PARRHESIA
CULTURA

N. S. numero 3 luglio - settembre 2026

uno sguardo a Oriente



Rivista On-line su parresiacultura.it

Rivista quadrimestrale
fondata nel 2021;
Direttore Responsabile: Michele Campisi

Registrazione n° 45/2021 del Tribunale di Roma in data 11 marzo 2021
la rivista ha diffusione gratuita, non contiene pubblicità e non ha scopi lucrativi; immagini e scritti sono liberamente messi a disposizione dagli autori e dai soggetti trattati

segreteria
E-mail: parresiacultura@gmail.com
sito: www.parresiacultura.it

Redazione:

Fabio Canessa
Giulia Caprarelli
Benedetta Carrara
Giulia Cifeca
Jacopo Iaconi
Patrizia Limone (segreteria)
Giuseppe Marrone
Giulia Sanguin
Carlo Scalia
Rachele Sesana

In copertina: © SUSETTA BOZZI, *Monks*

PARRHESIA CULTURA

luglio - settembre 2026 Nuova Serie Numero 3

uno sguardo a Oriente



REDAZIONE



Michele
Campisi



Patrizia
Limone
Segreteria



Fabio
Canessa



Giuseppe
Marrone



Giulia
Craparelli



Giulia
Sanguin



Benedetta
Carrara



Rachele
Sesana



Giulia
Cifeca



Carlo
Scalia



Jacopo
Iaconi

INDICE

	Editoriale	pag.	6
	Antonio Cederna, trent'anni	pag.	8
	chi era Susetta Bozzi	pag.	13
Gaetano Di Gesu	Il museo a doppio corpo	pag.	15
Antonio Corso	Il sarcofago dipinto di Kition	pag.	20
Xi Luan	Stringere la mano al mondo come la letteratura mondiale entrò in Cina	pag.	25
Anna Bruno	Tra Oriente e Occidente: l'arte come ponte tra spiritualità e materia	pag.	33
Isabella Iaccarino	Dalle merci alle idee. la globalizzazione nel mondo romano	pag.	40
Giorgio Villani	Cina mirabile: ponti, barche e città sui fiumi nell'immagine della Cina da Marco Polo a padre Daniello Bartoli	pag.	45
Eugenio Lo Sardo	Le intemperanze della Turcocrazia	pag.	50

RUBRICHE

IL LIBRO: Op. Cit

Eugenio Lo Sardo	Alessandro Magno e gli asceti indiani	pag.	54
	Il giardino di Ciro di Thomas Browne	pag.	61

LA MOSTRA

	Tajikistan – the Land of Unique Heritage, una mostra	pag.	62

L'INTERVISTA

Rachele Sesana (a cura di)	Massimiliano Alessandro Polichetti sulle Collezioni orientali	pag.	64

EFEMERIDI DI VIAGGIO

Phile Fogg	Maredolce: la Persia a Palermo	pag.	73

LA LETTERATURA

Shuai Luo	Una stanza, un corpo, il mondo. Spazi e libertà in La stanza della figlia di Joanne DENG	pag.	76
Joanne Deng	da: La stanza della figlia	pag.	82

IL TEATRO

Benedetta Carrara	il No Kantan, storia di un debutto mancato, ovvero come il teatro giapponese ha influenzato la rinascita della Commedia dell'Arte	pag.	87

IL CINEMA

Fabio Canessa	Ulisse al tempo di Trump	pag.	92

LA POESIA

Jacopo Iaconi	Il lessico radioattivo della poesia: per una lettura di Godzilla e altre poesie di Federico Italiano	pag.	94
Jacopo Iaconi	poesie	pag.	100
Giuseppe Marrone	poesie	pag.	104
Michele Zacchia	poesie	pag.	106

LA NARRATIVA IN BREVE
Giuseppe Marrone — Il Saraceno — pag. 109

TUTELA E RESTAURI
Gianni Bulian — A lezione di restauro: la Villa del Casale di Piazza Armerina — pag. 112
Alessio Lattuca — Lettera aperta e appello contro il gasificatore nella Valle dei Templi — pag. 120
Giovanni Negri da Brusciano — Lipari, il Museo di Bernabò Brea — pag. 124
Il punto sulla situazione: Villa Borghese, Antonello rubato, la Biblioteca dell'INASA — pag. 126
Fabio Granata — Il Modello Siciliano — pag. 132
Leandro Janni — Due interventi: Musei e parchi, la statua abusiva di Manfria — pag. 138
Carlo Pavolini — Il nuovo Antiquarium comunale del Celio, ma forse… — pag. 142
Angela Di Salvo — I libri a Marina di Acate vanno in barca — pag. 148

IL BORDERò delle NOTIZIE (a cura di) Patrizia Limone — pag. 149

PAGINA ZERO, parliamo di libri
Filippo Coarelli — Contesti Perduti, archeologia, topografia e storia dell'arte — pag. 158
Simona Modeo, Serena Raffiotta — Ladri di antichità — pag. 163





nella pagina accanto: "*Escludere" a Villa Borghese* (foto di Robert Kinnunen)



editoriale

Quale Oriente!

La Terra è nata e si è fissata nell'astrofisica di un singolare pianeta senza alcuna linea di demarcazione che non fosse il paesaggio libero e naturale, che non fosse la complessa superficie destinata a divenire, con i centinaia di *millenni* e coi suoi abitanti, di colpo fragile e delicata. Lo spazio, così come il tempo, scorrono prepotentemente nell'unica convenzione della logica umana. L'Oriente, come tutte le dislocazioni, è solo un artificio con cui limitarci e dove nel passato ci siamo a volte autoesclusi. In esso ruotano i territori dell'immaginazione o della suggestiva e imperfetta memoria. Lì finiamo per ritrovarci tutte le volte che abbiamo sentito la necessità di scappare dalle nostre civiltà. Oriente, nella storia del Mediterraneo e dell'Europa, è dunque un luogo dove la cultura si apre ad un indefinito ordine ed alle ipotesi di novità percepite come necessità eterogenee: Favolistiche, sensitive e costruite dal doppio che è in noi. Il nostro oriente e l'Oriente, sono stati finora due continenti distinti e diversi. Il primo lo abbiamo regolato sull'eleatica idealità platonica, mentre il secondo è esistito per suo conto e per sua identità. Oggi potrebbe rincrescerci l'arrivo di un universalismo che lo epura delle sue lune, dei giardini, dei colori serici di frutti, pietre, tessuti e gioielli; dell'incanto notturno e della crudeltà meridiana di cui ha vissuto nella lunga traccia della sua vicenda.

Nel corso della storia vi è stata poi la distanza geografica a colmare un rapporto d'identità impreciso e inventivo, a cui affidare il compito di una illusione quasi necessaria a liberare preclusioni della mente. La lontananza e l'ignoto, come le limitazioni oggettive, hanno finito per segnare categorie e storie nelle ossa delle civiltà europee e mediterranee. L'Oriente geografico è tale per il Magreb come per la penisola italica o la penisola Scandinava. Dalle imprese del Grande Macedone, alle lunghe camminate dell'esploratore Marco Polo o dall'apostolato dei gesuiti, alle guerre commerciali della Compagnia delle Indie, Lady Hester Stanhope a Palmyra, fino alle intemperanze avventuriere di Richard Francis Burton, ultime i reporter di guerra a Kabul, quello spazio geografico ha funzionato come regolatore di un bisogno di possesso mentale o il luogo da dove tornare con qualcosa di mai visto o sentito.

L'età contemporanea che non declina più la Storia percepisce ora distrattamente, in una sintesi demenziale, l'antagonismo continuo per il possesso e il primato. L'alibi delle "fonti energetiche" è oggi al centro del disastro di questa parte del mondo che è tornata a dividersi in guerre. L'America ha assunto un ruolo determinante nel sovvertimento della pace con l'avidità di possedere tutto e sottomettere il debole, ma è impossibile regolare le società, per gli effetti della globalità dominante: il nuovo impero. L'America è divenuta vittima di sé stessa col risultato di trascinarci in un ripensamento dell'Occidente come ambigua democrazia. Lo spettro della violenza suprematista si oppone così al diverso ed alla sua ricchezza, alla sua derelitta povertà, alla poesia persiana ed al Paradiso dei suoi splendidi giardini. La competizione tra gli individui contrasta la religiosa molteplicità della naturale e salutare meditazione del *dharma*. La sensibilità negativa di un'ignota diversità è divenuta la gelosa paura del recinto, dei pochi frutti cresciuti nel proprio orto.

Gli spazi si allargano e sprofondano nell'inconciliabile determinismo dei mercati finanziari, allontanandoci da consuetudini benefiche. Tuttavia le infrastrutture omologhe hanno contaminato l'intero universo, sicché distinguere qui e là, dentro e fuori, est ed ovest, è una parabola che si è sciolta in uno di quei rebus di ritorno irrisolvibili. Sarebbe banale ridurre questi effetti alla *new age* della Coca Cola di Pechino od alle griffe degli outfit cinesi, le ingegnerie indiane, o le vacanze in Sri Lanca. le realtà politiche hanno saturato quelle geografiche. Il crescere consueto della menzogna, ha sostituito la verità realizzando così la premonizione di Anna Harendt dell'impostura, rimettendo in corso l'autoritarismo come condizione diffusa del sociale, il totalitarismo globale come forma della politica.

L'Oriente si è dunque disciolto nelle crisi esistenziali di quest'epoca, liquidandosi come ogni cosa, nel catartico assolutismo dell'*e-commerce*. La sua assenza è una forma di patologia cronica trasmessaci da batteri irriconoscibili. Tornare a quell'Oriente non è "ritrovarsi nel pudore europeo"; rimettersi sulla supremazia di una civiltà, vale piuttosto come il desiderio di restituire all'universo la sua naturale e semplice varietà, le altre vie all'aspirazione dei principi sociali diversi. Diventa lo specchio della nostra incapace autocoscienza e di una dissoluzione dell'autenticità avvenuta nel contemporaneo.

Molti pensieri ci contrastano! Tantissime opere continuano a comparire sempre più omologhe di un indistinto quotidiano. Un risveglio a Parigi ne vale uno a Seul; una storia d'amore non varca più il confine favolistico delle Mille e una notte coll'impronta di un sentimento stravagante. Rivelatore inconsapevole dell'occulta volontà di cancellazione è Jorge Luis Borges che nella *Historia de la eternidad* del 1936 scrive mirabili pagine sui traduttori delle Notti. Dal capitano Burton a Edward Lane, dall'edizione princeps europea del Galland, a quella dotta del Mardrus. La filologia orientale ha dato in Italia due edizioni fenomenali. La prima vale come uno dei classici più letti in Italia: di Francesco Gabrieli del 1948 per i Millenni Einaudi; la seconda di Roberta Denaro e Mario Cesari su uno dei primi manoscritti arabi. L'introduzione del Gabrieli si apre con una memoria sulla prima apparizione francese del Galland nel 1704, quella letta da Voltaire a pretesto per il suo *Zadig ou la Destinée. Histoire orientale*, presentandoci le vignette di un Oriente "mezzo fantastico e mezzo sparito".

Le Milla e una Notte hanno incarnato, nella loro continua riscrittura: dalle edizioni egiziane, siriane ed in varie lingue, alle traduzioni censurate ed a quelle filologiche, alle rappresentazioni figurate dalle arti, comprese quelle di Pier Paolo Pasolini, l'immancabile registro creativo di un Oriente perenne. Le notti di Gaza rischiano di oscurare l'ultimo spicchio di luna rimasto ad illuminare questo universo con la disumanità di un "cammino inverso alla saggezza". Il contro-mito di Gilgamesh nell'impetuosa immoralità di Ishtar. La dignità divina non ha misericordia nel nuovo credo di un imperatore che non ha più una faccia dietro la quale mostrarsi. Come quando a Mosè sul Sinai venne intimato di non voltarsi verso la luce. Un dio che dimostra d'essere dovunque, dentro le case e gli smartphone di ogni essere umano.

Pubblichiamo qui, grazie al permesso di Beniamino Natale, le immagini di un'artista che ha viaggiato dappertutto in Oriente: Susetta Bozzi. Susetta è stata una grafica prima e poi una fotoreporter freelance. Il suo magnifico repertorio è frutto dei lunghissimi soggiorni in Asia e dei suoi viaggi in India, in Bangladesh, a Pechino ed in tutta la Cina. Purtroppo prematuramente ha abbandonato Oriente ed Occidente: il suo mondo, alla fine del 2017. Avremmo volentieri accolto una sua intervista, delle brevi memorie e le sensazioni che ora invece devono ricercarsi nel suo lavoro. Siamo dunque lieti di riempire con quelle immagini queste pagine. Lo facciamo in modo sciolto, come nell'accidentale incontro di un viaggiatore. Le foto, come i suoi reportage, spazieranno così in questo numero, segnando l'imprevedibile epifania dei continenti.

Mi.C.



Antonio CEDERNA

trent'anni .....
.....come ieri e come cent'anni

Il territorio è la risorsa più scarsa e per definizione irrecuperabile

Il 27 agosto del 1996 si spegneva nella sua Sondrio: Antonio Cederna. Lì in mezzo alle montagne ed alle vallate, tra le cascine di legno ed i paesaggi della Valtellina. Questo pezzo di emisfero che si affaccia dalle cime e dai pizzi alpini sui laghi della Svizzera troppo vicina, era il suo prototipo della Bell'Italia, quello che fa innamorare la sua gente.

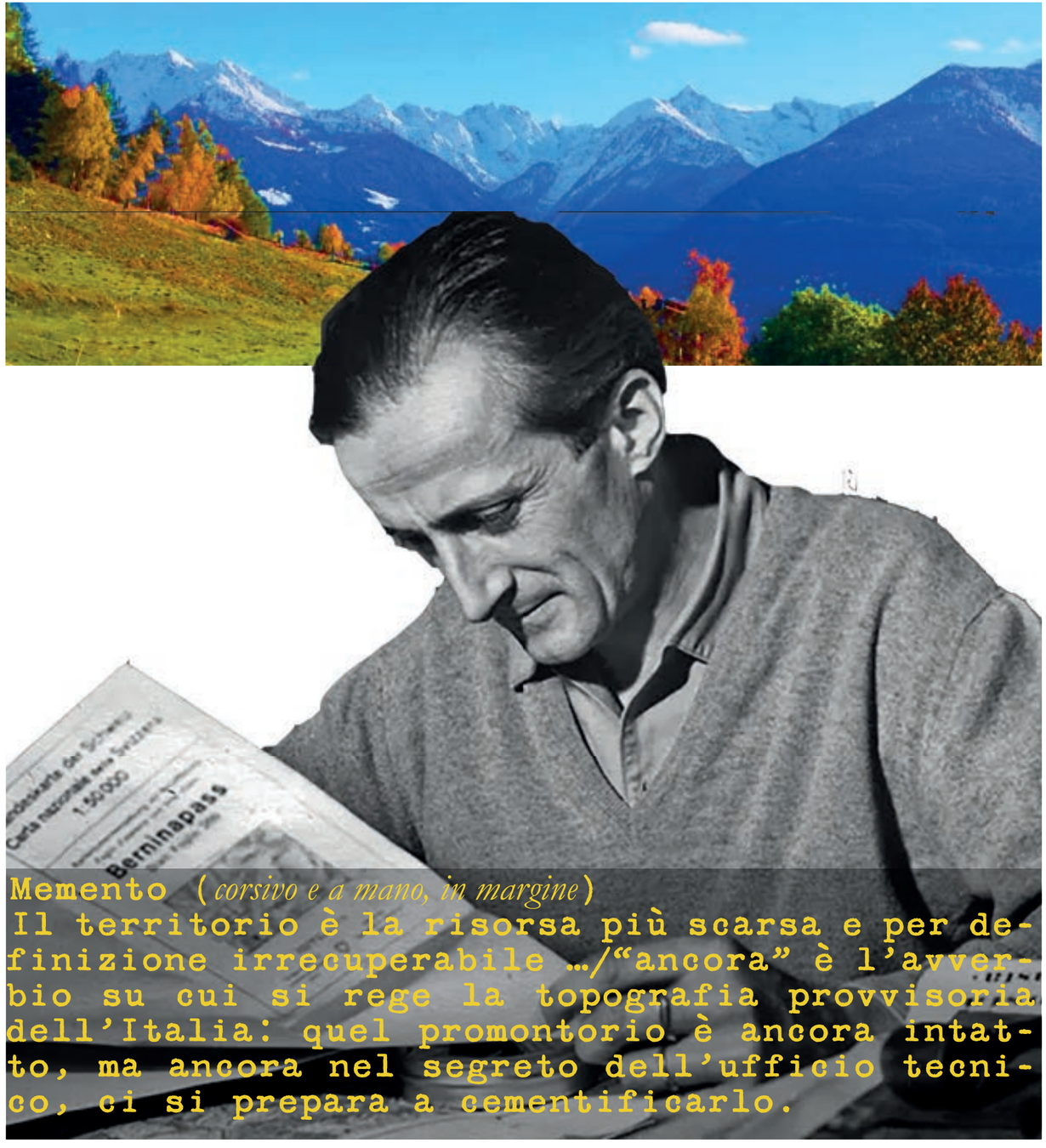
Ora sono passati trent'anni e sembrano a volte centinaia, ma altre volte sembra l'altro ieri. Un cortocircuito del tempo che non ha ancora deciso la sua durata e si piega alle circostanze di una incerta identità cronologica. Si fa presto a pensare all'Italia di trent'anni fa, ma di quel paese, se ci dovessimo sforzare nella ricerca di un'immagine, torneremmo senza una vera icona. Di quegli anni di fine millennio non ci si ricorda più! Per essi non vi è nemmeno una traccia nostalgica che ci tiene ancora a galla e quindi quell'agosto, così caldo e lontano, ci dà una rarissima chiave dell'epoca. Quale? Quella che si chiudeva nella voce di un grande intellettuale e di un illuminista che aveva creduto nell'emancipazione morale di una borghesia letterata e a suo modo colta.

Commemorazioni di routine e appuntamenti della memoria ce ne sono stati. Hanno trovato quest'anno molti temi ancora aperti ed ora non rimane che superarne le spiegazioni, gli intrighi biografici e le vicende politiche ed affidarsi a qualche parola rimasta viva di quell'argot che non ha fatto a tempo a divenire un birignao. Le belle parole, serie ed a volte pesanti, sono infatti decadute prestissimo arrestandosi ai portoni di casa di quella civiltà borghese confusa dal codice della comunicazione: l'azzeramento della prosperità linguistica!

Antonio Cederna era delle parole, un finissimo archeologo e conosceva le loro limitazioni e le taglienti propulsioni degli eccessi a cui affidarsi nei vortici della distruzione silenziosa cui assisteva. E più cresceva la confusione devastatrice, più si alzava la voce di parole iperboliche e di saggia retorica.

Come ricordare dunque il Cederna di quelle parole se non proponendo la lettura di due pagine dattiloscritte dell'archivio di Italia Nostra Roma, di cui egli fu il più amato presidente; due fogli del suo recitativo. Due pagine di meditazione sull'uso espressivo dei concetti come appunto tracce di una "diafasia" intatta, non riuscita o piuttosto rimasta al suo personalissimo birignao!





1

smorzare il più possibile i toni

qui di seguito alcuni dati che possono essre

inseriti:

Italia vittima dello spreco edilizio:

110 stanze costruite cioè il doppio degli italiani

(che sono 56 milioni), coi fenomeni di alloggi tenuti

sfitti o invenduti nelle greandi citta (es. Roma)

a decine di migliaia... Inoltre lo spreco autostradale,

industriale ecc., per cui si calcola che un quinto

dell'Italia (circa 6 milioni di ettari) sia ormai

ridotto a una crosta continua di cemento asfalto:

se questa tendenza continuerà è facile prevedere che

nel giro di poche generazioni tutta l'Italia sarà

consumata, finita...

villettizzazione, rapallizzazione,

occupazione privatizzazione, cementificazione di

migliaia di chilometri di coste (esempio tragico

fra tutti, la Sardegna i cui comuni co-

stieri prevedono lottizzazioni tali da raddoppiare

solo coi turisti la popolazione dell'Isola!!)

L'inarrestabile urbanizzazione, e disseminazione

edilizia che cementifica il territorio

e travolge ambienta, paesaggio, natura, segni della

storia eccetera, non rispetta naturalmente le aree

a rischio: piani regolatori completamente ignari delle

caratteristiche del suolo, prevedono edifici residenziali

nelle golene dei fiumi, sui versanti instabili, sulle

pendici franose: cioè proprio

idrogeologi negli ultimi cinquant'anni, oltre quaranta

mila miliardi spesi per rabberciare alla meglio i

guasti sempre per la prevenzione, per la pianificazio-

ne, per i vincoli di inedificabilità a cominciare

dalle aree di espansione dei fiumi (cui invece viene

messa la camicia di forza, insensatamente trasformati

2

-incanali, quindi aumento della velocità delle acque,

con tutti gli effetti. Tutti i distruzioni delle alluvioni stesso effetto della mancata prevenzione e

pianificazione. L'"imprevedibilità" non esiste.

compito non più l'espansione delle città,

ma la loro riqualificazione, distribuzione servizi,

difesa arre verdi, recupero architettonico...

Mancanza gravissima ... non abbiamo

una legge urbanistica moderna, i politici non

pensano alla riforma urbanistica, siamo costretti

a basarci su una legge di oltre cento anni fa

(quella dopo il colera di Napoli 1885)...

una legge che tra l'altro consenta l'acquisizione

preventica di ampi territori, per poter finalmente

costruire nuove città, nuovi quartieri decentrati

liberati dalla speculazione

privata: terreni poi ceduti

agli operatori a prezzo maggiorato delle spese sostenute per acquisto e urbanizzazione, in modo che il

loro pulsvalore torni nelle casse pubbliche anzichè

finire nelle tasche dei privati...

(new towns inglesi, quartieri satelliti di Stoccolma), villes nouvelles francesi ecc)

Il territorio è la risorsa più scarsa e per

definizione irrecuperabile...

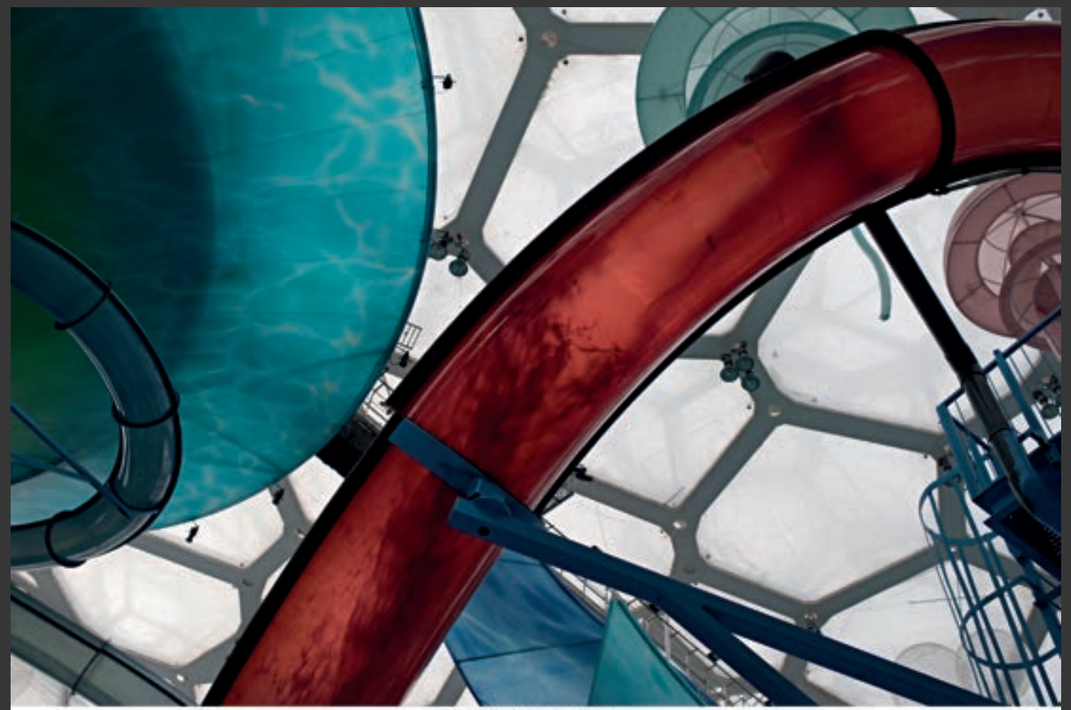
"ancora" è l'avverbio su cui si regge la topografia provvisoria dell'Italia: quel promontorio è ancora

intatto, ma intanto nel segreto dell'ufficio tecnico

ci si prepara a cementificarlo



Queste due pagina provengono dall'**archivio storico della sezione di Roma di Italia Nostra** di cui Antonio Cederna fu presidente. Fanno parte del carteggio di Maria Antonelli, a sua volta indimenticata presidentessa della sezione, che in quegli anni curava la redazione del Bollettino Nazionale di Italia Nostra. Alcune lettere conservate testimoniano dell'amicizia tra i due e di come Cederna si rendesse disponibile a far da tramite per trovare gli autori dei testi. Il Bollettino di quegli anni è una inesauribile fonte di notizie e di contributi dei più noti personaggi e intellettuali dell'epoca.



fotografia © Susetta Bozzi
si concede diritto di pubblicazione su "PARRESIA CULTURA" resta esclusa ogni altra utilizzazione



Chi era Susetta BOZZI

da: B. Natale, Susetta, le due vite d i un'artista

Susetta era molto orgogliosa di aver cambiato lavoro a 50 anni. Eravamo da poco arrivati in Cina, dopo dieci anni trascorsi in India. Avevamo letto articoli e libri, avevamo parlato con gli amici che c'erano stati di recente, ma nulla ci aveva preparato al cambiamento che aveva subito il Regno di Mezzo da quando lo avevamo visitato nel 1985, il prima anno nel quale ad Hang Kong si poteva avere un visto individuale. Quel primo viaggio in Cina fu caotico, faticoso e indimenticabile. I cinesi non sapevano se potevano darti un pasto, una stanza in albergo o un biglietto del treno.

Nessuno parlava inglese e la nostra amica Giorgina, che aveva studiato cinese a Roma e che viaggiava con noi, aveva difficolta a farsi capire. Finimmo in dormitori polverosi e in ottimi ristoranti di strada. Risalimmo in bus e treno da Guanzhou a Xiamen, a Shanghai e finalmente a Pechino, che trovammo nebbiosa, piena di biciclette, più povera e più "comunista" del sud. ... Spesso girava per Pechino per giornate intere, poi passava un altro paio di giorni, o più, a studiarle sul suo Mac, quasi sempre in compagnia di amici e colleghi. ... Presto, decise di tornare nel subcontinente indiano, visitando la "nostra" India e il Bangladesh. Spesso si è mossa in altri paesi asiatici - le Filippine, su invito di Pio d'Emilia, dove intervistarono e fotografarono lmelda Marcos, la vedova del dittatore Ferdinand, le due Coree, la Thailandia. ... A Pechino Susetta decise di lasciare la grafica, attivita alla quale si era dedicata sia a Roma che a New Delhi, e di passare alla fotografia.



fotografia © Susetta Bozzi
si concede diritto di pubblicazione su "PARRESIA CULTURA" resta esclusa ogni altra utilizzazione



Colonna di Traiano: scena di battaglia della cavalleria Sarmata Roxolana (Foto di E. Monti 1982) pubblicata nel Libro di S. Settis 1988, pag. 297, Tav. 39, Scena XXXII, "*La cavalleria sarmatica, riconoscibile per le caratteristiche corazze squamate che ricoprono interamente uomini e cavalli, attacca una guarnigione romana stanziata in Mesia*" (dalle Note alle illustrazioni di Vincenzo Farinella); foto raccolte recentemente in: ***Colonna Traiana. Atlante fotografico-Trajan's column. A photographic atlas*** a cura dell'ICCD, Gengemi editore 2022.

I Sarmati, tribù nomadi stanziati nella parte settentrionale del territorio iranico, combatterono anche tra le file dell'armata di Traiano nelle campagne daciche tra il 101 ed il 106 d. C.

Gaetano **Di Gesu**

Il museo a doppio corpo



Che cosa cerchiamo oggi quando entriamo in un museo? In Cina questa domanda ha assunto negli ultimi anni una concretezza particolare. La crescita delle istituzioni culturali, poderosa negli ultimi trent'anni, si è accompagnata a una trasformazione dei comportamenti del pubblico in gran parte non prevista: musei, librerie, centri d'arte e luoghi del patrimonio sono diventati destinazioni nelle quali conoscenza, turismo, socialità, consumo e autorappresentazione tendono a sovrapporsi. Non significa che il contenuto culturale abbia perso importanza; significa piuttosto che non possiede più il monopolio delle ragioni per cui si raggiunge un luogo.

C'è un modo semplice di leggere questa trasformazione, ed è sbagliato: dire che esiste un Oriente autentico, quello del sapere, della cura, della conservazione, che il nuovo comportamento del pubblico starebbe semplicemente tradendo. È lo stesso errore che François Jullien ha chiamato comparativismo che sigilla le culture: ridurre una civiltà a un'essenza da difendere, invece che a un campo di forze in conflitto. E il conflitto, in Cina, non va cercato in teoria: si vede in pianta, dentro i musei stessi. Propongo di osservare un caso concreto, minuscolo sulla carta geografica ed enorme sul terreno, in cui la domanda "quale Oriente" non si pone in astratto: si pone letteralmente, in due edifici costruiti a pochi anni di distanza sullo stesso prato, nella campagna dell'Anhui.

Il luogo si chiama Wuxi, contea di Jingxian, venti minuti di taxi dalla stazione ferroviaria più vicina, in piena campagna. Vi si produce da secoli la xuanzhi, la carta xuan per pittura e calligrafia, la migliore in assoluto. La tecnica, legata alle condizioni ambientali del luogo e a un processo manuale di oltre cento passaggi, è stata iscritta nel 2009 nella Lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'umanità dell'UNESCO. Da quella nomina discende, con una linearità amministrativa che è già essa stessa un dato culturale, l'intera sequenza che porta al complesso di oggi: un piano quinquennale nel 2010, un fondo statale dedicato nel 2012, un regolamento locale della contea nel 2017. Non c'è nulla di spontaneo in ciò che segue. C'è una politica, che decide di rispondere alla domanda "quale Oriente vogliamo mostrare" costruendo, di fatto, due risposte diverse, in tempi ravvicinati, che si incarnano in due corpi architettonici distinti.

La prima risposta porta la firma di Yu Kongjian e del suo studio, Turenscape. E' l'intervento pubblico che segue il riconoscimento UNESCO (1). Il museo, 8.385 metri quadrati, viene sviluppato a partire dal 2011; l'inaugurazione (2) ufficiale si tiene il 6 dicembre 2015. Yu Kongjian non è un architetto che applica genericamente principi ecologici a un tema cinese: è l'inventore del concetto stesso di "sponge city", la città spugna, adottata come politica nazionale cinese dal 2013 e oggi citata in tutto il mondo come contributo cinese alla teoria del progetto ambientale. È fautore della cosiddetta "pianificazione negativa", che antepone la protezione all'espansione, e dell'infrastruttura ecologica, intesa come integrazione dei sistemi naturali nei sistemi urbani. Il suo è un Oriente che si costruisce attraverso una teoria tecnica precisa, verificabile, e attraverso un'istituzione altrettanto precisa: il riconoscimento patrimoniale non si limita a sottrarre una tecnica alla scomparsa, attiva tutela, investimenti, trasmissione, infrastrutture.



Recenti Immagini della realizzazione

Yu Kongjian non vedrà mai che cosa accadrà accanto alla propria opera. Muore il 23 settembre 2025, in un incidente aereo nelle zone umide del Pantanal, in Brasile, durante la Biennale di Architettura di San Paolo, mentre gira un documentario intitolato Planeta Esponja. Con la sua morte si chiude un'autorialità individuale che aveva fondato la propria legittimità su un metodo tecnico, non su una citazione della tradizione.

La seconda risposta arriva nel 2023: Guozhi Keting e Guozhi Shuijie, i padiglioni d'ingresso firmati dal Landscape Architectural Design & Research Institute della China Academy of Art, con Yuan Liujun e Jin Jie. La superficie di questa aggiunta è di 10.962 metri quadrati: più grande del museo che dovrebbero introdurre (3). L'edificio non nasce da una semplice esigenza di più spazio, ma da una scelta dichiarata di genere architettonico: il passaggio dal contenitore espositivo al dispositivo esperienziale. I progettisti descrivono il proprio concetto come zhi shan xing (纸山行), "viaggio nella montagna di carta": una soglia quasi cavernosa, superfici d'acqua, percorsi panoramici, sequenze di compressione e apertura costruiscono un'esperienza fondata sul movimento del corpo, non sulla teca (4). Sarebbe troppo semplice opporre qui un museo colto e autentico a una successiva architettura dello spettacolo: il nuovo organismo comprende anche funzioni reali di dimostrazione, esperienza e vendita della carta xuan, partecipazione del pubblico alle fasi della realizzazione della carta, e i progettisti citano con competenza vera la tradizione del paesaggio dipinto cinese, non come decorazione. È un uso della teoria che ha però una direzione diversa da quella del primo edificio: lì la teoria produceva una tecnica misurabile, la spugna trattiene davvero l'acqua; qui la stessa cultura architettonica converge verso un'infrastruttura che la stampa cinese, descrivendo l'apertura nel settembre 2023, chiama già senza imbarazzo paizhao daka (拍照打卡), fotografare e fare check-in, mentre l'amministrazione locale la inserisce esplicitamente in una strategia di integrazione fra cultura della carta e turismo (5).

Gli studi sul cosiddetto wanghong urbanism hanno mostrato come la celebrità digitale dei luoghi non sia un semplice effetto della città, ma possa contribuire essa stessa a costruire nuovi spettacoli urbano-digitali e nuovi flussi (6). La fotografia che ne deriva è spesso seriale, lo stesso specchio d'acqua, lo stesso affaccio, ripetuti in migliaia di immagini identiche, ma la riproduzione contiene un paradosso che vale la pena registrare: per ripetere quell'immagine bisogna andare fisicamente a Jingxian, attraversare il padiglione, salire, cercare il punto di vista, collocare il proprio corpo nella posizione giusta. Il digitale, anziché eliminare il corpo, lo rimette in movimento.

Il complesso supera oggi le 450.000 presenze l'anno (7), una cifra enorme per un luogo che si raggiunge solo in taxi, lontano da ogni centro urbano, e che nel 2018, quando il sito era composto dal solo museo, non arrivava a un quarto di quella cifra. Di questa sproporzione tra i due corpi esiste anche una prova più diretta. Nel giugno 2026, durante una mia visita, sono entrate nel complesso circa millecinquecento persone. Nella sala che espone le carte e le opere più preziose, dall'epoca Song all'epoca Ming, il nucleo storico per cui l'UNESCO ha riconosciuto la xuanzhi, eravamo in nove: cinque anziani cinesi che avevano vissuto la Rivoluzione Culturale, tre visitatori tedeschi, e io. Non è un dato statistico raccolto da una fonte terza: è un conteggio fatto a mano, nella stanza, nel momento in cui la sproporzione smette di essere un argomento teorico e diventa una stanza quasi vuota accanto a un parcheggio pieno.

Questa configurazione permette di tornare, con cautela, alla nozione di "post-museo" che Eilean Hooper-Greenhill proponeva già nel 2000 per indicare il superamento del museo ottocentesco verso un'istituzione dialogica, aperta al patrimonio immateriale (8). Il fenomeno di Jingxian è diverso, ma non estraneo a quella genealogia: la xuanzhi è precisamente patrimonio immateriale, non solo oggetto, ma materia, acqua, tecnica, gesto, territorio, trasmissione. Comunicarla significa inevitabilmente uscire dalla teca. La questione comincia quando, uscendo dalla teca, il museo produce un nuovo oggetto culturale: l'esperienza del museo stesso.

Sarebbe una lettura troppo comoda, e lo stesso caso la smentisce, dire che il primo edificio è l'Oriente "vero" e il secondo quello "falso": nessuno ha costretto millecinquecento persone a preferire i padiglioni fotografici alla sala Song-Ming, la preferenza è reale, non imposta. Ma sarebbe altrettanto comodo il cinismo opposto, se il pubblico sceglie il daka, allora il daka è la sola cultura contemporanea che conti, e lamentarsene sarebbe un elitismo residuo. Le due letture, nonostante si presentino come alternative, condividono lo stesso vizio: presuppongono che esista, da qualche parte, un solo Oriente autentico rispetto al quale misurare la distanza, esattamente l'essenza sigillata da cui questo articolo è partito. È la stessa illusione che il filosofo Yuk Hui contesta dall'interno della tradizione cinese, non da fuori: non un'alterità stabile da custodire o da tradire, ma una grammatica che ogni generazione ridefinisce con i mezzi che ha (9). Jingxian mostra due Orienti reali, prodotti nello stesso decennio, dalla stessa politica patrimoniale, spesso dagli stessi riferimenti colti, e tuttavia irriducibili l'uno all'altro: uno produce un'infrastruttura che si misura, l'altro produce principalmente altre immagini di se stesso. È una differenza



che l'Europa fatica a leggere quando continua a cercare, in Cina, alternative nette fra tradizione e modernizzazione, autenticità e spettacolo, perché la stessa alternativa, a Jingxian, non corre fra due paesi o due epoche: corre fra due edifici a meno di cento metri di distanza.
Resta allora una domanda più esatta delle due, ed è quella con cui vorrei chiudere: quanto può allontanarsi la relazione dall'oggetto prima di cessare di essere una relazione culturale? Non esiste probabilmente una soglia misurabile. Il problema, in fondo, non è stabilire se quelle millecinquecento persone fossero davvero al museo. Erano lì. La questione, l'unica forma di parresia che questo caso, credo, permette, è capire che cosa, per ciascuna di esse, fosse diventato il museo.



(1) UNESCO, "Traditional handicrafts of making Xuan paper", Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, iscrizione 2009, nomination file n. 00201.
(2) Turenscape, "China Rice Paper Museum", scheda di progetto: localizzazione Xuancheng, Anhui; superficie 8.385,2 m²; design time 2011; build time ottobre 2016; committente China Xuan Paper Group Corporation. Data di inaugurazione (6 dicembre 2015) da fonti di stampa cinesi (Baidu Baike; cerimonia congiunta con la mostra della China National Academy of Painting).
(3) Jing County Natural Resources and Planning Bureau, verifica urbanistica finale del progetto "Guozhi Keting 1# (Visitor Service Center) and Guozhi Shuijie 2#-3#", 28 settembre 2023: superficie verificata 10.962,3 m².
(4) Yuan Liujun, Jin Jie, "中国宣纸小镇国纸客厅及国纸水街" [Guozhi Keting e Guozhi Shuijie della China Xuan Paper Town], Archiposition/**有方**, 2024.
(5) 央广网/CNR, "安徽泾县：非遗焕新生" [Jingxian, Anhui: nuova vita per il patrimonio immateriale], 24 settembre 2023; Jing County Government, Government Work Report progress, 2023.
(6) Amy Y. Zhang, Asa Roast, Carwyn Morris, "Wanghong Urbanism: Towards a New Urban-Digital Spectacle", Mediapolis: A Journal of Cities and Culture, 7, 4, 2022.
(7) Dato comunicato in loco al momento del sopralluogo dell'autore (giugno 2026); non riscontrabile, al momento della stesura, in fonti pubbliche indipendenti.
(8) Eilean Hooper-Greenhill, Museums and the Interpretation of Visual Culture, Routledge, London-New York, 2000, in particolare "The Rebirth of the Museum".
(9) Yuk Hui, "On the Varieties of Experience of Art", Theory, Culture & Society, 40, 4-5, 2023, pp. 131-144.







Antonio **Corso**

Il sarcofago dipinto da Kition

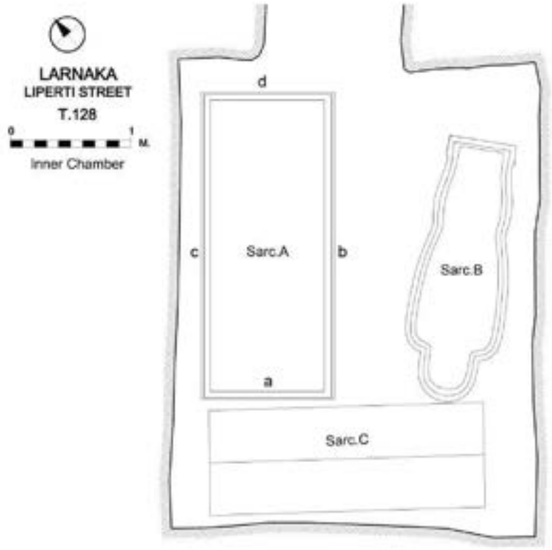
Il monumento considerato fu scoperto nel 2008 a **Kition, oggi Larnaka a Cipro**, in una tomba a camera (num. 128 della necropoli occidentale) (fig. 1) che accoglieva tre sarcofagi di ottima esecuzione, e che pertanto si suppone fosse utilizzata dalla famiglia reale fenicia al potere in questa polis.





Oggetto di questa nota è il sarcofago A nella numerazione degli scavatori: è del tipo cd. architettonico, di marmo bianco, composto di due elementi monolitici. Sopra la cassa, parallelepipeda (fig. 2), c'è la copertura a forma di tetto dal doppio spiovente (fig. 3). I lati della cassa sono dipinti con sequenze di fiori di loto alternati a palmette. I colori usati sono quelli della tradizione tetracromatica: bianco, rosso, blu scuro tendente al nero e giallo. L'archeologo che ha scavato la tomba ha datato il sarcofago A al 400-380 a. C. Esso fu utilizzato per una donna morta incinta nella terza decade della sua vita: probabilmente una principessa della casa reale. Il frontone orientale (fig. 4) e il sottostante fregio (fig. 5) sono dipinti con scene figurate che hanno dato luogo a interpretazioni assai diverse. Sul piano stilistico, le due scene, certamente dipinte da pittore greco, rivelano una prevalenza del colore dato a macchia sul disegno. Poichè questa tecnica è di solito attribuita a Zeuxis, questa osservazione e l'alta qualità delle due narrazioni suggeriscono che esse siano da attribuire a un allievo di Zeuxis.

Il frontone presenta al centro un monument funerario, con due figure femminili alla sua destra, dal punto di vista dello spettatore, e due maschili alla sua sinistra. La prima figura femminile dopo il tumulo al centro presenta lo schema iconografico della cd. Venus lugens, nota dalla descrizione di Macrobio, Saturnalia 1, 21, 1-6 e da esempi di piccole dimensioni sia dalla Fenicia sia da Cipro: la dea ha il capo chino e coperto, sorretto dalla mano alzata di un braccio col gomito poggiante sul ginocchio corrispondente, è triste e piange per la morte di Adone. Macrobio localizza questa immagine sul Monte Libano. L'adozione di questo schema a Kition potrebbe rivelare l'intento di omaggiare la bellezza e l'alto rango della defunta. Suggerisco quindi che il frontone rappresenti la dea dell'amore che piange di fronte alla tomba di Adone. La morte di Adone era collocata sia a Cipro (a Idalio o ad Argo di Cipro) sia in Libano presso Biblo. La giovane donna recumbente alla destra della dea per lo spettatore è probabilmente la Ninfa del luogo: regge uno scudo che probabilmente recava come episema lo stemma della casa reale di Kition, è seminuda



in accordo con la tradizionale rappresentazione seducente delle Ninfe, inoltre in questo caso è una seguace di Afrodite. A sinistra del tumulo per lo spettatore l'uomo adulto inclinato verso il tumulo con un mantello color porpora, manifestamente regale, e appoggiato a uno scettro potrebbe essere il re Kinyras, padre di Adone. Lo scettro è superiormente ricurvo, come nella tradizione fenicia, e non tutto verticale come nel mondo greco e questo dettaglio esclude che un mito greco sia rappresentato. Dietro di lui, un uomo recumbente regge due lance: probabilmente è la guardia del corpo del re. Egli pure tiene uno scudo che potrebbe aver recato lo stemma reale. Il tumulo ha una configurazione troncoconica tipicamente fenicia: è decorato con nastri e reca superiormente un'apertura circolare per versare liquidi. Il lungo obelos appoggiato al tumulo e stretto ad esso da un nastro suggerisce che il momento rappresentato sia quello del sacrificio. Il colore del tumulo palesa che era composto di terriccio.

Sotto il frontone, c'è un fregio dipinto rappresentante una signora matura seguita da due giovani paggi, il secondo dei quali sta portando dei beni. A destra per lo spettatore un uomo siede su un trono tenendo il tipico scettro fenicio ricurvo superiormente con la destra. Il suo volto ha un'espres-

sione ostile. Di fronte a lui c'è una colonna allusiva al palazzo reale. Suggerisco che la donna che scappa sia Elissa, conosciuta anche come Didone, che fugge con i suoi paggi da Tiro. L'uomo seduto sul trono con uno sguardo cattivo sarebbe Pigmalione che uccise il marito di Elissa e tentava anche di sottrarle le sue ricchezze. La colonna dorica a sinistra della signora per lo spettatore potrebbe rappresentare in modo compendiario il santuario di Ishtar a Kition dove Elissa trova alfine rifugio. La scena esalterebbe l'ospitalità goduta dalla regina a Cipro secondo Pompeo Trogo in Giustino 18, 15, 1-7.

Questo sarcofago è un documento della pittura greca classica di altissima qualità, purtroppo non adeguatamente rinomato: basta cogliere l'equilibrio compositivo del frontone per apprezzare la sapienza del pittore. Inoltre evidenzia l'osmosi continua tra botteghe greche e committenze 'orientali'. Il disprezzo per l'oriente, spesso attribuito all'Atene democratica e ravvisato in particolare nella scultura architettonica dell'età periclea, nei fatti si riscontra solo in una ristretta elite ideologicizzata. Al di fuori di questo mondo chiuso e settario, troviamo l'ammirazione per i paradisi dei satrapi, per la sapienza dei magi, per la millenaria tradizione degli Egizi, per il comportamento nobile dei Persiani, non da ultimo anche per committenti fenici che sapevano scegliere pittori e scultori di alto livello per i loro monumenti.







Antonio Mario Corso (Baone - PD - 11 giugno 1955) è uno dei più stimati archeologi italiani! le sue molteplici pubblicazioni hanno accresciuto il prestigio della Scuola Italiana per gli studi umanistici. E' stato allievo della Scuola Archeologica Italiana ad Atene ed ha affrontato una lunghissima serie di argomenti di Storia dell'Arte Antica.

Il suo impegno al di fuori delle accademie è stato condotto con mille difficoltà e moltissime ostili avversioni da parte del sistema universitario, ma la solidità del suo sapere, la finezza e la estensione della sua conoscenza, lo ha portato ai vertici del sapere internazionale.

Recentemente gli è stato riconosciuto dal Governo di Giorgia Meloni il vitalizio della Legge Bacchelli (legge 8 agosto 1985, n. 440) per la qual cosa Parresiacultura si complimenta.

amico nostro ..... queste pagine sono la tua casa

AD MAIORA





Venere del Museo Archeologico di Padova
proveniente da Cavarzere (Venezia)

Le Fotografie di **Susetta BOZZI**: Fang Bin Bin (sopra); Imelda (sotto)





Xin Luan

Stringere la mano al mondo: come la letteratura mondiale entrò in Cina (1949–1980)



Quanti passaggi deve attraversare un'opera straniera prima di arrivare nelle mani di un lettore cinese? Qualcuno sceglie il testo, qualcuno cerca l'edizione da cui partire, altri traducono e revisionano; poi occorre preparare il volume, scrivere un'introduzione e farlo arrivare nelle librerie, nelle biblioteche e nelle aule. Fra il 1949 e il 1980, la letteratura mondiale circolò in Cina grazie a una rete di istituzioni collegate fra loro.
ra una rete molto concreta. Ne facevano parte l'Associazione degli scrittori cinesi e le sue articolazioni locali, gli istituti di ricerca, gli organismi dedicati alla formazione degli autori, le case editrici e le riviste letterarie. L'Associazione metteva in contatto gli scrittori e coordinava il lavoro culturale; gli istituti riunivano e sviluppavano competenze linguistiche e strumenti di ricerca; i corsi formavano scrittori professionisti; editori e riviste accompagnavano infine i testi fino alla pubblicazione, rendendoli accessibili ai lettori. I traduttori erano presenti lungo tutta la filiera e permettevano alle letterature di paesi diversi di entrare davvero nella lingua cinese.

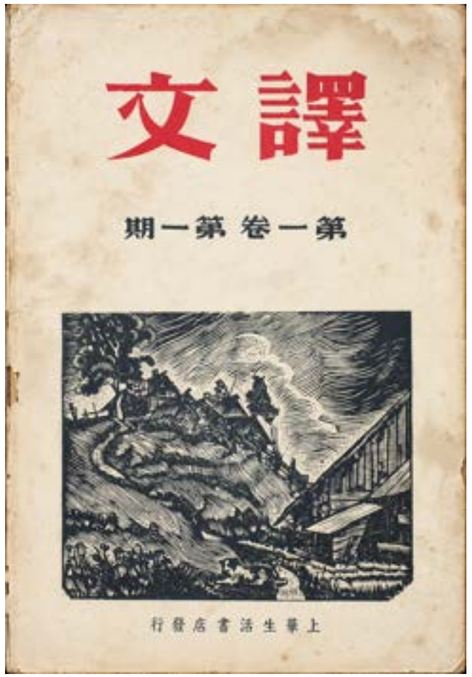
Prima del 1949, da Lin Shu a Lu Xun e Mao Dun (1), la traduzione della letteratura straniera dipendeva spesso dall'iniziativa dei singoli, alle società letterarie o a una determinata rivista. Negli anni successivi, l'iniziativa personale non scomparve, ma trovò strutture più stabili. Per capire come la letteratura mondiale raggiunse la Cina in quel periodo non basta dunque elencare i libri tradotti: bisogna osservare anche le istituzioni, le persone e i canali editoriali che li sostenevano.

Una rete letteraria estesa a tutto il paese

L'Associazione degli scrittori cinesi nacque dall'Associazione nazionale dei lavoratori della letteratura, fondata il 23 luglio 1949. Nell'ottobre 1953 l'organizzazione assunse il nome attuale (2). Oltre a riunire gli scrittori, coordinava attività legate alla creazione letteraria, alla critica, alla traduzione, all'editoria e agli scambi con l'estero.

La sua struttura comprendeva un livello nazionale e uno locale. L'organismo nazionale svolgeva funzioni di coordinamento e collegamento, mentre le associazioni delle province, delle municipalità e delle regioni autonome estendevano la rete nelle diverse parti del paese. Il primo poteva riunire risorse editoriali, di ricerca e di scambio internazionale; le seconde erano più vicine agli scrittori del territorio, individuavano nuovi talenti e organizzavano incontri, corsi e iniziative letterarie. Insieme formavano una rete capace di raggiungere l'intero paese.
Questa organizzazione cambiò la scala del lavoro letterario. Attività un tempo affidate soprattutto ai rapporti personali potevano ora essere portate avanti da più istituzioni. Una raccolta che richiedeva numerosi traduttori e revisori poteva diventare un progetto di lunga durata; la presentazione della letteratura di un paese o di un'area geografica poteva svilupparsi attraverso studi, traduzioni, pubblicazioni e recensioni. Nel campo della letteratura straniera, l'Associazione forniva prima di tutto un quadro organizzativo stabile: traduttori, studiosi, scrittori ed editori potevano incontrarsi all'interno dello stesso sistema.

L'Associazione apriva inoltre agli autori cinesi nuove



Il primo numero di «Yiwen» («Traduzioni»), rivista fondata a Shanghai nel 1934 da Lu Xun e Mao Dun.

occasioni per conoscere le letterature straniere. Visite, incontri, scambi di riviste e traduzioni facevano sì che il dialogo non avvenisse soltanto fra libri, ma anche fra persone. Mentre la letteratura cinese veniva presentata all'estero, le opere straniere entravano in Cina attraverso quegli stessi rapporti. La presenza di un livello nazionale e di molte realtà locali permetteva agli scambi di tradursi sia in progetti di ampio respiro sia in esperienze radicate nei diversi territori.

Dove crescevano scrittori e traduttori

Il 22 febbraio 1953 fu fondato l'Istituto di letteratura, il primo centro nazionale di ricerca letteraria istituito in Cina dopo il 1949, diretto da Zheng Zhenduo con He Qifang come vicedirettore. La sezione dedicata alle letterature straniere comprendeva quattro gruppi: letterature occidentali, letteratura sovietica, letterature dell'Europa orientale e letterature orientali (3). La letteratura straniera divenne così un settore di studio organizzato, dotato di ricercatori, raccolte documentarie e programmi di lungo periodo.

Il lavoro dell'Istituto non si limitava allo studio dei singoli autori. I ricercatori raccoglievano edizioni originali e materiali bibliografici, discutevano di storia letteraria e di traduzione, partecipavano alla progettazione di collane e alla revisione dei testi. Fra le iniziative figuravano collane dedicate alla teoria marxista dell'arte e della letteratura, ai classici della teoria letteraria straniera e ai capolavori della letteratura mondiale. Ricerca teorica, storia della letteratura e traduzione dei classici potevano così procedere insieme. Molte versioni destinate ad avere una lunga fortuna nacquero proprio da questa collaborazione.

Nel 1964 i quattro gruppi di letterature straniere e la redazione di Letteratura mondiale confluirono nell'Istituto di letterature straniere, diretto da Feng Zhi. Il settore acquisì così una struttura più organica. Studiosi e traduttori come Bian Zhilin, Qian Zhongshu, Yang Jiang e Ge Baoquan furono strettamente legati all'Istituto. Spesso univano ricerca, traduzione, scrittura, insegnamento e lavoro editoriale: la preparazione scientifica e la sensibilità letteraria facevano parte della stessa pratica.

Accanto agli istituti di ricerca si sviluppò un sistema dedicato alla formazione degli scrittori. L'Istituto centrale di letteratura, fondato nel 1950, divenne nel 1953 l'Istituto di formazione letteraria dell'Associazione degli scrittori cinesi. Attraverso corsi, seminari e momenti di confronto, accoglieva autori provenienti da diverse regioni. Dopo varie trasformazioni, questa esperienza confluì nell'Accademia letteraria Lu Xun. Il nome attuale fu adottato ufficialmente nel 1984, ma la tradizione formativa proseguiva il lavoro avviato nei decenni precedenti.

Gli istituti di ricerca accumulavano conoscenze sulle letterature straniere e formavano studiosi e traduttori; l'Istituto di formazione offriva invece agli scrittori uno spazio di apprendimento e di scambio. I due percorsi si alimentavano a vicenda: attraverso le traduzioni, gli autori incontravano nuovi temi e nuove forme; i traduttori, a loro volta, dovevano conoscere a fondo le possibilità espressive del cinese. Molti di questi studiosi e traduttori possedevano una solida preparazione linguistica e alcuni avevano studiato all'estero. Yang Jiang tradusse il Don Chisciotte direttamente dallo spagnolo; Bian Zhilin si dedicò a lungo a Shakespeare; Ge Baoquan contribuì alla diffusione di Puškin e Petőfi in Cina.

Le letterature con cui la Cina entrò in contatto in questi anni appartenevano ad aree culturali molto diverse. Le opere russe, sovietiche e dell'Europa orientale ebbero un ruolo importante nelle prime fasi: Gor'kij, Majakovskij, Mickiewicz e Petőfi trovarono lettori numerosi e fedeli. Al tempo stesso, anche le letterature dell'Europa occidentale, dell'Asia e dell'America Latina trovavano spazio in studi, riviste e collane. La traduzione della letteratura latino-americana non cominciò con gli anni Ottanta: nei decenni precedenti erano già apparse in cinese opere di autori cubani, cileni, brasiliani, argentini e messicani(4). Queste diverse direzioni mostrano come gli istituti continuassero ad ampliare le competenze linguistiche, i materiali e le professionalità necessari per conoscere la letteratura mondiale.

Come un'opera straniera arrivava nelle mani dei lettori

Il lavoro di ricerca e traduzione raggiungeva infine il pubblico grazie all'editoria. La Casa editrice di letteratura del popolo, fondata nel 1951, e la Casa editrice degli scrittori, nata nel 1953, furono due istituzioni centrali. La prima pubblicava letteratura cinese e straniera; la seconda era strettamente legata alle attività di creazione, critica e traduzione dell'Associazione degli scrittori. Scelta dei titoli, traduzione, revisione, redazione e distribuzione formavano così una filiera relativamente completa.

Le case editrici permettevano di andare oltre le traduzioni isolate. Raccolte in più volumi, antologie dedicate alle letterature di singoli paesi e collane di classici stranieri richiedevano tempo e la collaborazione di traduttori, studiosi ed editori. Confrontare edizioni diverse, uniformare i nomi, controllare le note e limare la lingua cinese erano lavori che il lettore non vedeva, ma che incidevano sulla qualità di una traduzione. Proprio queste attività quotidiane consentivano alla letteratura straniera di circolare stabilmente in lingua cinese.

Le riviste offrivano un accesso più rapido e flessibile. L'antecedente di Letteratura mondiale fu Traduzioni, fondata nel 1934 da Lu Xun e Mao Dun. Nel 1953 l'Associazione nazionale dei lavoratori della letteratura rilanciò la testata, che nel 1959 prese il nome di Letteratura mondiale e stabilì in seguito un rapporto stretto con l'Istituto di letterature straniere (5). Rispetto alle collane librarie, una rivista poteva pubblicare più velocemente testi nuovi, racconti, poesie, opere teatrali e saggi, presentando al lettore cinese autori ancora poco conosciuti attraverso introduzioni, note e numeri tematici.

Una rivista letteraria somiglia a una finestra che si apre a intervalli regolari. Nello stesso fascicolo possono incontrarsi paesi, lingue e generi diversi, mentre i traduttori vi

Gli allievi del secondo corso dell'Istituto di formazione letteraria dell'Associazione degli scrittori cinesi, 11 giugno 1956





Yang Jiang, scrittrice e traduttrice dallo spagnolo e dal francese



Feng Zhi, primo direttore dell'Istituto di letterature straniere

presentano il proprio lavoro più recente. Le riviste conservano i testi, ma coltivano anche i legami fra autori, traduttori e lettori. Letteratura mondiale sospese le pubblicazioni fra il 1965 e il 1976 e tornò a uscire nel 1977. La ripresa fu possibile grazie all'esperienza editoriale, alla rete di traduttori e all'interesse maturato dai lettori negli anni precedenti.

I libri dalla copertina gialla e quelli dalla copertina grigia costituirono un fenomeno editoriale particolare di quel periodo. Negli anni Sessanta e Settanta alcune opere letterarie straniere destinate alla consultazione interna uscivano con una copertina gialla; altri testi, di carattere politico o teorico, ne avevano una grigia. Fra i primi figuravano Il giovane Holden di Salinger, Aspettando Godot di Beckett e Sulla strada di Kerouac.



Copertina del n. 5 (1963) di «Shijie wenxue» («Letteratura mondiale»)e dal francese

La loro circolazione era ridotta, ma offriva un canale aggiuntivo rispetto all'editoria ordinaria e permetteva a traduttori, studiosi e operatori culturali di seguire alcuni sviluppi della letteratura internazionale. I volumi gialli e grigi rappresentano un aspetto della rete editoriale, non il centro dell'intera storia. A sostenere nel tempo gli scambi furono soprattutto il lavoro quotidiano delle case editrici e delle riviste, la ricerca degli istituti e l'impegno di più generazioni di traduttori.

Le pubblicazioni potevano variare per estensione e forma e rivolgersi a un pubblico vasto oppure ristretto; fra l'opera e il lettore, tuttavia, c'era sempre il traduttore. Scegliere una parola cinese, riscrivere più volte una frase, consultare gli studiosi per verificare un riferimento e discutere con gli editori il modo più naturale di accogliere un testo nella nuova lingua erano gesti decisivi. L'esperienza di Feng Zhi, Bian Zhilin, Yang Jiang e Ge Baoquan mostra che la traduzione non servì soltanto a far conoscere opere e autori stranieri: contribuì anche ad arricchire la lingua letteraria cinese e lasciò alle generazioni successive di lettori e traduttori versioni ed esperienze su cui continuare a lavorare.

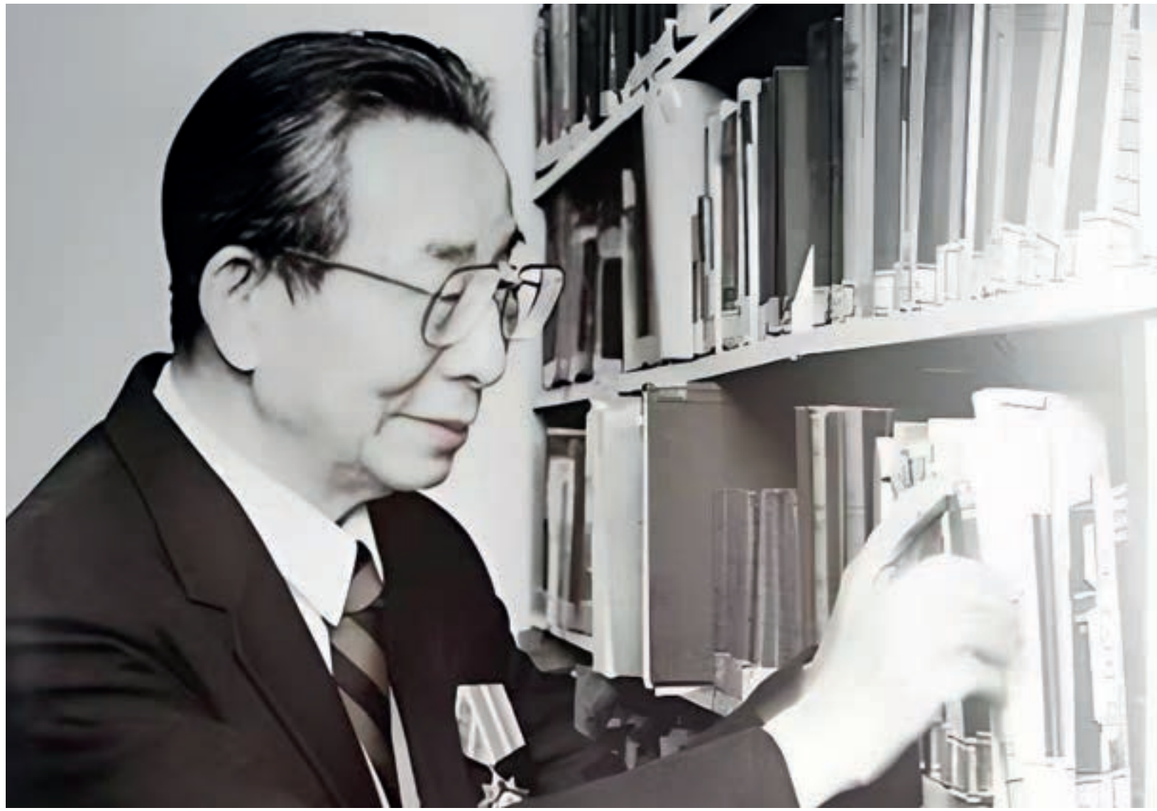
Una strada aperta sul mondo

Fra il 1949 e il 1980, la letteratura mondiale non smise di entrare in Cina. Raggiunse i lettori grazie alla rete nazionale e locale delle associazioni degli scrittori, al lavoro dell'Istituto di letteratura e dell'Istituto di letterature straniere, alla formazione offerta dall'Istituto di formazione letteraria e all'attività delle case editrici, delle collane e delle riviste. Attraverso tutti questi passaggi, le opere arrivarono un poco alla volta fino ai lettori cinesi.

Il ritmo poteva accelerare o rallentare; alcuni testi raggiungevano un pubblico vasto, altri circolavano in circuiti più ristretti. Il rapporto della Cina con la letteratura mondiale, però, rimase vivo. I ricercatori conservarono libri e documenti, gli editori mantennero attivi i canali di pubblicazione, i traduttori continuarono a studiare nuove lingue e nuove opere, e a far vivere queste ultime in cinese. Questo lavoro concreto e continuo offrì ai lettori la possibilità di conoscere letterature lontane e conservò per gli scambi futuri un patrimonio di competenze, testi ed esperienze.

Dagli anni Ottanta, la pubblicazione e la lettura della letteratura straniera conobbero in Cina una stagione ancora più intensa. Non si partiva da zero: esistevano già istituzioni, reti di studiosi, traduttori ed editori, oltre ad abitudini di lettura maturate nei decenni precedenti. Guardando al periodo fra il 1949 e il 1980, si riconosce un percorso destinato a proseguire ben oltre il 1980. Mentre imparava a conoscere meglio se stessa, la letteratura cinese non smise di guardare lontano e, attraverso la traduzione, di stringere la mano al mondo.

Traduzione italiana di Shuai Luo.



Ge Baoquan, traduttore di letteratura russa e sovietica

(1) Nel testo, i nomi personali cinesi sono riportati secondo l'ordine d'uso cinese, con il cognome che precede il nome; gli pseudonimi letterari sono mantenuti nella loro forma corrente. Salvo diversa indicazione, le traduzioni italiane delle denominazioni istituzionali cinesi sono dell'autrice;

(2) Shu Peide, «1953 nian Zhongguo wentan yi da shengshi: qinli Quanguo Wenxie gaizu wei Zhongguo Zuoxie» [Un grande evento nel mondo letterario cinese del 1953: testimonianza diretta della riorganizzazione dell'Associazione nazionale in Associazione degli scrittori cinesi], in Wenyi bao, 10 luglio 2019, ripubblicato su Zhongguo zuojia wang;

(3)Wang Pingfan, testimonianza orale raccolta e curata da Wang Surong, Wenxuesuo wangshi [Memorie dell'Istituto di letteratura], Beijing, Jincheng Chubanshe, 2013, p. 353;

(4)Yang Xiaoming, «Guonei Lading Meizhou wenxue yijie chuban diaoyan» [«Indagine sulla traduzione e la pubblicazione della letteratura latinoamericana in Cina»], Xinwen chuanbo, n. 6, 2021, p. 86;

(5)Cui Feng, Fanyi, wenxue yu zhengzhi: yi «Shijie wenxue» wei li [Traduzione, letteratura e politica: il caso di «Letteratura mondiale»], Nanjing, Nanjing Daxue Chubanshe, 2019.



Copertine dei sei numeri di «Shijie wenxue» («Letteratura mondiale») pubblicati nel 1980

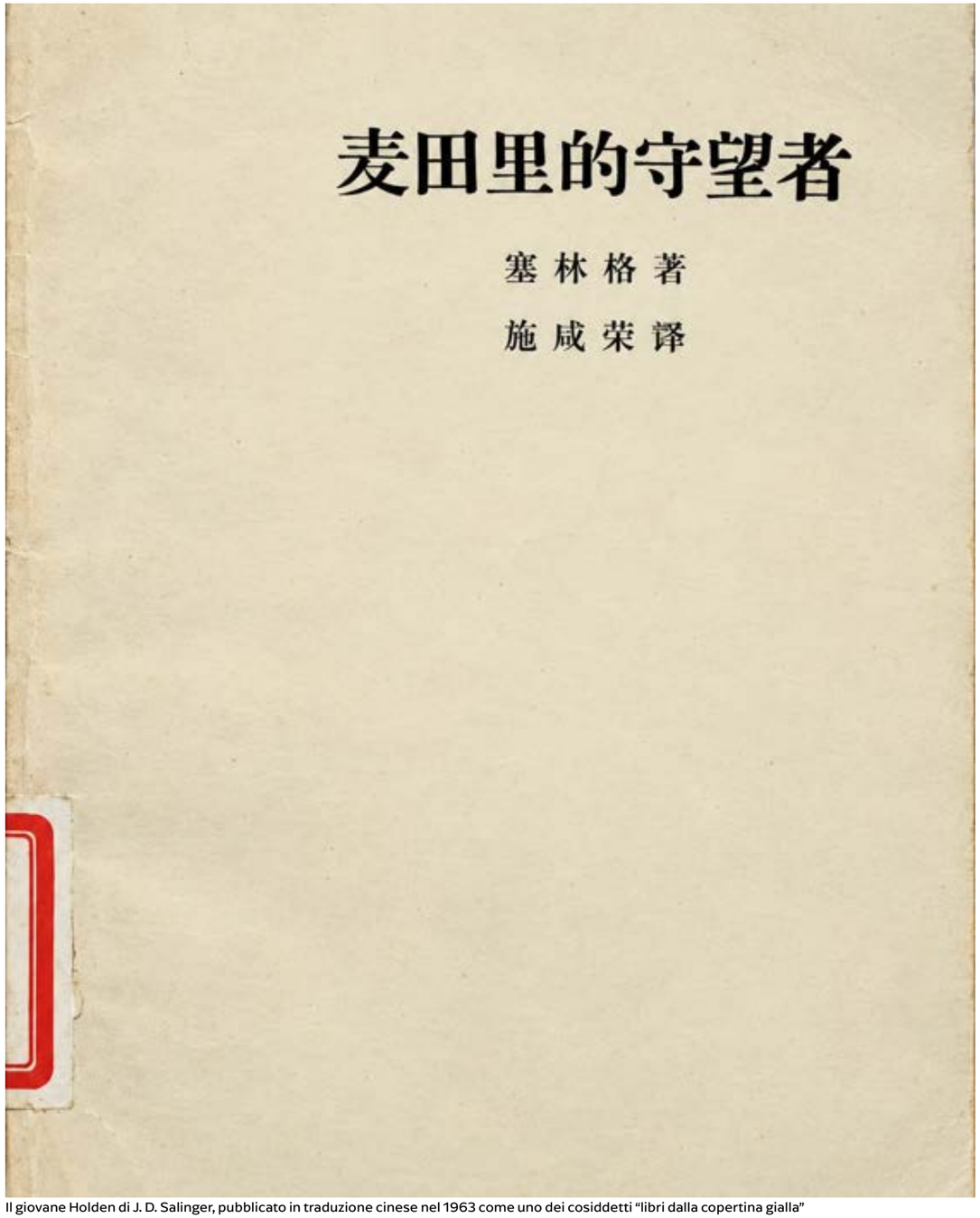
Per approfondire:

Wang Yougui, *Zhongguo fanyi wenxue shi: 1949–1977* [Storia della letteratura tradotta in Cina, 1949–1977], Beijing, Renmin Chubanshe, 2015;

Wang Pingfan, *testimonianza orale raccolta e curata da Wang Surong, Wenxuesuo wangshi [Memorie dell'Istituto di letteratura]*, Beijing, Jincheng Chubanshe, 2013;

Cui Feng, *Fanyi, wenxue yu zhengzhi: yi «Shijie wenxue» wei li* [Traduzione, letteratura e politica: il caso di «Letteratura mondiale»], Nanjing, Nanjing Daxue Chubanshe, 2019;

Yang Xiaoming, «*Guonei Lading Meizhou wenxue yijie chuban diaoyan*» [«Indagine sulla traduzione e la pubblicazione della letteratura latinoamericana in Cina»], Xinwen chuanbo, n. 6, 2021, p. 86.



Il giovane Holden di J. D. Salinger, pubblicato in traduzione cinese nel 1963 come uno dei cosiddetti "libri dalla copertina gialla"

Le Fotografie di **Susetta BOZZI**: Aqua Park (sopra); Bangladesh (sotto)





Anna **BRUNO**

Tra Oriente e Occidente: *l'arte come ponte tra spiritualità e materia*

Anna Bruno *è scrittrice, educatrice all'arte e curatrice di mostre di artisti contemporanei. Studiosa del Neorinascimento e delle sue influenze sulla cultura narcisistica occidentale dall'800 ai nostri giorni, e di incontro tra spiritualità orientale e cultura Occidentale attraverso l'arte. Ha scritto un testo sull'Educazione all'arte "Intorno alle Educazione all'arte, dall'eutropia all'eutopia" grazie alla sua annosa esperienza con le famiglie nei musei (adulti e bambini) e "Anima Persa Anima Ritrovata, Periegesi all'interno dei Giardini Vaticani", in seguito a un progetto di rivisitazione dei giardini vaticani, siglato con i Giardini Vaticani e il Governatorato nel 2011. Entrambi i testi sono editi da Palombi Editori. Oggi svolge miniworkshop di consapevolezza attraverso l'arte, online e in presenza.*

Il suo sito è www.periegeta.com
Per il suo blog basta cercare Anna Bruno, Art Education Blog
E' presente in numerosi social (instagram, youtube, fcb, substack)



foto 1 imamagine del Patirion di Rossano Caabro

Da tempo immemorabile, l'Occidente si sporge verso il levante come chi specchia gli occhi nel buio alla ricerca di un'anima smarrita; lo fa inseguendo il profumo di un'alba antica e di una purezza dimenticata. Non è la scoperta di una terra nuova, ma il ritorno a una parte di sé lasciata indietro. Così, ogni pochi decenni, obbedendo al richiamo di questa eterna nostalgia, la nostra cultura interroga il silenzio del buddhismo, la grazia intessuta del vuoto dell'estetica giapponese e i riflessi d'oro della sapienza bizantina, per poi lasciarsi cullare da racconti che profumano di sabbia e spezie, di giardini sospesi nel cielo e di deserti che sanno di infinito. Ed è quasi sempre l'arte a farsi ponte: una trama invisibile di icone, architetture sacre e canti che promette un modo più lieve di abitare la terra.

Eppure, immancabilmente, questo richiamo all'assoluto si spegne tra gli scaffali dei mercati e le vetrine dei templi del benessere, mercificato nel design di una lampada che si professa "zen" o nell'illusione confezionata di un viaggio da "Mille e una notte". Ciò che era nato come cammino dello spirito viene risucchiato nel vortice del profitto. Nel presente articolo seguiremo i passi di questa tensione: racconteremo come la bellezza d'Oriente abbia fecondato l'immaginario occidentale e perché la nostra cultura, pur sedotta dal sacro, finisca sempre per imprigionarlo nella materia. Il nostro percorso trova il suo baricentro nella Calabria del VI e VII secolo: un laboratorio di spiritualità, dove l'eco dei monaci basiliani e i miti del Levante si fondono con un'ere-

dità ancora più antica, ridefinendo per sempre i confini tra le due sponde del Mediterraneo.

Le radici: l'Oriente come presenza silenziosa (Calabria, VI–VIII secolo)

Tra il VI e l'VIII secolo il Mediterraneo non era un confine che separava, ma una cerniera che univa. Lungo le sue rotte non viaggiavano soltanto stoffe e spezie: viaggiavano uomini, manoscritti, icone e frammenti di preghiera. Così fu che sulle sponde dell'Italia meridionale — e tra le pieghe della terra di Calabria in modo speciale, dove l'Abbazia di Santa Maria del Patire a Corigliano-Rossano svetta ancora come un monumento a quell'incontro — approdarono altezze reali, monaci ed eremiti, custodi della tradizione basiliana. Portavano con sé codici miniati, come il mirabile Codex Purpureus Rossanensis, (foto 2 – Pagine purpuree



foto 2: Bottega_di_antiochia_di_siria,_Codex_Purpureus_Rossanensis,

del Codex) le cui pagine, sfumate di porpora, sembrano trattenere la luce stessa dell'impero; icone che tessevano insieme il colore e il silenzio, sul modello della Madonna dell'Achiropita – sempre presso la cattedrale di Rossano -, immagine non dipinta da mano umana, ma scaturita dal mistero; e pratiche di ascesi nate nell'Oriente greco e siriaco. Le impronte di questo passaggio vibrano ancora oggi nei santuari della pietra: grotte eremitiche, piccoli oratori rupestri e monasteri dimenticati, disseminati tra le solitudini dell'Aspromonte e la luce della costa ionica.

In quei luoghi appartati, la bellezza non conosceva divorzio dallo spirito. Il codice miniato non era un oggetto prezioso per il godimento del collezionista, ma uno strumento di contemplazione; l'immagine sacra, affrescata sulle pareti di roccia o custodita nella penombra delle navate, non cercava lo stupore dell'osservatore, ma apriva una fessura nel velo del visibile. L'ornamento non era sfarzo, ma l'alfabeto stesso del sacro.

Questa presenza antica ci ricorda che il dialogo tra Oriente e Occidente non è un'invenzione dell'Ottocento orientalista, né una moda dello Zen novecentesco: ha radici remote, impresse nella carne stessa della nostra storia. Per secoli, una spiritualità bizantina, siriaca e greca ha nutrito la sensibilità dell'Occidente, molto prima che si consumasse la frattura tra l'arte come mero oggetto e la spiritualità come esperienza interiore.

Eppure, il destino di quelle forme — il codice, l'icona, la reliquia — anticipa già il nostro presente: quegli stessi manufatti nati per custodire il silenzio dell'eremita si spegneranno, nei secoli successivi, nelle teche dei musei o sui banchi delle aste, trasformati in trofei estetici e investimenti materiali. Ciò che l'Oriente aveva offerto come via verso l'infinito, l'Occidente lo ha tradotto in prestigio di pietra e di oro.

L'altro volto del sacro: il respiro del mito e le Mille e una notte

Tuttavia, questa linfa orientale non scorre soltanto nei canali dei codici biblici o tra le forme severe del culto. Accanto ai testi sacri e alla mistica, vi sono correnti più umili e sotterranee: leggende e fiabe che viaggiano tra la polvere delle carovane per farsi sussurro serale. Emblema di questo fiume è il mosaico delle Mille e una notte, (foto 3) un ordito di fili persiani, indiani e arabi dove il sogno dialoga con il reale. Al pari delle icone cristiane, questi racconti educano lo sguardo a scorgere il miracolo nel quotidiano: sono chiavi nate per varcare una soglia.

Quando l'Occidente vi si imbatte ne rimane stregato, e l'Oriente ne penetra le vene artistiche attraverso il mito di califfi, deserti e città invisibili. Eppure, anche in questo regno si ripete l'inesorabile schema del consumo: ciò che era veicolo di sapienza viene ridotto a mero ornamento. Il nucleo iniziatico della fiaba si dissolve, lasciando al suo posto soltanto un'atmosfera di superficie, un arabesco da cartolina.

Transizione: dalle radici silenziose all'onda moderna dell'orientalismo

Per secoli, questa fecondazione è avvenuta nel segno di una presenza silenziosa, quasi invisibile. Chi apriva un codice porporino a Rossano o ascoltava il frammento di una favola siriana tra i banchi di un porto non cercava "l'esotico": cercava Dio, o cercava sé stesso, il divino dentro di sé. L'Oriente non era un altrove geografico da studiare o da collezionare, ma una dimensione interiore che parlava la lingua universale del mistero e del simbolo.

Tra il Settecento e l'Ottocento, tuttavia, si consuma una frattura silenziosa, ma radicale. La fessura nel visibile, che l'arte antica aveva faticosamente aperto, comincia a



foto 3: *Le Mille e una Notte*, هارون الرشيد Hārūn al-Rashīd quinto califfo della dinastia abbaside nella cui regia sono ambientate molte delle favole.

richiudersi. Il dialogo, prima intessuto di silenzio e ascesi, si trasforma quasi d'emblée in una postura dello sguardo occidentale: nasce così l'orientalismo. (foto 4) L'Est del mondo cessa di essere una sorgente sotterranea di sapienza e si trasforma in un grande palcoscenico per i desideri e le proiezioni dell'Europa.

Non è più il tempo dei monaci basiliani che fondono il colore con la preghiera. È l'epoca dei viaggiatori colti, dei pittori d'accademia, degli archeologi e dei poeti che si sporgono sul levante per catturarne le luci, le vestigia e i misteri.

In questo scenario di conquista visiva, solo la prima generazione della Confraternita dei Preraffaelliti sembra cogliere e custodire l'anima segreta di quel mondo. Rifiutando la freddezza della modernità, artisti come Dante G. Rossetti e William H. Hunt, John E. Millais e altri pochi insieme a loro, (foto 5) si volgono all'Oriente non per depredarlo, ma per ritrovarvi la sacralità perduta: i loro quadri si popolano di ori bizantini, tessuti preziosi e sguardi ieratici, trasformando la tela in una nuova icona dove il mistero può ancora abitare.

Il resto dell'Occidente, invece, ormai saldamente aggrappato al primato della materia, della tecnica e della produzione, comincia a guardare a quelle terre lontane con una doppia anima: da un lato la brama di possesso e catalogazione, dall'altro una nostalgia struggente per un sacro che sente di aver smarrito nei fumi della propria rivoluzione industriale.

In questa transizione, l'arte subisce una metamorfosi cruciale. L'immagine sacra e il mito, che erano nati per essere vissuti come esperienze dello spirito, iniziano a essere tradotti nel linguaggio della pura estetica. L'onda moderna dell'orientalismo invade le tele, i salotti e le letterature europee, ma porta con sé il germe di un grande equivoco: confondere la superficie con il nucleo, il profumo delle spezie con la sapienza del deserto, l'ornamento con la via. Quell'onda, che sembrava voler avvicinare i due mondi, getta in realtà le basi per la definitiva trasformazione dell'Oriente in una splendida, costosissima merce dello sguardo.

XIX secolo: l'orientalismo tra fascinazione e proiezione

Nel corso del XIX secolo, l'Oriente si tramuta per l'Europa in uno spazio dell'anima, prima ancora che in una coordinata geografica. Se la Confraternita ne cerca la sacralità perduta, sulle tele dell'orientalismo accademico fioriscono invece harem sospesi nel tempo, deserti abbacinanti e mercati brulicanti di vita. Troppo spesso questo levante dipinto altro non è che uno specchio: una fastosa scenografia esotica creata dall'Occidente per proiettare i propri desideri inconfessati, anziché per imbastire un autentico dialogo con l'alterità.

Eppure, anche attraverso le maglie di queste rappresentazioni deformate, una scheggia di verità riesce a filtrare. Passa, quasi clandestino, un modo diverso di concepire lo scorrere del tempo, la sacralità del corpo e la consistenza dello spirito; traspare una relazione mutata tra il frammento dell'individuo e l'immensità del cosmo.

Si ripete così la medesima duplicità che aveva segna-

to la storia delle icone e delle fiabe. Da un lato pulsa il bisogno autentico di attingere a una sorgente lontana, poiché i fiumi dell'Occidente appaiono ormai inariditi; dall'altro, si impone la tentazione fatale di disinnescare quella ricerca, riducendola a mero stile, a tendenza da salotto, a pura superficie estetica.

Dal Giappone all'astrazione: lo sguardo occidentale cambia forma

Una svolta decisiva si compie tra la fine dell'Ottocento e l'alba del Novecento, quando i porti europei vengono invasi dagli ukiyo-e, le stampe giapponesi del "mondo fluttuante" (foto 6). Dinanzi a fogli così distanti dai canoni accademici, maestri come Monet, Van Gogh e Degas rimangono folgorati. Vi scoprono la vertigine di una linea essenziale, l'audacia di inquadrature asimmetriche e, soprattutto, la rivelazione del vuoto inteso come parte attiva del visibile. Attraverso l'Estremo Oriente penetra così una rivoluzione dello sguardo: la rappresentazione si emancipa dall'obbligo di copiare la realtà per farsi sintesi e accenno.

In questo punto di contatto affiora una discrepanza filosofica fondamentale. Per il pensiero orientale il vuoto non è un'assenza, ma uno spazio potenziale in cui la forma respira; al contrario, l'animo occidentale storicamente identifica il valore con la pienezza e con l'accumulo, avvertendo l'urgenza di riempire la superficie della tela e il flusso stesso del tempo.
L'arte astratta e i minimalismi del XX secolo rappresentano il tentativo di riscoprire la sacralità di questo vuoto. Superfici ridotte all'essenziale e geometrie assolute diventano i tramiti di una ricerca che dialoga con l'estetica zen. È il medesimo respiro che abita la staticità dei giardini di pietra o il gesto calligrafico: il tentativo di fare dell'arte non più una celebrazione della materia, ma la traccia di un'assenza divina.



foto 4: Jean Auguste Dominique Ingres: *Le Bain Turc*, 1862, diam. 108 cm, Museo del Louvre

XX secolo: Zen, meditazione e avanguardie artistiche

Nel cuore del Novecento, il contatto con l'Oriente compie un salto radicale: a viaggiare non sono più gli stili, ma le pratiche stesse dello spirito, dallo yoga al sufismo. Molti artisti rimangono affascinati da un'intuizione folgorante: l'arte intesa come processo prima che come oggetto, come presenza pura prima che come rappresentazione.

In questa temperie, la performance art, la Land art e la musica contemporanea convergono verso una concezione orientale dell'atto creativo come via e disciplina. L'opera risiede nel gesto stesso che la genera; la qualità dell'attenzione prende il centro della scena e la barriera tra artista e spettatore si dissolve nel grembo di un rito condiviso.

Le avanguardie si specchiano così in pratiche millenarie come la via del tè o la calligrafia. In questi universi, sebbene la forma conservi la sua bellezza, il vero baricentro rimane la presenza mentale, la sacralità del movimento e la ritrovata unità tra il corpo e lo spirito.

Il paradosso contemporaneo: spiritualità in vendita

Proprio quando questo dialogo tocca l'apice, si manifesta il paradosso occidentale: la capacità di convertire ogni cosa in prodotto. Pratiche millenarie ed estetiche del silenzio vengono svuotate del loro nucleo originario per essere rifuse in marchi di design, pacchetti benessere e feticci decorativi. (foto 7) Perfino l'arte nata per dare forma all'interiorità finisce per popolare le gallerie di lusso come raffinato status symbol. Ciò che era stato concepito come una via per estinguere l'ego si ribalta così nel suo esatto contrario: uno strumento per alimentarlo, definitivamente piegato alla logica del mercato.

Perché l'Occidente torna sempre al materiale?

Dietro questi cicli si nascondono i tratti strutturali della nostra cultura. Primo fra tutti, la centralità dell'io proprietario: in Occidente il possesso si applica anche agli stati interiori, trasformando la spiritualità in un trofeo da esibire. La frattura definitiva risiede nella differenza tra il praticare una saggezza e il consumarne l'immagine. Mentre le tradizioni orientali esigono una trasformazione radicale del vivere, l'animo occidentale preferisce accontentarsi dell'estetica di quella trasformazione: un simbolo rassicurante, un oggetto di design, un'esperienza effimera che si arena sulla superficie.

Verso un vero dialogo tra arte e spiritualità

Di fronte a questa deriva, la sfida consiste nell'abitare l'abbraccio con l'Oriente con una postura radicalmente diversa. Occorre scegliere la profondità anziché la decorazione, smettendo di considerare il Levante come un magazzino di simboli da saccheggiare per riscoprirlo come un interlocutore vivo. Questo richiede di ritornare all'arte come cammino e non come prodotto: riscoprire la pittura, la danza o la scrittura come esercizi interiori, dove il processo conta quanto il risultato. Solo allora il dialogo si fa autentico, incrinando le certezze di una cultura occidentale da sempre ossessionata dal pieno e dall'accelerazione.



foto 5: Dante Gabriele Rossetti, *la sposa*, dipinto ad olio su tela 82,5 x 76,2 cm, a. 1866, Tate Britain di Londra



foto 6: Sul tema della grande onda: lo *Tsunami,* l'artista Kanagawa Katsushika Hokusai ha fatto numerose elaborazioni tra le quali molte stampe colorate.

津波

Dunque: comprare la spiritualità o iniziare a viverla?

Dalle solitudini in pietra dei monaci basiliani in Calabria alle stampe giapponesi, passando per l'oro delle icone, le volute delle Mille e una notte e i minimalismi contemporanei, l'Oriente ha continuamente offerto all'Occidente la medesima occasione: squarciare il velo della materia per ripensare lo spirito. Oggi la vera questione è decidere cosa fare di questo lascito: se continuare a ridurlo a una sofisticata cornice estetica per il nostro materialismo, o se permettergli di operare in profondità, come un seme nella terra. L'arte rimane l'ultimo territorio in cui questa scelta si mostra visibile, oscillando tra il destino di una vetrina di lusso e la promessa di una soglia spalancata sull'infinito.



foto 7: dipinto a mano e dal motivo Toile de Jouy Hydrangea. Simbolo della Maison particolarmente caro a Christian Dior, il motivo Toile de Jouy viene costantemente rivisitato e utilizzato per decorare le creazioni Dior come tributo al suo fondatore.

Isabella **IACCARINO**



❖ DALLE MERCI ALLE IDEE. LA GLOBALIZZAZIONE NEL MONDO ROMANO ANTICO ❖

Isabella Iaccarino (Vico Equense 1995) ha studiato *Scienze del Turismo Sostenibile* a Napoli e ha conseguito un master professionale in Hotel Management presso la UET di Milano. Dal 2025 è in servizio al Ministero della Cultura e lavora al **Parco archeologico di Pompei**.

Per Parresìa Cultura ha scritto Turismo sostenibile: sfide e nuove prospettive (2025).

1. Favorire i documenti

Se pensiamo al concetto di identità ci viene in mente una categoria, un profilo ben delineato, con i suoi confini precisi, ordinato nel suo fascicolo ben riposto nel suo cassetto. È comune sentir dire "mi identifico", come a dire che io appartengo a qualcosa che sia un tutt'uno. E può davvero essere così, anzi, è bello sul piano umano che lo sia. Ma cosa accadrebbe se spogliassimo una categoria della veste che le viene attribuita? Essere interi può non significare necessariamente essere costituiti di un blocco unico; un'identità può essere il risultato, unico, di più stratificazioni. Proviamo a scuotere quelle pareti altissime: forse possiamo trovare qualcosa nelle crepe. Tracce di incontri. Di cose provenienti da lontano e che, una volta arrivate, hanno occupato un posto diverso da quello che avevano prima.

Cominciamo a seguirle. Sotto i nostri piedi, nella terra che ancora conserva le strade, le case, i templi e gli oggetti che gli archeologi riportano alla luce, non troviamo soltanto la conferma di identità già definite, ma anche persone che hanno incontrato altre persone, beni che hanno cambiato proprietario, divinità che sono state chiamate con un nuovo nome e immagini che sono state riprodotte lontano dal luogo in cui erano nate.

Il mondo romano, in questo senso, è un caso particolarmente interessante. Quasi che possa essere collocato con sicurezza da una parte della grande divisione tra Oriente e Occidente, rende questa separazione meno netta man mano che continuiamo a scavare.

Sembra che le categorie che usiamo per ordinare il passato siano più rigide del passato stesso.

2. La rete

Una mattina, ad Alessandria d'Egitto, una nave viene caricata. Sulla banchina si muovono persone, anfore, casse. Qualcuno controlla la merce, qualcuno la trasporta, qualcuno aspetta di essere pagato. La nave è pronta a partire e, una volta lasciato il porto, attraverserà il Mediterraneo. Non sappiamo chi siano tutti coloro che partecipano a queste operazioni, i loro volti si sono sbiaditi nel tempo. Possiamo però seguire le merci.

Il Mediterraneo che oggi percepiamo come una grande distanza era uno snodo essenziale per mercanti, soldati, artigiani, viaggiatori. Una strada difficile e imprevedibile, tuttavia capace di mettere in comunicazione luoghi molto diversi tra loro. A un certo punto, la costa campana compare all'orizzonte.

A Puteoli il viaggio non è ancora finito. Il porto accoglie ciò che arriva dal mare e lo rimette in movimento, così che possa prendere altre strade. Da qui proseguiamo verso sud e, quasi senza accorgercene, approdiamo a Pompei: ecco che quel "soffio straniero" si insinua nei vicoli, nelle locande, nelle cucine delle case, nei templi e nelle ville, pronto a dare inizio a una nuova storia.

3. L'altra Pompei

Per molto tempo, quando si è raccontato di Pompei, si è raccontato soprattutto di ciò che era in luce: i ricchi abitanti, le loro carriere e i loro affari, il loro prestigio esibito con monumenti ed epigrafi.
Ma c'è una parte di Pompei che viene dall'ombra. Una grossa parte, a dire il vero: qui qualcuno impastava il pane, lavorava nelle botteghe, altri cucinavano, lavavano i panni, costruivano e riparavano le case. C'erano gli schiavi. A Civita Giuliana, poco fuori dalle mura della città antica, una stanza di appena sedici metri quadrati conservava tre semplici letti, alcune anfore e pochi effetti personali. C'erano le donne. Figlie, mogli e madri la cui condizione andava dalla dipendenza economica e familiare alla violenza e alla totale perdita di autonomia.

Sono le "vite comuni", quelle che spesso rimangono ai margini della grande narrazione, ma che proprio attraverso gli oggetti di uso quotidiano – alcuni provenienti dall'altra sponda del Mediterraneo – permettono a quelle impronte, quelle tracce che restituiscono il loro modo di vedere e di vivere, il loro mondo, di giungere fino a noi. Così il viaggio continua, anche quando la nave è ormai lontana.

4. Cosa viaggia davvero?

Nella Casa delle Vestali sono stati rinvenuti resti di pepe e cumino, spezie considerate esotiche rispetto alla produzione mediterranea. Il pepe, in particolare, era un prodotto costoso e la sua presenza tra i residui alimentari della casa testimonia un consumo che dipendeva da reti commerciali ben più ampie del contesto locale. Accanto alle spezie sono stati trovati numerosi prodotti vegetali, tra frutti, legumi, erbe aromatiche e ortaggi, che permettono di ricostruire con una certa precisione ciò che poteva arrivare sulle tavole di una casa pompeiana.

Le anfore trasportavano vino, olio e altri prodotti liquidi. A Pompei ne sono state studiate quasi cinquecento, emerse dagli scavi stratigrafici del Foro. Tra queste compaiono anfore greche, comprese quelle rodie, e da diverse aree del Mediterraneo. Alcune riportano ancora iscrizioni che consentono di identificare il contenuto, il produttore o il commerciante. Un'anfora oggi conservata a Firenze, per esempio, reca un'iscrizione in greco che indica un vino cretese e il nome del commerciante a cui era destinato.

Possiamo dire che facessero parte di un sistema commerciale organizzato. I beni potevano passare tra mercanti intermediari ed equipaggi delle navi mercantili, mentre alcuni prodotti venivano confezionati direttamente presso strutture costiere prima di essere caricati. Anche la ceramica non destinata al trasporto di liquidi seguiva circuiti differenti: alcune classi di vasellame sono presenti con una frequenza tale da suggerire una circolazione regolare, altre invece compaiono più sporadicamente e sembrano essere arrivate tramite canali meno sistematici.

Un caso degno di nota è quello del vetro. Le analisi condotte sui materiali delle Terme del Sarno hanno mostrato che la maggior parte del campione esaminato è riconducibile a vetro primario della Siria-Palestina. Sono stati individuati anche alcuni esemplari di probabile ascendenza egiziana, particolarmente rari. Nella Casa di Marco Fabio Rufo sono stati recuperati blocchi di vetro grezzo, segno che la materia poteva arrivare in città prima di essere lavorata. Diverso è un recipiente rinvenuto alle Terme del Sarno, la cui composizione e le caratteristiche formali fanno pensare a un prodotto finito di area egiziana.

Il vetro non si fermava alla sua prima forma. Nel deposito delle Terme del Sarno sono stati documentati 46 reperti, tra frammenti di recipienti, lastre da finestra, un elemento decorativo e un moil, cioè uno scarto prodotto durante la soffiatura. Quest'ultimo offre una prova concreta della presenza di un'attività di lavorazione del vetro nell'area urbana. Le analisi indicano inoltre che una parte consistente dei materiali era ottenuta grazie al riciclo: vetri di composizione diversa venivano mescolati e rifusi e il recupero dei frammenti doveva essere abbastanza organizzato da costituire un vero e proprio sistema di raccolta.

Non si trattava più soltanto di qualcosa da mangiare o da conservare: odori e sostanze entravano nella cura del corpo e nelle abitudini quotidiane quando piccoli contenitori in vetro erano destinati a profumi e unguenti. Tra le sostanze aromatiche utilizzate compaiono ingredienti come il cardamomo, lo zafferano e il balsamo.

E alle materie prime seguivano immagini e forme. Le coppe di ossidiana della vicina Stabiae, realizzate nell'ambiente alessandrino e decorate con scene egittizzanti, illustrano quanto un manufatto potesse portare con sé, oltre alla propria funzione, un immaginario.

Riepilogando: il pepe modifica i sapori; un vino viene identificato dal luogo di produzione e dal nome del commerciante; il vetro racchiude una materia e una tecnica e, al contempo, può essere rifuso, trasformato e riutilizzato. In altre parole, le cose vengono incorporate nella vita quotidiana. A questo punto, la parola "Oriente" comincia a diventare problematica.

5. Quando una dea attraversa il Mediterraneo

Il tempio di Iside è uno dei più importanti luoghi di culto della città. Fu scavato per la prima volta nel 1764 e restituì un complesso eccezionalmente ricco di decorazioni, statue e oggetti rituali. La dea, nata nell'antico Egitto, aveva attraversato il Mediterraneo con un messaggio legato alla salvezza e alla vita oltre la morte. Messaggio che, chiaramente, non rimase confinato al tempio: trovò posto nelle abitazioni private, entrando nella sfera più intima e spirituale.

Ma non era sola. Nel cosiddetto Complesso dei Riti Magici sono stati rinvenuti artefatti legati al culto di Sabazio, divinità di origine traco-frigia, tra cui una mano pantea, una sorta di mano votiva in bronzo ricoperta di simboli: un serpente, una pigna, un'anfora, un caduceo, una bilancia, una testuggine e altri attributi.

Anche Cibele e Attis, legati all'Anatolia, si fanno spazio nella Pompei romana. Una scena dipinta nella taberna di Marco Vecilio Verecondo raffigura una processione in onore della dea, mentre da una domus sono state restituite tredici statuine in terracotta, alcune delle quali sembrano rimandare al mito di Cibele e Attis e al ciclo della fertilità e delle stagioni.

Poi c'è un reperto che porta il discorso ancora oltre: una piccola statuetta femminile in avorio, realizzata in India e approdata sulla costa campana nel I secolo d.C. Fu rinvenuta nel 1938 e da allora ha posto agli studiosi una serie di interrogativi: chi rappresenti davvero, quale fosse la sua funzione originaria e come sia entrata nella vita della casa in cui fu conservata. È stata a lungo associata a Lakṣmī, divinità indiana della bellezza, della fertilità e della prosperità; a oggi, tuttavia, sono state avanzate interpretazioni iconografiche alternative.

È proprio questa incertezza a renderla intrigante. La statuetta non solo ci porta a registrare la presenza di un manufatto indiano a Pompei, ma ci obbliga a chiederci cosa potesse significare per chi la possedeva. L'archeologo Ivan Ferrari ha sottolineato la necessità di assumere lo sguardo di chi viveva nella città antica per comprendere come un oggetto così insolito potesse essere percepito, utilizzato e mostrato. Tra le ipotesi proposte c'è anche quella di un pezzo destinato a suscitare curiosità e conversazione, magari in occasione di un banchetto.

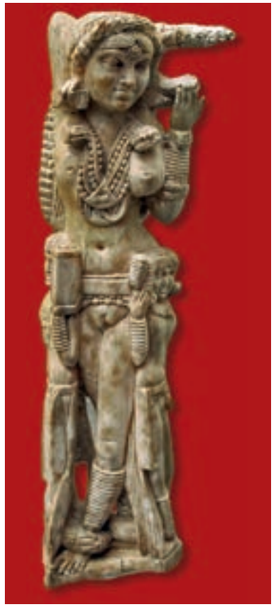
6. Non un Oriente

Allora, quale Oriente? Quello dell'Egitto e dei suoi culti, delle coste levantine da cui giungevano vetri e manufatti, della Grecia dell'Egeo, fino all'India da cui provenivano spezie e beni preziosi?

Parlare di un unico Oriente rischia di appiattire una realtà fatta di lingue, religioni, tradizioni e sistemi economici differenti. Parlare di "Occidente", al contrario, rischia di tracciare un confine là dove emergono soprattutto connessioni, scambi e contaminazioni.

È questa semplificazione a dirci qualcosa: l'Oriente era un'idea, costruita assemblando i tasselli di ciò che arrivava da quei luoghi, da quelle regioni, il cui profilo si delineava attraverso le immagini che ne evocavano le origini e i cui significati venivano attribuiti da quanto era percepito come "altro".

Se superiamo questo timore, possiamo riconoscere che a Pompei, come in altre città romane, non incontriamo un Oriente, ma molti Orienti: una pluralità di merci, immagini, culti, pratiche, idee e culture, stratificatasi nel tempo fino a convivere nello stesso spazio.



a sinistra statuetta il avorio proveniente dall'India



qui sotto: affresco dell'Officina di Marco Vecilio Verecondo la supposta raffigurazione di Cibele (forse Venere in trionfo) su quattro elefanti

7. Dalle merci alle idee

Torniamo alla nave con cui abbiamo cominciato. Partiva da Alessandria con un carico. Ma quel carico sarebbe entrato in contatto con diverse persone prima di arrivare alla sua destinazione: qualcuno lo avrebbe trasportato, qualcuno venduto, qualcuno acquistato. In alcuni casi sarebbe stato impiegato così com'era, in altri sarebbe stato trasformato; in entrambi i casi avrebbe assunto un nuovo significato.
Non nel momento in cui una cosa attraversa il mare, ma quello in cui qualcuno la prende, la usa, la interpreta e la rende parte della propria vita.

E il mondo romano, osservato da questa prospettiva, appare insolito. Diventa una traccia materiale di un'epoca in cui persone e cose erano in grado di colmare distanze enormi, dove ciò che arrivava dall'esterno veniva assorbito, cambiava nel rapporto con ciò che incontrava e al tempo stesso plasmava ciò che incontrava.

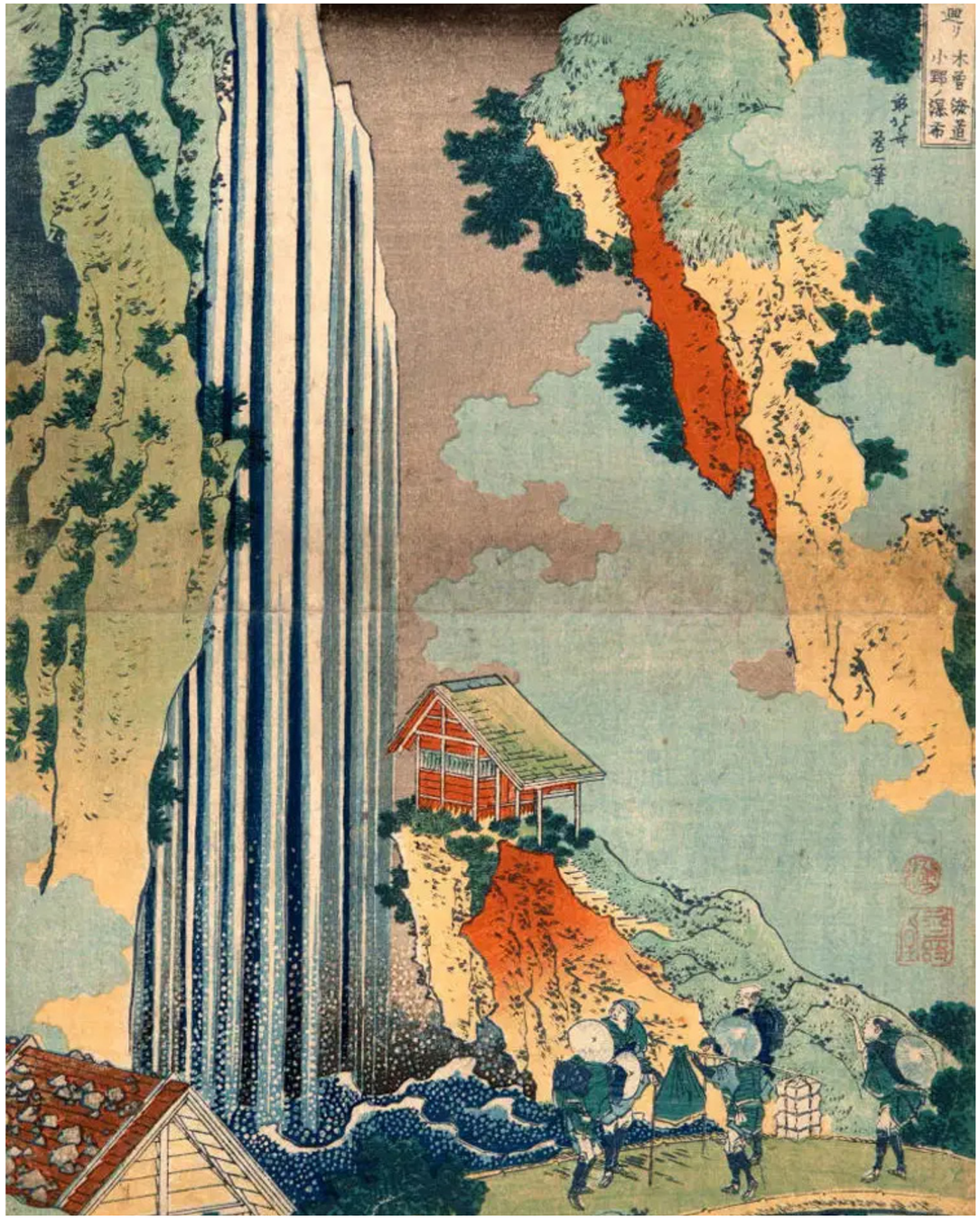
Forse anche l'identità può essere pensata in questo modo: non come un documento che certifica una provenienza una volta per tutte, ma come un fascicolo che continua ad avere nuove pagine. E forse, tra quelle pagine, le più interessanti non sono quelle che raccontano da dove veniamo, ma quelle che conservano le tracce di chi abbiamo incontrato lungo la strada.

Bibliografia

- Beard, M., North, J., Price, S. R. F. 1998, Religions of Rome. Volume I: A History, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bernal-Casasola, D., Cottica, D. (a cura di) 2019, Scambi e commerci in area vesuviana. I dati delle anfore nei contesti di Pompei, Ercolano e Stabia, Roma, Edizioni Quasar.
- Bertesago, S. M., Zuchtriegel, G. (a cura di) 2023, L'altra Pompei. Vite comuni all'ombra del Vesuvio, catalogo della mostra, Pompei, Palestra Grande, 15 dicembre 2023 – 6 gennaio 2025, Napoli, Arte'm.
- Boschetti, C., Furlan, G., Schibille, N., Raja, R., Bonetto, J. 2024, "Glass working and recycling in Pompeii: new evidence from the landfill of the Sarno Baths (VIII 2, 17–23)", Archaeological and Anthropological Sciences.
- Ferrari, I. 2019, "La statuetta indiana da Pompei: nuove considerazioni per un approccio emico", LANX. Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici dell'Università degli Studi di Milano, 24, pp. 112–130.
- Hughes, J. (a cura di) 2021, Material Religion in Pompeii, Open Arts Journal, 10.
- McLaughlin, R. 2014, The Roman Empire and the Indian Ocean. The Ancient World Economy and the Kingdoms of Africa, Arabia and India, Barnsley, Pen & Sword.
- Petersen, L. H. 2016, "The Places of Roman Isis: Between Egyptomania, Politics, and Religion", in Riggs, C. (a cura di), The Oxford Handbook of Roman Egypt, Oxford, Oxford University Press.
- Pitts, M., Versluys, M. J. (a cura di) 2015, Globalisation and the Roman World. Archaeological and Material Studies, Cambridge, Cambridge University Press.
- Verboven, K. 2017, "Currency and Credit in the Bay of Naples in the First Century AD", in Verboven, K., Laes, C., Erdkamp, P. (a cura di), The Economy of Pompeii, Oxford, Oxford University Press, pp. 361–384.
- Woolf, G. 1994, "Becoming Roman, Staying Greek: Culture, Identity and the Civilizing Process in the Roman East", Proceedings of the Cambridge Philological Society, 40, pp. 116–143.
- Zuchtriegel, G., Fragliasso, N., Giletti, F., Martinelli, R., Onesti, A., Russo, A., Sabbatucci, P., Spinosa, A. 2024, "Un progetto di 'archeologia giudiziaria': nuove scoperte nella villa suburbana di Civita Giuliana, Pompei", E-Journal degli Scavi di Pompei, 17.

Sitografia

- Fondazione Prada, Global Antiquity, mostra a cura di Settis, S., Anguissola, A. e Ballestrazzi, C., Milano, 5 novembre 2026 – 1° marzo 2027.
- Open Arts Journal, Material Religion in Pompeii, vol. 10, 2021.
- Parco Archeologico di Pompei, Egitto Pompei.
- UNESCO World Heritage Centre, Archaeological Areas of Pompei, Herculaneum and Torre Annunziata.



Giorgio Villani

CINA MIRABILE: PONTI, BARCHE E CITTÀ SUI FIUMI NELL'IMMAGINE DELLA CINA DA MARCO POLO A PADRE DANIELLO BARTOLI



le stralunate scoperte della lettura .....l'Oriente di una grande storia letteraria tra politica narrativa e sudore dei viaggi!

Esistono vari modi di guardare la Cina. Per lo storico si tratta di un paese solo vagamente noto agli antichi che esitavano nel collocarlo ma che lo pregiavano assai per la capacità di produrre un tessuto lucente e ricercato: la seta. Una terra lontana alla quale l'Occidente riprese a interessarsi a cominciare dal XIII secolo, quando, divenuto cristiano, volle riportare da quei paesi, oltre che drappi e spezie, preziose alleanze militari contro i nemici della Croce. Il Concilio di Lione nel 1245 ratificò questo proposito. Da allora furono molti i frati francescani e domenicani inviati da papa Innocenzo IV e dai sui successori in missione nel Catai fino a quando il rovescio della dinastia Yuan e la conversione all'Islam delle famiglie regnanti in Persia (1295) e in Turkenstan (1350) non compromisero definitivamente le missioni cristiane in Cina. Ma vi è un altro modo di guardare la Cina ed è con l'occhio dei pittori e dei poeti, e allora la sua immagine s'immobilizza in quella di una terra edenica «con le sue aspre catene di monti incappucciati di neve, le sue verdi pianure sparse di città e di pagode sognanti e percorse da fiumi tortuosi sulle limpide acque nei quali navigano intere flotte di giunche di squisita fattura, coi draghi svolazzanti sui loro pennoni, coi preziosi carichi di giade, di porcellane, sciamiti, sete, zenzero verde e tè dal delicato profumo» (1) . Di dove viene quest'immagine di tortuoso e beato paradiso d'acque? La prima relazione che possediamo del viaggio di un europeo nel paese del Sol levante è la Historia Mongalorum del monaco francescano Giovanni da Pian del Carpine. Egli non trova feracità d'acque nella terra dei Tartari, la dice anzi non «fruttuosa nella centesima parte, percioché non può far frutto se non è irrigata da fiumi, che ivi rarissimi si truovano, onde né villaggi né città alcuna vi è edificata, salvo una che si dimanda Carcurim» (2). È vero ch'egli non prese la via di Polo, ma si condusse più a nord, passando prima per Kaniv e poi per Kiev e traversando l'odierno Kazakistan fino alla città di Karakorum, primitiva capitale del khanato. Per altra strada arrivò Marco Polo. Nel Milione sono le prime descrizioni di meraviglie idriche, di ponti, di navigli e di città edificate sulle acque come Venezia. Di queste la più mirabile è Quinsai: "La città di Quinsai dura in giro di cento miglia, e ha dodicimila ponti di pietra; e sotto la maggiore parte di questi ponti vi potrebbe passare, sotto l'arco, una gran nave, e per gli altri bene mezza nave. E niuno di ciò si meravigli, perciochè la è tutta in acqua e cerchiata d'acqua, e però v'ha tanti ponti per andare per tutta la terra. […] Anche vi dico che verso mezzodì hae un lago che gira bene trenta miglia, e tutto d'intorno ha belli palagi e case fatte maravigliosamente che sono di buoni uomeni gentili; e havvi monisteri e badie d'idoli in grande quantità.

Nel mezzo di questo lago hae due isole: su'nciascuna hae un molto bel palagio e ricco, sì ben fatto che bene pare palagio d'imperadore. E chi vuole fare nozze o conviti, sì 'l fa in questi palagi" (3) . Intorno al 1314 un frate francescano, Odorico da Pordenone, partì per l'Oriente seguendo a un di presso la stessa rotta che aveva preso Polo nel tornare, imbarcandosi dal porto di Canton. Con una semplicità più scabra, qui e lì didattica, per la quale sarebbe facile suggerire analogie col colore del suo abito ma che s'anima nei racconti di meraviglie d'una grazia brusca e perspicua, Odorico descrive sovente gli stessi luoghi sui quali aveva posato lo sguardo curioso il mercante veneziano. Fra questi è Quinsai che il frate aveva assai probabilmente visitato di persona, ma che descrive, ciononostante, con parole in cui è l'eco di Polo: "Venni doppo questo in una città domandata Cansay, che appresso noi vuol dire città celestiale […]. Questa è la



maggiore che sia oggi al mondo, e in tutto il sito della terra di grandezza e circuito (secondo l'opinione di molti cristiani e altra gente che ivi dimorano) è 100 miglia, posta appresso un fiume, qual dall'un lato di essa passa, sì come Ferrara; per il che la detta è più longa che larga, circondata d'acque di lacune come Venezia, nel contorno della quale sono circa 11.000 ponti, in ciascuno delli quali sono le guardie del gran Cane quali ivi per difensione e guardia d'essa città continuamente dimorano" (4).

Del 1410 circa è uno splendido manoscritto destinato al duca di Borgogna e ornato di 265 pitture. Si vedono, parati di vivaci colori, uomini d'un solo piede ma tanto grande da poter fare riparo dal sole e uomini d'un solo occhio ma grifagno e feroce, ghiotti di carni umane, cortei d'uomini, poi, che ciangottano amabili sul dorso di pachidermi addomesticati e ancora draghi, ircocervi, chimere, unicorni e statue di numi crudeli e idoli d'ogni specie. Fra queste meraviglie una città irta di tetti e di torri, senz'altro che ponti e che acqua: è Quinsai. Nel manoscritto, convengono accanto Marco Polo e John Mandeville, cioè il mercante e il ciurmatore. Mandeville che non si chiamava Mandeville e che aveva visto la Cina con occhi non suoi: a suo nome, tra il 1357 e il 1371, aveva cominciato a circolare il *Voyage d'outremer,* ove i molti memoriali di viaggio erano stati come inscritti in una struttura "gotica", vale a dire simbolica e architetturale, sotto l'apparenza d'un ennesimo diario di bordo. È nel manoscritto anche il buon frate Odorico che pur s'era affannato a dichiarare ch'egli, come Erodoto, non aveva riferito che quanto aveva visto coi suoi propri occhi o inteso da uomini massimamente degni di fede. Ma i tre autori, il mercante, il frate e l'impostore, sono oramai parimenti compilatori di *livres des merveilles*. E Quinsai? Quinsai è in Mandeville tale e quale era in Polo: "Una città delle più grandi del mondo, che si chiama Cassay, ossia Città celeste.[…] In quella città ci sono dodici porte principali; e davanti ad ogni porta, a tre o quattro miglia, un'altra grande città o grande borgo. La città stessa è disposta su un'ampia laguna, come Venezia, e conta più di dodicimila ponti. Su ciascun ponte vi sono torri solide e belle, dove le sentinelle stanno in guardia contro il gran Kahn. Ad uno dei lati scorre un gran fiume lungo tutta la città" (5) .Allorché la dinastia nazionalistica dei Ming, subentrata agli Yuan, chiuse i rapporti con l'Occidente, l'immagine favolosa delle città sospese sulle acque non poté essere ridimensionata a proporzioni più verosimili: senza le sorgenti d'Oriente ad abbeverarlo delle limpide acque del vero, l'immaginario degli Europei ristagnò in una lucente laguna di sogni. Le isole del buono e del cattivo governo, soggette ai Tartari, delle quali aveva parlato Mandeville, sollecitarono la fantasia di Rabelais, di Moro e di Cervantes e i cinesi rimasero i grandi ammaestratori d'acque sui quali aveva posato lo sguardo stupito Marco Polo, giungendo a Quinsai, la gemella di Venezia. Anche quando, alla metà del Cinquecento, gli europei, dopo quasi due secoli d'assenza, rientrarono in Cina attraverso le missioni dei gesuiti, l'immaginario delle città d'acque non venne corretto. Padre Matteo Ricci, volendo aggiornare le informazioni di Polo, parlò dei ponti di Pechino ch'egli aveva erroneamente sovrapposto alla Quinsai del Milione. Scrisse: "E sebene la città di Pacchino, che fu anco Corte del Tartaro, descendente di Tamorlano, detta Cembalù, era tutta mutata e forse fatta più piccola, e per questo non vi era in essa il milione di ponti che dice Marco Polo, ve ne restano al presente anco tanti, che pare saranno più di dieci milia, e alcuni di essi molto belli e assai grandi sopra de' fiumi, canali e cloache, che passano per le strade che sono scoperte" (6).

Ma Polo, come nota Pontiggia, non aveva contato che dodicimila ponti, i quali pur esuberavano il numero reale di circa centoventi: "La stessa proporzione vale per i ponti di Pechino citati da Matteo Ricci" (7). Lo scrupoloso padre gesuita non fu mosso che dall'intento di dire il vero sulla Cina, i suoi commentari, concepiti come compendi utili alla cristianità, sono perciò ordinati e asciutti. Ma anche nella sua fantasia si sovrappone l'immagine dei mille intrichi d'acqua, passata da Polo a Mandeville. Nel primo libro di quella monumentale opera ch'è: *Dell'entrata della Compagnia di Giesù e Christianità in Cina*, pubblicata col nome del traduttore, Nicolas Trigault, ad Augusta nel 1615, Ricci descrive l'idrografia della Cina ch'è "tanto distinta e piena questa terra di fiumi che, quasi per ogni parte, si può andar per camino d'acqua, parte per fiumi naturali, parte per altri canali fatti per opera e industria humana".



Passo questo ch'è all'origine d'un celeberrimo brano di padre Daniello Bartoli, fra i più cospicui prosatori del Seicento: "per tutto ciò insieme v'è tanto in uso il viaggiar per i fiumi; comodissimi, eziandio perché non v'è parte di quell'Imperio sì rimota, e fuor di mano, che non comunichi con ogni altra per alcun fiume: ond'ebbe a dire il P. Matteo Ricci, tutta quanta è grande la Cina paregli una continua Vinegia per i tanti fiumi che menano ad ogni città, come in quella impareggiabile città, i canali menano ad ogni palagio" (8). Ma i complessi intrichi d'acqua descritti da Bartoli somigliano, ancor più che alla reale idrografia della Cina, alle ingegnose creazioni degli architetti barocchi, alle loro cascate, alle loro fontane i cui getti ora s'ingrossano ora s'alleggeriscono, ora s'uniscono ora si dipartono: "E perciocché v'ha delle pendenze e cascate di fiumi, maravigliosi sono gli ingegni, con che que' valenti uomini, e, quanto ne sian fra noi, buoni maestri nel machinare, gli han renduti niente men praticabili, e poco men sicuri al passaggio, che qualunque altro de' piani: facendone ringorgare le poche acque, e scolare le troppe, talché ingrossano, e scemano al bisogno, con ispesse chiusure, e sostegni, come veggiamo in più luoghi d'Italia: ma colà, per gran fiumi, sono edifici di magnificenza reale" (9).

Nelle incisioni del XVII e soprattutto del XVIII secolo si ritrovano sovente Cinesi che carolano su barche esili e complicate, pavesate di fulgide luminarie, cinesi in lepidi giochi su ponti di merletto, cinesi che pescano con la mite dolcezza di Bauci e di Filemone. *La chiatta cinese* (nell'immagine qui riprodotta) , incisione veneziana di Andrea Zucchi del 1716 ne è un esempio caratteristico. È fra le tele di Boucher, enciclopedie del gusto rocaille, che, tuttavia, si può meglio ammirare la declinazione settecentesca di questi motivi. La sua Pesca cinese è il ritratto d'una Arcadia mandarina: lontano, sullo sfondo, è un Poussin di pagode, qui, vicino allo sguardo, le acque nutrono vegetazioni complicate d'un verde d'acqua marina e, fra giardini che non vogliono sembrar d'esserlo, in umidi asili d'ombra, una popolazione felice s'adagia dimentica d'ogni mestizia. Fiumi, frutti, giardini. Per le rotte d'oriente i mercanti recavano nei porti d'Europa di codesti frutti. I frutti incantati che nei climi più temperati non davano più i parti mostruosi che gli conosceva John Mandeville: non davano uomini glabri né villosi né bestiame dal dorso piumato né uccelli dal manto di pelo, ma polpe delicate e gustose, tenere d'aromatica carnagione vegetale. All'incanto delle spezie e dei frutti il XVII e il XVIII secolo aggiungono il fascino per i giardini che aveva trovato scarso spazio nei memoriali di viaggio medievali. In questi erano stati descritti con una certa copia di dettagli soltanto l'oasi del Veglio della Montagna, eden contraffatto e proditorio che precorre il noto giardino d'Armida, e il parco della reggia del Khan a Camblay dove "un gran fiume v'entra e esce, ed è si ordinato che niuno pesce ne puote uscire" (10). Nel 1655 Johan Nieuhoff, responsabile della Compagnia olandese delle Indie orientali, affidò alle stampe le memorie della sua ambasceria in Cina dove si trovano note d'ammirazione per il saggio governo che quel popolo faceva delle acque nei suoi giardini: "se dovessi raccontare" – scrive – "di tutte le altre bellezze artificiali, come giardini, boschetti, laghetti ed altri particolari decorativi che adornano questa corte, supererei di gran lunga i limiti che mi sono proposto, e forse anche quelli della credibilità" (11) . Malgrado l'origine del parco all'inglese sia da ricercarsi nei capricci seicenteschi

e nei vasti panorami del Lorenese e la sua philosophy of composition risenta di un'estetica del bello naturale, scomposto e selvaggio, che si trova già in nuce nello pseudo-Longino, molti scrittori, e francesi in special modo, presero descrizioni come quella di Nieuhoff a prova d'una origine cinese del giardino pittoresco. Anche Joseph Addison, nel "The Spectator" del 1712, elogiò la maniera con la quale i cinesi disponevano piante e ruscelli, così libera e asimmetrica, favorendo il delizioso equivoco del giardino anglo-cinese che lamentava Horace Walpole scrivendo: "I Francesi hanno adottato in questi ultimi anni lo stile dei nostri giardini, ma preferendo evidentemente dovere la gratitudine a rivali più lontani, ci negano la metà del merito, o meglio l'originalità di quest'invenzione, attribuendo la paternità di questo stile ai Cinesi, e chiamando la nostra maniera di sistemare i giardini, le goût anglo-chinois". In effetti quell'aggraziata fantasia d'acque e grotte e quei ponti sospesi in alto in alto come fatti di tela di zucchero che si vedono nelle decorazioni pseudo-cinesi di Jean-Baptiste Pillement (il suo Livre de chinois fece scuola), possiedono la medesima sprezzatura anticlassica cui aspirava la nuova sensibilità settecentesca. Che i cinesi componessero assai diversamente i loro giardini in fondo non importava. Nelle arti l'esotismo non tenterà di ricalcare le forme straniere che a partire dal secolo XIX. Il rapporto che intrattiene Whistler nel suo Capriccio in porpora e oro con le stampe giapponesi o, a fortiori, Degas e Monet con le opere figurative di Utamaro non sarebbe stato pensabile un secolo prima. Nell' Ottocento a mano a mano che i contorni reali della Cina s'andavano precisando, la sua immagine letteraria se ne distaccava purificandosi d'ogni scoria realistica. Al modo col quale la ritrattistica, all'avvento della fotografia, si era affrancata dalla riproduzione mimetica, così la Cina, sottratta ai topografi, assunse di libro in libro il carattere di un luogo metafisico. Ma i suoi dedali d'acqua, i suoi mille ponti su rivi d'intatto cristallo rimasero immutati perché costrutti nella diuturna materia del mito. Cos'era la Cina se non instabile labirinto? Con gli occhi di padre Attiret, Pietro Citati descrive il giardino del Palazzo d'Estate a Pechino, residenza dell'Imperatore: "C'erano viali a zigzag, ordinati di piccoli padiglioni e di piccole grotte: canali ora larghi ora stretti, che correvano dritti, poi facevano un gomito: sentieri con l'acqua da una parte e gallerie dall'altra: qui un bosco di alberi da frutta, là un bosco di alberi montani: ponti di pietra tortuosi, pieni di andirivieni: un'isola scabrosa e selvaggia, dove si eleva un palazzo di cento stanze; e l'acqua si alleava dappertutto alla pietra nel modo più bizzarro" (12).Luogo fluido e sospeso, teatro d'aerei bisticci di cose senza corpo, la Cina si specchia identica a sé stessa. Ne Le Jardin des supplices di Octave Mirbeau i suoi giardinieri coltivano ancora fiori inusitati, anche se d'una stravaganza ormai chiaramente baudelairiana, e fra un piccolo dosso e uno sbuffo di roccia fantasticamente sbalzata è ancora possibile veder serpeggiare i consueti sentieri d'acqua ma l'eterno intrico della Cina è ormai tortuosità cerebrale, sadismo. Il giardino di Mirbeau è una prigione dove i boia esercitano la loro fantasia nell'inventare le torture più balzane. Nella sua celebre opera Puccini ne coltiverà tale immagine, capziosamente iniqua. In Turandot l'irregolarità è arbitrio, la fantasia efferato capriccio. Ma la Cina di Puccini non è calcata da piedi mortali. Si sa di quale prepotenza dette mostra Toscanini col chiamare alla prima per il ruolo di Calaf il tenore Miguel Fleta, cantante dal carnoso velluto vocale. Puccini avrebbe voluto Lauri-Volpi, per il suo canto araldico, per le risonanze quasi fiabesche della sua fonazione, per quegli acuti, strali d'argento che sembravano appuntarsi come spilli alle stelle d'un firmamento irreale. Anche la tessitura di Turandot è, notoriamente, acutissima, oltreumana. Il Catai è terra onirica, labirinto mentale:



tale la si ritrova ne Le città invisibili di Calvino, ultime discendenti della cineseria: "– Ti è mai accaduto di vedere una città che assomigli a questa? – chiedeva Kublai a Marco Polo sporgendo la mano inanellata fuori dal baldacchino di seta del bucintoro imperiale, a indicare i ponti che s'incurvano sui canali, i palazzi principeschi le cui soglie di marmo s'immergono nell'acqua, l'andirivieni di battelli leggeri che volteggiano a zigzag spinti da lunghi remi, le chiatte che scaricano ceste di ortaggi sulle piazze dei mercati, i balconi, le altane, le cupole i campanili, i giardini delle isole che verdeggiano nel grigio della laguna. L'imperatore, accompagnato dal suo dignitario forestiero, visitava Quinsai, antica capitale di spodestate dinastie, ultima perla incastonata nella corona del Gran Kan" (13). All'insistenza del Kahn che gli domanda di Venezia, Polo sorride "E di che altro credevi che ti parlassi" – rispon de e il cerchio si chiude.

NOTE:

(1) Hugh Honour, L'arte della cineseria, Firenze, Sansoni, 1963, p. 4

(2) Due viaggi in Tartaria per alcuni frati mandati da papa Innocenzio III, in Giovan Battista Ramusio, Navigazioni e viaggi, Torino, Einaudi, 1983, p. 210.

(3) Il libro di Marco Polo, detto Milione, nella versione trecentesca dell'«Ottimo», a cura di Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1981, p. 150.

(4) Due versioni del viaggio in Cina del Beato Odorico da Pordenone, in Giovan Battista Ramusio, Navigazioni e viaggi, cit., pp. 286-287.

(5) John Mendeville, Viaggi: ovvero trattato delle cose più meravigliose e più notabili che si trovano al mondo, Milano, il Saggiatore, 1982, p. 140.

(6) Matteo Ricci, Descrizione della Cina, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 33

(7) Giuseppe Pontiggia, La Cina negli specchi dell'Occidente, in Il Giardino delle Esperidi, Milano, Adelphi, 1984, p. 53.

(8) Daniello Bartoli, La Cina, Milano, Bompiani, 1975, p. 48.

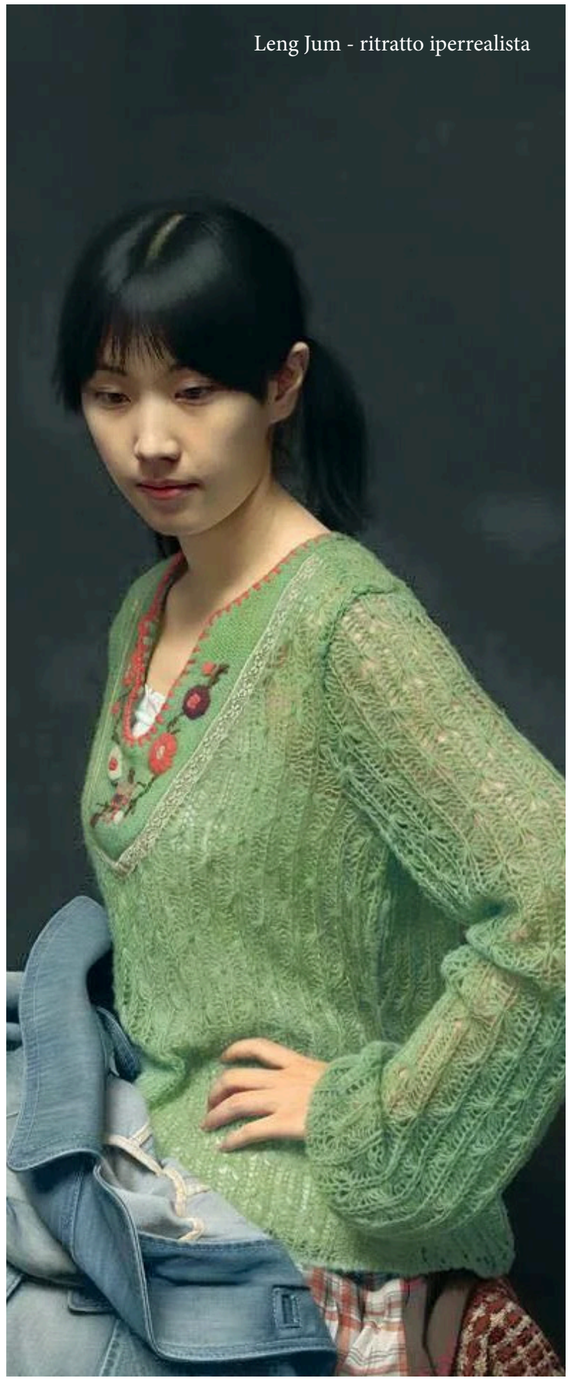
(9) Ibid.

(10) Il libro di Marco Polo, detto Milione, nella versione trecentesca dell'«Ottimo», cit., p. 82.

(11) La citazione è riportata da Hugh Honour, L'arte della cineseria, cit., p. 21

(12) Pietro Citati, La luce della notte. Grandi miti della storia del mondo, Milano, Adelphi, 2009, pp. 206-207.

(13) Italo Calvino, Le città invisibili, Milano, Mondadori, 1993, p. 85



Leng Jum - ritratto iperrealista

Eugenio LO SARDO

le intemperanze della turcocrazia

Le secolari speranze dei dialoghi: la scimitarra della ragione sotto il vessillo di Osimo, tra Grigorij Grigor'evič Orlov e Ataturk



Da molto tempo desideravo tornare a Osimo, dove ero stato circa cinquanta anni fa. Ricordavo la singolare tomba di san Giuseppe da Copertino e le vicende della sua vita, punteggiate da estasi e da levitazioni. Ma presto scoprii che ben altre emozioni mi riservava quella gita iniziata senza troppe pretese. La splendida cittadina marchigiana è infatti circondata da una completa cinta di mura in parte risalenti alla tarda repubblica romana, all'età di Cesare e di Pompeo, ed è divenuta poi sede di un importante episcopato di cui il Duomo è la più solenne testimonianza. Nel corso della visita al monumento entrai nella sacrestia e un sacerdote gentile mi mostrò un vessillo di forma triangolare lungo circa quattro metri, ben conservato e diviso nel senso della lunghezza in due bande, una bianca e una rossa, decorate con eleganti mezzelune di colori alterni, rosse sul campo bianco e bianche sul campo rosso. La bandiera era l'unica memoria rimasta di uno scontro navale avvenuto alla fine del Settecento tra una galera della marina pontificia e un corsaro turchesco, comandato, come spesso accadeva, da un rinnegato palermitano che aveva abbracciato la fede musulmana. Di per sé quell'oggetto non costituiva una rarità. Le chiese romane mostrano i cimeli della battaglia di Lepanto e in molti luoghi dell'Italia insulare e peninsulare si ricordano le vicende del sanguinoso e quasi millenario conflitto. La particolarità del vessillo di Osimo, considerato quasi una reliquia, consisteva però non tanto nell'oggetto in sé quanto nell'annuale processione in cui tuttora viene portato per le strade della cittadina a ricordo di quel vittorioso scontro navale.

L'indefinito Levante è sempre stato considerato, nell'Occidente cristiano, da un lato come luogo di origine della cristianità, dall'altro, come fonte di pericoli e di insanabili alterità. Per questo motivo decisi in gioventù di dedicare molti anni di studio al Vicino Oriente, in particolare all'Impero ottomano, che a seguito della prima guerra mondiale crollò con altri tre secolari imperi: l'austro-ungarico, il Reich tedesco e la Russia zarista.

La mia attenzione presto si focalizzò sulla tarda età moderna, il diciottesimo secolo, quando anche a Costantinopoli si avvertiva l'influsso dell'Illuminismo e si stemperavano molte delle singolari caratteristiche considerate immorali e deteriori dagli osservatori europei.

I Turchi arrivarono sulle sponde del Mediterraneo circa otto secoli fa e nel 1453 posero la capitale a Costantinopoli. L'Anatolia, il Nordafrica, le sponde del Mar Nero, i Balcani, la Romania, la Grecia, il Medio Oriente, l'Arabia, l'Armenia, la Georgia, l'Azerbaigian facevano parte dei loro domini. Due erano inizialmente i loro principali antagonisti: le potenze cattoliche a occidente (Spagna, Venezia e Austria) e la Persia a oriente. Nel Settecento si aggiunsero al novero degli avversari anche i temibili Russi. Dell'originaria cultura nomadica, già nel Settecento, restava ben poco. Il conte di Saint-Priest, che aveva a lungo vissuto a Costantinopoli, definiva i Turchi sobri, costanti, silenziosi e sedentari e al contempo avidi, gelosi e ambiziosi. Si attribuiva loro una brutalità, per alcuni assente nella civiltà cristiana, in particolare una scarsa considerazione per l'uomo, che Cristo aveva illuminato di una luce divina e l'umanesimo posto al centro dell'universo. I giannizzeri ammutinati, come scriveva il genovese Angelo Giovio da Pera, tagliavano nasi, orecchie e teste, impalavano e bruciavano atterrendo le popolazioni. Era di certo un modo per vincere la guerra, per fiaccare la resistenza altrui suscitando il panico, comportamento comune a tutti gli eserciti, ma era un'arte in cui quei temibili guerrieri, secondo gli europei, eccellevano. Questa crudeltà spesso veniva rivolta dai Turchi contro sé stessi. Era lecito al sultano trucidare i fratelli e i parenti, far strangolare i ministri e i generali sconfitti. A cosa poteva quindi appellarsi un umile suddito? La pietas non era apparentemente una virtù praticata nel grande impero. Non che i cristiani fossero degli stinchi di santo, tutt'altro, ma, da un punto di vista morale, alcuni atti erano ammessi solo a determinate condizioni o ipocritamente concessi solo ai potenti. I Veneziani, che ebbero a lungo a trattare con gli Ottomani e meglio di altri li conobbero, non riuscirono mai a celare un'istintiva diffidenza, né deposero le armi pur commerciando e trafficando in tutto il Levante. Andò meglio ai Francesi che, lontani da loro, li ebbero in qualche occasione come alleati: un diversivo orientale contro gli Asburgo. Nel Settecento però qualcosa cominciò a cambiare, delle crepe vistose si aprirono nel grande complesso orientale e, a partire dalla pace di Belgrado (1739), si avviò un lungo periodo di ristagno che sarebbe durato fino al 1768.

Questo quarantennio di relativa stabilità permise all'Europa, e in particolare al mondo della cultura e della diplomazia, di guardare all'Impero d'Oriente con occhi nuovi. Il timore ancestrale per il «pericolo turco», che aveva dominato i secoli precedenti, iniziò a stemperarsi, lasciando spazio alla curiosità intellettuale, al gusto per l'esotismo (la cosiddetta turquerie) e a un'analisi più distaccata delle istituzioni e dei costumi ottomani. Al contempo, però, la constatazione della crescente debolezza militare e amministrativa della Sublime Porta pose le basi per quella che, nell'Ottocento, sarebbe stata definita la «Questione d'Oriente».

Comunque a tenerne alta la fama di eterni e implacabili nemici rimasero i corsari nordafricani, genti di quegli stati di frontiera dell'impero dominati da inaffidabili giannizzeri. In Italia le due immagini – dei Turchi e dei Barbareschi – si saldarono in una sola e il risultato non fu certo positivo. I Turchi furono di volta in volta visti come mandanti della pirateria lungo le coste – delle rapine, delle violenze e dei saccheggi –, oppressori rapaci delle altrui libertà, o ancora inetti e tirannici despoti di un immenso e desolato impero. Non mancarono però i casi opposti di gente che si convertiva all'Islam, come abbiamo visto, per darsi alla guerra di corsa, o di servi della gleba che pur di fuggire dal loro miserabile destino provavano ad attraversare i confini, veri o presunti che fossero. Le memorie dei martiri di Otranto (1480) restano scolpite nella cattedrale del paese e si ricordano ovunque attacchi, ora di vere flotte turche, ora di corsari barbareschi che con le loro incursioni hanno modellato la geografia sociale dell'Italia. Sono innumerevoli gli episodi cruenti di cui vi è traccia a livello locale. Nei piccoli paesi di mare anche i santi hanno aiutato, mettendo miracolosamente in fuga con prodigi soprannaturali le armate turchesche e i pirati nordafricani. A Lipari anni fa fu ristampato il poema La distruzione di Lipari di Giovan Andrea di Simon, che narrava dell'assedio e della distruzione della rocca da parte di Ariadeno (Hayreddin) Barbarossa nel 1544. In molti di questi testi risaltano l'eroismo e l'attaccamento alla fede cristiana. Le donne dicono ai mariti: meglio morire che finire in mano ai Turchi, «in putiri di sti cani». E i prodigi naturali si accompagnarono allo strazio dei buoni credenti, quasi il cielo ne commiserasse la sorte, così «Strongoli con Vulcano ch'era in cantu cessao lo fumo, li stridi e li trimuri».

Ma anche nel campo avverso, e in particolare in Grecia, abbondano le testimonianze sulla crudeltà dei pirati cristiani – cavalieri di Malta, di Santo Stefano, veneziani, napoletani, francesi, siciliani, spagnoli, pontifici o corsi o elbani o greci stessi – che, travestiti in tutte le guise e al riparo di bandiere di comodo, erano pronti a saccheggiare con la benedizione di Dio. Solo su un particolare i contendenti sembrano perfettamente concordare: l'epiteto ingiurioso di «cani» affibbiato ora all'uno ora all'altro, vicendevolmente. Sul tema dell'oppressione turca il Settecento produsse però, come si è detto, un salto di qualità. Allora si cominciò a parlare della Grecia come prossima «alla gran meta di un

glorioso risorgimento» – come scriveva Andrea Memmo nel 1782 al Senato della Serenissima – e a propagandare l'idea di una civiltà finita nella barbarie a causa di un aggressore esterno, i Turchi, per l'appunto. Franco Venturi fornisce un'ampia e affascinante rassegna di questi fremiti poi sfociati, nell'Ottocento, nell'indipendenza dell'Ellade. In Italia, soprattutto Napoli, Firenze e Venezia divennero per diversi motivi centri di attività filo-elleniche e molti furono gli agenti della zarina Caterina II che tennero alto il livello dell'attenzione. Lo stesso Giuseppe Gorani, cognato del legittimo discendente dei Comneni, il conte Alessio, era nel 1769, d'accordo con Voltaire, pronto a sollevare i Greci contro i Turchi.

A Napoli Mario Pagano pubblicava l'Orazione al conte Orlov e nell'epilogo lasciava solo il suo eroe, mentre confrontava la miseria del presente con le glorie del mondo classico. «Rievocava, immaginava i pensieri dell'ammiraglio russo quando si era trovato di fronte alle più celebri città del passato. Ad Atene (dove in realtà Orlov non era mai stato), aveva pensato a Pericle, Alcibiade e Temistocle [...]. Aveva visto come ora si potesse appena credere che



là fosse stata Atene? [...] E Tebe, patria di Epaminonda?».
I Russi furono i migliori interpreti dell'insoddisfazione sempre più manifesta dei sudditi ortodossi del Gran Signore. Grazie al trattato di Küçük Kaynarca (21 luglio 1774) essi ebbero finalmente il diritto di erigere una propria chiesa a Pera; furono sollevati dal pagamento di tributi per due anni; ebbero libertà di migrare per un anno intero e molti, come riferisce Andrea Memmo, lasciarono le isole dell'Arcipelago per la Crimea; il patriarca di Costantinopoli fu autorizzato ad aprire un'indagine capillare sulle violenze subite dai Greci per mano dei pascià. Finì anche l'odiata leva dei cristiani, la devşirme, «il dover distaccarsi per sempre e senz'alcun frutto dai propri figli nell'annuo tributo che soddisfar dovevano al Serraglio di ragazzi e donzelle», per sfamare un moderno minotauro che non trovava un suo Teseo a vendicarne le vittime. Caterina II liberò per sempre i Greci dalla barbara e «insoffribile soggezione, fatto ben onorevole per l'imperatrice czarina» e che meritava di essere scritto nella «gloriosa storia della progressione dello spirito a vantaggio dell'umanità».

Diversi testi apparvero non solo in Italia al tempo della spedizione di Aleksej Orlov (1769–70), e in essi si rivivevano i miti della classicità e si tentava di scoprire negli abitanti dell'Attica, della Morea o dell'Eubea quelle tradizioni che avevano fatto amare la Grecia ai democratici di tutti i tempi. Se da un lato Benjamin Franklin leggeva Tucidide e Plutarco, Aristotele e Platone, per capire quale fosse la struttura istituzionale di Atene e come da città democratica avesse resistito e vinto i Persiani, dall'altro Johann Winckelmann faceva rivivere il mito classico della bellezza, dell'armonia e dell'importanza del fattore estetico per la felicità dell'uomo. Da qualsiasi parte si affrontasse il problema, restava irriducibile il confronto tra il passato glorioso e il presente derelitto di un'etnia, più che di un popolo, che si era apparentemente accomodata negli spazi concessi dal dominatore turco. Cornelius de Pauw, come del resto Casanova, riteneva che la liberazione della Grecia fosse una pura e semplice illusione. Lo stato di avvilimento in cui erano caduti i Greci era tale da rendere impossibile ogni rimedio. Proprio la religione, alla quale avevano fatto appello i Russi, era la causa prima della loro degenerazione. Non a caso i Turchi avevano lasciato loro tutti i monasteri, chiudendo invece e ostacolando ogni scuola. Col risultato che il popolo era tornato all'infanzia, a forza di voler divenire troppo teologo.

Gli effetti della turcocrazia sono un tema ricorrente nella storiografia ellenica. Gli Spagnoli sono stati accusati del sottosviluppo dell'Italia meridionale, i Turchi di quello della Grecia. Adamantios Korais, la figura più influente tra gli intellettuali che vissero prima dell'indipendenza, dichiarava, nella sua autobiografia, che per lui le parole turco e bestia selvaggia erano assolutamente sinonime. I nazionalisti greci, ai primi dell'Ottocento, traevano ispirazione esclusivamente dalle



memorie della classicità. Quando lo studioso austriaco Jakob Philipp Fallmerayer pose in dubbio la diretta discendenza dei moderni dagli antichi, sollevò un coro unanime di proteste.
La turcocrazia, secondo Richard Clogg, isolò la Grecia dagli sviluppi che avvenivano in Occidente e il conservatorismo della gerarchia ortodossa rinforzò l'isolamento. Ancora nel 1790 i pope denunciavano le idee copernicane come false. Questa era la situazione in una periferia dell'impero, quella più legata per tradizione all'Occidente ed a esso più prossima, ma il cuore di quel grande complesso, la splendida Costantinopoli, cominciò anch'esso nel Settecento a perdere colpi.

La struttura centralistica del potere instaurata dagli Ottomani non riuscì a rinnovarsi e la percezione di questo declino era quasi un luogo comune per le cancellerie dell'Europa del vapore e della rivoluzione industriale.
L'Italia riunita sotto i Savoia svolse, come sappiamo, un ruolo importante in questa contesa, approfittando appunto del lungo e annunciato declino. Attaccò la Libia nel 1911, occupò il Dodecaneso, mandò la flotta a Salonicco nel 1916 e con le altre nazioni vincitrici, Francia e Inghilterra, amministrò Costantinopoli nel primo dopoguerra, contribuendo alla nascita della Turchia retta da Kemal Pascià, Atatürk.
Ora non tutti i pregiudizi si sono stemperati nell'ampio fiume della globalizzazione e restano dei nodi e delle incomprensioni da sciogliere, tanto più che la storiografia italiana specialistica non riesce a raggiungere il grande pubblico, salvo che per specifici e circoscritti episodi, come la battaglia di Lepanto ben illustrata da un grande storico e divulgatore come Alessandro Barbero. Ma quello che manca è una visione generale, uno sguardo dall'alto. Forse coloro che hanno



capito meglio di altri come bisognasse agire nei confronti dell'Impero ottomano, certo in una deplorevole logica colonialistica, furono gli italiani vicini a un principe orientalista, Leone Caetani, che consigliava di separare i destini dei Turchi e quelli degli Arabi, favorendo l'indipendenza dei secondi e promettendo loro rispetto religioso e parità di trattamento. Per questo motivo, circa quattro anni prima delle mirabili azioni di Thomas Edward Lawrence, la flotta italiana bloccò il pellegrinaggio alla Mecca e sconfisse la marina turca intesa ad attaccare le coste dell'Eritrea.

Ci auguriamo con sincerità che queste acerrime contese si possano ormai considerare come fenomeni propri di un passato remoto. Sappiamo, purtroppo, come confermano le cronache, che ancora regna diffidenza tra i popoli. Sarebbe consigliabile, invece, affilare la spada della ragione e del giudizio, per capire quali siano i punti di dissenso e quali quelli di intesa, per cogliere con maggior chiarezza i profondi e sinceri legami che invece uniscono e permettere così di pensare ottimisticamente a un meritato futuro di pace

Nella pagina sotto il titolo: stendardo di Osimo, chiesa di san Leopardo;
nella pagina accanto: Nicolai Metropolos a Salona nel 1825
Qui sopra: a sin. ritratto di Grigorievic Orlov; a des. ritratto di Kemal Ataturk

Op. Cit.

Eugenio Lo Sardo, *Alessandro Magno e gli asceti indiani*
La Lepre Edizioni Roma 2024

Eugenio Lo Sardo, Alessandro Magno e gli asceti indiani, La Lepre Edizioni Roma 2024, pp.178, € 16,00

Il libro di Eugenio Lo Sardo, già curatore con Filippo Coarelli di Alessandro Magno e l'Oriente, mostra napoletana del 2023, è un pregevole lavoro. Racconta e spiega, con la chiarezza indispensabile verso le complessità dello scibile filosofico, come il mondo dell'Oriente indiano entrò nella cultura mediterranea dell'età macedone. Con l'animo dell'antropologo e dello storico delle idee, mette in luce il confronto tra le civiltà che fatalmente conseguì alla vicenda della conquista. Il lavoro, come anticipa nella prefazione il Coarelli, nasce dall'intento di approfondire quanto nella Mostra e nel relativo catalogo, non poté essere affrontato. La conquista di quel mondo, cui fanno riferimento alcune sopravvissute fonti dell'epoca, dimostra di oltrepassare la tradizionale linea di un semplice evento storico per portarsi dentro il confronto delle civiltà; la scoperta in sé di due diversità inaspettate. Al disegno espansivo dell'impero, oltre il secolare confronto con il mondo persiano, si era aggiunta in Alessandro l'attrazione dell'ignoto. L'interesse per le nuove terre non è semplicemente la passione della geografia sconosciuta, del costume e delle abitudini dei suoi abitanti, delle cose della cultura materiale che rimangono tuttora nei musei indiani. Alessandro, entrato in contatto con il nuovo mondo, ne scopre la profonda spiritualità e le scuole di pensiero. Le storie dell'impresa serviranno a costruire una vera e propria eponimia. Molte provengono dal Romanzo di Alessandro: una biografia nata al tempo del suo regno e protrattasi nella scrittura di un modello narrativo dove l'antica monarchia, inventata nella Grecia macedone nel III secolo a. C. diventa la dottrina del nuovo mondo romano.

Queste ricostruzioni tuttavia non rispettano uno schema storico politico, il quale sarà fin da subito riconosciuto come aspetto subordinato, ma entrano nell'aura di una vicenda umana centrata nella scoperta di un universo in sé concluso. La sensazione è infatti quella di un rovesciamento tra la volontà coercitiva del conquistatore e la capacità attrattiva del paese conquistato; l'incanto e la seduzione di questo popolo così poco noto.

Nel 327 a. C. il portentoso esercito macedone giunge alle porte della Valle dell'Indo, nell'intento di realizzare la "folle" idea di conquistare l'aldilà del mondo. Per Plutarco a muovere Alessandro è un senso sconosciuto della Natura umana e geografica: luoghi in cui l'uomo inappagato cerca la conoscenza. È il modello omerico che non smetterà mai di assillare la psiche greca, che si evolve nel tempo ancestrale dell'Arcaismo fino ad una vera dottrina filosofica: quella di Aristotele, maestro del re macedone. Alessandro avrà sicuramente conosciuto i miti delle civiltà orientali dalle pagine dell'Indiké di Ctesia e da quelle di Erodoto. Descrizioni in cui compaiono bestiari fantastici e popolazioni esotiche! È proprio questa diversità narrata che attrae il fervente immaginario di Alessandro e che nel tempo trascorso si trasforma nella continua ricerca e scoperta di un mondo ricco di diversità e similitudini.

Lo Sardo ci porta dentro le importanti questioni del confronto tra le civiltà. Riferisce di Arriano. Il biografo del Macedone scrive alla prima metà del secondo secolo d. C., dopo aver ereditato le fonti dirette e varie testimonianze della vita ripetutamente trattate come modello eroico e politico. Le fonti più antiche ci riportano a Megastene, il primo autore di una descrizione delle Indie, di cui Arriano è attento lettore e a sua volta autore di un testo suggestivo: Ἀνάβασις Ἀλεξάνδρου (Anabasi di Alessandro). Il sesto libro racconta dell'impresa indiana. Il termine anabasis designa la conquista dei territori interni. Parla dei gimnosofisti e i bramani, le caste dei privilegiati praticanti la sapienza e la filosofia. Li paragona ai pensatori greci, agli stoici, agli osservatori della natura. Trae similitudini nelle figure di Dioniso e Shiva, divinità dedicate al lavoro nei campi, alla danza ed altre caratterizzazioni comuni. Arriano descrive il sentimento indiano con grande attenzione. Parla della concezione del Tempo come di un periodo indeterminato e non fissato dall'individuo e comunque regolato dalle azioni compiute nel modo retto di pensare, che si considerano nella immortalità dell'anima.

L' A. intanto cerca di ricostruire quel mondo che Alessandro incontrerà durante la sua impresa. Ne descrive le origini e le ragioni dei fondamentali presupposti determinanti. Individua i primi abitanti e la loro provenienza. Ci racconta degli Arya, un popolo di ariani nomadi capeggiati dai sacerdoti e dai guerrieri, da un re, che prende possesso circa il VII secolo a.C. del territorio indiano.
Le tracce letterarie seppure non numerose appaiono significative. Esse fanno sempre spazio ai costumi ed al pensiero. Le notizie indiane del passaggio di Alessandro non sono molte. Il confronto tra le civiltà traspare in una di queste, dagli autori indiani più recenti. Bello e suggestivo è il Milindapañha (le domande di re Milinda) scritto in lingua pāli all'inizio del Primo secolo a. C. quale trascrizione di un dialogo tra il re greco Milinda (Menandro) ed il monaco buddista Nagasena. Il testo è dunque successivo all'epoca della campagna macedone, ma conterrebbe forse il trasposto letterario delle conversazioni avvenute tra Alessandro ed i Gimnosofisti, registrati poi da Arriano e Plutarco. In questo c'è anche l'intento di diffondere, fuori dalla cultura indiana, il buddismo contenuto nelle parole del saggio Nagasena. La conversazione è centrata sulla natura umana, su come l'individuo possa definirsi nel proprio essere e nel mondo che lo accoglie degli altri; nella verità e nei limiti dell'apparenza. Il re pone al monaco una lunga serie di quesiti concernenti la reincarnazione, la fede. Cerca di capire ciò che il monaco suggerisce circa l'attenzione e la comprensione, l'energia ed i buoni stati mentali. È ovviamente un testo che contiene volontariamente la prevalenza etica del popolo dominato sul dominatore. Il re appare chiuso nell'ingenuità del suo potere e nella forza di un semplice dominio fisico. Si piega alla saggezza ed al fascino dei ragionamenti e delle parole.

In una di queste domande il re Milinda, chiede al saggio qual è il "segno distintivo della presenza mentale". Nagasena risponde che è la "ripetizione determinata … Quando la presenza mentale sorge, gran re, ripete in modo determinato quali sono i dhamma buoni e non buoni, biasimevoli e non biasimevoli, modesti ed eccellenti, scuri e chiari, ovvero dell'uno e dell'altro tipo: queste sono le quattro applicazioni della presenza mentale, queste le quattro basi dei poteri psichici, queste le cinque facoltà del controllo, questi i cinque poteri, queste le sette parti della conoscenza, questo il Nobile Ottuplice Sentiero, questa è calma, introspezione e conoscenza, questa è liberazione …".

Il dialogo continuo e le domande pressanti del guerriero al sapiente, dispongono sui due fronti opposti di una pedagogia della vita, la forza della saggezza del pensiero e i limiti di una inconsistenza mentale seppure animata dall'intento di apprendere. Lo schema riproduce in parte la condizione del sapere taumaturgico e accademico dell'aristotelismo, ma formalmente declinato dai contenuti di una sublimazione ideale. Vi è nettamente distinto una ricerca morale ed un disinteresse evidente verso una Natura non antropologicamente determinata.
L'indagine si sposta su Arthashartra un filosofo consigliere di Chandragupta, condottiero che restituì i territori agli indiani cacciando i macedoni. Chanàkya è un consigliere vedico del re che scrive un trattato all'epoca alessandrina sulla "buona politica". Il Principe, di intonazione machiavellica, prende forse a modello proprio Alessandro e i suoi principi che portarono alla unificazione l'India. Questo forse il lascito più consistente della cultura greca dei secoli macedoni: una monarchia propensa al saccheggio alla sottomissione dei popoli.

La penetrazione macedone arriva dunque nel Punjab, conquistato con destrezza strategica a Efestione e Perdicca. Giunto nel Dedala, nella regione dello Swat (oggi del Pakistan) Lo Sardo colloca la vicenda mitologica del Romanzo di Alessandro, ove il macedone penetra nella città, fintosi il messaggero Antigono, viene scoperto dalla regina Candace, poiché questa possiede un suo ritratto. Ne nasce un flirt, fatale per le sorti dei difensori, da cui nasce un erede cui è dato il nome di Alessandro. Il tempo della guerra comunque sembra scorrere tra le abitudini delle schiere macedoni che si ingrossano coi guerrieri locali in un sincretismo di ritualità condivise dagli eccessi dionisiaci.

Le "basi psicologiche" dell'incontro tra il pensiero greco e la saggezza dei valligiani indiani, arriva fino a identificare le affinità di pensiero e primo tra tutti quello platonico dell'immortalità dell'anima. Il giudizio storico è però costretto a riconoscere i limiti di una cultura occidentale non esattamente in grado, nella sua antica geografia mediterranea, di riconoscere i tratti di una identità diversamente definita. L'immortalità dei mediterranei avviene attraverso il generare degli opposti: come il sonno dà luogo alla veglia e viceversa. Ci troviamo anche noi in un difetto di coordinate per capire pienamente, fuori dalle nostre

strutture mentali e linguistiche, greco e latine, quel mondo così lontano. "… Per questo, per noi è molto più agevole – scrive Lo Sardo – tentare capire quale fosse lo spirito con cui Alessandro e i suoi andarono incontro ai gymnosofisti e non il contrario" (pag. 43).

Uno studioso controverso e discusso dell'età moderna, sommamente intelligente come Mircea Eliade è chiamato a riassumere con la sua proverbiale chiarezza, la più antica concezione indiana. La difformità tra le due polarità è rappresentata, in chiave religiosa, dalla declinazione di questa immortalità: "… non era un mortale a divenire immortale, ma un'anima di per sé imperitura, a liberarsi dell'eterno ciclo delle reincarnazioni …". Sul piano dei ritmi cosmici (mahayuga) ogni esigenza risulta precaria. Lo stesso universo appare svuotarsi di ogni realtà, poiché si rigenera continuamente in altri universi, scomparendo nel dar vita ad un'entità diversa. Il Tempo è quindi una sostanza ontologicamente irreale. I Vedanta, gli idealisti indiani, affermano dunque che il mondo è illusorio, privo di realtà, nella illimitatezza di una sua durata. Anche le civiltà, per quanto decantate dai poemi e costruite da finalità poetiche, sono illusorie. Questa illusione di "speranza" può essere superata solo dalla ricerca di un Assoluto, posto dietro il velo di Maya.

È dunque logico che l'ermeneutica della sofistica indiana e dei suoi asceti, poteva essere affidata solo al pensiero delle scuole greche ed a Pitagora, il quale ammette che non si possa porre un limite a ciò che apparentemente finisce. Egli vedeva il riprodursi dell'anima nelle entità materiali al di là della morte, trascorrendo tutto nell'altro di sé definito.

Alessandro ovviamente non incontrò il buddismo vissuto alla metà del sesto secolo a. C. Gli asceti che vennero in contatto coi greci all'epoca della occupazione macedone parlavano di un mondo del pensiero non esattamente ad esso riferibile. Le fonti che parlano di Siddartha e Alessandro, sono purtroppo posteriori e riferiscono indirettamente di cose molto distanti tra loro, ma allo stesso tempo legate da una profondità morale.

Le biografie dei due personaggi si riflettono nella diversità dei loro mitologemi; nei diversi archetipi che incarnano parte della storia umana. Gautama Siddartha si lega all'eremita Āiāra Kālāma come primo insegnante spirituale. Maestro e allievo condividono un sentiero, un cammino comune, finché non incontrano un asceta. È in questo incontro che si rivela la verità di un nuovo percorso per raggiungere la fine della reincarnazione. Deve avvenire in una "forma" di meditazione liberatoria a cominciare dal Tempo e dalla sua proiezione di passato e futuro. Il percorso di crescita continua poi nel contatto con un nuovo maestro: Uddaka Ramaputta. Questi gli insegna la liberazione dagli stadi percettivi, alla fine del quale Siddartha entra in una foresta per un "rigido ascetismo", liberandosi dei pesi della mondanità e dall'oppressiva imposizione del sé stesso: le percezioni distorte scoperte sotto l'albero del Pippala.

Il prototipo di Alessandro si disperde nelle biografie tarde, anch'esso col tentativo di costruirne un'entità astratta e superiore. Il percorso della sua storia contiene la lontana partenza della πόλις per l'arrivo alla βασιλεία. L'identità di un individuo costruito comunque nella scuola di pensiero di Aristotele. Le dottrine pitagoriche rivisitate da Platone entrano nel pensiero naturalistico. Rapidamente si delineano nel testo i vari momenti di una costruzione teologica trasformatasi nella "carità" verso la figura umana. Lo Sardo arriva ad un nodo importante camminando sul filo come un equilibrista attento a non spezzare il labile sostegno di un confronto pronto facilmente a disperdersi. L'Epinomide è un dialogo riportato da Platone o dai suoi allievi, sugli astri nell'intento di consacrare una religione: "… su questa terra è impossibile essere felici, questa è la constatazione iniziale, non lontana da quella espressa dai filosofi indiani. Ma nutriamo la speranza che dopo la morte si possano conseguire quei beni per i quali si desidera ardentemente vivere …" (pag. 76). La matematica non è semplicemente una scienza, ma è l'astrazione cosmica in grado di salvarci: l'universo si lega al numero. Va in crisi il tradizionale Olimpo costretto a modificarsi nella forma delle elementarità di natura. Platone muore nel 348 a. C. Nella nuova accademia gli subentra Aristotele, dalle cui mani creatrici nasce Alessandro, realizzandosi in una cosmologia che prefigura una società autoritaria. L'universo è uno spazio chiuso, perfetto, finito ed eterno. La terra immobile è al centro del cosmo.

Dopo aver affrontato questo lungo capitolo dedicato al confronto del pensiero, l'A. inizia a trattare il problema geografico con gli occhi degli antichi. Plutarco è il biografo che mette insieme Giulio Cesare a Alessandro Magno: entrambe campioni di un'ambizione destinata a modificare il mondo. Racconta dei territori della spedizione indiana. Di Taxila spiega come fosse posta all'apice di un territorio non meno esteso dell'Egitto. Quinto Curzio Rufo, autore della Historiae Alexandri Magni Macedonis, diventa il testo col quale è possibile ricostruire, al di là della ripresa narrativa dei vecchi codici ellenistici, il racconto del grande macedone. Gran parte della conoscenza di questo universo proviene dagli otto libri sopravvissuti della biografia latina. La vicenda si contiene nei luoghi e nelle figure di una società già pienamente esotica. I fiumi grandi e pescosi che continuano ad incrociarsi verso un mare inesplorato. I Raja sono dipinti nella grande e ridondante aristocratica eleganza, fatta di colori, di pietre preziose e d'oro. Uno di essi è così descritto: "…Egli è sdraiato su una lettiga d'oro attorno alla quale pendono delle perle; le vesti che indossa sono adorne di oro e di porpora; soldati in armi e guardie del corpo marciano dietro la lettiga. In mezzo ad essi, su dei rami, sono sospesi uccelli, che hanno ammaestrato a distoglierlo, con il loro canto, dalle questioni serie…" (Curzio Rufo, H.A.M, VIII, 9, 20). Non si potrebbe supporre che dietro a questa condizione di esasperata ricchezza vi fosse pure spazio alla cura del pensiero. Da qui inizia una straordinaria descrizione dei sapienti all'epoca di Alessandro, coloro i quali susciteranno il più grande interesse per quel viaggio. "…Chi potrebbe credere che tra questi vizi ci sia attenzione per la sapienza? Vi è una sola stirpe, agreste e semplice, che essi chiamano "sapienti". Presso costoro è bello prevenire il giorno del destino; e stabiliscono di esser cremati da vivi, quando sono in tarda età oppure affetti da salute cagionevole. Reputano l'attendere la morte una vergogna per la vita, e nessun onore viene reso ai corpi che la vecchiaia ha consumato: ritengono che il fuoco venga inquinato se non accoglie chi respira ancora. Si dice che coloro che nelle città vivono secondo i normali costumi, osservino con perizia i moti degli astri e predicano il futuro; e credono che nessuno si accosti al giorno della fine, se è capace di aspettarlo senza paura. Credono dèi qualsiasi cosa essi abbiano iniziato a venerare, soprattutto gli alberi, profanare i quali è reato capitale. Hanno ripartito i mesi in quindici giorni; dell'anno conservano la piena durata. Scandiscono il tempo dal corso della luna e non, come la maggior parte dei popoli, quando l'astro ha riempito il suo disco, ma quando inizia a formare i due corni; e per questo motivo hanno mesi più brevi, perché riferiscono la loro durata a questa fase della luna. Si raccontano molte altre cose, ma non mi sembrava davvero il caso, con esse, di ritardare l'ordine degli avvenimenti dell'opera."

La storiografia affronta il racconto della conquista nella classica proposizione delle vicende chiave, descrivendo l'inverosimile degli eventi che rappresentano a volte la ferocia di Alessandro, la grandezza del suo esercito ed il carattere del condottiero, in un continuo salire e scendere di intonazione prodotto dal canone plutarchiano e dal Romanzo di Alessandro.

Una delle pagine più suggestive del libro è dedicata a Claude Levi-Strauss che in Tristes Tropiques, scritto nel 1955, dedica una inaspettata narrazione proprio dell'incontro tra Alessandro e l'India. Descrive la vicenda di Texila, la città dei tagliapietre destinata a diventare il crocevia di molte più civiltà di quelle che la tradizione degli studi identificano. Era il luogo di tutte le più importanti tradizioni spirituali. Diventa topografo ed archeologo. Identifica l'altare dell'aquila a due teste. Trascrive infine la celebre riflessione che l'antropologo,



padre dello strutturalismo, scrive sul taccuino davanti ad una iscrizione greca ritrovata: "… Che sarebbe oggi l'Occidente se il tentativo di unione fra il mondo mediterraneo e l'India fosse riuscito in forma durevole? Il Cristianesimo, l'Islam, sarebbero mai esistiti?" (pag. 100).

Ma il punto di arrivo di tutto il libro è sicuramente l'incontro tra Alessandro e i Gymnosofisti: una parola greca che mette insieme i tratti più emergenti di questi sapienti: la loro nudità (gymno) ed il loro atto del pensare (sofia come filosofia). Questa icastica definizione emblematizza proprio l'attrazione esotica di un mondo non ancora disvelato. Alessandro riconosce forse, nel costume insolito degli ignudi pensatori, uno sprazzo della bizzarria stoica dei greci. L'incontro celebre di Diogene a Corinto. Burbanza e salacità del vecchio insofferente allievo di Antistene che ogni giorno contava i passi dal Pireo ad Atene, affinché la fatica temprasse l'animo verso le virtù. Diogene è legato ad Alessandro nella stessa relazione dei sapienti indiani. Persone che emanano giudizi inaspettati sulla vita, la natura e gli uomini. Il cinico, stravagante e sovversivo Diogene, vagava con una lanterna alla ricerca dell'uomo. Non amava gli autocrati e la monarchia incarnata dal Macedone. Così doveva essere per i sapienti indiani, i quali non mostravano comprensione nella forza dei loro stessi condottieri. Ma Alessandro non disprezzava forse la loro nudità, abitudine cui i greci non conduce-

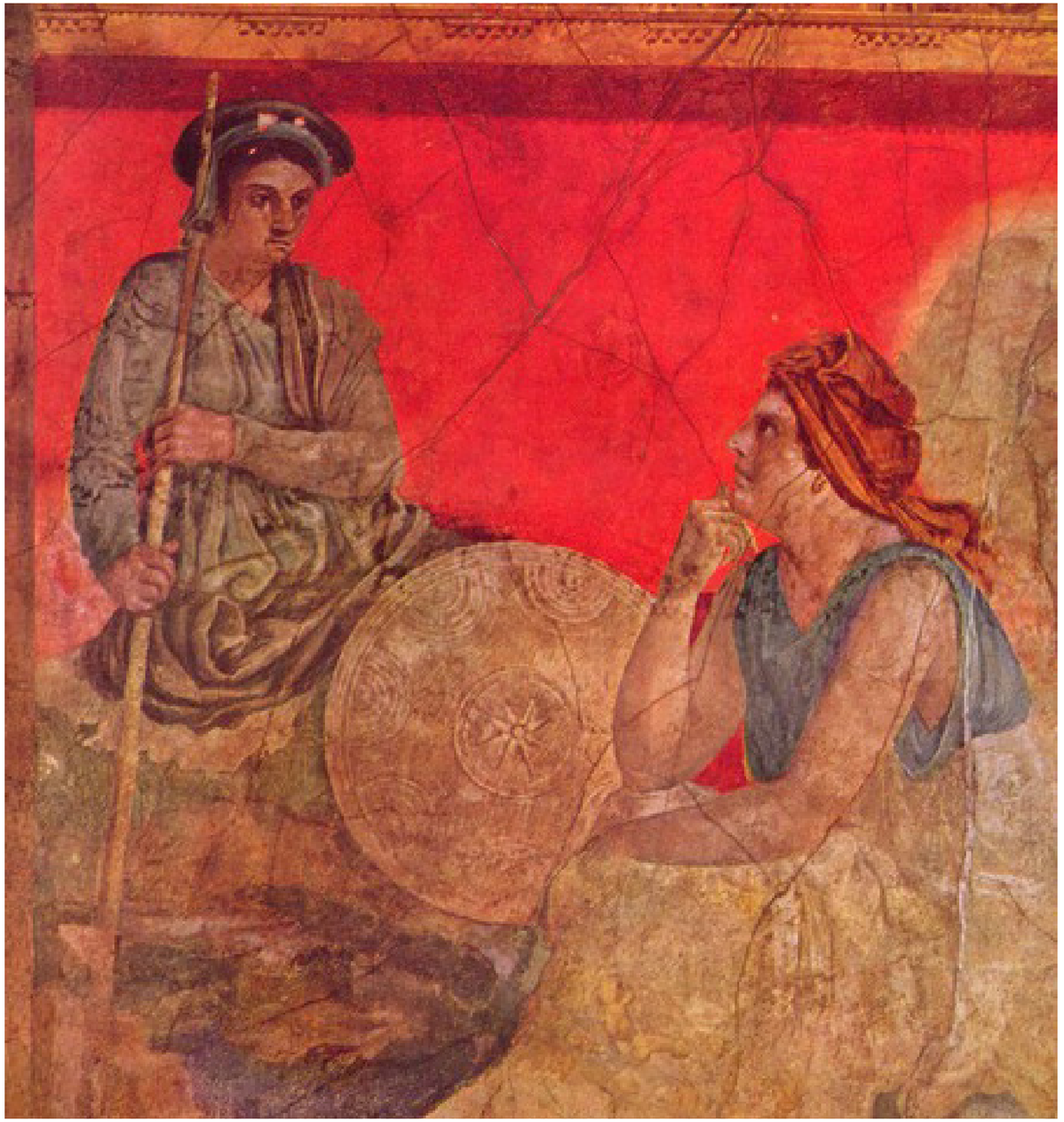
vano come esibizione di sé, ma legavano all'agonismo ed alla lotta.

L'incontro con gli asceti si fissa nel Romanzo di Alessandro, da alcuni ritenuto scritto dal nipote di Aristotele: Callistene, ed oggi è il frutto di alcune riscritture. L'incontro con gli asceti, chiamati brahamani, avviene dopo una lunga, suggestiva e poetica peregrinazione alla ricerca del nemico. I macedoni ed Alessandro, duplicati nelle sembianze di uccelli, si spingono verso l'estremità dell'Ignoto, "circondati da impenetrabili veli di luce e di tenebre… il viaggio non è stato altro che una ricerca, un percorso dell'anima ed un ritorno a sé stessi".

In Strabone (XV, 1, 63-65) ricorre il racconto di Onesicrito, timoniere della flotta macedone, inviato da Alessandro dai brahamani affinché fosse fissato un incontro tra loro ed il re. Pare che i sapienti non amassero andare a trovare personaggi interessati alle loro meditazioni e dunque soggiornavano ignudi su letti di foglie ed in altre comodità naturistiche, sotto alberi di frutta.
Inizia qui il nodo essenziale di tutto il libro introdotto dalla figura del messaggero che rivela l'esistenza di una guida e di un maestro: Dandani (Mandani). Onesicrito, come sarebbe stato dall'ingenuo confronto tra i due, afferma il primato del pensiero greco. Cita Pitagora e Socrate come autori di pensieri che già contengono la saggezza degli ignudi pensatori. Dandani si recherà finalmente da Alessandro e condurrà un suggestivo confronto, reso in una difficile sintesi dell'intreccio tra Strabone e l'Anabasi. È un prezioso lavoro inedito che ci regala Lo Sardo che qui trascriviamo in conclusione a partire dalla prima risposta di Dandami:
"… cosa vuoi da noi? Chiese. Qui non ci manca niente: adoriamo dio, amiamo gli uomini, disdegniamo il denaro e non ci curiamo della morte. Voi invece temete la morte, onorate l'oro e odiate gli uomini…anche se tu possedessi tutti i fiumi del mondo, avresti per questo più acqua di me?"
La cupidigia, disse Dandani, è la madre di ogni povertà, del corpo e dell'anima. Sostenne, con i suoi allievi, di possedere già tutto. "…Non mangiamo le viscere degli animali come i leoni, né nel nostro petto imputridiscono le carni di uccelli e di quadrupedi, non siamo un sepolcro di cadaveri". Alessandro turbato dalle parole del saggio ammise le sue paure. Il continuo timore dei nemici e degli amici. Offrì molti doni al sofista che accettò soltanto dell'olio, cosparso su di una pira messa a fuoco. Alessandro fu commosso dalla semplicità della vita. I veri beni per loro erano lo strato di foglie e che li accoglieva, i meloni ed i frutti caduti dagli alberi, il sole, la terra, la luna e gli astri; l'acqua. Con loro convivevano donne e si accoppiavano coi cicli della luna generando altra vita.
Alla richiesta di Alessandro di esaudire un desiderio, con artifici retorici, i saggi furono lesti a rispondere l'immortalità della carne, a cui indisponibile risultava per ogni uomo ed ovviamente per lo stesso monarca. Ciò è motivo della dimostrazione dei limiti e dell'inutilità di Alessandro che amava definirsi figlio di Zeus. Noi siamo servi e ministri della provvidenza divina – rispose il Macedone – l'uomo non ha alcun potere senza il volere degli dei.

Se i greci fossero stati come quegli indiani, il mondo sarebbe selvaggio: sconosciuti i mari e la terra non sarebbe stata coltivata. Le guerre muovono gli eterni destini ciclici dei viventi. Ci si impossessa delle cose destinate poi ad altri: "Nulla appartiene a nessuno e ognuno segue il suo destino"!
La spedizione macedone rivelò i limiti della civiltà greca. Aveva dimostrato la vastità di un mondo che non poteva essere posseduto nella sua essenza e nella vastità di una immensa umanità. L'idea di una monarchia universale si rivelerà un sogno metafisico costruito dai filosofi ignari di quel mondo. Il pensiero dialettico si arrestò davanti alla mistica ed alla poetica di una diversa natura. I disegni di Alessandro si disfecero naturalmente, lasciando di loro il ricordo di una ciclicità epica compiuta nel tentativo di narrare, oltre ai fatti degli uomini, la speculazione impossibile delle loro idee da cui gli uomini traevano diversamente ed ugualmente vita.





Affresco con filosofo, Alessandro e l'Asia, da Boscoreale, Villa di P. Fannius Synistor, oecus (metà del I sec. a.C.) conservato al museo Archeologico nazionale di Napoli

Le Fotografie di **Susetta BOZZI**: Beidahe (sopra); BirdNestNight (sotto)





Il Giardino di Ciro di Thomas Browne

Studi d'arte medica e giardini nel Seicento Barocco

Il Gran Re di Persia, erede della monarchia achemenide, è custode del Giardino come rappresentazione dell'impero (l'antica būmi persiana, terra) in un microcosmo simbolico di vari registri significativi: dalla condizione della pace, alla salvezza e ricompensa umana nel ripristino della creazione originaria.

I giardini del Vicino Oriente e i giardini persiani, sono stati dichiarati Patrimonio dell'Umanità dall'UNESCO nel 2011 e appartengono ad un immaginario orientale come patrimonio d'ispirazione d'arte e di narrativa, di poesia. Identificano spesso il mito di un Oriente felice ed un luogo immaginario rievocabile. Thomas Browne (1605-1682) scrisse: *The Garden of Cyrus or The Quincunciall Lozenge, or Net-work Plantations of the Ancients, Artificially, Naturally, Mystically Considered* nel 1658; un'opera che affronta i significati del Quincunx, sviluppandoli nelle sue varie connotazioni geometriche. Browne prende spunto dall'arte dei giardini nell'antichità, partendo dall'Eden fino ad arrivare ai celebri giardini del re persiano Ciro il Giovane. Ciro disponeva gli alberi dei suoi frutteti proprio a quinconce, uno schema che garantiva alle piante spazio, luce e aerazione ottimali.

Il naturalista - medico di Oxford ricerca ossessivamente questa matrice geometrica del numero cinque in tutto il mondo naturale. La individua nella disposizione delle foglie e dei petali dei fiori, nelle pigne, nei favi delle api, nelle stelle marine e persino nell'anatomia umana e animale. Secondo la visione neoplatonica e neopitagorica di Browne, il quincunx non è una semplice coincidenza, ma la firma stessa dell'intelligenza divina impressa nel creato. Il numero cinque rappresenta un archetipo fondamentale di generazione, armonia e connessione tra il mondo fisico e quello metafisico.

Prende spunto dal giardino di Ciro che deliziava con i fiori della terra e in Paradiso. Ciro era cresciuto nei boschi e nelle montagne. Subiva il felice ricordo della sua infanzia tra i boschi.

I Persiani achemenidi avevano continuato la lunga tradizione dei Giardini Pensili di Babilonia, di Ninive, e dell'antico Oriente. Li avevano trattati gli autori classici come: Diodoro Siculo, Quinto Curzio, Flavio Giuseppe. Il giardino era stato il dono di Nino a Semiramide o quello di Nabucodonosor alla sua concubina, la regina meda Amytis; una donna che viveva nella nostalgia delle sue montagne lontane. Browne era stato già autore, nel 1658, di un suggestivo libro: *Anatomy of Melancholy.*

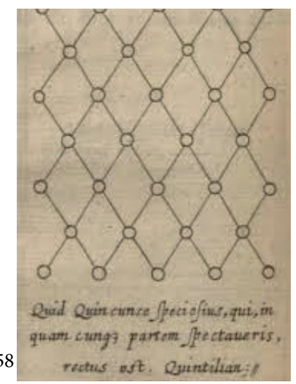
Gli achemenidi avevano trovato ispirazione dai giardini assiri. Collocavano nei loro palazzi, dove l'acqua scorreva in abbondanza, specie animali e vegetali provenienti da luoghi lontani.

Il *Giardino di Ciro* di Browne è per lo più una silloge di frammenti e scolii di molti autori: una sorta di regesto e curiosità inerenti il *quincunx* nel mondo sublunare e celeste. Raccoglie vari esempi rimescolandoli in un nuovo ordine.

Mette in risalto il Giardino col sapere di una nuova "medicina". L'associazione con l'anatomia è metaforica. *La pratica della dissezione, lo studio del corpo umano aperto e smembrato, è infatti una parte importante del percorso professionale dello scrittore, (...) Un ruolo di tutto rilievo è ricoperto dall'apparato depositario delle funzioni tattili, quello tegumentario.* (M. Bordoni in Sinestesie online, a. XII, n. 40, 2023).

« ... L'allargamento dai giardini alla pelle, nonché lo slittamento terminologico, a metà del "trattato" da «quincunx» al più polisemicotexture» (...) permette di comprendere come, oltre la disposizione arborea e in senso metafisico, il quincunx venga a occupare il posto, nel trattato di Browne, di «pelle del reale ...».

"La si può notare [la struttura a quinconx] anche in alcuni punti della pelle umana e in quegli abiti intessuti ad arte che è lecito paragonare a una rete. Non è corretto affermare che a partire da simili esempi gli imbalsamatori egizi imitarono questa trama; tuttavia, nelle loro fasciature di lino, essa è evidente nelle mummie più curate, così come nelle immagini di Iside e di Osiride e nei numi tutelari della Tavoletta del Bembo"



Dall'originale frontespizio de "il Giardino di Ciro" 1658



LE MO ST RE



Tajikistan – the Land of Unique Heritage

(Tagikistan – Terra di un patrimonio unico)

a Roma, Sala Colonne del Palazzo di Arti e Tradizioni Popolari dal 21 ottobre 2026 al 20 gennaio 2026

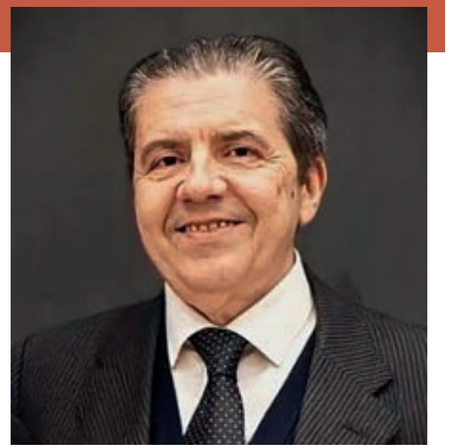
Palazzo delle Arti e Tradizioni Popolari



La Mostra internazionale "Tajikistan – the Land of Unique Heritage" (Tagikistan – Terra di un patrimonio unico) è il frutto del Memorandum of Understanding intercorso tra il MUCIV – Museo delle Civiltà / Direzione Generale Musei e il Museo Nazionale del Tajikistan, n. di protocollo del MUCIV: Accordo di Valorizzazione 4 del 30 / 09/ 2025, firmato dal dott. Andrea Viliani, quale Direttore del MUCIV, e dal dott. Ibrohimzoda Z.S., quale Direttore del State Institution "National Museum" del Tajikistan.
Il MUCIV, dopo trattative seguite dal dott. Massimiliano A. Polichetti, al quale venne affidato il compito di organizzare e coordinare le attività connesse all'esposizione, ha favorevolmente accolto la proposta di ospitare la mostra, frutto delle ricerche e delle scelte scientifiche del team del Museo Nazionale del Tajikistan, presso la Sala Colonne del Palazzo di Arti e Tradizioni Popolari dal 21 ottobre 2026 al 20 gennaio 2027 (inaugurazione il 20 ottobre); una delegazione di rappresentati del del Tajikistan National Museum ha visitato nel maggio 2026 il luogo indicato e ha concordato sulla scelta della sala e sulle date; la delegazione, in quella occasione, ha anche incontrato e illustrato gli intendimenti della mostra alla dott.ssa Luana Toniolo, Delegata del Capo di Dipartimento (dott.ssa Alfonsina Russo), subentrata al ruolo già ricoperto dal dott. Viliani.
Lo spirito che anima la mostra, seguendo l'impostazione definita dagli studiosi del museo tajiko, nella selezione e nella composizione delle opere da esporre (ottanta pezzi in tutto), è quello di presentare al pubblico italiano, e non solo, la grande testimonianza archeologica di arte, cultura e civiltà del territorio dell'odierno Tajikistan con opere che vanno dal VI secolo a.C. fino al X secolo d.C. ca. (ma in realtà sino ai giorni nostri), secondo una scansione cronologica che parte dal periodo di poco precedente a quello dell'influenza achemenide, per poi entrare nella sfera dei Kushana, prima e dopo l'Era Comune, successivamente anche in forme statali più indipendenti, fino a confluire nell'orbita samanide prima di essere assorbito nell'Islam. Ma la realtà culturale più profonda del Paese permane nel tempo, attraverso i secoli, fino ai tempi attuali, in una visione nella quale il passato è la base del presente e le Arti e le Tradizioni Nazionali mantengono intatti gli aspetti pregnanti della cultura tajika.
In Europa, a Parigi, presso il Musée National des Arts Asiatiques Guimet, tra il 2021 e il 2022 si è svolta un'eccezionale mostra internazionale proprio sul Tajikistan, nella quale sono state esposte alcune importanti opere, presenti anche in questa mostra al MUCIV, insieme a molte altre ancora, ma sempre e solo di natura archeologica. In questa occasione, con una riduzione della presenza di opere archeologiche (proponendo tuttavia ugualmente tutte le principali e peculiari testimonianze storico artistiche delineanti le varie fasi di sviluppo del processo storico del Tajikistan e di alcuni dei suoi siti più famosi, come Penjikent, Ajina Tepe e Bunjikat), sono presenti, infine, numerose testimonianze che attestano con la loro presenza il Patrimonio Immateriale del Tajikistan stesso, attraverso gli strumenti, musicali, l'arte tessile, la metallistica, la produzione decorativa in legno ecc.
Il progetto di allestimento ideato dall'architetto Luisa Grasso del MUCIV (affiancata nelle scelte e nelle soluzioni del percorso, secondo le proprie competenze, dai funzionari dello stesso MUCIV, dott.ssa Laura Giuliano, dott.ssa Serena Francone, dott. Pierfrancesco Fedi e dott. Adriano Napoli) vuole proprio evidenziare la scansione cronologica e le diverse caratteristiche dei vari periodi e/ o dei differenti siti per poi approdare alla continuità della realtà culturale, tra passato, presente e futuro, testimoniata dalle opere del XX/XXI secolo; anche questo progetto, elaborato dai funzionari del MUCIV, è stato sottoposto all'attenzione e approvato dai referenti del National Museum del Tajikistan, che hanno anche lavorato di concerto con la dott.ssa Maria Onori, per l'Ufficio Comunicazione del MUCIV, in relazione alla promozione dell'evento.

intervista a Massimiliano Alessandro **Polichetti**

Dall'Oriente a Roma: le collezioni orientali in Italia e l'eredità di Giuseppe Tucci



a cura di ***Rachele Sesana***

Chi è Massimiliano Alessandro POLICHETTI

Laureato in Lettere alla Sapienza nel 1984 e diplomato in Archeologia e Storia dell'Arte Orientale nel 1993, Polichetti collabora dal 1979 con il Museo Nazionale d'Arte Orientale e nell'agosto 1986 entra nei ruoli del Ministero. Dal 1999 cura i settori Tibet e Nepal del museo, ne coordina il funzionamento (2011-2015), e lo dirige dal 5 novembre 2015 al 31 agosto 2016. Dopo l'accorpamento al Museo delle Civiltà è stato coordinatore del Museo d'Arte Orientale «Giuseppe Tucci» (2019–2022) e curatore delle collezioni tibetane e nepalesi fino al 2025. Ricercatore affiliato alla Jawaharlal Nehru University di New Delhi (1988–1990), ha fra altro diretto l'opera in sei volumi Il Buddha (1994–1995), ha co-curato Dipinti Tibetani dalle spedizioni di Giuseppe Tucci (2008) e l'allestimento EUR_Asia (dal 2024) ed è l'interlocutore del Museo delle Civiltà con il National Museum of Tajikistan.

Da dove nasce il suo interesse per la cultura orientale e quale percorso di studi l'ha condotta a diventare orientalista?

«Parafrasando Totò, direi che non si diventa orientalisti ma ci si nasce. Nel mio caso è abbastanza vero perché l'interesse nasce dalla lettura di alcuni libri che a quattordici anni trovai nella libreria di mio padre; quindi già a quattordici anni avevo elaborato l'idea che la cosa più bella, importante, appassionante che gli esseri umani avessero potuto creare su questo pianeta fossero l'Induismo e il Buddhismo. Sarebbe preferibile utilizzare il lemma Buddhadharma: uno dei termini tradizionali leciti per riferirsi alla dottrina del risvegliato è quindi la "dottrina del risvegliato".
Dopo il liceo mi sono iscritto alla Scuola Orientale dell'Università La Sapienza di Roma e il mio corso di studi, a parte forse un paio di esami, è stato improntato agli studi orientali; successivamente ho svolto due anni di perfezionamento in Storia dell'arte e Archeologia dell'Asia centrale e meridionale».

Dopo quarant'anni nell'amministrazione dello Stato, come ha conciliato il ruolo di funzionario con quello di studioso? E quando ha iniziato a lavorare per il Ministero dei Beni Culturali?

«Adesso sono in pensione da un anno dopo quarant'anni di servizio per le Funzioni centrali dello Stato e se trovassi tempo dovrei scrivere un trattatello di antropologia del lavoro dal titolo: Come ho convinto lo Stato a pagare un tibetologo. È stata un'azione abbastanza complicata dal punto di vista amministrativo, e soprattutto nei ranghi di un'amministrazione pubblica, costruirmi sulla base delle mie competenze specialistiche quel profilo che Giovanni Spadolini, fondatore dell'allora Ministero per i Beni e le Attività Culturali [la denominazione originaria era appunto Ministero per i Beni Culturali e Ambientali], definiva un profilo di "funzionario ibrido". Ibrido perché i funzionari di questo Ministero dovrebbero essere un po' burocrati e un po' studiosi; queste sono le due "gambe" che hanno caratterizzato la mia vita professionale.
Sono entrato all'allora Ministero per i Beni e le Attività Cul-

GIUSEPPE TUCCI

Esploratore, tibetologo e orientalista, Giuseppe Tucci (1894-1984) fu il principale artefice di una delle più importanti raccolte di arte asiatica conservate in Italia. Il Museo Nazionale d'Arte Orientale, istituito a Roma nel 1957 e aperto al pubblico l'anno successivo, nacque per accogliere le collezioni dell'Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente (IsMEO); intitolato a Tucci nel 2005 (l'intitolazione è stata ratificata nel 2010), dal 2016 è confluito nel Museo delle Civiltà (MUCIV), all'EUR. Di questa storia e, più in generale, della presenza delle collezioni orientali nel nostro Paese, abbiamo parlato con Massimiliano Alessandro Polichetti, storico dell'arte dell'India, del Tibet e del Nepal ed ex direttore del museo. Il colloquio prende le mosse dal suo percorso di studi e dalla mostra dedicata al Tagikistan, inaugurata il 20 ottobre presso il Museo delle Civiltà, per soffermarsi poi sulla storia conservativa della collezione Tucci e sulle prospettive del suo futuro allestimento.



turali del 1986, e ho continuato quella che era stata la collaborazione esterna alle attività del Museo Nazionale d'Arte Orientale. La didattica mi è servita molto, perché cercare di spiegare argomenti complessi, non soltanto a un pubblico di adulti, ma anche come mi è capitato spesso a scolaresche è stato un buon esercizio sia di umiltà intellettuale sia di pazienza per cercare di fare emergere delle configurazioni intellettuali che non rimanessero a sé stanti ma che colpissero l'audience, e questo mi è servito anche per gli interventi a convegni che ho tenuto sia in Italia che all'estero».

Lei ha diretto il Museo Nazionale d'Arte Orientale 'Giuseppe Tucci': che cosa ha rappresentato per lei quell'incarico e che cosa è accaduto al museo nel 2016?

«Il punto più alto della mia carriera è stato quello di direttore del già Museo Nazionale d'Arte Orientale 'Giuseppe Tucci', dico già o ex perché nel 2016 è stato accorpato prima amministrativamente poi anche fisicamente al neonato Museo delle Civiltà all'EUR che ha inglobato una serie di musei nazionali, a incominciare dal Pigorini a quello delle Tradizioni Popolari.
Il Museo Nazionale d'Arte Orientale nasce proprio per accogliere i reperti degli scavi italiani in Pakistan: che cosa rende questo caso un esempio di presenza lecita di reperti di altre culture sul territorio nazionale?
«Nel 1957 il Museo Nazionale d'Arte Orientale viene fondato da Giuseppe Tucci e da altri proprio per ospitare quei reperti archeologici che provenivano dalle missioni archeologiche italiane di scavo nel Pakistan settentrionale, cioè nell'area dello Swat. In particolare, a seguito di una convenzione tra il governo pakistano e quello italiano di allora, fu consentito l'ingresso sul territorio italiano di migliaia di reperti archeologici, e questo non è solo importante per l'abilità dei burocrati e degli studiosi e soprattutto degli "studiosi burocrati", ma perché tale operazione è un esempio glorioso di lecita presenza di reperti appartenenti ad altre culture sul territorio nazionale. Nei musei inglesi, francesi, tedeschi ci sono splendide collezioni di arte del Gandhara provenienti dal nord-ovest dell'India, in termini di geografia politica contemporanea Pakistan settentrionale e Afghanistan orientale, ma vengono in massima parte dal mercato quindi anche dal looting, dalla spoliazione; invece, le opere e i reperti presenti al Museo Nazionale d'Arte Orientale 'Giuseppe Tucci' erano legittimati, come lo sono oggi presso il Museo delle Civiltà, anche da accordi governativi».

Lei ha lavorato a lungo alla mostra «Tajikistan – The Land of Unique Heritage / Tajikistan – Terra di un patrimonio unico», allestita al Museo delle Civiltà: ci può dire qualcosa in merito?

«Si tratta di una mostra dedicata all'archeologia e al patrimonio culturale del Tagikistan, alla cui realizzazione ho contribuito fin dalle fasi preparatorie nel 2024. È un progetto che nasce dalla collaborazione tra istituzioni culturali italiane e tagike e che intende presentare al pubblico italiano una realtà storica e culturale ancora poco conosciuta al grande pubblico. Attraverso reperti archeologici, testimonianze artistiche e documentarie, la mostra offre uno sguardo su una regione che ha svolto un ruolo fondamentale nella storia dell'Asia centrale e nei percorsi di scambio che collegavano Oriente e Occidente».

Parlando di «diplomazia della cultura»: in che senso la mostra sul Tagikistan si inserisce in questo solco, e perché è importante far conoscere al pubblico italiano le culture dell'Asia?

«La mostra sul Tagikistan rappresenta un esempio concreto di quella che definisco appunto "diplomazia della cultura". Far conoscere al pubblico italiano realtà come l'Asia centrale, così come l'India, la Cina o il Giappone, significa offrire strumenti per comprendere meglio il mondo che ci circonda. Si tratta di un'attività che va oltre la semplice divulgazione e che contribuisce ad ampliare lo sguardo dei cittadini, spesso limitato ai confini nazionali o al bacino del mediterraneo. Ho sempre considerato questo lavoro un servizio pubblico: favorire la conoscenza di altre culture significa incoraggiare una visione più aperta e consapevole della realtà. Chi conosce soltanto il proprio contesto tende infatti a interpretare il mondo in modo più ristretto; chi invece entra in contatto con tradizioni, storie e prospettive diverse acquisisce strumenti preziosi per comprendere meglio sia gli altri sia sé stesso».

Nel testo introduttivo della mostra si legge: «I Tajiki sono uno degli antichi popoli autoctoni dell'Asia centrale e, nel corso della loro lunga storia, hanno dato un contributo significativo allo sviluppo della cultura materiale e spirituale dell'umanità». Ci può dire qualcosa di più in merito?

«Ogni cultura contribuisce alla qualità della cultura umana nel suo complesso. Ma ci sono delle zone diffuse in maniera non uniforme sulla superficie delle terre emerse di questo pianeta in cui questo contributo e questa potenza di buona contaminazione si produce in modo macroscopico e l'Asia centrale è senz'altro una di queste.
Noi orientalisti eravamo soliti parlare di un vero e proprio "tripode asiatico", sul quale si è sviluppata gran parte della civiltà di quell'immensa massa continentale che chiamiamo Eurasia. Del resto, l'Europa stessa non è che l'estremità occidentale di questo vasto spazio geografico e culturale. A sorreggere tale tripode sono tre grandi tradizioni: la civiltà indiana, quella persiana e quella cinese, autentici pilastri della storia culturale eurasiatica.
Quasi tutto, dalla lingua all'arte, alla religione dipende in un modo o nell'altro dall'incontro con una di queste tre gambe. Poi ognuna delle tre gambe ha delle caratteristiche specifiche e potremmo costruire un corso universitario sull'influenza che l'Occidente trae dall'Iran, dall'India oppure dalla Cina, però certo questo tripode si congiunge con la maggior parte della generazione della cultura nel suo senso più ampio e profondo.
Lévi-Strauss a questo proposito affermava che "Non si può dire di conoscere veramente la propria cultura se la propria cultura è l'unica che si conosce"».

Come è nata l'idea di esporre questa collezione tajika al Museo delle Civiltà, e di quali competenze specialistiche dispone oggi il Ministero per mostre di questo tipo?

«Nell'autunno del 2024 fummo contattati dall'ambasciata del Tagikistan a Parigi, che all'epoca aveva competenza anche per l'Italia. Da alcuni mesi, invece, è stata istituita una rappresentanza tagika a Roma, competente direttamente per il nostro Paese. L'ambasciata ci propose questa mostra nell'ambito di una prassi ormai consolidata: in più occasioni, infatti, ci è stato chiesto di ospitare iniziative di questo tipo, prima in quanto Museo Nazionale d'Arte Orientale e oggi come Museo delle Civiltà.

Passiamo alle collezioni orientali presenti in Italia: quali sono le principali raccolte e come si sono formate?

«La presenza di fattispecie materiali asiatiche nel territorio nazionale inizia soprattutto per via dei musei missionari. Alcune istituzioni museali afferiscono alle Funzioni centrali dello Stato e cioè al Ministero della Cultura: oltre al Museo delle Civiltà vi è il Museo d'Arte Orientale di Venezia. Però non mancano importanti realtà museali gestite dagli enti locali di cui la prima per importanza a mio avviso è il Museo d'Arte Orientale di Torino. Ci sono parecchie collezioni d'arte orientale in Italia, comprese l'arte tibetana e indiana; la stessa arte del Gandhara non c'è solamente a Roma: vi sono collezioni a Torino, a Milano, a Bologna, credo che anche a Firenze ci sia qualcosa. Una buona parte delle collezioni di arte orientale di quello che era il Museo Pigorini (anch'esso confluito nel Museo delle Civiltà) sono collezioni di viaggiatori che ritornavano in Italia. Rimango particolarmente legato alla collezione di Giuseppe Tucci che



ngresso di Palazzo Brancaccio (via Merulana), sede storica del Museo Nazionale d'Arte Orientale 'Giuseppe Tucci' fino al trasferimento all'EUR. Sullo stendardo all'ingresso compare l'immagine della coppia di divinità danzanti della donazione Bonardi.

nel 2005 viene completata da un'importantissima donazione allo Stato fatto dalla moglie Francesca Bonardi. Donazione di migliaia di opere e reperti in cui la parte del leone la gioca l'area himalayana, Tibet e Nepal, ma ci sono anche importanti fattispecie materiali persiane, indiane, afghane».

Lei si è occupato per molto tempo della collezione orientale di Giuseppe Tucci: ci può raccontare la sua vicenda conservativa? La collezione è mai stata smembrata?

«La collezione non è mai stata smembrata, in realtà possiamo utilizzare tale termine solo se ci riferiamo alla biblioteca del professor Tucci. C'è stata la riforma del Titolo V della Costituzione che in quel periodo ha attribuito alcune funzioni legate ai beni culturali spostandole dallo Stato alle Regioni e così per un certo periodo il fondo manoscritti e testi a stampa tibetano del prof. Tucci avrebbe dovuto essere gestito dalla Regione Lazio. Per fortuna c'è stata una resipiscenza da parte dei nostri legislatori ed è rientrata questa parte della riforma del Titolo V, per cui per tutto ciò che fosse riferibile al prof. Tucci la tutela sarebbe rimasta in carico allo Stato, cosicché nel momento in cui stiamo parlando presso la Biblioteca Nazionale Centrale vi è un ampio settore dedicato al fondo manoscritti e testi a stampa tibetani raccolti dal prof. Tucci portata in Italia e il resto della biblioteca del professore. Mentre invece tutto ciò che in origine era rimasto fuori dalla riforma del Titolo V, come le fattispecie materiali archeologiche e storico artistiche, è sempre rimaste in capo allo Stato e appunto fino al 2016 erano in Palazzo Brancaccio; dal 2016 si incomincia a pensare di trasferire tutto all'EUR».



Coppia di divinità danzanti; bronzo, h. cm 30, Tibet o Nepal, sec. XVIII. MuCiv, ex inv. MNAO 30496 (dono Francesca Bonardi).

Perché il museo ha lasciato Palazzo Brancaccio, e che cosa ha comportato il trasferimento?

«Il problema nasce dal fatto che, dal 1957, lo Stato pagava un canone di affitto a un soggetto privato, la principessa Brancaccio, per mantenere il museo nella prestigiosa sede di Palazzo Brancaccio. Con l'avvio delle politiche di spending review, finalizzate alla riduzione della spesa pubblica, si iniziò a individuare possibili voci di costo da eliminare. Tra queste rientravano gli affitti versati da istituti statali a soggetti privati per lo svolgimento delle proprie attività istituzionali.
Per anni il Museo Nazionale d'Arte Orientale ricevette dal Ministero dell'Economia e delle Finanze continui richiami, almeno due o tre volte l'anno, affinché si valutasse l'abbandono della sede in affitto. I direttori che si susseguirono alla guida del museo tentarono di opporsi, presentando memorie e controdeduzioni per evidenziare l'inopportunità di lasciare la storica sede di via Merulana.
Il museo, infatti, aveva un forte legame con il territorio e con le scuole del quartiere. L'Esquilino, da sempre considerato il quartiere multietnico per eccellenza di Roma, rappresentava un luogo privilegiato per il dialogo e l'incontro tra culture diverse, rendendo quella collocazione particolarmente significativa per la missione dell'Istituto.
La svolta arrivò nel 2016, con la creazione del Museo delle Civiltà. In quell'occasione diversi istituti vennero accorpati nella nuova struttura, tra cui il Museo Nazionale d'Arte Orientale 'Giuseppe Tucci', e il trasferimento divenne inevitabile.»
Dopo circa un anno di questo accorpamento dapprima solo amministrativo, incominciarono le procedure per il trasloco che si rivelarono estenuanti. Traslocare un museo da una sede nella quale stava da sessant'anni e forse più, senza danneggiare né perdere nulla».

La nuova sede che accoglie la collezione dispone di spazi idonei e appropriati per tutelarla e valorizzarla nel migliore dei modi? E quali sorti la attendono?

«Il gruppo di edifici del Museo delle Civiltà che sono costituiti in massima parte dal Palazzo delle Scienze e dal Palazzo delle Arti e Tradizioni Popolari, sono una piazza d'armi in termini di metratura, sono una portaerei di massima grandezza, però non è che lì non ci fossero già le altre collezioni che devono essere esposte valorizzate. Da subito venne varato il «grande progetto» finanziato anche adeguatamente e si pensò di subentrare nell'affitto in locali adiacenti al piano terreno del Palazzo delle Scienze, quindi affittare ulteriori locali, ulteriori a quelli già occupati da quello che era il Museo Pigorini. Venne fatta una gara d'appalto europea, dato l'importo, per individuare dapprima la ditta che avrebbe prodotto il progetto di riallestimento. Individuata la ditta progettatrice più di recente è stata individuata la ditta per eseguire materialmente i lavori. Ai già lunghi tempi tecnici si sono aggiunti ritardi: nel 2020 c'è stata la grande pausa del Covid. Piano piano riusciamo ad uscire dal Covid e si riprendono in mano le operazioni.
I tempi continuano a essere lunghi a fronte anche delle scarse forze del personale, soprattutto specialistico, operante all'interno del Museo delle Civiltà, personale che per i pensionamenti è andato diluendosi nel corso degli ultimi anni. Quindi un museo nuovo, dal punto di vista allestitivo, idoneo a ben accogliere le collezioni orientali dell'ex Museo Nazionale d'Arte Orientale, ivi compresa la collezione di Tucci e della moglie Francesca Bonardi, che doveva essere pronto due/tre anni fa continua a non esserlo; vi è qualche speranza per il 2028.
Quando ci spostammo, il trasloco finì nel 2017, si stimava una tempistica di due anni per concludere la sistemazione, ma così non è stato. Ma dai piani di riallestimento che ben conosco sono sicuro che verrà fuori qualcosa di più che degno, un allestimento a livello europeo, anzi internazionale perché riporterà alla luce un patrimonio di conoscenza e di cultura, che è stato, non completamente e adesso lo specifico, ma è stato quasi accecato per la vicenda del trasferimento del museo.
Dicevo quasi accecato perché per tanto tempo e a tutt'oggi una campionatura delle opere del Museo Nazionale d'arte Orientale 'Giuseppe Tucci' sono visibili in una mostra temporanea che si chiama EUR_Asia, giocando con il toponimo EUR (il Museo delle Civiltà essendo appunto all'EUR). Quindi non tutto è scomparso dal nulla, si tratta della punta dell'iceberg, in attesa di allargarsi in locali idonei che abbiamo già, e avendo già il progetto esecutivo dell'allestimento».

Per anni il Museo Nazionale d'Arte Orientale ricevette dal Ministero dell'Economia e delle Finanze continui richiami, almeno due o tre volte l'anno, affinché si valutasse l'abbandono della sede in affitto. I direttori che si susseguirono alla guida del museo tentarono di opporsi, presentando memorie e controdeduzioni per evidenziare l'inopportunità di lasciare la storica sede di via Merulana.

Che cosa significa, per chi cura una collezione, parlare di «opere rimarchevoli»? Come si decide che cosa mettere in evidenza?

«Fermo restando che tutti i beni culturali vadano tutelati, uno spillo che viene da una necropoli è importante tanto quanto la Gioconda da questo punto di vista, ma che ci siano delle opere che si possano definire rimarchevoli, questo è un termine da cui diffido; se io vado a cercare qualcosa che possa venire immediatamente compreso e che richiami immediatamente l'attenzione, in qualche modo ho già offerto il fianco alla deriva economicista che rischia di portare alla mera ricerca dell'audience, alla ricerca di un consenso, invece il mio non semplice compito è quello di far arrivare tramite uno spillo d'osso a delle conclusioni importanti che possano contribuire al bene dei cittadini della Repubblica. Se riesco a fare questo, e devo riuscirci perché rientra nelle mie mansioni, allora ho fatto bene il mio lavoro. Ho una grande diffidenza sulla via "facile" come diceva Henry Louis Mencken: «Per ogni problema complesso c'è una risposta pronta, semplice, veloce e sbagliata», stiamo in questa gabbia. E io per onestà intellettuale, ho sempre cercato il più possibile di evitare di fare grancassa sulle attività volte al perseguimento del bene comune.
Però se c'è un'opera che a me piace molto, ma anche qui diffido perché la sensazione personale è nemica della retta

Un museo nuovo, dal punto di vista allestitivo, idoneo a ben accogliere le collezioni orientali dell'ex Museo Nazionale d'Arte Orientale, ivi compresa la collezione di Tucci e della moglie Francesca Bonardi, che doveva essere pronto due/tre anni fa continua a non esserlo

interpretazione, è la statua di una coppia di divinità danzanti che ci viene dalla donazione Francesca Bonardi per via del marito Giuseppe Tucci. È una coppia di divinità maschio e femmina e una delle poche raffigurazioni in cui sia la parte maschile che quella femminile presentino la stessa altezza, laddove invece nell'arte sacra indo-tibetana la femmina ha sempre una dimensione un po' più piccola rispetto a quella maschile. Questa che potrebbe un'applicazione del patriarcato in realtà viene riscattata dalla cornice emica di riferimento più generale che vuole la divinità intesa nelle tradizioni indo-tibetane essere non esclusivamente maschile o femminile, ma sempre come integrazione di maschio-femmina. Quando vedo una statua o una pittura dove c'è un dio maschio, si tratta della parte maschile della divinità; dove vedo un dio d'aspetto femminile è la parte femminile della stessa identica divinità. Perché maschio e femmina sono due simboli. Stiamo parlando di ciò che simboleggia la parte maschile, la mente compassionevole o mente empatica, e di ciò che viene rappresentato dalla parte femminile, vale a dire la sapienza, la mente che indaga e conosce la realtà ultima dei fenomeni. La cosa importante, e per questo viene utilizzata la simbologia sessuale, è che il santo, l'adepto, l'iniziato per spiccare il volo verso il risveglio, verso l'illuminazione, ha bisogno di avere inseparabili l'ala della compassione, cioè l'attenzione verso gli altri, e l'ala della saggezza, cioè l'attenzione verso la verità. È questo che viene sempre sottolineato quando vediamo raffigurate in questa arte sacra una coppia di divinità.
Alla concezione di universo sessuato da essa promanante si affianca la pari dignità dei due generi impegnati nella danza cosmica: la parte femminile dell'universale divino è infatti qui rappresentata avere pari dimensione, dunque importanza, di quella maschile; le due componenti presentano inoltre, ad ulteriore sottolineatura della loro parità, caratteri sessuali poco differenziati, così come sono rappresentate indossare identici abbigliamento e ornamenti. Eccellente sintesi dell'ambito culturale di cui è espressione artistica, quest'opera era stata scelta quale immagine esemplare del Museo, ricorrente anche sullo stendardo che accoglieva i visitatori all'ingresso di Palazzo Brancaccio».

Che rapporto vede tra le scelte politiche e le decisioni sugli investimenti pubblici in ambito culturale e museale?

«La nomina di Walter Veltroni a capo del Ministero fu un ottimo passaggio, perché per la prima volta il Ministero della Cultura o dei Beni Culturali venne affidato a un Vicepresidente del Consiglio, laddove fino a Veltroni il Ministero dei Beni Culturali era veramente la Cenerentola dei dicasteri venendo affidato a personaggi più o meno competenti e che comunque contribuivano al non assegnare un posto importante nella società italiana a questo Ministero deputato addirittura alla tutela della cultura italiana e non solo. Quando venne nominato Ministro della Cultura, Dario Franceschini affermò: «sono lieto che mi sia stato assegnato il più importante Ministero economico», quindi già da questa dichiarazione si poté intuire la tendenza ad ulteriormente porre una grande attenzione alla valorizzazione intesa come monetizzazione dei beni culturali, sedi comprese. Ma a netto di questo c'è comunque il fatto che le decisioni che portano a erigere un palazzo o a restaurarne un altro non sono mai decisioni fatte solo dai tecnici operanti all'interno, sono sempre decisioni attribuibili in ultima analisi al vertice politico. Continuo a nutrire qualche speranza, perché sulla carta esistono anche degli Organi deputati alla consulenza del Ministro, penso soprattutto al Consiglio superiore per i beni culturali e paesaggistici. Una cosa però è la consulenza e una cosa è intervenire nel vivo delle decisioni di spesa, e le decisioni di spesa vanno con le maree della politica che tendono ad assecondare il consenso, con il calcolo elettorale ecc. In questo io sono un cittadino come lei, assistiamo a questi fenomeni, ma non abbiamo efficace voce in capitolo».
Oggi, tra le sale del Museo delle Civiltà, una parte di questo straordinario patrimonio è già tornata a dialogare con il pubblico attraverso il percorso EUR_Asia. Ma il viaggio non è ancora concluso: il futuro allestimento permanente delle collezioni orientali promette di riportare alla luce, nella sua pienezza, uno dei più importanti patrimoni d'arte e cultura asiatica conservati in Europa.
Visitare queste raccolte significa seguire le tracce di esploratori, archeologi e studiosi come Giuseppe Tucci, attraversando idealmente le montagne del Tibet, le valli dell'Himalaya, le antiche città della Via della Seta e i luoghi in cui sono nate alcune delle grandi tradizioni spirituali dell'umanità. Ogni statua, dipinto o manoscritto racconta una storia di incontri, scambi e scoperte che supera confini geografici e culturali.
In un'epoca in cui il mondo sembra al tempo stesso più vicino e più difficile da comprendere, le collezioni orientali di Roma offrono un'occasione rara: guardare oltre il proprio orizzonte e lasciarsi sorprendere da civiltà lontane che hanno ancora molto da dire al presente. E forse è proprio questa la più importante eredità di Giuseppe Tucci: trasformare la curiosità per l'Altro in una forma di conoscenza, e la conoscenza in un viaggio che continua ancora oggi, sala dopo sala, opera dopo opera.

Continuo a nutrire qualche speranza, perché sulla carta esistono anche degli Organi deputati alla consulenza del Ministro, penso soprattutto al Consiglio superiore per i beni culturali e paesaggistici.



rilievo funerario da Palmyra: Batmalkû e il figlio Hairan; III sec. d. C. - Museo d'Arte Orientale Roma





in alto: stampa del Castello di Maredolce, A. Zuccagni Orlandini, Corografia d'Italia (Firenze, 1847);
in basso a sinistra veduta aerea attuale dell'area con il bacino d'acqua ricostituibile, a sinistra: IGM con la rete idrografica del sito







effemeridi di viaggio





Le impressioni di Phileas Fogg

Maredolce: la Persia a Palermo

Uno tra i più bei luoghi di Palermo, però difficile a dimostrarsi, è Brancaccio. Si trova nel cuore del livore quotidiano, un'anima tormentata e inventiva, piena di rumori, zeppa di persone, odori e bellezze fuori dalla consuetudine. Per raggiungerle dobbiamo spogliarci da ogni conformismo dove spesso cadiamo vittime della moderazione borghese. Qui ci tocca scendere nella terra e cercare tracce di un'inverosimile sembianza cancellata dal grande suicidio umano dei nostri tempi. Il saccheggio della modernità ha stravolto questa nobilissima borgata facendola arretrare nell'inferno estetico del sottoproletariato urbano. Nobile non è una definizione sfuggita per caso. Basta guardarsi bene intorno ed alzare il lembo dell'apparenza. Qui la vita è una guerra che risiede nel cinico dramma di una mortalità ferina e fatale. Un posto dell'indefinibile confine tra ricchezza e povertà. Qui i piccoli catoi degli stagionali di campagna, là negozi che sfoggiano pregiate e complete raccolte di champagne originale. Basta spostarsi dalla piazzetta alla strada per vedere crescere pile di delizie orticole: carciofi, verdure e frutta di ogni tipo. Gli sguardi si intrecciano: dallo strabico immobile delle triglie assettate nel ghiaccio alla sovrabbondante congestione gommosa di un banditore. Entrambe annegano nell'afa e nelle folate del bitume alzato dalle automobili che ne posseggono il dominio.

Brancaccio è la mescolanza del genere umano e la confusione dei suoi vari tipi che condanna la scienza moderna a piegarsi alla inutile ed incompiuta descrizione delle specie. Questa diversità caotica fuori dalle mura, la sua volontà a rendersi comprensibile nonostante il parlare nelle pronunce velate di voci spalancate, è una preziosa risorsa. L'animazione non è contraria alla calma e quasi tutti gli eccessi, risolti nell'effettiva apparenza, concorrono ad una ordinata mescolanza. Per capirla bisogna disporsi ad un animo aperto. La parola estraneo, straniero, si dà solo a chi si presenti nell'intento di sovvertire quel presente, resistente ai soprusi ed alle supposte ingiustizie.

Il Caos fuori dalle mura è una rappresentazione dell'inferno quotidiano da opporre ad un artificioso sublime e immaginifico paradiso. Trova posto fuori dalle mura ed in ogni luogo indefinibile di una strada, di una piazza. Contrasta ovviamente l'idea del Giardino di Mircea Eliade, il quale ne definiva i confini di un nostalgico misticismo, segnato dal ritorno al desiderio del primo luogo assegnato alla specie umana. Questo è il contrasto più evidente che oggi sfugge al sovrapporsi di città e campagna. Una volta tutto era forma e definiva uno spazio e le morfologie geografiche. Basta guardare una carta della fine dell'Ottocento per quantificare il danno. A quel tempo la Conca d'Oro si era illuminata di mandarini ed aranci e il desiderio di nazione si ammantava di poesia artificiosa sul colore del paesaggio e sulla mitizzata natura del materiale di cui consisteva. Le strade nel prezioso reticolo lungo i corti muretti alzati sulle categorie del latifondo e delle gabelle, erano l'indiscussa comparsa della storia e l'esperienza umana dell'esistenza. Al di qua ed al di là vi era sempre il modo di vivere di ciascun abitante. Chi oggi volesse capire questo paesaggio deve dedicarsi alla lettura di Giuseppe Barbera, *il Giardino del Mediterraneo,* il Saggiatore a Milano nel 2021. Il libro custodisce tutte le ragioni dei tempi di un lungo e non scontato percorso: è una storia di cedri e di datteri, di palme e di tentativi di dare senso alla spietata circostanza di una narrazione estetica.

Brancaccio oggi non è propriamente una "favelas" e i suoi abitanti non possono certo essere le comunidades





foto panoramica dell'area di Maredolce dove si trovava il bacino idrico

di Rocinha. Non è il barrio, né lo slum. Partecipa al comune destino delle grandi conurbazioni, ma se ne affranca per una ripartizione del confine legata alla decrescita abitativa ed allo spopolamento. Palermo negli ultimi quarant'anni ha perso circa 70 mila abitanti. Questa è una condanna di cui poco si considera. Ciò potrebbe servire ad un proposito di riordino, ma così non è. Il risultato non è ovviamente che in parte l'effetto di fenomeni emigratori dissipatrici del territorio soprattutto per le nuove generazioni. Anche qui a Brancaccio, lo spopolamento si è mostrato nel sintomo di una terra vecchia. Sicché i mandarini dietro i muretti spesso non si colorano nemmeno per effetto dei mercati che li destinano alle fabbriche d'alcool.

È a questo punto che la cattiva coscienza si prende tutta la scena e comincia a decretare, nel clima della propaganda politica, quale sarà il futuro del quartiere. I buoni propositi si congiungono alla macchinazione del potere ed alla contesa per quelle poche risorse rimaste. I poderi rimangono inutili residui di microeconomie in perenni sofferenze. La Conca d'Oro residuo di un ricco catasto, rimane un'informale filigrana del fondiario inutilizzato. Il suo disordine è l'effetto di un massacrante cinquantennio edilizio dove si è fatto credere che l'urbanistica non fosse un posto adatto per Palermo; non fosse congeniale ad una cultura e ad uno spirito irrimediabilmente deviato. Ciò ne ha costituito l'inganno e la demente felicità di costruttori e famiglie borghesi migranti da un capo all'altro della cementificazione. Il tradimento della cultura che avrebbe potuto capire l'inganno è tutto in quella filigrana e nel viaggiare dentro il singhiozzante apparire di una megalopoli senza numeri. Ciò avveniva in un'altra delle diverse contraddizioni e dei meccanismi dell'opposto. Lì dove si cancellava, si sarebbe contemporaneamente celebrato l'immaginario collettivo di un paesaggio dove ai poeti arabi, si succedevano i regnanti normanni e svevi e di questi uguali tracce di meraviglie e magie ritornavano poi nello splendido delle ville barocche e nell'avvenimento di una città internazionale. Il racconto e le descrizioni si allontanavano dalla realtà profilando una vera e propria estetica dell'inganno. Tutto è stato dentro aristocrazia e nobiltà! Barbera cita le parole di Rosario Assunto a proposito di quell'antico paesaggio: "… del quale nessuno che lo abbia conosciuto può non sentirne il rimpianto, come di una luce che si sia spenta sul mondo …".
A Brancaccio restano tuttavia i martiri veri di quell'inspiegabile vocazione al sentimento umano per cui non si possa nutrire dubbio sulla predestinazione divina; sulla chiamata alla carità. Sulla esistenza tigliosa del Bene e sulla demoniaca volontà del male. Ancora una volta l'intreccio contemporaneo di inferno e paradiso nella scomparsa cosmologia dantesca.

Dietro alcune piccole case del quartiere, ad un centinaio di metri dalla chiesa di don Pino Puglisi, c'è infatti Maredolce: residenza dei re normanni, rilassati barbari al fresco di un lago incantato di delizie. Si intravedono gli ultimi edifici del "Castellaccio", il palazzo che accoglieva l'intimità delle delizie. Il lago alimentato da una grossa vena d'acqua: la Fawara, che scendeva dalle montagne. A questo punto sorge spontanea una domanda: perché mai arabi e normanni avrebbero scelto Brancaccio come anima dell'intera città di Palermo? Qui ed in altri posti, al Genoardo ed in tutto il Mezzomorreale, per costruirvi le grandiose repliche del Paradiso? ... domanda direte voi retorica ed illogica. No, per niente! Arabi e poeti persiani, normanni e sparute tracce di svevi al seguito dell'imperatore degli imperatori, vennero qui tra le case di Brancaccio a dare forma a questo miracolo perché apparisse tale. L'unico modo per dare un'occasione di futura democratica redenzione alla città ed al suo popolo, l'umanità ed il suo pianeta. Sarebbe stato infatti logico che, nell'epoca della razionale pianificazione si fosse partiti dall'unico disegno del territorio costituito dal tracciato dei giardini. Sarebbe stata una città tornata magnifica nello schema della sua perennità paesaggistica. Si sarebbe potuto forse ugualmente rispettare le esigenze dell'industrializzazione edilizia. Gridare anche all'ordine già esistente, a quel tracciato scolpito da un millennio. Palermo ha invece rinunciato al permanere come città dei giardini per la libera confusione del costruire palazzoni ovunque ed in opposto e per la consapevole cancellazione di quel sublime tessuto. Ha seguito la via infernale dell'orrido, lasciando il Paradiso dove avrebbe potuto proporsi nell'esistenza di un privilegio.

La democratica via di redenzione, altro inganno, si è tramutata nella democristiana autostrada della condanna.

A Maredolce lì in fondo alla peschiera, al grande lago c'era l'isoletta nella forma della Sicilia dei cartografi del tempo ... Verso l'imbarcadero. Perché non restituire alla terra il suo giardino? Il suo specchio d'acqua che replica nell'immagine la traccia benefica del paradiso? C'è ancora chi sostiene che restituire l'acqua al lago sia un "falso storico"! non avevo pensato all'Ariosto!
Segnalo i versi di una qasā'id (poesia) sopravvissuta da un dīwān del XII secolo, ossia un canzoniere poetico. Fu scritta da Abd al-Rahman al-Atrabanishi (عَبْدُ الرَّحْمَنْ الْأَرْتِبَانِشِي) un addetto alla curia di Ruggero II. Non è semplicemente il cantore del sublime orientale e della vocazione al piacere. È un poeta che intensamente descrive Maredolce e le sue delizie nel ricorrere struggente del sentimento nostalgico di un piacere carnale. È una evidente parafrasi coranica frutto del mascheramento cortigiano: "… coloro che avranno creduto e fatto il bene, avranno giardini sotto cui scorrono fiumi… un giardino elevato i cui frutti saranno a portato di mano… avranno abitazioni sontuose … e vergini racchiuse nei loro padiglioni … camere in alto e altre camere sopra di esse, sotto le quali scorrono i fiumi…" (Surah Ar-Rahman 55:72)



Quale visione offri tu, Fawara, eccelso palazzo!
Tu, soggiorno di voluttà, alle rive dei due mari.
In nove ruscelli che splendono chiari tra il verde degli alberi,
si spartisce l'acqua per inumidire i giardini.
Beve l'Amore dai tuoi laghi con delizioso piacere,
e nella tua corrente la Voluttà piantò la sua tenda.
Nulla più bello del lago, presso cui stanno le due palme,
e della splendida villa che vi sorge nel mezzo.
Due freschi fili d'acqua alti zampillano, e come
liquide perle sfavillano le loro gocce, che nella vasca ricadono.
I rami degli alberi, che fanno corona al piccolo lago,
si piegano a contemplare i pesci natanti nell'acqua, e sorridono,
mentre canti d'uccelli risuonano dai circostanti giardini.
Oh! quale splendore nell'isola; dove simili a fiamme
tra le fronde di smeraldo ardono i frutti maturi;
ove pallido luccica il limone, simile a giovin doglioso
quando solingo passa la notte, lontano dalla sua amante.
Sembra la coppia di palme, sull'argine eccelso spiegate
una coppia di amanti sfuggiti all'insidioso nemico;
o forse no, meglio le paragono a due amanti, che si levano sublimi,
e fieri disprezzano ogni paura e sospetto.
O voi, palme della ridente spiaggia di Palermo,
possa irrorarvi il cielo di mite e tiepida pioggia,
che accresca la vostra bellezza.
Possa il destino non togliervi nulla di quanto desiderate;
e poi che tace la bufera, ogni vostro desiderio si sazi.
O piante fiorite, date sempre più dolci ombre all'amore,
mentre l'amico con l'amica riposa su questo verde tappeto.

Shuai LUO

Una stanza, un corpo, il mondo.Spazi e libertà in **La stanza della figlia** di Joanne DENG (2019)

La scrittura di Joanne Deng mi fa pensare a una gelatina: morbida e delicata allo sguardo, ma capace, al minimo contatto, di opporre una lieve resistenza, elastica. La sua attenzione affettuosa e minuziosa alla vita e alle persone custodisce, sotto la superficie, una forza ostinata che si flette senza cedere.

La stanza: che cosa rende davvero nostro uno spazio?

Quando Virginia Woolf rivendica per una donna «una stanza tutta per sé», insiste anzitutto su un diritto concreto: denaro, tempo sottratto alle richieste altrui, una porta che possa essere chiusa dall'interno. In *A Room of One's Own* conta forse ancora più *one's own che room*: una stanza diventa davvero "propria" quando chi la abita può stabilirne i confini e decidere chi può entrarvi (Woolf 1929). In questa prospettiva, 女兒房 (Nu'ér fáng, 2019), che qui renderemo come *La stanza della figlia*, sembra raccogliere la domanda di Woolf per spostarla altrove: che cosa rende uno spazio davvero abitabile, una volta che ci appartiene? Prima ancora che comincino le storie, Joanne Deng richiama Georges Perec e il suo tentativo di trattenere qualcosa, di lasciare nel vuoto una traccia, un segno. Subito dopo compare non un indice tradizionale, ma la pianta di un appartamento: soggiorno, bagno, studio, stanza della figlia (Deng 2019). A prima vista tutto appare ordinato. Le pareti delimitano gli spazi, ogni stanza ha un nome, perfino le pagine sembrano coordinate. Eppure, procedendo nella lettura, questa stabilità si incrina. A restare non sono tanto le linee della pianta quanto ciò che la vita vi deposita: chi è passato da quelle stanze, chi se nè andato, chi ha aspettato il ritorno di qualcuno e che cosa continua a seguirci dopo un trasloco.



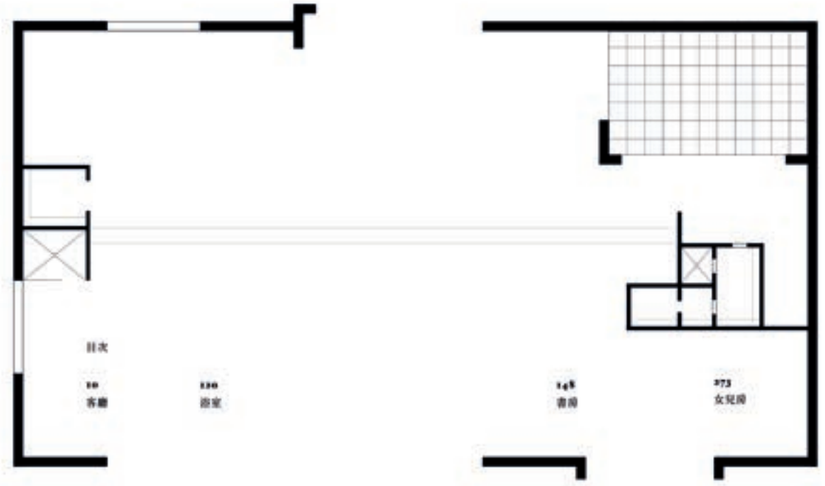
Copertina di 女兒房 (Nu'ér fáng, *qui La stanza della figlia), Joanne Deng, 2019*

Il racconto 陽臺的小盆栽 (La piantina sul balcone) rende particolarmente visibile questo movimento. C vive ancora con i genitori quando comincia a lavorare come attrice; prove e riprese la fanno tornare spesso a notte fonda e le tensioni familiari sono frequenti. Deng si sofferma invece su un gesto minimo. Per quanto tardi C rientri, suo padre la aspetta. Quando lei gli chiede di non farlo, lui torna in camera e continua ad aspettare lì: «La porta della camera dei genitori si chiudeva sempre piano soltanto dopo il suo ritorno» (Deng 2019, p.19). La madre, invece, le lascia della zuppa ancora calda nella pentola elettrica Tatung. Anni dopo, quando C si trasferisce, «all'improvviso si sente fin troppo libera» (Deng 2019, p. 19); eppure, entrando ogni sera nel proprio appartamento buio, pensa proprio a quella pentola rimasta nella casa dei genitori.

Quel *fin troppo* merita attenzione. Deng non scrive che C si sente "finalmente libera", ma *fin troppo libera*. Una sola espressione introduce nella libertà una sfumatura di vuoto. La vecchia casa conteneva regole e restrizioni, ma anche un ordine temporale quasi invisibile: qualcuno sapeva che lei non era ancora tornata, e dunque una porta doveva restare ancora aperta; qualcuno sapeva che avrebbe potuto avere fame, e quindi la zuppa restava in caldo. Quando tutto questo scompare, lo spazio è finalmente nelle sue mani, ma tra "essere mio" e "sentirsi a casa" rimane una distanza.



Joanne Deng in una recente foto



Indice e pianta degli spazi di La stanza della figlia.

Deng evita però di trasformare questa distanza nella morale rassicurante secondo cui l'indipendenza finirebbe necessariamente per ricondurre alla famiglia. Dopo il trasloco, anche la cura paterna cambia forma. C dimentica spesso di annaffiare le piante aromatiche sul balcone; il padre costruisce allora con un piattino e una bottiglia di plastica un semplice sistema di irrigazione. La menta ricomincia a vivere (Deng 2019, p. 19). Il padre non può più aspettare materialmente il ritorno della figlia: il gesto della cura si sposta con lei e trova posto nella nuova casa. La figlia trasloca, e con lei trasloca anche la cura.

È un dettaglio minimo, ma rende la "stanza propria" più complessa del solo possesso. La proprietà può dirci chi decide come utilizzare una stanza, non perché desideriamo tornarci. All'inizio l'appartamento di C le appartiene interamente, ma è soltanto una stanza buia. A renderlo abitabile contribuiscono il sistema di irrigazione costruito dal padre, le piante sopravvissute, il gatto di cui occuparsi e le relazioni che continuano a intrecciarsi con gli altri. Alla fine, il gatto e le piante sul balcone fanno riaffiorare nella narratrice il ricordo dell'odore di terra sulle zampe del proprio cane: «il senso più concreto di appartenenza ogni volta che si torna a casa» (Deng 2019, p. 20).

In *La stanza della figlia* la casa somiglia dunque a una pratica che deve essere continuamente rinnovata: una porta resta aperta finché qualcuno non torna, una zuppa viene tenuta in caldo, bisogna trovare il modo di far arrivare acqua a una pianta. L'abitazione offre i confini; sono questi gesti piccoli e ripetuti a renderla abitabile. "Mio" non significa necessariamente "soltanto mio".

Anche il titolo acquista così un significato più ampio. Soggiorno, bagno e studio prendono il nome dalla loro funzione; la stanza della figlia prende invece il nome da chi la abita e, soprattutto, da una relazione. Essere "figlia" presuppone già qualcun altro. Quella stanza conserva quindi non soltanto oggetti privati, ma anche le forme attraverso cui una persona è stata attesa, accudita e ha imparato a diventare autonoma. Se Woolf ci ha insegnato la necessità di avere uno spazio proprio, Deng sposta la domanda verso il problema dell'abitarlo. Quando la narrazione passa dal soggiorno al bagno, anche la scala dello spazio si restringe: la stanza successiva è quella più intima e quella da cui è impossibile traslocare davvero, il corpo.

All'inizio della sezione dedicata al bagno compaiono ancora oggetti quotidiani: sapone, spazzolini, dentifricio, tenda da doccia, rasoio, ma poco dopo a prendere la parola sono capelli, guance, seno, ciglia, occhi e gambe (Deng 2019, pp. 119–145). Il corpo non è più soltanto ciò che occupa uno spazio: diventa esso stesso un luogo in cui si depositano le tracce dei gesti, del dolore, del desiderio e della memoria.



Apertura della sezione 浴室 (Bagno), p. 119.

Il corpo: la stanza più intima

Eppure nemmeno il corpo è uno spazio perfettamente chiuso. Siamo abituati a pensare che gusto, preferenze, dolore ed emozioni siano esperienze profondamente personali. Deng è particolarmente interessante proprio quando questa certezza comincia a vacillare.

In 誰喜歡杏仁茶 (A chi piace la bevanda alla mandorla?), E inizialmente non prova nulla di particolare per questa bevanda. Comincia a ricordarne il sapore soltanto perché una persona a cui tiene detesta le mandorle. Con il tempo il ricordo si confonde, finché è lei stessa a cominciare a berlo. Non saprebbe ancora dire se le piaccia davvero; semplicemente, ogni tanto le viene voglia di andare a bere una bevanda alla mandorla (Deng 2019, pp. 25–27).

A portare il racconto oltre un semplice incidente della memoria è un'espressione che E ripete più volte: qualcosa, nella sua vita, semplicemente "capita". Le capita un'occasione che la porta verso la recitazione; capita che le riesca bene, che non le dispiaccia e che non ci sia altro che desideri fare di più (Deng 2019, p. 27). Il ripetersi di questo "capitare" incrina poco a poco l'idea secondo cui prima nasce il desiderio e poi viene la scelta. L'esperienza di E suggerisce un movimento diverso: prima avviene l'incontro con un'altra persona, poi qualcosa si ripete e diventa familiare, e solo in seguito arriviamo a dire: "questo mi piace".

Nell'appartamento restano le tracce delle cure ricevute; nel corpo rimangono quelle degli incontri con il mondo. Ciò che chiamiamo "mio" si forma così nel tempo e nel contatto con gli altri. Il corpo non è un contenitore che ospita un io già completo: è uno dei modi attraverso cui l'io prende forma entrando in relazione con ciò che lo circonda. La fenomenologia del corpo di Merleau-Ponty offre qui una prospettiva utile: non veniamo al mondo già compiuti per poi usare il corpo come semplice strumento di contatto; è anche attraverso quel contatto che impariamo a essere noi stessi (Merleau-Ponty 2003).

L'esperienza di Deng come attrice sembra renderla particolarmente sensibile a questo processo. Nel libro parla di quella che definisce una «sensibilità percettiva» (Deng 2019, p. 46): il corpo deve affinare la propria sensibilità verso l'ambiente, i gesti e le reazioni degli altri. Ciò che sentiamo e ciò che abbiamo imparato a riconoscere come espressione di un sentimento, tuttavia, non sempre coincidono.

In 殘酷的巧合 (*Una crudele coincidenza*), N ha recitato molte volte scene ambientate fuori da una sala operatoria e conosce la grammatica convenzionale del dolore: occhi lucidi, naso arrossato, lacrime trattenute. Quando però sua madre deve realmente subire un intervento, scopre che le persone in attesa guardano il telefono o stanno appoggiate al muro; sembrano quasi un gruppo di persone che aspetta l'autobus. È allora che pensa: «Allora quelle scene le avevo sempre recitate nel modo sbagliato» (Deng 2019, p. 61). Deng coglie qui la distanza tra ciò che il corpo prova e ciò che una cultura ci ha insegnato a riconoscere come "il volto" della paura o del dolore.

Quando il corpo viene esposto allo sguardo altrui, però, il problema cambia ancora. In 爸爸，什麼是 A 片？ (*Papà, che cos'è un AV?*) (1), due bambine di cinque e otto anni osservano sul palco l'immagine di una donna nuda. La più piccola conclude che un AV deve essere «il corpo di una donna» (Deng 2019, p. 79); la bambina di otto anni domanda: «Che cosa c'è da guardare in un corpo?» (Deng 2019, p. 80). Non hanno ancora interiorizzato fino in fondo le regole con cui il mondo adulto interpreta il corpo femminile. Per loro è innanzitutto un corpo; per gli adulti, lo stesso corpo può essere considerato privato o pubblico, ordinario o pornografico, qualcosa da nascondere oppure da esporre. Non cambia il corpo: cambia il sistema di significati che gli viene costruito intorno.

Da una bevanda alla mandorla a una sala operatoria, fino alla domanda delle due bambine, la scrittura del corpo compie così un movimento continuo: da come sentiamo a come impariamo a interpretare ciò che sentiamo, fino a come il corpo viene interpretato dagli altri. Il corpo è la nostra stanza più intima, ma non è mai un interno separato dal mondo. Quando appare per strada, sul palco, su un set o in una città, entra in uno spazio sociale che possiede già i propri modi di guardare e nominare i corpi, e di stabilire dove e come possano apparire.

Lo spazio sociale: come uscire dalla stanza?

La performance di B a Hong Kong rende questo passaggio quasi visibile. Parlando della vetrina lungo una strada di Causeway Bay, B dice: «Quella vetrina è la mia piccola stanza: lì metto in scena una mia giornata» (Deng 2019, p. 16). Non ci sono copione né battute e, nei quindici minuti di ogni performance, può decidere liberamente che cosa fare. Eppure quella "stanza" è una vetrina esposta allo sguardo dei passanti, e lei deve esibirsi in biancheria intima (Deng 2019, p. 16). Possiede dunque un ampio margine d'azione all'interno della vetrina, ma le condizioni della sua visibilità sono già stabilite. Libertà ed esposizione compaiono nello stesso momento.

Il confronto con My Bed di Tracey Emin rende visibile una differenza importante. Anche Emin porta nello spazio pubblico qualcosa di estremamente privato, ma lo fa da artista, trasformando il proprio letto in un'opera e partecipando direttamente alla costruzione del significato di quell'esposizione (Emin 1998). B, invece, agisce all'interno di uno spazio commerciale già predisposto. Può scegliere che cosa fare nella vetrina, mentre le condizioni in cui il suo corpo viene mostrato sono già stabilite. Entrare nello spazio pubblico significa allora affrontare non soltanto la possibilità di "esserci", ma anche la questione di con quale identità apparire e chi abbia il potere di interpretare quell'apparizione.

Il romanzo successivo di Joanne Deng, 女二 (Second Lead), può essere letto come un ulteriore sviluppo di questo interrogativo, questa volta sul piano della posizione sociale (Deng 2023). Nel gergo audiovisivo cinese, "second lead" indica il secondo ruolo femminile, cioè il personaggio che occupa il secondo posto per importanza narrativa e spazio interpretativo. I due titoli originali rimandano a mondi diversi: la famiglia e il set, ma entrambi definiscono una donna attraverso la posizione che occupa rispetto agli altri. Non si può essere "figlia" senza una relazione con i genitori; il "secondo ruolo femminile" esiste soltanto rispetto a una protagonista e a una gerarchia già stabilita.

Per questo "uscire dalla stanza" è più complesso di una semplice fuga. Una donna può conquistare tempo, reddito e libertà di movimento, e tuttavia incontrare nuove forme di classificazione. Può lasciare il vecchio posto di "figlia" senza smettere di essere collocata altrove. Ciò che cambia davvero è la possibilità di acquisire una distanza critica da quelle posizioni: distinguere i ruoli assegnati dagli altri, capire quali relazioni si desidera conservare e quali confini devono essere ridefiniti.

Il percorso di La stanza della figlia — dalla stanza al corpo, dal corpo allo spazio sociale — non descrive una linea in cui l'apertura crescente degli spazi coincide automaticamente con una libertà sempre maggiore. A ogni passaggio la parola "proprio" si complica. Nella stanza restano le tracce della cura altrui; nel corpo si sedimentano relazioni ed esperienze; la società attribuisce nuovi significati e nuove posizioni a quel corpo. Essere indipendenti significa allora imparare a riconoscere ciò che ci ha formati e decidere quale rapporto vogliamo continuare ad avere con esso.

La fiaba che chiude il libro porta questa possibilità ancora più a fondo. La ragazza nasce in un castello pieno di stanze che può esplorare liberamente, tranne una, l'unica chiusa da una pesante porta. Crescendo, finisce per entrare proprio in quella stanza proibita; lì incontra un enorme ragno che inizialmente teme, ma che comincia poi ad accarezzare, scoprendone il calore. Da quello stesso spazio trova infine la via verso l'esterno (Deng 2019, pp. 355–357). L'uscita non nasce dalla cancellazione del passato, ma dal momento in cui la protagonista comincia a reinterpretare attraverso la propria esperienza i confini che le erano stati imposti.

È qui che l'idea di libertà proposta dal libro diventa più interessante di una semplice fuga dalla famiglia. Essere liberi significa poter chiudere una porta e anche poterla aprire per andarsene. Ma, se l'indipendenza dovesse essere dimostrata soltanto attraverso una distanza sempre maggiore dalla casa da cui si proviene, quella casa continuerebbe a definire la persona in negativo. Una trasformazione più radicale comincia quando, dopo aver acquisito la possibilità di andarsene, si acquista anche quella di tornare a guardare, di riavvicinarsi o, se necessario, di rifiutare ancora.

Il ritorno finale non annulla quindi l'uscita. La ragazza è già partita e possiede una chiave capace di condurla ovunque; e tuttavia non riesce a tornare a casa. Quella chiave può portarla in qualunque luogo desideri, ma non può ricondurla a casa. Anche il castello, dopo la sua partenza, non è più lo stesso: non esistono più porte che non possano essere aperte e il padre

entra talvolta nella stanza che un tempo le aveva proibito (Deng 2019, p. 358). È cambiata lei, ma non è rimasta immobile neppure la casa.

"Tornare", allora, non può più voler dire "tornare indietro". La distanza prodotta dalla partenza non serve soltanto ad allontanarsi: permette, per la prima volta, di guardare dall'esterno ciò in cui prima si era immersi. Per questo, alla fine del libro, un'automobile è più significativa di una nuova stanza. All'inizio c'era una pianta dell'appartamento, con confini, nomi e posizioni precise; alla fine, la donna che racconta è già in viaggio. È diventata madre e ha lasciato da tempo il castello dell'infanzia. Quando il figlio si addormenta, lei lo fa sdraiare sul sedile posteriore, lo copre e rimette in moto l'auto (Deng 2019, p. 358). Poi si rivolge al figlio, ormai addormentato: «Forse, se torniamo a casa insieme, non ci perderemo più» (Deng 2019, p. 359).

Quel forse impedisce al libro di chiudersi in un racconto troppo rassicurante di crescita e riconciliazione. Il passato non si risolve grazie a un unico gesto di comprensione, né tornare a casa significa necessariamente riconciliarsi con i genitori. Una volta acquisita la possibilità di partire, esiste anche quella di riavvicinarsi, capire o perfino rifiutare di nuovo. Si può tornare senza riconsegnarsi alla posizione che si occupava prima.

Se Woolf ha rivendicato per le donne una stanza la cui porta potesse essere chiusa da loro stesse, La stanza della figlia sembra continuare quella domanda chiedendo che cosa accada una volta aperta la porta. Portiamo nel corpo gli spazi che abbiamo abitato e, con quel corpo, entriamo in uno spazio sociale più ampio; nel frattempo, la cura, le parole, gli sguardi e i ricordi degli altri hanno già partecipato alla costruzione di ciò che chiamiamo "noi stessi". La libertà non consiste né nel restare per sempre nella stanza né nel fuggirne per sempre, ma nel conquistare la capacità di riconoscere queste tracce e decidere quale relazione mantenere con la stanza, con il corpo e con il mondo.

Il libro non disegna, alla fine, una nuova mappa per la ragazza. Rimette semplicemente in moto l'automobile. Forse è proprio qui il senso del passaggio dalla stanza alla direzione: una stanza tutta per sé può offrire le condizioni per partire, ma non può decidere chi diventeremo; la direzione che potremo chiamare davvero nostra prende forma soltanto attraverso il movimento, la distanza, un nuovo sguardo sul passato e la possibilità di scegliere.



Illustrazione della sezione 女兒房 (La stanza della figlia), p. 359.

Tutte le traduzioni dal cinese, salvo diversa indicazione, sono dell'autrice dell'articolo.
La riproduzione dei testi e delle immagini originali di 女兒房 presenti in questo articolo è stata autorizzata dall'autrice Joanne Deng.

(1) Nel testo originale compare A 片 (A-*piàn*), espressione colloquiale cinese per indicare un film pornografico. Qui si è scelto di renderla con "AV" (*Adult Video*), così da conservare, per quanto possibile, il carattere abbreviato dell'espressione e il gioco linguistico della scena.

.....Bibliografia ....

Deng, Joanne (鄧九雲) (2019), 女兒房 [Nu'ér fáng; *La stanza della figlia*], Taipei, 南方家園文化事業有限公司;
Deng, Joanne (鄧九雲) (2023), 女二 [Second Lead], Taipei, 三采文化. Emin, Tracey (1998), *My Bed*, installazione;
Merleau-Ponty, Maurice (2003), *Fenomenologia della percezione*, trad. di Andrea Bonomi, Milano, Bompiani;
Perec, Georges (1989), *Specie di spazi*, trad. di Roberta Delbono, Torino, Bollati Boringhieri.
Woolf, Virginia (1929), *A Room of One's Own*, London, The Hogarth Press.



Joanne DENG



Shuai LUO

Joanne **Deng**

女兒房 (La stanza della figlia)



traduzione di **Shuai Luo**

I due brani che seguono sono tratti da 女兒房 (Nu'ér fáng, qui La stanza della figlia), di Joanne Deng, un'opera non ancora disponibile in traduzione italiana. Le traduzioni dal cinese sono a cura dell'autrice dell'articolo.

Né demoni né mostri

Nota al brano. B è una studentessa universitaria che lavora come modella e vorrebbe avvicinarsi alla recitazione, senza sapere bene da dove cominciare. La narratrice le consiglia di studiare recitazione e la mette in guardia: è facile lasciarsene assorbire fino a perdere la misura. Poco tempo dopo, B incontra un insegnante di recitazione.
Qualche tempo dopo incontrò un insegnante di recitazione che, durante una presentazione del lavoro davanti alla classe, chiese: «C'è qualcuno che vuole scoparsela?». Una giovane studentessa senza una formazione professionale si era messa a nudo, strato dopo strato, consegnando ciò che aveva di più prezioso, solo per vederlo trattato come spazzatura. Da quel momento, per B, recitare divenne qualcosa di crudele.

Quando me lo raccontò, mi limitai a stringerla forte. Appena l'abbracciai, scoppiò a piangere. Era più alta di me e tutte le sue lacrime mi cadevano sulla spalla. Le passai piano una mano sulla testa. Due ragazze di un metro e settanta abbracciate così, per strada a Taipei: una scena un po' assurda.

Conoscevo anch'io quell'insegnante. Da brava impicciona, e anche parecchio indignata, gli scrissi qualche riga. Gli chiesi di scusarsi con B per quello che aveva detto durante la lezione e, se davvero non capiva che cosa avesse fatto di sbagliato, di smettere di insegnare ai principianti e di non usare la propria posizione di autorità per compensare le soddisfazioni professionali che, da attore di seconda categoria, non riusciva a ottenere.
Come c'era da aspettarsi, non mi prese minimamente sul serio. A me non restò che ricorrere a un metodo piuttosto meschino: continuare a raccontare in giro quello che aveva fatto, nella speranza di evitare che rovinasse qualche altro principiante.
Per fortuna, le lacrime di B duravano poco. Si rimise in piedi quasi subito e ricominciò a cercare la propria strada. Poco tempo dopo venne a raccontarmi che aveva ottenuto, per la prima volta come modella, un lavoro che prevedeva una performance, e per di più a Hong Kong. Incuriosita, le chiesi che tipo di lavoro fosse.

«Devo recitare dentro una piccola vetrina che dà sulla strada. Quella vetrina è la mia piccola stanza: lì metto in scena una mia giornata».

Mi sembrava interessante: c'era qualcosa del teatro sperimentale e della performance art.
«Solo che devo stare in biancheria intima, perché in realtà è una sfilata di intimo». Ah.

«Quattro volte al giorno, dall'una alle quattro. Quindici minuti ogni ora. Niente copione, niente battute. Sono da sola e dentro la vetrina posso fare quello che voglio».
«Dov'è la vetrina?»
«Lungo una strada di Causeway Bay».
Lei sembrava entusiasta; a me, invece, riaffiorarono alla mente certi vecchi ricordi.
«Goditela. E approfittane per farti un giro a Hong Kong».
Dopo quella volta ebbi sempre meno sue notizie. Qualche giorno fa è ricomparsa e mi ha detto che sarebbe partita per studiare in Inghilterra, marketing della moda. Quanto alla recitazione, si sarebbe visto.
«Stai davvero seguendo la mia strada?» le chiesi scherzando.
«Seguendo la tua strada, anche se non so dove mi porterà, almeno non finirà tutto in cenere». Non occorre diventare né demoni né mostri. Anche riuscire semplicemente a essere una
«persona» non è facile.

Attrice, regista e scrittrice, Joanne Deng nata a Taiwan il 26 febbraio 1983. Ha esordito come modella a diciotto anni, ha iniziato a recitare a venti e, arrivata ai trenta, si è dedicata alla scrittura e alla curatela di mostre e performance. Tra le sue opere pubblicate in precedenza figurano saggi e raccolte di racconti. *Second Lead* è il suo primo romanzo.



過一陣子，她遇見一位表演指導者，在某次呈現當著全班的面問：「請問有人想幹她嗎？」未受專業訓練的年輕學生，將自己層層剝除，赤裸的把最珍貴的東西遞交出來，卻被視如糞土，對B而言，表演從此成了一件殘忍的事。

我聽後只是用力抱抱她。我一抱，她就哭。她比我還高，眼淚全掉在我肩膀上。我輕輕拍她的頭，兩個一百七十公分的高個兒，就這樣在臺北路上擁抱，有些匪夷所思。

那位表演指導我也認識。我難couse又憤慨的寫幾句話給他，希望他為自己在課堂上說的話對B道歉，如果他不明白自己做錯什麼，就請他不要再繼續指導新人，別用權威地位彌補他當二流演員無法得到的工作成就感。毫不意外地，對方完全不把我當一回事，我也只好用很小人的方式繼續散播他的惡狀，以防又有新人被毀掉。

還好B眼淚乾得快，一下就爬起來繼續摸索。又過沒多久，她跑來告訴我自己第一次用模特兒的身分接到表演工作，而且是去香港。我好奇問她是什麼樣的工作。

「就是在一個路邊的小櫥窗裡演戲，那櫥窗是我的小房間，我演自己的一天。」

我覺得聽起來很有趣，有小劇場加行為藝術的成分。
「只是，我要穿內衣，因為其實是內衣秀。」
喔。

「一天要演四次，一點到四點，一個小時演十五分鐘，沒有劇本臺詞，就我一個人想在櫥窗裡做任何事。」
「櫥窗在哪？」
「銅鑼灣的馬路邊。」
她看起來很興奮，我開始勾起一些陳年回憶。
「好好享受就好，去香港玩一玩吧。」

那次之後，我就比較少接到她的消息。前幾天她又出現了，告訴我她要去英國唸書，要唸流行行銷，至於表演課，再說吧。

「妳真的在走我的路？」我開玩笑說。
「跟著妳的路走，雖然不知道會走到哪裡，至少不會玉石俱焚。」

不用成妖成魔，只是好好當個「人」，也不簡單。

A chi piace la bevanda alla mandorla?

Nota al brano. Poco prima, E ha raccontato alla narratrice di una persona a cui teneva molto e che detestava le mandorle. Proprio perché voleva ricordarne bene i gusti, con il tempo finì per confondere il ricordo: un giorno gli comprò della bevanda alla mandorla convinta che fosse la sua bevanda preferita. Da quella piccola inversione della memoria nasce una riflessione più ampia su ciò che ci piace, sulle scelte che facciamo e sul modo in cui attribuiamo loro un significato.
Il retrogusto di quella bevanda alla mandorla non si era ancora dissolto dentro di me quando E venne improvvisamente a trovarmi mentre lavoravo. Appena mi vide, mi porse sorridendo un bicchiere di bevanda alla mandorla. Ci sedemmo lì, a bordo strada, e cominciammo a bere lentamente, ognuna il proprio.
«In realtà, prima non bevevo bevanda alla mandorla. Non saprei dire se mi piacesse o no: semplicemente, mi era indifferente. Ho cominciato a berlo solo per via di quella persona».
«E adesso, ti piace oppure no?»
«Ancora non lo so. Continuo a berlo e basta. Ogni tanto mi viene all'improvviso da pensare: "Ah, quasi quasi vado a prendermi una bevanda alla mandorla". Dopo averne parlato con te l'altro giorno, mi sono resa conto che in fondo tutta la mia vita è sempre stata così. È come se, per ogni cosa, non riuscissi mai a dire davvero se mi piace oppure no. Mi capitano certe cose, incontro certe persone, do un significato a tutto questo e così continuo ad andare avanti. A dire il vero, io non amo recitare quanto voi».
«E allora come hai cominciato a recitare?»
«Mi è capitata un'occasione e così ho imboccato questa strada. Solo che non ho mai provato, come voi, quel miscuglio di dolore e felicità, quel sentirsi morire eppure trovarci una strana dolcezza. È semplicemente capitato che mi riuscisse bene; è capitato che non mi dispiacesse; ed è capitato anche che non avessi nient'altro che desiderassi davvero fare. Per questo non riuscivo mai a capire che cosa ci fosse di sbagliato nella mia vita. Ultimamente, però, l'ho capito: il problema più grande è che sembra non esserci proprio nessun problema!»

Più parlava, più si animava. Io la ascoltavo piuttosto sorpresa: non avrei mai immaginato che una bevanda alla mandorla potesse rimettere in discussione più di vent'anni della sua vita.
«Così ho preso una decisione: smetto di recitare. Tornerò a recitare solo quando sentirò di non poterne fare a meno, quando riuscirò a dire senza la minima esitazione: "Quanto mi piace recitare!". A volte penso perfino che questo mio carattere così poco incline agli slanci mi impedisca anche di incontrare qualcuno che mi piaccia davvero».
«Forse è solo un "non ancora", proprio come non hai ancora trovato qualcosa che desideri di più».
«Mh. Sono sicura che troverò una bevanda, diversa dalla bevanda alla mandorla, capace di farmi battere davvero il cuore».

La ascoltai fino alla fine, poi bevvi d'un fiato la bevanda alla mandorla che avevo in mano. Non riuscivo più a ricordare quanto lo detestassi da bambina. Avevo soltanto voglia di berne un altro.

那杯杏仁茶的餘韻還沒在我心裡消散，她突然來探我的班。一見面就笑盈盈遞上一杯杏仁茶給我。我們隨意坐在馬路邊，一起慢慢喝著自己的杏仁茶。

「我其實本來不喝杏仁茶的，說不上喜歡還是不喜歡，就是沒有感覺。後來因為那個人，我才開始喝杏仁茶。」

「那現在是喜歡還是不喜歡呢？」

「還是不知道，就這樣喝著。有時就會突然有『啊，去喝杯杏仁茶好了』的念頭。那天跟妳說完，突然發現其實自己的人生一直都是這樣，好像一切都談不上喜歡還是不喜歡，只是剛好發生一些事，遇到一些人，賦予一些意義，我才會繼續做下去。說真的，我也不像你們那麼愛演戲。」她說。

「那怎麼會開始演戲？」

「就剛好有一次機會踏上這條路，只是我從沒有像大家那樣，又痛苦又快樂，生不如死卻甘之如飴。只是剛好有能力把這件事做好而已，然後剛好我也不排斥，剛好也沒有更想做的事。所以我總是不明白，自己的人生到底出了什麼問題。最近我想通了，最大的問題就是好像什麼問題都沒有！」

她越說越激動，我聽得也蠻驚訝的，沒想到杏仁茶讓她顛覆自己二十幾年的人生。

「所以我做了一個決定，不演戲了。直到我覺得自己非演不可，直到我能毫不猶豫說出『我好喜歡演戲』，才會回來演戲。我甚至覺得，這種不溫不火的個性，也讓我無法遇見一個真的很喜歡的人。」

「可能只是『還沒』，就像妳還沒找到更想做的事。」

「嗯，我相信我能找到杏仁茶以外真正讓我心動的飲料。」

我聽她說完，一口氣把手中的杏仁茶喝光，想不起小時候討厭的感覺，只想再來一杯。

Le Fotografie di **Susetta BOZZI**: Hanoi (sopra); Cambogia (sotto)





Il **Nō Kantan**

Storia di un debutto mancato ovvero come il teatro giapponese ha influenzato la rinascita della Commedia dell'Arte

di Benedetta CARRARA



*P*rendete due culture teatrali apparentemente agli antipodi: la Commedia dell'Arte, forma teatrale che dal XVI secolo ha dominato i palchi europei tra esplosioni di energia e plurilinguismo, e il Teatro Nō, teatro drammatico e musicale giapponese che dal XV secolo rappresenta una delle più affascinanti arti performative stilizzate, rituali. Ecco, c'è un filo sottile che lega la Commedia dell'Arte al Teatro Nō. Un filo talmente sottile che è facile perderne traccia, soprattutto quando si cerca di comprendere la rinascita novecentesca della Commedia dell'Arte.

*F*acciamo un po' di ordine, e cerchiamo il bandolo della matassa.

Quando l'arte rifiuta di lasciarsi contaminare dal mondo esterno diventa stagnante. Il linguaggio diventa sterile, autoreferenziale, vuoto. L'opera d'arte diventa una forma puramente estetica incapace di dialogare con i sogni, le speranze e i timori del suo pubblico. Un mero esercizio di stile privo di sincerità. Un fossile.

Alla stagnazione dell'arte, gli artisti del Novecento hanno spesso risposto con delle vere e proprie rivoluzioni, dei moti repentini di negazione della tradizione a favore di formule nuove. Alcuni, però, hanno cercato nuova linfa vitale nella tradizione.

È il caso di Jacques Copeau (1879-1949), regista e pedagogo francese, nonché fondatore, nel 1913, della Scuola del *Vieux-Colombier*.

Davanti alla desolazione di un panorama teatrale ormai esclusivamente dedito a forme commerciali e sclerotizzate, Copeau decide di fare un passo indietro, mettendo al centro della sua riflessione la formazione attoriale. Crea così un intenso programma educativo, che prevede: lo studio della ginnastica ritmica attraverso il metodo Dalcroze, della ginnastica tecnica e della danza; il solfeggio e il canto, oltre che un approccio ai diversi strumenti musicali; le arti pratiche, come il disegno, la modellatura, il taglio e il cucito; un'istruzione generale per i bambini, e un arricchimento culturale per gli adulti, e ancora letture ad alta voce e studio del repertorio. Ma per operare il rinnovamento, introduce due concetti che saranno fondamentali nel suo lavoro successivo: il gioco e l'improvvisazione. È proprio dall'incontro tra ginnastica, gioco naturale e improvvisazione che Copeau spera di poter far rinascere il genere della Commedia all'improvviso, usando però personaggi e soggetti nuovi.

Il suo obiettivo, quindi, è formare uomini e donne colti e sensibili, capaci di andare al di là della riproduzione esteriore delle passioni, scavando invece nel profondo di queste, e arrivando a conoscerle o per esperienza personale o per «quella sorta di divinazione propria dell'artista» (1) . E per operare questo rinnovamento del teatro, Copeau attinge a componenti tradizionali occidentali e orientali, soprattutto il coro greco e la maschera, svolgendo un lavoro di ricerca che mira alla riscoperta e alla rinascita della tradizione stessa, tramite la formazione di attori disciplinati e dediti al teatro come i fedeli di una religione.

I primi anni della Scuola del Vieux Colombier sono stati all'insegna della ricerca artistica condotta in modo spontaneo. Gli attori vengono formati culturalmente, certo, ma soprattutto li si lascia liberi di vivere la recitazione come il *jeu naturelle* dei bambini, permettendo loro di scoprire (o meglio, *riscoprire*) le basi del teatro puro. Una di queste riscoperte è la maschera neutra: un tassello dell'educazione corporea e spirituale dell'attore, che deve poi portare i frutti di questo lavoro sul palcoscenico, oltre che mantenerli nella sua vita quotidiana. Se ciò si nota fino ad un certo punto in spettacoli come *Le misanthrope* (2) o *La locandiera* (3) - infatti, lì si può cogliere una diversa qualità della recitazione, ma il linguaggio teatrale usato è noto al pubblico -, appare evidente in uno spettacolo che, pur non avendo mai debuttato, risulta fondamentale nella storia pedagogica di Copeau: il Nō (4) Kantan (5).

Facciamo, innanzitutto, un passo indietro: l'interesse di Copeau per il teatro giapponese affonda probabilmente le sue radici in diverse esperienze parigine, come la *performance* di Sada Yacco (6) del 1908 o il tentativo di ripresa del repertorio Kabuki (7) di Lugné-Poe (8) del 1910. Questo interesse è inoltre già visibile nell'impostazione spaziale data al Vieux Colombier dopo i lavori di rinnovamento del 1913, curati da Francis Jourdain (9): la buca dell'orchestra viene ricoperta dal palcoscenico, che così ampliato viene collegato alla platea da una scalinata centrale fissa, tipica del Teatro Nō, in una ripresa estetica che deve essere intesa come volontà di ripresa del rigore etico e tecnico di tale tradizione. E per l'appunto dieci anni dopo questi lavori, Copeau e la Bing decidono di portare in scena il Kantan, perché «questa forma [il Nō] è la più rigorosa che conosciamo e richiede all'interprete una eccezionale formazione tecnica» (10) .

Tra il novembre 1923 e il marzo 1924, quindi, gli allievi della Scuola ritrovano la lentezza, il rigore e l'essenzialità della maschera neutra nelle prove del Nō



Kantan, sotto la guida di Suzanne Bing. La trama del testo, composto di otto scene suddivise in due parti più un intermezzo mimato, è la seguente:

> «Un giovane che va per il mondo a cercare fortuna si ferma in una locanda dove incontra un saggio che gli presta un cuscino. Mentre il servo scalda il miglio, il giovane si appisola sul cuscino e sogna di entrare nella vita pubblica, di essere promosso ad alte cariche, di essere degradato, di essere richiamato, di affrontare le fatiche di campagne lontane, di essere accusato di tradimento, di essere condannato a morte, di essere salvato all'ultimo momento e infine di essere in età avanzata. Svegliandosi dal sogno, il giovane si accorge che il miglio non è ancora cotto. Durante un lungo sonno ha vissuto le vicissitudini di una lunga carriera pubblica. Convinto che nel grande mondo "agli onori segue presto il disonore e all'elevazione la calunnia", torna al villaggio da cui è venuto» (11).

I personaggi previsti sono: il padrone di casa, il protagonista Rosei, il messaggero, due portantini, un giovane danzatore, due cortigiani e il coro. Si può quindi ipotizzare la presenza di 15 attori: quattro attori per i ruoli principali, tre per quelli minori, un assistente, un musicista e sei attori per il coro, che risente fortemente del rigore richiesto già dagli esercizi di maschera corali (12).

Lo spettacolo si caratterizza per l'uso di maschere, fatte inizialmente di segatura agglomerata, tenuta insieme da un tessuto e ricoperte di lacca, e successivamente in legno intagliato; esse discendono dalle maschere Nō tradizionali, che codificano ogni personaggio o gruppo di personaggi, e si dividono in due gruppi: le maschere per coloro che devono parlare, caratterizzate dalla presenza di una grande bocca; mentre quelle per i personaggi che non devono parlare sono caratterizzate queste dal disegno di una bocca chiusa e dalla presenza di una paletta interna che, stretta dai denti dell'attore, permette di tenerle indosso.

Le prove vanno avanti per diversi mesi, lavorando sulla lentezza e precisione dei gesti, sulla musicalità e l'armonia dell'insieme: è la summa di quanto gli allievi hanno imparato nei tre anni di scuola, la dimostrazione della loro crescita artistica e professionale, del rigore tecnico e spirituale che hanno assimilato.

Nel mese di marzo, quando ormai il lavoro è terminato e restano da fare le ultime rifiniture, alcune figure di spicco del mondo teatrale assistono alle prove: il sipario ancora non si è alzato, e già lo spettacolo colleziona lodi. Nei Ricordi, Copeau scrive:

> «Stanislavskij, a Parigi di passaggio, mi incoraggiava. Adolphe Appia mi scriveva: "i vostri piccoli sono tutta la mia speranza." Granville Barker, presente alla prova del Nō, balzava sulla scena per complimentare i giovani attori. Diceva loro: "Fino ad oggi non ho creduto all'efficacia di una educazione drammatica, ma voi mi avete convinto. Ormai, potete sperare tutto…» (13)

Insomma, gli sforzi compiuti fino a quel momento non si sono rivelati vani: gli allievi da lui formati sono degli attori riformati, capaci di dare nuova vita al teatro. Ma l'infortunio del protagonista, Aman Maistre (14), impedisce il debutto dello spettacolo, previsto per il 24 marzo 1924. Il 25 aprile 1924, Copeau annuncia l'annullamento dello spettacolo: una soluzione provvisoria, o almeno così dice inizialmente… Il Teatro e la Scuola del Vieux Colombier vengono chiusi. Copeau,accompagnato da alcuni dei suoi più fedeli attori, si trasferisce a Morteuil, in Borgogna. Lì, lontani dal ritmo soffocante dell'industria dello spettacolo e immersi in un contesto che loro stessi definiscono "quasi estraneo al teatro", Copeau e i suoi allievi continuano le loro ricerche. Con l'esperienza del Nō Kantan che ancora riverbera nelle ossa e nello spirito, si spingono oltre la maschera neutra e verso il recupero della tradizione della Commedia dell'Arte e della maschera personaggio. E iniziano a rincorrere il sogno della comédie nouvelle.



La **compagnia Teatro e Società** *al GAM Torino nel workshop* **Maschera Neutra** *nel settembre 2026*

(1) M. Ines Aliverti (a cura di), *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale,* La casa Usher Firenze, 2009, p. 196

(2) Commedia in cinque atti di Molière, regia di Copeau. Va in scena per la prima volta nella stagione del 1918-19 al Garrick Theatre di New York, e viene poi ripreso nelle successive stagioni al Vieux Colombier. Cfr. elenco delle stagioni del Vieux Colombier, in F. Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, pp. 20-35

(3) Commedia in tre atti di Carlo Goldoni, adattata da M.lle Darsenne, regia di Copeau. Va in scena nella stagione del 1923-24 del Vieux Colombier. Cfr. ibidem

(4) «Genere teatrale giapponese che combina elementi drammatici, canto e danza, nato verso la fine del 14° sec. dalla fusione di precedenti forme di spettacolo.[...]Elementi costitutivi sono, oltre al testo (yōkyoku), la declamazione (utai), la danza (mai), l'accompagnamento dell'orchestra (hayashi), composta da flauto e tamburi, e il coro (jiutai), che in particolari momenti interviene per dar voce alle parole e ai pensieri del protagonista. I personaggi principali sono lo shite (protagonista), il waki (secondo attore) e gli tsure (accompagnatori). Più che azione di personaggi, il nō è una suggestiva evocazione di sentimenti attraverso una tecnica d'interpretazione altamente virtuosistica; gli interpreti sono esclusivamente uomini e indossano ricchi costumi; gli attori principali hanno il volto coperto da una maschera», dall'Enciclopedia Treccani online: https://www.treccani.it/enciclopedia/no/ (data di accesso: 26/07/2022)





a sinistra: Sada Yacco in scena

a destra: ritratto (22 x27 olio su cartone)di A. Lugné-Poe di Eduard Vuillard (1891) - University of Rochester (New York)

(5) N. Guidotti, *Suzanne Bing e il Nō Kantan* (1924), in «Biblioteca Teatrale», 104, 4, 2012, pp. 53-92; Id *Un'avventura pedagogica : Jacques Copeau e Suzanne Bing*. Roma, Bulzoni, 2014.

(6) Sada Yacco (1871-1946), attrice e ballerina giapponese. Nel corso della sua brillante carriera, si esibisce all'Esposizione Universale di Parigi (1900) e nelle maggiori capitali d'Europa, oltre che negli Stati Uniti e in Russia.

(7) Forma teatrale giapponese basata su danza, recitazione e canto che porta in scena problemi ideali e drammi della società contemporanea; dall'Enciclopedia Treccani online: https://www.treccani.it/enciclopedia/kabuki (data di accesso: 14/09/2026)

(8) Lugné-Poe, nome d'arte di Aurélien Marie Lugné (1869-1940), attore, regista e impresario teatrale francese. Il teatro da lui fondato nel 1893, l'Œuvre, segnerà il teatro del ventesimo secolo con la rappresentazione, nel 1896, dell'Ubu Roi di Jarry (1873-1907, drammaturgo, scrittore, poeta francese). Il 18 novembre 1910 invece mette in scena una tragedia giapponese tratta dal repertorio Kabuki, L'Amour de Késa, senza però riscontrare successo.

(9) Francis Jourdain (1876-1958), pittore e designer francese.

(10) J. Copeau, *Ricordi del «Vieux-Colombier»*, Il Saggiatore, Milano 1962, p.66

(11) N. Guidotti, S*uzanne Bing e il Nō Kantan (1924)*, in «Biblioteca Teatrale», p. 69.

(12) Ibidem: «Plus rude la discipline, plus constante la patience qu'il faut à sic d'entre eux pour s'accorder à la fois au poème et ensamble; puor se livrer individuellement à lui et se faire qu'un avec se cinq camarades.»; tr. it.: «Più dura è la disciplina, più costante è la pazienza che occorre a ciascuno di loro per sintonizzarsi con la poesia e tra di loro, per abbandonarsi individualmente e diventare un tutt'uno con i cinque compagni».

(13) J. Copeau, Ricordi del Vieux- Colombier, p. 67

(14) Aman-Julien Maistre (1903-2001), attore, regista e cantante francese.



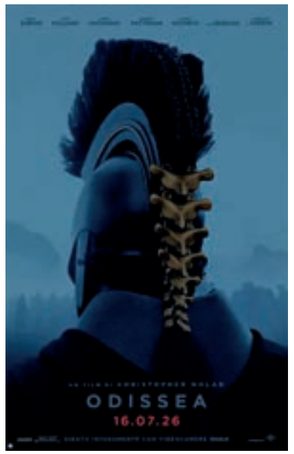
Jacques Copeau (1897-1949)

Si forma innanzitutto come letterato e critico su La Revue dramatique e L'Ermitage. Dal 1905-06 è impiegato presso la Galerie d'Art Moderne di Georges Petit, e riesce a inserirsi nella vita culturale parigina, collaborando a diverse riviste. Nel 1913, fonda con Ghéon, Schlumberger, Ruyter, Arnauld e Gide La nouvelle Revue Française, che dirige fino al 1913, anno in cui fonda il Théâtre du Vieux-Colombier. Il successo lo porta, durante gli anni della Grande Guerra, a lavorare a New York, per esportare la cultura teatrale francese oltreoceano. Tornato a Parigi, riprende l'attività teatrale al Vieux Colombier, aprendo anche una scuola in cui formare nuovi, giovani attori. Ben presto, le difficoltà economiche e una crisi personale lo portano a chiudere il teatro e la scuola (1924), e a trasferirsi in Borgogna con alcuni dei suoi attori più fedeli. Anche l'esperienza borgognona si rivela, almeno dal suo punto di vista, un fallimento, e vi pone fine nel 1929. Gli ultimi anni della sua attività sono segnati da letture pubbliche, conferenze e Sacre Rappresentazioni (intorno al 1925 si pone infatti il suo percorso di avvicinamento al cattolicesimo). Grazie agli studi di Fabrizio Cruciani (1971), Copeau è entrato nella cerchia dei "Padri Fondatori" del teatro del Novecento e nel novero ancora più ristretto dei "Registi pedagoghi".

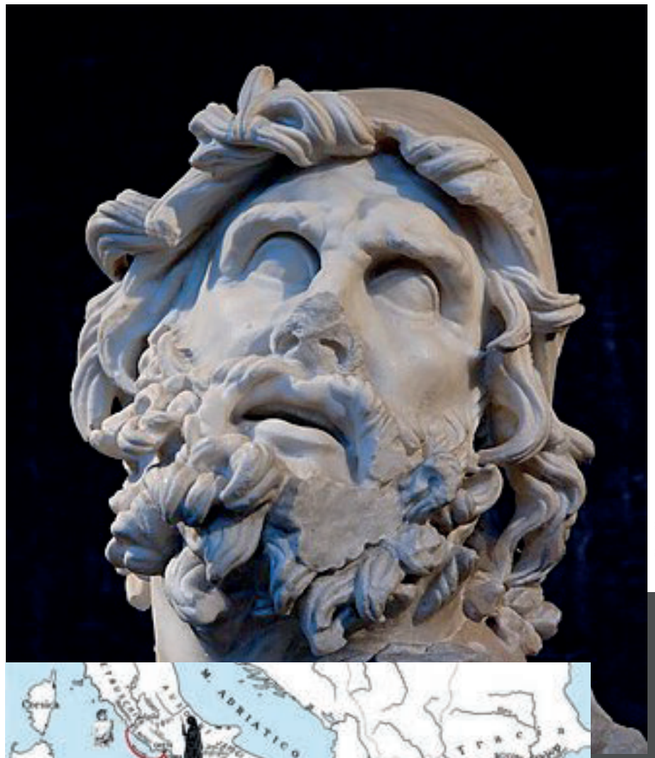
Per altre informazioni circa la biografia di Copeau, si rimanda a F. CRUCIANI, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno,* in "Editoria & Spettacolo", Spoleto 2020, pp. 17-39

ULISSE AL TEMPO DI TRUMP

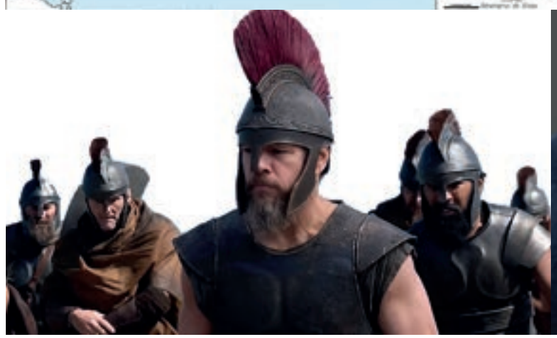
... e se quel film non fosse poi così dissacrante? ... due epoche violente si confrontano, ma ad una delle due manca l'ambizione di una umanità immortale .....



Era dai tempi di "Ultimo tango a Parigi" che un film non si trovava a tal punto al centro di un dibattito pubblico (in famiglia e tra amici, sui giornali e sui social) da coinvolgere il colto e l'inclita, i giovanissimi e gli intellettuali, l'uomo della strada e il politico del palazzo. Visto già da sette milioni di italiani con un botteghino di sessanta milioni di euro (la maggior parte incassati a luglio e agosto, nell'estate più calda di sempre, quando di solito i cinema sono chiusi o deserti), "Odissea" di Christopher Nolan è un kolossal dell'anima contemporanea riversata nel canovaccio immortale del mito omerico. Esattamente quel che Dante fece nel Trecento con il canto XXVI dell'Inferno, Monteverdi nel Seicento con l'opera lirica "Il ritorno di Ulisse in patria" e Joyce un secolo fa con Leopold Bloom per le vie di Dublino. Così Ulisse ha dato voce prima al bisogno medievale di un limite (e alla voglia di infrangerlo), poi alla fragilità del singolo in confronto alla complessità del mondo e infine allo smarrimento novecentesco di fronte agli abissi dell'anima umana. Quella dell'Odissea è proprio un'odissea, che non sembra concludersi mai. Dopo le terzine dantesche, la musica barocca e il romanzo sperimentale, tocca ora al film hollywoodiano degli anni di Trump, che non può che riflettere il bisogno di pace e i complessi di colpa dell'Occidente con un Ulisse meno πολύτροπος e più perplesso, paladino del diritto di ospitalità, pentito delle guerre e perseguitato dai morti più che dagli dei. Aldilà dei contenuti e dei critici che sdottorano sulle differenze tra Omero e Nolan (sono convinto che invece il film piacerebbe anche a Omero), quello che conta è che si tratta di una grandissima opera, di straordinaria potenza visiva. Pensavamo che non si sapessero più fare film così o che soltanto da bambini fossimo capaci di farci trascinare dall'avventura tanto da far sembrare un attimo la durata di tre ore. Invece, grazie a una sceneggiatura perfettamente oliata e a un montaggio che imprime ritmo incalzante ed elimina tempi morti, ecco il risultato: un monumento della cultura occidentale per come fonde nel tripudio dell'epica la letteratura greca classica e il grande cinema americano. Emozionante e travolgente, colto e popolare, rispettoso delle fonti (oltre a Odissea, anche Iliade ed Eneide) ma non succube del peso della tradizione, rilancia magnificamente il poema fondatore della nostra civiltà nell'immaginario contemporaneo, salvandolo dall'oblio, dalla polvere e dalla monumentalizzazione. Tra una memorabile rievocazione dei morti dell'Ade, un cavallo di legno mezzo affondato nel mare con una tensione da sottomarino, un Polifemo da Goya, una Circe da horror di serie A, un finale tra cappa e spada e le scazzottate di Bud Spencer, l'Odissea di Nolan è un grande spettacolo come doveva essere il poema orale ascoltato tremila anni fa. Poi, intendiamoci, vale sempre la risposta di Luciano Bianciardi a chi gli chiedeva se gli era piaciuto "La Bibbia" di John Huston: "Era meglio il libro".









Regia di **Christopher Nolan**.

con **Matt Damon**, Tom Holland, Anne Hathaway, Robert Pattinson, Zendaya. Titolo originale: The Odyssey. - USA, Gran Bretagna, 2026, durata 172 minuti. 16 luglio 2026

distribuito da Universal Pictures.

a sinistra in alto: l'Ulisse degli scultori di Sperlonga
a destra in basso: l'Ulisse di Mat Demon

Jacopo **Iaconi**

Il lessico radioattivo della poesia: per una lettura di Godzilla e altre poesie di **Federico Italiano**

“187” ..... LA POESIA A VIA DEI GRACCHI

Via dei Gracchi 187 è la sede romana della sezione di **Italia Nostra**, dove il gruppo redazionale di “ParresiaCultura” opera e si riunisce.
La Poesia con le sue parole ed i suoi registri linguistici incarna, come spesso ricorda Annamaria Andreoli “La verità più piena del vero”. Così infatti: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (Dalla mia vita. Poesia e verità) titola l’autobiografia di Johann Wolfgang von Goethe.
Qui hanno corso gli incontri e le conferenze dei poeti più impegnati in Italia: un luogo non accademico dove la scrittura poetica trova concreta propagazione della sua più naturale ragione.

Gli Incontri sono organizzati dai caporedattori: Jacopo Iaconi e Giuseppe Marrone

Godzilla e altre poesie si attesta come una delle uscite più significative nel panorama poetico italiano contemporaneo. L’autore, **Federico Italiano** (Novara, 1976), poeta, traduttore e docente di letterature comparate all’Università La Sapienza, con alle spalle un lungo percorso di ricerca presso l’Accademia austriaca delle scienze di Vienna. Dopo l’esordio con *Nella costanza* (2003) e le successive raccolte tra cui *L’invasione dei granchi giganti* (2010), ***L’impronta*** (2014), *Un esilio perfetto* (2015), *Habitat* (2020) e *La grande nevicata* (2023), questo nuovo libro rappresenta il punto d’arrivo del suo personale laboratorio poetico.
La raccolta si articola in quattro sezioni:

Monstera
Confessioni del lupo
Pannonia
La terza legge di Keplero

Sotto il profilo tematico, l’opera si pone in ideale continuità con La grande nevicata. In entrambi i testi, la scrittura emerge come un’esigenza viscerale di risposta di fronte alla minaccia apocalittica. Se nel libro del 2023 l’asse portante era la storica nevicata del gennaio 1985 che sommerse Milano e gran parte del nord Italia, in Godzilla e altre poesie la scintilla d’innesco è il disastro nucleare di Chernobyl del 1986.

La sezione d’apertura, Monstera, ripercorre l’infanzia dell’autore rivivendo il terrore del contagio atomico che attraversa l’Europa. È proprio qui che si colloca la serie di sei madrigali intitolata Godzilla, dove la poesia assimila un vero e proprio «lessico radioattivo» fatto di cobalto, cesio, plutonio, americio e uranio. Tra «rane fosforescenti» e «neonati bicefali», la figura del mostro si muove sullo sfondo di questo scenario contaminato: «Anche qui vagabondava Godzilla, sotto i ponti muschiosi della Veria deus ex machina di





da sinistra: Jacopo Iaconi, Federico Italiano e Giuseppe Marrone durante la conferenza al **n. 187 dei Gracchi**

incubi scolastici. Italiano lo rappresenta come «un ramarro o un miroldo, una nutria, imbottita di scorie, una cisti di Chernobyl».

Bisogna quindi immaginare un Godzilla ridimensionato rispetto alla tradizione iconografica giapponese: un mostro interiore, specchio di ciò che siamo e con cui arriviamo a identificarci. Si tratta di una creatura apocalittica che noi stessi abbiamo generato, una nostra rappresentazione diretta. Tuttavia, non bisogna scambiare la presenza degli elementi radioattivi per un mero intento ecologista o di denuncia civile. Al contrario, l'io lirico si nutre dello scenario orrorifico di Chernobyl per sperimentare e individuare nuove forme di linguaggio, mosso tanto dall'urgenza emotiva quanto dalla ricerca formale.

L'apocalisse si configura così «come un tubo che perde». Con l'inserimento della Monstera la tipica pianta d'appartamento collocata proprio in successione alla serie di Godzilla, la dimensione della distruzione viene ridimensionata ed eguagliata all'atmosfera domestica. La Monstera gioca inoltre sul piano sonoro con il termine «monstra» e, per estensione, con la parola «mostri» (e i mostri, in fondo, siamo noi): una presenza da cui non possiamo recidere le radici. L'io lirico fa dapprima i conti con i traumi dell'infanzia e con i luoghi del proprio passato per poi, dopo la rivelazione esplicita del Godzilla nascosto in ognuno di noi, tentare una strada di convivenza con esso.

Nella poesia di Italiano entrano costantemente oggetti e situazioni della quotidianità, rielaborati ed elevati dal filtro poetico. **Uno «smilzo e cauto» benzinaio si trasforma così in un monaco dispensatore che si piega verso i bisognosi, mentre il suo pontefice è «il cane lupo a sei zampe» dell'Eni, immerso in una dimensione quasi infernale: una figura che sputa fuoco da apocalissi sotterranee,** evocando in questa mitologia postmoderna una sorta di neo-Cerbero. La stazione di servizio diventa un «porto di approdi transitori», uno spazio di soglia situato tra il traffico convulso della strada e la sospensione ritmica dei semafori, dove il benzinaio adempie al rituale del rifornimento come versando «l'effluvio di un unguento proibito».

La prima sezione si chiude con la figura di Mister X, che rappresenta il ritorno di un defunto nella coscienza dell'io lirico e un acceso confronto con il passato. Nella voce che dialoga con il poeta si avverte il richiamo alla figura paterna di Il muro (tratta da Gli strumenti umani di Vittorio Sereni), dove il poeta lombardo, dopo il dialogo con il padre, prende definitivamente le distanze dai propri trascorsi. Mister X sembra inoltre rovesciare l'ordine dell'Antico Testamento rivolto da Dio a Noè¨ (Genesi 9,7): «Ti sei moltiplicato, ottimo, ma non basterà a salvarti».

L'uomo col cilindro nero si rivela dunque molto più di una figura paterna: è ¨Un'entità che reclama l'anima, non c'è scampo.

Nell'economia della raccolta, questo passaggio si rivela decisivo poiché anticipa la seconda sezione, Confessioni del lupo, in cui il confronto con la mostruosità e la natura selvaggia dell'uomo si fa ancora più fitto. Spicca nella seconda sezione la poesia d'apertura, Esperimento con il tostapane, dove la solitudine e l'alienazione dell'io lirico si strutturano come sistema portante. Nella

prima strofa si osserva il tentativo disperato di sfuggire al vuoto interiore tramite azioni paradossali, come il voler «sostituire i verbi con nomi di uccelli estinti». Gli oggetti domestici diventano gli unici interlocutori possibili: «Ho tentato di leggere i miei versi al tostapane, tra i mugugni del frigorifero». Questo tentato idillio domestico viene tuttavia negato dall'incombenza del ricordo della donna amata, un pensiero che «ha gonfiato il magone in gola e annientato la voce». L'io lirico resta così privo di difese, costretto a registrare la perdita e la definitiva impossibilità di ripristinare un dialogo che si rivela problematico:

«**Ho provato a migrare come gru verso il nord** dei tuoi seni, ignorando la paura che tutto fosse un'illusione, ma ti sei innamorata dei ritorni, delle mie ali, e ora mi cerchi in chi va via.»

La lirica si chiude su uno stato di perenne transitorietà, ri**evocando una suggestione montaliana che richiama** *La casa dei doganieri: «E io non so chi va e chi resta»*. **Il motivo elegiaco e sensuale ritorna in testi come** *Autoritratto con moquette, Foresta pluviale, Omakase e Autoritratto con orso triste*, **nei quali il ricongiungimento con l'alterità rimane irrealizzabile: «Sono dentro di te solo se non ci sono». La gioia di un amore è inconciliabile con le traiettorie dell'esistenza, dove la distanza non dipende da «un difetto delle nostre mappe».**

Dopo la rinuncia a un amore compiuto fatto di unione d'intenti e stabilità, si entra nel cuore della serie Confessioni del lupo. Qui l'io lirico s'impersona nell'animale, diventando esso stesso il pericolo; proprio in questa sequenza emerge una poetica dell'istante sorretta da sottili «teologie quotidiane». Una semplice «marmellata di mirtilli neri» assume i tratti di un oracolo: «Se la spalmi sul toast imburrato di fresco, saprà divinarti il futuro».

L'io lirico ricerca l'appagamento nei propri istinti selvaggi, che restano le uniche impronte latenti dell'essere. Tuttavia, anche in questa dimensione affiorano «crepe nelle guarnizioni», «strani fischi nel sistema di valvole» e l'«infiammarsi di pensieri», a testimoniare l'impossibilità di sfuggire alle proprie angosce ed esitazioni esistenziali. Infine, nella ottava poesia della serie incentrata sulla tassonomia del lupo alfa, vengono elencate e condensate le qualità peggiori della natura umana: tra questi c'è «chi gioca i soldi del padre, chi finge, chi punta sui cavalli, o chi ripara uno yacht con il solo scopo di naufragare a Tristan da Cunha».

Nell'itinerario poetico tracciato si riconosce così il tentativo di armonizzare la natura spirituale e **civilizzata dell'uomo con l'indomabilità del lupo, guidato unicamente dall'istinto di sopravvivenza**.

Si passa poi alla terza sezione, Pannonia, intitolata come l'antica regione e provincia dell'Impero Romano che comprendeva l'odierna Ungheria fino all'Austria orientale e dunque anche Vienna, luogo d'elezione e di ricerca per Federico Italiano. L'apertura è eclettica e si affida al Ghazal della pioggia, testimonianza della spiccata perizia sperimentale dell'autore. Italiano recupera infatti un'antica forma metrica di origine araba (risalente al VII secolo) introdottasi in Europa grazie agli intellettuali tedeschi: fu Joseph von Hammer-Purgstall a realizzarne la prima traduzione completa del canzoniere del poeta persiano Hafez, modello poi ripreso da Goethe nel suo Divano occidentale-orientale.

La struttura del ghazal prevede distici legati da un rigoroso impianto metrico. Il primo distico (matla) presenta entrambi i versi in rima (schema AA), mentre nei distici successivi la rima viene mantenuta solo nel secondo verso (schemaBA, CA, DA...). Questa rima (qafiya) è immediatamente seguita da un ritornello costante (radif). La composizione si chiude con il maqta, l'ultimo distico nel quale il poeta tradizionalmente inserisce il proprio nome o uno pseudonimo (takhallus), mantenendo un metro uniforme lungo l'intero testo.

Attraverso questo schema rigoroso, la poesia mappa una geografia del ricordo che si fa progressivo abbandono: Parigi (Gare du Nord), Trieste, Monaco, Rügen, Kyoto, luoghi accomunati dall'urgenza della separazione. La perdita dell'amata si moltiplica così in ogni città, a latitudini e altitudini differenti. La figura femminile sfugge continuamente alla presa dell'io lirico, mentre l'insistente ritornello della pioggia scandisce un ritmo quasi ipnotico: non un semplice elemento meteorologico, ma uno stato della mente che deforma la realtà e dissolve i contorni dell'esperienza vissuta, facendosi materia onirica:

«Nei sogni mi hai lasciato un milione di volte con un plié o con un rond de jambe- *pure volando ama mai sotto la pioggia*.»

Il finale introduce un nitido ribaltamento: se nel sogno la separazione avviene attraverso gesti eleganti, leggeri e quasi fiabeschi, nella realtà la perdita è tangibile e dolorosa, e consuma sempre la sua vicenda sotto la pioggia, con l'acqua a rappresentare lo scorrimento inarrestabile della vita. Anche in questo testo affiora una sottile ironia, che si fa ben presto **autoironia grazie all'uso di dettagli concreti, stonature quotidiane e un lucido distacco critico verso il proprio dolore.** Federico Italiano costruisce atmosfere intensamente liriche **per poi smontarle improvvisamente attraverso scarti di registro linguistico**.

Tale meccanismo è ben visibile anche in Borgeby, dove al lessico aulico e cartografico si alterna un linguag-

gio domestico capace di far dimenticare tutto: «i fiumi, il prosciutto, la Francia e il sangue», per poi riaprirsi a uno spiraglio elevato attraverso la citazione di Rainer Maria Rilke, «che da Borgeby, in Svezia, mandava lunghe lettere alla moglie sull'autunno imminente».

Proseguendo, nella poesia che dà il titolo alla sezione, Pannonia, assistiamo alla restituzione minuziosa di un viaggio «nel freddo di febbraio. Qui, «tra le conche dell'asfalto», emergono «macerie di antiche celebrazioni/ annerite dal fango e dall'oblio, mentre agli angoli dei muri le plantule della romice», ci rammentano che «non c'è un piano regolatore della vita». In questo passo si condensa perfettamente quella che si potrebbe definire una poetica del sospeso: manca qualsiasi intenzionalità moralistica e l'io lirico non rivendica una direzione precisa né una posizione definitiva, prendendo atto dell'assenza di regole e indicazioni generali per l'esistenza.

In Lo zoo di Anversa, invece, il protagonista è Rembrandt Bugatti, lo scultore affascinato dalla natura e dagli animali, che studiava con ossessione proprio al giardino zoologico. La sua devozione per la fauna crea un ideale punto di contatto con la poetica di Federico Italiano, in cui la presenza animale torna continuamente a ripopolare la pagina. In questo componimento la visita concitata dell'io lirico si misura con una vita spezzata dal peso della propria sensibilità (Bugatti muore suicida, inalando il gas): è¨ forse l'unico momento in cui la voce del poeta resta del tutto raccolta per rendere omaggio al ricordo dello scultore.

Segue la sequenza intitolata Per una storia economico-culturale del mercatino delle pulci, formata da sei poesie. Il ciclo prende il via con l'ingresso tra le bancarelle del Flohmarkt am Naschmarkt di Vienna. Fin dal primo testo risalta la voracità dell'io lirico, che vede nelle manifestazioni del reale qualcosa di più e di diverso di quel che appare: gli stand diventano un sistema cosmico instabile, «galassie malferme», dove la voce poetica segue orbite precarie costeggiando «nebulose di porcellana» fino ad imbattersi nel ritratto di Stalin. Il mercatino si fa così immagine di un universo in cui collassano le microstorie umane e tutti quegli oggetti che, pur carichi di memoria e valore simbolico, sono stati resi inutili dal tempo. Il lettore viene così risucchiato dalla «transitoria infrastruttura dell'esibire».

Nella quarta poesia della serie compare un venditore ribattezzato Tiresia che, capovolgendo il mito dell'indovino cieco, non predice il futuro ma incita il poeta all'acquisto. Poco oltre affiora l'eco delle Lettere a Milena di Franz Kafka. La rielaborazione di Italiano diventa così un confronto diretto con la genesi del linguaggio e la necessità di dare forma a quel «coagulo di orrore» presente in ognuno di noi, dove la paura, nella rilettura kafkiana, si converte nel desiderio di qualcosa di più grande, spingendo a superare i propri confini

gruppo degli intervenuti in attesa della conferenza al **n. 187 dei Gracchi**



per evolversi.

È necessario menzionare anche il Saggio sulla capinera, in cui si assiste alla progressiva contaminazione della natura all'interno del contesto urbano. In questo «Novunque» cittadino abita la capinera, figura che si erge a essere eletto, capace di scrutare e giudicare gli uomini dall'alto della sua posizione. Rispetto a essa, l'essere umano si scopre un nulla: viene così stabilita una vera e propria gerarchia invertita, in cui l'uomo appare irrilevante in quanto del tutto svuotato di coscienza e di significato, mentre l'uccello si fa soggetto dallo sguardo privilegiato, in grado di abitare la città mantenendo intatta la propria essenza. La capinera non si «scompone» perché «sa che il giorno finisce/ ma che nulla si estingue per davvero».
In questa dinamica affiora una sorta di spiritualità residuale, affidata unicamente al silenzio contemplativo dell'animale raccolto nel suo «convento di rami e boccioli». La capinera si configura così come l'emblema di un modello di vita ancora possibile nella metropoli contemporanea: attenta, composta e capace di scorgere negli oggetti e nelle presenze del quotidiano «la drosofila, i rami di biancospino, le rose canine» qualcosa che resiste alla disgregazione. Anche in questa cornice di spiccato interesse ornitologico emerge chiaramente la peculiarità della cifra poetica di Federico Italiano, il quale, proprio come la capinera, tenta di sintonizzarsi in armonia con ogni forma della materia, ricercando l'eterno nel transitorio.

Proseguendo, si approda all'ultima sezione della raccolta, intitolata La terza legge di Keplero. Il percorso poetico ritorna qui alla dimensione astronomica e, in particolare, al principio che regola la velocità del moto dei pianeti attorno al Sole. Se nella lirica omonima la galassia viene proiettata sull'asfalto e sui pini di una città qualsiasi, in Café Kafka l'attenzione si sposta sulla rielaborazione dell'esplosione di Tunguska del 1908 evento attribuito al passaggio o all'impatto di un asteroide, di cui tuttavia non sono mai stati rinvenuti frammenti meteoritici sul luogo.

La curiosità scientifica si fa pretesto lirico e la ricostruzione ipotetica dell'evento si converte in una profonda riflessione ontologica sull'esistenza: Tunguska rappresenta l'irruzione dell'apocalittico nel quotidiano, e questi eventi che trascendono la natura dell'uomo ci portano a chiederci «il senso delle nostre piccole anime». Ma anche qui l'io lirico non dà risposte, se non una strategia di sopravvivenza: «dormire, dimenticare, costruire penombre/ con le ginocchia, darci lievi piaceri di un'ora, dormire». Dopo la presa di coscienza di una vita ridotta alle sue funzioni essenziali, si assiste alla sconsacrazione delle dodici notti sante di tradizione germanica (Rauhnächte). Se nei rituali antichi il periodo tra il 24 dicembre e il 6 gennaio è propizio per manifestare un anno migliore e ricevere profezie in sogno, nella poesia di Italiano c'è spazio per un'unica rassicurazione: «la morte non ci avrà in totalmente». Si arriva quindi all'ultima poesia, «Ghazal del residuo», che sembra rappresentare un inno della natura residuale dell'esistenza umana. Nella rielaborazione della metrica persiana, il poeta procede per accumuli di scarti, tracce di materia che resistono alla dissipazione. Nell'elencazione dei minimi oggetti entrano anche la storia: ci sono infatti «le invisibili mura di Anzicourt» (un chiaro riferimento alla Guerra dei Cent'anni), ma anche «navi achee», che sono diventate «nostre gelosie», e quindi i grandi eventi del passato si integrano nelle nevrosi quotidiane. Il Ghazal rappresenta la chiusura ideale di Godzilla, perché c'è il definitivo riconoscimento della propria identità, di chi è rimasto dopo la deflagrazione. Essere residui significa essere gli unici testimoni e allo stesso momento ciò che rimane quando tutto il resto è scomparso.





LA POESIA

Jacopo **IACONI**

Jacopo Iaconi nasce a Giulianova nel 2000. Ha studiato Lettere e Filologia Moderna tra Macerata e Roma. Attualmente vive a Roma, dove lavora come assistente di redazione per Mediaset, e collabora con riviste e associazioni culturali.

Dopo il tuono
(Avvampando gli angeli caddero;
profondo il tuono riempì le loro rive,
bruciando con i roghi dell'orco)

ti scrivo tra le turiste asiatiche
che ostacolano il mio passo,
e la mia ombra e i rampicanti
mi minacciano nella notte;
una ragazza mi tedia con la gelosia,
per un follow Instagram
instauratosi tra i fori della mente,
mentre il mondo sta finendo.

"Ci si conosce di vista
ci si conosce di vista"
le ripeto, ma non mi frega niente,
in una Roma semi-deserta,
in cerca di gelato, un clacson
interrompe ogni mio pensiero,
e la pioggia è acqua di condensa,
di condizionatori in perdita.

E ripenso a te e me per le vie,
infastiditi dal fato e dalle mie,
dalle nostre aspettative e speranze.
Ascolto il canto di una zingara,
"Sono andata per lunghe strade",
era questo canto il nostro augurio:
"Camminare", ma senza te,



Giancarlo Limoni, Particolare Romano 1997, olio su cartoncino 24x18 cm

il vuoto ad ogni passo.

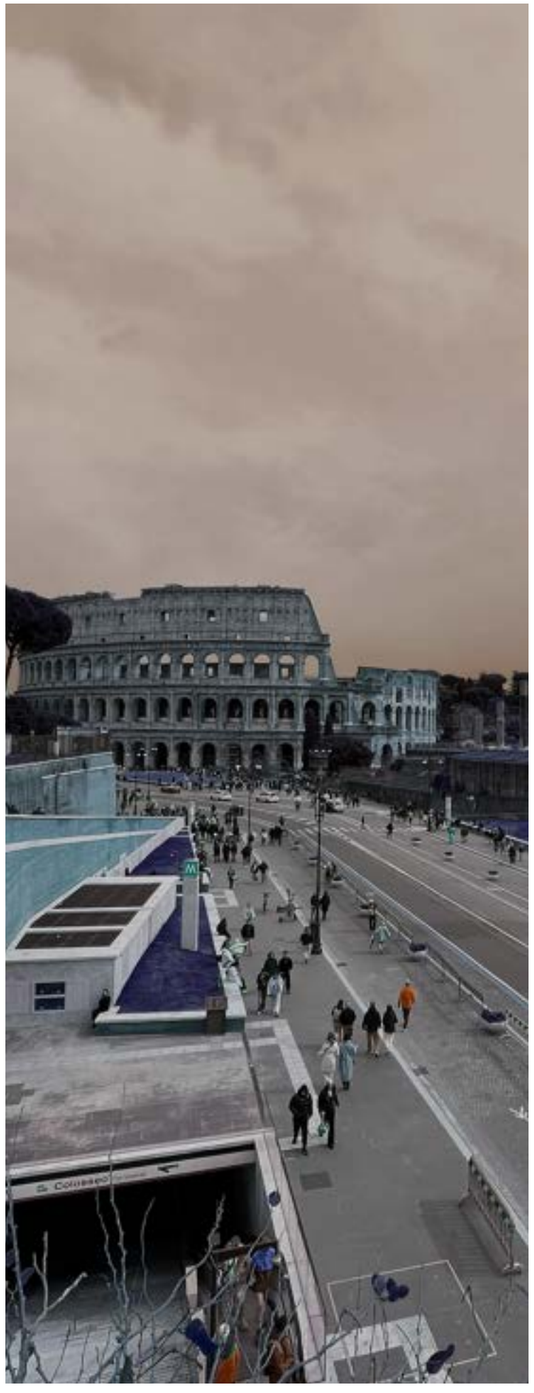
Nella planimetria del buio
sei il mio impero di luci,
e non importano le correnti,
le ostilità delle ombre,
orientarsi nell'oscurità delle voci,
il nostro ordine antico.

Non importa se una collega
ti scambia per un brigatista,
la nostra brigata libera
da condanne e giudizi,
nell'ora più nera
hai accolto i miei precipizi.

Adesso le spalle lontane,
svariate ombre meridiane
devo attendere per rivederti.
La casa invasa dalle formiche,
e il nostro assedio al mondo,
deve attendere.

Continuiamo a combattere,
non ancora il momento di cedere,
al cinema di sortilegi.

Le cornacchie continuano a starnazzare,
mi ripeti che ci chiamano a grandi cose,
ne sei certo.



Jacopo IACONI

Tutte han travaglio uguale, e ugual riposo;
Escono al primo albor, nè indugio o tregua
Soffrono mai durante il dì, poi quando
Espero spunta in ciel tornano a casa
Le forze a ristorar: dense a la soglia
S'affollano aleggiando, e a i buchi intorno
Suona un confuso fremito e ronzìo;

Ma poichè tutte s'annidár, non s'ode
Voce la notte più; placida ognuna
S'adagia, e cheta s'abbandona al son

(Virgilio, Georgiche IV, vv. 280-285; traduzione di Ippolito Pindemonte)



Forse Aristeo

C'è una nota strana nell'aria,
uno spiraglio obliquo,
forse un agguato dei giornalisti.

Gli sguardi mancanti di scopo
il senso di brevità
delle nostre ore
interrogativi o preludi rituali,

e vedo le cose precipitare:
l'ape non vuole tornare
a lavorare nel suo alveare.

Ti guardo senza stupore
con una fissità disattenta
e l'indifferenza tormenta
nello storico androne.

C'è una promessa qui
tra le luci digitali dei pc
e i tuoi occhi smagati

che mi guardano di sottecchi,
per salire in un gioco felice
sopra le sedie girevoli.

Ho visto tutti i palazzi di Roma,

confuso i giorni con le notti,
misurato la vita con gli affitti
e le illusioni dei libri letti.

E adesso, entro sommessamente
nel cortile dei tuoi sogni,
avvelenato da erbe malsane
anche se non conosco la tua città.

Ho visto tutti i palazzi di Roma,
i cantieri che non vedono fine;
le invasioni islamiche,
i terremoti, alluvioni e frane.

Ho visto tutte quelle cose
lasciate in disparte come morbi contagiosi,
e ho studiato le grandi gesta,
e l'educazione dei religiosi.

Ma nulla ho trovato,
nulla nelle conoscenze mondane,
nei classici cinematografici.

Resto qui tra azione ed esitazione,
aspetto una qualche carrozza
che mi porti altrove.

Cogli questi sogni letargici,
prima che torni nel teatro delle ombre
ed un'altra inconsistenza
venga a turbarti sulla rupe del letto.

Io sono la tua apocalisse,
e tu il sussulto torrido
di una sera di agosto.

Ci divide lo strepitare
della gente che non sa,
i ciottoli del caso da masticare,
e un compagno che hai smesso di amare.

Ho percorso tutte le strade di Roma
e mi hanno portato a te,
ma devo abbandonare pensieri torridi
e non chiedermi "perché?"

Tutte le parole mentono.



nella pagina precedente: frammento di Mario Sironi: Periferia (1922);
qui sopra: Pietro Germi ne "L'uomo di paglia"

Giuseppe **MARRONE**

Giuseppe Marrone si è formato tra Napoli e Roma, dove ha conseguito il titolo di dottore di ricerca presso l'Università di Roma Sapienza. Ha pubblicato due raccolte di poesie, Sulla riva (Oèdipus, 2018) e Gesta barbarorum (Ensemble, 2019).

MORENO COCOLA

I.
Le fotografie nascono dal buio,
come una finestra appena aperta
quando s'iniziano a rischiarare.
Dove pure non c'erano.
Corre il buio, e manca pochissimo
lì, ultimo sospiro e si trattiene il fiato
la vividezza della corsa prima dello sparo.
L'inchiostro della prima firma,
accorgersi che l'invecchiare
Inizia dai sogni: che fluiscono da speranze
E poi diventano ricordi.
Il terremoto dentro ai corpi
Ricordi ma non morti
Ti prego non te ne andare
Non ho finito di camminare.

II.
-sorridi…
-davvero lo farei, se non tormentasse
la sabbia la risacca e mi venisse
incontro più docile. Sarei risolto
e cercherei un tempo esatto, d'un respiro
una spallata tra i secondi, ben scelto,
ben curato, con la passione dell'artigiano,
commisurato, un istante di viso asciutto,
lo giuro, m'affannerei a trovar uno
spazio cucito su misura
come lo scarto che il vento blu
apre tra i panni ai fili tesi appesi,



B. Bertolucci, Ultimo Tango a Parigi (1972) M.Brando e M. Schneider nella scena del ballo.

uno spazio con un poco d'armonia,
e mi basterebbe un silenzio
che non appesantisca, lo prenderei,
se lo vedessi
tra polvere e ristagno, liquido e saltimbanco,
allungherei la mano per…
Sai, potrei essere felice
solo in un posto come questo
-…sei già qui.

VII. Tango dei Buchi Neri
Masse sterminate nel vuoto
si misero a danzare
goffe in un armonioso moto
vedove sole e leggere nel mare.
Fecero scricchiolare il mondo.
Per dileggio del tutto
tutto divorano
in quella danza senza fine
piansero ogni lutto
risero per milioni d'istanti
Della loro eterna grossezza
Col rossetto sul viso
Amarono e furono amanti
Così il peso massiccio
E i sogni infranti
Spariscono nei volteggi
Del tango dei giganti.

VIII. Overcast
Era una notte per persone sole
Naufraghi, stanchi, su scogli battuti
Era una notte per gridi sparuti
Io sentivo ed ingoiavo succhi
notturni, per perdermi, giocavo.
Ti dissi: aspettami
Non ti accorgi di piangere?



Renato Guttuso: frammento da "Boogie-woogie", 1953. Mart, Rovereto

Michele **Zacchia**

Due **poesie**.....

Michele Zacchia (Santa Maria Capua Vetere 1999) vive a Roma.
laureato in Lingue e Culture Moderne a Napoli, Master di Editoria, Giornalismo e Management Culturale. Ha frequentato l'Universitat Autònoma di Barcellona e il Chichester College.
Copywriter, redattore, traduttore, collabora con numerose testate giornalistiche: The Wise Magazine e il quotidiano La Libertà di Piacenza. Legato alla Fondazione Maria e Goffredo Bellonci - Premio Strega, con la quale partecipa all'organizzazione di eventi culturali.
Ha pubblicato *La Teoria del cerchio* (Controluna, 2022), *Il taccuino dell'ospite* (RP Libri, 2024) (Premio Lorenzo Pataro, 2026). poesie sono nell'antologia *Orme di Luce*. Ricognizione della giovane poesia italiana vol.2 (Macabor, 2026). Altre su: L'Altrove - Appunti di poesia, Inverso - Giornale di poesia, Satisfiction, Transiti Poetici, La Repubblica, Bookreporter, Herederos del Kaos, L'Osservatore

1.

Palazzi nascondono tempie:
la città mi parla di un ritorno che
si accoppia con il bianco.
Oggi la parola stanca, e
il grande bacio delle strade
tortura il cielo che passa dalla porta.
Domani l'alba
sarà vestita di lana, e sarò
sopravvissuto in un buio reticolo,
mentre abbasso la testa al mondo

2.

L'orizzonte è un gioco di ombre,
in questo calare delle menti.
Terribilmente ci attraversa l'universo,
e le pallide ore indifese
fanno di noi pietà.
Il sole si ritrova nella grazia,
in quelli che restano giorni delicati:
siamo caduti sul mondo a guardare
gli uomini tenersi stretti







nella pagina accanto, in alto: tondo di Emilio Vedova colori acrilici su tela (1985); Roma, fotografia di una via dell'EUR



Pablo Picasso: la zuppa, 1903, olio su tela, 39x46, Art Gallery of Ontario - Montreal



LA NARRATIVA
IN BREVE

Giuseppe **MARRONE**

Il Saraceno

Da dove quell'uomo così singolare fosse venuto era qualcosa che nessuno sapeva, giù in paese. Le opinioni erano contrastanti, divise in maniera piuttosto omogenea tra chi voleva che il professor - "professore" di che cosa non si sapeva, ma in fondo la qualifica di professore, come quelle di "maestro" o la più generale di "signore" erano riservate, per sicurezza e per rispetto, a qualunque straniero, italiano e non, avesse in tasca abbastanza lire da pagarsi vitto e alloggio nella casetta di qualche locale - Bey, Essad Bey, venisse dall'Africa nera e quelli più raziocinanti che nei suoi tratti sottili, nel suo sorriso bianco che tanto duramente contrastava con il colorito ambrato della pelle, negli occhietti furbi, intravedevano l'ultimo raffinato prodotto del non troppo lontano Oriente.

Michele Cinque, che di professione era pescatore, come il padre e il nonno prima di lui, e che del mondo non aveva visto altro che Positano e il suo ristretto circondario, interrogato sulla questione, aveva detto:
«Per me, il professore è nu sarracino».

A vederne, di stranieri, ci eravamo abituati. Gli stranieri vanno e vengono: a Positano è così da sempre, sarà così per sempre.
Prima del professor Essad Bey, c'era stato il professor Clavel. Prima di Clavel c'era stato il maestro Scielzo, e la lista potrebbe continuare all'infinito. Qualcuno dice che un tempo, mille anni fa su per giù, per Positano passò anche Federico II, l'imperatore, ma della veridicità di questa storia non posso dirmi sicuro.

Al suo arrivo, il professor Bey era come la maggior parte degli stranieri: uno col portafogli pieno e un libretto di risparmio da tremila lire. Nel giro di un paio d'anni, con la malattia che lo aggredì e l'arrivo della guerra, non gli erano rimasti neanche i soldi per pagarsi la morfina. Stava a pensione da noi, lo ricordo come fosse ieri.

Un giorno, era il '41, entrammo in camera sua, io e mia madre. Stava nel suo letto, il professore. Stava nel suo letto e fissava il vuoto davanti a sé, coi suoi occhietti da turco, la fronte umida, il colletto della camicia fradicio di sudore; sul comò che mia madre aveva avuto in dote in occasione del matrimonio e che aveva deciso di impiegare come arredo per la stanza che fittavamo, c'era il suo buffo fez rossiccio. "Il cappello del saraceno", pensai.
«Professore», cominciò mia madre, «voi mi dovete scusare, ma…»

Il professor Bey tirò un profondo respiro. «L'editore non mi ha pagato», disse, sforzandosi di indicare un mucchietto di lettere poggiate anch'esse sul comò, a fianco del fez. «Io… non ho niente… non ho…»

Parlava l'italiano degli stranieri, l'italiano sghembo e sgangherato degli stranieri, l'italiano impacciato degli stranieri cui si era sommato il terrore, la paura di ritrovarsi da un momento

all'altro coi dolori e la febbre che se lo mangiavano in mezzo alla strada, sotto l'occhio indagatore della gente, esposto al pubblico ludibrio in tutta la sua miseria.

Mia madre non sapeva neanche cosa fosse, un editore, ma sapeva che cosa vuol dire lavorare e non essere pagati. Ci era passata tante volte, in vita sua, quando da ragazza andava a servizio nelle case altrui.

Senza dir niente, mi prese per mano e ce ne andammo fuori.
«Il professore deve riposare», mi disse.

Quella sera e le sere successive, come già prima avevo fatto altre mille volte, alle sette e trenta in punto - ora delle campane della Chiesa di Santa Maria Assunta - portai al professor Bey il suo piatto di zuppa quotidiano. Il liquido ballonzolava pericolosamente a ogni passo; quello era per me il momento più odioso della giornata: non volevo neanche pensare a quante ne avrei buscate, dalla mamma subito e al ritorno anche dal papà, nel caso avessi rovesciato in terra la zuppa del professore.

Quando tornai da mia madre, la trovai intenta a versare nei nostri piatti scheggiati la stessa minestra che avevo poc'anzi finito di servire. Quello che mangiavamo noi mangiava il professore, di meglio non avevamo. Dieci minuti e mio padre sarebbe rincasato.
«Mamma, non ho capito una cosa», le dissi.
«Che cosa?»
«Il professore non ha pagato, giusto?»
Mi rispose con un cenno del capo, affermativamente.
«E, se non ha pagato», proseguii, «perché continua a stare con noi?»

Credevo di aver notato qualcosa che a mia madre era sfuggito. Ero convinto, come spesso capita ai bambini, che mia madre si fosse lasciata ingannare dalle parole del professore e che quindi spettasse a me ricordarle quale trattamento bisogna usare ai clienti insolventi.
Mi aspettavo un premio, anche piccolo. Ciò che invece ottenni fu un bel ceffone dritto dritto sulla guancia sinistra.
Ricordo che la guardai con rabbia, senza piangere.

«Lo hai visto anche tu, il professore», mi disse. «Se ne avesse, pagherebbe anche due volte quello che deve. È un uomo solo, non ha nessuno, soffre come una bestia», disse. «Il professore resterà con noi».

Più tardi, ne parlò anche col papà. Il professor Bey - concordò - doveva restare con noi, qualunque cosa fosse successa, finché fosse stato necessario.

Una sera che salii da lui come al solito, con la zuppa e un mezzo morso di pane del giorno prima, il professor Bey mi parlò. L'aveva fatto altre volte, ma mai troppo a lungo.

Disse un sacco di cose che non ricordo più, aveva la voce triste e il colletto della sua camicia era più bagnato del solito. In fondo ai suoi occhi saraceni c'era un buio che mi penetrò dentro fino a trafiggermi il cervello.

Lo avrei abbracciato, ma lui era pur sempre un "professore", anche ora che non ci poteva pagare, e io non ero che un bambino. Non me la sentii di abbracciarlo, ma avrei dovuto farlo.

Era il 26 agosto del '42. Fu una notte caldissima dal mare immobile. C'era la guerra.

Su al camposanto c'è una tomba diversa dalle altre: in mezzo alle croci cristiane, una stele di marmo con al vertice un turbante scolpito se ne sta tutta di traverso, rivolta a Oriente. Oltre il mare, oltre chilometri di terra e deserto, dall'altra parte c'è La Mecca.

Nel ventre della nostra terra abbiamo accolto il professor Essad Bey.

Le Fotografie di **Susetta BOZZI**: Xinjiang Square (sopra); Scala Mobile (sotto)





Gianni **BULIAN**

A Lezione di Restauro: istituzioni assenti, patrimonio in rovina, il lento addio ai mosaici

La Villa del Casale di Piazzza Armerina



La vicenda museografica e di scavo della Villa Romana del Casale a Piazza Armerina rappresenta un capitolo fondamentale nella storia del restauro archeologico e dell'architettura museale del Novecento italiano, evidenziando il costante confronto tra esigenze di conservazione, reversibilità e restituzione volumetrica.

I primi scavi sul sito archeologico presero avvio nel 1929 ad opera di Paolo Orsi, ripresi più estesamente nel 1935 da Giuseppe Cultrera. Portarono alla luce i mosaici del triclinio e del peristilio. Per far fronte alla necessita di proteggere i pavimenti musivi dalle intemperie e dai dilavamenti, l'architetto Piero Gazzola realizzò tra il 1941 e il 1942 un primo intervento di protezione basato su: Strutture pesanti in cemento armato consistenti in piloni e cordoli innestati direttamente sulle creste murarie antiche; coperture in mattoni e falde rigide: di tipo tradizionale ma prive di flessibilità, visivamente impattanti e strutturalmente aggressive per le antiche murature.
Con l'inasprirsi della Seconda Guerra Mondiale le attività di scavo e sistemazione subirono una lunga e completa sospensione. Il concorso ad inviti del 1955 non riuscì ad arrivare all'assegnazione di una proposta. Nessun progetto fu ritenuto pienamente idoneo a risolvere il complesso equilibrio tra tutela archeologica, reversibilità e leggibilità spaziale. Nell'anno successivo la Soprintendenza – afferente ancora alla direzione generale del ministero Pubblica Istruzione, si rivolse all'Istituto Centrale del Restauro (ICR).

Fu così che il suo celebre direttore Cesare Brandi diede le prescrizioni teoriche e metodologiche dell'incarico assegnato a Franco Minissi. Brandi negli anni immediatamente successivi, aveva formulato i principi guida per la protezione dei mosaici. La sua visione esigeva una struttura che restituisse la volumetria originale dell'edificio tardoantico senza ricorrere a ripristini mimetici o falsi storici: un involucro trasparente, leggero, completamente reversibile e nettamente distinto dalle murature antiche, capace di proteggere i pavimenti e al contempo far filtrare la luce naturale.
In "Archeologia Siciliana" il Brandi espone di fatto il piano metodologico dell'intervento tradotto in architettura da Minissi: no ad un generico ripristino tipo Pompei, Ostia, Ercolano; I mosaici vanno lasciati in situ, con il passaggio al di sopra dei muri per vedere i mosaici figurati. Indica inoltre come debba comparire la copertura nella splendida valletta.
Afferma quindi la contrarietà ad ogni rifacimento proposto per la precedente copertura di enormi capriate lignee con tegole di cotto sostenuta da massicci pilastri di mattoni perché: adulterava il monumento, il rudere, determinando la necessità di camminare sui mosaici. Rifiutava l'idea di un'enorme cupola o tettoia in cemento armato perché il rudere sembrerebbe contenuto in un hangar, paesaggisticamente inopportuna.
Si sarebbe immaginata una copertura in materiale leggero e trasparente con sostegni leggeri posti sui resti dei muri ed una copertura a doppio displuvio per le acque e piana sotto, trasparente con materiali simili al vetro negli spioventi e in materiale opaco al di sotto. "noi non dubitiamo che questa soluzione integralmente moderna e integralmente modesta diventerà esemplare"

La svolta di Franco Minissi e l'esito museografico

Sulla base dei criteri teorici fissati da Brandi, la Soprintendenza, guidata da Luigi Bernabò Brea, affidò l'incarico a Franco Minissi, che era già collaboratore dell'ICR e tra i firmatari dell'esito del concorso. Il progetto propose una



soluzione fortemente innovativa per l'epoca, fondata sui principi della Carta del Restauro e della reversibilità consistente: a) nella reiterazione dei volumi originali con le coperture che ripetevano l'inclinazione e l'altezza delle originarie costruzioni romane senza arbitrarietà nei paramenti murari; b) nell' uso di materiali trasparenti e leggeri: l'impiego di telai metallici e lastre in perspex (polimetilmetacrilato), le quali garantivano un'illuminazione naturale diffusa dall'alto e davano illusione di percepire il volume degli ambienti dall'esterno; c) nella sistemazione di Percorsi sospesi: introduzione di passerelle aeree per i visitatori, staccate dai pavimenti per l'integrità delle tessere musive offrendo una vista dall'alto dei cicli figurati.
Minissi tradusse in pratica le istruzioni di Brandi. Costruendo un innovativo involucro in tubolari metallici con persiane orientabili e pannelli in polimetilmetacrilato. La sistemazione fu realizzata tra il 1957 e il 1960.
L'opera è divenuta una pietra miliare del restauro critico -conservativo del Novecento, pur avendo mostrato nel tempo forti criticità termoigrometriche con un devastante effetto serra sui mosaici, che ne hanno poi determinato la recente sostituzione.
Il progetto si propose così negli anni Sessanta, come uno dei più autorevoli esperimenti di museografia archeologica del Novecento. Minissi aveva progettato una struttura per proteggere i mosaici grande più di duemila metri quadrati. La sua forma alludeva agli originali volumi spaziali della domus tardoantica.

Il progetto si basava su quattro concetti fondamentali.
Il primo era la simulazione volumetrica come "Anastilosi virtuale". L'autore non ripropone la ricostruzione dei muri o dei tetti con la ricostruzione delle murature originarie. Si limitò invece alla sagoma ed alla quota delle pareti e delle falde di copertura, mediante una gabbia tridimensionale di tubolari metallici leggeri.
Il secondo fu l'uso del Polimetilmetacrilato, utilizzato per tamponare la struttura tubolare metallica. Franco Minissi impiegherà infatti dei pannelli trasparenti ed ondulati di tale materiale per ottenere una trasparenza utile a tre scopi: Permettere all'involucro di integrarsi visivamente nel paesaggio naturale circostante; filtrare la luce solare naturale sui pavimenti musivi; rendere leggibile dall'esterno la continuità spaziale delle murature antiche sottostanti.
Il terzo si determinerà con il distacco fisico e la reversibilità dell'intervento. La nuova struttura fu progettata per essere interamente smontabile. Le aste metalliche poggiavano sui paramenti murari superstiti interposte da guarnizioni in gomma o piastre isolate.
Infine la quarta soluzione riguarderà i percorsi sospesi per i visitatori. Il sistema di passerelle pedonali elevate in



ferro e vetro, sono posizionate esattamente lungo la linea d'imposta delle antiche pareti o leggermente a sbalzo. In questo modo il visitatore osserva i pavimenti dall'alto, riproducendo la percezione dello spazio originario.

Nonostante il suo valore teorico e l'immediato plauso internazionale, l'uso di materiali sintetici sperimentali e l'assenza di studi microclimatici idonei portarono a un rapido e grave degrado della struttura insieme alle forti minacce per la conservazione dei mosaici.
I pannelli in perspex si comportarono come una vera e propria serra agricola. Sotto il sole estivo della Sicilia, le temperature sotto l'effetto delle coperture avrebbero raggiunto tra i 50 e i 60 gradi centigradi. L'effetto devastante del microclima era intollerabile sia per i visitatori sia per le tessere musive e gli intonaci dipinti.
La mancanza di una ventilazione e gli effetti di una condensa Salina di risalita, impossibilitato ad evaporare all'esterno, determinò la condensa sulle pareti interne ricadendo sotto forma di "pioggia acida" e salina sui mosaici. Questo fenomeno accelerò la polverizzazione delle tessere, il rigonfiamento delle malte e la formazione di patine biologiche.
In più, sottoposto ai raggi ultravioletti, il Perspex perse rapidamente la sua trasparenza originaria entro pochi anni, ingiallendo, opacizzandosi e imbarcandosi a causa del calore. Ciò vanificò l'effetto estetico di "involucro invisibile" e alterò la percezione cromatica dei mosaici sottostanti.
Il Degrado Meccanico e le Infiltrazioni d'Acqua causarono in ultimo le dilatazioni termiche difformi tra struttura metallica e lastre in plastica, provocando la rottura nei punti di giunzione e fessurazione, causando infiltrazioni d'acqua piovana durante la stagione invernale.

Il dibattito sulla sostituzione delle problematiche coperture è stato uno dei più accesi e complessi problemi del restauro contemporaneo. Quando Vittorio Sgarbi venne nominato Alto Commissario straordinario per la Villa del Casale nel 2004, la sua missione si presentava alquanto ostica. Intraprese subito una crociata mediatica e culturale per smantellare completamente le strutture esistenti, assumendo fin da subito una posizione di forte rottura ideologica nei confronti dell'opera. Definì le vecchie coperture dei «cassoni d'alluminio e plastica» indegni del valore archeologico del sito e sostenne la necessità di smantellarle radicalmente. Durante la sua gestione e negli anni del dibattito (2004 - 2007), si confrontarono diverse visioni architettoniche: dalle più delicate a delle vere e proprie utopie ingegneristiche.

Quali proposte ora s'impongono?

Una soluzione sollecitata e valutata da Vittorio Sgarbi coinvolge l'architetto e museografo Guido Canali. A lui si devono importanti interventi come il restauro del com-



plesso della Pilotta a Parma e del Santa Maria della Scala a Siena. La sua proposta si sarebbe basata su una sensibilità tipicamente contestuale estremamente sensibile e rispettosa.

A differenza dell'idea di un unico grande contenitore isolante, Canali ipotizzerà un sistema articolato che ricalcava i singoli ambienti della villa romana. L'obiettivo era riproporre i volumi originari (sale absidate, peristilio, vani residenziali) senza appesantire il paesaggio della valle. La proposta abbandonava completamente la plastica traslucida del Minissi per una combinazione di strutture in legno, pannelli metallici di rivestimento (alluminio/rame) leggermente intonacati o satinati e ampie intercapedini d'aria. La tecnologia puntava sulla ventilazione naturale passiva, dove l'aria calda può defluire verso l'alto senza creare ristagni termici e di umidità sopra le tessere musive.

Il progetto avrebbe mirata al restituire all'interno una luce naturale diffusa e controllata mediante lucernari orientati, eliminando sia l'irraggiamento diretto sul pavimento sia i violenti riflessi giallastri prodotti dalle vecchie plastiche invecchiate.
L'ipotesi della mega-struttura / Cupola geodetica alla Buckminster Fuller
All'estremo opposto del ventaglio delle proposte vagliate da Sgarbi visse l'idea di una rottura tecnologica totale con l'archeologia sottostante. L'ipotesi prevedeva di ignorare il perimetro delle singole stanze romane e di sovrastarle con una grandissima struttura reticolare di oltre quattromila metri quadrati, sospesa ad una quota ipotizzata tra i 50 – 60 metri dal suolo. La struttura richiama espressamente la geodesic dome di Richard Buckminster Fuller: una calotta o tensostruttura ultraleggera composta da un reticolo triangolare autoportante in acciaio e membrane trasparenti/schermanti. L'intento teorico era quello di creare un vero e proprio microclima indoor pressurizzato e climatizzato che avvolge l'intera area come una serra tecnologica, lasciando i ruderi e i mosaici completamente liberi da pilastri o appoggi interni.
L'idea è stata presto accantonata sia per l'impatto paesaggistico significativo sulla conca boscosa della valle del fiume Gela, sia per la complessa gestione di un volume d'aria così grande in un clima afoso come quello della Sicilia d'entroterra.

Oltre alle ipotesi di Canali e alle sue utopie geodetiche, il dibattito tra il 2004 e il 2007 ha visto il confronto di molte altre proposte.
Un fronte si apre nella prospettiva di salvare l'opera di Franco Minissi promossa da storici dell'architettura in una via essenzialmente accademica. Tra di essi Franco Tomaselli, Giuseppe Tusa, Marco Dezzi Bardeschi. Questo fronte sosteneva che la copertura di Franco Minissi fosse essa stessa un capolavoro della storia del restauro del Novecento e addirittura un bene vincolato. Ne Proponeva di non demolire la struttura, ma di sottoporla a un restauro tecnologico:





sostituire le lastre di Perspex deteriorate con vetri stratificati traspiranti e installare un impianto di ventilazione forzata, preservando il disegno originario degli anni ‘50.
La proposta della “Tettonica del Legno e del Rame” (Guido Meli). Alla fine, la linea prevalente è stata quella messa a punto da Guido Meli (allora direttore del Centro Regionale per la Progettazione e il Restauro della Regione Siciliana), approvata da Sgarbi e trasformata nel cantiere esecutivo dal 2007 al 2012. Meli integrò l’esigenza di ricostruire le volumetrie romane con l’uso di archi in legno lamellare, coperture opache in rame ventilate e pareti traslucide serigrafate. Questa scelta rappresentava una mediazione tra la leggerezza visiva richiesta da Sgarbi e le stringenti esigenze di protezione termica dei mosaici.
L’ipotesi del “Parco Archeologico a cielo aperto”: Una frangia di archeologi propose persino la rimozione totale di ogni copertura fissa sopra le stanze meno preziose, lasciando protetti solo i mosaici principali tramite coperture piane o temporanee retrattili, restituendo la villa allo stato di rovina paesaggistica immersa nel verde.
Tra il 2007 e il 2012, coordinato dal Centro Regionale per la Progettazione e il Restauro della Regione Siciliana è stato realizzato un intervento di sostituzione e rifunzionalizzazione delle strutture per cercare di risolvere le gravi problematiche che si erano aggravate anche per una colpevole mancanza di una manutenzione programmata nel tempo. Un sito del genere avrebbe avuto bisogno di un piano di monitoraggio e di manutenzione per i piccoli interventi di consolidamento dei mosaici (evitando le pezze di velatino messe per fermare le tessere e mai più rimosse). Sarebbe stata necessaria una piccola squadra di restauratori qualificati per il settore specialistico sempre a disposizione come succede in tutti i parchi archeologici in Italia.

Fu attivato, non senza difficoltà e lungaggini un grande cantiere di restauro e riqualificazione ideato e diretto dall’architetto Guido Meli (allora direttore del Centro Regionale per la Progettazione e il Restauro e poi del Parco della Villa del Casale) in stretta sintonia con la visione dell’Alto Commissario Vittorio Sgarbi: la natura degli interventi comportava aspetti tecnici ed estetici estremamente precisi e complessi. Questo intervento è stato uno dei più importanti cantieri di restauro conservativo e museografico d’Europa purtroppo, a mio giudizio, pur ottenendo un miglioramento sul piano microclimatico e prestazionale, è risultato assolutamente stravolgente per quanto riguarda l’idea progettuale di Brandi e Minissi, creando una profonda frattura con i principi della museografia teorica del Novecento.
Il Progetto di Minissi secondo lo schema teorico del Brandi si fondava sulla: reversibilità e trasparenza visiva; sulla distinzione tra “ruina” e integrazione; sull’affermazione di una leggerezza e l’astrazione dei volumi.
Il restauro del Meli (2007-2012) è stata imperniata su: volumetria opaca e presenza materiale; sulla ricostruzione spaziale “mimetica”, creando un involucro edilizio stanziale e pesante. Si sarebbe creata una perdita della “Trasparenza Reversibile”: Il progetto di Minissi, concepiva la copertura non come un nuovo edificio, ma come un “fantasma visivo”: un guscio trasparente e leggero che permetteva di leggere la luce del paesaggio e distinguere nettamente l’opera romana dal supporto moderno.
La prevalenza dell’architettura sul paesaggio avveniva col ripristino delle volumetrie originarie tramite tetti opachi a falda che avrebbero trasformato la villa da “rovina immersa nella natura” a un complesso edilizio compatto e imponente, privando il visitatore della percezione dello spazio archeologico aperto. Si può dire in fondo che Minissi avrebbe compiuto il passaggio dal “Tratteggio” al “Contenitore”. Se infatti, il restauro brandiano predicava la minima interferenza e la distinguibilità dell’aggiunta, il nuovo guscio si sarebbe imposto come una presenza architettonica forte che reinterpretava in modo figurativo i volumi romani, sovrapponendosi alla memoria storica del cantiere di Minissi.
L’opera di Meli ha finito per incarnare il pragmatismo della conservazione preventiva del XXI secolo: ha salvato la materia (i mosaici) sacrificando l’astrazione critica e la trasparenza concettuale dell’allestimento. Un intervento impeccabile nella gestione della fisica dell’edificio, ma che segna il passaggio dal restauro critico-filologico (dove la rovina e il paesaggio dialogano in modo astratto) a un restauro prestazionale-ricostruttivo, dove l’involucro tecnologico prevale sulla delicatezza del segno museografico.
Sul piano prettamente conservativo e tecnologico, l’intervento ha risolto le criticità strutturali che minacciavano i mosaici. Ha abbattuto l’effetto serra, sostituendo il Perspex e i tubolari metallici con coperture opache in rame ventilato e archi in legno lamellare. Questo ha azzerato i picchi termici. La creazione di pareti ventilate e moti convettivi (effetto camino) ha inoltre eliminato le condense, bloccando il degrado chimico e la formazione di sali e patine biologiche sulle tessere musive. La de-cementificazione dei sottofondi e l’uso di malte a base di calce idraulica naturale e pozzolana hanno infine ripristinato la salute materiale dei pavimenti.
Il cuore del progetto firmato da Guido Meli è stato la rimozione della vecchia struttura di Franco Minissi e la realizzazione di un nuovo guscio architettonico. È stato abbandonato il perspex e il ferro tubolare a causa delle escursioni termiche letali e della condensa. La struttura portante è stata realizzata in legno lamellare; le pareti traslucide sono state vetrate.
La nuova struttura è stata concepita come una “parete ventilata”. Tra la copertura esterna e lo spazio interno è stato creato un’intercapedine d’aria che sfrutta i moti convettivi naturali (effetto camino), lasciando fluire l’aria calda verso l’alto ed evitandone il ristagno sopra i mosaici. I lucernari e i pannelli trasparenti verticali sono stati realizzati in vetro stratificato con serigrafie schermanti e filtri UV/IR, studiati per diffondere una luce morbida omogenea senza permettere ai raggia solari di colpire direttamente le tessere musive e gli intonaci affrescati. I plinti di fondazione della nuova copertura sono stati posizionati all’esterno del perimetro archeologico o su punti neutri privi di stratigrafia musiva, per non gravare sulle strutture romane superstiti.

Parallelamente al contenitore edilizio, l’équipe guidata da Meli ha eseguito un restauro sistematico sugli oltre 3.500 metri quadrati di mosaici pavimentali e sulle pitture murali. Uno dei problemi principali lasciati dai restauri degli anni ‘50 e ‘60 era l’uso del cemento Portland come allet-



tamento per le tessere staccate o ricollocate. Il cemento, rilasciando sali solubili (solfati e efflorescenze), stava letteralmente sgretolando la pietra delle tessere. Il cantiere Meli ha previsto la micro-rimozione meccanica delle boiacche cementizie e la loro sostituzione con malte naturali a base di calce idraulica naturale e pozzolana. Invece di staccare i mosaici dal pavimento (pratica invasiva molto usata nel passato), si è preferito il consolidamento profondo in situ tramite micro-iniezioni di leganti fluidi a base di calce per riempire i vuoti creatisi tra il rudus, il nucleus (i livelli di sottofondo romani) e il letto di posa delle tessere.

Dal punto di vista della percezione visiva dell'opera, le scelte di Guido Meli e Vittorio Sgarbi hanno ridefinito la fruizione della Villa ripristinando i volumi originari senza "mimetismo". La forma esterna della nuova copertura ricalca la volumetria tridimensionale dell'antica villa romana (i tetti a falda, le altezze delle sale absidate, la peristilio centralizzato), consentendo al visitatore di percepire gli spazi originari senza ricorrere a ricostruzioni storiche arbitrarie ma allo stesso tempo compiendo un "Misfatto Architettonico".
Le vecchie passerelle di Minissi, spesso troppo vicine o invadenti rispetto ai mosaici, sono state sostituite con un sistema modulare sospeso ad un'altezza calibrata per offrire un punto di vista rialzato ma ottimale (senza ombre portate né riflessi sulle superfici). Eliminato il viraggio giallastro alterato dal vecchio perspex degradato, i mosaici (realizzati con marmi policromi e pietre provenienti dal Nord Africa e da tutto il Mediterraneo) hanno ritrovato le cromie originali, la lucentezza delle tessere e i contrasti chiaroscurali d'epoca romana.

Comunque sia, Franco Minissi amava sperimentare (rischiando) anche per quanto riguarda i materiali. A grande scala, l'esperimento più famoso e ambizioso fu proprio quello condotto a Piazza Armerina (1957–1960) con l'uso di lastre ondulate di Perspex per ricostruire a scala 1:1 i volumi della Villa Romana del Casale. Il metodo fu applicato con varianti anche nel restauro del Teatro Greco di Eraclea Minoa (dove coprì le gradinate in pietra calcarenite con teche trasparenti, anche in questo caso con risultati negativi) e nei depositi/strutture di protezione del Museo Archeologico di Gela.
La posizione di Canali ribadita nella sua proposta era assolutamente condivisibile:
i difetti della struttura di Minissi, anche per quanto riguardava la conservazione e valorizzazione dei mosaici potevano ben essere risolti come Canali stesso aveva suggerito pur se sollecitato da Sgarbi nel completamento dell'elaborazione del progetto non stravolgendo l'idea ricostruttiva, come invece è avvenuto. purtroppo appesantita fino all'inverosimile per l'applicazione delle norme antisismiche che in molti casi dovrebbero essere attentamente valutate per non compromettere l'idea architettonica originaria. Dal punto di vista conservativo infatti, come ho detto, non si è risolto il problema dei ruderi romani, mentre dal punto di vista della museografia, abbiamo assistito ad un evidente arretramento di quella che era stata un'idea importantissima, che per di più consentiva un inserimento paesaggistico in un contesto estremamente delicato: dobbiamo considerare l'estrema attenzione e rispetto che Brandi riservava a questo tema.
Per Brandi, infatti, il paesaggio non era mai un semplice fondale neutro, ma parte integrante dell'unità figurativa dell'opera: alterare il contesto significa comprometterne la stessa leggibilità. La trasparenza e la leggerezza dell'intervento di Minissi nascevano proprio da questa consapevolezza, permettendo ai volumi di smaterializzarsi nella luce e nella vegetazione della valle, e mantenendo un dialogo visivo continuo tra i mosaici e le colline circostanti. La sostituzione con una struttura massiva ha invece negato questa lezione, introducendo un corpo chiuso che interrompe quell'equilibrio percettivo e ambientale che l'idea originaria aveva saputo preservare con tanta misura.
In definitiva si è prodotta una frattura profonda rispetto all'impostazione di Canali (e alla matrice brandiana di Minissi), introducendo trasformazioni aspre e ampiamente criticabili sul piano museografico e paesaggistico:
L'articolo recentemente pubblicato sulla pagina culturale del Corriere della Sera dal titolo che non lascia scampo: "piazza armerina, l'eterna agonia" sul drammatico contrasto tra l'inestimabile valore della Villa Romana del Casale e l'incapacità gestionale che la sta portando al degrado, rende ben evidente la crisi organizzativa attuale tra burocrazia e incompetenza, distruggono ciò che il tempo aveva preservato.
Oggi la Villa Romana del Casale di Piazza Armerina — patrimonio dell'umanità UNESCO — giace in uno stato di abbandono. Quello che il tempo e i secoli ci avevano restituito intatto, lo stiamo distruggendo con l'incuria, il pressapochismo e le vuote promesse della politica.
I fatti raccontano una realtà umiliante:

- Mosaici soffocati da fango, guano e muffa: Mentre i turisti pagano per assistere a uno spettacolo di degrado, pioggia e fango s'infiltrano tra le passerelle, le grondaie intasate lasciano spazio agli escrementi dei piccioni e «cerotti» temporanei in plexiglas vengono usati come toppe grottesche su ferite strutturali ben più profonde.
- Manutenzione fantasma: Si parla di manutenzione preventiva come se fosse un lusso facoltativo, quando invece è l'unica vera cura per un sito di tale portata. Si lasciano passare anni senza un solo intervento specialistico, riducendo le pulizie a interventi tampone del fine settimana.
- Fondi svaniti nei meandri della burocrazia: Milioni di euro promessi sui giornali e nelle sfilate elettorali che si disperdono in mille rivoli, bloccati da rinvii, perizie e "aggiornamenti di prezzi", mentre per le vere emergenze arrivano soltanto le briciole.
- Priorità capovolte: Si trovano risorse e risorse per eventi effimeri, sfilate di bellezza e mostre estemporanee, ma si dichiara impotenza quando si tratta di riparare le coperture o mettere in sicurezza i padiglioni. Si preferisce la vetrina all'essenza, il fumo al consolidamento.

Non si tratta solo di cattiva amministrazione: è un vero e proprio delitto culturale. Chi oggi gestisce, amministra e dovrebbe proteggere questo patrimonio sta dimostrando una totale incapacità di comprendere il valore di ciò che ha tra le mani. Con che coraggio ci fregiamo del titolo di "culla della cultura" se poi permettiamo che l'acqua, il fango e il guano divorino tremila metri quadrati di storia?
Se non c'è la capacità, la visione o semplicemente il rispetto per conservare un bene unico al mondo, si abbia almeno la dignità di prenderne atto e fare un passo indietro. Il nostro patrimonio non appartiene ai budget di spesa o ai tagliandi della politica: appartiene alla storia, e chi lo sta lasciando marcire ne risponderà davanti alle generazioni future.

Che dire di più?
Per difendere le fragili ed effimere architetture espositive, gli argomenti di buon senso sembrano non bastare. C'è bisogno di rivedere gli allestimenti museali? Si potrebbero rispettare, almeno nelle loro grandi linee. L'idea di progetto è alla base della cultura dell'antico (o dell'arte) che vogliamo lasciare alla prossima generazione (e forse anche più oltre). Possibile che tutto venga rimesso in discussione così in fretta? Possibile che non si difenda il nostro modo (recente) di vedere e trasmettere il passato ed il bello? Ci auguriamo che lo show fattuale si fermi per un po', almeno per quanto riguarda l'esistente. E che ci si dedichi al nuovo: a nuove raccolte, a nuove narrazioni, a nuovi allestimenti.
E sull'esistente si scrivano norme che ne obblighino lo studio, la lettura, il metodo di intervento-miglioramento e non lo stravolgimento.

foto aerea del 2004



Alessio LATTUCA

… LETTERA APERTA / APPELLO ALLE ISTITUZIONI PER LA SALVAGUARDIA DELLA VALLE DEI TEMPLI, DEL PAESAGGIO, DEL MARE E DEL FUTURO DEL TERRITORIO AGRIGENTINO

Ai destinatari istituzionali, politici e culturali
Al Presidente della Repubblica
Al Presidente del Consiglio dei Ministri
Al Ministro della Cultura
Al Ministro dell'Ambiente e della Sicurezza Energetica
Al Presidente della Regione Siciliana
All'Assessore regionale ai Beni Culturali
All'Assessore regionale all'Energia
Al Sindaco di Agrigento
Al Sindaco di Porto Empedocle
Al Sindaco di Lampedusa e Linosa
Ai Sindaci dei Comuni dell'Area Vasta
Alla Soprintendenza ai BB.CC.AA. di Agrigento
Al Parco Archeologico e Paesaggistico della Valle dei Templi
Alla Commissione Europea
Al Parlamento Europeo
All'UNESCO (... omissis))
Oggetto: Rigassificatore di Porto Empedocle e metanodotto Snam – Appello per la tutela della Valle dei Templi, della buffer zone UNESCO, del Parco Pirandelliano, del Parco del Mediterraneo e dell'intero sistema ambientale, archeologico, paesaggistico e scientifico dell'Agrigentino
Signori Presidenti, Signori Ministri, Signori Sindaci, Signori rappresentanti delle istituzioni, della cultura, della scienza e dell'economia,
ci rivolgiamo a voi perché la vicenda del rigassificatore di Porto Empedocle non venga considerata soltanto come una controversia amministrativa o come la contrapposizione tra favorevoli e contrari a un'infrastruttura energetica.
La questione è molto più grande.
Riguarda quale idea di territorio vogliamo consegnare alle generazioni future.
Riguarda il rapporto tra sviluppo economico e patrimonio culturale, la crisi climatica, la sicurezza, l'utilizzo delle risorse pubbliche e la responsabilità dello Stato e delle imprese nei confronti delle comunità.
E riguarda, soprattutto, la scelta fra due diversi modelli di sviluppo.

---

1. UN TERRITORIO CHE NON PUÒ ESSERE CONSIDERATO UN SEMPLICE SITO INDUSTRIALE

Ad est del Parco Letterario Pirandelliano emergono, lungo la cresta del costone arenario, valori culturali, ambientali e paesaggistici di straordinaria rilevanza.
In una sorta di filiera della memoria si incontrano i resti del Tempio di Giove Olimpico, il Tempio dei Dioscuri, il cosiddetto Gigante, le Sette Colonne d'Ercole, il Tempio della Concordia e, infine, il Tempio di Giunone.
L'immensa area archeologica prosegue verso nord con il quartiere ellenistico-romano, il Museo Archeologico e gli altri beni che compongono un patrimonio unico.
Qui hanno vissuto uomini che appartengono alla storia universale della cultura, da Empedocle ad Esseneto, fino alla straordinaria eredità letteraria di Luigi Pirandello.
La città medievale, il paesaggio agricolo, il mare, le dune, le aree naturalistiche e il sistema archeologico formano un unico organismo territoriale.
Non siamo davanti a un terreno disponibile per qualsiasi destinazione industriale.
Siamo davanti a una parte della Magna Grecia siciliana, collocata in una posizione strategica del Mediterraneo e inserita in una storia che collega Europa, Africa e Oriente.
La comunità agrigentina, soprattutto dopo la drammatica frana del 1966, ha maturato una consapevolezza profonda: la Valle dei Templi non è una proprietà disponibile, ma un patrimonio da custodire.

---

2. LA BUFFER ZONE UNESCO E IL PARCO PIRANDELLIANO
Particolare attenzione deve essere dedicata all'area di rispetto di circa 900 metri della buffer zone UNESCO, che si sviluppa fino a lambire la zona nella quale si vorrebbe collocare il rigassificatore. (...Omissis)

---

3. IL PARCO DEL MEDITERRANEO E IL SISTEMA AMBIENTALE
A questo patrimonio si aggiunge il Parco del Mediterraneo, istituito dalla legislazione regionale, che costituisce un ulteriore elemento della rete di tutela e valorizzazione territoriale. (...Omissis)

---

4. IL TEMPO DELLA TERRA: I "CHIODI D'ORO"
Esiste poi una dimensione del territorio agrigentino che rende ancora più evidente l'assurdità di considerare questi luoghi come una semplice area industriale.
È il tempo. (... Omissis)

---

5. LA CRISI CLIMATICA NON È PIÙ UN PROBLEMA FUTURO
La crisi climatica non è più una previsione.
È una condizione presente.
Siccità, incendi, alluvioni, ondate di calore, dissesto idrogeologico e perdita di biodiversità non possono più essere considerati emergenze separate. (... Omissis)

---

6. LA CONTRADDIZIONE DEL GAS FOSSILE
È proprio qui che emerge una contraddizione fondamentale.
Mentre la scienza chiede di accelerare la transizione energetica, continuiamo a discutere della realizzazione di un grande rigassificatore on shore concepito molti anni fa. (...Omissis)

---

7. IL PIANO STRATEGICO DI AREA VASTA INDICA UN'ALTRA DIREZIONE
Esiste inoltre un elemento politico e programmatico che non può essere ignorato.
I Comuni dell'Area Vasta hanno elaborato e adottato una strategia territoriale orientata alla sostenibilità, alla valorizzazione dei beni culturali e ambientali, all'agricoltura di qualità, alla pesca e al turismo. (... Omissis)
Emergono invece:

- sostenibilità;
- cultura;
- turismo;
- agricoltura di qualità;
- pesca;
- valorizzazione del paesaggio;
- rigenerazione urbana;
- recupero dei beni culturali e ambientali;
- valorizzazione del porto.

È dunque evidente il contrasto fra la vocazione strategica del territorio e la permanenza del progetto del rigassificatore.

---

8. IL BIODISTRETTO AGROECOLOGICO VALLE DEI TEMPLI
Un ulteriore elemento che dimostra la vocazione sostenibile e agroecologica del territorio è rappresentato dal Biodistretto Agroecologico Valle dei Templi, formalmente riconosciuto dalla Regione Siciliana con D.D.G. n. 4992 del 12 giugno 2025 quale distretto biologico.
Il Biodistretto interessa 13 Comuni – Agrigento, Aragona, Castrofilippo, Cattolica Eraclea, Comitini, Favara, Joppolo Giancaxio, Montallegro, Porto Empedocle, Raffadali, Realmonte, Sant'Angelo Muxaro e Siculiana – per una superficie complessiva di circa 723,96 km². (... Omissis)

---

9. UNA PROPOSTA ALTERNATIVA: ENERGIA RINNOVABILE E AGRIVOLTAICO
Per questo non ci limitiamo a dire "no".
Proponiamo un'alternativa.
Chiediamo ad Enel di valutare, insieme alle istituzioni locali, la possibilità di destinare risorse e competenze alla realizzazione di un impianto agrivoltaico in un'area idonea della provincia di Agrigento, in sostituzione del progetto del rigassificatore. (...Omisis)

---

10. LE PRESCRIZIONI DELLA CAPITANERIA DI PORTO
Particolare attenzione merita inoltre la documentazione prodotta durante il procedimento autorizzativo.
La Capitaneria di Porto di Porto Empedocle espresse un nulla osta accompagnato da numerose prescrizioni, finalizzate alla tutela del mare, della flora e della fauna marina e della costa. (... Omissis)

---

11. LE PRESCRIZIONI DEL SOPRINTENDENTE DEL MARE SEBASTIANO TUSA
Devono inoltre essere recuperati e verificati gli atti e le prescrizioni formulate a suo tempo dal compianto Sebastiano Tusa, allora Soprintendente del Mare della Regione Siciliana. (... Omissis)

---

12. LA QUESTIONE DELLE AUTORIZZAZIONI PAESAGGISTICHE
Particolarmente delicata è la questione dell'autorizzazione paesaggistica del 2006.
L'allora Soprintendente Michele Benfari, nella relazione trasmessa al Servizio UNESCO del Ministero della Cultura nel 2022, aveva rappresentato che l'autorizzazione paesaggistica risultava decaduta e non rinnovabile, richiamando anche il contrasto con il vigente Piano Paesaggistico. (...Omissis)

---

13. IL NULLA OSTA E LA PRESCRIZIONE CROMATICA
È inoltre necessario interrogarsi sul significato concreto di alcune prescrizioni contenute nel vecchio nulla osta.
Tra queste, quella secondo cui la parte dei serbatoi emergente dal piano di campagna avrebbe dovuto essere trattata cromaticamente in modo da armonizzarsi con il paesaggio circostante.
Una prescrizione simile appare oggi difficilmente conciliabile con la dimensione dell'intervento.
Non è una questione estetica.
Un'opera mastodontica non diventa compatibile con un paesaggio archeologico semplicemente perché viene dipinta con un colore più adatto.
Il problema non è il colore dei serbatoi.
Il problema è la presenza stessa di due gigantesche strutture industriali in quel contesto paesaggistico.

14. IL METANODOTTO: UNA SECONDA FERITA
Al rigassificatore si aggiunge il progetto del metanodotto Snam, destinato ad attraversare per circa 14 chilometri il territorio, compresa l'area della Valle dei Templi. (...Omissis)

15. LA QUESTIONE DEL TEMPO: 70 MESI, 36 GIÀ TRASCORSI
C'è poi un dato che merita una riflessione specifica.
Alla realizzazione dell'impianto sono stati concessi 70 mesi.
Oggi ne sono trascorsi 36.
Restano dunque soltanto 34 mesi. (... Omissis)

16. CHI PAGHERÀ QUANDO IL RIGASSIFICATORE NON SERVIRÀ PIÙ?
Ed eccoci alla questione economica più delicata.
Un rigassificatore non scompare quando termina la sua funzione. (...Omissis)

17. IL COSTO COMPLESSIVO DELL'OPERA
Per questo chiediamo una vera analisi costi-benefici, mai adeguatamente sviluppata nella prospettiva complessiva dell'intero ciclo di vita dell'opera. (... Omissis)

18. LA SICUREZZA
Il tema della sicurezza non può essere ignorato.
Il progetto è collocato a brevissima distanza dal centro abitato di Porto Empedocle, con edifici sensibili nelle vicinanze. (... Omissis)

26. LE NOSTRE RICHIESTE
Chiediamo alle istituzioni competenti:
1. di riesaminare integralmente la compatibilità del rigassificatore con la buffer zone UNESCO e con il sistema della Valle dei Templi;
2. di sottoporre il progetto, ove necessario alla luce del quadro normativo vigente e delle modificazioni intervenute, a una nuova e aggiornata valutazione ambientale;
3. di verificare la compatibilità con Natura 2000, habitat, specie protette e ambiente marino;
4. di verificare tutti i pareri e tutte le prescrizioni formulate dalla Capitaneria di Porto;
5. di chiarire documentalmente la vicenda delle prescrizioni che, secondo quanto denunciato all'epoca dal Comandante della Capitaneria, non sarebbero state recepite nel provvedimento autorizzativo;
6. di recuperare e verificare le prescrizioni formulate da Sebastiano Tusa;
7. di riesaminare la validità e l'efficacia delle autorizzazioni paesaggistiche;
8. di verificare la situazione del metanodotto e la scadenza delle precedenti autorizzazioni;
9. di sottoporre l'opera a una rigorosa analisi costi-benefici, considerando l'intero ciclo di vita;
10. di rendere pubbliche le garanzie economiche previste per la futura dismissione e bonifica dell'impianto;
11. di pretendere, ove l'opera dovesse essere mantenuta in istruttoria, una garanzia fideiussoria adeguata e aggiornata per coprire integralmente i futuri costi di dismissione e ripristino;
12. di chiarire come sia realisticamente possibile realizzare l'opera entro i 34 mesi residui rispetto ai 70 mesi concessi;
13. di valutare la coerenza del progetto con il Piano Strategico di Area Vasta;
14. di coinvolgere formalmente le comunità locali;
15. di avviare un confronto pubblico con Enel, Eni e Snam sulle alternative di investimento;
16. di valutare concretamente la sostituzione del progetto con investimenti nelle energie rinnovabili, nell'agrivoltaico, nell'efficienza energetica e nella resilienza territoriale;
17. di investire nella riqualificazione del porto e nell'economia turistica e marittima;
18. di tutelare integralmente i GSSP di Punta Piccola ed Eraclea Minoa e il patrimonio geologico dell'Agrigentino;
19. di coinvolgere l'UNESCO affinché possa essere valutato l'impatto dell'opera sul valore universale eccezionale del sito;
20. di garantire piena trasparenza su tutti gli atti, i costi e gli interessi economici connessi alla vicenda.

27. L'APPELLO FINALE
Non chiediamo alle istituzioni di scegliere tra sviluppo e conservazione.
Chiediamo di scegliere quale sviluppo.
Un territorio non è soltanto ciò che si può costruire.
È ciò che abbiamo ricevuto e che abbiamo il dovere di trasmettere.
La Valle dei Templi, il paesaggio, il mare, il Parco Pirandelliano, il Parco del Mediterraneo, le aree archeologiche, le dune, i fondali, gli habitat, i GSSP e i "chiodi d'oro" rappresentano un patrimonio che nessuna generazione ha il diritto di consumare.
Ci sono luoghi nei quali il tempo si misura in mesi.
Ci sono luoghi nei quali si misura in millenni.
E ci sono luoghi nei quali si misura in milioni di anni.
Agrigento appartiene a tutte e tre queste dimensioni del tempo.
Abbiamo il dovere di rispettarle.
Il rigassificatore appartiene invece a una stagione energetica che il mondo sta cercando di superare.
E allora la domanda finale è inevitabile:
Ha senso impegnare oggi enormi risorse economiche e amministrative per realizzare un'infrastruttura fossile destinata, forse, a entrare in esercizio quando il sistema energetico europeo sarà ulteriormente avanzato nella transizione verso le rinnovabili, lasciando domani ai contribuenti il costo della sua dismissione e della bonifica?
Noi riteniamo che esista una strada diversa.
Fermare il progetto.
Proteggere la Valle.
Salvaguardare il mare.
Difendere il paesaggio.
Tutelare i "chiodi d'oro" della storia della Terra.
Investire nelle energie rinnovabili.
Creare lavoro senza distruggere il territorio.
Riqualificare il porto.
Valorizzare cultura, agricoltura, pesca e turismo.
E trasformare finalmente Agrigento da luogo nel quale si tenta di collocare una grande infrastruttura fossile in un laboratorio mediterraneo della transizione ecologica e della tutela del patrimonio culturale e ambientale.
Questa non è soltanto una battaglia per Agrigento.
È una battaglia per l'idea stessa di patrimonio pubblico, di responsabilità politica e di futuro.
E soprattutto è una battaglia per il diritto delle generazioni che verranno a ricevere un territorio almeno altrettanto bello, integro e vivo di quello che abbiamo ricevuto noi.
Perché chi custodisce un patrimonio non ne è il proprietario.
Ne è soltanto il custode temporaneo.
Con osservanza,
Alessio Lattuca
Presidente
Movimento per la Sostenibilità, per la difesa del territorio e per contrastare la collocazione del rigassificatore a ridosso della Valle dei Templi
Segreteria: 3928087782/3345365846
Email: movipersos@gmail.com – movipersos@pec.it
Firme e adesioni:
(... Omissis)

I principali musei d'Italia raccolgono le collezioni appartenute alle più importanti famiglie storico-aristocratiche.



LIPARI - IL MUSEO DI Bernabò Brea

Tra i più straordinari musei del mondo, quello di Lipari, è ogni volta una preziosa scoperta che il miracolo di una buona dirigenza ha reso ancora tale nel tempo aumentandone il fascino

di **Giovanni Negri** da Brusciano





Con l'Unità d'Italia, palazzi, castelli e collezioni sono stati acquisiti e immessi nel patrimonio nazionale. Ciò che era legato alla vita e al diletto del ricco signore è diventato di interesse collettivo: bene pubblico. Questi beni che servivano a mostrare il blasone di un casato, oggi celebrano la bellezza d'Italia.

Gli esempi sono sotto gli occhi di tutti: il Museo di Capodimonte di Napoli custodisce la Collezione Farnese, che ebbe in papa Paolo III il suo principale collezionista, successivamente ampliata dai Borbone. La Galleria Borghese di Roma raccoglie la collezione del cardinale Scipione Borghese e della famiglia, e così per Palazzo Barberini, museo statale, che contiene la collezione Barberini, famiglia di origine fiorentina. La Galleria degli Uffizi di Firenze custodisce la collezione dei Medici.

Ci sono, poi, musei che nascono per la vocazione culturale di un gruppo di persone, che entrando in contatto con un territorio, riescono a raccogliere testimonianze e conoscenze tali da trasformarle in un patrimonio di interesse pubblico. Questo è accaduto al Museo di Lipari, nato dall'impegno di Luigi Bernabò Brea e Madeleine Cavalier, nelle isole Eolie in Sicilia.

I due archeologi, lui ligure e lei francese, dopo aver partecipato a numerose campagne di scavo in diverse parti del mondo, trovarono nelle isole Eolie, al centro del Mediterraneo, un terreno fertile per le loro ricerche, tanto da fondare il Museo archeologico regionale di Lipari. Quanto Brea tenesse al piccolo arcipelago siciliano emerge anche da un famoso aneddoto: ospite per una conferenza a Lubiana, Brea propose di tenere una lezione sulle terracotte teatrali liparesi. Oggi il museo è considerato uno dei musei archeologici più importanti non solo dell'Italia meridionale, ma di tutto il Mediterraneo.

Fondato nel 1954, il museo è composto da cinque padiglioni: la preistoria di Lipari e la fondazione della colonia greca di Lipara; la preistoria delle isole minori; l'era greca e romana; l'epigrafia e la vulcanologia.

Ricchissimo di reperti archeologici, paleontologici e geologici, il museo tiene insieme, come attraverso un doppio filo, la storia dell'uomo sull'isola e quella naturale del territorio.

Così, troviamo la tradizione che attribuisce le origini culturali dell'isola agli Ausoni, popolazione italica proveniente dalle coste della penisola italiana, guidata dal re Liparo, e quell'altra che affonda le radici nella mitologia greca con la rocca di Eolo, dio dei venti.

Accanto, invece, abbiamo tutto lo studio sulla storia del patrimonio geologico e naturalistico in cui si approfondiscono gli elementi naturali del territorio come le rocce di pomice e di ossidiana, di origine vulcanica, altro importantissimo aspetto dell'isola.

Anche non prestando fede al mito, sull'isola una rocca c'è, ed è proprio sulla rocca dell'isola di Lipari che sorge il museo. Accanto al museo, altri edifici ospitano una biblioteca di arte e archeologia. Un'ex chiesa è adibita per mostre e convegni, mentre un ex carcere, anch'esso musealizzato, ospita mostre temporanee. Questi luoghi si riempiono di vacanzieri e di turisti internazionali nei mesi estivi, quando la città brulica di curiosi.

Il museo riesce a coniugare il rigore della ricerca archeologica con la gestione pubblica che garantisce l'accesso e il godimento anche a quei visitatori che non sono addetti ai lavori, ma semplici vacanzieri.

Le collezioni sono distribuite su diversi piani di un edificio grazioso, in perfetta armonia con il contesto e con le abitazioni locali, niente a che vedere con i moderni musei: fuori misura e fuori contesto in ogni dove.

Si parte dal piano terra con monumenti e corredi funerari – sull'isola è stata scoperta una vasta necropoli e le tombe sono visibili in molte zone della città. Poi, salendo al piano superiore si arriva alla pittura vascolare e alle numerose maschere che si dividono in votive e teatrali. A sorprendere è anche l'allestimento del museo: le stanze sono molto luminose, e le vetrine che custodiscono i manufatti sono in legno, come si usava un tempo. Anche i vetri ingialliti e la luce gialla delle lampadine contribuiscono a creare un'atmosfera particolare, che sembra restituire calore umano ai cocci secolari. Le numerose portefinestre del museo ricordano continuamente che ci troviamo su una rocca su un'isola: il mare tutt'intorno sembra instaurare un dialogo senza tempo con gli oggetti esposti, riportando il visitatore in un tempo lontano, il tempo del mito, in cui la natura ha un'anima divina.

Si continua la visita incuriositi dagli oggetti e soddisfatti dalle didascalie che provano a spiegare la vita, i culti, i riti e le stravaganze di popoli lontani nel tempo. Gli oggetti provengono da luoghi diversi: un tempo, infatti, il mare rappresentava una delle principali vie di collegamento per posti lontanissimi e l'arcipelago delle Eolie costituiva un passaggio comodo per diverse rotte.

Ci sono oggetti attici, apuli e sicelioti, vasi con scene di battaglie, coppe con scene di festeggiamenti, qualche didascalia racconta che è visibile Prometeo nell'atto di rubare il fuoco per darlo agli uomini. Ci si perde nella lettura delle immagini sui crateri del IV secolo a.C., tra acrobati e satiri si prova a intuire il probabile contenuto del recipiente. Quando si è più fortunati, su un oggetto si trova addirittura un'iscrizione: "…vissi compitamente libero il sessantesimo anno e conobbi il bello della sorte e l'amaro della vita". È una frase che supera ogni fantasia. Chi curioso entrerà nel museo scoprirà il bello della sorte. Tra questi oggetti meravigliosi e la storia di Luigi Bernabò Brea e Madeleine Cavalier non c'è spazio per l'amaro.

Giovanni negri da brusciano



Cultura: il punto della *situazione*

Galleria Borghese, Furti di Antonello da Messina e Biblioteca di palazzo Venezia

Alla fine di questa torrida estate rimangono ancora caustiche le intemperanze di una società che sembra correre a rotta di collo verso un disastroso e pericoloso "liberismo culturale". Il termine, oggi di gran moda, è la sintesi dell'accezione politica di liberismo economico applicata e congiunta alle finalità commerciali dei beni culturali. Date le preminenze di tali finalità che hanno retrocesso tutte le altre, ivi comprese quelle della natura propriamente culturale, si impone, mai effettivamente ed efficacemente esercitata, una seria riflessione sui fenomeni che da tale condizione si sono generati. Primo e innanzi a tutti è la difficile ed alcune volte dispersiva esistenza del Bene. Esistenza che non vale come semplice realtà oggettuale, la quale è ovviamente il requisito essenziale, ma ben più compromessa appare quella dei significati stratificatisi su di esso; tutti quelli cui la comunità e la storia hanno fatto in modo che vi si custodissero. In questo senso il bene culturale non è un semplice oggetto, ma è un organismo contenente molti stati significanti provenienti dalla sua intera esistenza: dalla creazione fino ad oggi. Ciò, per la coscienza dei nostri tempi ha significato una ancor viva testimonianza dei valori contenuti e la loro diversità dal nostro tempo, imponendone il riconoscimento come dovere dell'attuale civiltà attraverso conservazione e tutela.

Questa premessa che potrebbe risuonare come un "panegirico" polveroso delle vecchie teorie estetiche e storicistiche su cui si basa il principio del "rispetto" esistenziale della Storia, è oggi un tema ampiamente ricorrente, quanto inconsapevolmente, nelle attività distruttive in cui spesso consistono le azioni messe in opera dalle stesse istituzioni preposte alla conduzione e responsabili della loro sopravvivenza. A Costituzione variata per l'articolo 9, permangono comunque gli obblighi della Repubblica di sorvegliarne tutti questi aspetti e di far sì che la presenza dei beni quali: musei e collezioni artistiche, biblioteche e testimonianze scritte o giacenti ancora ignote sotto il nostro suolo, così come quelle emerse da un mondo non più presente, sia, questo ai sensi dell'articolo 3, motivo di crescita e di partecipazione culturale dell'intero Paese. Come vedete qui non si è definito il contesto come "Nazione", termine ricomparso di moda e che vorrebbe far ritorno alle nostalgiche esperienze dell'età romantica; un'atmosfera del sublime assai inconsistente e sempre pericolosa.

Alla luce di queste brevi e astratte considerazioni, si possono ricordare alcuni nuovi fatti da cui queste note originano e continuano ad alimentarsi. Fatti che hanno dato luogo talvolta a immaginative disastrose e imprevedibili, talaltra a concrete modifiche dei monumenti, stabili nell'immagine del nostro quotidiano che non avremmo mai creduto di vedere di colpo mutarsi (si veda il n.2 di "parresiacultura"). Vi sono anche i crimini da cui è sempre difficile difendersi soprattutto se, quella disciplina della sicurezza non soccombesse ormai sempre più all'esigenze del performing and entertainment system che cancella tutto il resto.

Galleria Borghese ça va, pour une fois

La prima è la più assurda delle notizie comparse sulla cronaca di Roma. Se ci fosse un prize o un alloro da esibire, un Grand Prix da assegnare per l'annata in corso, andrebbe senza alcun dubbio ad un incredibile fatto che inaugura l'Italian Pulitzer of the great beauty. Questo incontrastato primato, the best, è il progetto di ampliamento della Galleria Borghese di Roma. La soluzione è proposta attraverso l'espletamento di un bando internazionale di gara per la progettazione di un nuovo edificio in area "contermine"!

L'abnormità delle sue ragioni è stata sostenuta nel corso di incontri, conferenze e articoli sui giornali dalla direttrice della Galleria Francesca Cappelletti, in carica dal 2020 e da uno sponsor che si è affacciato come proponente: Proger Spa. Lo sponsor-proponente ha messo sul tavolo della dirigente un gruzzolo di quasi un milione di euri affinché si potessero istruire le carte; per selezionare i partecipanti e determinare la migliore proposta progettuale da premiare come possibile soluzione destinata alla effettiva costruzione. Il concorso così presentato contiene tuttavia ed evidentemente e "furbescamente", l'inganno di costruire l'acclaim necessario e indispensabile per scavalcare tutti quei vincoli di labile natura emendativa delle autorizzazioni a scopo culturale. Lo stato attuale descritto dalla direttrice è infatti quello di una Galleria Borghese rimasta al palo della classifica dei visitatori. Ancora una volta il compito di una così importante e celebre istituzione viva di quattro secoli è affidato al successo turistico e commerciale del biglietto. In più questa dichiara, ma è facile darle ragione, che una lunga fila di visitatori continua a sostare alla porta d'ingresso e nel piazzale, delusa dalla impossibilità di accedere perché le limitazioni imposte non lo consentono. A suo giudizio sarebbe opportuno che si utilizzassero le 260 opere oggi accolte in deposito, sui due livelli sopra il piano della pinacoteca. Tali depositi, grazie al progetto di restauro di Giorgio Palandri sono oggi già visitabili, ma all'interno dei ristretti percorsi che le rendono accessibili.

Nella presente sintesi non affronteremo il tema della questione riguardante la complessa condizione dei luoghi storici della cultura ove, rispetto ormai all'enorme molteplicità riversatasi nella leisure del viaggio, risulta chiaramente impossibile dare spazio ai quasi 23 milioni di turisti arrivati nella capitale, che sono 92 volte più degli abitanti residenti nelle aree storiche e 8 volte più dell'intero suolo urbano. I dati di per sé descrivono efficacemente, ammettendo ogni riduzione possibile degli effettivi visitatori interessati, una condizione di grande impatto impossibile com'è noto da soddisfare ovunque si voglia andare.

Ci limiteremo com'è giusto che sia allo stravolgimento ed alla violazione di un principio importante legato alla storia della Villa e della Galleria Borghese.

Nella conferenza stampa organizzata da Italia Nostra con l'associazione Bianchi Bandinelli, sono emerse molte precisazioni indispensabili (su Repubblica v. articolo di Paolo Boccacci). Gli interventi di Alberta Campitelli, autrice di due corposi libri sulla Villa e soprattutto di Gino Famiglietti, già direttore generale del MIBACT e dirigente dell'ufficio legale dello stesso ministero, sono stati illuminanti. È infatti emerso che l'intero suolo della Villa non è legalmente disponibile per nuove opere di edificazione. Il complesso costituito da due parti: Villa e Galleria, fu acquistato dallo Stato Italiano alla fine dell'Ottocento con la destinazione duplice della Pinacoteca al Demanio Culturale e della vasta Villa al "popolo dei romani". Quest'ultimo è considerato in quanto natura giuridica dell'uso civico con il vincolo di assoluta inedificabilità, pena il ritorno alla proprietà del Demanio Statale. L'uso civico elargito ai romani, si specifica nelle determinazioni del parlamento e della lunga tradizione consolidatasi dall'abitudine cittadina. È in funzione di un libero accesso di tutte le sue parti senza alcun vincolo di tempi e di modi. Il dispositivo è basilare non tanto per l'aspetto concernente il Diritto in sé emergente, ma per il carattere che tutta l'area ha svolto e continua ancora oggi a svolgere per i cittadini di



immagine pagine a fianco: S. Delino, G.G. De Rossi 1683 planimetria generale di Villa Borghese

Roma. Famiglie a passeggio, running e jogging in libertà pei viali di lecci e platani, bambini nelle aree adibite al gioco, giovani calciatori in erba e sull'erba di una libera disponibilità della natura, ciclisti e lettori all'ombra delle pinete. Tutte queste categorie non possono essere considerate accidentali e non appaiono compatibili con la reclusione di aree vicine alla Galleria, la quale con il suo addendum, diverrebbe un enclosures che distacca ciò che invece è il senso della continuità antropologica tra ambito costruito e Villa urbana. Questo è il carattere che ha sempre dominato la Villa Borghese come il luogo della gente; come la metafora barocca del mondo di una natura umana e popolare che ha trovato il sociale come luogo del proprio contesto. Un luogo disegnato nella perfetta aderenza dei significati dello spazio destinato come modello ideale dell'Universo. In tale geografia vi è una netta e precisa regolazione tra il fatto d'Arte, la Galleria con l'intera collezione dei suoi oggetti e delle sue opere, e la presenza di Natura. Aggiungere o togliere significa automaticamente il mutare delle relazioni formali che regolano quella dimensione conclusa della sua originaria realizzazione tradendola già per i suoi fini commerciali e d'uso improprio.

Ragioni ve ne sarebbero di molto più pertinenti, ma a queste vogliamo qui affidarci senza però rinunciare al richiamo verso i principi del diritto sui beni culturali che appaiono demolirsi. Com'è infatti possibile che una società privata, per quanto illustre e performante nel campo delle costruzioni edilizie nel mondo, possa disporre della strategia d'assetto del sistema museale nazionale, contrariamente al valore conservativo e quindi con finalità di alterazione e modifica del suo contesto? Non rientra infatti nel limite invalicabile dell'apporto sulla organizzazione dei servizi quell'idea inconciliabile di una pianificazione orizzontale delle programmazioni e dell'assetto dei beni monumentali. L'equivoco in proposito appare determinarsi dalla legislazione che definisce l'azione dei privati, giusto la variazione del Titolo Quinto della Costituzione, in capo alle regioni, provincie e comuni, come regolatori. Per altro non è discrezione dei musei autonomi determinare variazioni delle strutture e dei contenitori edilizi. Tant'è che il Dipartimento per la Tutela del Patrimonio ha deliberato il 23 marzo del corrente 2026, l'obbligo di armonizzare le competenze in materia di modifica delle strutture dei musei autonomi, con il parere vincolante delle Soprintendenze. La circolare precisa che è fine dell'autonomia la razionale e funzionale organizzazione delle collezioni contenute.

C'è anche da dire brevemente perché mai Galleria Borghese dovrebbe organizzare mostre ed esposizioni, come quelle pubblicizzate di autori contemporanei come quella dedicata a Mark Rothko, che hanno come effetto il risultato di accrescere l'immaginario commerciale dell'artista? Crescita culturale che sarebbe più logica assegnare alla valorizzazione della Collezione Borghese, il cui catalogo corrente soffre molto di un'eccessiva sintesi.

Antonello rubato

La notizia del furto di alcune tavole di Antonello da Messina custodite nel Museo Regionale della città, è stato come un enorme fulmine a ciel sereno abbattutosi non solo sulla città dello Stretto, ma su tutto il paese. Anch'essa si è, lì per lì mostrata incredibile e forse inventata dal paradossale tam-tam dei social media e c'è voluto molto per rendersi conto del suo reale accadimento. La dinamica ormai ricostruita non è meno assurda del fatto in sé. L'evento ha poi reso evidente il forte limite in cui l'amministrazione regionale autonoma è realmente in grado di fronteggiare la difficilissima disciplina dei Beni Culturali, dei musei, delle aree archeologiche, biblioteche varie. Gli archivi si salvano perché hanno continuato la loro giurisdizione statale.

Il 15 agosto scorso, le cinque tavole del Polittico di San Gregorio ed una magnifica piccola tavoletta bifronte con l'immagine di una madonna da un lato ed una pietà dall'altra sono state sottratte dal Museo interdisciplinare regionale di

Le tavole di Antonello da Messina abbandonate dai ladri durante la fuga.



Messina. Un gruppo di ladri coperti da un casco integrale e da abiti neri e irriconoscibili, forzando una porta ed il recinto, una volta introdotti nella sala, hanno scassato la teca blindata e prelevato i dipinti. Durante la fuga, evidentemente disturbati da qualche inconsapevole passante, hanno dovuto lasciare due delle tavole del polittico poggiandole sulla ringhiera lungo la strada laterale utilizzata per la fuga. La notizia del furto è arrivata perché una famiglia a passeggio si è imbattuta nell'insolita situazione delle due grandi tavole. Incredula ha pensato ad una qualche dimenticanza di un venditore ambulante. La qualità delle opere ha però subito tolto ogni dubbio sull'autenticità dei quadri e la loro provenienza dal vicino museo. Apriti Cielo! Il furto non a caso è avvenuto il 15 di agosto, data dei festeggiamenti dell'Assunta, dove la città si riunisce intorno alla Vara dei Giganti lungo la processione.

Le indagini avviate immediatamente non hanno finora portato ad alcun risultato. Tante le ipotesi e pochi gli indizi sul commando di particolare abilità. Le informazioni che circolano sono davvero scarse; gli inquirenti hanno le bocche cucite e così pure forse chi avrebbe potuto accorgersi di qualcosa. Incredibile è rimbalzata sui giornali a notizia che la teca blindata fosse allarmata, ma non collegata al comando dei carabinieri. È quindi probabile che i quattro sorveglianti fossero da ben altra parte e così le loro testimonianze appaiono confuse ed incoerenti. Tra le varie ipotesi c'è chi dice di non essersi accorto di nulla, chi ammette di aver sentito l'allarme e di averlo disattivato pensando a un falso contatto già capitato in passato, chi riferisce che sarebbe stato riattivato solo qualche minuto più tardi, così scrive il giornale online Artribune. Il giallo nel giallo confonde le informazioni. Ora pare che i ladri comparsi nei visori delle telecamere fossero soltanto due. L'accesso da cui sono entrati pare fosse disattivato in attesa della fornitura di una cena, mentre è scattato solo quello collocato nella teca blindata. Tutto come si vede assai nebuloso.

Anche le finalità del furto appaiono incerte. Chi può avere affrontato una così ardita azione cinematografica? Quali i finanziatori ed i mandanti? Non è infatti possibile immaginare che un valore così enorme del parallelo mercato della ricettazione corrente possa riguardare tavole di Antonello da Messina. Né può pensarsi che i ladri stiano oggi cercando i migliori offerenti, quanto appare alle loro spalle l'ombra di un collezionista assai ricco e altrettanto discreto. Il mondo è pieno di casi umani imprevedibili e da sempre le sparizioni d'arte non ritrovate alimentano un mercato ed un collezionismo occulto e personalissimo. Incerto è il fatto che vi sia implicata la malavita organizzata. Forse improbabile vederla all'opera di rigattieri fuori misura, ma anche l'essere semplicemente informata risulta dubbia.

La più cocente conclusione è tuttavia un'altra cosa. L'associazione Bianchi Bandinelli ha immediatamente chiesto le dimissioni della direttrice del Museo, del direttore generale dell'assessorato, in capo al quale ricadono le responsabilità del dipartimento regionale sicurezza e dell'assessore. La vicenda ha reso infatti del tutto evidente, ancora una volta, come i Beni Culturali in Sicilia, diretti e gestiti dall'Assessorato alla Cultura ed alla Identità Regionale, definizione oggi carica di grande vergogna, siano ridotti al NULLA. Si veda a seguito di queste pagine l'illuminante nota di Leandro Janni.

Il Pasticciaccio della Biblioteca di Palazzo Venezia: l'ultimo atto

A questo Governo sarà dunque addebitato un altro delitto! In concorso coi precedenti e con l'estemporanea gestione dei Beni Culturali da Franceschini in poi, si compirà il crimine più efferato che uno Stato democratico possa permettere: la chiusura di una Biblioteca. Il giorno 7 settembre del 2026.

Si sta ovviamente parlando della BIASA (Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Palazzo Venezia). Nata nel 1875, trasferita e riformata all'inizio del Novecento (1918) da Benedetto Croce che istituì l'INASA (Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte) direttamente collegata ed elemento di vitale interazione con la raccolta dei libri sistemati negli stupendi scaffali di Palazzo Venezia. Una biblioteca in sé può essere un semplice deposito di volumi stampati, ma per renderla un centro di cultura ed una Istituzione indispensabile per gli studi d'arte e di archeologia di Roma, non poteva che funzionare all'interno di un meccanismo più organizzato. Un luogo, una istituzione che partecipava alle scienze umanistiche dell'età contemporanea, nel costante lavoro di studio e di ricerca. Ciò ovviamente si determinava non soltanto, per il lavoro di un gruppo che individuava la direzione di un percorso, ma avveniva soprattutto dalla partecipazione di una comunità di studiosi e di studenti. Questo straordinario modello che ha dato all'Italia la possibilità di partecipare a pieno titolo e ad un eguale livello, alla ricerca internazionale degli studi sull'arte e l'archeologia, aveva nella Biblioteca di Palazzo Venezia il suo fulcro più dinamico. Era il luogo dell'incontro tra le esperienze e le generazioni dove sono nate linee di ricerca importanti che hanno delineato il modo come i Beni Culturali fossero una sostanza attiva del tessuto sociale. I tempi cambiano nello scarto del modo di ordinare l'umanità. I luoghi della cultura e della ricerca – come ormai pare banale constatazione - sono oggi divenuti quelli del consumo e di "spettacolo passivo".
Com'è avvenuto tutto ciò? Non ce ne siamo accorti?
Si! eccome se ce ne siamo accorti, ma ormai questa "iperpolitica" del contemporaneo ha superato la post-politica della fine del Novecento, lasciandoci "capsule" inermi nella nostra "comfort zone", buona per la doglianza personale e

individuale, lasciandoci inoffensivi alle decisioni di una politica che tutto ormai regola, determina e appunto ordina. La nostra visione sociale collettiva oggi si è spenta e aspettiamo forse un domani, nella speranza che fin d'ora qualcosa si muova.
Abbiamo cercato di contrastare con le parole ed i ragionamenti una Idea balzana venuta in testa alle più alte istituzioni. C'era un immobile occupato dall'esercito degli impiegati della Presidenza della Repubblica che andava dismesso. Troppi i costi e insostenibili i privilegi. Che fare? La soluzione è posta nelle mani di Franceschini: il grande riformatore. Chiudere quella biblioteca che toglie l'aria ad un non museo, quello di Palazzo Venezia, mai nato di fatto nella storia italiana; tutt'oggi deserto e che comunque potrebbe stare così indisturbato in altra sede, e mandare le cataste di libri lì al Palazzo San Felice. Un bel progetto da Archistar che ha cercato di "azzeccare" nelle stanzette di quel palazzone, i bei saloni e le stupende balconate piene di libri della Biblioteca ormai resa desolata. La volontà precisissima è stata quella di togliere l'ossigeno alla Biblioteca. Da qui in poi scatta l'operazione "desert without storm". Il delitto consiste anche in questo. Nell'aver ignorato l'elevato interesse estetico del luogo-biblioteca. Ciò può avvenire solo se non se ne conoscono i termini oggettivi. Non avremo più qui bei tavoloni di noce dentro quel mondo dov'è passata la storia della critica, del pensiero; lo spirito e l'idea di tutto il passato storico. Dai grandi topografi come il Lanciani, Quilici, Castagnoli e Giuliani; agli archeologi come Andree, Brea, Levi o Bianchi Bandinelli; agli architetti come Zevi, Zander, Benevolo, Tafuri, Portoghesi e Marconi; agli storici dell'arte come Ricci, Longhi, Argan, Brandi, Venturi. Molti di questi – parlo solo di quelli che se ne sono andati – stanno ancora lì davanti ai pochi frequentatori. Chinati sui loro taccuini e le schede bibliografiche da compilare. Questo tuttavia non è semplicemente un mondo finito. È un modo cancellato e basta aprire l'elenco dei contributi scientifici contemporanei e la disastrosa partecipazione italiana.
L'idea è infatti quella di sostituire di fatto la Biblioteca per gli studiosi in un servizio per utenti. Sarà il servizio a proporti il tuo consumo ed il tuo bisogno. La ricerca diviene giusto quello che ti si propone. Le collezioni delle riviste non sono state più aggiornate da almeno quindici anni; pochi i nuovi accessi. A cosa serve dunque il testo cartaceo quando noi ormai viaggiamo sui servizi interattivi. Il libro come "testimonianza" (testo) di Cultura non solo è stato cancellato nell'usualità contemporanea, ma anche nella sua provenienza dalla storia. Si fa presto ad accorgersi che tuttavia ciò non sia esattamente vero. Sappiamo che libri se ne stampano e come! Di tutti i tipi e le specie, ma sono destinati al mercato e non



all'anima od alla conoscenza. Le biblioteche non sono vuote!

Adesso piazza Venezia è libera e pronta per ricevere il flusso caotico dei turisti underground. Centinaia di inutili milioni di euri sono stati spesi per collegare percorsi di falsi musei ed archeostazioni metropolitane. I luoghi della metropoli: da una parte un lungo corridoio sotterraneo – come un Dickens romanesco – conduce sotto l'altare patrio; dall'altro una scala mobile sale alle stanzone dei servizi turistici di Palazzo Venezia; e poi un'altra botola ti vomita sotto la Colonna Traiana. Gli utenti ovviamente sono solo turisti il cui "guarda e fuggi" non gli consente che il semplice vagare in questo "miglio d'oro" che dal Colosseo arriva fin lì sotto.

La città? Quale se non questa incantata e magnifica scenografia per lo spettacolo continuo? Che farsene di una biblioteca in questo posto. "La si uccida pure", tanto tutti approveranno con il loro silenzio.



pagina accanto: progetto della nuova biblioteca di palazzo San Felice; questa pagina, sopra: pubblicità dei cantieri; sotto: la grande sala di lettura della Biblioteca di Palazzo Venezia



IL MODELLO SICILIANO!

Attraverso la storia della vicenda “leggendaria” l’Assessore alla Cultura di quei tempi, Fabio Granata, promotore dell’ultima Legge di sistema, racconta l’Heritage siciliano e come oggi serva ripartire dalla memoria di quei fatti.



di Fabio **GRANATA**

Fabio Granata vive in Ortigia ...
Fino allo scorso anno **Assessore alla Cultura e al Patrimonio Unesco della Città di Siracusa**, è attualmente Presidente della Associazione “**Articolo Nove, Siciliani per Cultura**”
Già Parlamentare nazionale e vicepresidente della Commissione Antimafia e Vicepresidente della Regione Siciliana e **Assessore Regionale ai Beni culturali, al Turismo e alla Pubblica istruzione**.
Protagonista di battaglie ambientali e culturali, ha innovato la legislazione regionale istituendo la Soprintendenza del mare, il Sistema dei parchi archeologici e il piano paesaggistico regionale. Artefice dei riconoscimenti Unesco del Val di Noto e di Siracusa-Pantalica, ha ideato il Distretto del Sudest.

Suoi scritti e libri: L’identità ritrovata (Sanfilippo), L’Italia a chi la ama (Lombardi), Meglio un giorno(Eclettica), Patria(Eclettica), Siracusa Capitale del Teatro(Le Sicilie), Siciliano per Cultura(Bonanno), Oltre e Colpa di Stato(Apalos) e altri testi su politiche culturali e contrasto alle mafie.

La Sicilia è l’unica Regione Italiana dotata di autonomia assoluta e di competenza esclusiva sulla delicatissima e fondamentale funzione di custodia, tutela e valorizzazione del Patrimonio culturale.

Ma questa Autonomia, resa esecutiva in virtù dei decreti di attuazione dello Statuto Regionale emanati nel 1975 con i Decreti 635 e 637 del Presidente della Repubblica, era rimasta una mera enunciazione di principio finché Alberto Bombace, eccentrico e brillante dirigente regionale, non avviò con straordinaria energia e lungimiranza un percorso legislativo e “politico”che determino’ l’approvazione dei decreti attuativi, attribuendo finalmente tutte le competenze legislative e amministrative in tema di Beni Culturali alla Regione Siciliana e trasferendo *tout court* ogni azione di tutela e valorizzazione dallo Stato alla Sicilia.

In questo modo iniziava a muovere i primi passi quello che ancora oggi rappresenta un “unicum legislativo”, un sistema dotato di piena autonomia e sovranita nella custodia e nella valorizzazione dell’*Heritage* e che poteva diventare punto di riferimento per tutte le Regioni italiane alle prese con le complesse dinamiche di devoluzione di poteri e competenze dallo Stato verso gli Enti territoriali.

La difesa di quell’architrave straordinario e inamovibile rappresentato dall’articolo 9 della Costituzione Repubblicana, che a sua volta aveva “assorbito”l’essenziale della monumentale azione legislativa del ventennio, opera di un grandissimo Ministro della Cultura come Giuseppe Bottai, da coniugare con politiche di valorizzazione e custodia che solo nella prossimità territoriale potevano essere declinate con puntualità ed efficacia, rappresentarono, e rappresentano oggi, il “cuore”della questione.
Anche nel complesso rapporto tra singole Città e aree più vaste, organizzate autonomamente come Distretti culturali.

Alberto Bombace riuscì a coordinare, con personalità, sensibilità e intuizioni fuori dal comune, alcuni “temi fondanti”sui quali costruire il più avanzato e originale esperimento autonomistico della Regione Siciliana. “Primus inter pares”di uno straordinario gruppo di funzionari, stimolo’ e sostanzialmente guidò l’Assemblea Regionale Siciliana alla approvazione dei testi fondamentali rappresentati dalla legge 80 del ‘77 e dalla legge 116 del 1980.

Ma queste leggi non scaturirono dalla mera iniziativa burocratica, pur sapiente, di un singolo illuminato personaggio ma da un dibattito culturale ampio, per certi versi “epico”, che vide il pieno coinvolgimento del mondo Accademico e delle più importanti Associazioni culturali oltre che dei rappresentanti più significativi della cultura siciliana e nazionale. Un dibattito che tenne fortemente conto dei contributi delle non dimenticate Commissioni nazionali Franceschini - Papaldo promosse dal Ministero per i beni e le attività culturali.

La fondamentale legge 80 del 77 fu pensata e “scritta”, più che in Ars, da uno storico Convegno presso la facoltà di Lettere della Università di Palermo. Un appuntamento accademico che rappresento’un autentico atto di fondazione” del nuovo assetto legislativo della Regione Siciliana.

La legge sancì alcuni principi fondamentali:

a) il valore del bene culturale come “testimonianza di civil tà
b) la necessità di valorizzarne il messaggio culturale insito
c) l’importanza del “contesto”
d) la necessità e la scelta di un approccio “interdisciplina re”per la tutela e la valorizzazione del Patrimonio cultu rale con la intuizione straordinaria della “Soprintenden za unica”-recentemente “scoperta” dal Ministero per i Beni e le attività culturali-come “nuovo modello”
e) il quadro del coordinamento delle azioni di valoriz zazione con gli Enti territoriali dipendenti dalla Regione

Quella visione e quelle intuizioni determinarono decisive innovazioni, ancora oggi straordinariamente attuali tanto da essere state al centro delle attenzioni sia del Ministero per i Beni e le Attività Culturali che delle altre Regioni italiane alla ricerca di linee guida di politiche culturali autonome e originali.

Infatti in Sicilia la costituzione della Soprintendenza unica a base provinciale offriva per la prima volta la possibilità di un approccio tecnico interdisciplinare sul bene oggetto della tutela e la conseguente contestualizzazione del bene sul territorio con riferimento all’intero paesaggio culturale, aprendo la strada e rappresentando una traccia di senso fino alle stagioni più recenti come quella nella quale fu possibile la elaborazione e la approvazione, tra le altre, della legge quadro sul sistema dei Parchi archeologici siciliani.
In tale provvedimento legislativo, la legge 20 del 2000, i riferimenti gestionali, la governance e i contenuti culturali, archeologici, ambientali, architettonici e paesaggistici furono infatti attribuiti a un unico organismo di Governance, autorevolmente partecipato da Soprintendenze, Comuni, Universita’, associazionismo culturale e ambientale qualificato, imprese.

Un Modello dotato di piena autonomia gestionale e finanziaria.

Ricordiamo che la Regione Sicilia ha approvato il primo agosto del 1977 la legge n. 8: “Norme per la tutela, la valorizzazione e l’uso sociale dei beni culturali ed ambientali nel territorio della Regione Siciliana”. Con successiva normativa - dopo undici mesi dal delitto di Piersanti Mattarella che era stato il primo artefice della nuova legge - il 7 novembre del 1980 si dotava delle “Norme sulla struttura, il funzionamento e l’organico del personale dell’Amministrazione dei beni culturali in Sicilia” con la legge n. 116. Più recentemente: il 3 novembre del 2000: Fabio Granata si è indissolubilmente legato al destino degli istituti culturali e dei parchi con una legge che porta il suo nome: La **Legge Granata**. Tale indispensabile strumento rende possibile l’autonomia gestionale e finanziaria degli istituti attraverso cui si struttura il sistema dei Beni Culturali dell’isola. Oggi dopo il quarto di secolo di storia e sperimentazione si può dire che molte tra positive e controverse sono state le esperienze. Quelle buone e le fallite hanno spesso dato seguito ad abbondanti discussioni quasi “scontate”, ma non troppo da doversene oggi comunque lamentare una mancata “cultura istituzionale”. Dopo quel ciclo di ventitre anni dal *corpus* delle leggi di Mattarella e Granata bisogna ora verificare quanto oggi il sistema sia in grado di affrontare i cambiamenti generazionali e le avverse modifiche antropologiche! quanto ruolo ha il limite di una classe politica immotivata.
(M.C.)

Decidemmo così di delineare quale strumento di Governance un Consiglio del Parco che fosse allo stesso tempo luogo di decisione e di concertazione: uno strumento che piacque moltissimo a Bombace che non perdeva occasione per sollecitarmi a "salvare la cultura siciliana dai siciliani".

Quando si parla dei disastri ambientali e delle devastazioni paesaggistiche in Sicilia, bisognerebbe sempre ricordare e sottolineare che il "Vulnus" principale

Quella visione e quelle intuizioni determinarono decisive innovazioni, ancora oggi straordinariamente attuali

avvenne senza responsabilità alcuna della tanto deprecata Autonomia regionale.

Infatti, dal sacco di Palermo alla industrializzazione selvaggia di Gela, Siracusa e Himera, dalle villette abusive sul mare al viadotto Morandi nel cuore della Valle dei Templi, tutto ebbe l'accondiscendenza di Soprintendenze dipendenti all'epoca dal Ministero per i beni e per le attività culturali.

Esattamente fin quando Alberto Bombace non portò a termine il suo capolavoro di Automonia piena e consapevole sul sistema dei beni culturali dell'Isola.
La stessa Autonomia che, nei primi anni del nuovo secolo, rese possibile una stagione particolarmente felice per l'*Heritage* siciliano.

Una stagione certo non facile e portata avanti a prezzo di duri conflitti politici.

Ma una nuova "sensibilità"sembrò iniziare a farsi strada sui temi della tutela del paesaggio, dell'ambiente e del patrimonio culturale. Sulla necessità di difendere l'Anima dei luoghi. Una visione che riuscì a dare un contributo importante per un necessario quanto radicale "ripensamento"del modello siciliano, un modello che sciaguratamente dal dopoguerra aveva battuto i sentieri della speculazione edilizia, dell'abbandono delle attività tradizionali, della industrializzazione selvaggia, dell'abusivismo e della devastazione del paesaggio in nome di interessi speculativi legati alla grande industria petrolifera e spesso complici e sodali con i grandi interessi mafiosi .

Furono schierati al mio fianco burocrati illuminati come Pino Grado e Marco Salerno e personaggi straordinari come Giuseppe Voza, Guido Meli, Margherita Rizza, Sebastiano Tusa, Ferruccio Barbera.
Importantissimo fu il rapporto strategico con l'Unesco attraverso Ray Bondin e Francesco Bandarin, come altrettanto importante fu la presenza autorevole e il ruolo di Vittorio Sgarbi, con il quale organizzammo alcune indimenticabili Mostre e del Generale Conforti, impareggiabile Comandante nonché fondatore del Nucleo di Tutela Archeologica dell'Arma dei Carabinieri.
Istituzione che proprio in quella stagione facemmo nascere anche in Sicilia, con sedi a Palermo e Siracusa.

Questa nuova vivacità intellettuale e progettuale sulla gestione del Patrimonio culturale aveva comunque radici

"ripensamento"del modello siciliano, un modello che sciaguratamente dal dopoguerra aveva battuto i sentieri della speculazione edilizia, dell'abbandono delle attività tradizionali, della industrializzazione selvaggia, dell'abusivismo e della devastazione del paesaggio in nome di interessi speculativi legati alla industria petrolifera e spesso complici e sodali con i grandi interessi mafiosi

storiche antiche e sempre vive.

L'Isola infatti fu storicamente "avanguardia" nella valorizzazione e tutela dell'*Heritage*: già nel Settecento i Borbone sostenevano che i monumenti fossero "il più bello e il più rimarchevole dei pregi della Sicilia" ed è del 1745 il provvedimento che impose la tutela e la conservazione dei boschi del Carpineto e del Castagno dei Cento Cavalli, primo esempio al mondo di tutela ambientale, contestualmente al bando relativo alla tutela del Teatro di Taormina, primo vincolo di salvaguardia di un singolo monumento.

Nel 1778 il re di Napoli istituisce in Sicilia un servizio di tutela monumentale con due Regie Custodie rette da quelli che sono stati definiti i registi della cultura antiquaria della Sicilia tardo-barocca e cioè il Principe di Biscari e il Principe di Torremuzza, che ebbero come territorio di competenza il primo il Val Demone e il Val di Noto, il secondo il Val di Mazara.

L'Isola di Sicilia ha conosciuto infatti una suddivisione in 'Valli' per tutto il 'lungo Medioevo', fino alle riforme amministrative borboniche dei primi dell'Ottocento.

Le Regie Custodie, nobili "antenate" delle attuali Soprintendenze, avviarono un approccio nuovo alla realtà monumentale, avendo piena competenza - come da espresso incarico reale - relativamente alla ricerca, custodia e conservazione del patrimonio.

La lunga schiera di Viaggiatori, letterati, antiquari che nel Sette-Ottocento visitarono la Sicilia, furono attratti e affascinati da una Terra in grado di "raccontare" una storia straordinaria attraverso la quale si intuiva "la chiave di tutto". Le radici stesse dell'Identità culturale europea.

Questo progetto di Autonomia e specificità nella gestione dell'*Heritage*, che "veniva da lontano", nei primi anni del nuovo Secolo non lasciò indifferenti settori importanti della Cultura italiana, da Giulia Maria Crespi allo stesso Andrea Camilleri.

Fu allora posto in essere, attraverso una utilizzazione virtuosa, rapida e trasparente delle risorse comunitarie, la più grande operazione di recupero, valorizzazione e modernizzazione del settore dei beni culturali mai avvenuta in una singola Regione.

I molteplici interventi realizzati riuscirono a impegnare il 95 per cento delle risorse disponibili nelle misure di sostegno comunitario: esattamente 1 miliardo e 480 milioni di euro che determinarono il recupero e la rinascita di importanti tasselli del nostro *Heritage*, rendendo possibile la conclusione positiva dell'iter di almeno tre nuovi riconoscimenti Unesco oltre al consolidamento delle proposte progettuali di candidature a riconoscimenti arrivati negli anni successivi e dei quali costituirono precondizione.

Dalla Tonnara di Favignana a Villa Romana del Casale, dal Duomo di Siracusa a quello di Trapani, dal Castello di Donnafugata alle Chiese storiche di Noto, dal Teatro Sangiorgi di Catania a quelli di Modica e Siracusa: centinaia di recuperi di Teatri, Chiese, Monumenti, Musei.

Queste "buone pratiche", accoppiate a una legislazione d'avanguardia, dal Sistema dei Parchi archeologi alla Soprintendenza del Mare e al Piano Paesaggistico Regionale, risultarono decisive al fine di ottenere la iscrizione del Val di Noto e degli otto Comuni caratterizzati dalla ricostruzione tardo barocca post terremoto 1693 nella WHL, così come quelle successive e prestigiose di Siracusa e della Necropoli di Pantalica e del Percorso Arabo Normanno di Palermo-Cefalu'-Monreale.

Peraltro nel giugno 2002, con l'inserimento nella World Heritage List delle "Città tardo-barocche del Val di Noto", il Comitato Scientifico Internazionale dell'Unesco coronava un lungo e impegnativo lavoro coordinato attraverso l'Assessorato regionale dei Beni Culturali e Ambientali e una forte e proficua collaborazione con il Ministero dei Beni Culturali.

L'Unesco, con questa storica decisione, chiudeva positivamente un lungo percorso istruttorio e offriva a un'area geografica particolarmente significativa l'opportunità di ripensare il proprio futuro partendo dall'Identità e dalla Consapevolezza culturale.

Il riconoscimento sembrò sancire un processo di rinascita culturale distante anni luce da quella notte del marzo 1996, quando il terribile crollo della cupola della Cattedrale di Noto aveva tragicamente evidenziato un processo di degrado che appariva inarrestabile.

Il crollo aveva rappresentato un trauma fortissimo e gettato noi tutti nella disperazione e nello sconforto. Invece, com'era già successo nel lontanissimo 1693 quando il più devastante terremoto che la nostra Isola ricordi causò oltre 90.000 morti e rase al suolo più di 60 città e dal crollo e dalla distruzione si dispiegò un'energia e una volontà tale da trasformare l'antica catastrofe in un fenomeno di ricostruzione probabilmente senza precedenti nella storia, così, secoli dopo e ancora una volta, dalla tragica "vergogna" per il crollo della cupola della Cattedrale, si sviluppò, prima lentamente poi in maniera sempre più decisa, un inedito quanto inaspettato processo di recupero monumentale che parve subito conseguenza diretta non solo di una nuova fase politica e di progettazione e finanziamento pubblico ma, sopratutto, di una "riscoperta": le Istituzioni, la società civile, il mondo della cultura, dell'università e della scuola, i giovani e l'impresa, tutti iniziavano a riavvertire "orgoglio e senso d'appartenenza".

La Cattedrale fu ricostruita per intero lì dov'era e lì com'era. E in tempi veramente sorprendenti. In anni lontani un processo di rigenerazione analogo a quello che caratterizzò la ricostruzione della Cattedrale di Noto e, dopo il 1693, nel Val di Noto avvenne a Gibellina, all'indomani di un terribile terremoto che cancella 14 città nella Valle del Belice.

Fu il Sindaco dell'epoca a guidare con decisone e genio la rifondazione della città segnando l'aurora di



Furono schierati al mio fianco burocrati illuminati come Pino Grado e Marco Salerno e personaggi straordinari come Giuseppe Voza, Guido Meli, Margherita Rizza, Sebastiano Tusa, Ferruccio Barbera.

un nuovo destino, sulle rovine della distrutta Gibellina: Ludovico Corrao. Fu lui a immaginare una novella Troia e un nuovo Palazzo degli Atridi dove riproporre il racconto dell'Orestea.

Quella di Ludovico Corrao fu un atto di fede nella vita da riconquistare sulle macerie della Città. Una "rinascita" segnata dalle arti sceniche e musicali di grandi artisti, un autentico messaggio di resurrezione per tutti i popoli minacciati nella loro vita e nella loro cultura dai sismi della Storia e dai più potenti terremoti di civiltà.

Il racconto dell'Orestea segna l'inizio di una straordinaria germinazione di incontri creativi tra artisti, architetti, musicisti, poeti, contadini, artigiani, operai, donne e giovani che insieme rifondano la città, ne segnano le strade e le case, riscoprono il valore eterno dell'arte e della bellezza, scavano nelle radici della loro identità e della loro storia per scoprire il genius loci nella nuova terra promessa raggiunta dopo quattordici anni di esilio e di baracche.

Così la voce potente di Alberto Burri, Leonardo Sciascia, Renato Guttuso, Joseph Beuys, John Cage, Fausto Melotti, Mario Schifano, Toti Scialoja, Thierry Salmon, Franco Purini per ricordare soltanto alcuni di quei pionieri.

La spinta vitale di Ludovico Corrao accese il cuore della speranza, così come successivamente avvenne, nei primi anni del 2000. Finalmente si recuperavano "occhi per guardare" il Patrimonio materiale e immateriale in maniera inedita.

Vitigni autoctoni, grani antichi, paesaggi agrari, Monumenti riscoperti : tutto sembrava andare finalmente nella direzione "giusta". Si cercò il definitivo superamento di un nostro ancestrale limite: quello di attendere un "salvatore", un ospite inatteso, una entità "continentale" che venga da fuori la Sicilia a "redimerla".

Ma la fonte dei nostri problemi non è l'autonomia regionale ma l'uso che si è ripreso, purtroppo, a farne.

Torniamo a sostenere un cambiamento culturale e "antropologico" coltivando rigore, consapevolezza e coraggio. Servono visione e pensiero lungo. Una capacità pragmatica di far tesoro delle esperienze positive della nostra legislazione autonoma, ma senza chiusure campanilistiche.

Le Soprintendenze uniche e responsabili di una visione olistica e d'insieme di tutela rigorosa, custodia e valorizzazione del Patrimonio, insieme alla piena autonomia finanziaria e di Governance dei Musei e dei Parchi possono rappresentare di nuovo linee di vetta.

Una prospettiva alla quale, prima della attuale palude, è stato nuovamente interprete Sebastiano Tusa.

Il destino beffardo lo ha strappato a questo impegno, ma lo ha reso Stella Polare per chi avrà l'onere e la fortuna di acquisire la sua, e la nostra, importante eredità.

Fabio Granata



Cattedrale di Noto: pagina precedente: la cupola dopo il crollo; qui a sinistra: la cattedrale dopo l'avvenuta ricostruzione; nella pagina a lato: Cattedrale di Siracusa



DUE INTERVENTI:
L'allarmante stato dei musei e dei parchi archeologici siciliani; La statua abusiva della Madonna dello scoglio di Manfria

di Leandro **JANNI**

L'allarmante stato dei musei e dei parchi archeologici siciliani

Non può che definirsi allarmante la situazione dei musei e dei parchi archeologici siciliani, segnati da gravi carenze di personale e da sistemi di sorveglianza spesso inadeguati. Il caso del Museo Regionale Accascina di Messina è emblematico, ma purtroppo non isolato. A essere esposto a rischi crescenti è l'intero patrimonio culturale dell'Isola.

Emergono, con sempre maggiore evidenza, criticità che riguardano organici insufficienti, aperture limitate o condizionate dalla mancanza di personale, impianti d'allarme obsoleti o non collegati alle forze dell'ordine, assenza di adeguati sistemi di videosorveglianza e strutture che rimangono chiuse al pubblico per lunghi periodi.

Il Museo dei Relitti Greci di Gela è chiuso per l'impossibilità di garantire la vigilanza con il personale attualmente disponibile, mentre il ricchissimo Museo Archeologico Regionale, chiuso da quattro anni per lavori di consolidamento e ristrutturazione, non ha ancora riaperto per analoghe carenze di personale. Notevoli criticità interessano anche il Parco archeologico di Morgantina e la Villa Romana del Casale di Piazza Armerina. Palazzo Mirto, a Palermo, è chiuso al pubblico dal 2023, mentre al Museo Salinas il primo e il secondo piano risultano inaccessibili a causa di carenze organizzative e di organico. Chiuso da anni anche il Museo Regionale Interdisciplinare di Caltanissetta, interdetto al pubblico per lavori di manutenzione straordinaria e anch'esso con personale insufficiente.

Ancora più preoccupante è il quadro relativo alla sicurezza dei quattordici parchi archeologici siciliani, molti dei quali presentano impianti d'allarme obsoleti o non collegati alle forze dell'ordine. Nell'agosto 2026, a seguito di una visita ispettiva, sono state inoltre segnalate gravi carenze nei sistemi di protezione dell'Antiquarium Pirro Marconi di Himera, dove sono custoditi preziosi reperti archeologici.

È un quadro inaccettabile, che richiede interventi urgenti e una strategia complessiva per la gestione, la sicurezza e la valorizzazione dei beni culturali siciliani.

Il Governo siciliano si attivi senza ulteriori ritardi e predisponga un piano straordinario per la sicurezza dei musei e dei parchi archeologici, affrontando in maniera strutturale le carenze di personale e le insufficienze delle infrastrutture di protezione.

La Sicilia custodisce uno dei patrimoni storici, artistici e archeologici più importanti al mondo. Non è quindi più tollerabile affidarne la tutela a soluzioni emergenziali, interventi frammentari e organici ridotti all'osso.

È indispensabile bandire nuovi concorsi per potenziare e qualificare gli organici, investire nella formazione e garantire la presenza di personale adeguatamente preparato, in grado di assicurare la custodia, la sicurezza e la corretta fruizione dei luoghi della cultura. Un investimento che rappresenterebbe anche un'importante opportunità occupazionale per i tanti talentuosi giovani siciliani, consentendo loro di costruire il proprio futuro professionale nell'Isola.

Servono visione, programmazione e qualità progettuale. La tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale non possono essere affidate all'improvvisazione: richiedono risorse adeguate, competenze, responsabilità istituzionali e interventi concreti.

La salvaguardia di questo straordinario patrimonio è un dovere verso la nostra storia, la nostra identità e le generazioni future.

La statua abusiva sullo scoglio di Manfria

Il 17 agosto 2026 siamo venuti a conoscenza del fatto – alquanto incredibile – che, sullo scoglio principale del litorale di Manfria, località balneare di Gela, ignoti cittadini hanno impiantato – abusivamente, clandestinamente – una statua che rappresenta la Madonna.

La collocazione della statua, dunque, è avvenuta in assenza delle necessarie autorizzazioni da parte delle autorità competenti: la Capitaneria di Porto (ovvero l'autorità marittima competente per la vigilanza e la gestione del demanio marittimo lungo la fascia costiera di Gela), ma anche la Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali di Caltanissetta e l'Assessorato regionale al Territorio e Ambiente. Questo, considerato il fatto che l'area costiera e circostante è sottoposta a vincolo ai sensi del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (D.Lgs. 42/2004) e da decreti della Regione Siciliana (come il decreto di tutela della zona di Manfria e Poggio Arena). La zona, inoltre, è riconosciuta come Sito di Importanza Comunitaria (SIC) e Zona di Protezione Speciale (ZPS); in essa sono presenti piante molto rare.

Nel 2005, chi scrive, allora componente della Commissione Provinciale per la tutela delle Bellezze Naturali e Panoramiche della Provincia di Caltanissetta (presieduta dalla dott.ssa Rosalba Panvini) e gli altri membri della Commissione, avanzammo la proposta di dichiarazione di notevole interesse pubblico ai sensi dell'art.138 del D.lg. n.42/05 (Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio), del tratto costiero compreso tra le zone di "Falconara" (Butera) e "Manfria" (Gela). La proposta fu approvata e dunque fu decretato il vincolo paesaggistico.

Cito testualmente la prima parte del verbale relativo alla riunione della Commissione Provinciale per la tutela delle Bellezze Naturali e Panoramiche della Provincia di Caltanissetta, del 22 settembre 2005: «TRATTO COSTIERO COMPRESO TRA LE ZONE DI "FALCONARA" (Butera) E "MANFRIA" (Gela) Premessa - L'area in esame, interessata dalla proposta di vincolo, comprende l'intera fascia costiera compresa tra le zone già dichiarate di notevole interesse pubblico costituite dalle località di Manfria (D.A. n.15 del 21/1/1987), in territorio di Gela e del castello di Falconara ed adiacenze (D.A. n. 1431 del 9/7/1988) in territorio del comune di Butera. La necessità di saldare le aree suddette, con una semplice estensione dei preesistenti vincoli paesaggistici, risulta particolarmente opportuna in presenza di una crescente pressione antropica (zona P.I.P. del comune di Butera, progetti per insediamenti turistico-alberghieri, tunnel per colture ortive, abusivismo edilizio, svincolo SSV Caltanissetta - Gela, ecc.) che, ove diversamente non contrastata e normata, rischierebbe di compromettere un tratto di spiaggia, sicuramente singolare nel panorama costiero siciliano, caratterizzato dallo straordinario spettacolo offerto dalle dune di c.da Desusino, ancora meritevole di essere sottoposto a speciale tutela. Si consideri inoltre che l'area risulta attraversata da ben tre distinti torrenti (Desusino, Rizzuto e Comunelli) censiti nell'elenco ufficiale delle acque pubbliche della provincia di Caltanissetta, le cui sponde, del resto, per una profondità di mt 150, sono già sottoposte a vincolo unitamente alla fascia di costa, per una profondità di mt 300, ai sensi dell'art. 138, lett. b) del T.U. in materia di Beni Culturali ed Ambientali, coprendo in tal modo circa il 40% dell'intera area.»

Insomma: è chiaro che in assenza delle necessarie autorizzazioni siamo di fronte a un abuso. Con tutto il rispetto per il valore simbolico della statua e la devozione verso la Madonna. Dunque, in attesa delle risultanze della autorità competenti, noi di Italia Nostra possiamo affermare che la statua della Madonna collocata sullo scoglio del litorale di Manfria va rimossa perché altera la speciale naturalità del luogo e la sua identità paesaggistica e perché rappresenta un pericolo per l'incolumità dei bagnanti.
A seguito dell'esposto di Italia Nostra Sicilia si è scatenato un accesissimo confronto dialettico tra i cittadini di Gela. Questo, nel persistente, sconcertante silenzio delle istituzioni competenti. Lo scorso 20 agosto, però, c'è stato l'intervento della Chiesa, ovvero del vicario foraneo don Luigi Petralia. Ecco le sue parole: «Nonostante ogni intenzione di chi ha posto questo segno cristiano in così grande evidenza, improvvisare autonomamente una tale forma di devozione in luogo pubblico e in forma stabile non può essere accettato. Non è questa la modalità di testimoniare la nostra fede cristiana. Pensiamo a cosa accadrebbe se chiunque mettesse statue devozionali in giro per la città. Nessuno può occupare un luogo pubblico per manifestazioni culturali o religiose senza autorizzazioni. La sana devozione cristiana è lontana da una invasione simbolica di questo genere. Una statua può essere posta liberamente nella propria casa, nel proprio giardino o in un terreno privato, ma non in un'area pubblica senza seguire le regole dello Stato. Esporre un simbolo religioso, infatti, impone l'osservanza di vincoli paesaggistici, ambientali e di sicurezza. Non si è liberi di fare quel che si vuole, né in ambito religioso né in ambito civile. La Chiesa non è stata coinvolta in alcun modo nell'iniziativa: da parte nostra non ci risulta alcun coinvolgimento o richiesta sull'installazione di quella statua. Spetta all'autorità statale

l'iniziativa di rimuovere un abuso edilizio-monumentale posto senza le necessarie valutazioni e autorizzazioni». Dunque la Chiesa si è pronunciata chiaramente. Adesso dovrebbero arrivare le risposte e le determinazioni delle istituzioni pubbliche preposte alla tutela dei beni culturali e ambientali e alla sicurezza dei cittadini. Noi di Italia Nostra, venuti a conoscenza del fatto, abbiamo sentito il dovere di intervenire con chiare argomentazioni tecnico-giuridiche e culturali. Ma diciamolo: la questione della statua abusiva della "Madonna dello scoglio" di Manfria, nei giorni precedenti al nostro intervento, appariva confinata alle solite chiacchiere da bar e galleggiante nella grigia indeterminazione delle istituzioni competenti.

Qui, a Gela, siamo in un contesto territoriale particolare. Un territorio, un luogo straordinario dal punto di vista storico e paesaggistico. Un territorio stravolto dall'insediamento del polo petrolchimico nei primi anni Sessanta del secolo scorso e dalla successiva, incontenibile espansione edilizia connotata da un diffusissimo abusivismo edilizio. Gela, al centro della costa meridionale della Sicilia, bagnata dal Mediterraneo, è una città dalle fortissime contraddizioni. In un contesto in cui le testimonianze archeologiche rimandano a un passato straordinariamente ricco, la rapida, caotica espansione urbana della città degli ultimi decenni sconcerta e frastorna. Del resto, è impossibile descrivere Gela senza analizzare il diffuso abusivismo edilizio che, incurante di leggi e divieti, ne ha alterato la struttura urbana e paesaggistica sino a soffocarne, a renderne quasi illeggibili le rilevanti stratificazioni storiche. Già nel 1900 Paolo Orsi iniziò scavi sistematici che, ancora oggi, continuano a riportare alla luce testimonianze della presenza dell'uomo sin dai tempi preistorici. Nel 669 a.C. i coloni rodio-cretesi fondarono la città sulla parte orientale dell'altura detta del Molino a Vento, controllando ben presto la costa e la pianura e creando, nel 580 a.C, la sub-colonia di Akragas (Agrigento). L'apogeo venne raggiunto sotto il tiranno Gelone, il quale però, impadronitosi di Siracusa, vi trasferì nel 482 a.C. gran parte dei geloi. Distrutta dai cartaginesi nel 405 a.C. e rifondata nel 338 a.C., Gela fu rasa al suolo nel 282 a.C. dai mamertini. Finzia, tiranno di Agrigento, ne accolse gli abitanti nella nuova città di Phintias (Licata). Dopo più di 1500 anni di disaggregazione, Federico II di Svevia, nel 1230, fondò la nuova città, sul sito di Gela arcaica, col nome di Terranova. L'impianto urbano medievale, probabilmente cinto da mura, si strutturò tra l'attuale piazza Umberto I e largo Calvario, sui due assi ortogonali di corso Vittorio Emanuele e via Marconi. Infeudata agli inizi del XV secolo, la città venne circondata da una nuova cinta di mura nel 1582, entro la quale l'abitato rimase sino all'Ottocento. Dal 1927 la città ha ripreso l'antica denominazione di Gela.

Tornando alla questione della statua abusiva della Madonna, noi di Italia Nostra siamo sempre disponibili al confronto e al dialogo: ma è chiaro che, prioritariamente e doverosamente, devono esprimersi le autorità competenti, a partire dal Comune di Gela, e quindi la Capitaneria di Porto, la Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali e l'Assessorato regionale al Territorio e Ambiente. L'attuale sindaco di Gela, comunque ha ineffabilmente affermato che egli attende le determinazioni delle altre autorità competenti.

Cos'altro dire? Il recente, controverso sviluppo della città di Gela è contrassegnato dal polo petrolchimico (oggi trasformato in moderna bioraffineria) e dalla mancanza quasi assoluta di politiche di gestione e di tutela del territorio. Dal suo importante passato la città può trarre forza, ispirazione e idee per un progetto di rinascita sociale, culturale ed economica, per un progetto di riconversione industriale e urbana, oggi auspicato da numerosi cittadini e proclamato, tra ambiguità e contraddizioni, da politici e amministratori. Certo è che se tanti cittadini, risvegliati o unicamente esasperati, protestano, partecipano, propongono, si coordinano, vigilano, operano, pretendono che siano rispettati i propri diritti e si impegnano ad assolvere i propri doveri, qualcosa di nuovo, di importante può accadere. A Gela ci sono risorse straordinarie, umane e ambientali, ma non basta. Ci vuole consapevolezza e una nuova idea di città, di territorio. Di certo il nuovo nasce come desiderio, progetto, processo collettivo. E il nuovo può e deve nascere dal rispetto delle regole e delle leggi.

Leandro Janni, vicepresidente regionale di Italia Nostra Sicilia







ROMA: Il nuovo Antiquarium Comunale del Celio
(*ma forse no...*)

di Carlo **PAVOLINI**

(dal blog e per concessione: https://carlopavoliniblog.wordpress.com/2026/11/05/il-nuovo-antiquarium-comunale-del-celio-ma-forse-no/)

L'edificio comparso nelle ultime settimane sulla pendice occidentale del Celio, e oggi in via di completamento, solleva numerosi interrogativi. Dire "comparso" non è una metafora, perché, da tutte le voci raccolte (e salvo errore), non se ne sapeva nulla prima di vederselo sorgere davanti: non finito, ma in avanzato stato di costruzione.

La prima perplessità sta proprio qui: come in altri casi recenti, che hanno in vario modo a che fare con i luoghi d'interesse storico e con il patrimonio monumentale e paesaggistico di Roma, sembra si stia diffondendo l'usanza di mettere di fronte al fatto compiuto l'opinione pubblica, i mezzi di informazione, la comunità scientifica, le competenze. La città, per dirla con una sola parola.

Sinceramente non saprei indicare i motivi del fenomeno: temo che, almeno in parte, vi sia alla base l'idea (sbagliata) che ciò di cui in anticipo si discute troppo, poi non si realizza mai. Se così fosse, una simile impostazione rivelerebbe anzitutto un concetto ben strano della trasparenza: in ultima analisi, della democrazia della cultura (e non sembrino, questi, paroloni vuoti).

Quanto all'edificio in questione, il pannello affisso – come da normativa – all'esterno del cantiere informa che l'amministrazione promotrice dei lavori è Roma Capitale (e per essa la Sovrintendenza comunale), che le finalità sono di consolidamento e restauro conservativo e, infine, che i fondi provengono dal PNRR. La sola indicazione utile per l'identificazione del manufatto è "ex Antiquarium Comunale", e questo è certamente vero per il passato: nulla sua funzione futura, e su ciò torneremo. Del resto, simili forme di riservatezza (se non di vera e propria segretezza) si riscontrano a Roma spesso, troppo spesso, anche nel caso di lavori edilizi importanti, pubblici e di rilevanza monumentale, qual è il nostro. E' un atteggiamento di chiusura burocratica che, per fortuna, è forse in via di graduale superamento, se è vero che – ad esempio – lungo le recinzioni di molti cantieri di scavo stanno finalmente spuntando pannelli esplicativi ben fatti, a vantaggio di cittadini e turisti.

Ora: sarà anche vero che, in teoria, scatenare ogni volta il famigerato "grande dibattito" può far andare per le lunghe i tempi di realizzazione di un'opera pubblica, ma ritengo che i benefici superino gli svantaggi, perché – se c'è la buona fede – un'aperta discussione preventiva sulle linee generali di un progetto può contribuire a migliorarlo, a precisare dettagli e aspetti ai quali inizialmente non si era pensato, e (se vogliamo) anche a fornire all'amministrazione proponente argomenti per rispondere alle immancabili critiche ex post.

Per il nuovo Antiquarium del Celio (se sarà questa la sua finalità) è prevedibile che tali critiche ci saranno, e già se ne sentono parecchie in giro. E' vero che, ad oggi, della costruzione in corso d'opera si vede ben poco, fra ponteggi, cancellate e alberature; anche così è possibile capire, comunque, che il progetto prevede soprattutto l'impiego del vetro e dell'acciaio, e che una parte del vecchio manufatto verrà mantenuta, mentre le strutture erette ex novo saranno prevalenti.

Potrei anche dire che ciò che finora ho intravisto non mi piace, ma questo resta un parere personale, benché, da cittadino, io – come chiunque – sia titolato ad esprimerlo. D'interesse già più generale sono i dubbi e le perplessità sulle procedure adottate dalla committenza per la progettazione e l'esecuzione dell'opera, stante l'assenza di notizie cui ho già accennato. Ma forse ancor più importanti sono altri due aspetti, relativi alla sfera urbanistica da un lato, alla destinazione d'uso della nuova fabbrica dall'altro: e qui parlo non solo da abitante di Roma, ma anche da archeologo.

Quanto al primo ambito, teniamo conto che la costruzione (anche a prescindere dal suo inserimento nel contesto celimontano circostante, di cui dirò) è imponente, ed è situata in un punto di grande visibilità e centralità: sorge infatti nel cuore della Roma archeologica e turistica, nelle immediate vicinanze del Colosseo, del Circo Massimo, delle Terme di Caracalla, in vista della trafficatissima Via di San Gregorio. Già solo questo avrebbe imposto l'esigenza di andarci con i piedi di piombo, ma andiamo avanti, e per farlo concentriamoci sulla storia dei luoghi.

Tutti sanno che nel sito esisteva in precedenza l'edificio dell'Antiquarium Comunale, o meglio il suo rudere. Infatti il Magazzino Archeologico (com'era chiamato inizialmente [1], realizzato da Francesco Azzurri e aperto al pubblico nel 1890, dotato poi nel 1929 – insieme al nome definitivo – di una nuova veste ad opera di Antonio Muñoz, appena dieci anni dopo dovette chiudere perché, si disse, gravemente danneggiato fin dalle fondamenta dal passaggio della galleria della Metropolitana (oggi Linea B). Per ben ottantacinque anni a seguire è rimasto nello stato di indecorosa rovina, invaso dalla sporcizia e dalla vegetazione spontanea e soggetto a crolli, con rischio della vita da parte dei senza tetto che lo frequentavano.

Inevitabilmente – in tutto questo lasso di tempo, e a più riprese – l'ex Antiquarium è stato fatto oggetto di infinite discussioni, fra i contrapposti fautori del suo abbattimento da un lato, del suo recupero (o della sua ricostruzione ex novo) dall'altro. Difficile prendere posizione su quale sarebbe stata la soluzione migliore da adottare, ma aveva sicuramente un suo fascino l'idea di (ri)fare di questo versante del Celio un declivio a verde, magari riprendendo "filologicamente" – ma non pedissequamente – le linee-guida delle sistemazioni del passato, peraltro differenti nel tempo: dalla rinascimentale Vigna Cornovaglia al parco realizzato da Gregorio XVI (1831-1846) come "Passeggiata pubblica", detta anche "Orto Botanico sul Celio". La giurisdizione su tale compendio era passata nel 1847 dall'amministrazione pontificia a quella comunale, e delle vicende successive all'Unità d'Italia ho appena detto. Un'avvertenza, però: a partire dalla fine del XIX secolo circa (per una cronologia più precisa sarebbe necessaria una ricerca specifica), l'ipotesi di un assetto unitario dell'altura come passeggiata e parco paesistico trovava comunque un ostacolo insormontabile nella presenza dei binari della linea tramviaria realizzata in quel torno di tempo: e per la verità il problema sussiste tuttora, e vi tornerò su più avanti.

Comunque, rispetto al tormentato e pluridecennale dibattito sulla sorte del rudere dell'ex Antiquarium si potrebbe anche dire che la realizzazione del nuovo immobile taglia la testa al toro, e che, in fondo, questa è una buona cosa. Ma in realtà ci sono molti fattori che destano forti preoccupazioni, e che inducono a porsi parecchie domande.

Ad esempio: nel corso dei lavori per l'attuale edificio si è reso necessario, o meno, consolidare le fondazioni, che sarebbero state appunto danneggiate dalla Metropolitana alla fine degli anni 1930? Se la risposta è positiva, si saranno dovuti effettuare lavori abbastanza rilevanti e in profondità, per poter operare sulle strutture fondali: con quali criteri, eventualmente, sono stati eseguiti?

A questo proposito, è vero che le informazioni (non molte) di cui disponiamo circa la storia moderna del settore urbano in esame indicano concordemente che esso fu interessato, all'epoca dell'amministrazione napoleonica di Roma (1809-1814, quindi prima della fase "Orto Botanico"), da giganteschi riporti di terra derivanti dagli scavi francesi all'interno e nei pressi del Colosseo, col risultato di un'elevazione del livello di calpestio fino ad un'altezza di ben 18 metri. Tuttavia, le ricostruzioni grafiche – indicative, benché schematiche – realizzate da ultimo (sulla base delle documentazioni d'epoca) per dare conto di tali vicende [2] permettono di capire che forse l'interro non si estese in modo omogeneo su tutta l'area, e che, in particolare, alcune porzioni di sedime situate in corrispondenza del sito dell'Antiquarium (vecchio e nuovo) potrebbero esserne rimaste fuori.

Come che sia, notoriamente l'intera zona è ricchissima di presenze antiche: lo attestano i tanti rinvenimenti verificatisi a partire dal XVI secolo, sia pure conosciuti quasi solo grazie a notizie di natura antiquaria, proprie della cultura archeologica dei secoli del Rinascimento e del Barocco, e proseguiti fino alla metà del '900: le scoperte più tarde di questa serie sono infatti avvenute proprio durante i lavori per la Metropolitana [3].

Dovrebbe essere scontata, in simili situazioni, la necessità di procedere (magari anche soltanto per scrupolo) con estrema cautela. Allora ci si chiede: gli odierni lavori sono stati preceduti da indagini preventive, e nel caso (perfino qualora l'archeologia sia intervenuta solo in corso d'opera), ci si è attenuti ai criteri di scavo stratigrafico oggi ufficialmente adottati dal Ministero della Cultura, cui la legge demanda i compiti della tutela del patrimonio storico e ambientale? Si sono verificate nuove scoperte, e, se sì, gli esiti delle ricerche (comprese le informazioni sui materiali mobili trovati, che, sempre per legge, appartengono allo Stato) sono stati finora resi noti, anche sommariamente, e per quale via? E per inciso: quale posizione ha assunto lungo tutto l'iter la Soprintendenza di Stato, e in quale sede? In Conferenza di Servizi, o altrove?

Si tratta – per chiarezza – di domande né retoriche, né polemiche, e probabilmente sono già disponibili, per ciascuna, esaurienti risposte: solo si vorrebbe conoscerle, pronti a fare ammenda se invece i relativi dati e orientamenti fossero già stati resi pubblici.

Un secondo ordine di problemi riguarda la destinazione d'uso. Abbiamo visto che anche qui è nebbia fitta, il che può giustificare il titolo vagamente pirandelliano del presente testo: Antiquarium, ma forse no. Peraltro, su cosa mettere dentro il nuovo volume sono state già avanzate – già prima dell'inizio dei lavori – diverse ipotesi, e forse la più

circostanziata è finora quella di farne una sorta di "museo del Colosseo" [4], o meglio una sorta di centro di divulgazione turistica e scientifica, in cui la storia e la configurazione dell'Anfiteatro vengano illustrate mediante pannelli e altri supporti didattici. Tutte cose che, paradossalmente, all'interno del Colosseo stesso (il monumento antico forse più visitato al mondo) non ci sono, o sono carenti [5].

Non si può negare un certo fascino a questa idea: essa però non convince, e per più motivi. Il Colosseo non è lontano, è vero, ma nemmeno vicinissimo: immense torme giunte da ogni parte del mondo dovrebbero, una volta arrivate in zona, salire sul Celio e di lì trasferirsi di nuovo sulla piazza dell'Anfiteatro per la visita, attraversando ogni volta Via Celio Vibenna, cosa tutt'altro che facile da farsi in sicurezza. C'è poi un'obiezione di natura culturale, forse più sottile, ma non trascurabile: così si appannerebbe la percezione storica del fatto che i due comparti urbanistici, quello della valle del Colosseo e quello del Celio, erano nell'antichità contigui, sì, ma distinti. Insomma, non che l'esigenza di una migliore "didattica del Colosseo" non sia avvertita, è anzi vivissima e urgente, ma sono state avanzate in passato altre proposte su dove e come realizzarla, e se ne può riparlare (non qui!).

E' lecito chiedersi, invece, se sarebbe mai possibile pensare – e se comunque si sia pensato – ad una ricollocazione nel nuovo immobile del Celio di quello che, in 11 sale, vi era contenuto fino al 1940 circa, e cioè della collezione che Carlo Pietrangeli ha ben descritto[6] parlando dell'edificio come di "uno dei musei più suggestivi di Roma": né più né meno, le testimonianze della cultura materiale (diremmo oggi) della città antica, complementari alle raccolte di statuaria dei Musei Capitolini. Quindi, oggetti in metallo e soprattutto in ceramica (vasi, lucerne, fittili votivi, arule), e poi avori, ossi, gemme, vetri, terrecotte architettoniche, materiali per la costruzione e l'arredamento delle abitazioni, eccetera.

Risulta che, dopo lo smantellamento del vecchio Antiquarium, tutti questi reperti – che credo siano per lo più inediti – vennero accumulati in circa 600 casse, destinate da allora a vagare vergognosamente per decenni (Antonio Cederna ne fece un tema centrale delle sue giuste e inascoltate invettive circa i mali dell'archeologia romana) nei depositi di varie sedi comunali: il Campidoglio, il Palazzo delle Esposizioni, Via Gallia, il Museo della Civiltà Romana. Né saprei dire dove e in che misura si trovino ancora oggi accatastate, tutte, o più probabilmente una gran parte.

E' immaginabile il ritorno di questo eccezionale insieme nel nuovo fabbricato? Forse no. I motivi sono intuibili e, va detto, almeno parzialmente oggettivi. Dal Ventennio ad oggi sono fortunatamente e profondamente cambiati sia i criteri museografici e didattici, sia le metodologie di studio, classificazione ed esposizione dei manufatti della cultura materiale, e a questo dato di fondo si unisce nel nostro caso, e ne deriva, il problema dello spazio. Probabilmente non basterebbe, e comunque qualcuno ha la minima idea di come si configurerebbero e verrebbero suddivisi, nel nuovo edificio, gli spazi interni, e se si rivelerebbero adeguati ad un uso come quello suddetto? Qualcuno (siamo sempre lì!) ce ne ha finora parlato?

Tali riflessioni portano comunque a concludere, sia pure con rammarico, che probabilmente è il caso di pensare ad un'altra soluzione e ad un altro luogo (il grande edificio della ex fabbrica Pantanella fra il Circo Massimo e il Lungotevere, come si sente dire?) per una futura esposizione, ovviamente in forme nuove, delle testimonianze della cultura materiale e della vita quotidiana di Roma antica. Si tratta di rinvenimenti per lo più decontestualizzati, per cui li si dovrebbe proporre al pubblico con modalità selettive e tipologiche, magari a rotazione, ricorrendo anche alla formula delle mostre temporanee.

Una simile istituzione sarebbe, in ogni caso, un qualcosa di cui la città ha enorme bisogno, a vantaggio dell'offerta turistica e, in primo luogo, della dotazione museale della città e della crescita culturale e civile dei romani. Verrebbe ad integrare il tantissimo che è stato realizzato negli ultimi decenni (si pensi, per stare solo all'archeologia, alle quattro sedi del Museo Nazionale Romano, ma anche al colpo di genio della comunale Centrale Montemartini, ecc.).

Certo, lo spessore storico di Roma fa sì che tutto questo sia lungi dal bastare. E non basterà neanche quando sarà riallestita – e ci si sta riflettendo, in termini che già appaiono promettenti e positivi – la sede della Crypta Balbi, sciaguratamente smantellata di recente; e neanche se mai risorgesse, in qualsiasi forma, con qualsiasi nome e in qualsiasi posto, quell'Antiquarium (per comodità continuo a chiamarlo così) auspicato nei capoversi precedenti. Serve altro ancora, e prima o poi, infatti, bisognerà pensare ad un Museo della Città, che dia conto di tutte le fasi della sua straordinaria vicenda: possibile che ce l'abbiano Londra, Amsterdam, Amburgo, ecc., e che Roma non ce l'abbia? Bene hanno fatto quelle città a dotarsi di musei simili, perché la ricchezza della loro storia è incontestabile: ma qualcuno vorrà sostenere che Roma è da meno?

Sarebbe poi bene, nello stesso senso, progettare anche un Museo del Tevere e dei commerci fluviali di Roma antica e medievale. Né si dica che in tal modo l'offerta espositiva si frammenterebbe eccessivamente, perché Crypta Balbi, Museo della Cultura Materiale, Museo di Roma e Museo del Tevere (istituzioni future, queste ultime tre, e ai nomi ci si penserà poi!) sarebbero tematicamente connessi fra loro, coprendo però ciascuno aspetti distinti. Farebbero rete – come oggi sia ama dire – sia fra loro, sia con quelli già esistenti, e contribuirebbero a decongestionare l'abnorme pressione turistica sul centro, concentrata in pochi luoghi "iconici" (Colosseo, Fontana di Trevi e poco più).

Torniamo infine sul Celio. La porzione non edificata del colle si presentava fino a poco tempo fa come un coacervo disomogeneo di parti di territorio scollegate l'una dall'altra, delle quali la città sembrava essersi sostanzialmente dimenticata: un caos, insomma, da cui solo alcuni interventi di diversa natura, susseguitisi dalla metà degli anni '80 ad oggi, hanno cominciato a indicare una via d'uscita. Così, le indagini e i restauri promossi dalle Soprintendenze di Stato hanno portato al recupero di testimonianze importanti, sopra e sotto terra, né va dimenticata la meritoria azione di stimolo esercitata da gruppi di cittadini come l'ormai veterana Associazione "Progetto Celio". Ma molto resta da fare: monumenti di enorme portata storica mostrano gravi segni di degrado (vedi la fronte laterizia del Ninfeo di Nerone su Via Claudia), mentre opere pubbliche di rilievo, incomprensibilmente, non vengono completate (cosa impedisce di riaprire il giardino di Piazza Celimontana, da anni nascosto da un'impenetrabile recinzione di cantiere, dal momento che lo scavo per il pozzo di areazione della Metropolitana dovrebbe essersi da tempo concluso, e la Linea C è in piena funzione?).

Ora, è sicuramente improprio pensare di comprimere nello spazio di una nota come questa le linee di un programma generale di miglioramento dello stato del rione, cosa per la quale, oltretutto, sarebbe necessario mettere preliminarmente al lavoro un ampio arco di soggetti e di competenze. Tuttavia indicare obiettivi parziali, riguardanti anche singoli ambiti territoriali, è legittimo: e allora, se ci limitiamo alla sola pendice collinare a nord-ovest del Clivo di Scauro, una strategia è forse individuabile nella creazione di una sorta di polo culturale, che vedrei bene composto di due entità distinte, ma facilmente collegabili.

Una è costituita dall'enigmatico edificio che si sta costruendo in questo momento, ma qui la cautela è d'obbligo: tutto il discorso che precede implica, infatti, che bisognerà prima capire l'uso che si intende farne, certo senza attendere passivamente che una decisione cali dall'alto, ma formulando proposte. Per esempio, se ve ne fossero le condizioni, perché non pensare ad un centro di documentazione e di studio incentrato sul Celio stesso, dove si approfondiscano le tante valenze archeologiche, urbanistiche, architettoniche e artistiche di un colle così ricco di storia? Un'ipotesi tutta da precisare, naturalmente, e altre se ne possono avanzare.

Il secondo fulcro dell'auspicabile polo, comunque,



c'è già da qualche anno: è situato un poco più in alto rispetto all'ex (e nuovo?) Antiquarium, verso le sostruzioni del Tempio di Claudio, ed è anch'esso di proprietà del Comune. Alludo, com'è chiaro, al Museo della Forma Urbis [7]. Qui, nella ex Palestra dei Vigili[8], le parti identificabili di quel che ci è pervenuto della straordinaria mappa marmorea di età severiana, principale fonte diretta per la topografia di Roma antica (i cui frammenti superstiti, altro sommo scandalo dell'archeologia cittadina, avevano dormito anch'essi per decenni chiusi in casse e cassetti di varie sedi comunali), sono stati fatti oggetto di un allestimento museale che a me convince, ad altri no: ma le critiche, legittime, dovrebbero tenere in maggior conto i limiti dello spazio e la difficoltà di rendere comprensibile a tutti una testimonianza unica nel suo genere e, appunto, molto frammentaria.

E' utile aggiungere due dati. La ex Palestra non è a se stante, ma è parte, per così dire, di un tris di realtà fra loro interconnesse. Alla vera e propria sede museale si aggiunge, infatti, un giardino in cui iscrizioni e frammenti marmorei di decorazione architettonica – che prima giacevano alla rinfusa sul posto – sono stati riordinati, e su quest'area all'aperto prospetta la graziosa Casina o coffee house che Gaspare Salvi, nella prima metà dell'800, costruì come parte dell'allora Orto Botanico, e che, restaurata, è fin d'ora una meta molto frequentata da studenti, turisti, ecc.

Inoltre, un legame diretto fra la storia antica del Celio e il Museo della Forma Urbis esiste già anch'esso, poiché nella ex Palestra sono state trasportate dalle raccolte capitoline (e fra poco verranno esposte) le importanti testimonianze epigrafiche, scultoree e musive rinvenute nel 1890-91 nella Basilica Hilariana di Cibele e Attis, situata entro l'Ospedale Militare Celio [9].

Quanto all'accessibilità, sembra si stia opportunamente pensando ad un tracciato che permetta di raggiungere i due luoghi della cultura sopra descritti da Via di S. Gregorio, con modalità più agevoli e razionali rispetto alla situazione attuale: se si va sul posto si riscontra che tali lavori sono in corso, e bisognerà valutarne i risultati finali (tenendo anche conto delle esigenze dei disabili).

Da tutto questo potrebbero derivare potenzialità nuove, se mai si mettesse mano ad un'organica risistemazione del versante occidentale del colle [10]. Questa, anzi, potrebbe ruotare proprio attorno alle realtà culturali che stanno faticosamente conferendo una diversa dignità e un senso diverso ad un qualcosa che, fino a poco tempo fa, si presentava davvero come una sorta di "non luogo". A tali prospettive è lecito guardare con cauto ottimismo, purché, tuttavia, si dissolva (repetita iuvant) l'oscurità che avvolge il destino dell'ex Antiquarium, che è poi il tema dal quale eravamo partiti.

Certo, quale che sia la forma che si vorrà dare ad un futuro "parco del Celio", con la linea tranviaria cui ho già accennato si dovranno comunque fare i conti, perché se ne prevede il mantenimento anche nell'impostazione innovativa che l'amministrazione cittadina sta dando ai progetti relativi al centro monumentale. Pare che in futuro rappresenterà un segmento dell'"Archeotram", nome senz'altro suggestivo, ma è certo che continuerà, con il suo andamento serpeggiante, a tagliare in due la pendice.

Intendiamoci: io amo il tram, mezzo di trasporto democratico, ecologico, funzionale ad ogni politica di riduzione del traffico automobilistico e – non saprei dire perché – anche molto simpatico. Considero esiziale la decisione di Mussolini di eliminare dalla capitale la "stolta contaminazione tranviaria", che gli sembrava in contrasto con la dignità imperiale della Roma fascista, così come il colpo di grazia che intervenne poi con le giunte democristiane, orientate a favorire in ogni modo l'uso delle macchine private. Ora il tram sembra tornato di nuovo in auge a Roma, ma al momento la strategia di ripristino di alcune linee, o la creazione di altre ex novo, sembra porsi obiettivi circoscritti e stenta inspiegabilmente a decollare, fra incidenti, continue interruzioni, malfunzionamenti, problemi tecnici, ecc.

Il rapporto fra il tram e il Celio, poi, presenta problemi specifici. Se davvero si vuole creare qui un parco urbano aperto non solo ai bambini (è anche vero che di bambini al Celio ce ne sono – e ne nascono – purtroppo pochi, e questi preferiscono magari andare a giocare a Villa Celimontana!), ma anche alle coppie di innamorati, ai proprietari di cani, agli anziani, insomma un po' a tutti, bisognerà creare le condizioni perché lo si possa frequentare in piena sicurezza, e senza rischiare di finire sotto il tram (o sotto un taxi). Piazzare un semaforo almeno sul breve percorso destinato a collegare l'Antiquarium (se sarà tale) e il Museo della Forma Urbis, e delimitare sui due lati, mediante una leggera rete metallica, l'intera sede tranviaria mi sembrerebbe il minimo, ma si può forse pensare più in grande. Da vecchio celimontano di complemento (sono stato a lungo responsabile della tutela archeologica del rione per la Soprintendenza di Stato) coltivo da tempo un sogno: che si possa un giorno modificare il percorso del tram in base ad un tracciato che fiancheggi il lato destro di Via di S. Gregorio e di Via Celio Vibenna, costeggiando l'intera pendice e inserendosi, nella parte alta di Piazza del Colosseo, nei binari già esistenti. Non sono un trasportista, ed è facile prevedere che a ciò verrebbero opposte obiezioni di natura tecnica: ma una persona che invece di questi problemi si intendeva (e tanto), cioè Leonardo Benevolo, propose proprio questo, nel quadro del catalogo di una mostra allestita anni fa alla Curia del Foro Romano[11]. Da allora non se ne è più parlato, ma questo spunto di riflessione resta agli atti, e varrebbe la pena di riprenderlo in esame.

[1] Cfr. C. Pietrangeli, Rione XIX – Celio, Parte I (Guide Rionali di Roma, Fratelli Palombi Editori), Roma 1983, pp. 126-128.

[2] Cfr. P. Posocco, "Il Museo del Colosseo. Progettare il dove, il come e il perché", in O. Carpenzano, F. Lambertucci, Il Colosseo, la piazza, il museo, la città. Progetti, Macerata 2021, pp. 159-169 (v. in particolare p. 162, con bibliografia, e fig. 4, la cui didascalia menziona esplicitamente il "rischio archeologico").

[3] Su tutto questo v. anche solo A. M. Colini, Storia e topografia del Celio nell'antichità, Città del Vaticano 1944, pp. 158-162.

[4] Cfr. Posocco, cit., in particolare pp. 165-169.

[5] E quindi, attuando un progetto di questo genere, si verrebbe incontro alle giuste lamentele di tanti utenti stranieri e italiani, alcuni esempi delle quali sono riportati ibidem.

[6] Pietrangeli, cit., pp. 126-127.

[7] Un'agile presentazione della nuova struttura espositiva, comprendente anche notizie generali sul versante Ovest del Celio e una sintesi sulla problematica storica della Forma Urbis stessa, si trova nel volumetto dal titolo Parco Archeologico del Celio. Museo della Forma Urbis (a cura della Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali), Roma 2023.

[8] L'attuale edificio fu creato anch'esso – in sostituzione di un manufatto preesistente, che aveva la medesima destinazione – nel 1929, ed è quindi coevo dell'Antiquarium di Muñoz: v. i brevi cenni di Pietrangeli, op. cit., pp.124-128.

[9] Su tale contesto di reperti, e sullo scavo della Soprintendenza Archeologica che, un secolo dopo, ha permesso di completare la conoscenza del monumento e di comprenderne meglio la natura e la storia, v. P. Palazzo, C. Pavolini (a cura di), Gli dèi propizi. La Basilica Hilariana nel contesto dello scavo dell'Ospedale Militare Celio (1987-2000), Roma 2013, e C. Pavolini, "La Basilica Hilariana sul Celio, sede dei dendrofori di Cibele e Attis", in A. Russo e a. (a cura di), Magna Mater tra Roma e Zama (catal. mostra), Roma 2025, pp. 161-173.

[10] Su quel che segue v. C. Pavolini, "Le pendici occidentali del Celio: un contesto archeologico e urbano frammentato", in O. Carpenzano, F. Lambertucci, Il Colosseo, la piazza, il museo, la città. Temi, Macerata 2021, pp. 64-71.

[11] L. Benevolo, "Programma per la sistemazione della pendice occidentale del Celio", in A. La Regina e a. (a cura di), Forma. La città moderna e il suo passato (catal. mostra), Milano 2004, pp. 88-91. V. in particolare, a p. 90, la planimetria indicata come "Progetto: seconda fase", che mostra come l'urbanista prevedesse allora, fra l'altro, la cancellazione di Via Celio Vibenna e la trasformazione dell'intero invaso attorno al Colosseo in un'area a verde: tuttavia la modifica del tracciato tranviario di cui sopra si potrebbe ugualmente realizzare anche solo rimodellando la situazione stradale odierna.



Marina di Acate

i libri vanno in barca per trasportare l'amore per la lettura a spasso per la spiaggia al profumo del mare

di Angela Di Salvo





Sabato 25 luglio 2026 a Marina di Acate

E' stata inaugurata l'originale iniziativa culturale, fortemente voluta e promossa dall'Assessora alla cultura Martina Spitale, "**Una Barca di Libri**".
Si tratta della creazione di un nuovo spazio dedicato alla lettura, alla condivisione e alla crescita della comunità acatese.

Certanente un grosso sostegno è stato dato dal **Circolo Velico** di Marina di Acate, che ha regalato una barca da adibire allo scopo e dalla entusiasta collaborazione della Pro Loco Acate. È nata pertanto una vera e propria libreria aperta a tutti, dove i libri potranno essere presi in prestito, letti, scambiati e dati in dono.

Per contribuire alla creazione di questa speciale libreria, le persone sono state invitate tutte a portare con sé **un libro da donare**. Chiunque a casa propria possiede dei libri ingombranti che fatica ad allocare, oppure intende trattenerli, ma vuole contribuire alla nascita di tale libreria condivisa. In questa circostanza potrà acquistare, nel corso dell'inaugurazione, dei libri nuovi da donare, direttamente portati in loco dalla **Mondadori Bookstore** di **Vittoria**, la quale sarà presente all'iniziativa.

Ogni libro donato arricchirà il patrimonio culturale messo "in barca"-, partecipando in modo costruttivo a questo processo di condivisione che creerà di sicuro, con una originale formula, dei forti legami fra autori e lettori attraverso la lettura. L'assessora Spitale, molto soddisfatta dell'avvio di questo progetto ha dichiarato:"

- Ho sempre creduto che **la cultura sia lo strumento più potente per contrastare ogni forma di inciviltà e** per **costruire una comunità più consapevole**, **libera e rispettosa**". Questo progetto esce dalle solite convenzioni per realizzare un importante patrimonio culturale condiviso".

Ha partecipato con piacere all'evento l'onorevole Nello Di Pasquale, sempre molto sensibile al valore della cultura, ritenendo "la barca" uno strumento capace di trasformarsi in un luogo aperto alla lettura, alla condivisione e all'incontro, capace di coinvolgere le persone di tutte le età.

Continua nel territorio questo strabiliante processo di sensibilizzazione nei confronti dei libri che si mostrano sempre più presenti e protagonisti nelle varie località della provincia, andando a braccetto con un pubblico vacanziero e capace di unire il divertimento all'arricchimento culturale. In fondo in vacanza si ha più tempo per leggere e questa proposta appare congrua a crearne le condizioni in modo semplice e concreto, senza dover necessariamente ricorrere alle presentazioni formali e alla presenza degli autori.

Questa "barca di libri " appena nata presto non mancherà di trasportare gli appassionati salpando ogni giorno metaforicamente per raggiungere nuove mete e nuove storie.

La locandina promuove il bookcrossing gratuito con lo slogan "Prendi un libro, lascia una scia".

IL BORDERò delle NOTIZIE

a cura di Patrizia LIMONE



The Rake's Progress Teatro dell 'Opera Costanzi, Roma 27 novembre 5 dicembre

Inaugura il cartellone 2026/2027 la nuova produzione di The Rake's Progress di Igor' Stravinskij, affidata alla direzione musicale di Michele Mariotti, che debutta nel capolavoro del compositore russo assente dall'Opera di Roma dal 1968. La regia è del giovane regista spagnolo Rafael R. Villalobos, tra le personalità più originali della scena europea contemporanea. Con lui debuttano anche lo scenografo Pablo Chaves Maza e il lighting designer Felipe Ramos, collaboratori abituali di Villalobos, che firma anche i costumi. Lo spettacolo è ripreso da Rai Cultura e trasmesso su Rai 5, Rai Play e Radio3. Il legame tra The Rake' Progress e le morality plays medievali risiede nella struttura allegorica e nell'intento didattico ed etico che entrambe le forme condividono, mirate a mettere in scena il viaggio spirituale dell'essere umano e le conseguenze delle sue scelte morali.

Nata originariamente come una serie di celebri incisioni satiriche del pittore settecentesco William Hogarth, la storia è diventata nel 1951 un'opera lirica capolavoro di Igor Stravinsky, con il libretto firmato dai poeti W.H. Auden e Chester Kallman. Gli autori hanno volutamente ripreso lo scheletro del teatro morale tardo-medievale per farne una potente parabola moderna.



Stravinskij realizzò The Rake's Progress nel 1951 per La Biennale di Venezia ispirandosi a una serie di incisioni settecentesche del pittore satirico inglese William Hogarth. Villalobos lo rappresenta in una camera delle meraviglie ispirata al Sir John Soane's Museum di Londra. In questa Picture Room le pareti non sono fisse ma mobili, composte da grandi pannelli ricoperti da quadri su entrambi i lati. Una volta aperti, questi moltiplicano teatralmente lo spazio in ulteriori dimensioni, facendo apparire sempre nuove meraviglie nascoste. Attraverso l'apertura di casse di legno, botole e sipari, e con lo scorrere di scale, pannelli e tendaggi, si disvela una riflessione sulla mercificazione delle opere, sul paradosso estetico tra quantità e qualità, sulla fruizione pubblica e privata dell'arte. Lo stile visivo delle scene e dei costumi, firmati dal regista, è inizialmente di un

bianco neoclassico che poi, per riflettere la caduta morale di Tom Rakewell, vira in un conturbante mash-up fra la pittura del XVIII secolo e l'arte punk e underground degli anni Settanta londinesi.

Lo spettacolo è ripreso da Rai Cultura e trasmesso su Rai5, Ray Play e Radio 3.





Doris Salcedo al PAC Padiglione di Arte Contemporanea di Milano dal 25 marzo 2027 al 29 agosto 2027



Prima ampia mostra personale in Italia di Doris Salcedo a cura di Diego Sileo. Le sue opere affrontano i temi della memoria, del lutto e delle durature ricadute sociali della violenza politica. Attraverso la precisa manipolazione di materiali quotidiani, l'artista dà voce a vittime dimenticate e anonime, innescando una sorta di contrappeso vitale all'oblio sociale e concentrandosi su sensazioni come l'empatia e il dolore. Sebbene il suo lavoro prenda spesso spunto da eventi specifici, la sua portata diviene universale



"California Dreaming " Palazzo Strozzi – Firenze

Dal 20 marzo al 18 luglio 2027 "California Dreaming", mostra curata da Arturo Galansino, Direttore Generale della Fondazione Palazzo Strozzi, che indaga il mito della California dagli anni Sessanta a oggi. Tra sogno e disincanto, modernità e contraddizioni, il percorso mette in dialogo protagonisti storici come David Hockney, James Turrell, Judy Chicago, Ed Ruscha e Catherine Opie con artisti contemporanei quali Sadie Barnette, Alex Israel, Lauren Halsey e Refik Anadol. Dipinti, fotografie, sculture, video e installazioni raccontano cultura pop, attivismo, tecnologia, paesaggi, identità e nuove comunità, trasformando Palazzo Strozzi in un grande ritratto della California contemporanea.



Wayne Thiebaud **Girl-with-Ice-Cream-Cone** 1963

Palazzo Strozzi presenta California Dreaming, una grande mostra dedicata alla California attraverso opere di artisti dagli anni Sessanta a oggi. L'esposizione, organizzata con il Jan Shrem and Maria Manetti Shrem Museum of Art di Davis (California), esplora il fascino e le contraddizioni di questo territorio simbolo di modernità e successo, tra mito e realtà, utopia e disincanto.

Il percorso crea un dialogo intergenerazionale tra figure storiche e voci contemporanee, riunendo artisti nati o attivi in California oppure profondamente legati al suo contesto culturale. David Hockney, James Turrell, Judy Chicago, John Baldessari, Ed Ruscha, Mike Kelley e Catherine Opie sono messi in relazione con esponenti della scena attuale quali Sadie Barnette, Alex Israel, Patrick Martinez, Lauren Halsey e Refik Anadol.



a sinistra: una scena di Leonardo di Caprio da "C'era una volta Holliwood"; a destra la Lowel House di **Rudolph Shindl_er**

Paesaggi da sogno / Dreamscapes Le 53 stazioni della Tōkaidō
QUANDO: 24/07/2026 - 29/11/2026 Geologia Torino

MAO - Museo d'Arte Orientale

Il percorso espositivo riunisce una selezione di 36 stampecon l'intento di restituire al pubblico la dimensione immersiva e "cinematografica" di quel mondo fluttuante, ampliando lo sguardo anche ad alcuni oggetti e alle forme della cultura materiale che hanno accompagnato e reso possibile l'esperienza del viaggio nel Giappone tra XVIII e XIX secolo.

Il progetto – seconda parte di un percorso già avviato al MAO nel 2025 – è curato da Laura Vigo, Conservatrice per l'arte e l'archeologia asiatica presso il Museo di Belle Arti di Montréal (MMFA), con Claudia Ramasso, conservatore del MAO, e si avvale di un'importante collaborazione con i Musei Reali di Torino.

Nelle sale del MAO, le celebri vedute della Tōkaidō dialogano con una sella (kura) in legno laccato con decorazioni in oro e l'album fotografico Views of Japan di Felice Beato, due opere di grande valore provenienti dalle collezioni dei Musei Reali di Torino. Entrambe offrono una testimonianza tangibile della cultura del viaggio lungo le grandi arterie del Giappone in epoca Edo e dell'immaginario evocato dalle stampe.



Magie Barocche Festival Internazionale Val di Noto - **Catania** fino al 10 dicembre

Dal 25 ottobre al 10 dicembre 2026 torna a Catania il Festival Internazionale del Val di Noto "Magie Barocche", giunto alla sua 16ª edizione. La rassegna propone un percorso nella musica antica e barocca, tra concerti, riscoperte di partiture storiche e interpretazioni affidate a musicisti ed ensemble di rilievo internazionale.

Cuore del Festival è Palazzo Biscari, affiancato dall'Auditorium del Conservatorio di Musica "Vincenzo Bellini", che ospita anche incontri e attività di approfondimento dedicate alla prassi esecutiva e alla ricerca musicologica. Il programma guarda in particolare al repertorio dei secoli XVII e XVIII, con prime esecuzioni in epoca contemporanea di musiche di Giovanni Legrenzi, nel quarto centenario della nascita, e dell'opera "La donna è ancora fedele" di Bernardo Pasquini, a 350 anni dalla prima rappresentazione.



Accanto alle riscoperte del repertorio storico, non mancano incontri tra tradizioni musicali differenti, come il dialogo tra "Le Quattro Stagioni" di Antonio Vivaldi e "Las Cuatro Estaciones" di Astor Piazzolla. In calendario anche "Le goût parisien", dedicato alla musica tra Ancien Régime e Rivoluzione, mentre il concerto conclusivo è affidato al pianista Ramin Bahrami, interprete del repertorio di Johann Sebastian Bach.





Elisa Montessori. Nel corso del tempo
30/09/2026 - 28/02/2027
ROMA - Musei di Villa Torlonia,
Casino dei Principi

Al Casino dei Principi un'ampia rassegna che testimonia l'intero arco del lavoro dell'artista nata a Genova nel 1931.

Oltre un centinaio di opere tra olii, disegni, libri; alcuni importanti prestiti da collezioni pubbliche e private; interventi site specific dell'artista.

Più vicino all'autobiografia, come lo definisce la Montessori, che a un metodo espositivo cronologico, il percorso che accompagna il visitatore lungo le sale è immaginato dall'artista come una sorta di autoritratto, un'opera totale che si snoda attraverso ricostruzioni, installazioni e i passaggi cruciali della sua vita e della sua ricerca, avvicinando e mettendo a confronto opere diverse per tecnica, data e dimensioni ma unite da sottili connessioni linguistiche, artistiche, scientifiche, poetiche.

La narrazione espositiva è organizzata in sezioni tematiche lungo un itinerario di stazioni concettuali e installative in dialogo con gli spazi di villa Torlonia e col suo giardino.

Ai visitatori sono presentate le principali linee di ricerca che hanno da sempre accompagnato la produzione artistica di Montessori: il tema della metamorfosi tra scienza e mito; le creazioni e le tecniche sperimentate nel suo studio; la costruzione del libro tra oggetto d'arte, scrittura e

In collaborazione con letteratura; l'incontro e il confronto visivo e filosofico con l'Oriente; il profondo e intenso rapporto con la complessità della natura, dall'osservazione dei suoi dettagli fino alla rielaborazione, del tutto personale, del concetto di paesaggio.



la camera bianca -
Fondazione Giuliani



pantofole di Paribanu





Dal **7 novembre all'8 dicembre**, **Palazzo Massimo** ospita la mostra ***La grande trama. Il patrimonio culturale nell'era digitale***, un percorso espositivo che ripercorre oltre sessant'anni di rapporto tra **tecnologia e patrimonio italiano**.

Promossa e progettata dalla **Direzione generale Digitalizzazione e comunicazione** e dall'**Istituto Centrale per la Digitalizzazione del Patrimonio Culturale – Digital Library del Ministero della Cultura**, con la collaborazione del **Museo Nazionale Romano** l'esposizione racconta l'**evoluzione delle prime sperimentazioni informatiche** degli anni Sessanta fino al sistema Ecomic e ai risultati del PNRR, offrendo al visitatore **nuovi percorsi di conoscenza** che contribuiscono a definire una **mappa sempre più articolata del patrimonio culturale italiano.**



Dall'**11 novembre al 31 gennaio 2027, Terme di Diocleziano** accoglie la mostra "**Cratere 2016 | 2026 Storie di comunità e ricostruzioni**" a cura di **Alfonsina Russo, Stefano Lanna, Alessio De Cristofaro, Federica Rinaldi e Gabriele Simongini**.

L'esposizione non è una semplice narrazione dell'**evento sismico**, ma uno **spazio di riflessione sulle trasformazioni e le prospettive di rinascita**, in cui **patrimonio culturale, comunità e memoria si intrecciano** attraverso i linguaggi della storia orale, dell'antropologia e dell'arte contemporanea.

Il progetto è realizzato dal **Dipartimento per la valorizzazione del patrimonio culturale (DiVa)**, dal **Piano Olivetti per la cultura**, dall'**Istituto centrale per la valorizzazione economica e la promozione del patrimonio culturale (IC-VEPP)** e dal **Museo Nazionale Romano** in collaborazione con la **Struttura commissariale Sisma 2016 della Presidenza del Consiglio dei Ministri**.



Pagina Zero : parliamo di libri



Filippo **Coarelli**, *Contesti perduti, Archeologia, topografia, storia dell'arte*, Carocci Roma 2026, pp. 343, € 38,00

La raccolta che ci presenta Filippo Coarelli è, come del resto tutti i suoi libri, un lavoro di particolare pregio e suggestione; una bella e razionale scrittura. L'antologia è un lungo segmento di ricerche orientate, nel corso di questo ultimo trentennio, sul tema di una possibile restituzione degli antichi contesti da cui provengono i soggetti presi in considerazione. Si tratta di architetture, epigrafi, sculture e testimonianze del passato, le quali contengono ancora integre le loro ragioni d'essere venute alla luce per opera di artisti e i loro committenti.

Sono 13 pezzi scritti in diverse circostanze ed occasioni per le pagine di riviste specializzate e per raccolte di scritture collettanee. Tutti quanti, nonostante affrontino soggetti e discipline diverse, sono apparentati da un medesimo criterio di ricerca e dalla stessa finalità scientifica: riportare l'apparire di uno stadio non completamente significante al loro ricco contesto di significati che, in quasi tutte le circostanze ne hanno determinato la nascita ed il loro modo di corrispondere a dei compiti di diversa natura simbolica, concettuale espressiva del segno e della presenza.

Compito dell'Archeologia contemporanea è sempre più la definizione della complessità entro cui si muove la conoscenza storica dell'antichità. L'indagine materiale e culturale avviene sulla completa natura, presente ed in qualche modo ancora residente negli oggetti e nei monumenti acquisiti nel lungo tempo che da essi ci separa. Le ragioni della loro origine affondano sempre in una serie di aspetti materiali e ideali, nella cultura degli artefici che li hanno definiti ed in quella del loro tempo, che è possibile affrontare attraverso un faticoso lavoro di ricerca e di studio. L'intreccio continuo di un sapere, costruito nell'ultimo secolo intorno ai diversi aspetti della testimonianza, è misurato su uno scibile che occupa le scienze del mondo antico in modo assai complesso. Non sempre si è in grado di ripercorrere e identificare i processi determinanti l'ordine delle loro ragioni. Lo scavo, quale strumento conoscitivo e "momento della storia", si sposta dal campo della stratigrafia geologica e geografica, a quello della filologia, della lingua, dell'espressione d'arte, ecc. Una volta i suoi artefici si sarebbero definiti semplicemente "Antichisti". Tale connotazione è tuttavia divenuta stretta nel riflettere semplicemente uno stato di tradizionalità degli studi. Gli ambiti di conoscenza erano assai limitati e le biblioteche ancora nel corso di quasi tutto il Novecento, avrebbero continuato a raggrupparsi intorno ad un funzionale esercizio umano di memoria. Oggi, il dilatarsi di versioni e apporti, il moltiplicarsi delle "lezioni" sulle fonti, l'uso di interazioni elettroniche, ha reso tutto più incerto e più difficile. Da questo punto di vista Filippo Coarelli, possiamo dire che appartenga a quella generazione di archeologi che non ha fatto a meno di formarsi attraverso gli studi sulla Topografia, l'Epigrafia e le altre discipline e che – in questo gravoso compito – abbia dimostrato come l'aggiornamento ed il progresso degli studi non sia semplicemente un fatto anagrafico e generazionale. L'intera sua opera ha dato il senso di universalità alla conoscenza delle Antichità. Di là da venire, le future generazioni e le nuove ipotesi metodologiche, non potranno fare a meno di considerare la lunghissima attività editoriale e scientifica del Coarelli, un punto da cui partire per poi forse farvi ritorno.

Alcuni temi affondano, tra l'altro, in un'aura non semplicemente meccanica della storiografia, in una tensione di sensibilità oggettivamente di enorme rilievo. La sensibilità che potremmo definire: uno stato di coscienza sistematica del ritrovarsi presenti dentro una mentalità ed una cultura ormai dissipata. Là dove lo spazio della tradizione non ci consente più la percezione di un antico retaggio, sarà questa "sensibilità", razionale e metodologica, a dover ricostituire il nesso con le varie fenomenologie del Passato. Ecco dunque il senso di un impegno che procede oltre la capacità di un esercizio critico di ricerca. La Conoscenza si deve vestire di uno spirito costruito dal lungo processo speculativo.
Sarà il giudizio del nostro tempo che sempre più ci opprime in un demente "utilitarismo" difronte al quale le scienze dell'Antichità sembrerebbero private di ruolo pedagogico e sociale; sarà la scarsa capacità di recezione estetica del passato relegata a poche frazioni di tempo nel museo come in una mostra ovvero nel turismo "guarda e fuggi"; sarà la manipolazione pervasiva delle ragioni di mercato che oggi tagliano là dove fondazioni e aziende non saranno mai ovviamente in grado di confrontarsi con un soggetto come la Biblioteca: il luogo dell'essere di una scienza! Considerato tutto questo dobbiamo constatare come e semplicemente questo mondo ci ha portato nella oggettiva e diffusa incapacità di un diritto essenziale dell'umanità: la commozione, la passione e l'emozione, al difuori della retorica della Bellezza e piuttosto nella Conoscenza. Filippo Coarelli, con questa raccolta ci restituisce un mondo che attraversa le antiche ritualità ed i grandi poemi, il crogiuolo di una civiltà eroica e cinica come quella dei poeti augustei di Colle Oppio; la propaganda ed il pensiero infelice di un sociale i cui valori non sono recepibili se non con una espoliazione della propria sensibilità od insensibilità moderna.

. Il sepolcro e la casa di Servio Tullio in "Eutopia": 1, 2001, pp. 7-43;

. Libitina e i sepulcra publica dipinti dell'Esquilino in "Palilia", 7, 2012, pp. 121-32;

. Gli horti di Mecenate e il circolo dei poeti augustei in M. Citroni, M. Labate, G. Rosati (a cura di), Luoghi dell'abitare, immaginazione letteraria e identità romana. Da Augusto ai Flavi, Pisa 2019, pp. 185-99;

. L'Artemision di Delo. La statua di Nikandre e; riti di passaggio greci in età arcaica, in "Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei': 34, 202.3, pp. 509-18;





Gli affreschi dalla via Graziosa - Musei Vaticani - scene dell'Odissea: a sinistra Odisseo nell'Ade (anche pagina precedente) ; a destra Polifemo

. Un ritratto di Antioco IV di Siria a Delo in M. Fuchs (Hrsg.), Ahoros. Gedenkschrift fűr Hugo Meyer von Weggefohrten, Kollegen und Freunden, Wien 2018, pp. 35-40;

. I ritratti di Mario e Silla a Monaco e il Sepolcro degli Scipioni in "Eutopia": n.s., II, 1, 2002, pp. 47-75;

. Un ritratto da Deifi: M. Minucius Q. f. Rufus, cos. 110 a.C.? in "Pelargos': 3, 202.2, pp. 191-6;

. Lépide et Alba Fucens in "Revue des etudes anciennes': 100, 1998, pp. 461-75 (tradotto);

. Bronzi di Cartoceto. Un'ipotesi in M. Luni, F. G. Motta (a cura di), I bronzi clorati di Pergola: un enigma? Urbino 1998, pp. 81-95;

. The Odyssey Frescoes oJ the via Graziosa in "Papers of the British School at Rome", 66, pp. 21-37 (tradotto);

. The Mausoleum of Alexander Severus and the Portland Vase, in "Journal of Roman Archaeology", 38, pp. 409-34 (tradotto);

. I quaestores classici e la battaglia delle Egadi in M. Chiaba (a cura di), Hoc quoque laboris praemium. Scritti in onore di Gino Bandelli, Trieste 2014, PP· 99-n4;

. Bomarzo: dal testo al programma. Vicino Orsini e le iscrizioni del Boschetto in "Eutopia", 3, 1-2, 1994, pp. 67-113.

La Kore di Nikandre proveniente dall'Artemision di Delo
La Kore di Nikandre è una scultura arcaica votiva con una dedica scritta sulla superficie posteriore in caratteri dell'alfabeto di Naxos. Si tratta di un carme metrico che dà la parola all'oggetto: "Nikandre mi dedicò alla (dea) che colpisce da lontano e gode delle frecce; la figlia di Demodikes il Nassio, eccellente tra le altre, sorella di Deinomenes e ora mogli di Phraxos" (traduzione nel testo). L'iscrizione menziona i nomi del padre, del fratello e del marito. Si tratta dunque di una giovane donna destinata ad un matrimonio. La statua, sicuramente destinata ad un rito di iniziazione, accompagnava il passaggio da uno dei suoi gradi ad un altro: dalla verginità nubile alla sua perdita matrimoniale. Le protette di Artemide com'è noto dovevano rispettare questa verginità, pena il conseguente risentimento della Dea, a meno che non avessero attraversato alcune prestabiliti fasi di iniziazione, ultima delle quali le Kanephoroi.
La vicenda restituita alla sua originaria natura si riempie di molti interessi tra i quali: una "spinosa questione". Quella sulla confluenza dell'Artemision di Delo in un settore separato del santuario di Apollo che tuttavia viene semplicemente sfiorata. Da questo tempio sorto sui residui di una costruzione micenea, proviene un gruppo di Korai, tra le quali avrebbe dovuto trovarsi quella di Nikandre.
La statua non rappresenta la dea, ma è più semplicemente un "doppio" della giovane donna giunta alla fine della segregazione iniziatica. La Kore risarcisce la dea vergine della perdita al fine di placarne l'ira. Uscendo dal tempio di Artemide le iniziate incontravano un naiskos dedicato ad Afrodite; segnando fisicamente il passaggio da una sfera all'altra. Subito dopo si trovavano dinanzi all'altare "delle corna" dedicato da Artemide ad Apollo, prendendo forma la "geranos": la danza che ripercorreva i meandri del mitico labirinto cretese, nella quale giovani non sposati e fanciulle si muovono tenendosi per i polsi. La danza è raffigurata sul Cratere François di Vulci (570 a.C.).
Il santuario è dunque una geografia umana che contiene le diverse fasi iniziatiche della giovane Nikandre, trasportata dalla segregazione virginale, alla morte rituale seguita dalla rinascita del matrimonio. Questo lungo processo ha testimonianza nella statua dove la Kore rappresenta il "doppio" della donna offerto a risarcimento delle pretese di Artemide.
Le pitture dell'Odissea di via Graziosa, Proposta di un contesto.

"… Nonnulli locis item signorum melographiam habentes deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus Troianas pugnas seu Ulixes errationes per topia, ceteraque, quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata …" (Vitruvio VII, 5)
(Anche in alcuni luoghi si trovano simulacri divini, o spiegazioni elaborate di favole, che hanno il melodramma dei segni, niente di meno che le guerre di Troia, o le peregrinazioni di Ulisse attraverso la campagna, e altre cose che vengono ragionevolmente procreate dalla natura in modi simili)

Chi oggi volesse ritrovare a Roma la via Graziosa deve ormai affidarsi alle vecchie raccolte toponomastiche le quali spesso, dilungandosi sulla incerta provenienza etimologica, trascurano la più esatta collocazione. Nel vecchio stradario del 1839 di Stefano Amici, sapremo solamente che sarebbe appartenuta in parte alla Parrocchia di S. Maria Maggiore ed in parte a quella di S. Martino a Monti. Nel Rione Monti, ora la sappiamo, in un tratto coincidente dell'attuale via Cavour. "La etimologia della via Graziosa può rilevarsi tanto dalla sua situazione in luogo elevato, che fiancheggiato da vari giardini, quanto dalla probabile congettura che in essa abbia avuto domicilio la famiglia di questo nome, che era fra le antiche di Roma, come rilevasi da alcuni manoscritti". Non molto dunque ci rimane della singolare intestazione che tuttavia è ancora presente nel quotidiano romano dei più intraprendenti stimatori di affreschi antichi. La via Graziosa, ciò che vi rimane impigliato nel mondo attuale, si divide dunque tra gli stanzoni del Museo Vaticano, e la raccolta di pitture antiche di Palazzo Massimo: sede del Museo Nazionale Romano. Del suo suggestivo passaggio nell'impianto topografico della città evidentemente non propriamente aeterna, si conservano una serie di storie affrescate con scene tratte dall'Odissea. Scoperte casualmente nel 1848 durante la costruzione di un gruppo di nuovi caseggiati. Furono distaccate e restaurate per iniziativa del Canina e condotte ai musei Vaticani.

Il difficile lavoro di ricostruzione del loro originario impianto e da quale volontà provenissero, è affrontato dal Coarelli in senso topografico e cronologico. La questione apparentemente semplice, affronta il tema di una esatta collocazione della pittura su intonaco nelle variazioni impresse come recezione dei modelli tardo-classici ed ellenistici.

Si tratta di sette pannelli completi di formato quasi quadrato (circa 1,70 x 1,30), cui si aggiunge un altro mezzo esemplare riemerso nel corso del riordino del Museo Nazionale Romano. L'intera raccolta si ipotizza possa essere valutata tra i 35 e il centinaio di pannelli. Siamo cioè davanti ad un'opera che potrebbe aver voluto rappresentare l'intera Odissea o perlomeno, tutte le sue più drammatiche narrazioni. L'episodio dei Lestrigoni è infatti ricavato in tre distinti pannelli ed anche quello di Circe occupa pari scene; una nebbiosa Nekyia si dilunga in almeno due pannelli. Al completamento narrativo dell'Epos omerico si può pensare inoltre ad altre fonti letterari e poetiche alessandrine. Cosa a cui rimanderebbero elementi stilistici e didascalie in lingua greca ed alcuni particolari storici provenienti dai filologi della biblioteca alessandrina: "… per questi e per altri motivi, mi sembra che i modelli dei nostri affreschi siano da attribuire all'arte alessandrina del III secolo a.C. …". La presenza di artisti greci è indubbia a partire dall'inizio del II secolo a.C. Di uno di essi conosciamo, grazie a Diodoro, il nome: Demetrio, presente nel 167 a. C. a Roma. Egli è ricordato, dalle testimonianze e dalle epitomi degli autori poco più antichi, come hotopographos, cioè il "pittore di paesaggi".

Il saggio, considerando la ricca disponibilità di una critica storico artistica lungo tutto il tempo trascorso dalla loro scoperta fino a noi, determinerà che la datazione più probabile possa considerarsi quella testimoniata dall'uso di un calendario pregiuliano.

Ancora più straordinariamente, nel testo dello studioso, si materializza un contesto architettonico grazie allo studio di una ricca e assai particolare situazione topografica. Si può forse confermare, con gli studi e le valutazioni degli archeologi dell'epoca (Matranga 1852), un complesso architettonico incentrato sull'esistenza di un ampio portico annesso ad una ricca domus: "… la lunghezza totale su tre lati in 152 mt, ciò che permetterebbe di ricostruire la presenza di circa 100 pannelli dipinti …" un complesso eccezionale in una casa privata. Gli affreschi sembrano pertanto costituire una possibile evocazione di uno tra i passi più interessanti e dispersi del Settimo libro vitruviano che abbiamo trascritto in epigrafe a questo riassunto. Il tratta-

tista latino, com'è noto raccoglie le sue notizie e formula le sue regole, sulla lettura dei vecchi teorici greci: "i greculi", arrivati durante l'età di Giulio Cesare. Anche la tipologia edilizia della domus sembra riportarci ad una fase tardo repubblicana, ristrutturata poco più tardi.

La committenza potrebbe essere ben distinta in quella famiglia dei Papirii Cursores legati alla diffusione del culto di Mefitis poco distante dall'abitazione. Ed è dimostrato che nel contesto topografico si fosse trovata una Domus Papiriana, la cui identificazione si collocherebbe perfettamente nella casa affrescata. A questa gens è dunque possibile ricondurre l'impresa di quest'opera eccezionale ed alle progenie più recenti, probabili o quanto meno possibili committenti del magnifico portico affrescato.

Non si può a tal punto fare a meno di citare l'ultima opera cinematografica che ha sbaragliato i botteghini dello Star Sistem: L'Odissea secondo il film di Christopher Nolan. Ha intanto "maciullato" la memoria letteraria del testo greco, condannando generazioni di lettori della versione del Pindemonte ad un definitivo sonno. A quegli adolescenti lettori, non resta adesso che la difficile ricucitura di una melanconica memoria; l'immaginifica costruzione mitologica di un libro elegantemente figurato. Tanto possono le immagini di violenza visual, nello scambiarsi alla magica e prominente narrazione surreale di quel nostro passato. Quella lì certamente più vicina al sentimento di un'opera così complicata come l'Odissea, ma allo stesso tempo così instabile e inconsistente nella semplicità di chi si accostava al ritmo dell'esametro dattilo: una musica per tutti che tutto conservava nel riposto più resistente delle nostre meningi!



A seguito del grande successo ottenuto con la pubblicazione del volume LADRI DI ANTICHITÀ. Il mercato clandestino di reperti archeologici e di opere d'arte in Sicilia: traffici illeciti e leciti recuperi, curato da chi scrive e pubblicato nel 2020 da Edizioni Lussografica con l'intento di sollecitare l'attenzione dell'opinione pubblica sul fenomeno delle archeomafie in Sicilia, è nata l'idea di promuovere la pubblicazione di un secondo volume, volgendo questa volta lo sguardo al panorama nazionale.

La nuova pubblicazione, resa possibile dalla generosa disponibilità dell'editore e degli autori che hanno aderito al progetto, si configura pertanto come il naturale prosieguo della precedente, riguardando non solo casi inerenti alla Sicilia ma anche vicende relative a saccheggi, recuperi e investigazioni in altre regioni d'Italia, dove le archeomafie hanno depredato e continuano a depredare il patrimonio archeologico e storico-artistico nazionale, alimentando il mercato nero dell'arte.

Il volume, con prefazione del giornalista Fabio Isman, include ben trenta contributi, ripartiti tra casi studio, collezionismo e azioni di contrasto ai crimini contro il patrimonio culturale.
L'intento delle curatrici è continuare a sensibilizzare l'opinione pubblica, e soprattutto le giovani generazioni, su questo preoccupante fenomeno e sul conseguente percepibile rischio di dispersione del patrimonio culturale nazionale, ma anche portare a conoscenza del grande pubblico il grande lavoro fatto fino ad oggi per individuare i responsabili dei reati perpetrati ai danni dei beni culturali italiani (furti, ricettazioni, scavi archeologici clandestini, falsificazioni), testimoniando peraltro l'impegno delle istituzioni, degli investigatori e dei professionisti del settore per recuperare i beni sottratti illecitamente dal nostro Paese, estendendone non di rado le ricerche anche all'estero, grazie, in particolare, all'opera meritoria dei Carabinieri del Nucleo Tutela Patrimonio Culturale, eccellenza tutta italiana dal 1969.



IN QUESTO NUMERO

	Editoriale	pag.	6
	Antonio Cederna, trent'anni	pag.	8
	chi era Susetta Bozzi	pag.	13
Gaetano Di Gesu	Il museo a doppio corpo	pag.	15
Antonio Corso	Il sarcofago dipinto di Kition	pag.	20
Xi Luan	Stringere la mano al mondo come la letteratura mondiale entrò in Cina	pag.	25
Anna Bruno	Tra Oriente e Occidente: l'arte come ponte tra spiritualità e materia	pag.	33
Isabella Iaccarino	Dalle merci alle idee. la globalizzazione nel mondo romano	pag.	40
Giorgio Villani	Cina mirabile: ponti, barche e città sui fiumi nell'immagine della Cina da Marco Polo a padre Daniello Bartoli	pag.	45
Eugenio Lo Sardo	Le intemperanze della Turcocrazia	pag.	50

RUBRICHE

IL LIBRO: Op. Cit

Eugenio Lo Sardo	Alessandro Magno e gli asceti indiani	pag.	54
	Il giardino di Ciro di Thomas Browne	pag.	61

LA MOSTRA

	Tajikistan – the Land of Unique Heritage, una mostra	pag.	62

L'INTERVISTA

Rachele Sesana (a cura di)	Massimiliano Alessandro Polichetti sulle Collezioni orientali	pag.	64

EFEMERIDI DI VIAGGIO

Phile Fogg	Maredolce: la Persia a Palermo	pag.	73

LA LETTERATURA

Shuai Luo	Una stanza, un corpo, il mondo. Spazi e libertà in La stanza della figlia di Joanne DENG	pag.	76
Joanne Deng	da: La stanza della figlia	pag.	82

IL TEATRO

Benedetta Carrara	il No Kantan, storia di un debutto mancato, ovvero come il teatro giapponese ha influenzato la rinascita della Commedia dell'Arte	pag.	87

IL CINEMA

Fabio Canessa	Ulisse al tempo di Trump	pag.	92

LA POESIA

Jacopo Iaconi	Il lessico radioattivo della poesia: per una lettura di Godzilla e altre poesie di Federico Italiano	pag.	94
Jacopo Iaconi	poesie	pag.	100
Giuseppe Marrone	poesie	pag.	104
Michele Zacchia	poesie	pag.	106

LA NARRATIVA IN BREVE

Giuseppe Marrone	Il Saraceno	pag.	109

TUTELA E RESTAURI

Gianni Bulian	A lezione di restauro: la Villa del Casale di Piazza Armerina	pag.	112
Alessio Lattuca	Lettera aperta e appello contro il gasificatore nella Valle dei Templi	pag.	120
Giovanni Negri da Brusciano	Lipari, il Museo di Bernabò Brea	pag.	124
	Il punto sulla situazione: Villa Borghese, Antonello rubato, la Biblioteca dell'INASA	pag.	126
Fabio Granata	Il Modello Siciliano	pag.	132
Leandro Janni	Due interventi: Musei e parchi, la statua abusiva di Manfria	pag.	138
Carlo Pavolini	Il nuovo Antiquarium comunale del Celio, ma forse…	pag.	142
Angela Di Salvo	I libri a Marina di Acate vanno in barca	pag.	148

IL BORDERò delle NOTIZIE (a cura di) Patrizia Limone pag. 149

PAGINA ZERO, parliamo di libri

Filippo Coarelli	Contesti Perduti, archeologia, topografia e storia dell'arte	pag.	158
Simona Modeo, Serena Raffiotta	Ladri di antichità	pag.	163