuvole, è sicuramente una delle più belle tra tutte le immagini del Cristo che si ammirano nella nostra città. Ai suoi lati sono S. Pietro e S. Paolo che conducono alla sua presenza i santi Cosma e Damiano (i due apostoli sono rappresentati in dimensioni maggiori e appaiono imponenti), l'imperatore Teodoro e lo stesso Felice IV che offre il modellino della chiesa.



Nella parte bassa del mosaico è raffigurato l'*Agnus Dei*, poggiato su un monticello da cui sgorgano i quattro



fiumi del Paradiso, affiancato da dodici agnelli che simboleggiano gli Apostoli.
Il bellissimo mosaico è stato realizzato da maestranze romane, tra il 526 e il 530: l'opera fu commissionata da papa Felice IV.
Sotto il mosaico sono i seguenti versi: «La stanza del Signore scintilla tutta bella di mosaici, ma più ancora in essa risplende la luce preziosa della fede. Viene dai martiri la speranza certa di salute per il popolo, e da tale onore divino il sacro luogo ne crebbe. Questa degna offerta fece l'Antistite (cioè il Capo della gerarchia ecclesiastica). Felice al Signore, affinché viva nella celeste sfera.»
La cripta contiene gli avanzi del primitivo edificio e la base del tempio con le cappelle laterali, precedente al restauro seicentesco che ne rialzò il livello. Nella curva dell'abside è l'antico altare di alabastro, privo però del tabernacolo. Sotto la mensa è la *fenestella confessionis* con le reliquie dei Ss. Cosma e Damiano e di altri santi, portate qui nel IX secolo dalle catacombe dei Ss. Marcellino e Pietro e riconosciute nel 1582.
Anticamente, vicino all'altare, c'era un pozzo con una polla di acqua detta "acqua di S. Felice", che i fedeli bevevano con devozione.

Santa Passera alla Magliana, la santa mai esistita



A via della Magliana, subito dopo piazza Meucci, si trova la piccola chiesa di Santa Passera.
La zona della Magliana, prende il nome dell'antica famiglia Manlia, che era imparentata con la famiglia trasteverina dei Cecili e possedeva qui vaste proprietà.
La chiesa risale al V secolo: la fece erigere una pia matrona romana, Teodora, per deporvi le spoglie dei santi Ciro e Giovanni nativi di Alessandria d'Egitto e martirizzati a Canopo, una città costiera posta nel delta del Nilo.
Da alcune vecchie notizie, sembrerebbe che la storia di Santa Passera, cominciasse ben prima della costruzione della chiesa. Nel sottosuolo furono trovati i resti di un monumento funerario databile alla seconda metà del II secolo d.C., mentre secondo la tradizione agli inizi del V secolo venne realizzato un oratorio dedicato ai martiri Ciro e Giovanni. Essi erano entrambi medici e per la loro fede cristiana, che avevano confessato senza timore alcuno, furono arrestati, crocifissi e decapitati.
La presenza dei due martiri è documentata da un'iscrizione medievale rinvenuta nell'area inferiore dell'edificio, testimonianza importante della continuità del culto.
Ritornando alla chiesa, la sua struttura era di tre costruzioni sovrapposte, la superiore delle quali è ovviamente la più recente.
Infatti al livello più basso si trova l'antico ambiente funerario romano, dove sull'ingresso una lapide in latino recita: "Qui risplendono le sante spoglie di Ciro e Giovanni, che la grande Alessandria un tempo diede a Roma"; salendo si sviluppa l'antico oratorio cristiano, mentre la chiesa visibile oggi corrisponde alla fase medievale, ampliata e trasformata tra il XIII e il XIV secolo.
Dai pochi documenti superstiti, si è potuto accertare che la chiesa, nel 1059, apparteneva alle suore benedettine del monastero di S. Ciriaco al Collegio Romano.



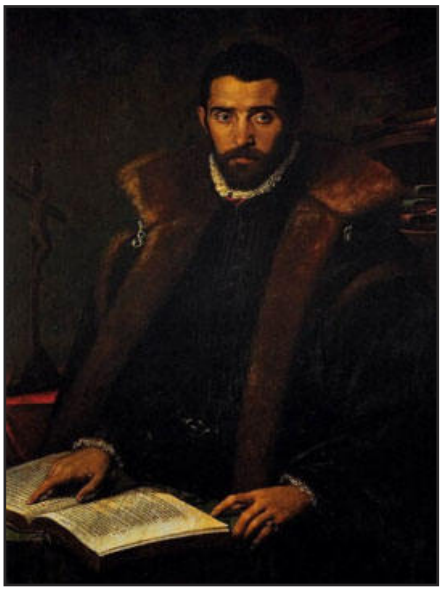
Nel 1317, in alcune pergamene riguardanti la vendita di terreni adiacenti al tempio, il luogo è chiamato per la prima volta "S. Passera": "*In loco qui dicitur Sancta Passera... prope dictam ecclesiam Ss. Ciry et Johannis*" (nel luogo che è chiamato Santa Passera, vicino alla chiesa detta dei Santi Ciro e Giovanni).
Il nome di Santa Passera, col quale il piccolo tempio è conosciuto, cominciò a circolare nel 1376 e dura tuttora. In effetti essa indica una santa che non è mai esistita e il cui nome si deve alla corruzione popolare di "Abbas Cyrus", cioè S. Ciro e alle successive trasformazioni in "Abbaciro", "Appacero", "Pacero", "Pacera" e l'attuale "Passera".
In un documento del 1325, la chiesa è chiamata semplicemente "S. Pacera"; nel 1376 le suore benedettine dettero in usufrutto, ad un certo Paolo di Baleogia, sei pezzi di terra, "*extra portam Portuensem prope ecclesiam S. Passere*", vale a dire fuori Porta Portuense, nei pressi della chiesa di Santa Passera; da allora la chiesa viene chiamata con la denominazione che conosciamo.
Nel 1542, la chiesa passò al Capitolo di S. Maria in Via Lata, l'antica Via del Corso, divenuto proprietario dei beni del monastero benedettino di S. Ciriaco.
Ogni anno, il 31 gennaio, festa dei santi Ciro e Giovanni, i canonici di S. Maria in Via Lata si recavano a S. Passera per la celebrazione della Messa, e raccontano vecchie cronache, data la lontananza dalla città, vi si fermavano a mangiare.
Un documento del 1526 dà notizia che la celebrazione eucaristica in onore dei due santi si celebrava a S. Maria in Via Lata e che "...alli cappellani perciò che si mandarono alla chiesa di S. Passera, oltre la mercede, gli si dava una ciambella".
Era finita l'epoca dei pranzi.



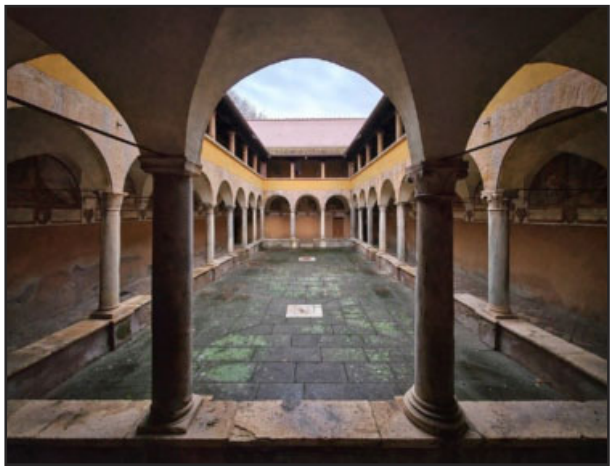
La chiesa intanto, col trascorrere del tempo, era quasi dimenticata. Delle antiche usanze rimaneva soltanto quella di distribuire il pane benedetto, il 31 gennaio, in onore dei Santi Ciro e Giovanni; tale usanza era stata iniziata dalle suore benedettini di S. Ciriaco, le quali confezionavano esse stesse il pane.
Nel 1608, dietro istanza del superiore generale dei Padri Teatini che risiedevano a S. Silvestro al Quirinale, Paolo V (1605-1621) autorizzò a ricercare le reliquie dei due martiri.
Sulle reliquie dei due santi si fecero diverse ipotesi. Secondo alcuni, esse dopo varie vicende vennero trasportate nella chiesa di S. Michele a Monaco di Baviera; secondo altri, sarebbe state portate a Napoli e attualmente sarebbero conservate nella chiesa del Gesù Nuovo.
Le teste dei santi, che in origine erano deposte in una preziosa urna sull'altare di S. Passera, sarebbero poi state trasferite nella chiesa di S.Angelo in Pescheria al Ghetto, e da qui trafugate durante il "sacco" di Roma del 1527.
Attualmente la chiesa funziona come luogo di culto sussidiario della parrocchia di S. Gregorio Magno a Pian due Torri.
L'interno della chiesa di S. Passera è a forma rettangolare, l'abside contiene due affreschi del '300 dove si riconoscono le figure ieratiche di Gesù, S. Pietro, S. Paolo e S. Giovanni Evangelista e nella parte inferiore al centro la Vergine col Bambino e lateralmente una serie di santi tra i quali S. Prassede, S. Ciro e S.Giovanni.
La facciata esterna termina a timpano; sopra la porta, una finestra arcuata, che dà luce alla chiesa, è chiusa da una transenna in marmo dell'VIII o del IX secolo.

Alla Quercia del Tasso al Gianicolo

di ***Giorgio de Tommaso***



La vita tormentata di Torquato Tasso (Sorrento, 11 marzo 1544 – Roma, 25 aprile 1595) si svolse fra lo splendore delle corti, la pace dei chiostri e la nostalgia sempre viva della sua città natale, Sorrento, dove sperava di ritrovare, presso la quiete della casa della sorella un po' di quella pace che la sua anima aveva smarrita.
La sua opera più importante, nonché uno dei maggiori capolavori della letteratura Italiana, è la Gerusalemme liberata (1581) la quale venne successivamente tradotta in svariate lingue e che riscosse immediatamente grande popolarità. Nell'opera, un poema epico di 20 canti, vengono cantati gli scontri tra cristiani e saraceni durante la prima crociata, culminanti nella presa cristiana di Gerusalemme.
Molti sono gli eccessi del carattere di Torquato, instabile ed irritabile che gli avevano procurato molti nemici. Eccessi che non erano altro se non manifestazioni di una malattia nervosa, di cui già nell'infanzia aveva sofferto, ma che, date le condizioni della scienza del tempo, non era conosciuta come tale. Solo uno dei suoi amici e protettori, il Duca di Ferrara, colpì nel segno: in seguito ad un eccesso, più furioso del solito, in cui il Tasso andò soggetto proprio alla corte, anziché punirlo, come gli era stato consigliato, lo





trattò come malato di nervi e provvide al suo internamento. Dopo una reclusione durata circa sette anni, Tasso fu rilasciato dietro una supplica. Tuttavia il suo stato non era affatto migliorato, anzi peggiorato.
Torquato Tasso venne a Roma nel novembre 1594 per essere incoronato col lauro dei poeti in Campidoglio, ma stanco e malato, si ritirò volontariamente nel chiostro di S. Onofrio. Nell'aprile del 1595, in gravi condizioni, il poeta fu ospitato dai monaci Girolamini all'interno del convento, dove morì il 25 aprile 1595, alla vigilia della sua incoronazione poetica in Campidoglio, povero e nel completo ottenebramento della facoltà mentali. Nel Convento di S. Onofrio è possibile ancora visitare la stanza dove il poeta morì.



È sepolto all'interno della chiesa: la sua tomba monumentale si trova nella prima cappella a sinistra. Nel complesso ha sede il Museo Tassiano, che conserva cimeli, documenti e la maschera funeraria del poeta.
Ancora oggi si mostra sul Gianicolo il luogo preferito dall'infelice poeta: a una svolta della strada, accanto all'anfiteatro dove i monaci solevano meditare in pace, si spandeva l'ombra d'una quercia di cui si ve-



dono tuttora i resti del tronco e che da quel tempo porta il nome di “Quercia del Tasso”.
L’Anfiteatro della Quercia del Tasso era un piccolo teatro all’aperto che venne realizzato nel XVII secolo per opera dell’oratorio di San Filippo Neri. È stato la sede stabile della compagnia teatrale “La Plautina” diretta da Sergio Ammirata, che oggi ha sede al Teatro Anfitrione, in Via San Saba. Lo spazio risulta al momento dismesso o privo di una programmazione stabile.
A Roma, tra il popolo, una volta quando si voleva indicare una persona un po’ strana e bizzarra, si era soliti toccarsi la fronte con l’indice, dicendo: “…è di Sant’Onofrio…”.
Non si sa se questo debba riferirsi al convento di Sant’Onofrio dove dimorò il povero poeta malato, ovvero al grande manicomio di Roma, che portava anche tal nome. Probabilmente a quest’ultimo… ma non è facile avere una certezza assoluta di tali modi di dire usati in Roma, dove banalità apparentemente senza importanza hanno spesso un’origine storicamente fondata.
Fino agli anni ‘60 i punti da cui i parenti comunicavano a voce tradizionalmente con i carcerati di Regina Coeli erano dalla Quercia del Tasso e dalla vicina Terrazza del Faro al Gianicolo in linea d’aria molto vicini.
La chiesa di Sant’Onofrio all’interno presenta affreschi di celebri firme: nella prima cappella a destra l’*Annunciazione* di Antonio di Benedetto degli Aquili detto Antoniazzo Romano (1430 ca.-1508); nella seconda cappella la *Madonna di Loreto* di Annibale Carracci (1560-1609) e nella lunetta *Madonna con Bambino* di scuola di Antoniazzo Romano. Nell’abside è presente un ciclo di dipinti murali ad affresco rappresentanti le *Storie della Vergine* di Baldassarre Peruzzi (1481-1536) e nel porticato del chiostro quattrocentesco le lunette sono opera giovanile di Domenico Zampieri detto il Domenichino (1581-1641) e illustrano le *Storie della vita di San Gerolamo*, mentre le *Storie della vita di Sant’Onofrio* sono state realizzate da Giuseppe Cerasi detto il Cavalier d’Arpino (1568-1640) eseguite per il Giubileo del 1600 insieme a Sebastiano Strada e Claudio Ridolfi.
Il luogo, assai suggestivo e panoramico, è noto soprattutto per aver dato rifugio alle ultime angosce di Torquato Tasso, che vi arrivò da Napoli dietro la promessa di Clemente VIII di incoronarlo poeta, come era stato secoli prima per il Petrarca. La laurea non ebbe luogo, tuttavia, in quanto il poeta vi morì il 25 aprile del 1595. In omaggio al Tasso, Sant’Onofrio divenne così una delle tappe preferite di artisti e letterati in visita a Roma.

Sulla quercia del Tasso esiste un delizioso racconto immaginario di Achille Campanile su *Vite degli uomini illustri*:



“Quell’antico tronco d’albero che si vede ancor oggi sul Gianicolo a Roma, secco, morto, corroso e ormai quasi informe, tenuto su da un muricciolo dentro il quale è stato murato acciocché non cada o non possa farsene legna da ardere, si chiama la quercia del Tasso perché, avverte una lapide, Torquato Tasso andava a sedervisi sotto, quand’essa era frondosa.
Anche a quei tempi la chiamavano così.
Fin qui niente di nuovo. Lo sanno tutti e lo dicono le guide. Meno noto è che, poco lungi da essa, c’era, ai tempi del grande e infelice poeta, un’altra quercia fra le cui radici abitava uno di quegli animaletti del genere dei plantigradi, detti tassi.
Un caso. Ma a cagione di esso si parlava della quercia del Tasso con la “t” maiuscola e della quercia del tasso con la “t” minuscola. In verità c’era anche un tasso nella quercia del Tasso e questo animaletto,

per distinguerlo dall'altro, lo chiamavano il tasso della quercia del Tasso.
Alcuni credevano che appartenesse al poeta, perciò lo chiamavano "il tasso del Tasso"; e l'albero era detto "la quercia del tasso del Tasso" da alcuni, e "la quercia del Tasso del tasso" da altri.
Siccome c'era un altro Tasso (Bernardo, padre di Torquato, poeta anch'egli), il quale andava a mettersi sotto un olmo, il popolino diceva: "È il Tasso dell'olmo o il Tasso della quercia?".
Così poi, quando si sentiva dire "il Tasso della quercia" qualcuno domandava: "Di quale quercia?".
"Della quercia del Tasso."
E dell'animaletto di cui sopra, ch'era stato donato al poeta in omaggio al suo nome, si disse: "il tasso del Tasso della quercia del Tasso".
Poi c'era la guercia del Tasso: una poverina con un occhio storto, che s'era dedicata al poeta e perciò era detta "la guercia del Tasso della quercia", per distinguerla da un'altra guercia che s'era dedicata al Tasso dell'olmo (perché c'era un grande antagonismo fra i due).
Ella andava a sedersi sotto una quercia poco distante da quella del suo principale e perciò detta: "la quercia della guercia del Tasso"; mentre quella del Tasso era detta: "la quercia del Tasso della guercia": qualche volta si vide anche la guercia del Tasso sotto la quercia del Tasso.
Qualcuno più brevemente diceva: "la quercia della guercia" o "la guercia della quercia". Poi, sapete com'è la gente, si parlò anche del Tasso della guercia della quercia; e, quando lui si metteva sotto l'albero di lei, si alluse al Tasso della quercia della guercia.
Ora voi vorrete sapere se anche nella quercia della guercia vivesse uno di quegli animaletti detti tassi.
Viveva. E lo chiamarono: "il tasso della quercia della guercia del Tasso", mentre l'albero era detto: "la quercia del tasso della guercia del Tasso" e lei: "la guercia del Tasso della quercia del tasso".
Successivamente Torquato cambiò albero: si trasferì (capriccio di poeta) sotto un tasso (albero delle Alpi), che per un certo tempo fu detto: "il tasso del Tasso".
Anche il piccolo quadrupede del genere degli orsi lo seguì fedelmente, e durante il tempo in cui essi stettero sotto il nuovo albero, l'animaletto venne indicato come: "il tasso del tasso del Tasso".
Quanto a Bernardo, non potendo trasferirsi all'ombra d'un tasso perché non ce n'erano a portata di mano, si spostò accanto a un tasso barbasso (nota pianta, detta pure verbasco), che fu chiamato da allora: "il tasso barbasso del Tasso"; e Bernardo fu chiamato: "il Tasso del tasso barbasso", per distinguerlo dal Tasso del tasso.
Quanto al piccolo tasso di Bernardo, questi lo volle con sé, quindi da allora quell'animaletto fu indicato da alcuni come: il tasso del Tasso del tasso barbasso, per distinguerlo dal tasso del Tasso del tasso; da altri come il tasso del tasso barbasso del Tasso, per distinguerlo dal tasso del tasso del Tasso.
Il comune di Roma voleva che i due poeti pagassero qualcosa per la sosta delle bestiole sotto gli alberi, ma fu difficile stabilire il tasso da pagare; cioè il tasso del tasso del tasso del Tasso e il tasso del tasso del tasso barbasso del Tasso."

L'allegrezza dei Romani

«Tutti i Romani e le Romane (bisogna dirlo) portano in questo mondo, nascendo, una ferma risoluzione di voler essere allegri, e ci riescono alla barba del loro governo, che sembra risoluto precisamente al contrario. Questo ottimismo, o spensieratezza che sia, è forse la qualità più attraente in quella società di gente, che spesso non ha né casa, né tetto, né mezzi, né sicurezza di nulla per l'indomani, e che pure canta, ride, si diverte; è sempre in moto, e alla fin dei conti va in capo all'anno come la gente che riflette, né più né meno; e ci guadagna a non prendersela di niente, e non s'ammala certo di *spleen* come gli inglesi.»

Massimo d'Azeglio

Tratto da *Racconti, leggende o ricordi della vita italiana*, Ed. Saga Egmont

A PROPOSITO DELL'ERMAFRODITO

Tutti i visitatori del Louvre sostano a lungo incantati davanti alla scultura di un giovane abbandonato nel sonno su un morbido materasso. Ed è indubbio che il suo fascino un po' ambiguo sia motivo di attrazione. Si tratta dell'*Ermafrodito dormiente* che mostra il suo delicato corpo nudo dalle fattezze femminee, esibendo attributi sessuali sia maschili che femminili. La scultura, legata al mito, in antico era ben conosciuta e apprezzata tant'è che ne sono sopravvissute numerose copie. La copia romana del Louvre è sicuramente la più raffinata e risale all'età ellenistica. Realizzata in marmo pario, forse da un originale in bronzo della metà del II sec. a.C. viene attribuita allo scultore greco Polycles, citato anche da Plinio il Vecchio, e raffigura il figlio di Ermes e Afrodite a grandezza naturale. Il mito relativo a questa immagine viene ricordato anche da autori latini. Il bellissimo figlio di Venere inizialmente era un giovane di sesso maschile, curioso e intraprendente tanto da mettersi in viaggio per esplorare i luoghi più affascinanti della terra. Giunto in Anatolia nei pressi della fonte Salmacide si arrestava incantato dalla trasparenza delle sue acque cristalline e dal paesaggio circostante. Il luogo era proprietà della ninfa Salmacide, una delle Naiadi, la quale attratta dalla bellezza del giovane se ne innamorava perdutamente. Numerosi furono i tentativi della ninfa per farsi amare da lui, ma fu sempre respinta. Disperata Salmacide si rivolse allora agli dei chiedendo che il suo corpo si unisse inscindibilmente per l'eternità a quello di lui e fu esaudita all'istante. Tanto che il giovane si ritrovò improvvisamente attributi di entrambi i sessi. Sconvolto si rivolgerà ai suoi genitori chiedendo una maledizione per la Fonte Salmacide: chiunque si immergerà in quelle acque ne uscirà mezzo uomo e mezza donna come lo stesso Ermafrodito.



La storia del ritrovamento di questo capolavoro è particolare ed è legata ad un episodio che risale a diversi secoli fa. Siamo all'anno 1620 e dobbiamo spostarci lontano da Roma, in quella che oggi è la Repubblica Ceca. In quell'anno, ai piedi della Montagna Bianca, presso Praga, si andava combattendo una cruenta battaglia tra i luterani praghesi guidati da Federico di Sassonia e i cattolici di Massimiliano di Baviera. Mentre i luterani stavano per avere la meglio accadde un fatto straordinario. Il cappellano dei cattolici, tale padre Domenico di Gesù e Maria si pose improvvisamente alla guida dell'esercito di Massimiliano impugnando un'immagine della Madonna che aveva rinvenuto su un mucchio di spazzatura. L'immagine aveva gli occhi perforati da un evidente sfregio. Ebbene da quegli occhi sprigionarono altissime fiamme che terrorizzarono i luterani mettendoli in fuga. Fu così che la battaglia della Montagna Bianca vide prevalere l'esercito cattolico. Padre Domenico si recò a Roma dal Papa – che allora era Paolo V Borghese – per presentargli l'immagine miracolosa. Il Papa decretò che subito si sarebbe dovuto costruire una chiesa per esporre al pubblico la Madonna di Praga. Fu dunque scelto il luogo, e fu quello dove i domenicani avevano una loro cappella (oggi vi sorge Santa Maria della Vittoria). Mentre si procedeva con gli scavi per le fondamenta della chiesa ecco, a pochi metri di profondità, apparire le forme di una statua giovanile vista di spalle: era il bellissimo Ermafrodito dormiente. Anche questo ritrova-

mento fu considerato miracoloso, poichè procurò ai domenicani i mezzi per la costruzione della chiesa. Fu infatti il cardinale Scipione Borghese, nipote del papa e raffinato conoscitore di opere antiche a volerlo per la sua collezione, offrendo in cambio molto danaro. E il Bernini fu incaricato dal cardinale di scolpire un giaciglio sul quale poggiare il giovane addormentato. Ne venne fuori un manufatto meraviglioso così da valorizzare al massimo la statua: un materasso talmente vero e con dettagli così realistici da far pensare che fosse autentico. Quasi due secoli dopo il bellissimo Ermafrodito, completo di materasso berniniano, emigrò al Louvre parigino. Fu Camillo Borghese, marito di Paolina a venderlo ai francesi insieme ad altre opere di notevole importanza, smembrando in parte la ricchissima collezione del grande Scipione. Quella del Louvre è indubbiamente la copia più affascinante di questo soggetto grazie anche al suo magnifico giaciglio. Un Ermafrodito similare fu ritrovato a Roma durante gli scavi nei pressi di Termini nel 1880. Si trova oggi nel Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo. Un altro esemplare di scavo secentesco ha preso il posto di quello del Louvre e si può ammirare alla Galleria Borghese. Ancora esemplari antichi di scavo sono esposti ai Musei Vaticani, a Firenze, agli Uffizi, e all'Ermitage di San Pietroburgo. Tra il Seicento e l'Ottocento ne furono eseguite varie copie, come quella in bronzo per Filippo IV di Spagna e quella sempre bronzea del Metropolitan Museum di New York.

Laura Trellini Marino

Da ***ArcheoRoma*** 2026 – a.XLVI – II sem.

Valentina Moncada di Paternò

Memorie di una maschera. Rodin e la piccola geisha

Alcuni libri ti fanno capire subito che stai per inoltrarti in una storia avvolgente, sinuosa e affascinante. Una storia il cui mistero ti catturerà fino in fondo. Ed è questo il caso del romanzo *Memorie di una maschera. Rodin e la piccola geisha* di Valentina Moncada di Paternò. La storia si muove su più binari temporali ma anche in più luoghi. Siamo in Giappone all'inizio del Novecento e c'è una giovane ragazza che affronta il mare per approdare in Europa. Vuole scoprire il mondo ma Hanako conosce solo la sua cultura e parla solo la sua lingua. Non è facile adattarsi a una realtà completamente differente, ma è spinta dalla curiosità, dalla passione e alta dei suoi 124 centimetri che possono essere pochi ma anche tantissimi.... non sa ancora che diventerà la più piccola attrice d'Europa.

"Non ho alcuna garanzia che andrà bene, ma ormai sono una donna libera. Parto senza legami né costrizioni e davanti a me voglio vedere solo un mondo di possibilità."

Un attimo dopo, il lettore si troverà a Roma in via Margutta nel 2023. Valentina Moncada di Paternò, gallerista e storica dell'arte, durante una delle sue ricerche scopre una maschera in gesso realizzata da Rodin che è stata esposta in via Margutta nel 1912. Rodin a via Margutta è una novità assoluta. È un mistero da sciogliere. Lei da sempre influenzata dall'arte giapponese e c'è un filo sottile, quasi invisibile che la lega al Paese del Sol Levante. Giappone 1901. Hanako ha trentatré anni, è alta solo 124 centimetri, si imbarca su una nave verso l'Europa. Conosce solo la cultura e la lingua giapponese. Ignara di ciò che il futuro riserva affronta con coraggio il suo destino affermandosi come la più piccola attrice d'Europa. Parigi nel 1906. Auguste Rodin, il grande scultore della modernità, sale su un treno per Marsiglia dove sullo sfondo dell'Esposizione Coloniale incontra Hanako, rimanendo affascinato e folgorato dalla sua espressione e dalla sua capacità espressiva, da tutto ciò che rimanda. Non può fare a meno di posare per lui, la vuole come modella. "Mi ha raggiunta in camerino un uomo alto, barbuto, con mani di bronzo e occhi che scolpivano l'aria". "Rodin" hanno sussurrato. Non lo conoscevo - io, che so i nomi delle stelle del Giappone ma non quelli degli dèi europei."
Grazie a una serie di coincidenze realmente accadute, l'autrice ricostruisce una storia sconosciuta con l'intuito del segugio e il metodo di un investigatore. Frutto di anni di ricerche in diversi archivi "Rodin e la piccola geisha" evidenzia la figura di una donna forte e coraggiosa, Hanako, che, ormai oltre un secolo



fa, in un'epoca in cui la donna fatica ad affermare il proprio posto nel mondo è protagonista della sua vita, come attrice, modella e infine artista. Come un Ulisse al femminile Hanako tornerà in Giappone vent'anni dopo. La ricerca di Valentina Moncada prende forma e si scioglie in una polifonia di voci risultando un affascinante viaggio nel tempo attraverso l'arte sullo sfondo di cambiamenti epocali, rivoluzioni e stravolgimenti dati da due conflitti mondiali.

Tra le righe del romanzo emerge un altro tema caro all'autrice, il delicato rapporto artista - modella che ricorre come un *leitmotiv* e sollecita i ricordi.

In un'intervista Valentina Moncada spiega alla giornalista Alessandra Galdiero che questo libro nasce dall'essere nata da un fotografo e una modella, aver visto da bambina mia madre posare per mio padre indossando splendidi abiti di sartoria francese e italiana, aver osservato come l'amore potesse scaturire da un ideale estetico. Crescendo a via Margutta ho desiderato intraprendere una carriera nella storia dell'arte, viaggiando e lavorando in musei e gallerie e nel mondo per poi tornare qui e riallacciare la mia esperienza con la storia della famiglia e della strada alla quale siamo legati. Così nasce la maschera in gesso in cui si è imbattuta la scrittrice e che conduce il lettore in un viaggio tra luoghi, arte, società, passioni, visioni ed emozioni.

Più il lettore s'immerge nella storia, più i pezzi del puzzle si incastrano dando forma a un'immagine vivida fatta di indizi, ricostruzioni, rivoluzioni storiche e culturali. Ma soprattutto c'è l'immagine di una ragazza che si afferma in una società in cui la donna faceva da sfondo…

Memorie di una maschera. Rodin e la piccola geisha si compone di immagini, scene, indizi e costruiscono un bellissimo viaggio all'interno dell'arte, della cultura giapponese come in quella europea. Ci fa comprendere il ruolo della donna nel Novecento, quello dell'arte nella vita della protagonista.

In questo libro ho l'impressione che si ricerchi la bellezza e lo si fa con cura, dedizione, passione e conoscenza grazie alla penna di Valentina Moncada di Paternò che spiega "Riconosco questa voce interiore che mi invita a continuare le ricerche, mi spinge verso l'ignoto certa di arrivare a destinazione. Cercare è ricominciare. Cercare è scoprire. Scoprire dà la possibilità di raccontare..."

Valentina Moncada è riuscita in pieno nella sua *mission* scrivendo un libro interessante e profondo e soprattutto molto piacevole a leggersi per il suo stile di scrittura coinvolgente.

Attraverso la lettura di queste pagine, veniamo invitati a riflettere su quanto profondamente l'arte possa toccare le nostre vite, cambiando il modo in cui vediamo il mondo e lasciando un segno indelebile nel tessuto della nostra esistenza. Questo libro è un dono prezioso, un ponte tra il passato e il presente, che ci invita a guardare oltre la superficie dell'arte per scoprire i tesori nascosti nell'animo umano e nella storia.

Sono tanti i fili che si intrecciano formando il tessuto di questo romanzo, che non pretendo di riassume tutte le trame in questa recensione e tanto meno desidero privare il lettore del piacere della lettura, piacere che si esprimerà al massimo quando si giungerà alle conclusioni che saranno un approdo in un porto, dopo aver solcato oceani, mari e sottili correnti.

Francesco Roesler Franz

Chracas – Diario di Roma

15 marzo 1890 – L'opinione pubblica e i giornali

Chi confonde l'opinione pubblica vera con quella artificiale dei giornali, mediti le parole del Tommaseo che definì l'opinione dei giornali "quella tale opinione pubblica che i paurosi ben sanno quanto è privata, né pubblica in altro se non in quanto è spacciata da pochi pubblicamente, e tollerata e salariata talvolta dalla pubblica autorità." (Tommaseo, *Il serio nel faceto*, Firenze 1868)

LA FOCE DEL TEVERE E GLI ANTICHI PORTI

Il lavoro inestimabile di Italia Nostra ha recuperato l'originale approdo del Tevere dall'antico porto di Ostia fino ad Anzio, rivedendo tesi precedenti basate solo su notizie di età medievale e rinascimentale fino all'Ottocento, quando la fantasia degli scrittori ha stravolto la realtà d'ogni oggetto trattato. Ma anche in tempi recentissimi, secondo l'eccellente ricerca dell'Architetto Scoppola non si è tutelata la zona dove agivano i porti di Claudio e di Traiano, sicché l'opera dei due imperatori, invece di essere curata per l'alto interesse archeologico ha finito per essere rovinata per permettere ad una superstrada di giungere all'abitato della costa.

Non ci si abituerà mai alla colposa noncuranza di tanti concittadini, e peggio, di tanti ministri, sottosegretari ecc. che hanno preferito usare i fondi dello Stato per fingere di curare e migliorare il suo patrimonio, utilizzandoli per scopi diversi, concedendo appalti dubbi o sperperandoli per ignoranza colposa. Non si guarderà mai con bastevole lode a chi attualmente, combattendo come un crociato, finanzia e cura nonostante le critiche ogni idea creativa vera per il presente, ogni miglioria per i tesori del passato. Trent'anni di incuria coraggiosamente affrontati per rimettere alla ribalta valori italici profetizzati da arti e realizzate da mani e anime eccellenti.

Su questa traccia Italia Nostra ha il pregio di illustrare l'assetto arcaico della costa laziale sulla quale si diramava il Tevere con il suo frazionato delta, ora divenuto territorio lontano dal mare, i toponimi del quale, luogo per luogo, rivelano la funzione e l'uso portuale dal semplice sbarco ad approdo organizzato: Acilia è *ad – cilias*, cioè verso le dune, Porcilaia non ha relazione con i porci, ma con i brevi culmini delle dune stesse, ed i nomi degli abitati sparsi per il Latium sono di voce marinara: *baglio* per l'ampiezza di un passaggio (Torre del Baglio o bagliana diventa Tor Vajanica), di quella del Sommo Dante, che accenna ai rametti del delta nel canto secondo del Purgatorio, indicandone i passaggi "atti a vasel stretto e leggero", perché di poco pescaggio e disposti al facile attracco. L'ottimo architetto Scoppola spazia la sua conoscenza umanistica oltre la tecnica, facendo apparire con chiarezza le fasi e le zone ampliate da Traiano del grandioso porto di Claudio, imperatore spesso misconosciuto. Parti nuove composte con matematica luce, solide fino a restare fino ai nostri giorni.

Verso Portus come verso Anzio la costa era tutta lagune ed isolotti con gruppetti di abitati e questi collegati da ponti secondo l'importanza, ma quello che legava l'Isola Sacra alla costa dopo il canale scavato da Traiano era introvabile, fino a quando una ricerca dell'archeologa Marisa Mattei ne ha scoperchiato i macigni di base ai fini di un'ipotesi di creazione di una strada meno imponente e sgradevole di quella già realizzata. È tutto caduto nel silenzio, e negato il fatto nonostante le evidenze dei resti, ed il lavoro accurato e difficile della Mattei è ancora in attesa di attuazione. Grati ai due suddetti eccezionali studiosi chi ha ascoltato le loro esperienze non può fare a meno di volere che questa ultima felice impresa trovi un esito diverso, alleggerendo la zona di un'opera antiestetica per far rinascere un tratto di potenza romana che prima o poi si manifesta.

Per quanto lo stato attuale dell'Europa trascinata nello squilibrio economico per le guerre in corso e per l'Islam distruttore sia instabile e necessiti prudenza, arricchire ulteriormente il tesoro storico italiano sarebbe veramente uno scopo ottimo ed accrescerebbe la conoscenza di tutti gli uomini appassionati di arte e di storia in quanto nessuno in tutto il mondo manca di un piccolo gene che proviene dalla magnifica Italia, che è veramente e soprattutto nello spirito madre di tutti gli uomini di valore.

Marilù Giannone

Chracas - Diario di Roma

14 giugno 1800 - Pesca eccezionale

Il parroco di S. Salvatore a Ponte Rotto manda a regalare al card. de Zelada, da poco rientrato, uno storione di 100 libbre pescato nel Tevere. Ne manda buona parte a diversi amici.

LE PAGINE DELLA POESIA

Poi, sono partita

Ora qui, nel rovescio del mondo
questa volta, non sono più sola.
Il tropico bolle. Il vento corre altrove
feda impetuosi i duri sentieri
solleva la polvere delle miserie
scompiglia assetato di bene, i pensieri.

Ascolti con me, nell'alba che nulla promette
i galli che gridano le disgrazie di un popolo
per il quale a volte, sembra quasi, migliore la morte.
Dividi con me, le strade sterrate
i sobbalzi del carro, le lunghe mattine assolate.
Su volti rassegnati e rugosi, insieme leggiamo
i perché ed i come di una vita di stenti
offerti nel canto sincero che dal punto più basso
raggiunge la fine del cielo.

Insieme, aiutare sarà forse più facile?
Insieme, faremo qualcosa per loro?
Insieme, sapremo moltiplicare l'amore
incontrare altri amici, continuare in un coro?
Stringi la mia mano, camminami accanto
La felicità detiene un primato
solo si tocca … se si costruisce
comincia dall'uno, dal poco.

È il tutto che posso, il poco che ho.

Luciana Vasile

Il suono della campana

Vado a suonare
suono ogni schiettezza
di parole
suono ogni visione
e tutto si confonde con la vita.

E tu felice mi auguravi buonanotte.

Il suono della campana
mi svegliò.
Si era fatto giorno.
Feci in tempo a vedere
che andavi via.

Anna Lefevre

Grazian d'i gatt

Un pomerigg d'inverne
te chiama 'l Padreterne
e t'lasc sto mond e t'lasc 'na mucchia d' gatt,
d' bestiulin tutt disprat,
che fann el gnavlaticc per tutt Carpegna.

Un cherubin ven giù dal Paradis,
va ma 'l Cunvent e sona le campan
e te t'va 'n Cel e t'ved parent e amich
che curne a datt 'n abracc;
pu, t'ved 'na mucchia d' gatt,
d' bestiulin tutt lucent,
che te saltne madoss, cuntent cuntent.

Adess, gli annime sant
nirann da te pr avé calzon e gonn,
gilè, giubb e capott;
adess, t'farà le tunniche ma j angele
sa i fior del Paradis,
de cenmilla color meraviglios;
pu, 'na nott senza nuvole,
quant brilla l'univers,
sa cle tu' forbicion,
t'ne tajarà 'n pezett
sa 'na lunona tonda e tante stell
per fà 'l più bel mantell ma la Madonna.

Antonio di Carpegna Falconieri

Graziano dei gatti
(traduzione dal dialetto di Carpegna, provincia di Pesaro Urbino)

Un pomeriggio d'inverno /ti chiama il Padreterno / e lasci questo mondo e lasci una moltitudine di gatti, / di bestioline tutte disperate, / che miagolano per tutta Carpegna.// Un cherubino viene giù dal Paradiso, / va al Convento e suona le campane / e tu vai in cielo e vedi parenti e amici / che corrono a darti un abbraccio; / poi, vedi una moltitudine di gatti / di bestioline tutte lucenti, / che ti saltano addosso, contente contente // Adesso, le anime sante / verranno da te per avere calzoni e gonne, / gilè, giacche e cappotti; / adesso, farai le tuniche agli angeli / con i fiori del Paradiso, / di centomila colori meravigliosi; / poi, una notte senza nuvole, / quando brilla l'universo, / con quelle tue forbicione, / ne taglierai un pezzetto / con una lunona tonda e tante stelle / per fare il più bel mantello alla Madonna.

Il dolore stanca

Il dolore stanca,
osservo l'origine
per comprenderne la fine,
senza compenso.
Mi manchi,
io, senza dormire,
tra occhi stanchi,
nel crepuscolo,
in specchi cromati,
sanitari che attendono,
il prossimo sentimento,
tra bile e grumi,
di sangue ascetico,
dove non tornerai,
mentre TU,
visiterai valli,
giovani e scoscese
che t'inganneranno,
tra superficialità,
e flebili muscoli
trasformandosi
come le mie rughe
ed il ventre gonfio,
mutato dal tempo.
Tra note e battiti,
nascondo lacrime,
dove non saremo,
nel prossimo risveglio,
in bagagli leggeri,
ribelli di otto ere,
ed intanto favello,
consegnandoti il mio dolore.

Agnese Monaco

Basta poco

Basta poco, basta un nulla,
un gesto, un pensiero, un fiore
perché il solo profumo dell'amore
possa avvolgere il nostro cuore.

Basta poco, basta un nulla,
un dispetto, uno scontro,
una strana intuizione
e sprofondo in un buio senza reazione.

Basta poco, basta un niente,
una stella cadente che si accende,
una mano che uniti ci tiene
per restare tutta la vita insieme.

Michele Azzarito

San Francesco di Luce, Pace e Amore

San Francesco di benedizione
contemplazione e umiltà

San Francesco altro Cristo
denudato di ricchezze
opulento in anima
tendi la tua mano
segna i cuori
semina preghiera,
e quando sarai soddisfatto
inizia ancora con ogni fratello

Siamo tuoi imitatori
fedeli apostoli di Maria
desiderosi di crescere
e amare e servire sempre più

Monica Baldini

Aram ènt mia cusin - A…

I peuss pa ancó 'ntreivé
se la vrità l'é 'n cas
o bele 'n dëstin

ëd pòchi eumi de sust;

se 'l sens dla susna 'rviscolà
da l'andi a peussa
smasisse tut ënt ël nent.

Bòine stërmà dij vers
anflà da la marsògna
dle mistà ch'a brojon-o
ënt l'alen ëd minca di;

rangòt ëd silensi a resto
da l'asar mes aramì
ëd veuid e 'd sinisia.

Dario Pasero

Paioli nella mia cucina
Non posso ancora capire/ se la verità è un caso/ oppure proprio un destino// di pochi uomini assennati;// se il senso del desiderio acceso/ dal movimento possa/ scomparire del tutto nel nulla. // Confini nascosti dei versi/ contaminati dalla tisi, / delle immagini che germogliano/ nel respiro di ogni giorno;// rantoli di silenzio rimangono/ dall'incertezza mezzo bruciacchiata/ di vuoto e di cenere.

Piemontese parlato nella parte nord-occidentale della provincia di Cuneo (saluzzese)

Bedóla ’mpassionada

L’ombrìa de la to ombrìa l’è la me ombrìa
en braz al sol, bedóla
da la scorza d’arzènt enrizzolada
come na pergamena
che spèta qualchedun col lapis fin
per contar la to storia
el to parlar en braz a le stagión.
El sò che sarò ti
quando zernir deventerà passión.
E sento i to momenti
de vènt, de pióza, screpezar de rami
sbrigolament arènt.
Ancòi gò demò l’anima che ride
gatizzolando vènt
al manaròt che ’l spèta, che ’l me ciama.

Betulla appassionata
L’ombra della tua ombra è la mia ombra / in braccio al sole, betulla / dalla scorza d’argento arricciata / come una pergamena / che aspetta qualcuno col lapis fino / per raccontare la tua storia / il tuo parlare in braccio alle stagioni. / Lo so che sarò te / quando cernire diventerà passione. / E sento i tuoi momenti / di vento, di pioggia, crepitare di rami / brulichio accanto. / Oggi ho solo l’anima che ride / solleticando vento / alla mannaia che aspetta, che mi chiama.

Lilia Slomp Ferrari

Int i su ócc

L’è bìşa la matèna:
in s l’óss ‘d’na cìşa
‘na dòna źóvna
cun un fiöl da fê
la stènd la mèn
pr’un at ed caritê.
Int i su ócc
us lèź l’umigliaziôn
ed quéi che e’ mònd
l’à chéic int un cantôn.

Nei suoi occhi è grigia la mattina:/sulla porta di una chiesa/una giovane donna/ in attesa di un figlio/allunga la mano/per un atto di carità./Nei suoi occhi/si legge l’umiliazione/di coloro che il mondo/ha costretti in un angolo.

Augusto Muratori

La prima donna

Era pur quella la donna,
che donava la vita,
così lieve il suo passo,
sfiorava le erbe novelle del campo
e non si piegava uno stelo.

Era quella la donna
chiamata Natura,
la prima che diffuse l’Amore
come il polline il pioppo
a primavera.
E a ogni passo tintinnava
la campanula al bosco
col tempo segreto
della preghiera.

Era un’ora incerta
d’alba o tramonto
e la luce della donna
splendeva a farle corona.
Un coro sommesso,
di foglie plaudenti
aprì al vento
la strada dei campi.

Francesca Di Castro

Arco de Travertino

Ner muro de mattoni butterati
dar vajolo de un tempo trapassato,
l’Arco de Travertino s’ é incurvato
sotto er peso de l’anni sgnommerati.

Pare che s’ è stufato
da fa’ da bocca a un monno
sempre più furibbonno
che tutt’ ora ce passa e c’ è passato.

Da carettieri a vino e vetturini,
su li serci romani,
a l’uragani
de le marmitte de li motorini.

Perzino quer papavero ostinato
che, framezzo a le crepe, co l’affetto,
j’ ha impimpinato er petto,
nun l’ha ariconzolato.

Nicola Zitelli

Un barlume di eterno

Appoggiandomi a corde di pensieri,
ho raggiunto la punta del molo
in un abbraccio di profumi d'alga.
Sola davanti al mare
mi sono persa dentro l'orizzonte.
Ho annullato la stretta del tempo,
per cercare un barlume di eterno
sotto il sole d'estate.

Elisabetta Di Iaconi

La solitudine

Ho bisogno di baci.
Senza, la mia pelle
si screpola,
si spacca.
Soffro
e il mio dolore
mi allontana dall'amore.

Tommaso Stella

Svejate, Roma!

Svéjate, Roma, e rinasci ancora
sippuro infra tanta sconfusione…
E dàtte na scrollata… ormai è ora!
Nun t'abbasta de stà ggiù a pecorone?

E lèvate da torno chi te inzozza,
caccia via chi sta a mortificatte!
Basta a fà la parte de chi abbozza,
sinnò nun finirai de ruvinatte.

Penza a quanno eri quer che eri…
Rinasci, e rimetti la corona
der Caput Mundi com'eri ieri,
che pure oggi – vederai – te dona!

Mèttete l'orgojo addosso e vai…
Spalanca l'occhi… Nun te fà fregà!
Acciacca tutti i vèrmini che ciai.
Chi nun t'ama… che possi rosicà!

Armando Bettozzi

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 guasi
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

Io sò

"Io sò: prima perzona singolare
der verbo ésse, ar modo indicativo
tempo presente."
È terza elementare?
Ciavrò un quarche disturbo evolutivo;
pò èsse, è corpa mia si nun ciarivo,
si nun la diggerisco la grammatica
dell'esistenza
e nun me vò entrà in mente?
Pija "io sò", presempio: ne la pratica,
só solamente
un verbo cor soggetto;
ma senza un predicato
o un aggettivo,
io, quann'è ar dunque, sò ma nun sò gnente
oppuramente sò perchè sò vivo
come quarmente un fungo, un veggetale,
un organismo unicellulare?
Ched'è? Un nun èsse? un èsse? È 'na spresenza?
Vojo propio vedé come me metto
(magara tra un po' più de quarche annetto)
quanno viè la commare
a fà lezione:
smamma er presente, smamma
ogni quistione
e avanti cor programma
ar trapassato.
Se cambia sorfa: "io nun ero stato".

Antonio Alessi

La quercia di Montemazzano

Alla quercia di Montemazzano
aggrappo sogni infranti,
schegge di vetro che sconvolgono
i pensieri del passato.
Li guardo brillare un secondo,
poi affondare nella terra dura.

Intanto corrono i motorini.
Ragazzi che escono da scuola,
sciame di vespe azzurre e rosse
per via della Pace,
filano verso il campo di atletica
e verso pensieri che ancora non pesano.

Io resto qui e non capisco
il senso di una vita
dissestata come le strade
della mia Piombino.
Buche, rattoppi, silenzi.
Città per vecchi,
abbandonata dai suoi giovani
che scappano per non tornare,
se non da fantasmi, in estate,
quando il passato profuma di salsedine.

E allora la vedono bella.
Affascinante come una vecchia amante
tradita e ritrovata
nel correre del tempo,
con le rughe che adesso sono mappe
e i difetti diventati poesia.

Solo, davanti alle mie parole.
Le vedo scorrere
su foto in bianco e nero,
sopra premi inutili,
sopra piovosi lungomare
dove l'acqua scrive e cancella
lo stesso verso, all'infinito.

La quercia tace.
Ha visto mille motorini partire
e pochi ritornare.
Ma tiene i rami aperti,
come chi aspetta
anche i sogni infranti.

Gianni Donaudi

Esedra

Tu, Esedra con lo sguardo aguzzo
come cima di diamanti sulle punte
dei monti. Tormenta il suono
a settentrione di neve,
il bucaneve sotto le macerie.
Dalla cava destra alla Basilica
arterie percosse dal vento.
Una cetra sotto l'arco
immobilizzò il tuo sguardo,
Esedra.

Giuseppina Palo

È na guera

È straziante da vedè,
ogni giorno sur sofà,
quante vite vanno perse
pe non sapé guidà!

C'è chi corre, chi è distratto
chi non centra
e chi cià sonno, chi è imbriaco
e se ne frega, l'imprudente
e il sicuro ne trovamo in quantità.

Famo i conti a fine d'anno
solo a legge li giornali
semo pieni de funerali!
È na cifra co tre zeri!

Le più grandi autorità
che noi ciavemo qua
continuano a parlà
d'esse in pace e in santità!

Ma la guera è proprio qua:
conta i morti su le strade
e poi viè da me a parlà!

Luigi Orsatti



IL MARMORARO DI VIA MARGUTTA