



PARRESIA CULTURA

N. 5. numero 2

gennaio - marzo 2026

Frane e Rovine

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: Raffaella Menichetti: ESFOLIAZIONE. (100x100)
terra, resina, tessuto interrato, sfoglie di tessuto tinto su tela.



gennaio - marzo 2026

Nuova Serie Numero 2

Frane e Rovine



INDICE

Jacopo Iaconi e Giuseppe Marrone	Editoriale	pag. 4
J. Iaconi e G. Marrone	L'Aquila capitale della Cultura 2026	pag. 6
J. Iaconi G. Marrone(a cura di)	Dacia Maraini un ospite d'onore	pag. 10
Rachele Sesana	La scultura di Claudio Palmieri alle case romane	pag. 16
Giulia Cifeca	Resistere per Esistere: la vita oltre la frattura	pag. 22
R. Sesana e C. Scalia	Raffaella Menichetti, arte materia e territorio	pag. 28
Carlo Scalia	La Galleria la Nuvola di Alice Falsaterra	pag. 36
Gaetano Di Gesu	Vi presento un Rubens che non avete mai visto	pag. 40
Giovanni Negri da Bruscianno,	Bruno Liberatore: studi d'artisti	pag. 47
	Maarten van Heemskerck e il fascino di Roma	pag. 55

RUBRICHE

	Effemeridi di Viaggio	pag. 58
IL LIBRO		
Gulia Craparelli	La Morte, l'oltre, la pietà: da un libro sull'ultimo Sciascia	pag. 60
LA POESIA		
Nunzio Bellassai, Giuseppe Marrone, Rebecca Furci		pag. 66
LA NARRATIVA IN BREVE		
Alessia Buttafuoco	Una Visione	pag. 71
IL TEATRO		
Angela Di Salvo	Maison Godot di Ragusa: il marinaio di Ferdinando Pessoa	pag. 72
RIFLESSIONI SU ...		
Alessio Lattuca	ancora sul rigassificatore della Valle dei Templi ad Agrigento	pag. 75
TUTELA E RESTAURI		
Michele Campisi	come cambiano i tempi: il restauro nel millennio delle crisi	pag. 77
Caterina Greco	sul tempio "G" di Selinunte: cronache di un'impresa annunciata	pag. 83
Alfredo Balasco	Il teatro di Teano: anastilosì sì, anastilosì no, le ragioni del dilemma!	pag. 92
Leandro Janni	Niscemi: ovvero la buona politica che non c'è	pag. 100
	Istruzioni sul come scampare alle Rovine (da Voltaire)	pag. 105
IL BORDERÒ delle NOTIZIE (a cura di) Patrizia Limone		pag. 106
Patrizia Limone	il fascino di Max, tranquillo ma non troppo	pag. 114
PAGINA ZERO, parliamo di libri		
S. Latouche,	Il disastro urbano e la crisi dell'arte contemporanea (parte 2^)	pag. 116
Daniel Raffini,	a roma con pier paolo pasolini, di Giuseppe Marrone	pag. 118
CONVEGNI		
	la milizia intellettuale di ranuccio bianchi bandinelli 1900 – 1975	pag. 120
INDAGINI		
	sei domande indiscrete	pag. 127

REDAZIONE



Michele
Campisi



Patrizia
Limone
Segreteria



Fabio
Canessa



Giuseppe
Marrone



Giulia
Craparelli



Giulia
Sanguin



Benedetta
Carrara



Rachele
Sesana



Giulia
Cifeca



Carlo
Scalia



Jacopo
Iaconi



editoriale

Continuare per ricominciare

Era questo l'augurio: camminare, O fruscante di passi nella sera, Nell'oscura tua folla che trascorre All'ombra fedele dei morti.
V. Sereni, Paese

Il ritorno dalla mancanza di dicembre ha raggiunto oltre duemila lettori dopo anni di inattività. Quello che potrebbe passare come un punto d'arrivo di rilievo per un'operazione che non si avrebbe esitazione a definire di arditismo culturale, la redazione di « Parresia » lo ha inteso come solo lo spunto per un nuovo principio: continuare in cultura vale quasi più del ricominciare.

In questo numero « Parresia » si appresta a una ricognizione sullo stato delle cose dell'arte nel panorama contemporaneo. Ospite d'onore Dacia Maraini, con un'intervista che apre le porte del suo ultimo libro *Scritture segrete* con la consueta levità di penna che da sempre contraddistingue la sua vena, più che di scrittrice, di poetessa. Un itinerario tra le voci femminili che hanno lasciato un segno: non un'antologia, ma la testimonianza di felici « incontri » letterari, con un'incursione sulle modalità del suo processo creativo. Dal prezioso colloquio con Maraini, una prospettiva di lungo raggio sul patrimonio letterario dell'ultimo secolo. Ma non si tratta dell'unico patrimonio, come ci di-

mostra l'esperienza nascente dei progetti legati all'evento L'Aquila Capitale Italiana della Cultura 2026. Non certo una sfida semplice, come in parte ha dimostrato il trascorso di Agrigento 2025. Tuttavia, non si può che guardare con speranza a un'iniziativa che riporta la città d'arte al centro del dibattito culturale: resistere per esistere. Questo, peraltro, il titolo della mostra fotografica allestita da Eleonora Rizzo presso la Galleria Sinestetica di Roma. Un percorso sensoriale attraverso un viaggio immaginario descritto mediante la lente fotografica: «falsa al livello della percezione, vera al livello del tempo», per descriverla con le parole di Roland Barthes. L'uomo ha da sempre avvertito la necessità di contrastare l'angoscia della transitorietà della vita e al contempo testimoniare il passaggio (e il paesaggio dei sentimenti che la percorrono?). A questa domanda Rizzo cerca di rispondere nelle sue istantanee.

Il problema della transitorietà umana è poi al centro dell'ultimo Sciascia tra *Fuoco all'anima* e *il Cavaliere e la morte*, ma nell'intellettuale siciliano permane comunque la speranza per il genere umano, da ricercare nel generoso lascito dei modelli offerti dalla storia. Non esiste solo la grande storia che tutti hanno studiato sui libri, ma anche quella dei margini, la microstoria fatta di minimi atti. Parresia ha voluto dare spazio a *Storie parallele*, attraverso il racconto del suo direttore artistico, il regista Nicola Ragone.

Un festival del cinema documentaristico, a Salandra, nella profonda Basilicata, dove il tempo sembra essersi fermato, ma non la voglia di creare iniziative

per i fermenti culturali locali, come suggerisce il motto: « Restando, ritornando, raccontando ». « Il tentativo vero non è quello di raccontare una storia che somigli alla realtà, ma di raccontare la realtà come fosse una storia » era il principio di Cesare Zavattini, e possiamo immaginare che sia anche quello di Nicola Ragone.

Il recente periodo è stato polarizzato dal dibattito sul dirimente Referendum costituzionale del 22-23 marzo, e le pagine della rivista si offrono come uno spazio di riflessione sulle ragioni di una scelta, che prima che politica, deve essere etica. Parresia vuole essere militante, perché una rivista culturale non può limitarsi soltanto a fornire il catalogo delle iniziative, deve entrare nelle pieghe vive della società, per mettersi al suo servizio. La cultura è necessaria, e per ripetere le parole di Mattarella « investire nella cultura, vuol dire investire nella comunità, nello sviluppo della coscienza civile, vuol dire investire in democrazia ».

Animato dallo stesso spirito militante è il questionario dedicato alla riflessione sulle proposte di modifica alle disposizioni del codice dei beni culturali (D.Lgs n.42 del 2004) che disciplinano l'accesso e la disponibilità dei beni culturali pubblici ai privati, con un trasferimento, ai fini della valorizzazione anche di durata illimitata.

Il quadro qui tracciato non ha pretese di esaustività. «Parresia Cultura» offre ai suoi ritrovati lettori molto altro, e quanto non entrato nelle pagine di questo numero, quanto potrebbe sembrare essere stato tralasciato o dimenticato, costituisce invece l'oggetto precipuo della nostra ricerca, e troverà spazio nelle pagine che verranno, perché il monito che ci contraddistingue resta pur sempre che « quello che hai perduto nel fuoco, ritroverai nelle ceneri ».

Jacopo Iaconi e Giuseppe Marrone



Raffaella Menichetti: *INSIDE-OUTSIDE* (80x40x23 circa); Ceramica, ossidi, terra, superficie specchiante all'interno.



L'Aquila Capitale della Cultura 2026: una sfida per la rigenerazione

di Jacopo IACONI e Giuseppe MARRONE

“Spes tenet in tempus, semel est si credita, longum”
Ovidio, *Ars amatoria*

L'Aquila non si arrende. Quasi diciassette anni dopo il sisma che l'ha squarciata nel cuore, la città diviene Capitale italiana della Cultura 2026: non un gesto simbolico, ma una sfida. Il titolo, assegnato dal Ministero della Cultura e riconosciuto a partire dal 17 gennaio dal Presidente Sergio Mattarella, non è un premio consolatorio: è un'arma.

Il dossier “L'Aquila Città Multiverso” rifiuta la narrazione vittimistica per imporre una convinta visione di rilancio socio-economico: un territorio che, attraverso la cultura, riscrive il proprio destino attraverso i cinque assi della nuova Agenda Europea della Cultura: coesione sociale, salute pubblica, benessere, creatività e innovazione, sostenibilità socio-ambientale. Attraverso cinque filoni, multiculturalità, multiriproducibilità, multinaturalità, multitemporalità, multidisciplinarietà, e un ricco programma di iniziative la città e il complesso dei borghi circostanti esploreranno la complessità e la ricchezza culturale ambientale. L'Aquila non chiede pietà; pretende di essere laboratorio nazionale di rigenerazione urbana e civile. L'inaugurazione del 17 gennaio è stata un gesto di forza simbolica. All'Auditorium della Scuola di Ispettori della Guardia di Finanza di Coppito, Mattarella ha consegnato l'anno alla città ferita e resiliente. Fuori, sotto un cielo d'inverno, lo show di droni sopra la Fontana Luminosa e il Parco del Castello ha tracciato nello spazio la scritta Un territorio, mille capitali: immagine potente, che ha unito la città storica al cratere

sismico dei 56 comuni, in una configurazione spaziale unica per il rapporto stretto e reciproco che la lega in senso più ampio all'area montana e interna, i cui caratteri sono definiti, valorizzati e resi significativi proprio da questa fitta rete di relazioni che ne caratterizza la storia e la geografia. Non è stato un cerimoniale di circostanza: è stata la dichiarazione che la ricostruzione fisica non basta più. Serve quella civile, e la cultura è il mezzo più audace: «un patrimonio, la cultura, da tutelare, che si sviluppa nel dialogo e nel confronto, che si arricchisce nello scambio, acquisendo il sapere degli altri e trasmettendo il proprio, ammirando la creatività, dividendola», ha sottolineato il Presidente nel corso della cerimonia.

Il programma, consultabile sul sito ufficiale laquila2026.it, conta oltre 300 iniziative distribuite lungo l'intero anno. Non è un calendario di singoli eventi, ma un dispositivo di trasformazione. Si parte con “Palazzi Aperti”, dal 25 gennaio: palazzi nobiliari, cortili, oratori e spazi monumentali solitamente chiusi al pubblico vengono restituiti alla cittadinanza con visite guidate, performance site-specific e incontri. L'Aquila svela così i suoi tesori più preziosi attraverso un ciclo di visite guidate nate dalla sinergia con Wel-

comeAQ. Il percorso offre l'opportunità rara di varcare la soglia di luoghi iconici, come la Sala Baiocco dell'Albergo Italia: un gioiello della Belle Époque restituito al pubblico grazie alla collaborazione con l'Associazione L'Aquila Young.

Il viaggio nell'arte prosegue con il rigore rinascimentale di Palazzo Alfieri e le affascinanti stratificazioni di Palazzo Benedetti, dove il Medioevo dialoga con il Settecento. Non mancano le tappe dedicate al Barocco, rappresentato dall'Oratorio di Sant'Antonio, e alla vitalità contemporanea di Palazzo Cipolloni-Cannella, oggi dinamico centro di imprenditoria culturale. Oltre ai tour su prenotazione, la città si trasforma in un museo a cielo aperto: i cortili di palazzi storici come Dragonetti e Pica Alfieri apriranno le loro porte per un itinerario diffuso tra storia e vita quotidiana. È un gesto rivoluzionario: il privato torna pubblico, il nascosto diventa condiviso. Seguono cicli come “Recovery Sound Art”, progetto che si declina con la realizzazione di quattro cicli di incontri a cadenza quindicinale, da tenersi negli spazi di strutture sociosanitarie, con la presentazione di programmi musicali nel corso dei quali, oltre alle classiche esecuzioni, verranno illustrate le diverse modalità di produzione del suono, le peculiarità timbriche di diversi strumenti oltre alla loro evoluzione storica e organologica. Come “Musica Per-Formare”, dialoghi tra suoni, parole e nuove frontiere culturali, in particolare sono previsti interventi sul rapporto tra la musica e l'uomo in relazione alle nuove tecnologie e all'intelligenza artificiale, previsti presso il Laboratorio culturale di Palazzo Di Paola;

sono previste varie residenze d'artista (“Il contemporaneo risiede all'Aquila”), hackathon culturali under 35 per trasformare edifici abbandonati (come la chiesa di Sant'Antonio Abate o l'ex ospedale) in spazi universitari e creativi.

Non mancano gli eventi identitari: la Perdonna Celestiniana, i Cantieri dell'Immaginario, Jazz Italiano per le Terre del Sisma. Per giungere, a settembre, a “L'Aquila immaginaria”, e all'inaugurazione dell'Abruzzimaginationum, aperto da un Gran Galà che intende porsi come soglia d'accesso a un'esperienza non soltanto ludica, ma soprattutto formativa. Il cuore pulsante dell'iniziativa risiede nel museo multimediale dedicato all'infanzia: un percorso che promette di declinare il linguaggio tecnologico in funzione della didattica del territorio. Il palinsesto dei giorni a seguire delinea un'offerta eterogenea: dai laboratori tematici alle proiezioni cinematografiche, fino ai percorsi guidati, necessari per riannodare il filo tra il pubblico e la memoria dei luoghi.

Di particolare rilievo è l'operazione culturale che vede la messa in scena di “Spettacolo spettacolare”, un musical ispirato ai cartoni animati Disney, il cui punto di forza sarà tuttavia la presenza dell'orchestra dal vivo – frutto della prestigiosa collaborazione con il Conservatorio di Musica “A. Casella” e della regia di Manuele Morgese – a nobilitare l'operazione, trasformando il musical in un momento di alta formazione professionale e artistica. A completare questo mosaico di suggestioni, il programma affianca la musica pop di respiro nazionale alla sapiente ironia del Teatro Zeta,





che con la produzione “La sirenetta tutta da ridere” conferma l’importanza di sostenere le realtà teatrali radicate nel nostro tessuto sociale. Un programma, dunque, che oscilla tra il richiamo popolare e l’ambizione educativa, sul quale vigileremo affinché il “meraviglioso” rimanga sempre al servizio della conoscenza.

La rassegna proseguirà con “Seminiamo Arte” al MuBAQ, con “L’AquilArthe” dedicato alla musicoterapia; “Opera democratica” con forum di demopraxia, l’innovativa rigenerazione urbana partecipata sviluppata da Cittadellarte – Fondazione Pistoletto, basata su processi attivi come mappatura, forum e cantiere per connettere società civile, arte e territorio operando per la sostenibilità. Ogni progetto è pensato per connettere centro e periferia, generazioni, discipline, natura e tecnologia: realtà aumentata per rivivere il passato, land art per ripensare il paesaggio, artiterapie per il benessere psicologico. Molti, inoltre, gli ospiti internazionali, tra i quali Simone Cristicchi, Nicola Povani, Pietrangelo Buttafuoco, Leonardo De Amicis, Ai Weiwei, Maurizio Cattelan, Michelangelo Pistoletto e Viola Graziosi.

Cosa ha significato, nelle edizioni precedenti, essere Capitale italiana della Cultura? I numeri parlano chiaro e senza retorica. Bergamo e Brescia 2023 hanno registrato 1,3 milioni di visitatori, 2,8 milioni di pernottamenti e una spesa turistica stimata in 255 milioni di euro (60 milioni in più rispetto al 2022). I flussi esteri sono esplosi al 51%, i musei e i centri storici si sono riempiti di un pubblico nuovo, internazionale. L’effetto non si è esaurito: Brescia nel 2024 ha mantenuto un trend positivo di arrivi. Pesaro 2024, con lo slogan “La natura della cultura”, ha contato 265.000 presenze aggiuntive, un incremento del 6,5%

negli arrivi da gennaio a settembre, 2.683 eventi e 182.530 presenze ai progetti ufficiali. Il report finale parla di eredità permanente: nuove professioni culturali, imprese creative rafforzate, identità cittadina ridefinita in modo irreversibile, iniziative culturali che sono proseguite sul territorio, ridefinendone il tessuto urbano. Procida 2022 aveva già dimostrato che anche un’isola piccola può diventare magnete di attenzione globale, con effetti duraturi su turismo sostenibile e coesione sociale.

L’Aquila parte da una condizione diversa: non è una città intatta da valorizzare, ma una città da ricostruire. Il rischio è che il titolo diventi vetrina temporanea; la promessa è che diventi acceleratore strutturale. Il programma punta proprio lì: hackathon e forum per decidere insieme il futuro di spazi inutilizzati, piattaforme digitali per simulare interventi urbani, progetti di inclusione per contesti svantaggiati, laboratori green per la sostenibilità. La “Carta dell’Aquila”, manifesto delle aree interne, è già un lascito potenziale: un modello per le periferie montane italiane, che troppo spesso sopravvivono ai margini. Ma prima di celebrare, una riflessione amara sull’esperienza appena conclusa di Agrigento Capitale italiana della Cultura 2025. Quello che doveva essere il riscatto della Città dei Templi si è rivelato, per larga parte della stampa e delle istituzioni di controllo, un’occasione sprecata con clamore. La Corte dei Conti ha bocciato duramente la gestione: ritardi cronici nella rendicontazione dei fondi pubblici (oltre 6 milioni di euro), incertezze contabili, commistioni opache tra risorse statali e regionali, e soprattutto un’attuazione parziale del dossier – solo una manciata di progetti su 44 completati nei tempi previsti, con molti ancora in fase di affidamento o allestimento a pochi mesi



dalla fine. Il turismo non ha decollato come promesso: le presenze alla Valle dei Templi sono rimaste stabili intorno al milione (simili al 2024), ben lontane dalle stime di centinaia di migliaia di arrivi aggiuntivi. Dimissioni eccellenti, eventi rinviati, polemiche continue e un bilancio percepito come “noioso” persino dai magistrati contabili hanno trasformato l’anno in un monito: non basta il titolo per generare rigenerazione. Serve governance solida, trasparenza ferrea, visione condivisa oltre la retorica. Agrigento ha prodotto oltre mille eventi e alcune mostre di valore, ma l’eredità ri-

schia di essere effimera, un promemoria che la cultura, se mal gestita, può diventare spreco invece che leva di cambiamento.

L’Aquila 2026 non è un evento. È un’insurrezione gentile. «Investire nella cultura», ha ripetuto il Presidente Mattarella, «vuol dire investire nella comunità, nello sviluppo della coscienza civile, vuol dire investire in democrazia». L’Italia tutta guarderà con speranza allo svolgimento di quest’iniziativa.

Jacopo Iaconi e Giuseppe Marrone



Dacia Maraini in un ritratto fotografico della "Nave di Teseo" che col padre Fosco Maraini ha pubblicato nel 2020: *Il gioco dell'universo. Un padre, una figlia e il sogno della scrittura*



DACIA MARAINI

un'ospite d'onore

Scrittrice italiana nata a Fiesole. Autrice di narrativa, poesia, teatro e saggistica, acuta e sensibile indagatrice della condizione della donna, ha spesso delineato nei suoi testi figure femminili complesse e determinate, inserite in una più ampia riflessione su molteplici temi sociali, affrontati in un prospettiva storica. Con la raccolta di racconti *Buio* (1999) si è aggiudicata il premio Strega.

Figlia dell'orientalista Fosco, trascorse l'infanzia in Giappone dove, tra il 1943 e il 1946, fu internata con la famiglia nel campo di concentramento giapponese di Nagoyo. Ritornata in Italia, dopo un periodo a Bagheria, in Sicilia, raggiunse a Roma il padre, ormai separato dalla madre. Nel 1957 fondò insieme ad altri la rivista letteraria «Tempo della letteratura», scrivendo successivamente per numerosi altri periodici, tra i quali quali «Nuovi argomenti» e «Paragone». Appassionata di teatro, ha collaborato con diversi gruppi sperimentali e fondato compagnie teatrali. È stata a lungo compagna di A. Moravia.

Una lunga attività di scrittrice che non può certo riassumersi nei pochi titoli più famosi e nei molti premi conseguiti: Nel 1990 ha vinto il premio Campiello con *La lunga vita di Marianna Ucrìa* e nel 1999 il premio Strega con la raccolta di racconti *Buio*.

(dal Dizionario Biografico Treccani, a.v.)



Intervista

A cura di **Jacopo Iaconi e Giuseppe Marrone**

Nel suo ultimo libro, *Scritture segrete*, ha ricordato molte donne che hanno lasciato un segno nella storia, ma poiché spesso nella vita tendiamo a dare più spazio all'assenza, tra le grandi assenti nel suo libro ci è sembrato di notare il caso di una donna molto colta per i suoi tempi come *Eloisa d'Argenteuil* o, per attraversare un'altra epoca, di *Emily Dickinson*. Ci chiedevamo quindi quali siano stati i criteri di selezione. Lei ha specificato che non si tratta di un'antologia, quale può essere la chiave di lettura che vuole suggerire? Si tratta di un percorso attraverso la memoria letteraria e affettiva? O ci sono altre trame nascoste?

L'ho scritto nella prefazione: questo libro non è una antologia. Mancano tante scrittrici che io stimo e amo. Ho parlato di quelle che ho avuto occasione di scrivere. Sono degli incontri e ne ho dato testimonianza. Non voleva essere una antologia razionale di tutte le importanti scrittrici del passato. Va preso come un'indicazione di incontri felici.

A proposito di affetti ci sono diversi nomi legati alla



La scrittrice intervistata da Anna Longo nell'incontro alla sede di Italia Nostra il 30 gennaio scorso

sua esperienza e che rinviano a una memoria personale. Uno di questi è Natalia Ginzburg, di cui nel libro riporta una bellissima intervista, ma quello che più colpisce è forse il ricordo di sua nonna, Cornelia Edith "Yoi" Crosse. Volevamo quindi chiederle che cosa

abbia significato crescere con una donna colta alle sue spalle, in un ambiente denso di letteratura e scrittura. E a tal proposito, crede che nella nostra contemporaneità sia ancora centrale nella formazione dell'individuo la mediazione della cultura letteraria?

Mia nonna l'ho frequentata poco perché a un anno sono partita per il Giappone e quando sono tornata che ne avevo nove, lei era già morta. Ma certamente ha influito con la sua memoria, la sua pratica di scrittura (ha scritto dei bei romanzi sul viaggio), coi libri della sua biblioteca che mi hanno nutrito da ragazza. In quanto alla formazione, certo che è importante la frequentazione dei libri. C'è chi crede che si possa acquistare una cultura frequentando solo i social. Ma è come se uno volesse comunicare solo coi telegrammi. Che vanno benissimo per annunciare un arrivo, una nascita, ma se uno vuole approfondire un problema che riguarda il pensiero, se uno vuole conoscere la storia nelle sue radici più profonde, deve per forza cercare un libro. Il pensiero complesso sta nei libri (che siano romanzi, libri di storia, di filosofia, di poesia) non nei social.

Tornando alla sua scrittura, negli ultimi anni, alla produzione narrativa si è affiancata in maniera consistente quella saggistica, spesso si potrebbe dire di impegno: Scritture segrete, In nome di Ipazia, La scuola ci salverà e Una rivoluzione gentile, per citare solo alcuni titoli. Qual è l'esigenza dietro questa direzione della sua scrittura? E lei quanto sente di essere cambiata come scrittrice nelle diverse fasi della sua fortunata carriera di scrittrice?

Ho sempre affiancato ai romanzi una scrittura saggistica. Anche recentemente ho scritto tre romanzi: Trio e Caro Pier Paolo e Tre donne, ma molti preferiscono leggere la saggistica. E forse in questo momento è necessario perché siamo vivendo delle idee confuse, perché siamo in vista di grandi cambiamenti sociali e culturali.

Ci vuole raccontare di più di come nasce un suo libro, e di come si evolve il suo processo creativo?

Rispondo con una metafora. Un personaggio viene a bussare alla mia porta. Io apro, offro una poltrona e un caffè. Il personaggio mi racconta la sua storia e poi se ne va. È una co-

noscenza che mi lascia qualche informazione interessante. Ma se il personaggio, dopo avere raccontato la sua storia, mi chiede la cena, e poi un letto per dormire e la mattina dopo la prima colazione, capisco che si è accampato nella mia testa e finirò per farlo parlare ancora e ancora e poi ne scriverò.

Tutti ricordano il suo esordio con il celebre La vacanza del 1962, ma lei due anni prima aveva in realtà esordito come poetessa, con Botta e risposta poetica o quasi. Negli ultimi 15 anni, tuttavia, non risultano altri libri di poesia. Ha continuato a scrivere versi?

Ho scritto e pubblicato altri libri di poesia ma la poesia non la legge nessuno e sono passati inosservati.

Vista la natura militante del suo ultimo libro, secondo gli ultimi studi, saranno necessari ancora 123 anni per raggiungere la piena parità di genere a livello globale, quali sono secondo lei le più urgenti battaglie che la nostra società dovrà affrontare?

Non so quanti anni ci vorranno. Certamente molti, se pensiamo al mondo intero, e non solo ai paesi democratici. Ci sono ancora 8 milioni di bambine che vengono infibulate ogni anno, Statistiche dell'ONU. Ci sono donne in paesi di totalitarismo religioso dove le donne non possono nemmeno camminare sole, o studiare o guidare una auto. Il fatto è che tremila anni di patriarcato non si cancellano con qualche conquista. Infatti in questi giorni stiamo assistendo a un pauroso passo indietro, e tutte le conquiste femminili sono in pericolo.

Prima di La vacanza, lei aveva fondato insieme ad un suo gruppo di amiche una rivista, «Tempo di letteratura». In un certo senso non è molto diverso dall'idea che anima «Parresia». Le nostre ragioni ci sono chiare, ma ci chiediamo che cosa ha voluto dire come prima esperienza per lei fondare una rivista e affacciarsi nel panorama culturale italiano? Ci vuole raccontare un po' quei giorni? Cosa vuol dire una rivista per lei a distanza di 64 anni? quali sono le sfide, i punti di rottura

diverse e le linee di continuità?

Ho sempre pensato che non ero sola a scrivere, ma c'erano altre donne che si provavano con la scrittura e mi faceva piacere ascoltarle, fare progetti insieme. Comunque la rivista non era solo di donne. C'erano anche dei giovani scrittori e devo dire che abbiamo lavorato benissimo insieme. Ricordo le discussioni sulle questioni letterarie con Marisa Di Iorio, Angela Giannitrapani, Sebastiano Adamo. È stata una bella esperienza. Lavorare a una rivista vuol dire pensare in termini letterari internazionali, significa riflettere sulle forme e sui contenuti, significa fare progetti a lunga scadenza.

In un'intervista ha parlato dei suoi modelli di riferimento, come Lalla Romano, Elsa Morante, della quale è stata anche amica. Oltre a chiederle che cosa abbia significato il suo rapporto con i modelli, che spazio sente di occupare nel canone letterario del '900?

Non ho la più pallida idea. Il valore letterario di una scrittrice la decidono i lettori e i critici. Natalia ed Elsa erano amiche care, ma ho frequentato anche Rosetta Loy, Lalla Romano, Annamaria Ortese, Amelia Rosselli, per non parlare di Moravia, Pasolini, Bassani, Calvino, Sciascia e tanti altri scrittori. Allora ci si vedeva per il piacere di stare insieme, non come ora che ci si vede solo in occasioni pubbliche. Mi manca quel senso di comunità letteraria che allora era molto forte.

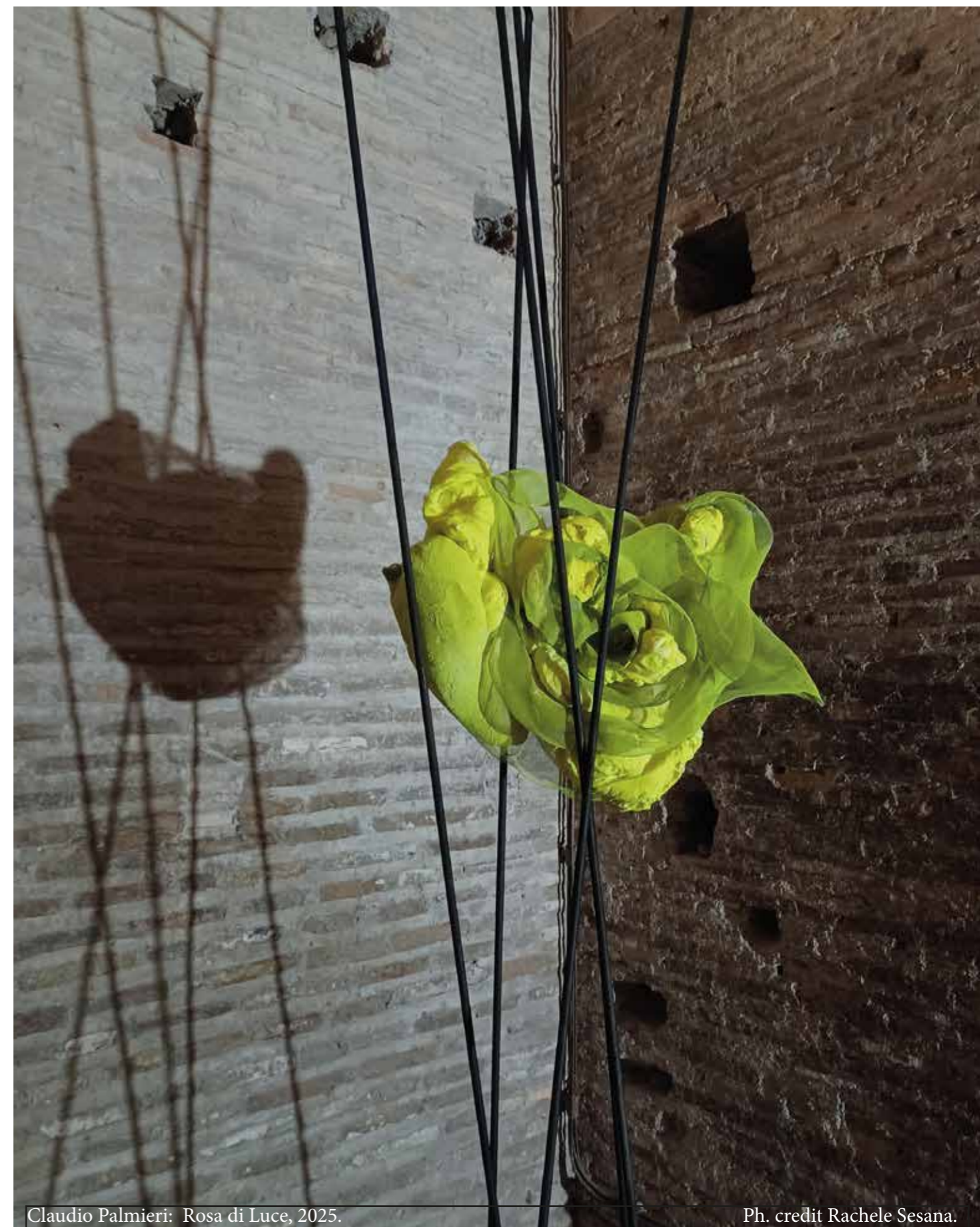
Tra i molti risultati da lei conseguiti sovrano senza dubbio il Premio Campiello del 1990 con La lunga vita di Marianna Ucrìa e il Premio Strega del 1999 con la raccolta di racconti Buio. A distanza di anni, quanto continuano a pesare per lei questi riconoscimenti, e soprattutto, le opere con cui sono stati conseguiti? In altre parole, con quali lavori lei sente di essersi consegnata davvero alla letteratura di oggi?

Sono problemi che non mi pongo. Lo decideranno i posteri, come si suole dire. I premi naturalmente fanno piacere, ma non

li ho mai cercati o sollecitati. Se vuole sapere invece del risultato economico le dico che per molti anni non ho guadagnato coi libri e ho fatto diversi mestieri: la hostess per la Pan Am, vincendo un concorso, ho fatto la segretaria, l'aiuto fotografa, la traduttrice per il cinema. Con Marianna Ucrìa le cose sono cambiate, perché il libro ha avuto una popolarità che non mi aspettavo e ho guadagnato abbastanza per lasciare questi lavori che non amavo.

Un'ultima domanda d'obbligo è su Pier Paolo Pasolini, nel suo recente e commovente Caro Pier Paolo lei ha messo in luce di quanto sia stato difficile scrivere un libro su di lui, ma ci vuole raccontare come è stato vivere il contatto con una personalità così eversiva?

Nella vita privata, con gli amici Pier Paolo non era affatto eversivo, anzi era affettuoso, mite e di una delicatezza d'animo sorprendente. L'ho conosciuto bene quando abbiamo lavorato insieme alla sceneggiatura del Fiore delle Mille e una notte. Era un lavoratore straordinario, scrivevamo dalla mattina alle sette fino a mezzanotte senza mai staccare. Ma era anche molto rispettoso del pensiero dell'altro. Mi ascoltava e discutevamo come due amici.

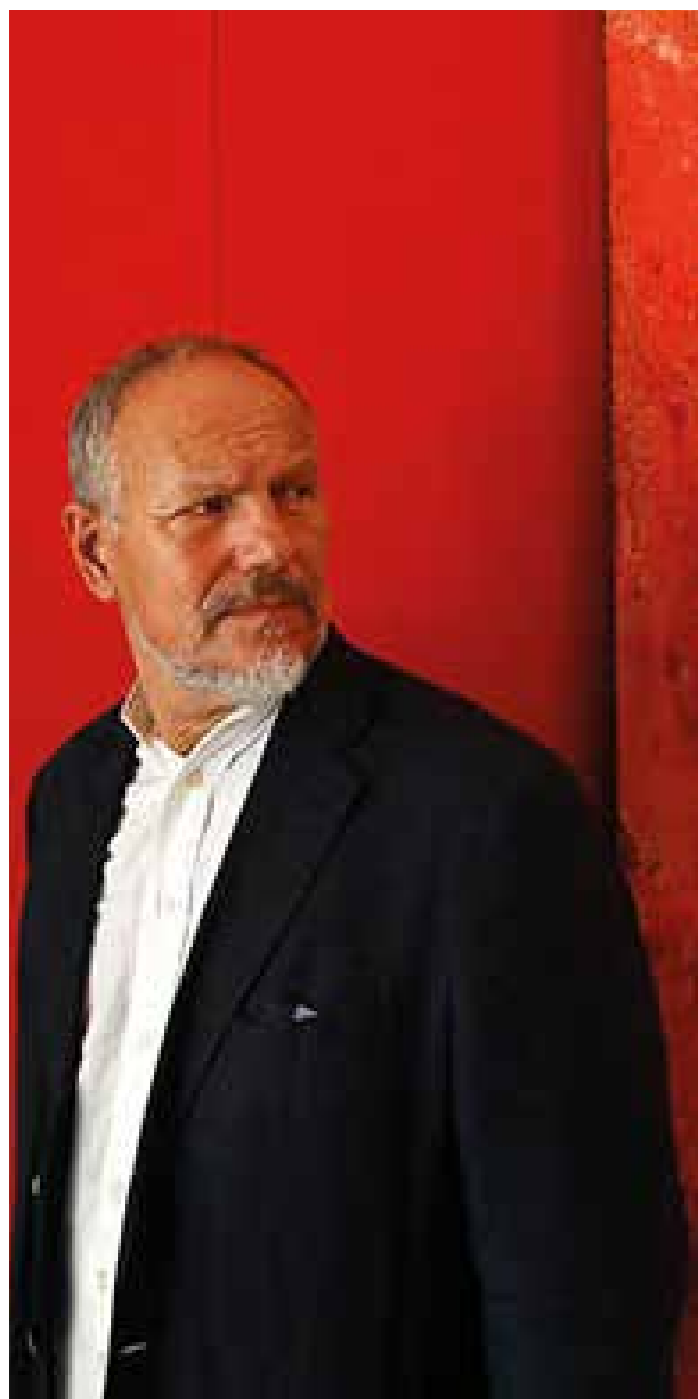


Claudio Palmieri: Rosa di Luce, 2025.

Ph. credit Rachele Sesana.

Le sculture di **Claudio Palmieri** in esposizione alle Case romane del Celio: un connubio di suggestioni.

di Rachele Sesana



Apparizioni è il titolo della nuova mostra di Claudio Palmieri, lo scultore contemporaneo che ha installato le sue opere all'interno dei meravigliosi ambienti delle Case romane del Celio, situate nel cuore del Parco Archeologico del Celio a Roma. Così facendo ha saputo generare un incontro stimolante tra l'antico e il moderno sul piano del linguaggio, delle forme e dei materiali.

La mostra, visitabile fino al 22 marzo 2026, è un progetto ideato e promosso da CoopCulture con la curatela di Romina Guidelli.

L'esposizione riunisce ventuno sculture che ripercorrono le tappe fondamentali della ricerca dell'artista, attivo da decenni sulla scena internazionale e da sempre impegnato in una riflessione profonda sulla trasformazione della materia. Le opere, realizzate con metalli, ceramiche, tessuti e materiali plastici, sembrano animate da un'energia interna che le mette in dialogo costante con gli ambienti antichi che le ospitano, distribuiti su più livelli e decorati con affreschi che vanno dall'età imperiale al Medioevo. Nati nel II secolo come eleganti dimora patrizia dotata di ambienti termali, gli edifici furono in seguito trasformati in insula, con botteghe al piano terreno e appartamenti sovrastanti. Secoli di trasformazioni architettoniche raccontano il passaggio dal mondo pagano a quello cristiano, in un luogo che la tradizione identifica con la casa dei martiri Giovanni e Paolo, poi sepolti sotto l'attuale Basilica dei Santi Giovanni e Paolo.

La struttura degli edifici romani fa sì che la visita generi una totale immersione da parte dello spettatore, che muovendosi tra le varie stanze ha la possibilità di rimanere incantato dalla bellezza di tali ritrovamenti conservati con grande cura e di essere sorpreso allo stes-

so tempo dalle "apparizioni" delle sculture di Palmieri.

Camminando tra i corridoi e le scale che collegano i vari livelli sui quali sono state edificate le case nel tempo, ammirando le pareti affrescate, i pavimenti antichi e le trasformazioni architettoniche che raccontano una storia di continui adattamenti, osservando gli scorci che si creano dalle finestre e dagli spiragli tra le mura, si possono avvistare le opere ancor prima di arrivare nel luogo in cui sono situate, o con grande stupore ci si può trovare nei pressi di un'opera installata al nostro fianco, che fino a quel momento era celata alla vista dello spettatore.

In questo scenario carico di memoria, le sculture di Palmieri instaurano un confronto serrato tra passato e presente. Alcune opere sembrano voler oltrepassare la propria forma, come se la materia fosse attraversata da una tensione interna pronta a liberarsi. Le superfici si piegano, si torcono, mostrano la fatica del divenire, ma anche l'impulso inarrestabile verso una nuova identità. Tale impulso è molto evidente nell'opera intitolata Prigione, realizzata da Palmieri nel 2016 ispirandosi alle celebri Prigioni michelangiottesche, che richiama quell'idea di figura che lotta per emergere dal blocco, in un processo che è insieme fisico e simbolico, e in cui infatti è ben espressa la complessità della lotta tra materia e lo spirito. La scultura è modellata con teli di rete plastica poi annodati tra loro e fusi con il calore.

La stessa forza interna dell'opera è riscontrabile nelle due opere intitolate Figure d'acqua, realizzate nel 2013 e installate accanto all'altare di uno degli ambienti delle Case romane. Queste ultime sono due piccole forme in ceramica smaltata con i toni del blu e del verde che le rendono luminose e giocose richiamando lo zampillare dell'acqua; in esse è presente l'idea di vita e di dinamismo. I materiali plastici delle sculture di Palmieri dialogano con gli intonaci romani e le decorazioni medievali, creando cortocircuiti visivi che mettono in relazione secoli lontani. La più recente opera intitolata Rosa Sulfurea e realizzata nel 2024, ad esempio, è collocata nel Ninfeo affrescato che conserva la sua originale pavimentazione a mosaico, un tempo ricoperta d'acqua. Installando la rosa nel Ninfeo, Palmieri omaggia la bellezza del luogo arricchendolo della presenza naturale che è in grado di rimandare la percezione del visitatore ad un ambiente profumato e rigenerante.

Un'altra opera che assume la fisionomia del fiore è Rosa di Luce, realizzata nel 2025. Qui l'artista ha cercato l'equilibrio tra struttura architettonica e forma organica, realizzata con materiali industriali; l'allontanamento dal concetto imitativo del fiore è dato dalla sua colorazione



che appare di colore giallo e verde fluorescente. La rosa si offre come una materia in movimento informale che evoca un fiore che ha una funzione rassicurante. Palmieri spiega che le opere che assumono la forma di un vortice, che chiama "rose", sono state scelte per questa Domus perché tale fiore ha assunto una forte valenza simbolica nella cultura dell'antica Roma. L'artista fa notare come la rosa sia stato il fiore per eccellenza sacro che rappresentava l'amore, Venere e la bellezza. Le sculture che raffigurano la rosa sono state scelte in omaggio alle Case romane del Celio.

L'allestimento luminoso contribuisce a rendere l'esperienza ancora più immersiva: le ombre delle sculture si proiettano sulle pareti affrescate e sui pavimenti antichi, moltiplicando le presenze e amplificando l'im-

pressione di trovarsi in uno spazio sospeso tra visibile e invisibile. Come per l'opera Rosa di Luce, tale espandersi dell'opera sulle pareti romane avviene anche nel caso della scultura intitolata Manto, realizzata nel 1988. Essa racchiude in sé un contrasto che per l'artista è dato dallo "squilibrio-equilibrio" delle forme di cui l'opera è costituita, e quindi da una forma architettonica aperta che racchiude al suo interno una forma informale dalle pieghe libere, che sembra voler evadere. L'artista la definisce come una scultura di "compenetrazioni spaziali" le cui due strutture aperte offrono al visitatore varie prospettive di visione.

Sono poi presenti opere che dialogano in maniera più stretta con la storia del luogo. Un esempio lampante è la scultura dedicata a San Sebastiano, dalla quale l'opera



prende il nome: Sebastiano è stata realizzata da Palmieri nel 1988 ed è una sintesi di un' icona simbolo del cristianesimo. L'artista spiega che l'affinità con il luogo del martirio di Giovanni e Paolo ha suggerito il posizionamento dell'opera nell'angolo acuto e senza fuga in cui si trova. La vista del metallo piegato e "insanguinato" dal colore rosso che lo riveste genera un effetto che rimanda alla persecuzione che non lascia scampo. La collocazione dell'opera e la resa plastica di cui si avvale diventa perfetta rappresentazione simbolica del martirio del centurione Sebastiano, il cui mantello viene qui simbolicamente piagato e macchiato di sangue, per poi essere sospeso tra le barre nere della struttura del martirio.

Il Trittico delle Figure Fitomorfe è costituito da tre forme dinamiche che si sviluppano verticalmente traendo ispirazione dal mondo vegetale. L'artista spiega che tali opere sono come rami, come tronchi che inglobano nella metamorfosi la figura dell'essere umano, colpevole della continua e incosciente distruzione della natura. La

materia sulfurea, che si arrampica sulla struttura in metallo che fa da sostegno, è composta da materiale industriale e anche di scarto. È interessante la scelta di installare il trittico proprio in questo ambiente. Infatti, nelle pitture che decorano la stanza ancora integra, si può ammirare una figura femminile con le braccia aperte. Tale donna è ritratta in veste di orante ed è da lei che la sala prende il nome.

La presenza delle tre Figure Fitomorfe in tale stanza sembrerebbe rivolgersi alla figura femminile che è ritratta nell'esatto momento dell'invocazione, e che con le braccia aperte sembra accogliere nelle sue preghiere la questione sollevata dall'artista attraverso il suo linguaggio scultoreo. Entrando nella stanza, lo spettatore è chiamato a cogliere la sacralità dell'ambiente ed è invitato a unirsi alla preghiera dell'orante, toccato dall'importanza del messaggio che tali sculture comunicano: un invito a prestare attenzione e cura per la terra che ci ospita.

Le Case romane del Celio ospitano numerose

opere fortemente suggestive, che grazie alla mostra Apparizioni acquisiscono una nuova identità che dialoga con la contemporaneità. Gli argomenti affrontati sono solo alcuni degli spunti che Palmieri offre per riflettere; spunti sui quali è importante interrogarsi visitando la mostra.

Apparizioni diventa così un'esperienza immersiva in cui passato e presente si rispecchiano, dimostrando che l'arte, ieri come oggi, è sempre un atto di metamorfosi.

Claudio Palmieri

E' nato a Roma nel 1955, allievo del pittore futurista Mino Delle Site, si diploma all'Accademia di Belle Arti di Roma. Dopo un esordio in ambito informale, la sua ricerca si orienta verso una pittura e scultura polimateriche e anche nelle elaborazioni fotografiche. Protagonista della Nuova Scuola Romana e/o Scuola di Via del Paradiso (M. Calvesi) 1985. Il suo lavoro si è sempre caratterizzato dalla sperimentazione e contaminazione dei linguaggi fino ad arrivare, negli anni '90 alle performance di scultore sonore che periodicamente crea con il Jazzista Maurizio Giammarco.

Molte le personali: Roma, Gall. l'Attico (1985/86/87/03); Nel 1986 New York, Annina Nosei Gallery; 1991 e '93 Milano, Gall. Arte 92; 1993, Modena, Gall. Civica Palazzina dei Giardini. Tra le collettive: 1985, Graz, "La Nuova Scuola Romana" Gall. Bleich Rossi; Venezia, XLII Biennale di Venezia, Aperto '86; 1988, Milano, "Geometrie Dionisiache", Rotonda della Besana; Verona, "Astratta", Palazzo Forti; 1991, Cento, "L'arte di fine secolo, Magico Primario"; Bologna, "Anni '90" Gall. Com. d'Arte Moderna; 1994, Milano, XXXII Biennale; 1996, Roma, XII Quadriennale di Roma; 2000, "Lavori in corso 9" Gall. Comunale di Roma. Matera, "Periplo della scultura Contemporanea 2"; 2001-02 "Scultura italiana del XX secolo", mostra itinerante in 5 musei giapponesi; 2003, Roma Gall. l'Attico "Scatto continuo" personale nell'ambito di FotoGrafia - primo Festival Internazionale di Roma.; 2006, Roma, "filo volante" Associazione Culturale TRALEVOLTE; Nel 2009 "À la carte" Gall. l'Attico, Roma. Nel 2011 "Passato e Presente dialoghi d'Abruzzo, Genazzano (RM). Nel 2015 inaugura presso il museo Carlo Bilotti di Roma la mostra personale "Naturalmente". Nel 2017 partecipa a " il Cammino delle Certose", Certosa di San Lorenzo, Padula (SA). Nel 2018 in occasione dei 60 anni della galleria l'Attico espone nella mostra storica "Scorribanda" alla GNAM di Roma. Sempre nel 2018 importante mostra "La luce Diversa", Museo Mattatoio testaccio di Roma. Nel 2019 è nella collettiva "Arte Accidentata" galleria l'Attico di Roma. Nell'Estate 2019 "Vesuvio quotidiano Vesuvio contemporaneo" Certosa di san Martino di Napoli; 70° Premio Michetti, Francavilla a Mare CH

; 2019 Pagina barocca installazione nella prestigiosa Biblioteca Vanvitelliana a Roma; Verso l'Aleph di Napoli" Certosa di San Martino di Napoli, la grande installazione esposta verrà acquisita dal Museo. Nel 2021 gli viene assegnato lo storico premio alla carriera Bugatti Segantini con relativa mostra a Villa Bivio, Nova Milanese. Nel settembre 2021 realizza per il parco di Sculture in campo "Sentiero" una grande installazione in travertino. 2023 "Dodici pittori fantasmagorici" galleria l'Attico Roma.; "Le Pieghe del Tempo" 8 Luglio / 30 Settembre 19 sculture al Parco Archeologico di Naxos, Taormina; Luglio 2023 "Rose del Cielo" installazione a Casa Ulivo, Vignaie Piegare (PG); Arte-Natura" Parco delle Acque/ 99 Cannelle, Agosto 2023, L'Aquila; "E la mia patria è dove l'erba trema" 45 artisti di oggi rileggono l'opera di Rocco Scotellaro, dal 20 settembre 2023 all'GNAM di Roma. Nel 2024 viene realizzato il documentario "Claudio Palmieri, Demone a due teste" , presentato come evento speciale alla Festa del Cinema di Roma. Nel 2025 "Il cortile segreto" installazione permanente Cortile Museo SIRAMUSE di Ortigia SR. Numerosi monumenti scultorei permanenti in Italia, tra gli altri: a Roma nel 1998 "Vesta" a Piazza Lodi, nel 2008 "Ankos" a Trieste, nella Capitaneria di Porto. E' presente nelle collezioni di Musei Nazionali e Internazionali.

Le Case Romane del Celio

Insieme agli scavi di San Clemente, le Case romane del Celio rappresentano uno dei luoghi più affascinanti della Roma sotterranea per la presenza di decorazioni originali e per le vicende che nei secoli hanno inciso profondi cambiamenti alla struttura. La straordinarietà dello stato di conservazione degli ambienti affrescati e l'altissimo valore artistico e di interesse religioso fanno delle Case romane del Celio una tappa fondamentale nella conoscenza della Roma antica. Le Case, o Domus, Romane del Celio, sottostanti la basilica dei Santi Giovanni e Paolo, tra il Colosseo e il Circo Massimo, sono state aperte al pubblico nel 2002. Note anche come la "casa dei martiri Giovanni e Paolo" racchiudono oltre quattro secoli di storia e testimoniavano il passaggio e la convivenza tra paganesimo e cristianesimo. I vasti ambienti interni, in origine botteghe e magazzini di un edificio popolare a più piani (insula), furono infatti trasformati nel corso del III sec. d.C. in un'elegante domus. Qui è possibile ammirare alcuni tra gli affreschi più belli di età tardo-antica. Le Domus Romane del Celio rientrano nel Patrimonio del Fondo Edifici di Culto, amministrato dalla Direzione Centrale degli affari dei culti e per l'amministrazione del Fondo Edifici di culto del Ministero dell'Interno di cui ricorre nel 2025 il 40° Anniversario dell'istituzione.



RESISTERE PER ESISTERE: LA VITA OLTRE LA FRATTURA

Giulia CIFECA

IL PROGETTO FOTOGRAFICO DI ELEONORA RIZZO E IL RACCONTO, INSIEME AL FRATELLO RICCARDO, DI ILLICA E I TERRITORI COLPITI DAL SISMA DEL 2016.



I parchi d'estate non dovrebbero mai essere deserti. Lo scivolo brucia anche se non c'è nessun bambino che lo urla ai suoi amici?



Inizia con questo interrogativo sospeso, scritto da *Eleonora Rizzo* per accompagnare un suo scatto, il racconto di un piccolo mondo che la geografia e la storia recente hanno tentato di cancellare. Quella frase non è solo una didascalia; è l'epitaffio di una terra colpita, il manifesto di una generazione – appunto, quella di Eleonora (che da qui in poi chiamerò Lola) e suo fratello Riccardo – che a Illica, frazione di Accumoli, in provincia di Rieti, ha lasciato non solo le macerie di una casa, ma il futuro che aveva immaginato di viverci.

Prima di quella fatidica estate del 2016, Illica non era solo uno dei numerosi punti sulle mappe escursionistiche dei Monti della Laga. Era, nelle parole di Lola, un “mondo a parte”. La vita della loro famiglia, da sempre, era scandita da una sorta di transumanza sentimentale:

ogni anno, allo scoccare del 31 luglio, si salutava Roma per passare tutto il mese di agosto in montagna. Ritornare tra quelle montagne, in quel piccolo paese “abitato da quattro famiglie, tutte imparentate tra loro”, significava in qualche modo fare un bilancio. Per Lola e Riccardo l'estate diventava una verifica implicita di quanto fossero cresciuti. La discesa ripidissima su cui avevano imparato ad andare in bicicletta – lanciati senza troppi complimenti e con l'unica istruzione di “pedalare” – sembrava meno vertiginosa anno dopo anno; l'acqua del “Fosso”, il piccolo torrente in cui si andava a fare il bagno, sempre meno profonda; l'abbraccio dei nonni, Vinicio e Dina, forse più comodo da ricambiare, ma sempre atteso e rassicurante.

Così come rassicurante era quella tacita promessa che costante si rinnovava: la certezza del ritorno. Tornare parte di un ingranaggio semplice ma perfetto che sembrava riattivarsi proprio nell'esatto punto in cui la storia si era interrotta l'estate precedente. Era un miracolo di continuità che permetteva di ritrovare le biciclette parcheggiate nello stesso angolo della piazza e di percorrere i sentieri con la memoria del corpo, senza mai aver bisogno di richiedere la via.

Tornare in paese. Tornare dal paese. Con la fiducia incrollabile che, qualsiasi cosa sarebbe accaduta nel mentre, lui sarebbe stato lì ad aspettare, pronto a ricomporre quella comunità temporanea ma densissima fatta di legami di sangue e memorie intrecciate.

Come racconta la cronaca, quella fiducia si è infranta alle 3:36 del 24 agosto 2016, quando la terra sotto la frazione di Illica ha tremato per circa venti secondi. Un arco di tempo brevissimo ma sufficiente ad abbassare il terreno di circa 20 centimetri, proprio in corrispondenza di Accumoli, radendo al suolo quasi ogni edificio e trasformando un rito generazionale in una tragedia collettiva di vittime, feriti e migliaia di sfollati.

L'evento sismico non ha solo lacerato il paesaggio dei Monti della Laga, ha letteralmente cristallizzato l'area, fermando la vita a quell'istante preciso. Ancora oggi, a distanza di quasi 10 anni, le ferite restano esposte: le macerie mostrano case aperte in due e appartamenti abbandonati in fretta, dove mobili e oggetti d'arredamento sono rimasti fermi tra le pareti crollate. Per chi è sopravvissuto, quel momento ha segnato un confine netto: alle 3:36 tutto si è fermato, lasciando in eredità cicatrici impossibili da dimenticare e il difficile compito di far rivivere terre che la cronaca, troppo spesso, finisce per scordare.

Da qui nasce **Resistere per Esistere**, un titolo che per Lola e Riccardo Rizzo rappresenta la sintesi di

una condizione emotiva condivisa da molti sopravvissuti al terremoto del 24 agosto 2016. Per chi ha vissuto quei venti secondi di boato, quell'esplosione improvvisa che nel cuore della notte ha spezzato il silenzio e fatto crollare case e certezze, “resistenza” non è una parola retorica. È una postura quotidiana dello spirito, il tentativo di dare continuità alla propria vita quando tutto intorno sembra essersi fermato.

Se quella notte la storia di Illica è sembrata congelarsi tra le macerie e i muri squarciati, il progetto fotografico di Lola nasce esattamente come una risposta a quella sospensione. Lungi dal ricercare la spettacolarizzazione della distruzione e il racconto lineare della tragedia, le sue immagini, piuttosto, provano a costruire una barriera contro l'oblio. Scattare, dunque, per sottrarsi alla transitorietà: così interpretata, la fotografia diventa un gesto quasi civile, una forma di resistenza culturale contro la lenta sparizione dei luoghi – Illica è solo uno dei tanti – colpiti dal sisma, spesso destinati a uscire dal discorso pubblico una volta spenti i riflettori dell'emergenza.

Visito Illica con mamma, 24/08/2024. A Illica non c'è più nulla, mi sembrava peggio del solito. Io e mamma abbiamo provato a tracciare la mappa di casa, ma abbiamo fallito, è tutto perso, neanche noi ci ricordiamo più. Parte di me sperava ci avessero lasciato le macerie, come nei paesi dimenticati di Arquata e Piedilama. Avrebbe fatto più male però almeno ci sarebbe stato ancora qualcosa. Da quando non ci sono più le case, ho scoperto che da Illica di vedono le montagne.

Nelle fotografie di Lola, Illica non è rappresentata come un luogo definitivamente cancellato, ma come uno spazio che, pur distrutto, conserva ancora un respiro fragile e ostinato. Le case squarciate, i paesaggi desolati e gli oggetti rimasti inspiegabilmente intatti diventano frammenti di una memoria che rifiuta di dissolversi. Non si tratta di nostalgia, né dell'illusione di poter mettere il passato in una teca: al centro del progetto è il tentativo di restituire la complessità di un territorio che, pur segnato profondamente dal sisma, continua a esistere attraverso chi sceglie di tornarci, di raccontarlo e di mantenerne viva la presenza.

È proprio su questo confine che si muove **Resistere per Esistere**: il lavoro di Eleonora suggerisce che

la vera scomparsa di un luogo non coincide necessariamente con il suo crollo fisico, ma con l'interruzione del racconto che lo tiene in vita. Finché qualcuno torna, ricorda, fotografa e condivide quelle immagini, Illica resta qualcosa di più di un nome associato a una tragedia. Rimane quel "mondo a parte" che, nonostante le cicatrici ancora aperte e una ricostruzione che procede fin troppo lentamente, continua ostinatamente a rifiutare l'idea di scomparire.

Per raccontare cosa significa davvero "resistere per esistere", ho incontrato Eleonora e Riccardo Rizzo. Il loro racconto non segue un ordine lineare: torna continuamente a quella notte, alle fratture che da allora si sono aperte nelle loro vite e che negli anni hanno

imparato ad affrontare, fino alla nascita della mostra fotografica.

Nel 2016 eravate poco più che bambini, avete rispettivamente 12 e 14 anni. Cosa ricordate di quella notte?

Lola: Il primo pensiero va al fatto che siamo vivi per puro caso. Quella notte non eravamo nella nostra stanza: a volte, quando non riuscivamo a prendere sonno, io sgattaiolavo in camera di mamma e Riccardo andava in quella di zia. Se fossimo rimasti nel nostro letto oggi non saremmo qui, perché quella camera è crollata totalmente all'istante, come ci hanno poi confermato i vigili del fuoco. Ricordo di essermi svegliata di colpo e che mamma mi ha subito spostata di lato, coprendomi con il suo corpo; siamo rimaste accucciate così, con il



Resistere per Esistere - Presentazione della mostra, 23/01/2026, Galleria Sinestetica di Roma

tetto che ci premeva sopra la testa.

Io sono poi scivolata molto in basso e, nel buio, nessuno riusciva a sentire la mia voce, tranne lei. Inizialmente sono anche svenuta e ho vissuto quelle ore in una confusione totale. Ricordo che all'epoca ero terrorizzata dalle notizie sugli attentati terroristici e mi ero convinta, non so per quale logica irrazionale, che ci stessero sparando. Non avevo idea della gravità della situazione: pensavo fosse caduto solo il tetto e che, una volta liberata, sarei uscita tranquillamente scendendo le scale. Solo quando un vigile del fuoco mi ha presa in braccio ho visto il paese distrutto e ho capito la realtà. Una volta in ospedale, mi hanno dovuto pulire i polmoni per tutta la polvere inalata; ne avevo così tanta in bocca che per anni non sono più riuscita a mangiare cracker o cibi secchi, perché quel sapore mi riportava immediatamente a quella sensazione.

Riccardo: Io ero sveglio perché il caso ha voluto che, pochi minuti prima della scossa, mi alzassi per togliere l'apparecchio per i denti che mi dava fastidio. Ero appena tornato a letto quando ho percepito un boato paralizzante, un rumore così potente che non ho mai più sentito nulla di simile in vita mia. Ho percepito perfettamente il pavimento che si spostava e noi che precipitavamo verso il basso. Sono rimasto sospeso a mezz'aria, a circa due metri da terra, bloccato da un'asse di legno del soffitto che mi premeva con forza sulla testa schiacciandomi contro il cuscino.

La cosa che ricordo meglio è la lotta estenuante per restare sveglio e continuare a rispondere ai soccorritori, mentre sentivamo le urla intorno a noi. La nostra casa è stata una delle poche ad avere delle vittime, i nostri nonni che dormivano al piano di sotto. Il secondo piano è crollato sul primo, che a sua volta è finito sul piano terra. Almeno ci consola il fatto che nonno e nonna siano morti insieme e probabilmente sul colpo, senza soffrire, nel luogo dove il nonno era nato e dove avrebbe voluto morire. Noi siamo rimasti sotto le macerie per quasi quattro ore, siamo vivi solo grazie a una giornalista che si trovava in paese e che è corsa a chiamare i soccorsi, che si stavano spostando verso Amatrice. Sono stato l'ultimo a essere estratto e, proprio mentre i pompieri mi tiravano fuori, una scossa di assestamento ha fatto crollare ulteriormente la nostra casa.

Come avete vissuto i mesi successivi?

Riccardo: Il ritorno alla realtà è stato il vero sco-

glio: lì capisci che il trauma non è solo l'evento in sé, ma il dover ricominciare a vivere con quella consapevolezza. Per tantissimi mesi abbiamo dormito tutti insieme in salone, sistemando i materassi a terra, con le luci accese e le porte spalancate. Sentivamo il bisogno di non avere barriere e di poter scappare in ogni momento. Solo da pochissimi anni io ho ricominciato, con fatica, a dormire nel buio completo. È come se avessi dovuto rieducare il mio corpo a non stare costantemente in allerta, anche se ancora oggi, quando viaggio, la prima cosa che faccio è controllare quanto la zona sia sismicamente sicura.

Lola: Durante il giorno riuscivamo a stare in casa senza troppi problemi, ma appena calava il buio subentrava un'irrazionalità totale: l'idea di perdere i sensi nel sonno e non essere coscienti di ciò che accadeva intorno a noi era diventata ingestibile. Quando a ottobre e novembre ci sono state altre scosse, che abbiamo percepito anche da Roma, la paura è tornata prepotente. Per diversi giorni abbiamo dormito direttamente in macchina: la sera preparavamo lo zaino per la scuola, scendevamo nel parcheggio e la mattina dopo andavamo a lezione partendo da lì.

Per riuscire a riposare, usavamo un olio alla lavanda che ci avevano regalato le nostre zie. Sulla confezione c'era scritto di metterne due gocce sul cuscino per rilassarsi, ma noi eravamo così terrorizzati che ne svuotavamo una boccetta intera ogni notte. Anche a distanza di anni, certe ferite restano: la claustrofobia che ho sviluppato sotto quelle macerie non mi ha mai abbandonata del tutto, rendendo difficili anche situazioni banali come visitare una grotta o trovarsi in un ambiente troppo chiuso.

Attualmente qual è la situazione a Illica? C'è una prospettiva concreta per la ricostruzione della vostra casa e del paese?

Riccardo: La realtà è che la ricostruzione procede con una lentezza estenuante; attualmente a Illica l'unica attività ripartita è lo storico B&B di Clementina, anche se con molta difficoltà: all'inizio ha riaperto sotto due tendoni, con mobili legati col fil di ferro, una cucina a gas e un frigorifero che l'esercito ha tirato fuori dalle macerie. Per la nostra casa siamo in alto mare e i tempi si prospettano lunghissimi: tra iter burocratici complessi legati alla morte dei nonni e vicini che sono riapparsi dopo vent'anni per reclamare spazi abbandonati, si parla di un'attesa di altri dieci o vent'anni. Inoltre, in montagna non si può lavorare sempre a causa del blocco inver-



La nuova piazza secondo il "Progetto Frattura" di Simone Cappellanti

nale da novembre a marzo e le ferie d'agosto. Speriamo di iniziare i lavori questa estate, ma con il ritmo attuale forse solo i miei figli potranno davvero godersi una casa a Illica.

Lola: Nonostante i ritardi, esiste un progetto che ci dà molta speranza: il Progetto Frattura, curato dall'architetto Simone Cappellanti. È un'idea che trovo bellissima perché non cerca di cancellare quello che è successo, ma al contrario di integrarlo nell'architettura. Il concetto è quello di unire l'anima tradizionale del paese e i suoi materiali tipici, come la pietra, con una spinta moderna e tecnologica. La particolarità sta nel fatto che l'architetto ha inserito nel progetto delle grandi vetrate contemporanee che ricalcano esattamente le spaccature che si aprirono nelle pareti di casa nostra quella notte. È come se la casa mostrasse le sue cicatrici sotto la pelle: queste "fratture" di vetro servono a ricordare all'uomo del futuro il dramma che abbiamo vissuto, ma allo stesso tempo rappresentano la sicurezza e la resistenza dei nuovi edifici. È un modo molto bello di risignificare il dolore.

Come nasce l'idea di un progetto fotografico dedicato a Illica e cosa ha significato trasformare quei ricordi in una mostra?

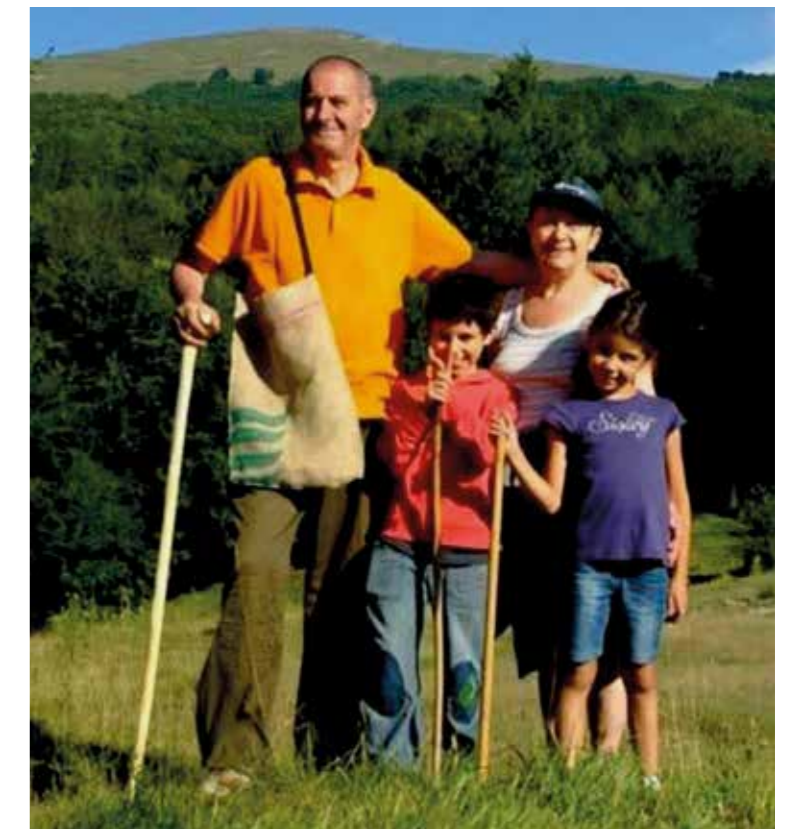
Lola: L'idea di Resistere per esistere nasce da una necessità profonda: spiegare Illica a chi non sa cosa sia e raccontare una storia che non è quella di una vittima, ma di una sopravvissuta. Il titolo stesso descrive quella condizione di lotta continua che tutti noi colpiti dal sisma sentiamo nell'animo ogni giorno. Volevo dare voce a quel mondo minuscolo fatto di estati in montagna e libertà che ci è stato strappato proprio all'inizio dell'adolescenza: ciò che fa più male non è solo la distruzione materiale, ma aver perso le esperienze che avevamo immaginato di collezionare proprio lì, in quell'incantesimo che è stato Illica per tutta la mia famiglia.

Per l'inaugurazione della mostra (il 23 gennaio presso la Galleria Sinestetica di Roma, ndr.) non avevo detto nulla a nessuno, avevo solo pubblicato la locandina su Instagram. Inaspettatamente si è presentato mezzo paese: persone che non vedevamo dal giorno del sisma sono venute dimostrando che, quando senti il nome del tuo borgo, corri a prescindere da dove ti trovi. Per una sera abbiamo letteralmente ricostruito il paese; è stato

davvero suggestivo, ad esempio, vedere quindici persone accalate intorno alla foto dei resti di una cucina per cercare di capire di chi fosse, o altri che riconoscevano la propria casa tra le macerie. Vedere la nostra comunità riunita, sentire gli adulti raccontarci storie di noi da piccoli che non ricordavamo, mi ha fatto crollare dall'emozione. È stata la prova che, nonostante dieci anni di silenzio e lontananza, quel legame non si è mai spezzato.

Riccardo: Vedere il nostro impegno e legame con il paese, ha colpito molto la generazione dei nostri genitori, che è davvero molto attiva sul territorio, organizzando sagre storiche anche se il paese non c'è più. Forse non si aspettavano che noi, che avevamo vissuto Illica per "soli" dodici o quattordici anni, sentissimo così forte il bisogno di farne rivivere la storia. Per me, tornare ogni anno e condividere questo progetto è un modo per abbattere la paura e onorare le nostre radici. È un regalo che facciamo a noi stessi e agli abitanti, perché niente muore davvero finché se ne continua a parlare e finché si continua a tornare.

Eleonora e Riccardo con i cari nonni Vinicio e Dina in un'estate a Illica



Raffaella Menichetti: arte, materia e territorio

di Rachele SESANA e Carlo SCALIA



Nel panorama dell'arte contemporanea italiana la figura di Raffaella Menichetti si distingue per una ricerca artistica profondamente intrecciata con l'impegno civile, la riflessione sulla materia e il dialogo costante con il territorio. Artista di respiro internazionale, e recentemente insignita del Premio Minerva 2026, Menichetti rappresenta un esempio significativo di come la pratica artistica possa diventare non soltanto espressione individuale, ma anche strumento di relazione sociale e di valorizzazione culturale. Nata a Roma e successivamente stabilitasi a Terracina, l'artista ha instaurato con la città un legame profondo, che nel tempo è diventato una delle matrici principali della sua ricerca. Terracina non è semplicemente il contesto geografico in cui vive e lavora, ma rappresenta per lei uno spazio di radicamento umano e creativo, un luogo capace di offrire suggestioni, materia e relazioni.

Il rapporto con il luogo è uno dei temi centrali nella tua produzione artistica. Ogni luogo custodisce una storia e un aspetto antropologico che permette a chi lo vive di fondare le proprie radici. Che significato ha



per te?

Forse proprio perché trasferitami da piccola e non sentendomi radicata in alcun posto, ho avvertito il bisogno di realizzarmi e di trovare qualcosa che mi ancorasse ad un luogo che desse senso. Terracina è un luogo che mi ha consentito di trovare quei punti di convergenza tra le mie aspirazioni sia affettive, sia professionali. E poi è una città ricca di ispirazione, perciò se ti guardi intorno e lasci che le cose ti attraversino, i luoghi ti parlano. In qualche modo, non ho avuto bisogno di cercare altrove.

Ci spieghi il motivo per cui hai pensato di concepire il tuo atelier come fosse anche una galleria personale delle tue opere?

Ho sempre sentito di essere in cammino e capito che il cammino da soli non si può fare, perché non porta molto lontano. Chiaramente, è importante il momento in cui ci si raccoglie e ci si dedica al proprio percorso creativo, alla crescita della propria consapevolezza artistica, ma so che io posso dare un senso maggiore al mio lavoro, che poi è il mio modo di essere, se insieme a me crescono le persone che si avvicinano ad esso.

È fondamentale, quindi, il momento in cui mi apro alla città e la città entra nel mio studio, ognuno con il proprio sguardo, con la propria sensibilità. In questo modo posso rendermi disponibile alle doman-

de e alle curiosità, all'incontro con gli altri in generale. Credo che sia importante anche questo, no? Che le persone non sentano la distanza tra loro e l'artista, che crea nel suo mondo, come siamo sempre stati abituati culturalmente a pensare. Credo che tra le responsabilità di un'artista ci sia anche quella di mettere in relazione le sensibilità di un luogo e creare delle relazioni che si valorizzino l'una alla luce dell'altra. Così ho deciso di aprire il mio studio rendendolo disponibile ad accogliere anche incontri culturali, e sono sempre stata disponibile con le scuole. Lo studio è una galleria, ma anche un luogo di elaborazione, come se fosse un laboratorio. Metto a disposizione quello che ho, quello che so e quello che sono attraverso il mio lavoro.

Le tue opere restituiscono le sensazioni, le emozioni e tutto ciò che si può percepire guardando Terracina. Quanto è stata importante per te questa città e il rapporto instaurato con gli elementi che la caratterizzano?

Moltissimo. Fa la differenza, perché penso che la mia ricerca venga proprio dal luogo in cui vivo. Terracina è il punto di partenza, l'humus del mio lavoro, ciò che dà il nutrimento. Il mare, l'orizzonte aperto, il suo mistero, è per me un universo capovolto in cui perdersi a volte, o l'acqua da cui lasciarsi avvolgere e sostenere. Gioco di luci, respiro profondo, un richiamo incessante insomma, la dimensione in cui riconnettere i fili con se stessi, con il proprio corpo e con il mondo intorno a noi. Inoltre sento un vero e proprio legame con la materia del posto, non solo sotto forma di suggestione, di forza evocativa del luogo e della sua storia, ma proprio come forza della materia - matrice; tant'è vero che ho iniziato a dipingere proprio utilizzando la terra: la prendo, la decanto, la mescolo e utilizzo le radici che trovo al suo interno.

Questo rapporto che hai instaurato con il luogo in cui vivi è molto interessante. Ci puoi parlare delle tue opere in rapporto ai luoghi che caratterizzano la tua città?

Mi interessa legare il mio lavoro ai luoghi per darne una chiave di lettura che sia in sintonia con una sensibilità contemporanea ma che apra anche un dibattito sulla loro storia. Questi luoghi, questi resti archeologici hanno un senso se li trasformiamo in qualcosa che ci appartiene profondamente. La scelta di fare le mostre in luoghi particolari della città, come è stato nel

caso della mostra allestita all'interno del museo archeologico P. Capponi, nel 2014, e quella presso la chiesa del Purgatorio, nel 2024, ha risposto a questa esigenza: attuare un confronto tra lo sguardo del passato e quello contemporaneo.

La chiesa del Purgatorio storicamente ha accolto le spoglie delle persone che morivano in povertà e non potevano permettersi un'altra sepoltura, e per questo nell'immaginario collettivo è legata a un'idea di macabro, anche se è stata espressione di un gesto di umana carità. Quindi, ho deciso di allestire lì una mostra e aprirla a un linguaggio che fosse di speranza e di accoglienza della fragilità.

Hai davvero uno stretto legame con Terracina, puoi farcene un altro esempio?

Il progetto Che il silenzio non sia silenzio, portato avanti nel 2024 con il triennio del liceo scientifico Leonardo da Vinci di Terracina, è nato nell'ambito del laboratorio sull'Educazione alla Memoria. Io mi sono occupata dell'aspetto artistico e Antonio Fasolo, regista e filmmaker, di quello teatrale. Il progetto si è concluso con la realizzazione all'interno del Complesso Monumentale della chiesa di S. Domenico a Terracina, di un'installazione site specific: una grande spirale di cenere posta sul pavimento, che si diramava da un albero di fico secco, sospeso al centro della spirale in cui sono state inserite radici e calchi in ceramica realizzati dai ragazzi utilizzando oggetti significativi per loro, per la loro memoria di quando erano piccoli: la memoria individuale così si innestava sulla memoria storica. C'erano poi tre grandi teli su cui abbiamo dipinto utilizzando materiali naturali come la cenere e il carbone, e che accoglievano tre figure femminili: il corpo di una fanciulla di Pompei, la bambina di Hiroshima e Anna Frank. Queste tre figure femminili sono state scelte per raccontare la violenza che la storia ci ha mostrato sia per quanto riguarda l'annientamento di popolazione intere, partendo dall'esperienza della Shoa, sia alla luce di quanto stava avvenendo in quei giorni con i cruenti attacchi in Palestina. Il progetto è diventato così un percorso di riflessione sulla violenza che l'umanità è capace di esprimere e di cui alla fine pagano le conseguenze, rimanendone travolti e annientati gli elementi più fragili che la costituiscono. I ragazzi, inoltre, hanno svolto azioni performative all'interno della spirale e della intera installazione, leggendo poesie o riflessioni. Questa esperienza è stata narrata attraverso il filmato

“Che il silenzio non sia silenzio” che ne ha raccolto le emozioni e i momenti più toccanti e che ha portato alla premiazione del filmato stesso e dell’intero progetto vincendo il primo premio della Presidenza della Repubblica, che i ragazzi stessi sono andati a ritirare al Quirinale.

L’arte è un veicolo potentissimo, soprattutto se l’ambiente intorno la accoglie e le lascia spazio. Attraverso questa esperienza la scuola si è aperta alla città e viceversa, e l’arte è diventata veicolo per comunicare e creare relazioni, e per dire ai ragazzi che ci sono le voci e gli strumenti per farlo. Tutto questo dà senso a quello che faccio: è importante lavorare nel proprio studio, sviluppare il proprio percorso, è importante studiare e approfondire, ma è altrettanto importante trovare il senso profondo delle cose nel luogo in cui viviamo, nella relazione con gli altri che sono intorno a noi e che sono noi.

Lo scorso gennaio sei stata selezionata al concorso Prima Materia 2.0, organizzato presso il palazzo Sforza Cesarini di Genzano. Vuoi raccontarci qualcosa sull’opera che hai esposto?

Ho partecipato con l’opera Esfoliazione, un quadro realizzato con un tessuto che ho inizialmente

interrato, e su cui ho poi dipinto utilizzando la terra, come per i cerchi. Gli elementi rossi sono realizzati con un tessuto che ho tinto, tagliato e infine applicato sulla superficie dell’opera. Esfoliazione è un lavoro sul tempo, che innanzitutto ha lasciato la sua traccia nel telo interrato; poi i cerchi a testimoniare la circolarità dei cicli naturali. L’esfoliazione siamo noi, che attraversiamo il tempo non subendolo, ma essendo parte viva di questa stessa circolarità, in cui allo stesso tempo, nell’esfoliarci, nel perdere, siamo palpitanti.

Che rapporto hai con la materia?

La materia non è inerme, ma viva. L’ho imparato lavorando la ceramica, che è un materiale che prende forma dalle tue mani e risente di ogni tua vibrazione nel momento in cui ti stai mettendo in relazione fisica con essa. La ceramica diventa così un po’ lo specchio della tua postura fisica ed emotiva.

Nella filosofia antica, il vaso simboleggiava il corpo perché ha la capacità di contenere e allo stesso tempo di essere contenuto nello spazio; ha una esteriorità e una interiorità. Noi siamo abituati purtroppo ad avere un rapporto usa e getta con gli oggetti, ma essi rappresentano qualcosa che nasce dalla relazione con il proprio corpo che è in grado di generare forme



attraverso la materia.

Una delle esperienze che faccio fare sempre ai bambini, quando ho l’opportunità di lavorare con loro nelle scuole, è di spiegare che il primo oggetto siamo noi con il nostro corpo: se uniamo le mani, infatti, ecco che formiamo una ciotola con cui possiamo bere. Faccio fare la prima ciotola ai bambini sul palmo delle loro mani, in modo da far nascere subito un’identificazione, un rapporto in cui sentono di essere in grado di creare qualcosa che può avere anche un’utilità, che gli appartiene, e che al tempo stesso si lega ad una memoria atavica, lontanissima, perché quello è il gesto che hanno fatto i primi esseri umani quando si sono resi conto di avere bisogno di oggetti che li aiutassero a sopravvivere.

Quindi, per me, il rapporto con la materia nasce con il rapporto con l’argilla, che è terra e ha in sé gli odori e tutti gli elementi che sono presenti in essa. Il fango, che è un materiale che è considerato certamente poco significativo, in realtà diventa qualcosa di nobile. Questa è una cosa a cui io tengo molto: che la materia possa raccontare ciò che è immateriale, diventare uno strumento che è tangibile per raccontare ciò che tangibile non è. Questa è una chiave di lettura che aiuta ad abituarsi a un rapporto che non sia fugace nei confronti delle cose.

Come hai capito quale fosse l’espressione artistica che faceva per te?

Mio nonno è stato uno scultore, ed è stato allievo di Gemito, a Napoli. Dopo essersi sposato si è trasferito a Taranto, e poi a Roma, ma ha continuato ad avere il suo studio artistico e ad allestire mostre. Da bambina, quindi, ho sempre potuto entrare nel suo studio e giocare liberamente con i materiali e con i suoi strumenti. Lo osservavo lavorare ed effettuare le sue patinature. La mia famiglia, poi, ha sempre avuto una vena artistica: a mio padre ad esempio, piaceva scattare fotografie, e io entravo nella camera oscura con lui. Poi ho frequentato il liceo scientifico, che è stato davvero importante perché ho avuto la possibilità di incontrare la letteratura, la filosofia, la cultura umanistica insomma, e anche le utili nozioni di chimica; puoi fare tanto con le mani, essere davvero talentuosa, ma se non hai chiaro dentro di te cosa vuoi esprimere, non riesci neanche a cogliere gli stimoli che provengono dall’esterno. Le esperienze della scuola e dello studio sono state importanti per imparare questo.

Ci sono dei riferimenti artistici che ti hanno ispirato o a cui guardi?

Io guardo tanto quello che ho attorno perché mi piace essere in relazione con il mondo in cui sono immersa, anche perché ognuno ha il proprio linguaggio e la propria simbologia, e siamo tutti su un piano orizzontale. Io non ho un rapporto verticale con le cose, nel senso che io mi sento un filo tra i fili, in relazione sempre. E sono convinta che tutti concorriamo a determinare il clima artistico, quindi è importante capire e sentire cosa mi accade intorno per poi tornare nel mio studio, alla mia ricerca, ma con delle consapevolezze in più.

Questo imparo guardando il lavoro delle altre perone, imparo come ci si mette in relazione rispetto ad una sensibilità che si avverte dentro di sé, ma che deve trovare modo di confrontarsi e di esprimersi con pienezza.

Gli artisti che mi hanno sempre emozionata tantissimo sono delle pietre miliari. Tra questi, non posso non citare, per quanto riguarda gli italiani, Fontana, Burri, Mimmo Paladino. Ma anche Anselm Kiefer, Abramovich e Carla Lonzi, i cui scritti sono davvero interessanti. Ci sono linguaggi diversi, tutti stimolanti e importantissimi, che poi diventano una miscela di cose che aiuta a riflettere e apre visioni, maturando consapevolezza.

Un’artista che ha tanto ispirato il mio lavoro e sento particolarmente vicina come stile, genere e motivazione, è Maria Lai, per la sua attenzione al gesto quotidiano, al legame con il territorio, alla ricchezza dei gesti apparentemente poveri e semplici che però poi sono indicativi del sentire al femminile che diviene poesia. Come questo suo modo di usare i fili per tessere relazioni, come è accaduto con la sua grande performance Legarsi alla montagna, che ha coinvolto l’intero paese di Ulassai, in Sardegna.

Hai uno sguardo attento al contemporaneo, ma nelle tue opere torna molto anche un rapporto profondo con l’antico. Trai ispirazione anche dall’arte delle origini? Ci vuoi parlare di più anche di questo legame con le forme d’arte antiche?

Abbiamo da imparare tantissimo. Nella ceramica e nella pittura, la storia e quindi anche gli aspetti più arcaici sono stati poi recuperati nel tempo. Ad esempio, tra i colori che riproduco nelle mie opere c’è il blu egizio, che è una fusione di ossidi metallici e fondenti, i quali fondendo restituiscono un aspetto vetroso turchese intenso.

Nella lavorazione della ceramica, in Italia siamo

stati per molto tempo pionieri: si pensi alle tante città della ceramica, ad esempio Caltagirone, Deruta e in particolare Faenza. Ogni luogo, comunque, ha sviluppato una propria tradizione e non solo in Italia: ad esempio c'è la ceramica orientale che noi abbiamo conosciuto in modo più diffuso attraverso il raku, che trasferisce tutta la sacralità di certi rapporti e luoghi proprio nell'oggetto. Se la tecnica raku proveniente dall'America viene realizzata con la combustione di stracci e di oli, e risulta molto giocata sugli effetti cangianti e traslucidi, il raku giapponese contiene la spiritualità del luogo e l'identità culturale di quel popolo. La ciotola in raku diventa sacra perché è il frutto di un equilibrio perfetto tra gli elementi naturali: terra, acqua, aria e fuoco, e può essere quindi utilizzata nel rituale del te anche perché lavorata con le mani e non con strumenti che la abbiano snaturata. C'è, in questo, una relazione con le cose, con la materia e con l'oggetto che restituisce sacralità anche ai gesti umani, e la riscoperta di un tempo da recuperare dentro di sé e una presenza a sé stessi, che dia senso e valore all'azione che viene compiuta.

L'arte è anche questo, non è solo la creatività che trova ragione e gioia nell'esprimersi, ma la consapevolezza del valore del gesto che compie, che diventa di per sé portavoce di una dimensione che è intima ma non privata, che è spirituale e che viene quindi poi portata agli altri.

A proposito del tempo, sarebbe bello conoscere qualcosa sulle fasi del tuo percorso artistico. Come è iniziato, ed è proseguito? C'è stato un tema in particolare che unisce le tue produzioni artistiche, o c'è una differenziazione per temi, che ti interrogano di volta in volta?

Avendo avuto fin da bambina la possibilità di dipingere, colorare, manipolare i materiali come l'argilla, non c'è stato un momento preciso in cui ho capito di volermi dedicarmi all'arte. Soltanto dopo ho deciso che questa sarebbe diventata la mia dimensione portante e ho aperto uno studio, iniziando a lavorare la ceramica. Era intorno al 1986. Nel giro di un anno, però, mi sono resa conto quanto la ceramica, nelle sue tecniche tradizionali, fosse per me limitante: iniziando a padroneggiare la materia, mi sono accorta che si era creata una certa ripetitività. Ho cominciato quindi a fare un lavoro di ricerca sul senso della materia, rispolverando l'esperienza fatta con mio nonno: dalla scultura, alla patinatura, alla creazione di pannelli.

Ho cominciato a scrivere e a trasferire la mia scrittura sull'argilla, a fare una ricerca sui segni e i simboli che hanno accompagnato il linguaggio scritto e la sua nascita, così come l'argilla un tempo era entrata in relazione con il linguaggio sotto forma di supporto materiale così ora supportava e nutriva il mio linguaggio artistico. In tal senso, la ricerca si è estesa al recupero della memoria. Ho cominciato a studiare lo sviluppo del linguaggio, in particolare come dal suono si sia arrivati al segno, e come il simbolo sia stato adottato utilizzando proprio l'argilla come luogo dove depositare questo simbolo che poi assurgeva a valore più ampio, uscendo dal confine del linguaggio individuale per essere poi adottato comunemente. Ad esempio, nell'antichità, su alcune tavole d'argilla venivano tracciate le costellazioni per segnalare un luogo geografico e magari contrassegnarne la proprietà. Questo modo che ha avuto l'umanità di sviluppare le conoscenze e il proprio linguaggio rimanendo ancorati alla terra e utilizzare quest'ultima come mezzo per dare continuità e trasmissività di questo patrimonio di conoscenza che si andava accumulando, è stata la prima chiave di rinnovamento per me.

Come è proseguita questa ricerca?

Ho iniziato a lavorare sull'identificazione con il mio corpo e il mio sentire e ciò che andavo rappresentando con l'argilla, sviluppando una percezione del corpo e della materia che entrava in relazione con esso. Ho capito che del gesto era importante l'istintività, ma anche il suo controllo. Entravo in una relazione con me stessa che era intuitiva, ma non rapida, perché avevo bisogno contemporaneamente di non perdere l'intuizione, e di controllare il gesto altrimenti avrei potuto compromettere il lavoro; l'argilla risente subito di queste cose.

È un cammino, un passo dopo l'altro e ti ritrovi a sommare tante conoscenze che entrano tutte in gioco quando lavori. Nel mio percorso creativo ormai è difficile separare le conoscenze tecniche della terra, del colore, delle superfici, sia dipinto, installazione o scultura, sono tutte cose che stanno insieme. È stato importante andare oltre la ceramica: riuscire a comprendere che si può dare struttura a un mezzo per trasformarlo in strumento di narrazione. Così come gli esseri umani, la materia ha molte sfaccettature.

Un aspetto centrale della tua pratica artistica



è la collaborazione con le altre sensibilità che come te operano nella società, ci parleresti di un caso specifico nel quale tale collaborazione ha preso vita?

Mi rende felice riuscire a dar vita a momenti di relazioni tra gli artisti valorizzandone le affinità. Nella mostra Dimora, che ho realizzato nelle Sostruzioni di Casa Sillana di Terracina, nel 2024, ho immaginato uno spazio aperto alla poesia e alla musica. I poeti Elvira Bianchi e Armando Cittarelli hanno letto loro poesie elaborate ispirandosi all'atmosfera della mostra, e partendo proprio dal concetto di dimora. Anche le persone del pubblico hanno potuto leggere i loro testi e confrontarsi anche facendo domande: questo è un altro modo di vivere la città, in cui le persone si esprimono e hanno uno spazio credibile per farlo. Nel penultimo giorno di mostra c'è stata una serata in cui Lucia Ianniello, musicista e autrice jazz, ha realizzato un intervento musicale creando sonorità meravigliose, ottenute con strumenti originali, canne della pioggia, campana tibetana, percussioni e ovviamente la sua tromba; una narrazione sulla dimensione della schiavitù, del corpo e

della sua sopraffazione, e sul modo in cui anche il corpo, come dimora, può essere violato. Questa relazione che si crea tra il mio lavoro e chi opera con sensibilità artistica e chi vive questa città è una cosa bellissima: Terracina non costituisce più una geografia precisa, ma diventa un luogo di incontro e confronto e stimolo reciproco, che dimostra anche come nella città ci si possa muovere con sensibilità diverse.

Quanto è importante il pubblico per la realizzazione di un'opera?

L'opera interagisce con le persone, ha bisogno di chi la osserva, di chi la vive, così come lo spazio in cui l'opera è esposta interagisce con essa. Non riesco a concepire una mostra che non costituisca un percorso tematico e che sia svincolata dallo spazio che la accoglie. Scelgo il luogo di una mostra sulla base del percorso, e a volte è il luogo stesso a determinarlo, perché ispira un'idea e dà vita a un progetto, così come a volte è il progetto che cerca il luogo adatto per esprimersi.

È il caso di Inside-Outside, esposta per la prima volta nel museo archeologico P. Capponi nella mostra

“Polisemia” (2014) e poi nelle Sostruzioni di Casa Sillana, che è costituita da un semibusto di donna traforato, e specchiato all’interno: chiunque si avvicini vede la propria immagine riflessa all’interno della scultura e allo stesso tempo nello specchio vede riflessa la parte interna della scultura. È un’opera a cui sono concettualmente molto legata, perché sintetizza bene il rapporto che ho con ciò che faccio e la realtà in cui sono calata. Non si tratta solo di un busto intorno al quale le persone possono girare: per essere completa, la scultura ha bisogno della presenza e dello sguardo dello spettatore, e ognuno ha il proprio sguardo, l’arte arriva a ciascuno in modo diverso. Dal momento che ti sei speso e hai osservato quella dimensione interiore, la scultura è in grado di darti una visione di sé che normalmente non avresti, e che è la sua parte interna, la sua intimità che si apre a te nel momento in cui tu le mostri la tua.

Sei accolto e puoi accogliere. Questa interazione tra interiorità ed esteriorità, tra dimensione materiale e ciò che è una narrazione meno tangibile crea un gioco, ma è un gioco che dice molto sul piano emozionale e concettuale. Così l’installazione rende visivo ciò che non si può rendere su una superficie e permettendo di condividere il suo spazio attraversandolo, genera emozioni e muove pensieri. Mi piace l’interazione.

E in questo periodo, a cosa stai lavorando?

Sto lavorando sull’idea della sospensione, della difficoltà di definire i contorni, della labilità. È la dimensione in cui sento di essere e credo che ci accomuni molto, a causa della precarietà costante del mondo in cui viviamo, che è in continua trasformazione. Non facciamo in tempo a comprendere una cosa che essa è già andata oltre. Ci stiamo abituando a un mondo sdruciolevole che ci scivola sotto i piedi, ed è difficile aprirsi alla progettazione di qualcosa senza fare i conti con un’interpretazione rapida e momentanea. È una dimensione difficile con cui imparare a convivere, tanto più che proveniamo da una formazione artistico culturale che ci ha fornito parametri abbastanza stabili e duraturi; basti pensare al Rinascimento. Penso che questa mancanza di definizione di un confine, di un territorio da cui partire o su cui approdare, sia una dimensione faticosa, ma che ci obbliga a una riflessione.

Ci sono state delle opere nel tuo percorso artistico che hai trovato come imprescindibili, che hanno segnato una svolta nella tua crescita come artista?

Sì, ci sono stati dei momenti e delle opere particolari. Penso, ad esempio, a Trousseau (2004) scultura che segna un momento particolare, in cui sono entrata in una dimensione dove l’esperienza personale mi ha accomunata a tante altre persone che la avevano vissuta. È un’esperienza di per sé semplice, cioè la scoperta del valore del gesto quotidiano che si riempie di significato. Il gesto è quello che faceva mia nonna nel piegare i panni: lo faceva in silenzio, mentre io la osservavo, ma rimaneva il suo momento, in cui lei raccoglieva le sue parole non dette. Quel gesto è diventato qualcosa di simbolico, potente. È un gesto tramandato, che ho visto fare a mia madre, e poi le mie figlie a me. È un gesto di cura, che si riempie di sentimento, ma anche di qualcosa che tieni per te e che comunque porti alla luce. È stato un momento in cui ho capito che non c’è bisogno di niente di eclatante: tutto sta nelle piccole cose e le piccole cose sono significative e costruiscono tanto. L’ho imparato anche con la maternità: quando vedi che i tuoi figli ti guardano e imparano non tanto da quello che dici ma da ciò che fai, comprendi che ogni gesto è importante. L’importanza del piccolo gesto e del valore simbolico e poetico che esso può avere è stato un momento di svolta importante.



la Galleria La Nuvola

Alice Falsaperla

storica dell'arte e direttrice della Galleria di Via Margutta, fondata nel 1999 dal padre Fabio Falsaperla, risponde!

a cura di Carlo Scalia

Giulio Severini, Giacomo Balla e Umberto Boccioni e, dalla fine degli anni Cinquanta, anche Renato Guttuso, Achille Perilli, Giulio Turcato, Mario Ceroli, Luigi Montanarini e Toti Scialoja hanno calcato i selciati del cortile sulla via Margutta entrata nella mitologia dell'arte contemporanea. Un mondo dissipato oggi dal contesto sintetico delle comunicazioni cui l'arte tende spesso ad appiattirsi in un flattening system depressivo. Qui, dentro queste mura amiche è piuttosto il continuo tentativo di ricreare il senso di una nuova occasione estetica.

La città che si sperde dei suoi luoghi collettivi e dei suoi caratteri sociali ha necessità di ritrovare il sentimento, la passione per una dimensione creativa consapevole. Tradizione dunque da quella parte e rigenerazione da quest'altra: entrambe le entità si raggruppano nella nomina della Galleria dei Falsaperla.

"Racconti Paralleli" la personale di Uemon Ikeda, realizzata con la suggestiva installazione di filati e tracciati di linee immaginarie ha avuto il patrocinio della Fondazione Italia-Giappone. Recentemente per l'intero mese di dicembre del passato 2025 ha ospitato le opere di Andrea Lelario rivelatesi una ricerca di senso tra segno e paesaggio reale trasferito nella metafora di una ripopolazione di forme.

Alice farà parlare molto della sua Galleria, ne siamo sicuri. Andrea Lelario. Bagliori nella selva

Ci vuoi raccontare qualcosa sul tuo percorso artistico?

A seguito del conseguimento del diploma di liceo classico, mi sono laureata in studi storico-artistici all'Università La Sapienza di Roma nel 2021, specializzandomi in Storia dell'Arte Contemporanea, con una tesi sperimentale su Sergio Lombardo. Nel 2015 sono entrata a far parte della conduzione della Galleria La Nuvola, fondata nel 1998 da mio padre Fabio Falsaperla, e focalizzata sugli anni Sessanta e Settanta fino al contemporaneo. Si tratta di uno spazio storico a Roma, originariamente sito nell'iconico cortile di via Margutta, oltre che suggestiva scenografia del film Vacanze Romane di William Wyler. Dal 2018 ho iniziato a organizzare e curare le mostre di alcuni dei più grandi nomi della Scuola di Piazza del Popolo, del Gruppo Forma 1 e dell'Arte Povera, quali Mario Ceroli, Giosetta Fioroni, Sergio Lombardo, Gino Marotta, Pino Pascali

e Achille Perilli. Da marzo 2021 collaboro con la testata Exibart, presso la quale ho scritto oltre cento articoli d'arte contemporanea, architettura, design, moda e cultura. A giugno 2022 ho inaugurato, con l'esposizione Pino Pascali. Fuori Museo, un nuovo spazio, sempre a via Margutta, di cui ho preso la direzione. Qui definisco una crasi tra storicità e contemporaneità, rivolta a nuovi processi organizzativi, di marketing e di ricerca. In base a questo, ricordo aver ospitato, eccezionalmente presso i miei spazi, come progetto originatosi dal Giappone, dalla Germania e dall'Iran, una delle opere più simboliche del Futurismo. Parlo di Forme uniche della continuità nello spazio di Umberto Boccioni, che ha visto insieme all'esposizione anche la presentazione del nuovo manuale dedicato all'artista e alle sue opere inedite. Il mio intento imprenditoriale si concretizza in un'attenzione indirizzata alla sostenibilità ambientale e all'impatto sociale, con la rispettiva collaborazione con enti pubblici ed organizzazioni, quali la Food and Agriculture Organization of the United Nations (FAO) e Am-



Mario Ceroli e Alice Falsaperla, Opening Ceroli Totale, 2026, a cura di Cesare Biasini Selvaggi. Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea (GNAMC) di Roma.

nesty International. Il mio obiettivo, da un lato, si manifesta nel poter dare spazio espressivo ai nuovi nomi del panorama artistico-contemporaneo e far conoscere i punti salienti che lo denotano, per ampliare il mercato dell'arte sia verso l'avanguardia sia verso la ricerca; dall'altro nel fornire una testimonianza diretta del rapporto con gli artisti, vissuta sin dalla sua infanzia ed evoluta anche nella realizzazione di opere d'arte a quattro mani.

Cosa vuoi trasmettere al pubblico con la Galleria La Nuvola e la collezione di opere che essa ospita?

Con la Galleria La Nuvola vorrei trasmettere al pubblico una sensazione duplice e definita: da un lato solidità storica e documentaristica, dall'altro la propensione avanguardista ed eventualista. Ho avuto le idee chiare sin dall'apertura del mio nuovo spazio, tre anni fa, inaugurando la mostra Pino Pascali. Fuori Museo, uno degli artisti storicizzati che reputo tra i più innovativi del XX secolo, esponendo oltre trenta opere uniche del Maestro. Ed è stato proprio durante questo momento evolutivo di rebranding, che una psicologa del marketing mi ha domandato che timbro immaginassi per la Galleria. Ci ho riflettuto a lungo, prima di rispondere che il timbro fosse, in effetti, il mio. Questo comprende tutta un'eredità personale, non solo accademica, ma esperienziale, scandita dalla conoscenza

diretta, insieme a mio padre Fabio Falsaperla, di artisti passati alla storia e di tutte quelle vibrazioni respirate nei loro studi, tra i loro discorsi, nei mutamenti delle loro produzioni. Oltre a questo, conduco giornalmente una ricerca storico-artistica sempre aggiornata, rivolgendomi ad una vicinanza umana sia con l'artista sia con il collezionista.

Recentemente alla Galleria hai inaugurato la mostra Bagliori nella selva di Andrea Lelario. Ti va di raccontarci come è stata questa esperienza?

L'ultima mostra che ho ospitato nei miei spazi a Via Margutta, intitolata Bagliori nella selva, è nata come focus sulla produzione artistica di Andrea Lelario, noto incisore contemporaneo romano, entrato ora nella collezione permanente degli Uffizi a Firenze e della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (GNAMC) a Roma. Tale evento ha sancito non solo l'analisi di varie opere dell'autore, ma anche l'annessione del suo archivio. Con questa operazione, il mio intento non è stato solo quello di raccontare "una storia che si rinnova", nella Galleria come nell'indagine dell'artista (con il suo omaggio a Dürer e alla letteratura), ma anche proporre riflessioni junghiane e nuovi bagliori nell'arte.

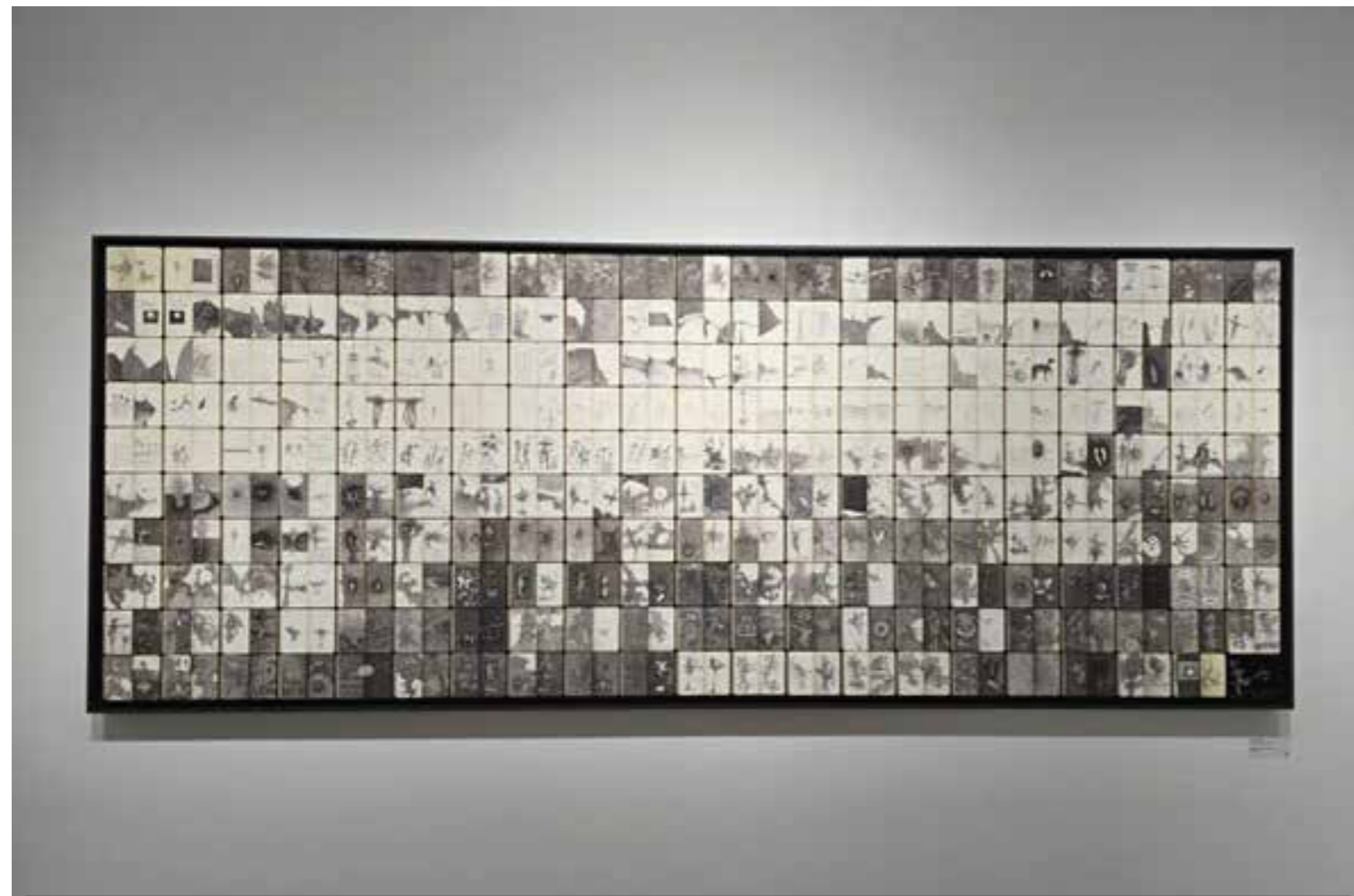
Che rapporto hai, in quanto gallerista, col mondo dei social

e quali opportunità credi che essi possano offrire?

Penso che la connessione tra arte e social sia fondamentale; in qualche modo, inganna il tempo e la geografia, ti permette d'essere ovunque e in qualsiasi momento, avvicinandoti parallelamente a molteplici realtà. I social, nel lavoro che conduco mi hanno ad esempio permesso d'ampliare la conoscenza del panorama artistico attuale, mettendomi in contatto con autori anche lontani. Tra questi, ho conosciuto la nota fotografa Tasya van Ree, che da poco si è anche rivolta con eleganza alla pittura, e di cui cito alcune parole di una nostra conversazione: «grazie per avermi trovata dall'altra parte del mondo e aver colto nella fotografia il significato della mia presenza. Non vedo l'ora d'immergermi nell'esperienza di superare i confini e creare insieme le frequenze più belle».

Puoi svelarci qualcosa riguardo ai tuoi progetti futuri?

I miei progetti futuri tendono a estendere la Galleria a livello internazionale, espandendo così la nostra storia, in dialogo con una costante affidabilità e ricerca, innovazione e umanità. Intendiamo porre nuove connessioni con realtà pubbliche, enti ed istituzioni, ampliando i caratteri sociali e umanitari; proprio l'8 marzo, infatti, sono stata invitata dall'Edition per mediare un talk insieme alle Associazioni DonneXstrada e Liberediviaggiare, per trattare, anche attraverso l'arte, la rilevanza dell'autonomia di pensiero e della libertà umana, in cui camminare per strada e lungo il mondo non deve essere un privilegio, ma rimanere un diritto inalienabile.



Andrea Lelario: Bagliori nella selva mostra del dicembre 2025



Alice Falsaperla con DonneXstrada e Liberediviaggiare, talk 8 marzo 2026, Edition Roma

Vi presento un Rubens che non avete mai visto ...

Gaetano Di Gesu

alle prese con l'opera potenziale: intelligenza artificiale e immaginazione nello studio del disegno barocco



Il disegno di Peter Paul Rubens: due prigionieri legati (48 x 35 m) si trova al musée des beaux-arts et galerie David-d'Angers, ad Anger nella Loira.

Grafite, penna ad inchiostro nero, lummeggiature di giaches bianca su carta.

Probabile copia della prima decade del Seicento o rielaborazione tematica di un precedente disegno di Francesco Salviati per Ranuccio Farnese.

Il disegno come soglia

Quando ci troviamo davanti a un disegno che non è mai diventato un dipinto, sostiamo su una soglia carica di potenzialità. Il foglio trattiene l'energia dell'idea in una forma non ancora compiuta, mantenendo ciò che Michael Baxandall definiva "l'intenzione pittorica" in stato di sospensione.

Il disegno resta un'opera potenziale, un termine che acquisisce nuova rilevanza nell'epoca della visualizzazione digitale.

Nel caso di un maestro come Peter Paul Rubens, questa

condizione si manifesta con particolare intensità. Come ha dimostrato Julius Held nei suoi studi fondamentali sui disegni rubensiani, questi fogli non sono semplici schizzi preparatori, ma «concentrazioni di energia plastica» che già contengono in nuce la tensione drammatica e teatrale dell'opera finita. Il disegno barocco, da solo, possiede già tutta la drammaticità compositiva di un quadro completato



Gaetano Di Gesu





P.P. Rubens, Caino che uccide Abele, 1608, Courtauld Institute of Art Londra



L'intelligenza artificiale come strumento ermeneutico

L'esperimento che accompagna queste brevi note nasce da una curiosità: è possibile utilizzare i nuovi strumenti creati con l'intelligenza artificiale circoscrivendo il campo di azione in modo da avere risultati che supportino la comprensione del rapporto tra disegno e pittura?

Per far questo abbiamo definito diverse limitazioni: trasformare un disegno di Rubens in un'ipotesi pittorica, utilizzando esclusivamente il corpus visivo del suo tempo, proponendo il confronto con pitture coeve al disegno e con diverse affinità formali. Facendo così non si crea un falso né si replica passivamente uno stile. Si instaura invece, secondo me, un processo interpretativo che rende visibile la transizione dalla linea al colore, dalla struttura grafica alla materia pittorica, dall'energia del segno alla densità della pennellata.

Diventa un esperimento immaginario controllato con una domanda formulata in termini



visuali: "Se questo disegno fosse stato portato a compimento, quale forma avrebbe potuto assumere?"

Il valore di questo approccio non risiede nel risultato finale – che rimane sempre un'ipotesi, una simulazione dichiarata – ma nel processo stesso e nel tentativo di un uso critico e non decorativo dell'intelligenza artificiale.

Come osserva Lev Manovich nei suoi studi sull'estetica computazionale, gli algoritmi ci costringono a rendere esplicite le categorie implicite della visione. Per generare un'immagine credibile, è necessario definire con precisione il contesto storico, separare le diverse fasi stilistiche, individuare gli elementi costanti. L'algoritmo funziona come uno strumento maieutico: costringe a verbalizzare ciò che normalmente resta intuitivo nella capacità di lettura delle opere. Ci si deve chiedere: quale luce caratterizza la fase romana di Rubens? Quale gamma cromatica definisce le grandi pale d'altare anversesi? Come si traduce in pittura una specifica torsione anatomica?

L'opera potenziale visualizzata

È evidente che l'AI non fornisce certezze storiche. Propone solo ipotesi morfologiche e strutturali, e proprio in questo limite risiede la sua utilità critica. In passato, lo storico dell'arte doveva immaginare l'opera incompiuta nella propria mente; era un lavoro interno, non verificabile, non condivisibile. Oggi quella stessa ipotesi può essere visualizzata, confrontata, modificata collettivamente. Si possono generare versioni alternative, intensificare o attenuare il dramma della scena, sperimentare soluzioni luminose diverse. L'immaginazione non viene sostituita: viene semplicemente resa intersoggettiva, aperta al confronto.

Emerge così una categoria inedita, che potremmo definire «opera potenziale visualizzata». Non è un'opera storica nel senso tradizionale, né una ricostruzione in senso archeologico. È una proiezione fondata su dati stilistici, una simulazione esplicitamente dichiarata, un laboratorio critico.

Questa pratica se mantenuta nella piena chiarezza e trasparenza metodologica, non falsifica la storia dell'arte, ma ne amplia il campo operativo.

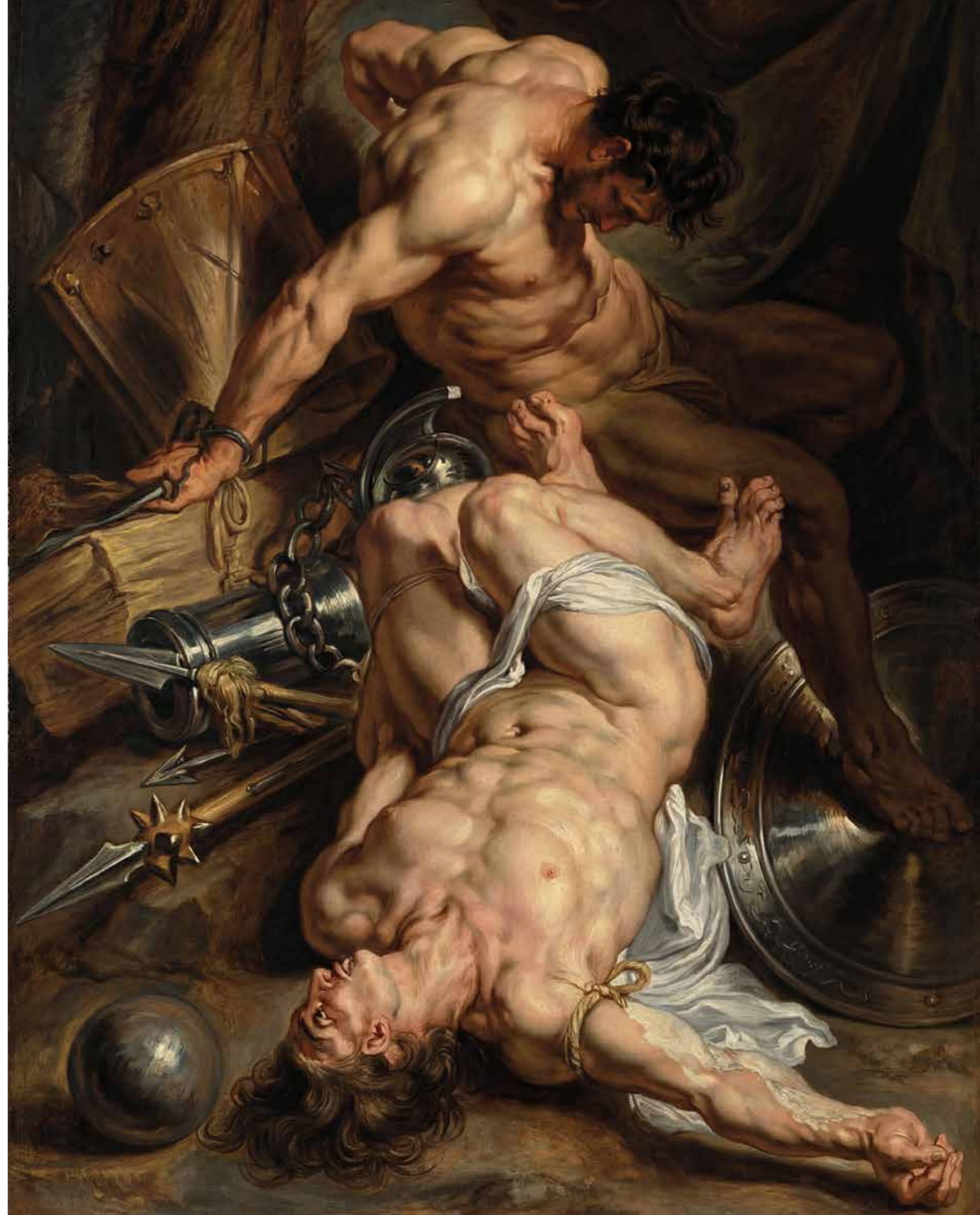
IL rischio potrebbe esserci se si delega interamente la visione all'algoritmo, confondere il mezzo con il fine ma questo pericolo si può superare mantenendo chiara la distinzione tra combinazione e interpretazione. L'AI identifica ricorrenze statistiche in grandi dataset visivi; lo storico dell'arte formula giudizi critici fondati sulla comprensione storica e contestuale. L'AI opera con probabilità; lo storico opera con consapevolezza storica, filologica ed estetica. Almeno questa distinzione è possibile farla tenendo presente l'attuale sviluppo dell'AI.

Messa così l'interferenza dell'intelligenza artificiale sull'immaginazione non è impoverimento, ma un potenziale generativo. Costringe a maggiore rigore metodologico, rende esplicite categorie interpretative che altrimenti resterebbero implicite, amplia lo spazio del possibile mantenendo il vincolo storico. Nel caso di un disegno mai tradotto in pittura, non crea un'opera nuova: rende visibile una tensione già presente nel foglio, una potenzialità già inscritta nelle linee.

E forse ci ricorda che, nell'arte barocca, l'idea non è un semplice progetto tecnico una «forza formatrice» in attesa di incarnazione, un'energia che attraversa il medium trasformandolo. L'intelligenza artificiale, usata con consapevolezza critica, può diventare uno strumento per rendere visibile questo attraversamento, questa metamorfosi dal potenziale all'attuale che è al cuore dell'arte barocca.



Roma 12 Febbraio 2026





BRUNO LIBERATORE

Studi d'artisti

di Giovanni Negri da Brusciano



Bisogna ritornare sui propri passi, riandare e rivedere, attraversare con nuovi occhi luoghi già conosciuti e far riaffiorare ricordi; accordare il cuore presente con l'animo antico, per scoprire qualcosa di nuovo. Fare come gli Impressionisti, che tornavano nello stesso luogo, per vedere la luce che cambia e con essa anche la percezione delle cose. La curiosità deve essere la nostra luce, che si posa sulla città che cambia sotto i nostri occhi, per cogliere – come diceva Calvino – ciò che inferno non è.

Sono tornato in via del Vantaggio 7, a Roma, per vedere, ciò che resta dello studio dell'artista Bruno Liberatore. Sono tornato, anche senza di lui, che in questi giorni è tra Roma e Ferrara.

Conobbi lo scultore Bruno Liberatore una sera del 2023, quando lavoravo al Ministero della cultura, nella segreteria del Sottosegretario Vittorio Sgarbi. Liberatore era in salta d'attesa, poter incontrare il Sottosegretario. Non gli chiesi molto dell'appuntamento, si erano sentiti al telefono poco prima di arrivare in ufficio e l'incontro era stato fissato immediatamente. Doveva parlare con Sgarbi di una cosa urgente, mi disse. L'appuntamento fissato così immantinentemente, per il Sottosegretario doveva essere qualcosa di davvero importante.

Liberatore attendeva seduto, in silenzio, con accanto un grande e pesante librone: la sua ultima monografia. Non tolse il cappello di feltro color rosso borgogna a falda larga. Attese una decina di minuti, non perché il Sottosegretario fosse occupato con altre persone, ma perché non era ancora arrivato in ufficio, e, intanto, in altre sale d'attesa, si affollavano persone, che attendevano anche loro il Sottosegretario. Al suo arrivo sarebbero entrate tutte nella stanza per essere ricevute, senza alcun ordine di appuntamento, in una sorta di riunione plenaria pubblica, ove ciascuno avrebbe avuto pochissimi minuti per dire tutto ciò che aveva da dire.

Le questioni generalmente erano tutte relative alla tutela dei beni culturali: come territori infestati

dalle pale eoliche o luoghi reconditi dove l'intervento dell'uomo aveva peggiorato più che tutelare il bene culturale interesse. Se quelle persone erano lì, in trepidante attesa, era perché il caso doveva essere davvero disperato, da rendere vana ogni oltre speranza di intervento amministrativo e ogni altra comune azione di buon senso.

Quando arrivò il Sottosegretario, Liberatore gli corse incontro dicendo qualcosa, il problema dello scultore fu subito trattato per direttissima, così importante che tutti gli altri problemi furono lasciati ancora in attesa. Si ripartì immediatamente: in pochissimi minuti eravamo nello studio dell'artista in via del Vantaggio n. 7, nei pressi di Piazza del Popolo.

Bruno Liberatore, classe 1947 è abruzzese di Penne, artista storicizzato. Ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Roma, allievo di Fazzini e Mastroianni, è stato professore di Scultura presso la stessa Accademia. A Roma ha conosciuto i grandi maestri, ed è diventato anche lui un maestro. Ha esposto in Italia e all'estero, al Museo di Castel Sant'Angelo e all'Ermitage di San Pietroburgo. Di lui hanno scritto Enrico Crispolti, Serghei Androsov, Gillo Dorfles. La sua ricerca artistica si concentra sulla natura e sugli effetti del contesto. Le sue opere, in prevalenza di grandi dimensioni, sono di bronzo, ferro, ceramica e gesso.

Nel buio della sera, tra cortili e un ampia stanza illuminata al neon, Liberatore informa il Sottosegretario che alcune sue opere hanno subito danni durante gli interventi di manutenzione e restauro dell'immobile, trovandosi in uno spazio comune. Quando però entriamo nel laboratorio Bruno diventa un fiume in piena e il Sottosegretario lo ascolta in religioso silenzio, mentre cammina e osserva le sculture ancora più alte sui piedistalli. C'è un'altra questione che non rimane tra i denti di Liberatore: lo scultore deve lasciare l'immobile. Lo studio che da più di cinquant'anni è la sua seconda casa deve essere sgomberato. L'ente che gestisce l'immobile ha aumentato l'affitto e l'artista non può sostenere le spese richieste. La bottega sarà affittata,

aprirà un albergo diffuso o forse una casa vacanze. Oltre al legame affettivo, Liberatore racconta che arrivò giovanissimo in questi luoghi, gli stessi dove, prima di lui, hanno vissuto Carlo Levi e Linuccia Saba, poi con una voce d'orgoglio e di rammarico racconta che lo studio all'inizio costava 150 lire, ma che pagava lo scultore Pericle Fazzini: gli faceva da maestro e lo spronava a lavorare lì. Liberatore pagava solo 90 lire, per la stanza accanto, dove dormiva con altri tre amici studenti. Le cose cambiano, Bruno questo lo sa, ma non riesce proprio ad arrendersi all'idea che in via del Vantaggio, in quel posto che era un porto franco per gli artisti di tutto il mondo, adesso non c'è più spazio per l'arte.

Il sottosegretario, appoggiato ad una grande scultura, ha la sensibilità adatta per capire, poi prende il telefono e, come da consueto modus operandi, chiama, chiede, indaga, cerca di capire, sente i pareri dei direttori, sente i dirigenti, i critici, gli amici: cosa si può fare per non abbandonarsi alla sconfitta inesorabile?

La questione del danneggiamento delle opere, durante gli interventi di restauro dell'immobile, è una faccenda che sarà risolta per le vie legali: sarà accertata la responsabilità, ma l'aspetto importante è lo spopolamento

del centro storico da parte degli artisti e dei residenti, per lasciare spazio al turismo di massa: questa è una questione politica.

Eppure, tutto sembra così difficile, tutto sembra così lontano, parlare di artisti e delle loro botteghe nel centro storico di Roma è come parlare di un altro mondo, che non esiste più. Ci salutiamo e ci lasciamo con la promessa di aggiornarci nei prossimi giorni. Uscendo riattraversiamo tutti insieme la sala con i grandi lucernari, che riflettono il cielo scuro della notte, anche la luna sembrava più spenta del solito, forse era la malinconia della sorte che ci mutava lo sguardo mentre ci accompagnavamo sconfitti alla porta, la stessa sorte che sarebbe toccata da lì a poco anche alle opere. "Si fa sempre tanto per gli artisti quando non ci sono più, ma si riesce a fare davvero poco quando sono qui, in vita" dice il Sottosegretario.

Bruno ha vissuto una vita piena e prolifica, è stato insignito di molti premi, onorato di tante amicizie, e dopo questa disavventura, che lo ha molto segnato, parte della sua collezione è stata portata a Ferrara, città che da giovane ha influenzato molto le sue opere, e che ora ha scelto definitivamente per allestire, nella chiesa di San Michele, il suo spazio espositivo. A Roma, invece, continua a lavorare per un nuovo



spazio, nel palazzo Lante, in piazza dei Caprettari.

Da allora, ci torno spesso in via del Vantaggio, per vedere ciò che hanno fatto, ma soprattutto per ricordare ciò che c'era: sul citofono è ancora indicato Liberatore, alla porta accanto la storica litografia Francois Bulla ancora resiste, altro baluardo di quel mondo di artisti, assenti ingiustificati.

Tra un albergo e l'altro alzo gli occhi scrutando dietro le finestre stanze tutte uguali, non troppo in alto, scorgo una lapide di marmo "Il grande pittore russo Alessandro Ivanov - In questa casa visse e lavorò dal 1837 al 1858, l'Accademia di Belle arti dell'URSS, l'Accademia di San Luca e il Comune di Roma posero nel 1970", il ricordo di qualcosa che custodiamo o il segno di ciò che abbiamo perso per sempre?

Giovanni Negri da Brusciano



Maarten van Heemskerck (1498 – 1574) piccolo taccuino Destailleur; Kupferstichkabinett Berlin; fog. 19 Colosseo visto da Ovest



LE
MO
ST
RE



Maarten Van Heemskerck e il fascino di Roma i percorsi visivi della Città Eterna

a Roma, Istituto Centrale per la Grafica
Palazzo Poli

3 marzo - 7 giugno 2026

Maarten Van Heemskerck (1498 – 1574)



Il Bacco di Michelangelo nel cortile della casa Galli

Heemskerck significa alla lettera “Chiesa di Heems”. Ancora oggi designa una cittadina del Kennemerland centrale a circa mezz'ora da Amsterdam. Oltre alla chiesa, nel suo territorio vi si trova un suggestivo castello d'origine medievale, posseduto alla metà del Quattrocento dalla famiglia Van Assendelft. Riparato nei tre lati da un ampio fossato d'acqua, si presenta con le sue alte torri, nel carattere di un'architettura chiusa e senza tempo: un po' medievale e un po' Rinascimento. Espresionista di tradizione. È un'immagine che si presta molto a rappresentare lo spirito degli artisti olandesi di quel periodo.

Il borgo conserva memoria del luogo di fronte alla chiesa dove Marteen Van Heemskerck passò gran parte della sua vita e dove tenne la bottega di pittore. Oggi al suo posto vi sorge un edificio costruito all'inizio del Novecento, ma gli abitanti, dopo la riscoperta storiografica di poco tempo dopo, hanno cercato di porvi riparo mantenendone una memoria topografica.

Ma chi era Marteen o Martin come si firma a volte sui monumenti ritratti? il disegnatore rinascimentale che ci ha tramandato quel gran numero di vedute e di antichità romane contribuendo, in maniera così esorbitante alle fortune artistiche e culturali di Roma antica?

Le sue umili origini contadine contrastano con un lungo elenco di agiati e aristocratici committenti che se ne contesero le opere. Fu allievo di alcuni pitto-

ri della provincia: Corneille Willemsz ed altri come: Jean Schoorel, Pierre Jeanne Fopsen, che lo istruirono nei segreti coloristici della scuola fiamminga ormai proiettata verso la grande arte classica.

La sua biografia può dividersi in due periodi. Il primo è quello della formazione e dell'apprendimento nelle botteghe della cittadina. Il secondo è il più maturo impegno nei grandi *tableau* delle chiese cattoliche olandesi. In mezzo il viaggio a Roma. Le prime opere rivelano già una grande capacità tecnica e soprattutto una innata dimestichezza nel disegno. Senza alcun dubbio si può asserire che Marteen possiede una rarissima capacità di lavorare con la grafite, la penna d'oca, il carboncino, la pietra nera e quella rossa, l'inchiostro. È abile nel ritratto. Di queste abili capacità se ne ha una vivissima dimostrazione già nella gustosa scena del san Luca di Haarlem. Ritrae, con sperimentato realismo, il santo che dipinge la Madonna e il Bambino. L'opera oggi è stata riportata ai due diversi scomparti originali. Le tele sono insolitamente dedicate nel 1532, ai suoi colleghi pittori. Furono dipinte poco prima di aver lasciato il paese, nell'estate di quell'anno, per un lungo viaggio. Lo aspetta la strada per Roma, dove è diretto alla ricerca dei grandi pittori delle corti italiane e della città da poco assalita dai



lanzichenecci nel terribile sacco del 1528.

Marteen dipinge nella bottega di Van Scorel ad Harlem ed è lì probabilmente che matura l'idea del viaggio romano. Dalla fine degli anni venti del Cinquecento gli artisti fiamminghi sotto la protezione di Adriano VI, il cardinale di Utrecht asceso inaspettatamente al soglio pontificale, accorrono in gran numero nella città eterna.

Marteen a Roma incontra i suoi connazionali e ne condivide l'impresa artistica e la ricerca di un'ispirazione iconografica utile alla rielaborazione pittorica ed alla incisione. Il mercato ha elaborato una consistente domanda di mitologia antichista sulla base delle fortune editoriali delle antiche fonti. Acqueforti e rami sono ricercatissime nel diffuso mercato europeo. Al di là dell'agiografica traccia biografica rimasta del suo



Transetto Nord e Crociera della fabbrica di San Pietro



soggiorno, pare che diversamente dagli altri olandesi non amasse frequentare le taverne alle quali preferiva: lavoro e studio. I legami e le imprese comuni sono però testimoniate. Nel 1969 Nicole Dacos, nel celebre libro sulla riscoperta delle grottesche della Domus Aurea, annota il nome di Heemskerck, insieme a quello di Lambert Sustris e di Hermanus Postumus. Compare tra le firme sgraffite sull'intonaco di una delle volte sommerse sotto il Celio; testimonianza dell'adesione agli artisti che in quegli anni staziona stabilmente sui ruderi della città antica. Il disegnatore olandese è inoltre ricordato nel 1568 nell'edizione Giuntina del Vasari, per diretta conoscenza dell'autore, come un "buon maestro di figure e paesi" e come pittore e incisore.

La mostra di palazzo Poli presenta i disegni del

soggiorno romano. Ereditati nel tempo, in una raccolta di due libri che originariamente appartenevano a un taccuino e ad alcuni fogli sparsi di diverso formato, poi rimescolati in modo fortuito. Il restauro ha dato l'opportunità di ritrovare la catena originale ed intanto di staccarli in fogli separati. Uno dei taccuini di piccolo formato 13 x 20 cm circa (in 8° orizzontale) è il cosiddetto "piccolo libro di disegno" proveniente dalla collezione Deistalleur, consistente in 133 disegni di antichità romane su 67 fogli redatti su entrambe le parti, conservato oggi alla Kupferstichkabinett di Berli-

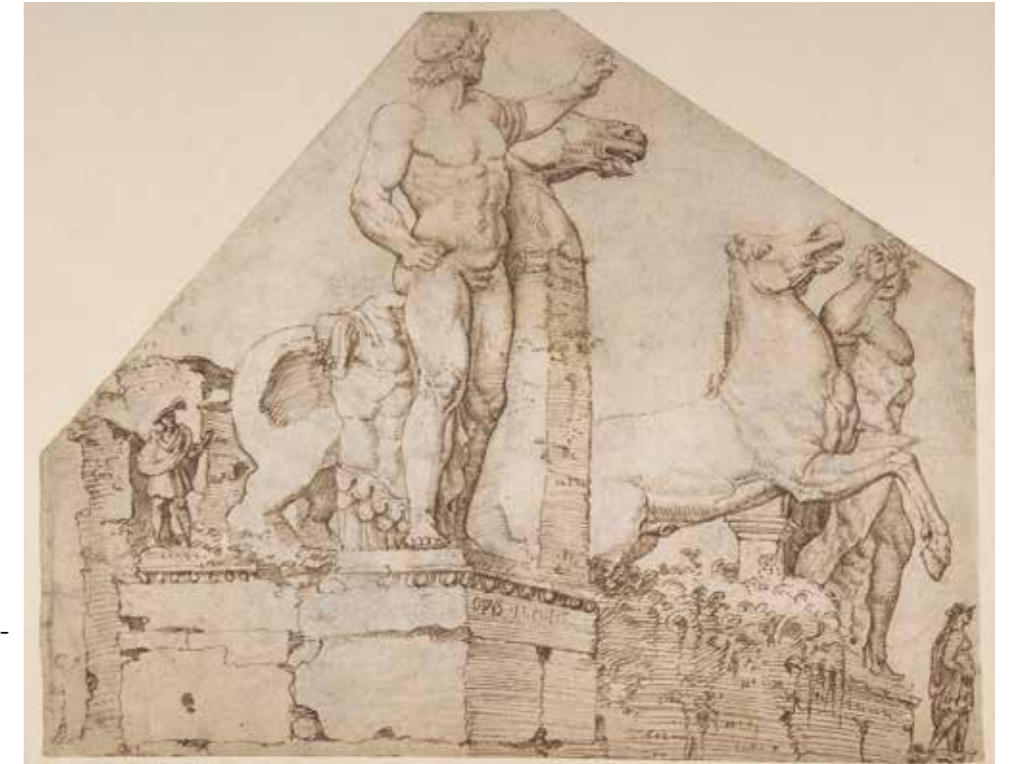
no. Il piccolo taccuino nel 2024 è stato pubblicato, dalla Biblioteca Hertziana - Max Planck Institut e dallo Staatliche Museen zu Berlin, nell'originario formato a cura di Tatjana Bartsch e Christien Melzer per l'editore Hatje Cantz. Un secondo gruppo raccoglie 50 fogli in modo sparso ed in diverso maggior formato, con altri disegni dello stesso soggetto. Complessivamente, i disegni romani solitamente utilizzati come documentazione di studi a carattere topografico rinascimentale sono, oggi in questa mostra chiamati a delineare la dimensione straordinaria dell'artista.

Molte informazioni sono accessibili nel bel catalogo curato da un cast di conoscitori e studiosi di primo livello. Segnaliamo tra i molti apprezzabili, il contributo di Tatjana Bartsch, *Percorsi visivi, viaggi e ritorni*. Ricercatrice della Biblioteca Hertziana è una specialista di Maarten Heemskerck avendone approfondito la vicenda biografica in un dottorato che ha collocato l'artista olandese fra *oggettività ed immaginazione*.

I disegni esposti sono veramente straordinari! Non ve n'è uno che non susciti senso di curiosità ed ammirazione. Dalla trama di questi tre anni di studio viene fuori un salto nella Roma del passato che supera, anche per impatto suggestivo, qualsiasi prova di manipolazione contemporanea dell'immagine storica con qualsiasi realtà aumentata di luoghi e monumenti. Siamo di fronte ad un vero maestro e ad uno spirito creativo veramente superbo ed originale.



La mostra è riccamente documentata: dalle curiosità per ogni singola architettura antica, come il Settizonio severiano, che reca nell'epistilio del primo ordine la firma "MARTIN HEMSKERCH DE H" in antiche cubitalia, alle vedute paesaggistiche dissolte in linee d'orizzonte lontanissime. In ogni disegno si possono sovrapporre varie letture. Traspare l'intento del ricordo, ma soprattutto l'interesse a portar via da Roma le icone di un mondo incantevole, le sue forme d'arte, i colori e le luci, indispensabili ad un completo prontuario pittorico. L'immaginario si colloca dentro un sistema ben determinato di forme e di composizioni spaziali e volumetriche. I soggetti sono selezionati in aderenza alla reale apparizione, talché le vedute, i ruderi sono anche testimonianze ben precise di una cultura materiale. Agli antichi monumenti, ed alle architetture rinascimentali si accompagna una ampia varietà di sculture. La Bartsch ne conta più di 300 distribuite in 120 tavole e sopravanzano gli altri soggetti. Per



Disegno dei Dioscuri a Monte Cavallo su foglio sparso

alcune di esse si combinano i punti di osservazione in una specie di studio tridimensionale; da un cortile all'altro della città aristocratica e cardinalizia. La visione continua finisce per restituire un'inedita visione di una Roma non semplicemente monumentale, ma di un contesto in cui appaiono anche i personaggi del mondo quotidiano. Le collezioni d'arte sono colte nella precaria dimensione dei loro cortili e dei giardini. I grandi pezzi della Vaticana,

Veduta del Foro Romano, in due fogli del piccolo libro dei disegni.



restaurati da qualche mese dal Montorsoli, si fronteggiano ai colossali marmi del Campidoglio. Anche la statua michelangiolesca del Bacco oggi al Bargello, è qui disegnata nel cortile della casa Galli: il banchiere del cardinal Riario che la espose per un pubblico di suoi ospiti. L'ingresso di questa scultura tra i modelli dell'antichità è sancito dalla riduzione al carattere frammentario mediante l'amputazione della mano destra, che nella reale esecuzione scultorea regge il calice nell'atto di berne il vino. La trovata è il riconoscimento di un valore della scultura michelangiolesca travalicante il tempo della sua realizzazione, fino all'assunzione nella grande statuaria antica. I percorsi di questa Roma, sciolta da ogni idea di definizione e

compimento, identificano l'incanto di una impossibile resurrezione, a cui partecipano i campioni del suo tempo. Il contemporaneo di quegli anni viaggia verso la città del passato. Così come il Bacco di Michelangelo, anche la fabbrica del nuovo San Pietro, assume l'aspetto di un sublime rudere. Tutto il tempo di questa città appartiene al suo Passato! Non vi è traccia di un'altra dimensione nemmeno tra le casupole ed i fabbricati del Laterano e dei lacerti paesaggistici delle ville rinascimentali.

Bellissima la serie dei disegni dedicati ai Dioscuri del Quirinale trattati in un gruppo di ben otto grafici, uno dei quali mostra per intero la maestria di Martino. Un grande foglio ritagliato nel formato poli-

gonale con una vertiginosa ripresa dal basso verso una fuga prospettica decentrata che ne accentua il carico colossale. Sono stratagemmi grafici che il disegnatore pratica con disinvoltura. Un grande capitello composto rovesciato si presta alla stessa contraffazione grazie allo sfondo in cui compare l'indeterminabile sagoma del Colosseo visto da Ovest. L'effetto di sovradimensionamento del capitello è perfetto e lo stratagemma è ripetuto in altre varie vedute con soggetti manipolati nella rappresentazione di scala.

Insomma che dire di una bella mostra che ha finalmente il buon gusto di portarci alla scoperta di un altro mondo e di uno spazio poco consueto dell'arte?

La sistemazione, molto accurata, ha la sensibilità di mettersi un gradino sotto le opere alla ricerca di un ragionamento delle possibili suggestioni. In questo



due fogli del piccolo libro con una veduta paesaggistica di Roma mondo viene voglia di starci dentro; di muoversi per scoprirne i diversi punti di veduta. A questo è destinato il video che accoglie nella prima sala il visitatore. Un grande schermo rende dinamiche le vedute che si sovrappongono in vari passaggi di attraversamento l'una dall'altra; l'una dentro l'altra. Un gioco non semplicemente attrattivo perché le impressioni che coglie ritrovano esattamente il senso dinamico di questo viaggio nell'incanto sperduto del visitatore. Tra i percorsi reali

Marteen Van Heemskerck: paesaggio con scena di raato di Elena, dipinto durante il soggiorno romano; oggi a Baltimora, ma presente nel 1564 nella collezione di Rodolfo Pio da Carpi





effemeridi di viaggio

Le impressioni di Phileas Fogg

Trieste: coi miei occhi

“Trieste ha una scontrosa grazia” questa precisa considerazione di Umberto Saba può cogliere in piena estensione lo stato d’animo che la città trasferisce all’umanità in transito.

Ma come non si fa ad amarla pienamente! Come un proprio quartiere: come una madre burbera che ti riannoda un ricordo d’infantile innocenza. Trieste sono le sue stagioni. Questa la chiave della sua burbanza. Oggi è luce di Primavera attesa, ieri era un vento di Lipari! Una frontiera di sentimenti indecisi e di giudizi più che altro sospesi.

La marina ormai orfana che una volta entrava dentro rimane là fuori, di qua del Porto Vecchio, sempre più vecchio e solitario. La luce è splendente e discioglie i dolori delle vertebre e dei fili nervosi che si intrecciano sulle pareti dei muscoli dritti come le finestrate di via di Cavana.

Trieste è scrittura e lettura. Sono entrato al Museo della Letteratura.

Antonella Caroli, che di questa città è la gianizziera del confine tra la civiltà e l’ordalia vandalica di una sempre disavveduta “politica del fare”: ma fare che? si sta battendo per cambiare il destino di Porto Vecchio. Se poi ce l’ha veramente un destino. Speculatori e politicanti sono sempre in agguato e ragionare per un pubblico interesse è oggi un impegno difficilissimo.

Ma un museo della Letteratura, lo immaginate voi? Eccomi infatti per capirci un po’ qualcosa. Vengo sulle tracce segnate dai visitatori che ne hanno parlato di vivacità e di immaginario letterario.

Il museo è semplicemente bello (finalmente posso usare l’aggettivo fuori dalla ossessione retorica che ne ha tolto qualsiasi sostanza. In un’Italia dove tutto è bello, nulla è bello). Il museo è bello perchè instupidisce del tanto che occorre per rimanere vittime di un fato virtuoso e poetico. Come un lieve fumo di sigaretta e di un caffè esotico! Ti percorre la mente di sentimenti.

Non è un museo grandioso e meno male. È giusto al suo punto. Gira in circolo intorno a Trieste ed alle



sue smodate passioni letterarie. Equilibrio indispensabile nella singolare ricerca del suo visitatore: un viaggiatore dell’anima che si misura nella tranquilla pace della senilità. Da Cicerone in poi non può considerarsi una parolaccia e ci da speranza di un futuro antropologicamente sterile. Il nostro futuro è una fatalità del bel passato cui amiamo ritornare nella passione di una “reverie” incontenibile e grandemente creativa.

Joyce, Svevo, Saba, Rilke ... molti altri. In diario collettivo in una ipotesi di resistenza. Trieste è il risultato. Si salva sempre. Si salpa sempre! Perchè costruisce dentro sè stessa una fattispecie di sublime senza incertezze. E si ferma lì. Ti lascia l’immaginazione d’esserci stato.

Anche ora, orfana della sua marina, al di qua di Porto Vecchio, recita le sue letture sottovoce. Solo chi apprezza è lì ad ascoltare e la borina se le porta lontano in un viaggio senza frontiera. Tornare alla realtà non si può senza nuove ipotesi.

... una grazia ch’ai miei occhi piace come un’adolescenza aspra e vorace, con gli occhi azzurri e mani troppo grandi per regalare un fiore è tardiva come un amore congelato....

Trieste, Museo della Letteratura, la prima sala



Trapani per la Pasqua: Santi a palate!

Ma quanto devono penare in Sicilia le anime sante del Purgatorio?

Da bambini, ti facevano pregare perchè le invocazioni della tua anima incorrotta giungevano più benevole delle altre che forse non erano disinteressate, come pretenderebbe ogni idea di santità: “ed ora altre cinque poste per le anime sante del purgatorio!” Immancabili e mai distratamente dimenticate da madri, nonne e zie riunite al teatro di famiglia. Ti spiegavano che lì poteva trattarsi di far uscire da fuochi atroci e sofferenze inimmaginabili lo zio a cui eri più affezionato o il defunto santo cugino che non avevi mai visto. Ed allora l’impegno, colto dal dovere morale, si lasciava scuocere nella più irrefrenabile divagazione mistica che interrompeva nella meccanica di una recita obbligatoria.

La Sicilia pare sia ancora lì a espiare tutto il residuo di Calvario di un’Italia affaristica ed imbecille. A Trapani oggi affrontiamo l’eolico off-shore: un affare incomprensibile di miliardi di costi pubblici e di miliardi di profitti societari. Alle produzioni off-shore sono stati accordati interessi sulla erogazione di costo produttivo di circa 190 € kwh: il doppio del normale. Sì, infatti! Perchè produrre energia là in mezzo al mare ha costi enormi. Perciò non ti è riconosciuto solo quel che sei stato capace di realizzare nella tua vendita, come ogni attività commerciale, ma ti è pagato tutto quel che produci e che non sai come impiegare. Una situazione già in atto dal momento che nel 2030 le previsioni ne richiedevano solo 10 GW. Oggi sono concesse licenze per oltre 86 GW di cui 27,44 GW solo di off-shore siciliano.

Tutti a questo punto si chiederebbero, ma allora quanto entra nelle tasche della Sicilia? 0 (zero)! Qualcuno ha in più pensato che tutto il surplus vada di-



Trapani: la chiesa del Purgatorio dove sono custoditi i “Misteri”

rottato con un impianto sottacqua in Tunisia. Infatti non ce ne faremo nulla di tutto quel flusso inutilizzabile: CHE SENSO HA!

Poi vai a piazza del Purgatorio! Tra poche settimane da lì partirà la celebre processione dei misteri! Meravigliose macchine di gesso e cartapesta con le stazioni della via crucis.

La chiesa, grottesca come lo è il culto - lo dico in chiave etnoantropologica - ha oggi delle livide pecionate incomprensibili.

Bella posta fanno, dentro i portali tamponati degli ingressi laterali, due grandi manifesti “postcaravaggeschi” raccapriccianti! Pubblicizzano l’evento nel luogo dell’evento. Contraddicendo in fondo sè stessi. Il risultato è ATROCE! Ma si completa del set di filature elettriche e di faretto poggiati sulle ordinanze della bellissima facciata, come quel particolare che mancava alla “perfezione”!

Mi chiedo com’è che nessuno si rivolti contro l’effeferatezza di un’altro delitto il quale, fatalmente ricadrà sulle spalle del popolo ignaro!

Sì, infatti il Purgatorio non è per gli aristocratici. Non lo è mai stato. Gli aristocratici - re Carlo c’avrà sicuramente pensato ritenendosi protetto ormai dalla sua riformata cristianità - o sono destinati alla dannazione o alla santità; più che altro la seconda!

Il Purgatorio è la residenza del popolo e dell’insicurezza: “sarà stato un santo o un peccatore?” Meglio cercargli un posto più fresco, e dunque preghiamo come ci sollecita san Girolamo: gran santo! Il mistero in fotografia è ovviamente la spoliazione: “et divisarum vestimenta ...”

Gesù, questa orazione sia offerta in lode al grande amore che hai avuto per il genere umano e che ti ha fatto venire dal cielo in terra a patire pene e martirii e la morte stessa.

Ultime: Anche il Comune di Favignana ha presentato le proprie osservazioni contro il megaprogetto di 190 pali presentato da Renexia-Medwind al largo delle Egadi.



La morte, l'oltre, la pietà.

L'ultimo **Sciascia** tra Fuoco all'anima e il Cavaliere e la morte

di **Giulia Craparelli**

Nel «Cavaliere e la morte» c'è una tua frase

sulla quale vorrei ritornare. A un certo punto dici: «E si accorse, così pensando, di essere arrivato come al cancello della preghiera...». Il cancello della preghiera: che genere di metafora è?

La preghiera è un elemento della vita vissuta religiosamente. Non la preghiera rivolta a Dio o ai santi, ma la preghiera come speranza, come disianza, direbbe Dante.

Ma tu aggiungi che invece il giardino...

... è il deserto. Non prega più nessuno.

Il protagonista, il Vice, è anche lui in questa situazione?

È in uno stato d'animo che lo induce a pregare, a sperare per l'uomo del tempo a venire.

Quindi non è una preghiera che lo riguarda personalmente.

No, no, non il pregare per sé. Lui si sente morto. Ma pregare per il genere umano, per l'umanità, i bambini.

In queste poche righe di conversazione è

forse racchiuso il senso del penultimo lavoro di Leonardo Sciascia: *Il cavaliere e la morte* (1988). Opera allegorica e compendiosa, funebre sottile, anticonformista romanzo giallo, il libro, che arriva un anno prima di *Una storia semplice*, è spesso menzionato dai critici come il testamento letterario di Sciascia.

Ma torniamo per un attimo alle righe iniziali, tratte da *Fuoco all'anima*, l'ultima, lunga intervista rilasciata da Sciascia all'amico Domenico Porzio tra il 1988 e il 1989. La morte sarebbe sopravvenuta a troncargli il dialogo tra i due. La sequenza degli incontri, registrati da Porzio su una serie di audiocassette, era stata dapprima sospesa e poi interrotta per l'aggravarsi delle condizioni di salute di Sciascia. Ma il 1990 avrebbe portato via anche Domenico Porzio: fu così che il lavoro di organizzazione e rifusione dei colloqui venne intrapreso dal figlio del giornalista, Michele Porzio. Oggi noi non possiamo che essergliene grati, perché quello che, a caldo, Paolo Isotta definì «l'ombra di un libro» è ben più di questo.

Fuoco all'anima, originariamente pubblicato da Mondadori nel '92, è stato ristampato da Adelphi qualche anno fa, nel 2021, nei cento anni dalla nascita di entrambi i protagonisti. Il libro offre non un'intervista, ma un dialogo, un lungo ragionamento a due voci: «l'intervista è una riduzione di ciò che una volta era la conversazione», sostiene Sciascia.

E così, passando attraverso gli esempi illustri conversatori quali Croce e Goethe, e sollecitato dall'intelligenza acuta di Porzio, Sciascia ci introduce a una miriade di questioni, aneddoti, mirabilia e squisite «sicilianerie». La Sicilia è in effetti il cardine attorno al quale ruotano le risposte dello scrittore, che indaga, in un processo che definiremmo maieutico, temi quali l'origine della mafia, il Fascismo e la guerra a Racalmuto, la Rivoluzione francese e le influenze che ebbe sulla nobiltà dell'Isola. La grande storia è filtrata attraverso la specola siciliana, dall'antichità fino a Napoleone, mito privato dello scrittore. Come ricorda Antonio Motta, è proprio «la storia della Sicilia, che ha significato per lui un vero e proprio recupero della storia "minima", minima anche nell'accezione culturale e antropologica». La valenza letteraria e docu-

mentaria dell'opera, che consente al lettore di approfondire la conoscenza dei modelli sciasciani (da Gogol a Dostoevskij, da Kafka a Tolstoj, fino a Pirandello e Borges, per citarne soltanto alcuni) e della biblioteca virtuale dell'autore, è striata di riferimenti antropologici. Sollecitato da Porzio, infatti, lo scrittore parla della forte familiarità della sua isola con la morte, e dei riti funebri siciliani, del loro stretto rapporto con le apparenze sociali.

Attraverso le suggestioni letterarie del Gattopardo e della Morte di Ivan Il'ič («Quei magistrati, quei colleghi di Ivan Il'ič che parlano della sua morte come se loro fossero immortali»), Sciascia giunge alla questione del «disturbo che si arreca morendo»: «Il disturbo della nostra decadenza estrema e del nostro soffrire imposto agli altri, inevitabilmente. È una cosa piuttosto ossessiva, ed è di tutti. È per questo che si vorrebbe morire soli».

Nel *Cavaliere e la morte* troviamo una trasposizione quasi letterale della riflessione sulla solitudine che la dipartita esige, e che qui varrà la pena trascrivere:

Da un pensiero all'altro, nell'attenuarsi di quella ossessione, passò a ricordare i cani della sua infanzia, i loro nomi, la valentia di alcuni, la pigrizia di altri: così come ne discorreva, con altri cacciatori, suo padre. E mai ci aveva pensato, ora improvvisamente: nessuno di loro era morto in casa, nessuno di loro avevano visto

morire o trovato morto nella cuccia di paglia e vecchie coperte. Ad un certo punto della loro età o della loro bronchite, li si vedeva stanchi, senza più voglia di cibo e di ruzzo: e scomparivano. Il pudore di sé morti. Come in Montaigne. E gli apparve sublime, affermato quasi come l'imperativo kantiano, come un modo di quell'imperativo, il fatto che una delle più alte intelligenze dell'umanità, nel desiderio che lontano da quelli che in vita gli erano stati vicini gli avvenisse di morire, e meglio se in solitudine.

La morte, dunque. Lo scrittore Racalmutense ne ragiona con serenità quasi olimpica, come fosse un antico filosofo in procinto di congedarsi dalla vita. La morte è presente già nel titolo del romanzo, ispirato a un'incisione cinquecentesca di Albrecht Dürer, *Il cavaliere, la morte e il diavolo*. Sulle ragioni della soppressione dell'ultimo elemento basti pensare a ciò che l'autore dice del diavolo, entità ormai esangue,

Il disturbo della nostra decadenza estrema e del nostro soffrire imposto agli altri, inevitabilmente. È una cosa piuttosto ossessiva, ed è di tutti. È per questo che si vorrebbe morire soli

I. Bergman, *Il Settimo Sigillo*, la celebre scena della partita agli scacchi con la Morte



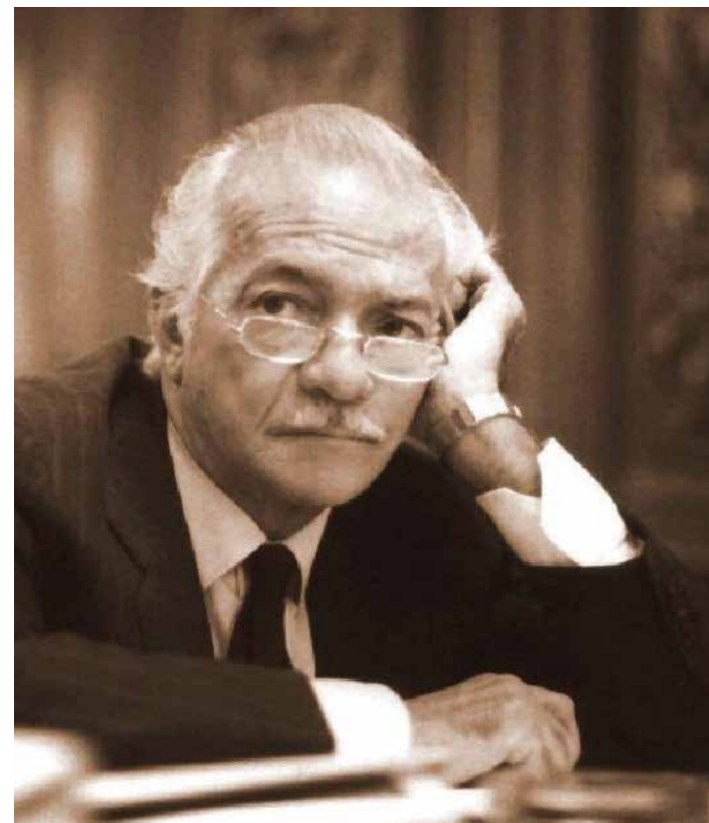
bisognosa di «teologiche terapie d'urto, rianimazioni filosofiche, pratiche parapsicologiche e metapsichiche»: «era talmente stanco da lasciar tutto agli uomini, che sapevano fare meglio di lui».

Il romanzo si apre come un tradizionale poliziesco, con l'omicidio dell'avvocato Sandoz. Il protagonista, un vicecommissario di polizia, puntellandosi sulle proprie intuizioni riesce a individuare il colpevole nella persona del potente industriale Aurispa. Leitmotiv del romanzo è il tema del dolore che tormenta il Vice, malato di cancro. Consapevole della rete di protezione che avvolge l'assassino, e rassegnato alla sua impunità, decide di prendersi una vacanza. Scoperto l'omicidio dell'amico Rieti, non riesce a resistere all'impulso di riprendere le indagini. Al lettore, conscio del poco tempo che resta al Vice, viene riservato un epilogo del tutto inaspettato: a troncargli i giorni del protagonista è infatti un colpo di pistola.

In filigrana, la scottante questione dello stragismo di stato: un giovane gruppo di rivoluzionari, infatti, rivendica l'assassinio dell'avvocato. Ma più volte il Vice si domanda se i *Figli dell'Ottantanove* siano stati creati per uccidere Sandoz, o se, al contrario, Sandoz sia stato ucciso per creare i Figli dell'Ottantanove, spargere terrore, e rafforzare così il partito al potere.

Attraverso un processo di scarnificazione della

Domenico Porzio



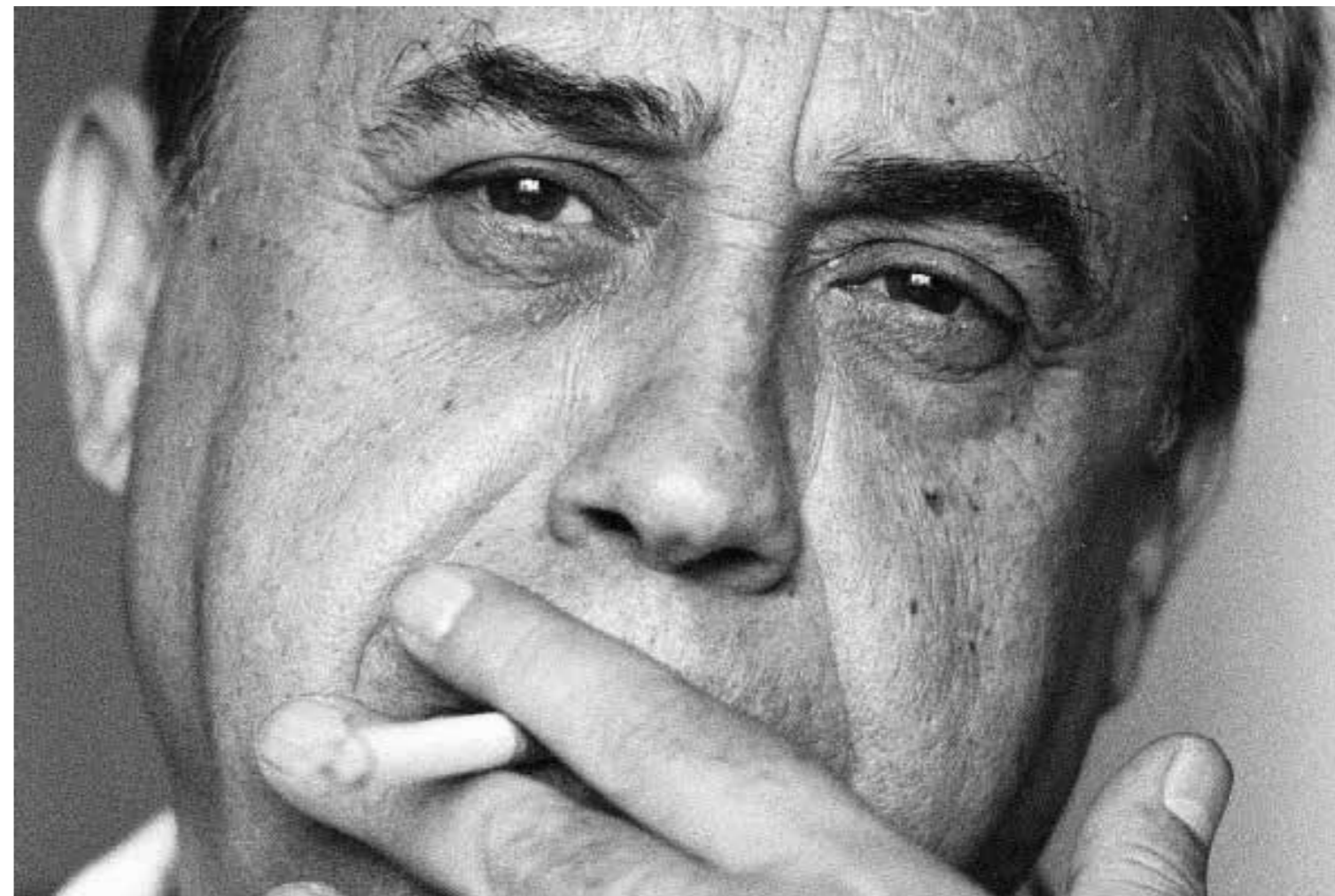
scrittura, che lo aveva condotto all'impiego di uno stile terso e compendioso, Sciascia dà vita a un giallo sui generis, a un romanzo in cui campeggiano il dubbio e l'impunità. Un pretesto, naturalmente, per parlare d'altro: «non l'appagamento finale ma la ricerca del percorso è di per sé l'avventura mentale e artistica di cui si sostanzia il «romanzo» dell'ultimo Sciascia», scrive Madrignani.

E questa ricerca dà corpo a una serie di interrogativi sul dolore, sulla morte, sull'esistenza. Sciascia, scrittore laico per eccellenza, diventa il «poliziotto di Dio», come ebbe a definirlo l'amico Gesualdo Bufalino; la scrittura lascia intravedere, sotto la scorza del

La preghiera è un elemento della vita vissuta religiosamente. Non la preghiera rivolta a Dio o ai santi, ma la preghiera come speranza, come disianza, direbbe Dante ...

poliziesco, un principio di metafisica. Sciascia, e con lui il Vice del Cavaliere e la morte, sembra sforzarsi di «risolvere il grande mistero: trovare il volto invisibile», sostiene Manuel Scorza. Un volto che pare risolversi, necessariamente, nella morte, se in un'intervista del 1988 a «L'Espresso» Sciascia rivelava: «Il mio [giallo], invece che con l'archiviazione, si risolve nel coincidere della morte con l'accertamento della verità. La verità, invece che vita, è morte».

Lombra dell'oltre, scrive Pietro Milone, si era allungata su Sciascia già da *Todo modo*, ma solo negli anni Ottanta lo scrittore fu disposto a vederla, a darle udienza presso di sé, «superando i limiti di un razionalismo ristretto», e approdando a un pessimismo in apparenza privo di spiragli. L'illuminismo di Sciascia, formula invalsa nella critica, è in realtà un aspetto problematico dello scrittore. In *Nero su nero* (1979) Sciascia distingue nettamente una «rotta Rousseau» da una «rotta Voltaire», e decisamente rifiutava la prima, all'origine di letali equivoci sulla «volontà generale» e sull'innata bontà dell'uomo, genitrice degli «ismi» più micidiali. Voltaire, dunque, assieme a Diderot, a Courier, risalendo indietro fino ai moralisti secenteschi (Cartesio, Pascal, La Rochefoucauld, Montaigne). Illuminismo come



Sciascia: un accanito fumatore

rifiuto di ogni forma di superstizione e pregiudizio, come fiducia nella ragione, pur nella consapevolezza che questa potrebbe non essere sufficiente a spiegare ogni cosa. Come dicevamo, gli anni Settanta portano il sistema di pensiero sciasciano a incrinarsi: Pischedda definisce il racalmutese un «illuminista pentito, turbato dalla coincidenza di progresso e catastrofe». Il cavaliere e la morte nasce da questo turbamento, rappresenta il tracollo dei valori civili e culturali, un mondo che si affaccia sul baratro. Sciascia delinea i contorni di una società dominata dal dilagare dell'omologazione. Il tormento privato del protagonista si proietta su una più generale condizione di inaridimento:

Accadeva qualcosa di simile all'inflazione, ma di atroce introversione: quel piccolo gruzzolo di gioia che in una vita si riusciva a mettere assieme, quel male efferatamente andava divorandoselo. Ma forse tutto nel mondo stava accadendo a somiglianza dell'inflazione, la moneta del vivere ogni giorno perdeva di valore; la vita intera era una specie di vacua euforia monetaria

senza più alcun potere di acquisto.

Una radicata sfiducia verso il progresso e verso il futuro serpeggia per queste pagine, inducendo l'autore a chiedersi se non sia invidia, quella che prova, per chi è destinato a restare. A questo punto, però, un altro sentimento si fa strada nella mente dolorante del Vice: la pietà. Pietà per i bambini del 1999, del 2009: «li aspettava una scuola senza gioia e senza fantasia, la televisione, il computer, l'automobile da casa a scuola e da scuola a casa, il cibo ricco ma dall'indifferenziato sapore di carta assorbente».

La pietà è strettamente connessa al vivere religioso e intesse, come ricorda Traina, tutte le opere seguite a *Todo modo* (si pensi all'Affaire Moro). Senza mai derogare dalla propria laicità, Sciascia fa riferimento al sentimento cristiano per eccellenza, e all'attività della preghiera, per l'appunto: «E si accorse, così pensando, di essere arrivato come al cancello della preghiera, intravedendola come un giardino desolato, deserto». Se il giardino è deserto è perché, come l'auto-

re rivela nell'intervista a Porzio, nessuno ormai prega più. Pregare è sperare, è disianza. Il Vice, pur sentendosi pronto a morire, spera e dunque prega per l'umanità, per le generazioni future, aprendo uno spiraglio nel cupo pessimismo sciasciano. La speranza è poi affidata a una laica religione delle lettere: sono i valori umanistici che costituiscono l'ultimo baluardo della civiltà. Perciò il romanzo è intessuto di citazioni, che vanno da Leopardi a Gogol, da Stevenson a Proust, per citarne solo alcune. Il Vice si ripete le parole degli autori prediletti per arginare il dolore e l'angoscia. La religio della Letteratura e dunque della Memoria, comunque, è anch'essa minacciata nel presente: «La memoria era da abolire, la Memoria; e quindi anche quegli esercizi che la rendevano duttile, sottile, prensile». Questo ci riconduce al genere scelto da Sciascia per questo giallo così fuori dagli schemi: la sotie, in origine opera di carattere satirico-burlesco colma di riferimenti velati all'attualità. Un genere, dunque, allegorico, efficace strumento di critica al presente, un presente caratterizzato dalla stupidità e dalla follia dei potenti.

Un mondo nuovo, lontano da quello che Scia-

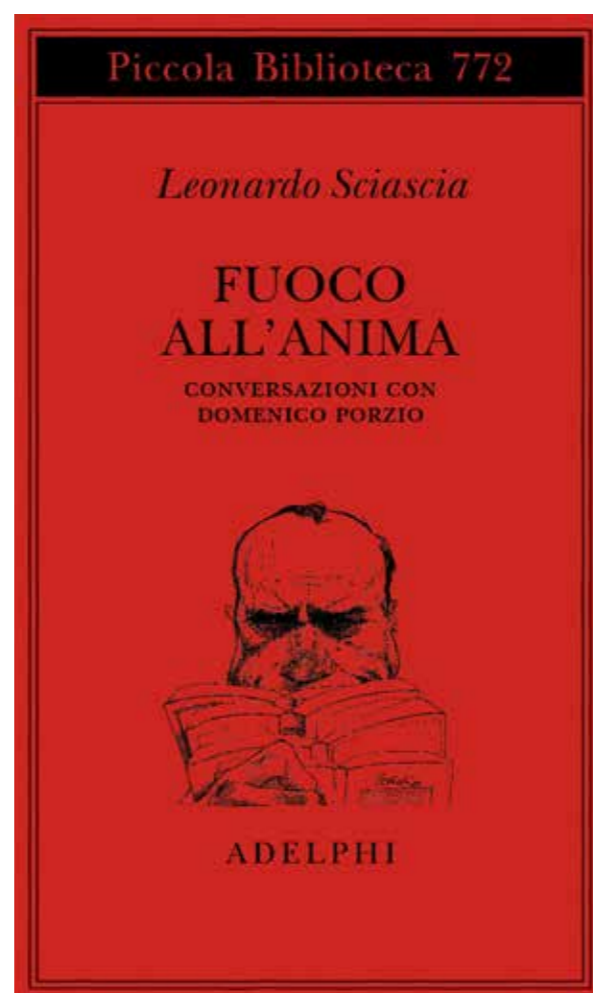
Quei magistrati, quei colleghi di Ivan Il'ič che parlano della sua morte come se loro fossero immortali

scia visse nella sua infanzia e che emerge con icasticità dall'intervista di Domenico Porzio. La «grande, misteriosa malinconia» che Bufalino rilevava nell'opera sciasciana si deve proprio alla percezione, da parte dello scrittore, di questa mutazione, dell'instaurarsi di una realtà priva di cultura, intelligenza, memoria. Da qui il sentimento cristiano della pietà e il senso profondo di una preghiera rivolta al futuro. Da qui la grandezza di Sciascia, un uomo che nella malattia e nella nostalgia della vita, non si limita a sanzionarne il distacco con un pessimismo egoista, ma rivolge la propria disianza al futuro del mondo. E vorremmo concludere con un illuminante passo di Antonio Di Grado, che sembra compendiare il senso del nostro discorso su uno dei più acuti e radicali esegeti del

Novecento:

La morte è la definitiva, l'irreversibile coincidenza di figura e destino [...] Perciò il sapere estremo e radicale della morte gli appare suprema misura, così come gli appaiono irrinunziabili la tradizione letteraria e quella antropologica, insomma la tradizione e le tradizioni, il canone e le radici, e così come gli appaiono irrinunziabili la ragione che sopravvive alla sua sconfitta, e il diritto che resiste all'umanissima tentazione della giustizia: tutte "forme" pirandelliane, argini da opporre al mutamento e alla precarietà, alla dispersione del senso e alla perdita del centro; e strumenti – al pari della morte – di cristallizzazione e preservazione di quel nucleo più segreto e profondo di pensieri e d'affetti, d'esperienze e di sogni, che qualcuno chiamò impropriamente anima e che tutti vorremmo strappare alla dissoluzione e all'oblio.

La Verità invece che Vita è Morte ...



Albrecht Duerer, Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo, icisione



LA POESIA

NUNZIO BELLASSAI

(Siracusa, 2000) è dottorando in Italianistica presso l'Università Sapienza di Roma, con un progetto su Vitaliano Brancati. Con la sua raccolta d'esordio Due tempi (Ensemble, 2021) ha ottenuto diversi riconoscimenti nazionali e internazionali. Suoi versi sono apparsi su «La Repubblica» e sul «Corriere della Sera».



I.
Al campo ottantasette è morosa
la vista, rispetta i nomi smorzati,
sono orfani bianchi dimenticati
scolpiti sulla plastica riottosa.

Milano accoglie avvizzita aria afosa,
secca di tribolazione, bendati
gridi di pace, lemmi tratteggiati
di una contorta prosa lacunosa.

Al campo ottantasette sta in precario
equilibrio con lo stesso livore
l'uomo che scava orbite vitali.

Viene da chiedersi - unico indiziario
-
cosa ci fosse prima del pallore
delle seicento croci comunali.

II.
Solo i passi sveleranno l'illusione,
affossati nel mistero che circonda
i viali larghi di questa città
che vive dei rumori passati.
Avvolgeranno i confini dell'attesa
senza profanare né capire, ma ora
dentro di me ogni piccola cosa
del mondo splende e riaffiora.
Nel cielo tempestato di anime
hai già smesso di parlare.

in questa e nella pagina successiva: Giancarlo Limoni, Particolare Romano 1997, olio su cartoncino 24x18 cm

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).

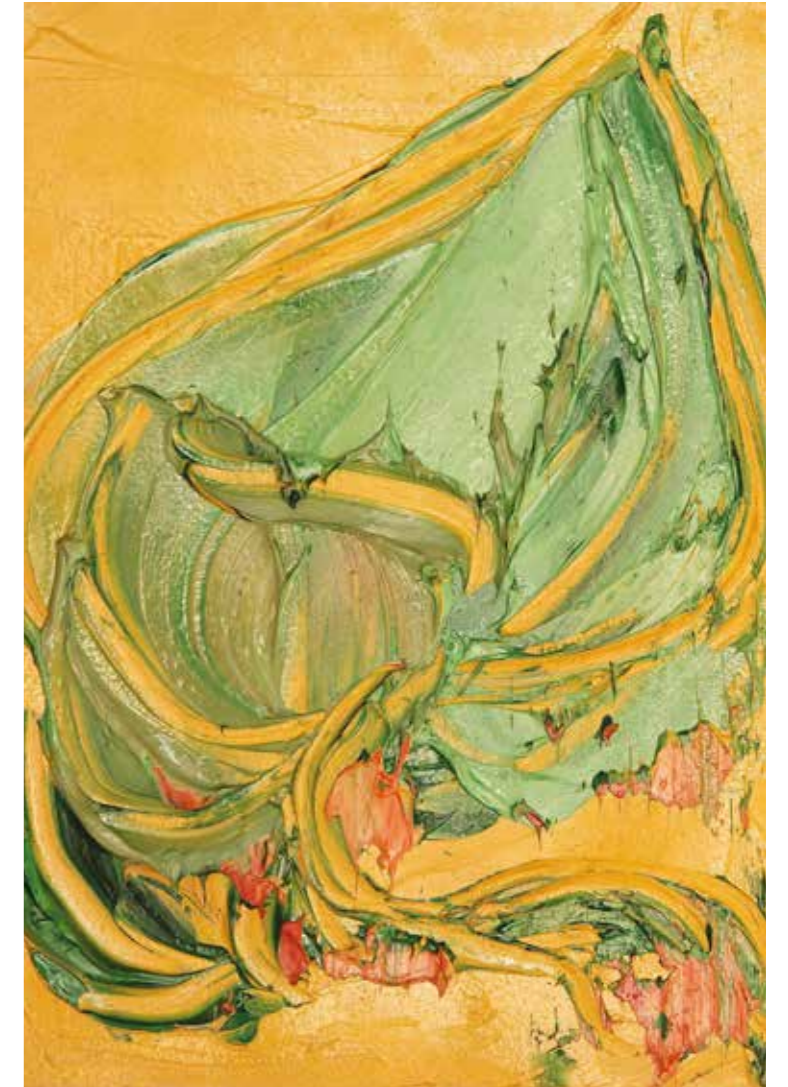
Notturna

Quasi ingenua l'ora della frescura
ai cortili vegli. Mentre
la ghisa si corrode delle panche,
scosso freme l'acanto tra le piante,
sovviene ancora un fuoco di domande.

Ma tu non rispondere, immobile resta
soltanto nello sfiorir della fiamma.
Come la prima volta resta, quando
incerti entrambi sembrammo a noi stessi.

Coste

Disegna, tragica linea, il filo
Di queste coste graffianti in cui mesce
L'onda la sostanza e il ricordo nelle
Conche dove - muti stando - qualcosa
Di noi pur sempre riaffiora, torna,
qualcosa di noi pur di noi ricorda.



Rebecca **FURCI**

Freesia

The cage has boundaries and a door
Outside, the world
Menaces my closures
With its offspring - a blackbird, a pansy to adore
I grow frenetically in the vase
I will invade the dominion
Of empty nothingness, around the bar
twirl my stem with unbearable graciousness
As I grow fiercely to reach the moon
A sardonic laugh unveils the sad journey of the fool

Narciso (o A Mio Padre)

Cosa scivola giù dalle fessure
Asimmetriche del tuo viso?

La mia voce pura riconobbe
La tua vita
Quella che ora non ti appartiene più

Nel vuoto dell'ombra, rimani
Figura abnorme
Il pianto di una moglie - non più moglie
È l'inverno di una figlia - non più figlia

Orfeo per me tu eri,
Con la tua lira, nei campi così verdi
Mi hai fatta danzare tra i narcisi

E poi hai avuto paura
Della mia giovane mente
Già scossa dai libri

Non era forse pericolosa la corsa
Verso la ribellione?
Non era forse un annullamento?

Ora mi perseguita l'immagine nella notte
Le mie lacrime si sciolgono, nel nostro riflesso
Che all'idea non corrisponde

Mentre la goccia deborda, sul foglio bianco
Non ci eravamo accorti
Di non poter smettere
Di correre
Verso il dirupo che frana



Giancarlo Limoni, senza titolo, particolare olio su tela

Rebecca Furci è Dottoranda in Italianistica presso l'Università di Roma La Sapienza. La sua ricerca riguarda le riscritture del mito di Persefone nella poesia femminile tra Ottocento e Novecento. Si è laureata con lode in Letteratura Inglese con una tesi dal titolo *Persephone the Wanderer: il mito nelle voci di Mary Shelley, Emily Dickinson e Louise Glück*. La sua scrittura poetica è fortemente influenzata dal Romanticismo inglese, da Emily Dickinson e dai poeti confessionalisti americani.

Former Lover (or The Other Woman)

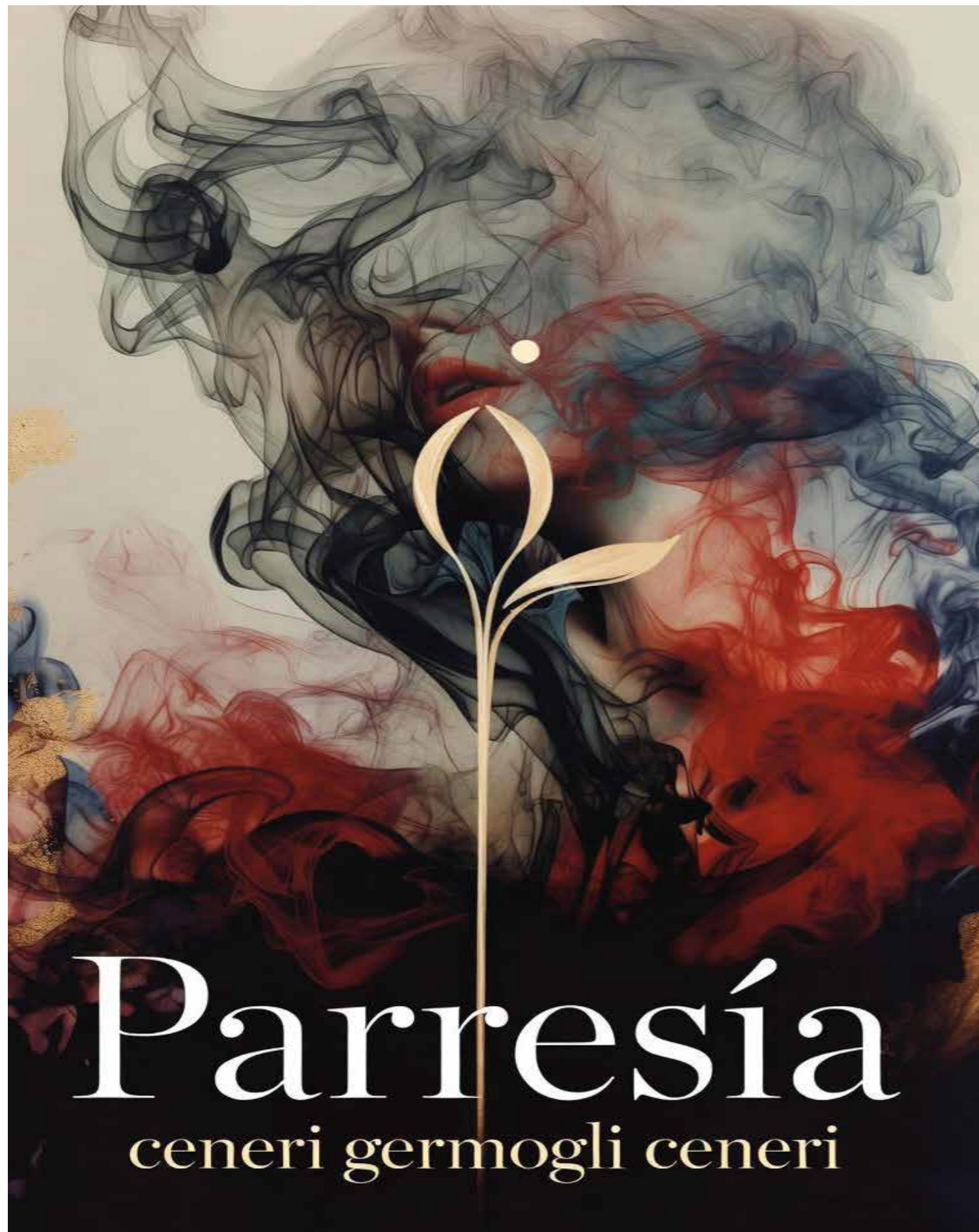
Now I know she can portray you
Take you in her gallery
And do anything she wants

But I know touch,
And I know how to change the plot
There is no great epic
Without a glorious tragic ending

I wish I could put you into words
I don't want to frame you up
In black and white
So chic, a vintage love
That doesn't exist

The quill and the brush
Are lined up
One against the other
My sword knows how to hurt
Without making a sound
Yet, yours is still the celebrated one,
And leaves indelible cuts





LA NARRATIVA IN BREVE

ALESSIA BUTTAFUOCO

Alessia Buttafuoco (26 anni) è una giovane scrittrice emergente cresciuta tra le vie di Torino. Laureata in Lettere all'Università di Torino, coltiva da sempre la passione per la narrativa contemporanea e per le storie che esplorano le sfumature dell'animo umano. Attualmente vive ancora nella sua città, dove scrive e osserva il mondo con sguardo attento e curioso.

Il patto

Sotto un cielo d'ottone tremante che echeggiava la tempesta in arrivo. Al di là della foresta ecco il balenio di una luce vivida, e poi il tuono esplose di nuovo, e i fratellini in casa iniziarono a frignare.

Non era semplicemente la guerra, ma vocazione all'assedio. Gli ordigni cadevano dal cielo, e se ne udiva ogni singolo crepitio al momento dell'impatto.

« Dove sono i nostri rifugi? » chiedevano i piccoli tremanti di terrori
« Non ci sono, possiamo solo sperare »

I ragazzi guardavano il cielo inquieti, trasalendo sotto il fracasso delle bombe. Un'ondata di angoscia li spinse a vagare senza scopo. Le esplosioni divennero insostenibili: tutto era distrutto, le case

perdute, ed ogni speranza infranta. Era rimasto intatto solo il colore ottone del cielo.

I lampi di devastazione si protrassero per ore, e i bambini non strillavano più. L'aria era tetra e terribile. Sharbart scorgeva tra la polvere di detriti corpi umani smembrati. Seguiva una strana scia di morte e sembrava orientarsi bene tra i fuochi dell'estinzione.

I suoi fratellini erano con lei, scalzi e affamati sotto la minaccia del cielo, ma bramosi di vita.

Trovavano lo sguardo della sorella rassicurante, nonostante il loro mondo stesse finendo. Insieme riuscivano a domare il terrore, e combattevano alla loro maniera l'ingiustizia della guerra.

Ogni violenza, ogni vile gesto, ogni timore era morto per loro.

Maison Godot di Ragusa

Il Marinaio di Ferdinando Pessoa

LA METAFORA DEL MISTERO DELLA VITA CHE SCORRE
FRA RICERCA, DUBBI E SOGNO

Teatri e Teatranti



di Angela Di Salvo

La Compagnia G.o.D.o.T. (acronimo di gioco ovvero divertimento ovvero teatro) nasce nel Febbraio del 1997, scommettendo sulla valenza di un territorio ricco di risorse ma allora poco incline alle attività teatrali. Nel tempo, la Compagnia è diventata un punto di riferimento per le attività culturali di Ragusa e provincia, ma soprattutto per la formazione e la produzione di opere che spaziano dal teatro classico al teatro contemporaneo, dalla commedia alla tragedia, dal teatro dell'assurdo ai testi della tradizione siciliana, dalla commedia dell'arte al teatro gestuale e il teatro in musica

Domenica 1 febbraio 2026 ha avuto luogo a Ragusa alla Maison Godot, dopo le rappresentazioni delle giornate 20-21-33-27-28, l'ultima replica di uno spettacolo molto particolare, "Il marinaio", dramma statico in un quadro, il cui testo è stato composto dal grande poeta e scrittore portoghese Ferdinando Pessoa, conosciuto in Italia solo nel 1988 quando alcune sue opere, compreso "Il marinaio" sono state tradotte in italiano da Antonino Tabucchi uno scrittore, critico letterario, divulgatore della lingua e letteratura portoghese che insegnò dalla



cattedra di cui era titolare all'Università di Siena. Egli è considerato oggi il maggior esperto di Fernando Pessoa, autore in ragione del quale Tabucchi apprese la lingua grazie a sua moglie che era originaria del Portogallo.

L'opera è stata interpretata da Tiziana Bellasai, Federica Bisegna e Benedetta D'Amato, i costumi curati da Federica Bisegna, scena e regia di Vittorio Bonaccors.

Il dramma venne composto da Pessoa in una sola notte fra l'11 e il 12 ottobre del 1913 e due anni dopo, nel 1915, esso venne pubblicato sul primo numero della rivista "Orpheu" dopo che l'autore vi apportò numerose modifiche per renderlo più fruibile.

Si tratta di un apparente dialogo a tre voci condotto da tre "fanciulle" che vegliano in una stanza circolare per una sola notte un'amica morta. Per passare la notte, nel timore di dissolversi con la luce dell'alba, decidono di parlare e di raccontarsi i loro sogni per mantenersi vive e reali. Uno dei sogni della seconda vegliatrice, quello più emblematico che dà il titolo alla pièce, riguarda un vecchio marinaio che aveva fatto naufragio in un'isola sperduta.

«Sognavo di un marinaio che si era perduto in un'isola lontana... In quell'isola c'erano poche rigide palme e fuggevoli uccelli volavano tra di esse... Da

quando, scampando a un naufragio, vi era approdato, il marinaio viveva in quel luogo... Poiché non aveva modo di tornare in patria, e soffriva troppo ogni volta che il ricordo di essa lo assaliva, si mise a sognare una patria che non aveva mai avuto».

L'opera è stata definita dalla maggior parte della critica, a partire dal 1952 ad oggi, un dramma di carattere simbolista che risente dell'influenza dello scrittore belga Maeterlinck, ma, lo stesso Tabucchi, che nel 1970 sosteneva questa tesi, in seguito ha rivisto le sue affermazioni sostenendo che, se dal punto di vista linguistico "Il marinaio" è un testo onirico e allusivo, dai molti caratteri simbolisti, maggiore influenza l'ebbe certamente la poesia shakespeariana che Pessoa aveva molto approfondito e studiato.

Tabucchi aveva fatto notare che quella de "Il marinaio" "è una lingua che non potrebbe mai essere usata nel discorso parlato e che, se per paradosso il lavoro è stato chiamato dallo stesso autore "dramma statico", esso è un tipo di teatro scritto non tanto per essere recitato quanto per essere letto.

Si tratta dunque di un'opera che manca della struttura scenica, delle azioni e della trama propria di un testo teatrale. Il suo valore consiste pertanto nel senso dei suoi contenuti che scandagliano l'animo umano e il mistero della vita e della morte. I dialoghi, che costituiscono la struttura specifica del testo teatrale, in fondo

non sono veri dialoghi, ma un rispecchiamento degli stessi dubbi, delle stesse incertezze, delle medesime metafore esistenziali dei personaggi che trovano il loro punto focale nel senso del sogno e nel possibile legame sotteso fra vita e sogno. Che cosa è dunque un sogno? A differenza del sonno, che è uno stato fisiologico di riposo, caratterizzato da una ridotta coscienza e attività metabolica e dal distacco dall'ambiente circostante, il sogno è invece attività mentale, fatta di immagini, suoni ed emozioni che avviene durante il sonno. Essa può essere così intensa ed emozionante da sembrare reale, confondersi addirittura con la realtà stessa e mettere in discussione le certezze, le visioni, la memoria, gli eventi del passato e del presente.

Un testo del genere era indubbiamente arduo da trasformare in una rappresentazione teatrale, dato che tutto è fondato sul senso e lo scavo delle parole dall'anima, senza personaggi che vanno e vengono sul palco, che entrano ed escono di scena, che recitano e guardano in faccia il pubblico trasmettendo con la mimica, i movimenti del corpo e il tono della voce le informazioni necessarie per rendere la rappresentazione incisiva e di immediata comprensione.

Soltanto una superba interpretazione delle attrici poteva far dimenticare al pubblico l'esigenza di una definita "vis" scenica catapultandolo all'interno del valore intrinseco del linguaggio espressivo, delle domande senza



risposta, della vibrante ricerca di una verità che non appare facilmente accessibile.

In ciò le straordinarie interpreti di questo difficile e complesso testo che fonde insieme filosofia, poesia e drammatizzazione, sono state davvero insuperabili, offrendo agli spettatori una prova schiacciante di quanto la bravura interpretativa possa superare l'esigenza di una trama, di un intreccio, di una logica comune, riuscendo ad agganciare il pubblico nella dimensione onirica che fa vibrare di curiosità e ipnotizza gli astanti inchiodati in un sacrale silenzio che non vuole perdersi nulla di quelle parole che volteggiano così preganti, misteriose e ambigue.

Grazie alla geniale regia di Vittorio Bonaccorso, le tre donzelle, vestite di bianco, con gli occhi bendati, muovendosi avanti e indietro, a piedi scalzi, hanno circondato fluttuanti lo spazio scenico chiuso da bianchi drappi posti tra un'apertura e un'altra, con il balenio della figura di una donna distesa dormiente o deceduta, al suono di un azzeccato accompagnamento musicale che fungeva da intermezzo tra un dialogo e un altro, hanno trasportato gli ascoltatori in una dimensione altra, quella che da un lato ammicca al teatro dell'assurdo di Samuel Beckett, dall'altro tende la mano alla suggestione della poesia epica che, invece di esaltare le imprese di popoli e di eroi, mette in evidenza il senso dell'umanità che indaga, si interroga, non smette di comunicare, di ricordare, di rincorrere i sogni.

“Mettere in scena “Il marinaio”- dichiara il regista Vittorio Bonaccorso – pone la questione dell'interpretazione non dei personaggi, ma di uno stato d'animo. Essi non hanno un prima e un dopo, sono in nessun luogo e in nessun tempo, se e non in quello del

ricordo che diventa presente e futuro”.

A me piace immaginare che la donna che pare morta in realtà non lo sia e che stia sognando se stessa scomposta nelle sue tre dimensioni, quella che rivela lo smarrimento (interpretata dalla Bellasai), quella che rivela il bisogno di equilibrio (interpretata dalla Bisegna, non a caso sempre al centro della scena) e quella che palesa il bisogno di innocenza (interpretata dalla D'Amato).

Un particolare interessante è dato dal fatto che nessuna chiama per nome l'altra, anzi si definiscono sorelle e si danno del “Voi”, non hanno età, il volto è inespressivo (anche perché gli occhi sono nascosti), ma hanno una voce calda e trasmettono il dolore del vivere senza avere certezze, nemmeno quella di essere davvero vive in un contesto reale oppure creature che vivono nel sogno. Di certo la penna di Pessoa le ha rese immortali e incantevoli come le sirene che ammaliano con il loro canto, ma non per uccidere, soltanto per farci riflettere.

Si tratta di uno spettacolo raffinato, suggestivo, dai contenuti profondi, dove si rincorrono delle domande a cui molte risposte sono “Non lo so”. E soprattutto si è messa in scena una performance teatrale di altissimo livello, di certo non accessibile a tutti e non gustabile fino in fondo da tutti i palati. Ma portare sul palco un testo simile è stata un'azione coraggiosa e temeraria che dimostra, oltre la già consolidata bravura e professionalità della compagnia, anche la fedeltà a una “vision” e a una “mission” ben precise: la volontà di usare il teatro come un potente strumento di elevazione culturale e spirituale capace di stimolare il pensiero e di consegnare al pubblico quel valore aggiunto che fa la differenza.



Alessio LATTUCA

... ancora sul Rigassificatore della Valle dei Templi ad Agrigento

Cari Europarlamentari Italiani,

Ho ricevuto la comunicazione indirizzata agli Europarlamentari da Gaetano Gaziano Presidente di “Salviamo la Valle dei Templi di Agrigento: Sito Unesco” Associazione sociale del “Movimento per la sostenibilità del territorio e contro il rigassificatore a ridosso della Valle dei Templi”, il quale con la nota arguzia che lo contraddistingue, ha rilevato dalle novità riportate da Ansa (presentato al Parlamento Europeo lo studio di Med&Italia Energy Report) che in Italia il ricorso alle energie rinnovabili è passato dal 15% al 49% del bisogno energetico, superiore alla percentuale europea che è del 47%.

Sono convinto, come lo è Gaetano Gaziano, che sia un'ottima notizia, anche per temperare l'azione di coloro (negazionisti?) che pretendono di bloccare le politiche NewGenerationEu dirette al graduale abbandono delle fonti fossili di energia a favore delle fonti rinnovabili.

Nella speranza che possa essere alimentata la determinazione europea di affrontare la problematica del climate change!

Gaetano Gaziano ricorda che Parco Archeologico e Paesaggistico della Valle dei Templi di Agrigento, è stato inserito nella World Heritage List dell'Unesco nel 1997 e nel 2015 ha avuto attribuito il riconoscimento della DEVU (Dichiarazione di Eccezionale Valore Universale) sempre dall'Unesco.

Tutto ciò non ha impedito alla protervia dei “soliti noti e dei numerosi facilitatori siciliani” di pensare 22 anni fa, a un progetto folle per “piazzare” un pericoloso (come definito da Seveso) rigassificatore onshore in zona Caos Buffer Zone Unesco, a ridosso della Valle dei Templi di Agrigento e il cui gasdotto (due metri di diametro) dovrebbe attraversare addirittura il parco archeologico agrigentino.

Per via dell'impegno profuso e della strenua lotta (anche con costosissime spese legali) di alcuni testardi “donchisiotte” agrigentini l'indecoso progetto non è stato realizzato.

Sono stati coinvolti alcuni europarlamentari italiani di diversi partiti della passata legislatura che hanno presentato interrogazioni al Commissario Europeo per l'Ambiente, avendo sempre la risposta che “l'autorità competente deve accertarsi che la procedura di VIA (Valutazione di impatto ambientale) sia ancora attuale”.

Il Sprointendente ai BB.CC. di Agrigento, in una relazione inviata al Ministero della Cultura, ha precisato che il N.O. precedentemente rilasciato sul progetto, su cui si fonda

la VIA, è scaduto e non è più rinnovabile, perché intanto “è entrato in vigore il Piano Regionale Paesaggistico vigente per il Territorio di Agrigento”.

Ma per l'attuale soprintendente Vincenzo Rinaldi ciò che ha dichiarato il Suo predecessore Benfari non ha alcun valore, infatti con l'utilizzo di noti bizantinismi siciliani ha affermato che il rigassificatore il questione non abbia ...e, pertanto, ha rilasciato una evidente illegittima autorizzazione mediante la quale l'assessore all'energia regionale Di Mauro ha concesso DA n. 45 del 13.09.2023) 70 mesi di proroga a Nuove Energia (scatola Vuota Enel/Snam per “ultimare” uil progetto del rigassificatore mai iniziato.

Si allegano i link relativi all'ultima interrogazione parlamentare dell'on. Pietro Bartolo al Commissario Europeo per l'Ambiente e alla sua risposta, nonché il pdf della relazione del Soprintendente ai BB.CC. di Agrigento, la lettera di Christof LESSENICH - EUROPEAN COMMISSION DIRECTORATE-GENERAL FOR ENERGY. la Lettera aperta indirizzata al Sindaco della Città di Agrigento.

Il progetto non è stato abbandonato perché sono pendenti i nostri costosi ricorsi giurisdizionali (il ricorso è stato respinto dal Tar del Lazio ed è incardinato l'appello al Consiglio di Stato) ma posto che “i soliti noti” non abbiano alcuna intenzione di demordere, occorre un significativo impegno e fare RETE perché, nella eventualità che l'appello non sia accolto, è già pronta Snam (sono in possesso della risposta di Snam all'accesso agli atti proposto dal Movimento) nella quale ha manifestato per iscritto l'intenzione di ripresentare il progetto del metanodotto nell' Area Archeologica della Valle dei Templi.

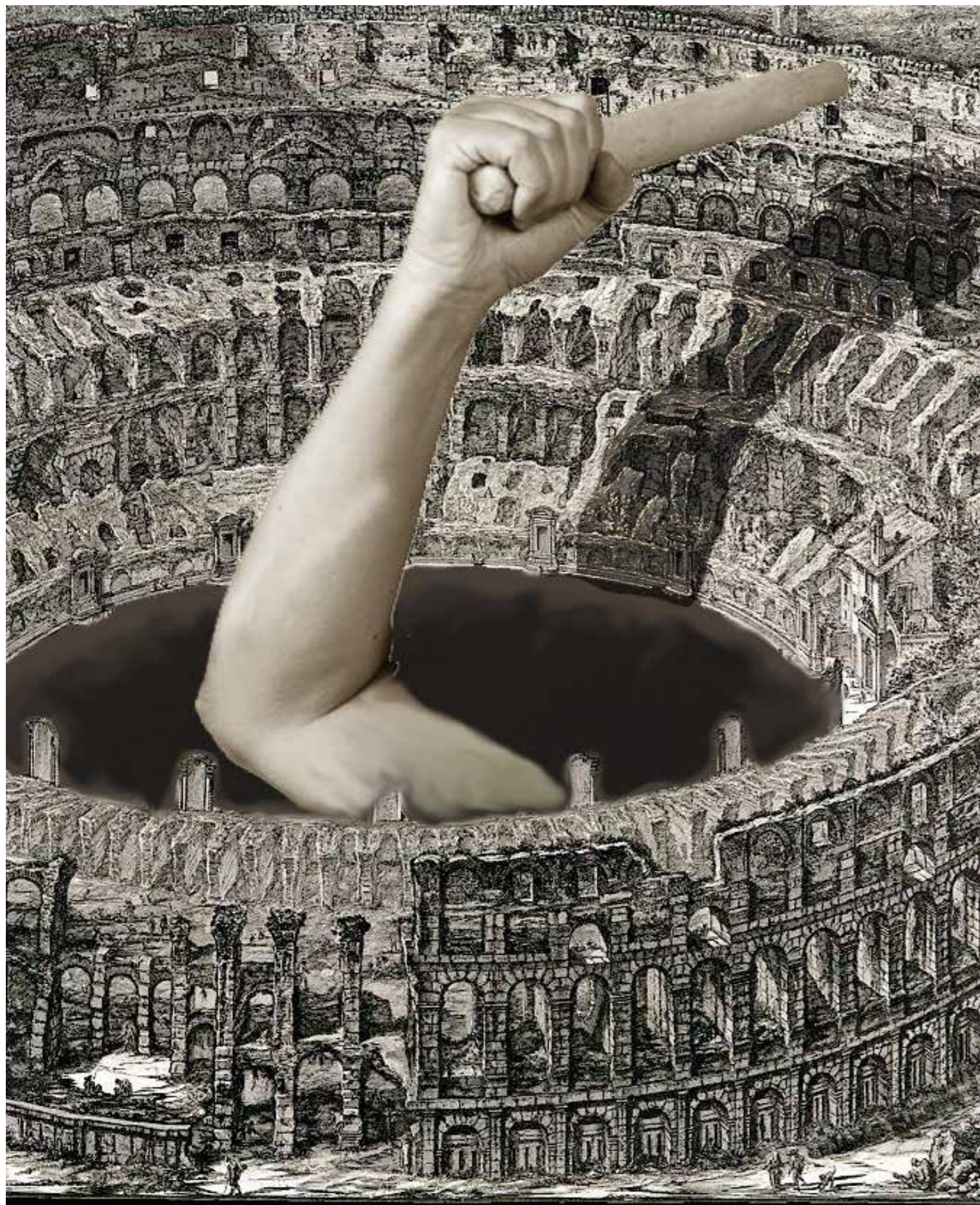
Cari Europarlamentari, oggi ci rivolgiamo a voi per chiedere il vostro sostegno a livello europeo, al fine di evitare il sicuro ludibrio e l'ignominia del mondo della Cultura che ricadrebbero sui noi Italiani tutti (nessuno escluso) se venisse realizzato l'indecoso progetto gasiero in zona archeologica, Patrimonio Culturale Universale.

E perché non passi l'idea che la “politica” sia indifferente e che un problema di tale entità, per la salute e la sicurezza delle comunità agrigentine sia soltanto in capo al Movimento, alle associazioni, attivisti e semplici cittadini che lo compongono.

Grazie per l'attenzione e molti cordiali saluti,

Alessio Lattuca

Presidente Movimento per la Sostenibilità, Per la difesa del territorio, Per contrastare la collocazione del rigassificatore a ridosso della Valle dei Templi



COME CAMBIANO I TEMPI: IL RESTAURO NEL MILLENNIO DELLE CRISI

Michele CAMPISI

NEGLI ULTIMI VENTI ANNI ABBIAMO PERSO IL FARO DELLO STORICISMO! AL SUO POSTO UNA LIBERA DISPONIBILITÀ DEL PRESENTE RENDE PRECARIO PERFINO IL FUTURO!

Dalla ricostruzione del Dopoguerra a poco dopo la fine del millennio, il Restauro in Italia è consistito non soltanto nel lavoro nei cantieri, ma nella ricerca negli archivi, nelle biblioteche, in un largo dibattito culturale, nelle valutazioni delle istituzioni competenti e nei molti tavoli di confronto tra le diverse scienze. Gli istituti centrali per decenni, oltre alla formazione, hanno curato gli approfondimenti sull'impiego dei modi tecnici. Di ogni lavoro, senza schemi se non quelli preordinati da una condivisa cultura, si sapeva doversene fare una propria disciplina. Teoria e scienze dei materiali e dei comportamenti nei contesti ambientali, trovavano nuove ragioni dagli incroci di percorsi e da competenze specifiche. Le università si accendevano di confronti sui diversi modi di guardare alle problematiche, superando i vizi di una paradossale tendenza alla sospensione critica; là dove la scala dei problemi della Conservazione si ampliava sempre più verso dimensioni di un ecosistema insostenibile. Le Soprintendenze, nell'assetto progressivo dai vecchi apparati legislativi preunitari, fino agli ultimi Corpus giuridici, mantenevano fermo il compito di vigilare e sorvegliare il patrimonio dalle continue devianze e dagli incompetenti. Tutte queste buone pratiche sembrano oggi dissolte.

Anche l'architettura si sforzava di ben progettare, per divenire poi la troppo libera espressione del costruire dovunque e comunque, nella smodata invenzione di opere d'arte come "meraviglia tecnica" (la definizione è di Vittorio Gregotti), destinata a diventare qualcosa di ridicolo. La questione dei centri storici fece una fatica enorme a riconoscersi come la cultura della città e dei suoi modi di abitare nel tempo: dalla fine degli anni quaranta con Benevolo e Cederna, ai "patti" di Gubbio; un sentire culturale mai effettivamente condiviso ed antagonista alla pratica assai remunerativa di una filiera edile di esorbitante valore fondiario. Raffinatissimi prontuari del "Recupero", non hanno riscontrato la solidità di norme, cui la sinecura dell'am-

ministrazione pubblica e le università hanno sfavorito. Gli assessorati all'Urbanistica sono di nuovo tornati alle varianti di sventramento, alle demolizioni e ricostruzioni nei tessuti della città storica, mantenendo quei quattro edifici vincolati, per ripermire gli assetti stradali e sostituire i tessuti esistenti con palazzi a nuove prestazioni energetiche.

Da questa più recente desolazione è stato possibile che nomi affermati dell'*architectural system*, al crollo delle murature medievali della casa torre di Innocenzo III a Roma, la dimora di Lotario dei Conti di Segni, un papa non meno importante di Martino V o di Giulio II, hanno invocato la sua demolizione totale, per far posto ad un nuovo grattacielo di venti piani da cui guardare i Fori.

In tutte queste deformazioni epocali, la fine della Storia e l'affermarsi dell'immanenza, sembrano relegare il Passato ad un semplice accidentale retaggio del tempo trascorso. Dispersa è la memoria "oggettuale" delle cose avvenute: irrimediabilmente inutili ed estranee all'attualità. La perdita di ruolo di una risorsa che ha per così tanto tempo guidato lo spirito della conoscenza, che ha costruito ideali e civiltà, conferma il carattere critico di un momento controverso.

La deriva della valorizzazione dei beni culturali ha sostituito le ragioni di un'identità del passato con le utilità

**...e tornare ai BENI CULTURALI ?
all'autonomia della competenza scientifica!**



del contemporaneo. E quanta distanza rimane dal tempo in cui una ragionevole attualità si affacciava alla consapevolezza dello studioso e del conservatore.

Non a malincuore, ma con lo spirito di una razionale modernità, uomini come Bianchi Bandinelli scrivevano: "...ed è perciò che noi italiani ci rifiutiamo di non essere altro che i custodi di un museo, i guardiani di una mummia e che rivendichiamo il diritto di vivere entro città vive, entro città che seguono l'evolversi della nostra vita, elevata o misera che essa sia purché sincera, purché spoglia di ogni residuo di retorica, libera da ogni fumoso ciarpame d'annuncio..." (R. Bianchi Bandinelli lettera del 13 marzo 1949 a Giovanni Becatti, in Barbanera 2003, pag. 242).

Sono dunque cessate quelle ragioni? I casi sono effettivamente molti per doverli valutare fuori dalla larga accezione di un contesto disordinato e incoerente. Si definiscono infatti nella nuova fenomenologia di una cultura liberata dalla storia, ormai relegata alla pura ricerca o alla curiosità da intrattenimento televisivo.

L'armamentario residuo sembrerebbe passato ad una anticaglia sociale. Le Soprintendenze sono considerate come gli ultimi baluardi di una coercizione anacronistica e fuori dal tempo. I certosini che ci lavorano sono rompiscatole di ascetismo fuori moda, vittime di protocolli patriarcali antidiluviani. Dei mostri di penitenza da tenere ben dentro il rigore

eremitico, elargiti di qualche apparente sprazzo di vitalità che presto sarà esaurito. Ciò avviene senza alcuna riconoscenza per quel denso secolo di sacrificio cui il popolo di studiosi, conservatori e restauratori, ha vissuto con onorevole dignità di competenti. Alle Soprintendenze hanno tolto i musei con la scusa del miraggio di una vita autonoma e libertina che non riesce a decollare. Adesso, come la direzione del museo di Genova, vorrebbero scrollarsi l'assillo delle autorizzazioni. Rendersi liberi per qualsiasi idea creativa come quelle – ci si scusi il termine – *puttunate* che ogni tanto compaiono nella ridicola inventiva di un "curatore d'immagine"; di un "manager della comunicazione". La loro autonomia era già prevista dalle prime legislazioni del Novecento e dalle ipotesi della Commissione Franceschini del 1967, ma all'interno delle Soprintendenze. Così com'è ora potrà dar luogo alle trasformazioni dei musei in fondazioni autonome, liberamente disponibili del destino delle collezioni e del patrimonio dei magazzini: una preda su cui mettere senza disturbo le mani.

L'emanazione del Codice dei Beni Culturali ha segnato l'ultimo atto di Tutela del nostro paese. Nonostante sia stato il frutto di una legge delega del 2003, può essere considerata come l'ultima prova responsabile di riordino della materia. La sua approvazione in decreto avveniva dopo un lungo lavoro di ascolto, di verifica e di confronto tra le diverse componenti del

settore dei Beni e della Cultura. La sua revisione s'è ampliata nel corso dei vari governi con leggi di modifica a volte anche inutili. Le più impensabili partono da una oscurantista pregiudiziale ideologica: lo smontaggio dello stato padrone. Tra queste vi è l'ultima proposta definita "Italia in Scena", la quale vorrebbe trasferire il concetto di "sussidiarietà orizzontale" concessa a regioni, province e comuni dal Titolo V della Costituzione rinnovata, ai soggetti privati. Il fine sarebbe quello di concedere in uso, senza limiti di tempo e luogo, i pezzi delle nostre collezioni d'arte e quelle dei depositi, ai soggetti che ne volessero "valorizzare" il contenuto culturale. Come se oggi in molte iniziative che ne dimostrano l'inutilità sociale, non avvenisse correntemente!

Parliamoci chiaro: ciò che è valorizzato sembra piuttosto soltanto l'attività dei privati. Sia nel casuale fine semplicemente turistico di un albergo, sia se fosse quello di un elegante negozio di abbigliamento. Il prin-

cipio *sacro santo*, sancito dal codice del 2004, è invece quello della valorizzazione culturale. Non si può dunque credere si possa semplicemente scambiare il fine dell'alto valore di civiltà, riconosciuta in un'opera d'arte appartenente al pubblico patrimonio, con quello di una reclame pubblicitaria. Ciò salvando tutti i diritti di un *Made in Italy* che ha ormai sede fiscale nei paradisi e produzione nelle aree a libero abuso di manodopera.

Le Rovine del nostro tempo mostrano dunque gradazioni diverse: dal mondo disincantato di una declinante archeologia, alla desolazione degli uffici ministeriali della Cultura, che ormai hanno cancellato definitivamente la denominazione Beni Culturali. Per finire ai baracconi mediatici in cui sono ridotti a volte, alcuni dei nostri musei e molte aree archeologiche. La "Grande Bellezza" – mai definita fu così oracolare – ha coinciso con la scarsa qualità del prodotto corri-



La ricomposizione di alcune parti dell'ordine interno della Basilica Ulpia

spondente alla forte regressione della domanda.

Il superamento di valore è consistito nei vagheggiamenti di giochi apparentemente innocui come: quello di un tempio fintamente reso rudere dalla inversione dei principi della fisica. A mancare infatti è il basamento inferiore, senza il quale non potrebbe levitare il fastigio e gli imoscapi sotto l'epistilio del colonnato. A Policoro nel Parco della Sibaritide "installazione eterea" (SIC) di Gijs Van Vaerenbergh per il Tempio Arcaico di Herakleia, Il risultato è davvero brutto. Il materiale appeso ad una specie di ponteggio, sembra di plastica e si fatica molto a capire quale mai possa essere una possibile Landscaping Artworks.

Esageratamente apprensiva è invece la sistemazione del Mausoleo di Lucio Munazio Planco (I sec. A.C.): architettura comparsa persino in uno dei primi taccuini delle antichità, nel disegno di Giuliano da Sangallo. La grande fabbrica circolare che corona il monte Orlando dominante il golfo di Gaeta, è stata oggetto di un intervento di accessibilità per i "diversamente abili". Il risultato è una rampa di una ventina di metri attorcigliata dentro un muro di calcestruzzo, svirgolante esageratamente intorno il circuito dell'antico opus quadratum miracolosamente sopravvissute alle espo-

liazioni.

A Roma intanto fioriscono le "archeostazioni". Sono delle stazioni metropolitane della linea "C", le quali trovandosi nel contesto delle frequentazioni archeologiche, hanno pensato bene di proporsi come dei veloci musei per il passeggero. Il tracciato designato dal piano del 1986 è stato oggi inspiegabilmente modificato senza una oggettiva verifica: decide il concessionario che deve fare soldi! Già alla fermata di San Giovanni si erano arredate pareti segnate dalle quote di scavo che dovevano comunicare brevemente il metodo dell'indagine stratigrafica. Il risultato è quello di una confusissima idea dell'archeologia e del posto in cui ci si trova. Ma gli importi levitano succulenti. Sorte migliore è toccata alla fermata al Colosseo dove a comparire sono reperti provenienti dal Palatino, da piazza Venezia e da altri luoghi dove solitari vagavano nell'anonimato. La grande Hall, dove sono sistemate ben 27 scale mobili, più che del museo, sa nettamente di un centro commerciale di periferia. Cosicché davanti alla grande testa di Medusa proveniente dal Tempio di Venere e Roma, è lecito domandarsi se non sia per caso una copia di plastica o di gesso. Poco male per un'opera che è costata 2,5 miliardi di euri.

Il Mausoleo di Munazio Planco dopo la sistemazione delle opere di accessibilità



La rampa d'uscita all'interno della Domus Aurea

Molto ci sarebbe da dire per la nuova sistemazione dell'Anfiteatro di Lecce, ma di questo rimandiamo al puntiglioso esame di Fabio Grasso. E non possiamo dimenticare la sistemazione del Colosseo. La nuova sistemazione consiste in una pavimentazione in travertino lungo il filo esterno dell'antico edificio; include cioè i due ambulacri circolari non più esistenti dalla parte del Celio. La sistemazione restituisce le quote originarie e la crepidine indispensabile ad individuare - come dice Carandini - l'assetto topografico dell'edificio. La pavimentazione, diventa un parallelepipedo rettangolare alto circa 50 cm di travertino, là dove spiccavano i piloni. La sistemazione così ottenuta restituisce in qualche modo la forma geometrica sul piano pavimentale. L'intervento prosegue quanto già nel 2007 fu fatto per l'entrata verso lo sperone Stern. I parallelepipedi realizzati funzionano come sedute per i visitatori: cosa c'è di male? Tutto a posto? No per niente. La realizzazione ed i suoi particolari sono stati trascurati. La negligenza ha reso una idea praticabile in un risultato da rivedere. Le lastrine di travertino impiegate e l'effetto finale da corridoio di un centro commerciale necessita di una sollecita correzione. Del resto anche alla Domus Aurea sarebbe pure da smontare quella rampa di uscita ricavata, con la medesima

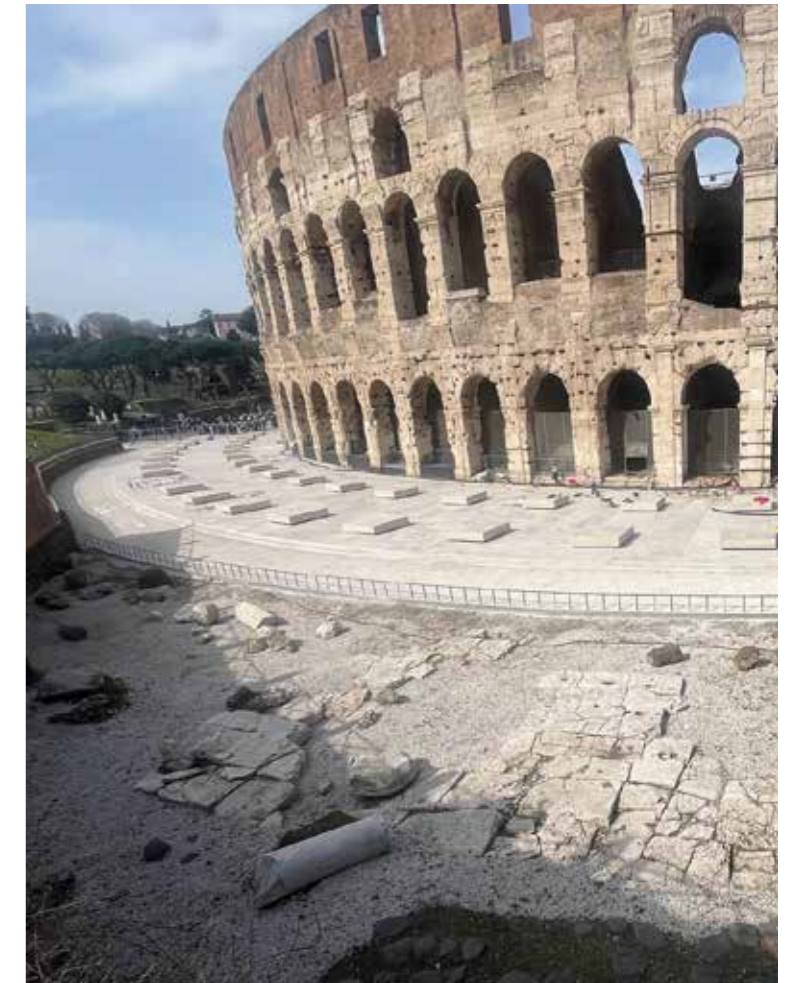
sensibilità estetica, in uno degli antichi corridoi-criptoportici neroniani: tre rampe d'acciaio brunito che a zig zag si incrociano verso l'uscita.

L'archeologia sembra inspiegabilmente proporsi alla più sfrenata creatività. Nonostante studiosi di voce autorevole tuonino, come Filippo Coarelli, ad una deriva inconcepibile. Le proposte creative, in un contesto quasi sempre intoccabile, incombono liberamente. È il caso del rialzamento di alcune colonne e capitelli della Basilica Ulpia, completate da fregi e parti marmoree nuove di zecca e bianche come il sale; arredate da altrettanto nuove scalinate gialle e pavimenti variopinti. L'effetto di una policromia di materiali disparati è veramente fuorviante di qualsiasi comprensibile identità architettonica. Per l'esattezza questa sistemazione en plain air corrisponde piuttosto ad una campata interna dell'edificio.

Molto altro sembra profilarsi all'orizzonte. Cose che nemmeno conosciamo perché i procedimenti di questa epoca avvengono nel silenzio delle stanze "del fare" e senza alcuna verifica scientifica.

Risulta a questo punto indispensabile creare, visto e considerata la trasformazione dei "comitati di settore" in

La recente sistemazione esterna del Colosseo



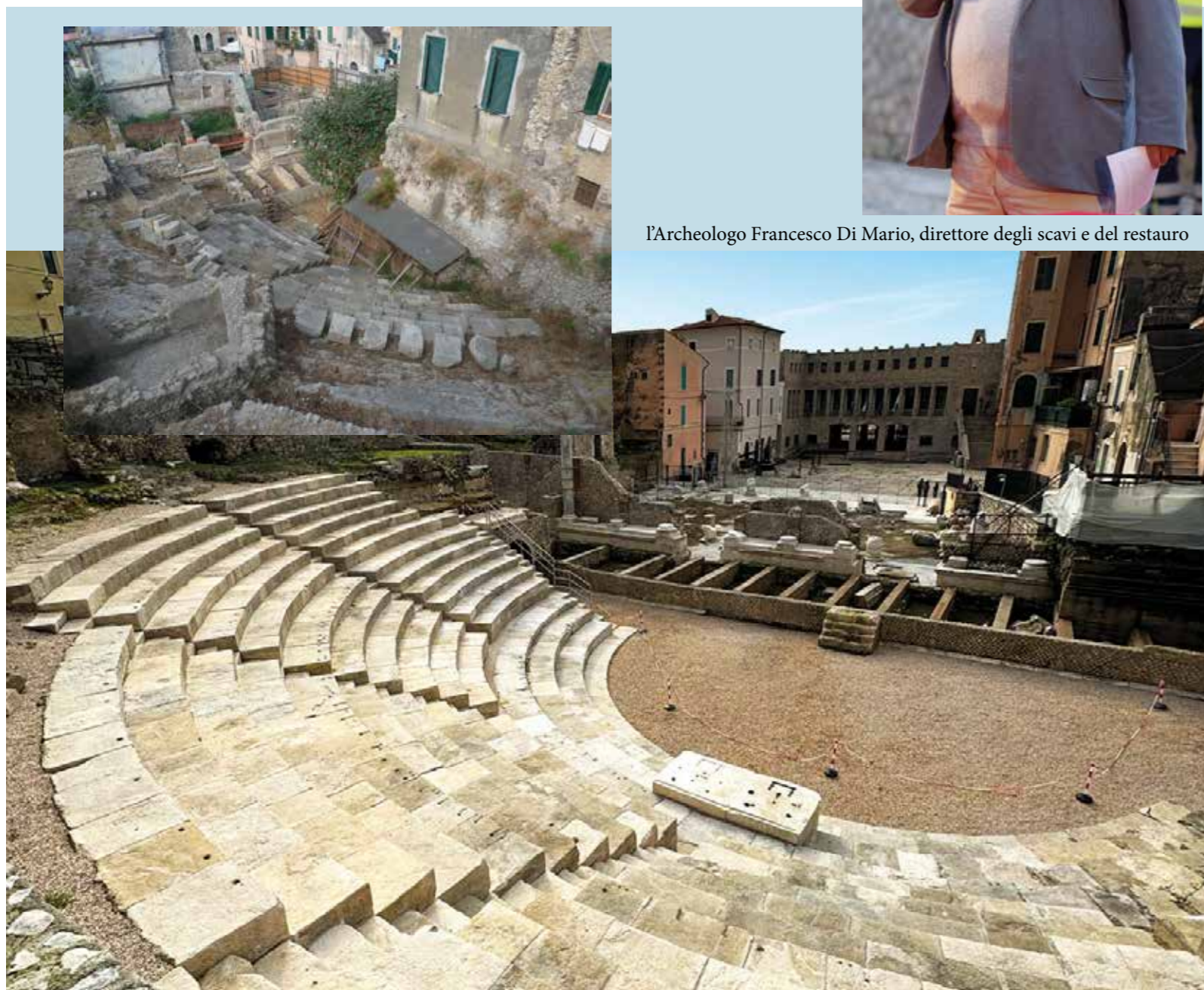
uffici sottoposti alla decisione dei ministri, **un'autorità scientifica e culturale alla quale affidare il compito di autorizzare e richiedere riformulazioni adeguate alle proposte d'intervento.** Un'autorità alta ed anche internazionale forse, cui affidare l'esito della trasparenza e dell'adeguata necessità delle trasformazioni in atto su tutto il nostro patrimonio; magari in collaborazione con le Soprintendenze competenti.

Per non deprimerci ricorderemo un bellissimo intervento terminato appena un anno fa. È il Teatro di Terracina finalmente restituito nel suo magnifico aspetto ed incastrato nel sistema monumentale della piazza lastricata ancora perfettamente conservata. Sembra di camminare veramente in un tempo passato, ed anche l'edificio co-

munale moderno, per quanto difetti di creatività tecnologica, fu fatto dal grande maestro Giuseppe Zander, appare integrarsi magnificamente. L'autore e direttore dei restauri è un archeologo dirigente del Ministero: Francesco Di Mario. Grazie a lui oggi possiamo dire che Terracina è tra le piazze più belle d'Italia!



l'Archeologo Francesco Di Mario, direttore degli scavi e del restauro



Il Teatro di Terracina: prima e dopo gli scavi ed i lavori di restauro

SUL TEMPIO "G" di SELINUNTE ovvero: cronache di un'impresa annunciata

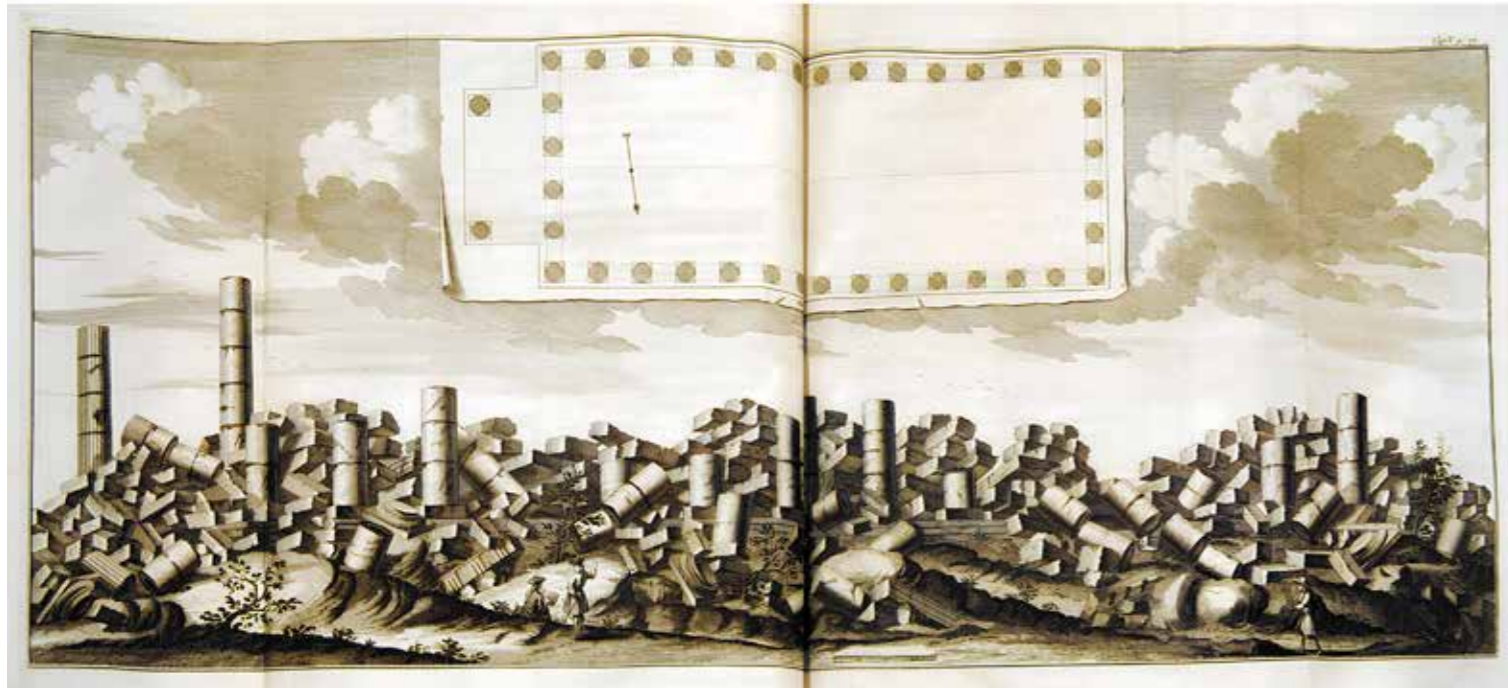
di **Caterina GRECO**



Il Tempio G ripreso da un drone

Puntuale come le rondini a primavera, periodicamente si discute dell'anastilosi, totale o parziale, del tempio G di Selinunte, grandioso periptero dorico che è il più grande edificio sacro della Sicilia greca.

Paesaggio di rovine immortalato dai viaggiatori del Grand Tour, tra cui eccelle la famosa gouache di Houël oggi al Louvre, in più occasioni pittori e vedutisti tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento ce ne hanno consegnato l'immagine dinamica, movimentata da crolli susse-



Jacques Philippe D'Orville, incisione del 1765

guitisi nel tempo fino ad età moderna (v. fig. pag 80), con in piedi parte delle colonne del lato settentrionale), a partire dai terremoti di epoca post bizantina e medievale che secondo gli studi di Clemente Marconi ed Emanuela Guidoboni provocarono il collasso delle immense strutture, edificate, tra la fine del VI e gli inizi del V secolo a.C., in un'area della Sicilia, la valle del Belice, che ancora oggi è tra le più sismiche dell'intera regione.

Da quando nell'ottocento Selinunte è entrata nella letteratura archeologica della Sicilia, con gli studi pionieristici del Duca di Serradifalco e soprattutto, dopo l'unità d'Italia, del Cavallari, il quale nel 1871 proprio all'interno del Tempio "G", con due interventi distruttivi all'interno del grandioso crollo in corrispondenza dell'adyton e dell'ingresso della cella rinvenne la famosa epigrafe agli dei selinuntini e il torso di statua di gigante dalla decorazione frontonale del naòs, entrambi oggi al Museo Salinas di Palermo (fig. pag. 81: statua di gigante caduto, Museo Salinas), il tema della "ricostruzione" del monumento si è riaffacciato più volte nel dibattito scientifico nazionale, con maggiore insistenza e periodicità dopo gli anni

'50 del novecento, segnati dall'anastilosi del tempio E della collina orientale, realizzato tra il 1952 e il 1956 dalla soprintendente alle antichità Jole Bovio Marconi. Addirittura, nel 1952 un progetto preliminare per rialzare 10 colonne del tempio "G", fortemente caldeggiato dal decano degli archeologi siciliani Biagio Pace, fu redatto da Giorgio Gullini e Furio Fasolo ma l'idea venne abbandonata a favore dell'intervento sul più piccolo tempio di Hera, le cui rovine (fig. pag. 82: colonnato del tempio "E" in posizione di caduta, 1952) si prestavano meglio ad una lettura complessiva della struttura e -si pensava- ad una più facile ricostruzione filologica dell'alzato.

In realtà, come sappiamo, l'anastilosi del tempio "E", pur sostanzialmente sostenuta, a livello centrale, dal Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti e dal Direttore Generale Guglielmo De Angelis D'Ossat, innescò una feroce polemica capitanata da Ranuccio Bianchi Bandinelli e da Cesare Brandi, che criticarono radicalmente le modalità del restauro il cui risultato, con l'immagine dei blocchi e porzioni della trabeazione abbandonati come residui inutilizzati ai piedi del tempio ricostruito, fu giudicato "deplorable" e "del tutto negativo" (Bianchi Bandinelli, 1958). Di fatto il dibattito sulla ricostruzione del tempio selinuntino costituì "un momento importante della maturazione del cambio di paradigma sulla teoria del restauro che dalla Carta di Atene del 1931 avrebbe portato alla Carta di Venezia del 1964 (parti-

colarmente i due articoli 9 e 15)" (Clemente Marconi, 2016).

Maggiore prudenza, fondato scetticismo sulla reale fattibilità e la consapevolezza che un lungo e accurato studio avrebbe dovuto in ogni caso precedere qualsiasi eventuale proposta di ricostruzione, come saggiamente puntualizzato da Vincenzo Tusa, accolsero così nel 1977 l'idea di rimettere in piedi il tempio "G", lanciata questa volta dall'illustre storico moderno Ro-

Statua di Gigante caduto - Palermo, Museo Salinas



sario Romeo, secondo il quale "Il ritorno in vita di uno dei massimi templi del mondo classico avrebbe non lievi riflessi sul movimento turistico, in un Mezzogiorno che pure del turismo deve fare conto".

Pur sposando entusiasticamente la provocazione di Romeo, Gullini osservava che "metodologicamente è possibile, e lodevole, affrontare il problema del tempio "G", ma non c'è la certezza di arrivare ad un risultato", mettendo le mani avanti su un progetto che avrebbe facilmente potuto concludersi con un nulla di fatto - come si rivelarono gli studi e gli scavi sugli edifici precedenti il tempio "E", avviati dall'équipe torinese di Gullini in quegli stessi anni e purtroppo tuttora inediti. E così per le perplessità espresse dai maggiori

archeologi italiani, memori del precedente costituito dal tempio "E", l'attenzione verso l'argomento scemò fino a venir meno, in una Sicilia che agli inizi degli anni '80 del novecento approntava la nuova organizzazione autonomistica dell'amministrazione dei beni culturali, con la nascita delle soprintendenze uniche provinciali cui seguì, con la legge regionale n. 20 del 2000, quella del Parco di Agrigento e del sistema dei parchi archeologici siciliani.



L'avvio concreto dell'attività dei numerosi

parchi regionali, alla fine del 2010, costituisce l'ulteriore innesco per il progetto di anastilosi del tempio "G", che fu riproposta di nuovo con maggiore forza da Valerio Massimo Manfredi, famoso archeologo-scrittore, e da Sebastiano Tusa, già notissimo soprintendente del Mare ma in quel periodo soprintendente ai beni culturali e ambientali di Trapani, con il fortissimo avallo della politica locale, in primis della Provincia regionale presieduta dall'on.le Mimmo Turano. La notorietà e la credibilità scientifica di Manfredi e di Tusa contribuirono al subitaneo riverbero della questione al massimo livello di comunicazione nei media e nella

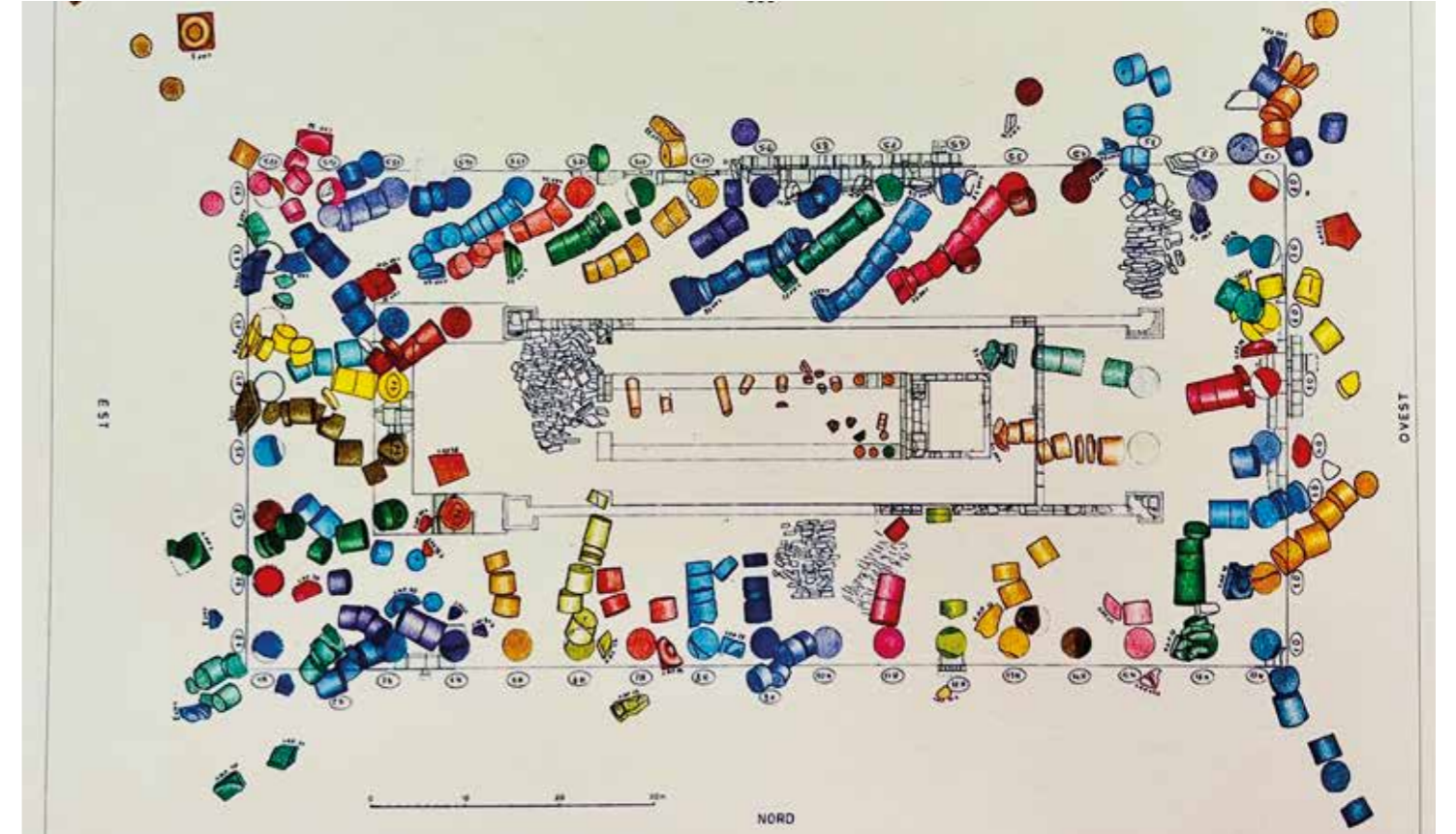


Il Tempio E di Selinunte prima dell'anastilosi

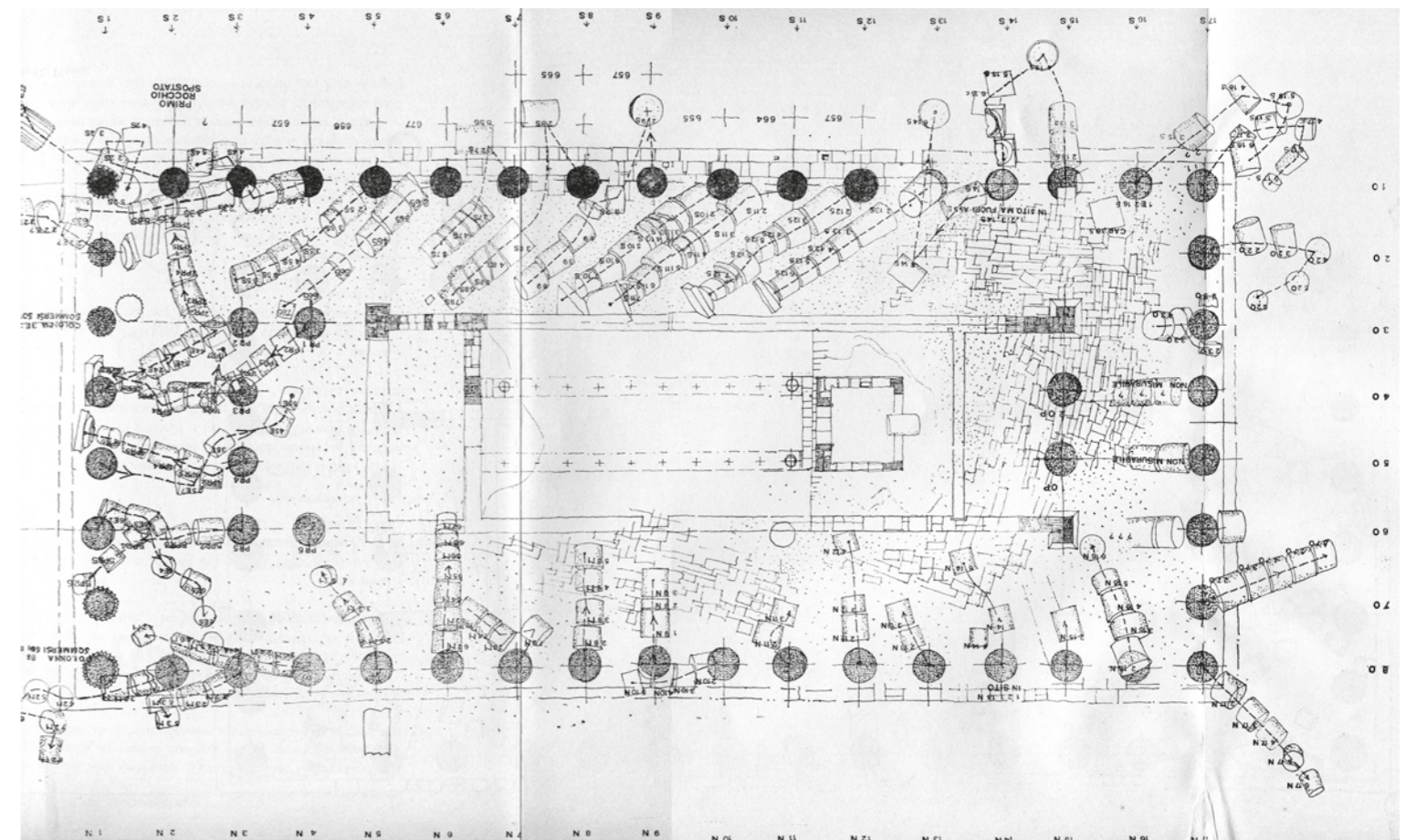
politica regionale, attratta dall'idea della ricostruzione del più grande tempio siciliano come simbolo della consacrazione del connubio tra potere ed eternità, e l'insieme incandescente di questi fattori costituirono il primo banco di prova per il neonato istituto del Parco Archeologico di Selinunte, ovviamente il centro nevralgico dell'iniziativa, del quale dal 2010 fino al 2013 fui il primo direttore responsabile, e l'unico sino ad oggi con la qualifica di archeologo. Il coinvolgimento della *Fondazione Sorgente Group* di Valter e Paola Mainetti, propostasi come generoso mecenate delle attività di studio preliminari, e dell'equipe scientifica dell'Università di Urbino diretta da Mario Luni, che da anni operava a Cirene in importanti lavori di scavo e restauro dei maggiori edifici dell'antica colonia, crearono le condizioni per procedere speditamente ad una accurata campagna di rilievi, studi e alcuni saggi di scavo preliminari sul tempio "G", i cui risultati furono editi, sempre grazie alla *Fondazione Sorgente Group*, nel volume "Selinunte. Restauri dell'antico" (Roma 2016), che raccoglie gli atti dell'omonimo convegno tenutosi a Selinunte, per iniziativa e cura scientifica del parco, nell'ottobre 2011. Vale la pena citarlo, non solo perché i maggiori specialisti di restauro di

monumenti antichi nel Mediterraneo furono chiamati allora a confrontarsi pubblicamente, da varie angolazioni e con posizioni talora molto divergenti, sul tema sempre controverso dell'anastilosi, dando luogo ad una discussione ampia e originale sull'argomento, ma soprattutto perché i risultati dello studio del tempio selinuntino presentati per la prima volta in quell'occasione da Mario Luni e Oscar Mei costituiscono, ancora oggi, l'unica pubblicazione scientifica sull'attuale stato di conoscenza dell'organismo architettonico del tempio, dal quale discende la proposta di Luni **di rialzare una porzione del lato meridionale della peristasi, dove quattro colonne giacciono adagate per intero al di sopra di precedenti crolli** (fig. pag 83: pianta Luni-Barozzi, 2016).

Su queste basi l'assessore ai beni culturali Vittorio Sgarbi nel 2018 e successivamente nello stesso ruolo politico Sebastiano Tusa, prematuramente e tragicamente scomparso nel marzo del 2019, ripresero l'ipotesi dell'anastilosi come uno degli obiettivi perseguiti dal governo regionale. Tusa costituì anche una commissione di studio nominata al fine di arrivare



In alto: pianta Luni-Barozzi del 2016; in basso: studio di V. Fasolo studio sulla identificazione dei rocchi e sulle loro posizioni di crollo 1977



alla formulazione di un vero e proprio progetto, e, insieme a tecnici dell'assessorato regionale, chiamò a farne parte Valerio Massimo Manfredi, Claudio Parisi Presicce, esperto di architettura templare selinuntina, e Oscar Mei dell'Università di Urbino, principale collaboratore anche a Selinunte di Mario Luni prematuramente scomparso nel 2014.

Non si conoscono documenti ufficiali predisposti da tale commissione, ma l'improvvisa morte di Tusa non fermò il programma del governo Musumeci sul tempio "G" e il 30 settembre 2022 un comunicato del nuovo assessore Alberto Samonà annunciò il varo del progetto precisando che ad esso erano stati attribuiti 5 milioni di euro di finanziamento dei fondi europei assegnati alla Sicilia. "La ricollocazione delle tre grandi colonne è un'operazione culturale di respiro internazionale" -dichiara Samonà- " il biglietto da visita di una Sicilia che guarda al futuro nel nome della propria storia e identità culturale, e di una visione mediterranea e cosmopolita, che ha lo scopo di restituire centralità all'Isola. Un sogno che si realizza e che permetterà a tutti di rendersi conto di ciò che fu questo grande tempio dell'antichità. Un progetto che attirerà l'attenzione del mondo su Selinunte, con inevitabili ricac-

dute sul numero di visitatori che in futuro vorranno scoprire il parco archeologico".

Che ne è dunque di questo "sogno ambizioso",

l'ultimo di una lunga serie di tentativi mancati, quattro anni dopo?

Intanto un recente decreto assessoriale (DRS n. 660 del 9 febbraio 2026) stabilisce l'azzeramento del finanziamento poliennale di complessivi 4 milioni di euro disposto a favore del Parco di Selinunte sul Fondo di Sviluppo e Coesione 2021-2027 per le annualità 2025-2026: un atto amministrativo dovuto, dal momento che " a valere delle risorse iscritte in bilancio con il DDG n. 679 del 16 aprile 2025 non sono stati assunti impegni definitivi".

Per chi sappia leggere il freddo linguaggio burocratico il significato è piuttosto chiaro: non esiste ancora un progetto esecutivo che sia stato possibile mettere a gara, e neppure, in alternativa, un progetto di fattibilità completo di quadro economico definitivo propedeutico all'affidamento della progettazione dell'intervento. Il dato è confermato dal fatto che il 30 dicembre 2025, concludendo una procedura avviata a Natale,

il Parco di Selinunte ha affidato un incarico per la predisposizione dello studio di fattibilità, ovvero il primo gradino, secondo il codice degli appalti, del percorso progettuale che dovrebbe portare al "rimontaggio" – sono parole della direzione del parco- di tre colonne del tempio "G"; il professionista individuato è un tecnico esterno, l'ing. Stefano De Vito dello studio BCD di Roma. All'albo delle determinazioni del parco non risulta ad oggi che tale incarico sia stato portato a termine e regolarmente liquidato, quindi nel momento in cui scriviamo si deve prendere atto dello stallo sostanziale del progetto, con il conseguente (anche se temporaneo) azzeramento dei finanziamenti già stanziati sui fondi europei dalla Giunta di Governo Regionale (deliberazione n. 6 del 23 gennaio 2025 sulla delibera CIPESS del 9 luglio 2024).

Questa lunga ma necessaria disamina della questione ci offre vari motivi di riflessione.

Tra esigenze di propaganda ideologica e ricorrenti velleità di "valorizzazione" turistica del sito, Selinunte, più di ogni altra località archeologica siciliana, è stata per tutto il novecento -fin dall'anastilosi del colonnato del tempio C realizzata da Francesco Valenti con l'ausilio di Paolo Orsi nel 1926- teatro di sperimentazioni diverse nel campo del restauro con ana-

stilosi. Un destino per certi versi obbligato e comprensibile, se si pensa al suggestivo campo di rovine che fecero desistere Goethe, in viaggio da Segesta verso Agrigento, dal visitare la malarica "Terra di Pulici" ma fornirono a Vincenzo Consolo l'ispirazione per immaginare il "fiato della storia" sulle abbattute colonne selinuntine.

Nel caso del tempio "G" le proporzioni immani delle rovine hanno a lungo pregiudicato la stessa determinazione

«Chenchi vut me rendre ma visite il may dit que le P. de Torremuzza avait l'idée de faire relever et remettre sur pieds quelques entrecolumment du grand temple de Selinonte, idée quil fait esperer qui ne se réalisera mas pour l'avantage en art cet venerables fragmens renversés comme ils sont étant plus instructifs pour les artistes que reelevés caprocieusement a la maniere du S.r Chenchi»

(da una memoria di Leon Doufurny).



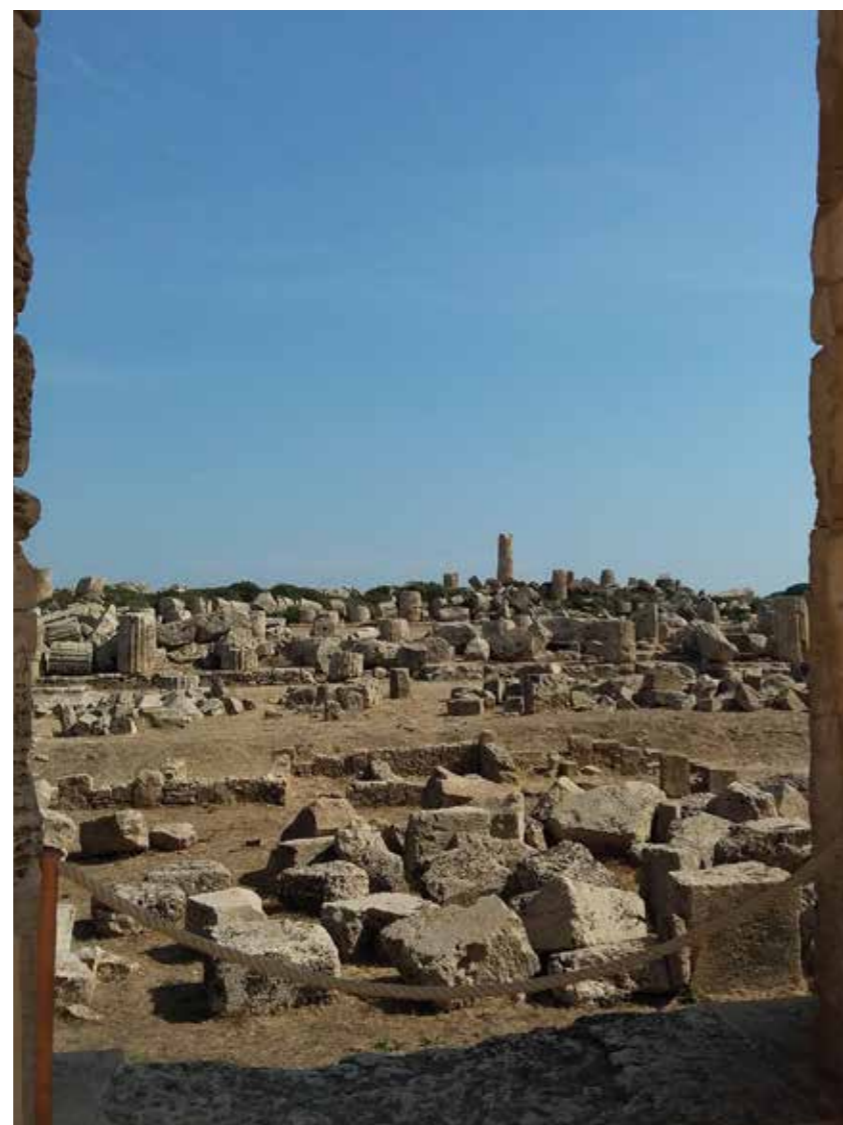
delle misure del tempio, la cui costruzione durò quasi un secolo e che al momento della caduta della città nel 409 era ancora in uno stadio architettonico “non rifinito”. Ma si trattava pur sempre di un edificio che era stato consacrato e funzionante, come documentano senza alcun dubbio l'epigrafe agli “dei selinuntini” e la scultura rinvenute dal Cavallari nonché i reperti ceramici e i frammenti di tegole e di membrature architettoniche dipinte recuperate nei saggi di Luni 2010-2011. La lunga storia dell'area, anche nei successivi periodi di dominio punico della città, emerge ora dai saggi pubblicati da Oscar Mei nel 2025, che ci restituiscono parte delle fondazioni del gigantesco altare a gradini rimasto allo stato embrionale e depositi di materiali databili in età posteriore (IV- III a.C.) alla caduta per mano cartaginese della colonia greca.

Per quanto apparentemente “ridotta” alla sola ricollocazione in alzato di tre colonne del lato meridionale, l'annunciata anastilosi parziale, promessa da atti amministrativi che appaiono allo stato attuale incompleti e non definitivi, pone evidenti problemi statici e di sicurezza, in un'area nella quale l'alto rischio sismico impone vincoli materiali normativi assai severi. Stiamo parlando di colonne che, nella stima degli studiosi di architettura antica e da ultimo di Luni, raggiungono l'altezza di 16 metri, quella di una casa di 5 piani : più del doppio di quelle del colonnato del Foro della Pace rialzate nel 2015 dalla soprintendenza capitolina, diretta da Parisi Presicce, fra un coro di critiche molto incisive. Stiamo parlando di fusti di colonne che dovrebbero sostenere capitelli di massa e peso notevolissimi, con echino del diametro compreso tra 3,5 e 4 metri (foto a pag. 87 : capitello tempio “G” , Payne Knight 1777). E per quanto concerne esempi recenti di anastilosi nell'archeologia siciliana lo spettro incombente è quello del telamone dell'Olympieion ricostruito nel parco di Agrigento nel 2024, un feticcio architettonico ricomposto da pezzi diversi di vari telamoni cui nemmeno la garanzia di uno studio preventivo effettuato da H-J. Beste dell'Istituto Archeologico Germanico di Roma ha potuto evitare un clamoroso e dirompente “effetto Frankenstein” (fig. a pag 87: telamone Agrigento).

L'obbligo, scientifico e morale, di una presentazione pubblica del progetto -quando davvero ne esisterà uno- e **degli studi che ne formano il presupposto costituisce perciò nel caso del tempio “G” di Selinunte un vincolo ineludibile, per l'oggettiva unicità del monumento, che rappresenta la “più grande rovina del mondo antico esistente nel Mediterraneo”** (D.Mer-



capitello tempio “G” , Payne Knight 1777



tens), per la difficoltà logistica di impianto e di operatività tecnica del cantiere, da situarsi nella collina orientale meta prediletta del turismo e in prossimità dell'iconico tempio E, e infine per il rischio di riproporre, in circostanze diverse, un caso di edificazione a tappe dalla tempistica nebulosa come è accaduto per la Sagrada Familia di Gaudì, giacché l'attuale finanziamento di 4 milioni di euro appare, realisticamente, al più come un primo appetitoso step finanziario rispetto ai costi complessivi dell'intervento, su cui ancora non esistono previsioni affidabili.

Mentre l'attività dei parchi archeologici siciliani resta affidata alla teoria di agronomi e architetti nominati ai loro vertici da una politica indifferente, anzi apertamente ostile, all'argomento della competenza tecnica – con il tacito avallo dell'accademia archeologica, forse sollevata dalla facilitazione di intraprendere collaborazioni scientifiche prive di effettivo contraddittorio-, il tema dell'anastilosi delle colonne del tempio G prosegue stancamente il suo cammino a più di 15 anni dalla sua enfatica riformulazione mediatica.

Ciò accade nella deriva di una “valorizzazione” culturale intesa unicamente come ricerca del risultato spettacolare, acriticamente sposata dagli attuali responsabili dei luoghi della cultura siciliani, dietro la quale si postulano cospicui, e spesso del tutto inesistenti, vantaggi economici; e che invece nella maggioranza dei casi si traduce in una sequela rozzamente indistinta di “eventi” che ci propinano un'idea falsata di archeologia come rutilante prodotto d'immagine da offrire alla massa incolta e onnivora del turismo globalizzante. Riguardo al tempio “G” di Selinunte questo fenomeno, per la stessa importanza del monumento e per l'innegabile ascendente politico nella gestione complessiva della vicenda, si presenta amplificato all'ennesima potenza e altrettanto amplificato è il pericolo di scelte irreversibili adottate senza il necessario scrutinio -al contrario, probabilmente all'insaputa- della comunità scientifica.

N.d.A: per saperne di più sull'argomento v. i contributi di G. Adornato, C. Greco, M. Luni-O. Mei, V.M. Manfredi, C. Marconi, D. Mertens, R. Pumo Marconi, S. Tusa nel volume Selinunte. Restauri dell'antico (a cura di C. Greco), Roma 2016.



Cerimonia d'inaugurazione del Telamone “Frankenstein” ad Agrigento



Che ne sarà mai di questo sogno ambizioso? sarà forse l'ultimo di questa lunga serie che ha segnato lo spirito di un'epoca archeologica così infelice?

IL TEATRO DI **TEANO**: ANASTILOSÌ SÌ, ANASTILOSÌ NO..... ... LE RAGIONI DEL DILEMMA!

di **Alfredo BALASCO**



Il Teatro-Tempio di Teano, uno dei più grandi della Campania e dell'Italia antica (fig. pag. 89), costituisce una pietra miliare nell'architettura teatrale dell'Italia antica. Il monumento fu edificato in età tardo repubblicana alla fine del II sec. a.C., secondo una struttura articolata su tre terrazze artificiali di forte impatto scenografico. Il complesso si distingue per il suo carattere unitario e per la perfetta assialità tra il Tempio, collocato sulla terrazza più alta delle tre, e la sottostante cavea teatrale.

L'impianto architettonico dell'edificio si pone all'avanguardia, per unicità delle soluzioni costruttive impiegate, nel panorama degli edifici teatrali di tradizione ellenistica in ambito italico e soprattutto in quello laziale. Tali complessi adottano soluzioni e modelli architettonici che prefigurano il maestoso teatro di Pompei, che in cima alla sua cavea aveva un grande tempio, svolgendo un ruolo fondamentale per lo sviluppo del teatro di tipo romano. Proprio nella Campania settentrionale, verso la fine del II sec. a.C., si svolsero alcuni esperimenti strutturali che rivoluzionarono il modo di costruire dei teatri, rendendoli indipendenti dai condizionamenti del terreno circostante. Una delle maggiori novità fu quella di utilizzare terrapieni di terra contenuti da grandi sottostrutture cave in cementizio, capaci di sostenere la cavea in maniera indipendente. Tra i primi esempi in cui fu sperimentata tale soluzione furono: i teatri di *Cales* e quello di *Teanum Sidicinum*. I due edifici, cronologicamente quasi coevi, costruiti entrambi su volte rampanti a botte, sostenute da muri radiali attraversati da aperture arcuate che consentivano il passaggio del pubblico tra gli ambienti radiali. In questo modo si adottarono le prime soluzioni per distribuire il pubblico sulle gradinate della cavea attraverso percorsi interni, indipendenti dai condizionamenti esterni.

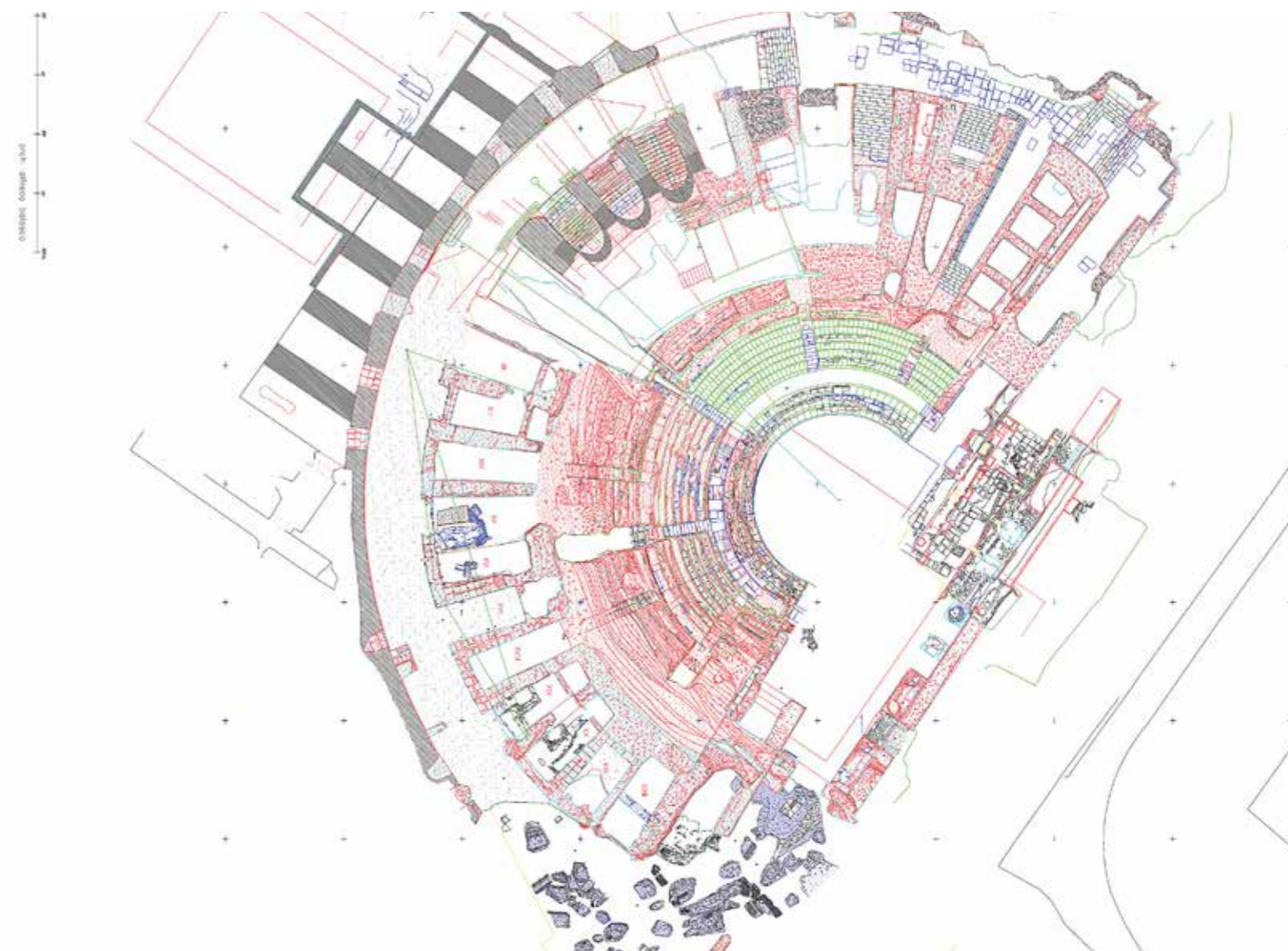
Con la deduzione della colonia augustea il teatro beneficiò di interventi che adeguarono la cavea ai principi dell'architettura teatrale romana. In tale occasione, infatti, la cavea, attraverso l'inserimento dei tribunalia, si saldò agli analèmmata e fu ricostruita in forme monumentali la precedente *scaenae frons* rettilinea. Il nuovo frontescena fu disposto probabilmente su due ordini di colonne, con l'impiego di una raffinata decorazione architettonica e scultorea in marmo.

Durante il principato di Settimio Severo, intorno al 205 d.C., l'intero organismo teatrale subì una profonda trasformazione con l'ampliamento della cavea teatrale, che avvenne con l'inserimento di due ordini di ambulacri e di un attico colonnato in *summa cavea*. Per l'occasione venne rinnovata l'intera decorazione architettonica, coinvolgendo soprattutto l'edificio scenico in cui furono impiegati marmi provenienti dalle cave imperiali della Grecia, Asia Minore e Africa. La realizzazione della decorazione architettonica fu eseguita da maestranze imperiali, altamente qualificate, probabilmente provenienti da

Pozzuoli o dalla stessa Roma.

Il teatro nella seconda metà del IV secolo d.C., fu probabilmente abbandonato in modo graduale, subendo spoliazioni che continuarono, con fasi alterne, fino al XI-XII secolo. Alla fase di abbandono della struttura, si succedettero una serie di cantieri di spoglio e una densa attività di frammentazione dei marmi, secondo un'organizzazione razionale delle attività di smantellamento: stoccaggio e smaltimento dei materiali, in funzione del loro reimpiego e dell'utilizzo come materiale per nuove costruzioni.

Il complesso monumentale del Teatro Tempio di *Teanum Sidicinum* è stato oggetto di varie campagne di scavo condotte dall'ex Soprintendenza Archeologica di Napoli e Caserta. I primi scavi furono condotti da Werner Johannowsky agli inizi degli anni Sessanta del Novecento e poi continuati, con fasi alterne, fino all'anno 2007. Nel 1998 s'intrapresero, sotto la direzione scientifica di Stefano De



Caro e Gabriella Gasperetti, nuovi scavi e restauri che interessarono il crollo dei blocchi architettonici della scaenae frons, parzialmente indagata, tra il 1960 e il 1963, da Werner Johannowsky. L'indagine archeologica sul campo fu assegnata alla dottoressa Virna D'Avino, mentre la consulenza per la progettazione degli interventi e quella dei rilievi indiretti e diretti furono affidati allo scrivente. In particolare, nel 1998 si portò alla luce una porzione significativa del crollo, documentandone la stratigrafia archeologica, la posizione, la quotatura dei blocchi in crollo e la decorazione delle loro modanature. Successivamente alla rimozione dei blocchi in crollo, vennero documentate la fossa scenica e i resti delle fondazioni della scena tardo ellenistica. Nello stesso scavo si rinvennero, in posizione di crollo, i blocchi degli architravi e delle cornici appartenenti all'ordine centrale e a quello laterale nord. Furono inoltre scavati i due podi in muratura che inquadravano la valva hospitalis settentrionale. Sui podi erano disposti tre ordini di colonne sormontate, in successione dal basso, da capitelli compositi per il primo ordine e corinzi per gli altri due. La porta regia risultava inserita in una facciata monumentale, disposta su due ordini costituiti ognuno di quattro colonne: in pavonazzetto per l'ordine inferiore e in granito rosa di Assuan per quello superiore. Sulle colonne

dell'ordine inferiore erano posti capitelli compositi figurati in marmo proconnesio, mentre su quelle del secondo ordine erano collocati capitelli corinzi dello stesso marmo. Le basi composite dell'ordine inferiore poggiavano su plinti in grandi blocchi di calcare, annegati nel nucleo della crepidine del proscenio. Le indagini nell'edificio scenico consentirono di recuperare una quantità incredibile di blocchi appartenenti alla decorazione architettonica e scultorea del frontescena. L'eccezionale quantità dei pezzi scoperti, unitamente al loro perfetto stato di conservazione, consentì di approfondire l'analisi architettonica sull'edificio scenico e di formularne nuove ipotesi ricostruttive proposte prima da Virna D'Avino-Alfredo Balasco (figg. pagg 90 e 91) e poi da Heinz Beste dell'Istituto Germanico di Roma.

Sulla scorta degli indicatori cronologici raccolti nel corso dello scavo, le attività relative ai cantieri di spoglio si possono individuare in tre fasi: Fase Ia e Fase Ib del primo cantiere di spoglio (seconda metà del IV fino al VII secolo d.C.); Fase II del secondo cantiere di spoglio (X e il XII secolo d.C.); Fase III cessazione delle attività produttive nel teatro (XIII e XIV secolo d.C.). La cessazione dei cantieri di spoglio non comportò il completo abbandono del monumento, che continuò ad essere frequentato nelle zone

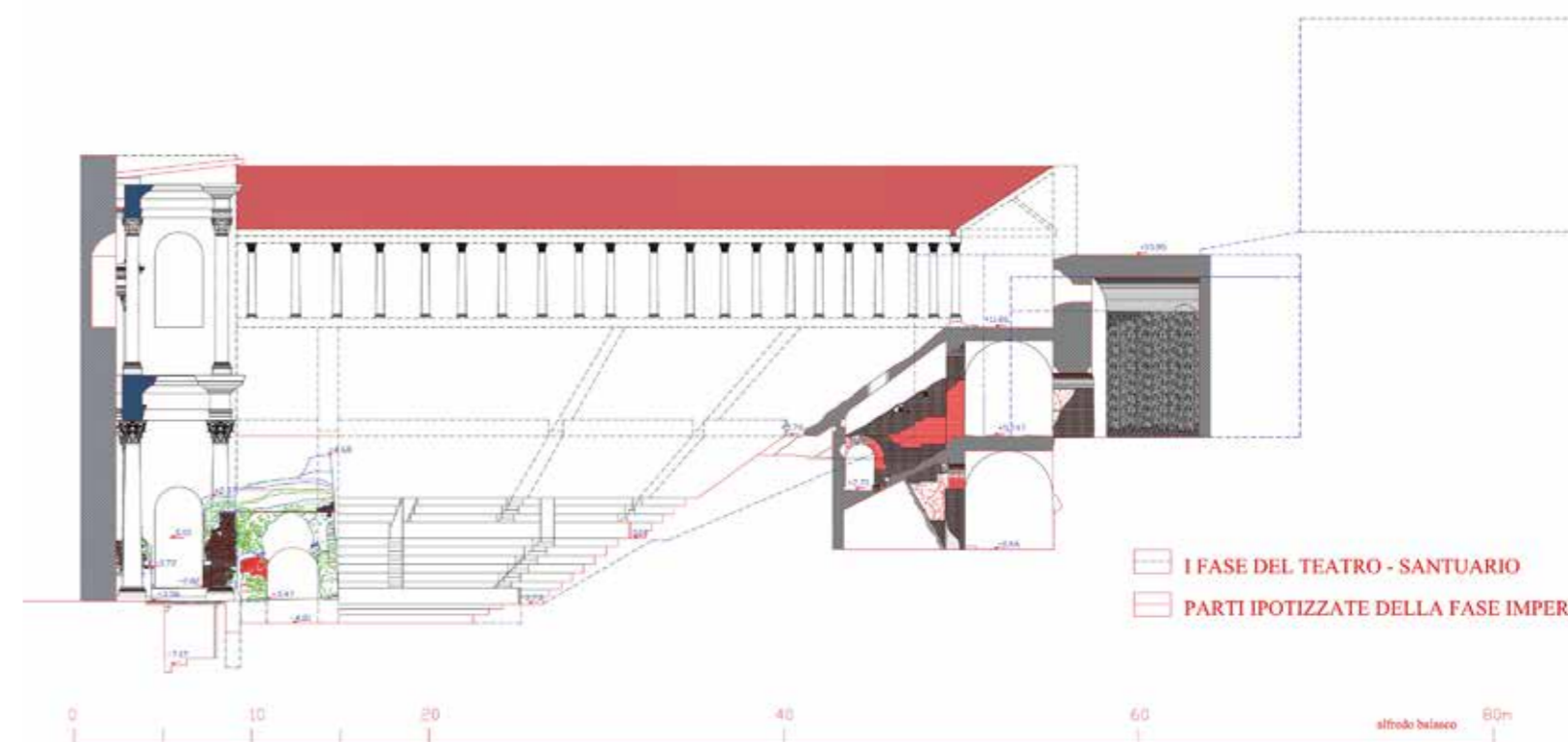
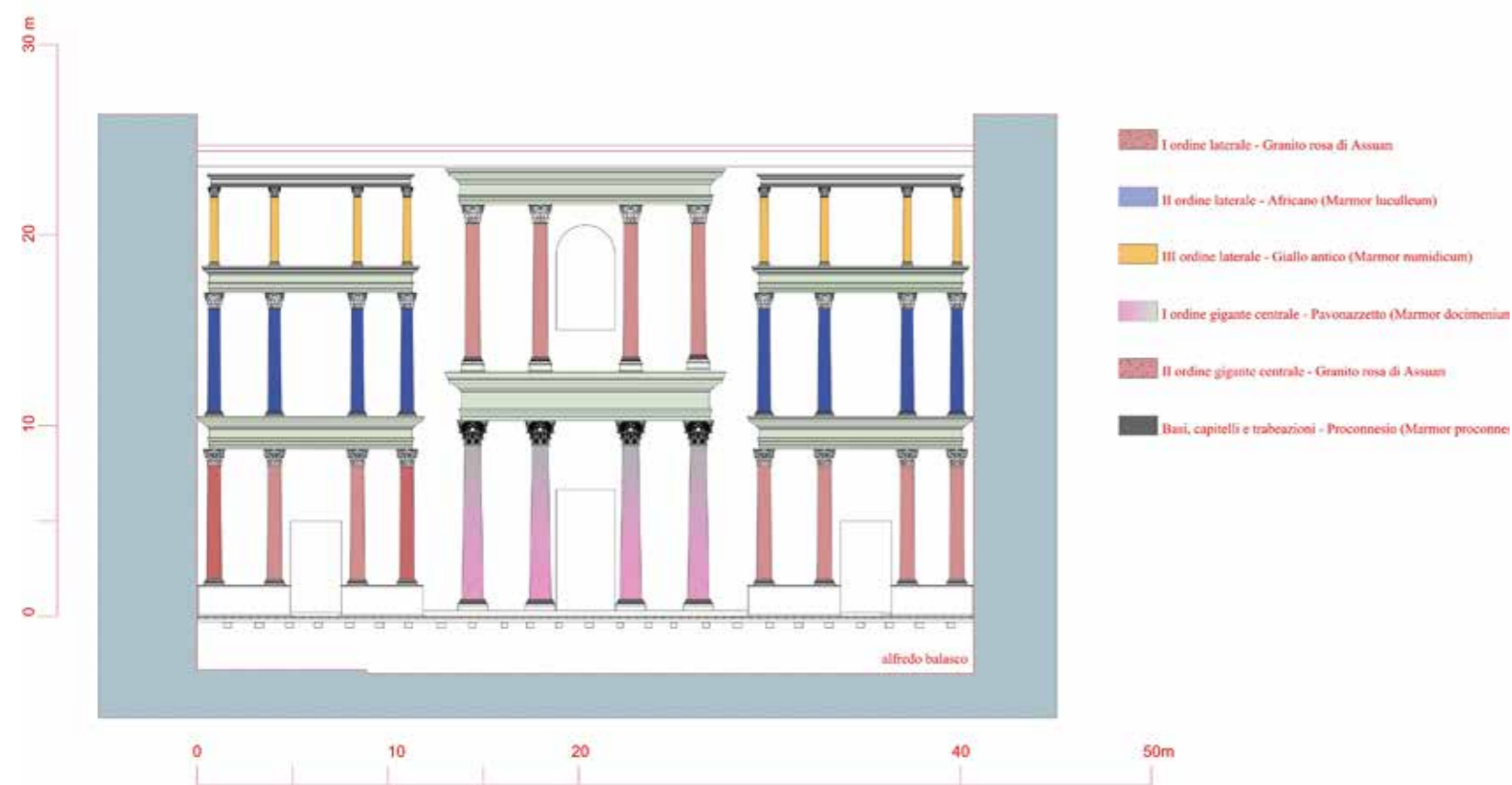
della media cavea e dell'ambulacro superiore, destinandole a discarica di ceramica e a fornaci per la produzione di tegole.

Le attività di cantiere della Fase Ia furono individuate con certezza sul fondo della fossa scenica dove, dopo la rimozione del tavolato ligneo del palcoscenico, furono depositati gli elementi architettonici del terzo ordine dell'edificio scenico, secondo un'organizzazione del cantiere che prevedeva lo smontaggio degli elementi procedendo dall'alto verso il basso. Probabilmente in questa fase si avviarono anche le attività di asportazione delle lastre di rivestimento delle gradinate della cavea. La scoperta di una moneta dell'imperatore Valente (364-378 d.C.) sulla superficie su cui erano appoggiati i blocchi architettonici accantonati, ha indotto a datare l'abbandono del monumento intorno alla metà del IV secolo d.C.

L'incredibile accatastamento dei blocchi architettonici all'interno della fossa scenica (figg. pagg 92 e 93), ha fatto ipotizzare che il crollo del frontescena sia da imputare al terremoto del 375 d.C., ritenuto dalle fonti antiche la causa delle tante distruzioni avvenute in molti centri della Campania: il quadro delle lesioni, rotazioni e slittamento dei piani posa dei pilastri dell'ambulacro del primo ordine e altri crolli e distacchi presenti in diversi punti dell'edificio, sono stati at-

tribuiti a tale terremoto. In Campania e nell'attuale Molise altri edifici da spettacolo subirono ingenti danni provocati da sciami sismici nel corso del IV secolo d.C., come nei teatri di Benevento e Venafrò. È stato quindi ipotizzato che il teatro di Teano, successivamente all'evento tellurico, fu abbandonato per l'indebolimento generale delle parti strutturali e che il frontescena, benché restasse ancora in piedi, fosse stato fortemente danneggiato. Tuttavia, appare improbabile che il complesso teatrale possa essere stato del tutto defunzionalizzato in un periodo così precoce, per la sua posizione nella parte centrale della città antica, ricca di edifici monumentali, e non molto distante dall'area del foro. Un evento che contrasta, inoltre, con l'importanza che la città svolgeva ancora nel VI secolo d.C., tanto da annoverarsi tra i centri più vitali della Campania.

Verso la fine del IV secolo d.C., Fase Ib, il sito fu rioccupato con la ripresa delle attività di spoglio, che durarono all'interno di un'ampia forbice cronologica inquadrabile tra il VI e il IX/X secolo d.C. Con la ripresa delle attività, non solo rientrava il taglio e la frammentazione dei blocchi probabilmente per la produzione della calce, ma soprattutto il recupero dei marmi colorati e l'accantonamento delle colonne, dei capitelli, degli architravi da trasferire proba-





bilmente verso le grandi fabbriche ecclesiastiche benedettine di Cassino e San Vincenzo al Volturno. La persistenza nell'area dell'ordine benedettino, confermata dalle fonti medievali, non esclude che i ruderi del teatro fossero sotto l'autorità dei monaci, i quali esercitavano il diritto di poter riutilizzare per i propri scopi i materiali del teatro.

Dopo una lunga fase di abbandono, l'area fu rifrequentata a partire dal XII secolo d.C. A questo periodo è attribuibile la Fase II, quando sui resti della cavea e dell'ambulacro superiore e negli ambienti radiali si insediaronò un'attività di lavorazione per il reperimento di materiali da costruzione e un quartiere per la produzione di materiale fittile.

Tra il XIII e XIV secolo d.C., Fase III, cessa qualsiasi attività di spoliazione, destinando l'area a discarica di materiali ceramici provenienti dall'abitato medievale. Inoltre, vengono soppressi i percorsi interni alla cavea dei cantieri precedenti e gli assi stradali d'accesso alla città medievale, spostandoli all'esterno del teatro. Successivamente, al completo interrimento della cavea, fu realizzato un nuovo asse stradale, che passava

all'interno dell'ambulacro del secondo ordine, che serviva a collegare il pianoro della città antica con l'abitato medievale. Il Teatro-Tempio di Teano è un sito archeologico rimasto fortunatamente integro fino ai nostri giorni, che per la sua unicità va preservato nella prospettiva del completamento delle indagini archeologiche e degli ulteriori studi necessari a definirne in modo più sicuro la cronologia e le dinamiche dei cantieri di spoglio.

Inoltre, l'eccezionale stato di conservazione dei pezzi architettonici ha consentito di raccogliere preziose informazioni sugli arnesi e le tecniche impiegate per la lavorazione dei blocchi ed anche sulle procedure utilizzate per il loro trasporto, il sollevamento e messa in opera. Un contesto raro, che più che in altri casi, si presta a divenire un laboratorio di ricerca finalizzato alla comprensione dei meccanismi complessi della organizzazione del cantiere che, al di là dei messaggi ideologici e di prestigio legati all'utilizzazione di materiali preziosi, potrà restituire informazioni anche sul costo dei marmi e delle colonne partendo dagli studi pionieristici che si sono sviluppa-

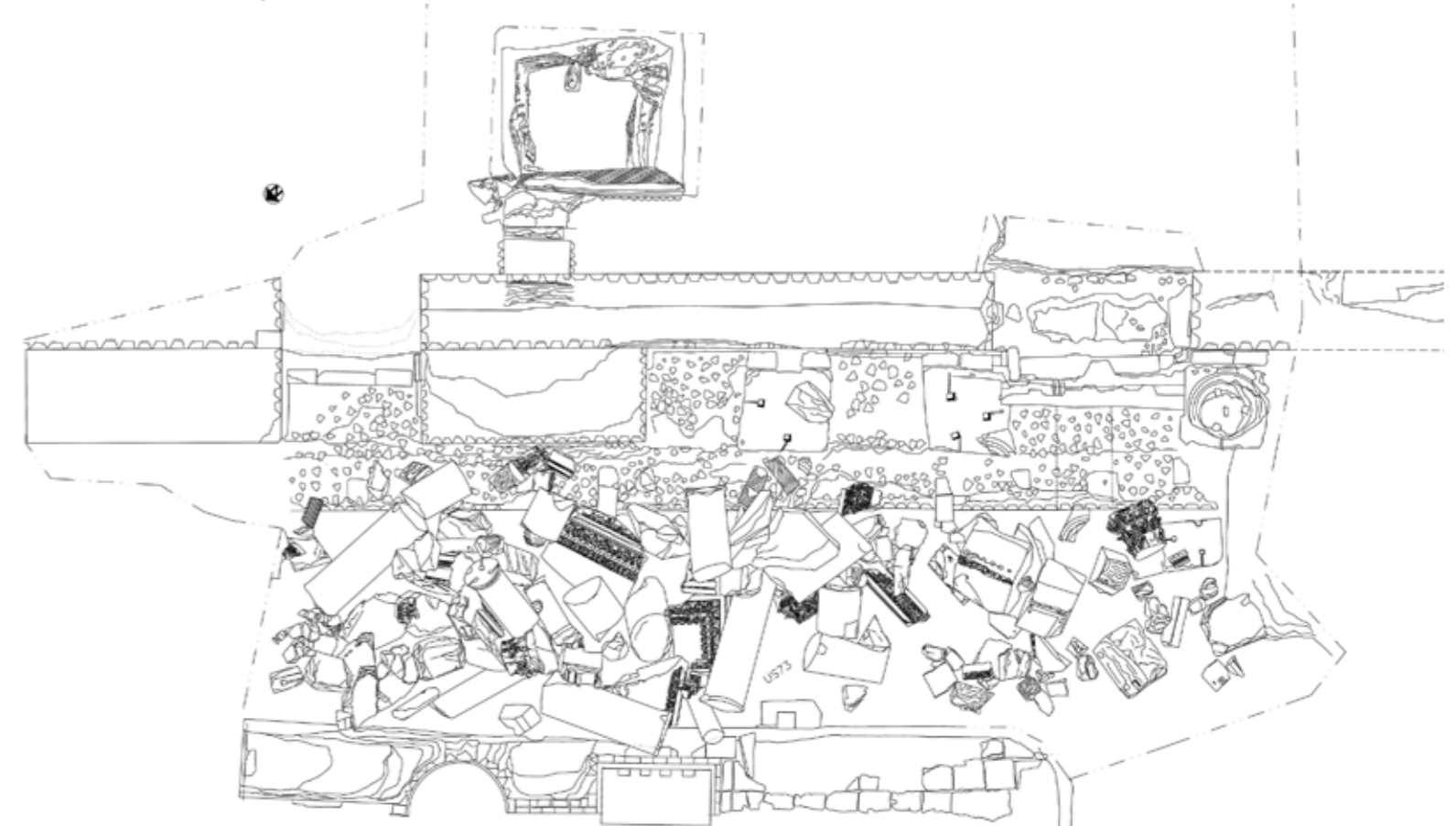
ti in questo settore negli ultimi anni. L'approfondimento della ricerca, in tutte le sue implicazioni storiche e tecniche, costituisce la premessa indispensabile per una possibile anastilosi del frontescena, seppure da realizzare in modo parziale e con criteri d'intervento storicamente corretti e non invasivi. Una eventualità di cui vanno verificate: la fattibilità, con la definizione dell'estensione dell'intervento di ricomposizione delle parti crollate; i materiali e le modalità tecniche d'esecuzione; i costi dell'intervento; la verifica dell'impatto delle parti ricomposte rispetto al contesto topografico-paesaggistico in cui si cala il monumento.

L'anastilosi rappresenta in senso stretto la ricomposizione in posizione originale di un edificio storico smem-

nuovi, ma distinguibili, per garantire la stabilità e leggibilità strutturale nel rispetto della materia antica e senza falsificare il monumento.

Occorre dire, purtroppo, che già da qualche anno vengono favoriti interventi finalizzati ad una valorizzazione subalterna alla spettacolarizzazione del patrimonio culturale, chiaramente per fini ideologici ed economici. Assistiamo sempre più alla realizzazione di progetti di ricostruzione fatti accettare in modo acritico e perentorio, evitando volutamente di coinvolgere gli specialisti e la comunità scientifica per suscitare l'opportuno dibattito preliminare a qualsiasi intervento sul patrimonio culturale.

Per non parlare delle dilaganti performance arti-



brato, o di una sua parte, ed è possibile solo nella condizione in cui si conservino gli elementi della costruzione originale. Quindi, una condizione ideale che accade raramente, sia nel senso della ricerca scientifica sia nel lavoro di ricomposizione di un monumento, tanto da considerarla parte integrante della stessa storia dell'architettura. Un intervento che è possibile quando c'è la certezza di ricomporre gli elementi nella loro posizione originaria avendo la consapevolezza della loro portata storica e architettonica, integrando con elementi

stiche, talvolta veramente orribili, che in modo acritico, se non violento, si sovrappongono ai resti antichi svilendone la funzione e l'importanza, ponendole in secondo piano rispetto alle velleità dell'artista e dell'architetto di turno. Una deriva che oramai sembra ignorare uno dei principi fondanti del restauro conservativo e cioè quello che ogni intervento rappresenta un'opinione, un'interpretazione quali espressioni del proprio tempo. Per invertire questa linea di tendenza, occorre che prevalga di nuovo il principio della massima

obiettività sotto il profilo storico ed estetico, di brandiana memoria, evitando quanto più possibile le ricostruzioni invasive o quantomeno, se proprio necessarie per ragioni di natura conservativa del monumento, dovrebbero essere riconoscibili e reversibili.

Il completamento dello scavo archeologico, lo studio puntuale dei marmi dell'edificio scenico, contestualmente alla definizione del contesto topografico e paesaggistico dell'area, sono elementi di approfondimento e conoscenza indispensabili per qualsiasi progetto di valorizzazione del monumento. Un progetto di anastilosi che avvenga senza il completamento dello scavo dei parasceni, del retroscena e delle basiliche, appare improponibile non solo per ragioni di carattere scientifico ma anche della stessa fattibilità strutturale e architettonica dell'intera operazione. Altrettanto indispensabile è l'attuazione di una campagna di schedatura e il completamento dei rilievi di dettaglio dei blocchi architettonici della scaenae frons, tenendo in conto i rilievi già eseguiti nell'indagine degli anni passati.

Approfondimenti che si rendono necessari per definire con maggiore precisione e attendibilità le proposte ricostruttive del frontescena formulate da Virginia D'Avino, da chi scrive e dall'ing. Heinze Beste. Queste ipotesi, seppure in larga massima combacianti, differiscono in alcune parti sostanziali e certamente non trascurabili: come per i tre piedistalli scoperti in corrispondenza della porta regia, che Beste interpreta come basi di statue, ma che a parere di chi scrive vanno interpretati come sostegni alle basi delle colonne del secondo ordine e disposti sopra la trabeazione del I ordine della porta regia. Altro aspetto riguarda come fosse realizzata la struttura portante dell'edificio scenico e quella degli ambienti del retroscena. Da un limitato saggio eseguito alle spalle del muro di fondo della scaenae frons, fu verificato che la struttura portante, nella fase severiana, fu realizzata costruendo due muri paralleli in opera testacea. I due muri risultavano irrigiditi da setti murari trasversali, per meglio sostenere gli enormi pesi dei

colonnati.

Per quanto riguarda i passaggi dei parasceni verso le basiliche, essi erano rialzati da gradini rispetto al piano di calpestio del pulpitem e quindi non alla stessa sua quota, come indicato da Beste.

Rimane ancora poco chiaro il rapporto urbanistico tra il complesso teatrale e la città, il quale sembra essere stato risolto attraverso opere monumentali di forte impatto scenografico. Di queste grandiose costruzioni sono visibili un grandioso ninfeo a cinque absidi, costruito in opera quasi reticolata, e altre strutture in opera laterizia non meglio identificabili, ma che sembrano collegare la zona del teatro a quella del non lontano anfiteatro. Altrettanto importante è il completamento dello scavo del Tempio che sovrastava la cavea teatrale secondo una sistemazione monumentale di età tardo repubblicana, articolata su terrazze artificiali, e in rapporto assiale tra loro. Una sistemazione architettonica densa di significati sacrali e simbolici, attualmente poco percepibile per la mancanza d'accesso alla rampa interna al podio del Tempio. In origine le rampe erano due e poste simmetricamente negli avancorpi delle costruzioni retrostanti al medio ambulacro del teatro. Ripristinare la percorribilità della rampa superstite, consentirebbe, come in antico, il collegamento diretto tra il teatro e il Tempio, favorendo, quindi, una lettura d'insieme dell'intero complesso monumentale che attualmente manca.

In conclusione, favorire interventi di anastilosi senza che si completino gli scavi del teatro, il recupero, la catalogazione e lo studio di tutti i frammenti originali (blocchi, basi, colonne, capitelli, trabeazioni, lastre) è scorretto scientificamente ed espone a pericoli interpretativi difficilmente poi sanabili per la complessità dell'intervento e per i suoi elevati costi economici. Lo studio approfondito dei blocchi e dei resti della struttura originaria, in tutte le sue parti, è fondamentale per la ricomposizione e l'assemblaggio dei pezzi originali sul posto, secondo la loro collocazione storica e con l'ausilio di ricostruzioni grafiche basate su una documentazione



puntuale dei frammenti antichi. Solo in questo modo sarà possibile formulare una proposta scientifica di anastilosi, su cui confrontarsi in modo costruttivo e democratico, senza alcuna prevaricazione. La migliore soluzione sarebbe quella di realizzare un'anastilosi limitata e compatibile con la conservazione del cantiere di spoglio tardo antico e altomedievale e allo stesso tempo non invasiva nei confronti del pregevole contesto ambientale in cui si cala il monumento. Un intervento da inserire all'interno di un

percorso di visita che possa comunicare e illustrare, nei confronti dei visitatori, la storia degli scavi e quella del teatro. Una sorta di "Museo dell'opera del Teatro", costituito da una selezione ragionata dei materiali provenienti dagli scavi del teatro, dai pezzi architettonici della scena, dai rilievi e corredato da moderni apparati didattici con ricostruzioni realizzate con la realtà virtuale 3d.

Alfredo Balasco



Niscemi: ovvero la buona politica che non c'è

di **Leandro JANNI**



“I politici volano verso i luoghi in cui sono appena accaduti disastri o calamità naturali come avvoltoi sulle carogne: questi per strappare alla morte un po' di carne, quelli un po' di consenso.” (Giovanni Soriano, *L'inconveniente umano*, 2022)

Il ciclone Harry si è abbattuto inesorabilmente sulle coste siciliane, luogo di tutte le ambiguità e contraddizioni delle politiche di gestione del territorio siciliano. Ma esso ha colpito duramente anche l'entroterra siciliano, determinando l'impressionante frana di Niscemi. Dunque, le poderose mareggiate e tempeste di questo inverno, in Sicilia, hanno provocato crolli, allagamenti, dissesti e la distruzione di tratti di litorale già alquanto compromessi. Devastate infrastrutture, abitazioni e attività economiche e produttive. Centinaia di cittadini hanno dovuto abbandonare le loro

case. Possiamo affermare che si è trattato di un disastro prevedibile. Disastro fortemente aggravato dall'alterazione degli ecosistemi e dei paesaggi originari, e dunque dall'occupazione scriteriata di brani di territorio fragili e in cui, nel corso degli anni, sono state realizzate, senza alcun limite, costruzioni, opere di ogni genere.

Quanto è accaduto a Niscemi non è frutto del caso o soltanto della forza impetuosa della natura. Non dobbiamo dimenticare che il quartiere Sante Croci e il margine ovest di Niscemi hanno già fatto i conti con una frana distruttiva nel 1997: case lesionate, chiesa demolita, urbanistica ridefinita. L'attuale, impressionante attivazione della frana evidenzia, ancora una volta, inequivocabilmente, la necessità di politiche di adattamento e riduzione del rischio: ovvero monitoraggio continuo, soglie di allerta calibrate sul comportamento del versante di frana, gestione delle acque superficiali e sotterranee, stringenti regole d'uso del suolo. Insomma: quando nel 2014 si adeguò il PRG al PAI (Piano Stralcio di Bacino per l'Assetto Idrogeologico della Sicilia dell'anno 2006) che classifica le aree R4 del territorio comunale (la più grave dal punto di vista del dissesto ideologico), oltre alle opere di mitigazione si sarebbero dovute delocalizzare le cubature esistenti, rimuovere gli edifici dalle zone a rischio per ricollocarle in aree in sicurezza e, di conseguenza, acquisire l'area di sedime dell'edificio demolito al patrimonio indisponibile del Comune, anziché aspettare la tragedia e la fuga odierna dei residenti.

Ma quanto di tutto questo è stato fatto in questi ultimi anni? Poco o nulla. Scrive Adelaide Conti, insegnante di Niscemi: «Negli anni Niscemi ha imparato, suo malgrado, a convivere con la perdita. Diversi anni fa il crollo di un ponte portò alla distruzione della linea ferroviaria e alla chiusura della stazione, isolando il paese e segnando una frattura profonda nello sviluppo del territorio. Nel 1997 una frana devastò parte del centro storico, lasciando ferite mai del tutto rimarginate. Oggi nuovi cedimenti del terreno riaccendono la paura e riportano alla luce una fragilità strutturale mai realmente affrontata seppure puntualmente denunciata. Questi eventi non sono solo emergenze geologiche, ma ferite sociali. La popolazione è stata costretta a vivere per anni nel disagio, tra insicurezza, promesse di interventi e una sensazione costante di abbandono. Niscemi non chiede pietà – e i santi non hanno i mezzi per intervenire – ma serve attenzione, prevenzione e rispetto: perché perdere infrastrutture, case e serenità non può diventare una normalità. Il pensiero, ora, va agli sfollati, alle famiglie che ancora una volta pagano il prezzo più alto».

E non dimentichiamo la sconcertante vicenda del Muos: ovvero l'aver consentito, la Regione Siciliana e lo Stato, alle forze armate USA, di impiantarsi illegittimamente all'interno di un'area protetta naturale, la Riser-





va naturale orientata Sughereta di Niscemi, a ridosso del centro abitato. Il MUOS è un avanzato sistema di comunicazioni satellitari gestito dalla Marina statunitense per forze navali, aeree e terrestri, operativo dal 2019. A nulla sono valse le forti e ripetute proteste di cittadini, comitati civici e ambientalisti.

Insomma: la devastazione determinata dal ciclone Harry non può essere considerata un'emergenza inaspettata. Essa è indubbiamente il risultato di decenni di mancato rispetto delle leggi, di totale assenza di programmazione e prevenzione in un contesto in cui i cambiamenti climatici in atto amplificano l'energia dei fenomeni meteorologici. In Sicilia condoni e abusivismo hanno prodotto illusioni e danni. La politica, i governi regionali e nazionali hanno responsabilità gravi. E i conti prima o poi si pagano.

Ribadiamo pertanto la necessità di programmare e pianificare imprescindibili interventi di tutela e salvaguardia del territorio; dismettere, decostruire tutto ciò che deve essere dismesso, decostruito; bloccare il consumo di suolo

e nuove edificazioni a cominciare dalle coste; porre in essere opportune politiche di sanazione, mitigazione e adattamento finalizzate a contrastare gli effetti del cambiamento climatico; programmare e realizzare interventi di rinaturalizzazione e di ripristino degli ecosistemi e dei paesaggi originari. Ripensare con coraggio, forza e immaginazione il modo di abitare nei nostri territori: dalle spiagge e dalle zone costiere fino all'interno dell'Isola, lungo torrenti, colline e montagne.

La devastante frana di Niscemi riporta alla memoria il crollo del centro di Agrigento, la grande frana del 1966. Non ci furono morti perché era stato un evento annunciato ma in qualche modo segnò una svolta. Il ministro dei Lavori Pubblici, il socialista Giacomo Mancini, incaricò il direttore generale del ministero Michele Martuscelli di fare una relazione su quanto era accaduto. Martuscelli produsse un documento esemplare nel quale si spiegava che all'origine della fragilità di quel territorio c'era la speculazione edilizia, che era la malattia di Agrigento come di quasi tutto il nostro

Paese. Era così, infatti, anche a Roma, a Napoli, a Palermo.

Per la prima volta l'opinione pubblica seppe come stavano venendo su le nostre città. La frana di Agrigento però aprì la strada alla cosiddetta "Legge Ponte", così denominata perché doveva portare alla riforma urbanistica e ne anticipava alcune parti importanti come gli standard urbanistici con i quali si fissavano dei parametri: tanti metri quadri di verde per abitante, tanti di parcheggi, tanti di spazi pubblici. Insomma, era una prima affermazione del diritto dei cittadini alla città.

I nove decimi dello spazio urbanizzato in quasi tutto il nostro Paese è stato costruito negli ultimi settant'anni senza regole e senza forma, tra abusivismo e speculazione, spessissimo senza cura e senza qualità. E le città nelle quali abitiamo sono informi, senza confini percepibili. Sterminate distese di

metri cubi su metro quadro di cemento, senza verde, senza servizi.

La riforma urbanistica non è mai stata portata a termine perché c'erano interessi enormi della proprietà fondiaria e dei costruttori e avrebbe richiesto una forza e una coesione della politica che non c'era. Poi, con il passaggio dell'urbanistica alle Regioni, una politica nazionale per le città non c'è più stata. E i danni li abbiamo sotto gli occhi. Soprattutto qui, in Sicilia. E' giusto ricordare anche delle vicende positive. Con La Pira sindaco di Firenze e Dozza sindaco di Bologna sono state fatte cose insigni. L'assessore all'urbanistica della giunta Dozza era Giuseppe Campos Venuti e al suo successore, Pier Luigi Cervellati, si deve il piano per il centro storico di Bologna, che fissava due principi fondamentali: 1) che il centro storico andava tutelato nel suo complesso



come monumento in sé; 2) che non andava snaturato da punto di vista sociale ma doveva essere il luogo di investimenti nell'edilizia popolare. Il primo a scrivere che il centro storico era un "unicum" organico, unitario era stato Antonio Cederna. Campos Venuti e Cervellati hanno concretizzato quel concetto e aperto la strada. Possiamo dire che l'Italia, in gran parte, è il Paese che ha meglio tutelato l'integrità dei suoi centri storici.

Napoli, con la giunta di Maurizio Valenzi e poi con Antonio Bassolino ha fatto scelte urbanistiche rilevanti, esemplari. Il suo piano regolatore non prevede consumo di suolo e questa oggi dovrebbe essere la regola fondamentale di ogni piano urbanistico comunale. E oggi – diciamo – è anche più semplice porre in essere questa regola. La spinta demografica si è bloccata e i tanti volumi vuoti delle nostre città possono essere riutilizzati, rigenerati per soddisfare la domanda di alloggi che ancora esiste. La sensibilità ambientale è cresciuta ed è più facile far comprende-

re che continuare a cementificare è davvero inutile e dannoso. Insomma, c'è un lavoro enorme di ricostruzione, rigenerazione, riabilitazione del patrimonio già costruito o mal costruito. "Zero consumo di suolo" non vuol dire negare lo sviluppo, anzi: vuol dire fare le cose che servono alle nostre città, ai nostri territori.

Di certo oggi bisognerebbe intervenire rimettendo mano alle periferie, ripensandole, ridefinendole, rifacendo pezzi di città e la spesa pubblica dovrebbe essere il punto di partenza. Ma ci vorrebbero idee, cultura, modelli di riferimento, risorse economico-finanziarie, competenze amministrative. Ci vorrebbe una buona politica capace di riattivare fiducia e speranza. Una buona politica capace di riattivare processi virtuosi, capace di immaginare e realizzare città belle, ecologicamente sane, aperte e accoglienti.

Leandro Janni, vicepresidente regionale di Italia Nostra Sicilia



ISTRUZIONI sul come scampare alle rovine

Candido era stato ferito da alcune scaglie di pietre, e coperto di frantumi di rovine giacea disteso sulla strada. - Ahimè, diceva egli a Pangloss, procurami un po' di vino, e un po' d'olio, ch'io mi muoja. - Questo terremoto rispondeva Pangloss, non è cosa nuova; la città di Lima soffersse in America le stesse scosse l'anno passato: l'istessa cagione produce l'istesso effetto: bisogna che certamente sotto terra vi sia una striscia di zolfo da Lima fino a Lisbona - Non vi è niente di più probabile, diceva Candido, ma datemi per Dio un po' di vino e un po' d'olio. - Come probabile? replica il filosofo; la cosa è evidente, ed io la sostengo. Candido perdè il lume degli occhi, e Pangloss gli recò dell'acqua d'una fontana vicina.

Il giorno dopo, avendo trovato qualche po' di provvisioni con ficcarsi tramezzo alle rovine, si rinfrancarono un po' di forze, quindi si posero come gli altri a lavorare per sollievo degli abitanti ch'erano scampati alla morte. Alcuni cittadini sovvenuti da essi gli diedero da desinare qual poteva apprestarsi in tanta sciagura. Era il pranzo veramente assai tristo, bagnando i convitati il loro pane di lacrime, ma Pangloss li consolava assicurandoli, che le cose non potevano andare altrimenti; perchè, diceva egli, tutto quel che è, è ottimo, imperocchè se vi è un vulcano a Lisbona non poteva essere altrove non essendo possibile che le cose non sieno dove sono; perchè ogni cosa è bene. Un omiciattolo moro famiglio dell'Inquisizione, che gli era accanto, prese civilmente la parola, e gli disse: - Al vedere il signore non crede al peccato originale; perchè se ogni cosa è per lo meglio, non v'è dunque nè caduta nè castigo. - Domando umilissima scusa a vostra eccellenza, rispose anche più civilmente Pangloss, perchè la caduta dell'uomo e la maledizione entravano necessariamente nell'ottimo de' mondi possibili. - Vossignoria non crede dunque la libertà? riprese il famiglio. - Mi scusi vostr'eccellenza, replicò Pangloss, la libertà può sussistere, con la necessità assoluta, perchè era necessario che noi fossimo liberi, perchè finalmente la volontà determinata...

Pangloss era in mezzo a questo discorso, quando il famiglio fece un cenno al suo staffiere che lo serviva a tavola con del vino di Porto.

.....da Voltaire: "Candide"

Appena messo piede in città, piangendo la morte del loro benefattore, sentono tremare la terra sotto i lor piedi; il mare si solleva ribollendo nel porto, e fracassa i bastimenti che sono all'ancora. Vortici di fiamme e di cenere coprono le strade o le piazze, crollano gli edifizj, si rovesciano tutti sulle fondamenta, e le fondamenta dispergonsi. Trenta mila abitanti d'ogni età e d'ogni sesso restano schiacciati dalle rovine. Il marinajo fischiando, e bestemmiando dicea fra sé: - Qui v'è da buscar qualche cosa. - Qual può esser la ragion sufficiente da' un tal fenomeno? dicea Pangloss. - Questa è la fine del mondo, esclamava Candido.

Il marinajo corre addirittura tramezzo alle rovine ad affrontar la morte per trovar de' quattrini, ne trova, se ne impadronisce, s'ubbricca, e avendo smaltito il vino, compra i favori della prima ragazza cortese che se gli para davanti, sulle ruine delle case distrutte, e in mezzo dei moribondi e de' morti. Pangloss lo tirava intanto per la manica, "amico, dicendogli, la non va bene, voi mancate alla ragione universale, voi impiegate malamente il tempo." - Corpo di... sangue di... rispondeva l'altro, son marinajo e nato a Batavia; oh va che tu hai trovato il tuo, colla tua ragione universale!

IL BORDERÒ delle NOTIZIE

a cura di Patrizia LIMONE



Mapplethorpe Le Forme del desiderio

La Mostra a Palazzo Reale. Milano

Esistono forme di bellezza che creano distanza, freddezza, che invocano separazione. La bellezza degli scatti di Mapplethorpe è di un altro mondo: affonda in una sensualità sincera e proibita che l'artista ha sperimentato su di sé, cresciuto in una famiglia permeata da un profondo senso di colpa legato al sesso.

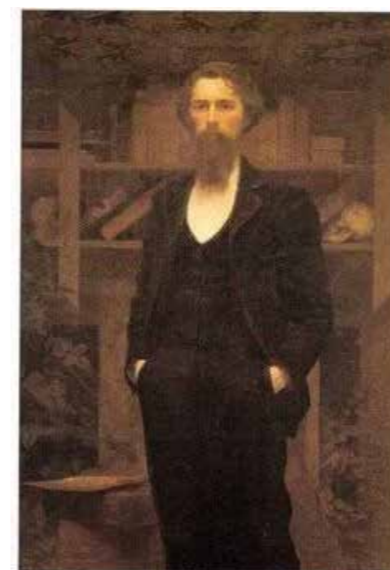
A Germano Celant racconta "La pornografia ha influito su di me, ma solo in termini di soggetto, poiché la mia attitudine nel fotografare un fiore non è oggi diversa da quella di ritrarre un pene. In fondo sono la stessa cosa" (Robert Mapplethorpe. La ninfa fotografia, Skira Ed, 2014).



Alfredo Casali Museo Man Nuoro

Esponente di una ricerca pittorica profondamente votata al linguaggio stesso della pittura e alla sua persistenza in un equilibrio esatto fra narrazione e astrazione, fra segno e materia, Alfredo Casali presenta al MAN un nucleo di opere inedite e recenti che affondano nel tema del confine poroso, dell'origine arcaica, del distacco volontario e insieme della riemersione dalle secche delle dimenticanza. Il neologismo "isolitudine" plasma nella sua pittura una condizione esistenziale complessa e affascinante: quella di chi identifica nell'isola – nelle sue coordinate fisiche, ma anche nel suo abitare l'inconscio – una necessità ancestrale di appartenenza e, insieme, un sentimento melanconico di isolamento.

Stampe d'arte pittura nei territori dell'identità, della memoria, della percezione di sé e del mondo, l'isolitudine diviene uno stato mentale, una sofferenza appagante del vuoto intorno, la vertigine al cospetto del deserto liquido. Pagine intense della letteratura insulare moderna, da Salvatore Satta a Gesualdo Bufalino, hanno restituito i fossili di una vita vissuta ai margini e comunque al centro, in un microcosmo che è anche l'infinito, in una solitudine che è anche bellezza. In tale acuta tensione fra radicamento e distacco, fra sete d'altrove e orgoglio di quella remota terra teorizzata dall'antropologo Matteo Meschiari, si ritrova una dimensione universale che accomuna popoli lontani, tutti figli di un'isola, tutti abitanti dell'isolitudine.



Pellizza e Ballero Man di Nuoro dal 13 marzo al 14 giugno

Una amicizia, un carteggio, una vocazione condivisa. Per il paesaggio, per la pittura, per la trascrizione dei moti della terra in palpiti di colore. Il progetto inedito, varato dal museo MAN Museo d'arte Provincia di Nuoro, mira a ricostruire per la prima volta il lascito ideale che Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907), padre nobile del divisionismo italiano, consegnò ad Antonio Ballero (1864-1932), grande artista sardo che, a cavallo fra passato e progresso, traghettò una pittura intrisa ancora di istanze realiste verso i modi sperimentali del divisionismo, veicolando la cultura tardo romantica dominante nel panorama dell'isola in direzione di una ricerca scientifica sul colore sposata a una narrazione cangiante del percepito.

Da Burri alla Transavanguardia Palazzo Valle Catania, fino 31 marzo

Per la prima volta giungerà in Sicilia un nucleo di circa 50 opere della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, diretta da Renata Cristina Mazzantini, per esemplificare il percorso dell'arte italiana dai primi anni Settanta a oggi, con l'aggiunta di alcuni capolavori di insigni artisti internazionali legati al nostro Paese.

Ad accoglierli nelle magnifiche sale di Palazzo Valle, a Catania, sarà la Fondazione Puglisi Cosentino, che nella sua collezione ospita in permanenza opere di grandi artisti come Carla Accardi, Alighiero Boetti, Piero Dorazio, Jannis Kounellis, Salvatore Scarpitta.

Con questa mostra, curata da Gabriele Simongini, la GNAMC rafforza l'idea di "museo diffuso" portata avanti dalla direttrice Mazzantini, diffondendo in Italia e all'estero, tramite mostre e progetti mirati, la raccolta più importante al mondo dedicata all'arte italiana dell'Ottocento e del Novecento.

In questo caso, partendo dall'Informale di Alberto Burri, dal Realismo di Renato Guttuso e dalla Neometafisica di Giorgio de Chirico, saranno esemplificate quasi tutte le più significative correnti dell'arte italiana, dagli anni Settanta a oggi, in continuità o in rottura con i linguaggi precedenti.

Con un taglio al tempo stesso scientifico e divulgativo, la mostra avrà come primo obiettivo quello di avvicinare le scuole di ogni ordine e grado all'arte degli ultimi cinquant'anni, offrendo anche l'occasione di ripercorrere e riflettere sui cambiamenti della società italiana.

Tra le correnti e gli artisti rappresentati: l'evoluzione dell'astrattismo del gruppo "Forma 1" con Carla Accardi, Pietro Consagra e Piero Dorazio; varie modulazioni dell'arte concettuale con Enzo Mari, Eliseo Mattiacci, Giulio Paolini; la pittura oggettiva (Agostino Bonalumi); la Transavanguardia (Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Mimmo Paladino); la pittura colta di Carlo Maria Mariani; la Scuola di San Lorenzo (Bruno Ceccobelli, Gianni Dessì, Piero Pizzicannella, Marco Tirelli), oltre a grandi personalità difficilmente etichettabili come Maurizio Cattelan, Gino De Dominicis, Maria Lai, Etto-

re Spalletti, Rudolf.

John Giorno MAMBo - Museo d'Arte Moderna di Bologna ;

Sala delle Ciminiere Fino al 3 maggio.

John Giorno è stato un poeta italo americano formatosi nell'avanguardia newyorkese degli anni 60 e 70 del Novecento. Accanto a lui Patti Smith, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Laurie Anderson, William Burroughs, Philip Glass. John Giorno spiccava per la sua personale rivoluzione: trasformare la parola in gesto, azione, partecipazione, emozione. Una mostra difficile la sua retrospettiva al Mambo di Bologna, che racconta la sua parabola artistica e di attivista LGBTQ+, basata soprattutto su scritte, qualche video e pochi oggetti a lui appartenuti. Spicca "dial a poem" un'opera interattiva con cui si fa un numero di telefono e in una segreteria telefonica si ascolta la voce di un artista che recita una propria opera.



Da visitare a San Severino Marche

A San Severino Marche ha fatto rientro nella Chiesa di San Domenico la pala d'altare di Bernardino di Ma-riotto da Perugia, raffigurante la «Madonna col Bambino in gloria e i santi Severino, Caterina da Siena, Domenico, Ansano e Giovannino». L'opera, un olio e doratura su tavola degli inizi del Cinquecento, di quasi tre metri di altezza per quasi due metri di larghezza, era stata prelevata nel dicembre 2023 per essere sottoposta a un delicato intervento di recupero reso possibile grazie alla XX edizione di Restituzioni, il programma di salvaguardia del patrimonio nazionale promosso da Intesa Sanpaolo.

Il restauro ha restituito leggibilità ai colori e alle preziose dorature del maestro perugino, che per secoli ha im-

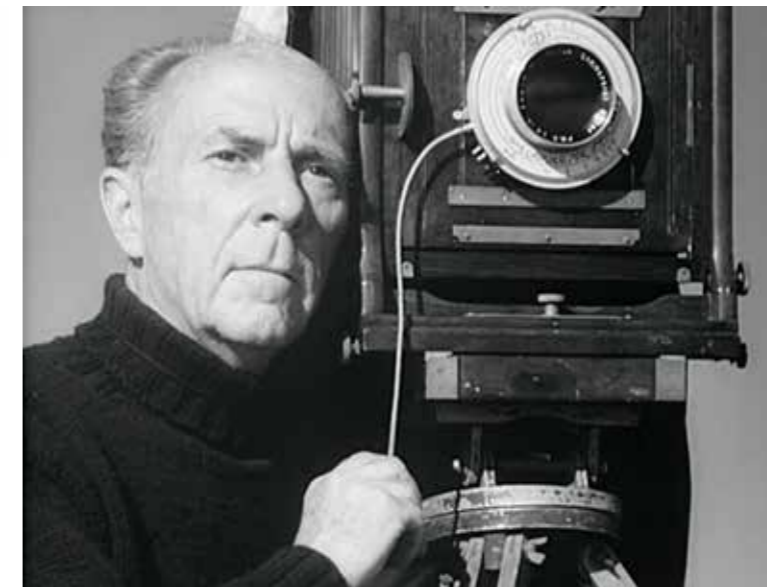
prezioso l'altare centrale e, precedentemente, la penultima cappella laterale di destra verso l'altare della chiesa. Il ritorno in sede è stato gestito dalla Arteria di Milano, attiva nel trasporto e nell'installazione di opere d'arte; alle operazioni hanno collaborato anche gli operai dell'Ufficio Manutenzioni del Comune di San Severino Marche. L'operazione di rientro e posizionamento è stata supervisionata da Pierluigi Moriconi, funzionario storico dell'arte della Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio delle Marche.

Attualmente, la pala è stata posizionata provvisoriamente dietro l'altare, dove resterà visibile ai fedeli e ai visitatori. La collocazione definitiva verrà decisa in seguito ai futuri lavori di recupero e restauro che interesseranno l'intero edificio sacro, in parte ancora segnato dalle ferite del terremoto

Le fotografie di Edward Weston

a Torino, CAMERA – Centro Italiano per la Fotografia, dal 12 febbraio al 2 giugno 2026

CAMERA – Centro Italiano per la Fotografia di Torino presenta Edward Weston. La materia delle forme, la prima grande mostra in Italia dedicata al fotografo statunitense, organizzata da Fundación MAPFRE in collaborazione con l'istituzione torinese. Dopo le tappe di Madrid e Barcellona, il progetto espositivo approda in Italia proponendo una lettura articolata di una delle figure centrali della fotografia moderna americana. Curata da Sérgio Mah, la mostra riunisce 171 immagini e si configura come una vera antologia capace di attraversare tutte le fasi della produzione di Edward Weston (Illinois, 1886 – California, 1958), attivo prevalentemente in California fino alla sua morte nel 1958. Il percorso espositivo copre un arco temporale che va dal 1903 al 1948, restituendo una visione complessiva dell'evoluzione linguistica e concettuale dell'artista, dalle prime esperienze influenzate dal pittorialismo fino alla piena maturità raggiunta nell'ambito della fotografia



Marina Abramović Venezia fino al 19 ottobre

Dove e quando: Venezia, Gallerie dell'Accademia, dal 6 maggio al 19 ottobre 2026

Nel 2026 Marina Abramović sarà la prima donna artista vivente a essere protagonista di una grande esposizione alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. La mostra, intitolata Marina Abramović: Transforming Energy, aprirà al pubblico in occasione della 61. Biennale di Venezia. L'evento coincide con l'ottantesimo compleanno dell'artista e darà vita a un intenso confronto tra la sua innovativa arte performativa e i capolavori del Rinascimento che hanno contribuito a definire l'identità culturale della città lagunare. Curata da Shai Baitel, Direttore Artistico del Modern Art Museum (MAM) di Shanghai, in stretta collaborazione con l'artista, l'esposizione coinvolgerà sia le sale della collezione permanente sia gli spazi destinati alle mostre temporanee: una novità nella

Anselm Kiefer fino al 27 settembre Palazzo Reale, Milano

Sono davvero pochi gli artisti di oggi che, senza ricorrere agli artifici della tecnologia, sanno confrontarsi da pari a pari con spazi antichi e monumentali. Se poi quegli spazi, come la Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale, a Milano, portano anche in sé le ferite della storia del '900, allora la sfida si fa più ardua. Anselm Kiefer (nato in Germania nel 1945, vive e lavora in Francia) è uno di loro: uno dei pochi che possano affrontarla, grazie alla vastità di respiro che gli deriva da una cultura larga e profonda, da tante passioni intellettuali «eccentriche» (nel senso etimologico della parola) e dalla capacità di interagire, padroneggiandoli, con grandi e grandissimi spazi: basti pensare ai «Sette Palazzi Celesti» (2004), l'installazione ospitata in permanenza nel gigantesco ventre di Pirelli HangarBicocca a Milano, o al ciclo dei dipinti incrostati delle più diverse materie realizzati per l'immensa Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale a Venezia, dove furono lungamente esposti tra il 2022 e il 2023.

In questo progetto Kiefer salda due dei poli ricorrenti della sua ricerca: la fascinazione per le figure femminili, dell'antichità soprattutto, ammantate in questo caso dal pregiudizio che spesso finiva per omologarle alle streghe, e il suo interesse per il pensiero alchemico, nucleo germinativo di questo ciclo di 42 grandi teleri, ognuno dei quali è intitolato a una donna alchimista, dal mondo antico (Maria la Giudea) al Rinascimento (Caterina Sforza, Isabella Cortese, Anne Marie von Ziegler), dal '600, con Marie Meurdrac, fino a Mary Anne Atwood, morta quasi centenaria nel 1910. .

Jeff Wall a Bologna

Bologna, la Fondazione Mast dedica a Jeff Wall (Vancouver, 1946) la mostra «Living, Working, Surviving», allestita fino all'8 marzo 2026 nell'ambito della settima edizione di Foto/Industria, la Biennale di Fotografia dell'Industria e del Lavoro promossa dalla Fondazione bolognese. La mostra segue di poco quella alle Gallerie d'Italia di Torino (aperta fino al primo febbraio 2026), ma con un approccio differente: mentre a Torino si offre una visione complessiva del percorso dell'artista, al Mast l'attenzione si concentra sul rapporto tra immagini e vita quotidiana, sui gesti minimi che attraversano l'esistenza, il lavoro e le relazioni umane.

Questo orientamento rispecchia la natura stessa del Mast-Manifattura di Arti, Sperimentazione e Tecnologia, centro culturale non profit nato su iniziativa di Isabella Seragnoli, che pone al centro la riflessione sulle trasformazioni del lavoro e sulle forme di convivenza sociale.

Curata da Urs Stahel, la mostra riunisce 28 opere tra lightbox e stampe, a colori e in bianco e nero, realizzate tra il 1980 e il 2021 e provenienti da collezioni private e musei internazionali. La selezione non segue un ordine cronologico, ma costruisce un attraversamento: un paesaggio visivo in cui i gesti quotidiani si caricano di tensione narrativa e la quiete apparen-



te si accompagna a una lieve inquietudine.

In conferenza stampa, Wall, un uomo alto, con voce pacata, appare esattamente come le sue opere: enigmatico. Guardandole, le domande vengono spontanee: chi sono le persone ritratte? Attori o individui incontrati per caso? Gli spazi sono luoghi reali o ricostruiti? Questa ambiguità non è un effetto stilistico, ma il cuore stesso della sua pratica: ricreare dalla memoria significa mettere in discussione l'idea della fotografia come testimonianza immediata e definitiva. «Perché il bello del vedere è che c'è sempre qualcosa che non si vede», viene riportato nel catalogo della mostra.

La sua poesia risiede proprio nel far affiorare ciò che solitamente resta ai margini dello sguardo. La cinematografia, il fotogramma come soglia tra immobilità e movimento, diventa un modello per immagini che non raccontano una storia chiusa, ma ne aprono molte possibili.

In questo senso, «Volunteer» del 1996, esposta per la prima volta a Documenta X nel 1997, segna un passaggio importante. È la sua prima grande immagine in bianco e nero, una stampa alla gelatina d'argento montata su telaio e incorniciata. L'uomo ritratto è un volontario di un rifugio per senzatetto: Wall lo ha incontrato per caso, lo ha assunto per un mese e lo ha fotografato in uno spazio costruito appositamente, chiedendogli soltanto di comportarsi come avrebbe fatto nella sua quotidianità. «L'ho seguito per un mese, ma è venuta fuori una sola fotografia buona. Non gli ho mai parlato né l'ho mai diretto», racconta l'artista.

A grandezza naturale, lo sguardo dell'uomo è frontale, trattenuto, come se custodisse qualcosa che non può essere detto. È in quella sospensione che l'immagine si apre e ci trattiene.



Moro - Pasolini con Fabrizio Gifuni dal 30 marzo al 10 maggio Modena Bologna

I corpi insepolti di Pier Paolo Pasolini e Aldo Moro occupano da circa mezzo secolo il palcoscenico della nostra storia di ombre.

Corpi fantasmatici, politici, poetici, simbolici, capaci di irradiare campi magnetici potentissimi che a distanza di 50 anni continuano ancora a scuoterci, a interrogarci.

C'è un prima e c'è un dopo Moro e Pasolini. Scavalcati quei corpi, diversamente insepolti, su cui un intero Paese continua inesorabilmente a inciampare, è come se si oltrepassasse un'invisibile linea di confine per entrare, passo dopo passo, in una nuova epoca, in una nuova Italia, in un nuovo mondo. Quella linea invisibile, con il passare degli anni, ha assunto, in maniera sempre più nitida, le sembianze di una faglia sismica, all'interno della quale sono sprofondate molte cose, prima fra tutte la nostra capacità di ricordare.

Cancellando le tracce, tutto sembra confondersi in un eterno presente. Si cancellano gli intrighi, i crimini, le guerre. Anche la vecchiaia va cancellata e con lei la morte. Per questo, ogni nuovo giorno, sembra sia possibile dire e fare tutto e il contrario di tutto, senza dover rendere conto a nessuno.

Il teatro e il cinema, piazze aperte sulla polis, con il loro potere immaginifico, possono costituire ancora un argine e un antidoto a questo danno di sistema, capaci come sono di riportare in vita, nel buio della sala, ombre e fantasmi della nostra Storia. Giocando seriamente con il nostro passato, il nostro presente e persino con il futuro. È per questo che il Potere ha paura del cinema e diffida del teatro. Perché ha sempre il timore che lo spettacolo si trasformi in quella trappola per topi ideata da Amleto per smascherare i crimini del Re assassino. È per questo che ogni regime tenta, dalla notte dei tempi, di controllare il teatro e di imbrigliare il cinema o, in caso contrario, di rendergli la vita difficile togliendogli l'aria.

Dal 30 marzo al 10 maggio fra Bologna e Modena. Al centro, due spettacoli: Con il vostro irridente silenzio – Studio sulle lettere dalla prigionia e sul memoriale di Aldo Moro e Il male dei ricci – Ragazzi di vita e altre visioni, dedicato al corpo poetico e politico di Pier Paolo Pasolini. Entrambi i lavori saranno in scena, fra aprile e maggio, al Teatro Storchi di Modena e al Teatro Arena del Sole di Bologna con Emilia Romagna Teatro ERT / Teatro Nazionale. Parallelamente ai due spettacoli, otto incontri con registi, storici e scrittori, testimoni dell'epoca, ci aiuteranno ad attraversare questi due decenni, da differenti angolazioni, prima e dopo Moro e Pasolini. Una rassegna di dodici film – 4 documentari e 8 film di finzione – di autrici e autori italiani, proiettati grazie alla collaborazione con la Cineteca di Bologna nella splendida cornice del Cinema Modernissimo e della Sala Truffaut di Modena, ci accompagneranno in questo viaggio.



Piero Pompili fotografo



Piero Pompili. La Fotografia può essere fredda, funeraria, testimonianza di una traccia irrimediabile di esistenza-vita incorniciata in un rettangolo che ci parla soltanto della propria irripetibilità. Non tutti i fotografi restano prigionieri di questa virtualità, e sono coloro che attraverso la fotografia esprimono, come ogni altro artista, se stessi. Di questa schiera è Piero Pompili. Pare vederlo, Pompili, con una sua camera in giro per Roma, lesto come un voleur d'immagine, cercando sempre di scaricare in ciò che vede il segno della propria vitalità e della propria passione d'osservatore. Pompili non strappa vita alla vita: ce la rovescia sopra. Bisogna conoscere bene Roma e sapere quanto oggi sia una città piagata, offesa, lacerata dal suo stesso essere metropoli. Ebbene, Pompili i suoi scatti li cattura al di là di questa lacerazione, pur essendo la lacerazione di per sé il suo tema. L'occhio gli si riempie di corpi, di materie residuali, di cancerose infelicità urbane. Ma il suo è uno sguardo che taglia, inquadra le situazioni con la felicità di un pittore. Pompili lavora d'istinto: non lavora, come si dice, =sui provini=. È proprio la sua mano che conduce, diciamo così, le immagini a maturazione: anzi, secondo il pensiero di Cartier-Bresson, le sue gambe. Il miglior obiettivo sono le gambe, sosteneva Cartier-Bresson: ti allontani, ti avvicini... Credo che Pompili lavori con questo principio ben presente alla mente.

Convegno Museo d'Arte Fondazione Rosari, Milano dal 3 marzo h 14.30

L'iniziativa nasce dall'esperienza di ricerca del Centro di Ricerca Coordinata "Progetto Tarquinia" dell'Università degli Studi di Milano, diretto da Giovanna Bagnasco Gianni, da cui si sviluppa il filone di indagine sulle tombe dipinte, curato da Matilde Marzullo.

Il convegno è organizzato dall'Università degli Studi di Milano, dalla Fondazione Luigi Rovati e dal Parco Archeologico di Cerveteri e Tarquinia, con il patrocinio dell'Istituto di Studi Etruschi e Italici.

I temi del convegno:

La pittura funeraria etrusca, di cui le tombe dipinte di Tarquinia costituiscono una straordinaria testimonianza, è uno dei prodotti artistici più affascinanti e noti di questa antica civiltà, prova vivida di quanto fosse fondamentale per questo popolo italico manifestare, attraverso immagini e rappresentazioni simboliche, la propria memoria e identità. Per gli Etruschi, le sepolture non erano luoghi dedicati esclusivamente al ricordo dei defunti, ma ambienti liminari e di rappresentanza, nei quali si intrecciavano diversi aspetti della cultura: la vita quotidiana, la religione, la ritualità, la politica. Per questo motivo, esse diventavano gli spazi privilegiati per raccontarsi, per dimostrare il proprio prestigio sociale e politico, ma anche per esprimere le aspettative o i timori legati all'Aldilà e l'aspirazione all'eternità.

Claudia Nordhoff, collaboratrice scientifica della Casa di Goethe,

Accompagna il pubblico attraverso le storie delle opere in mostra. Il percorso parte dagli artisti della cerchia di Goethe, come Jakob Philipp Hackert e Johann Heinrich Wilhelm Tischbein e prosegue con gli artisti dell'associazione degli artisti tedeschi attivi a Roma nel XIX secolo.

Poi introduce un ulteriore focus dell'attività collezionistica della Casa di Goethe: gli artisti del XX e XXI secolo che si sono ispirati alla figura di Goethe e alle sue opere. Tra questi vi è l'artista tedesca Claudia Berg, che si confronta con il "Viaggio in Italia" di Goethe attraverso un album di incisioni a puntasecca, in cui crea paesaggi essenziali e inediti. L'artista presenta le sue opere in dialogo con Claudia Nordhoff.



IL FASCINO DI MAX, TRANQUILLO MA NON TROPPO

di Patrizia Limone

Per gli appassionati di Paolo Conte c'è una canzone che da tempo affascina e dà adito a riflessioni e speculazioni sul significato del breve testo iniziale e per la lunga coda musicale avvolgente che sembra non finire mai.

Partiamo dal testo:

Max era Max
più tranquillo che mai,
la sua lucidità...

Smettila, Max,
la tua facilità
non semplifica, Max.

Max
non si spiega,
fammi scendere, Max
vedo un segreto
avvicinarsi qui, Max.

Ci si chiede chi sia il protagonista che l'autore ci butta lì con pochi versi enigmatici all'inizio di un brano che poi si fa musica per oltre cinque minuti. È un personaggio misterioso a cui l'autore si rivolge direttamente. Viene descritto come tranquillo e portatore di benessere. Ma poi avviene qualcosa di inaspettato ("Smettila Max") che ci porta a pensare che Max non sia così tranquillo come vorrebbe farci credere ("La semplicità non semplifica"). E poi Max ha un segreto. Sì, un segreto così oscuro che spaventa ("Fammi scendere") Qual è il segreto? La morte? La via stessa? ma un segreto non si svela, devi vivere per capire ...

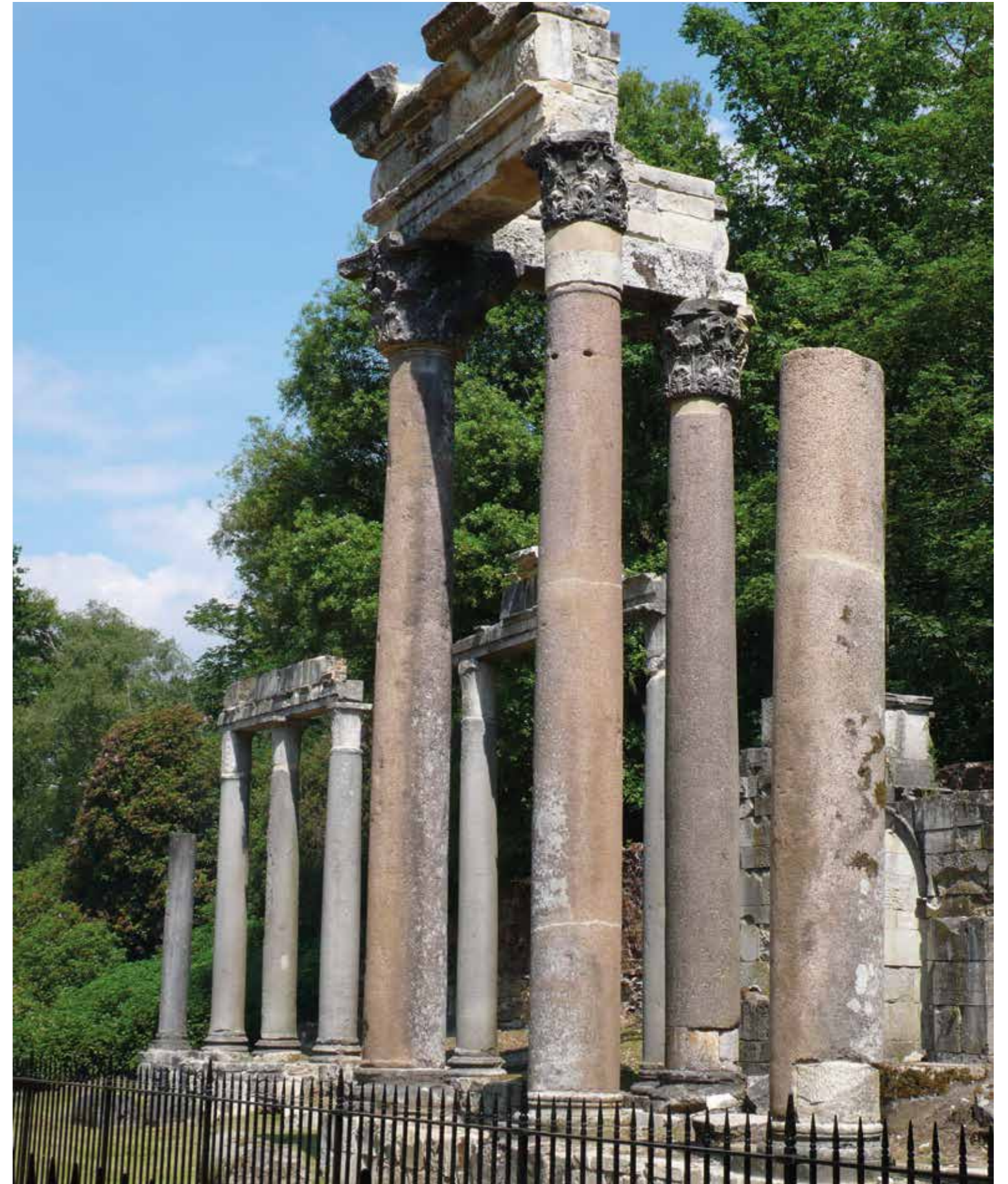
E mentre cerchiamo di risolvere il "rebus-Max" siamo presi dalla musica. Una musica avvolgente che inizia la sua magia in sordina, con un clarinetto che entra a fianco del pianoforte e poi un violoncello e ancora i fiati e tutti gli strumenti dell'orchestra e infine, inattesi, il bandoneon che compongono due melodie che si intrecciano in un crescendo incalzante di note che ci stordisce.

Il nastro si svolge completamente lasciandoci sospesi nella rinuncia e nel dubbio.



Max, il dubbio.

Max, traccia 6 dell'Album Aguaplano, 1987
Esecuzione consigliata; Amsterdam, 1988



Architetture di Leptis Magna a Virginia Water (Londra)

Pagina Zero : parliamo di libri



mente al principe Lev Nikolàevic Myskìn con l'evidente intento di suscitare imbarazzo e smarrimento. È l'atteggiamento dell'uomo insolente che vuole affermarsi sul debole; sull'idiota: titolo del racconto dove compare questa celebre frase:

«È vero, principe, che una volta avete detto che il mondo sarà salvato dalla bellezza? Signori miei,» gridò egli improvvisamente, rivolgendosi a tutti, «il principe afferma che il mondo sarà salvato dalla bellezza! Ed io, invece, affermo che ha di questi pensieri frivoli perché è innamorato. Signori, il principe è innamorato, me ne sono convinto definitivamente non appena lo vidi entrare qui or ora. Non arrossite, principe, altrimenti mi farete pietà. Quale bellezza salverà il mondo?» Me lo comunicò Kolja... Siete un cristiano fervente voi? Kolja dice che voi stesso vi attribuite il titolo di cristiano». Il principe, che lo osservava attentamente, non rispose.

La risposta per intero ed il suo indispensabile epilogo conclusivo: il silenzio di Lev, non fanno mai parte delle tantissime citazioni ricorrenti sui media. Il passo si ferma infatti quasi sempre alla vaghezza dell'inciso "mondo salvato dalla bellezza" scritta in minuscolo. La profondità e la complessa sedimentazione psicologica del grande scrittore russo, è così ridotta ad una strumentale retorica. Il senso dell'irrisione di Ippolit, che ci riporta verso la fragilità di un'apparente sentimentale demenza, illumina invece l'incompresa fondatezza logica di un quesito universale.

Marco Freccero, uno scrittore indipendente presente sulle pagine web, suggerisce di porre questa frase accanto a quella evangelica di Pilato che a Cristo domanda: "cos'è la Verità". Com'è noto la risposta cade inespresa, lasciando nello sconcerto l'interlocutore che ha

nel suo destino il ruolo perverso di un altro grado di idiozia: l'indifferenza e l'agnosticismo dell'inconsapevole (<https://marcofreccero.com/2021/05/31/la-bellezza-salvera-il-mondo-ovvero-il-grande-equivoco/>).

Questo amletico brano dostoeskiano ha avuto, soprattutto recentemente, una fortuna assai estesa e grandemente impreveduta. "Bellezza" è un lemma che imperversa un po' ovunque dopo soprattutto essersi svuotato di senso nei grandi calderoni della comunicazione e della pubblicità.

Serge Latouche, nel libro di cui abbiamo affrontato solo la prima parte dedicata alla crisi della città, analizza il problema dell'inciso estratto da: l'Idiota ponendolo davanti al tema dell'Arte e della decrescita (pagg. 47 -89).

Il tema prende forma dalla domanda se il mondo abbandonato dalla bellezza può essere salvato. La decadenza della "società della crescita" ha infatti per lo più dissipato l'accordo verso un comune senso estetico, semplificandolo nelle sensazioni superficiali di una semplice azione estemporanea valida per tutte le diverse poetiche ed espressioni creative.

Marcello Faletra, professore di estetica all'accademia di belle arti di Palermo, sponsor di Latouche, aveva infatti rilevato come l'essere orfano di quel senso di bellezza appartenente a tutti i contenuti dell'epoca dei lumi, nascondeva come finalità il nesso con la promessa di felicità umana. L'abuso del termine ne ha svelato la sua perdita.

Alla deriva sociale potrebbe dunque corrispondere la perdita di senso del tratto comune dell'arte. La quale, superato il confine dell'intesa contenuta in ogni forma oggettivata dall'utilità del quotidiano, rimane spazio intercluso nell'autopoiesi. Nella definizione cioè di una finalità compresa in sé stessa, senz'altro sbocco se non il compiacimento del suo autore e di una formalità effettuale destinata alla rapida esautorazione.

L'Autore considera dunque il problema del mercato e del compratore come la simulazione di una creatività finalizzata al generale consenso verso cui si rivolge la collettività di un consumo. L'Azione è strumentale alla costruzione di una comunicazione edotta, che finisce per creare l'inconsapevole valore; un valore monetario di mercato. L'inganno ed il "complotto dell'arte" definito da Baudrillard, svela questo senso residuo presente nell'uomo e semplicemente alimentato dal sistema sociale. Oggi l'arte ha preso denominazioni che vorrebbero occupare quello spazio estetico dentro il quale risiede la fama dell'arte universale: la grande pittura, i grandi pittori. Il "creativo" si presenta nella sintesi di una geniale comparsa

immaginativa e sinteticamente inventiva, con la pretesa di sostituirsi all'autorità morale del passato.

La chiave propositiva per Latouche, l'unica in grado di superare lo strumentale relativismo in cui ogni valore di gusto ha soppiantato finanche la storia, è "una estetica libera da ogni utilitarismo" che sia anche e soprattutto lontana dalle "utility". La posizione ha ruolo fin dalla critica verso la "società di crescita" come anticultura.

Mercato globale e capitalismo industriale hanno ridotto gli spazi di una libera percezione e di una vera partecipazione alla cultura. La crescita per la crescita ha finito col dominare e soppiantare, morale ed etica della civiltà. Questa società poggia su tre principi basilari: 1) la produzione nel prelievo e dissipazione continua delle risorse; 2) il consumo come esito della produzione nell'induzione dei bisogni; 3) la incurante residualità delle scorie sempre più determinanti i destini delle aree d'accumulo. La triade che si vuole così distinguere identifica la mancanza di limite verso cui si effettua il paradigma del contemporaneo: "la società di crescita tende pertanto a distruggere in un unico movimento la bellezza come realtà e il gusto come sensibilità" (pag. 55).

Industria, tecnologia e mercato, riassumono le logiche distruttive della "società di crescita". Il loro effettuarsi nel capitalismo industriale è antitetico al ruolo superiore avuto dalla bellezza ambientale e paesaggistica.

La tecnologia è stata inoltre lo strumento attraverso il quale l'arte è scomparsa. Il richiamo d'obbligo è a Walter Benjamin ed all'emergere della riproducibilità tecnica che spoglia l'autore dal fine estetico immettendolo in un sistema pubblicitario. Simona Maggiorrelli, la direttrice del settimanale Left, autrice di un bel saggio: Attacco all'arte. La bellezza negata, l'Asino d'oro, Roma 2017, ha asserito che "nell'era della riproducibilità tecnica sembra essere sparita l'opera d'arte". Questa constatazione è rivolta al pensiero unico imposto dalla globalizzazione la quale ha selezionato schemi vuoti di reale figurazione svuotandone perfino i concetti. Il percorso estetico, come segmento di consumo ben determinato c'è imposto da un gruppo ben ristretto di collezionisti internazionali. Alimentare il mercato significa immettere sempre e costantemente le novità in un vortice dentro il quale la cultura contemporanea consuma rapidamente il suo prodotto dirigendolo verso una rapida obsolescenza.

Ma poi è possibile credere che una umanità ancora storicizzata sia in grado di superare i contenuti di un'espressività lontana dai sistemi depressivi del consumo? È forse possibile che la sopravvissuta arte figurativa del sistema espositivo contemporaneo abbia perduto ogni

Serge LATOUCHE, *Il disastro urbano e la crisi dell'arte contemporanea*, ed. Elèuthera 2025, pagine 103, € 14,00 - parte 2^

Il giovane Ippolit, uno di quegli imprevedibili personaggi che affollano il mondo letterario di Fëdor Dostoevskij, si rivolge imperti-

contenuto della “mimesis” (imitazione di una complessa e inapparente realtà umana) senza più avere capacità di veicolare il senso di una civiltà del passato ed il sentimento e le condizioni dell’uomo di quel tempo? Il sistema spesso ha infatti a che fare con le proprie contraddizioni e le incapacità, attraverso l’obbligo della sintesi, giungere ad una solida credibilità. A nostro giudizio: cambiamenti saranno in atto per semplice consunzione stesso del sistema.

Sarebbe interessante ricreare pertanto i nessi con ciò che rimane al di fuori della sfera di questo sistema. Individuare se non le tracce di un vero dissenso, quei percorsi che nei territori individuano spontaneità e scarsa emancipazione; allontanandosi magari dai centri del potere e dalla concentrazione del mercato. Ciò può avvenire in altro modo con la riappropriazione di un senso partecipativo ed attualizzante della storia, percorrendo itinerari e costruendo percorsi fuori dalle direttive del mercato e dall’imposizione delle sue relazioni. Praticando i tempi di un incontro sociale che non appartenga alle grandi chiamate, ma che sia capace di introdursi – come un tarlo – nel sistema sovrastrutturale per arrivare al nucleo dell’individuo.

“Dunque, la bellezza salverà il mondo? Può darsi, se riusciamo a salvare la bellezza, cosa niente affatto certa ... Questa sfida fa anch’essa parte, giustamente, della scommessa della decrescita. Castoriadis afferma: «Non c’è nessuno in grado di dire quali saranno i valori di una nuova società o di crearli al suo posto. Noi però dobbiamo osservare con ‘sensi sobri’ ciò che è, bandire le illusioni, affermare con forza ciò che vogliamo» che sia imperitura o meno, la società di abbondanza frugale che invociamo e desideriamo ha il dovere, per riprendere la formula di André Breton, di dare una nuova forma alla bellezza.”

Viceversa può forse consolarci la condanna cui pare consegnarci Guido Ceronetti che accanto alla Bellezza de l’Idiota mette il fuoco di Eraclito che brucerà il mondo: “... la bellezza è un Messia venuto; e il mondo non è stato salvato, la tenebra non poteva afferrare la luce, solo farla simbolicamente morire. Ora nessuno l’aspetta più se non è idiota; ma è ragionevole aspettare il giudizio del Fuoco: la giustizia viene sempre ultima. Quando il fuoco verrà, dirgli di aver capito qualcosa della Bellezza, di averla sempre cercata, forse ne attenuerà il rigore” (G. Ceronetti, *Un viaggio in Italia*, Einaudi Torino 1983, pag. 78).



Daniel RAFFINI, *A Roma con Pier Paolo Pasolini*, Perrone ed., 2025, € 15,20

Un’operazione non semplice né priva di rischi quella di tracciare un inquadramento del rapporto che legò Pier Paolo Pasolini a Roma. Non semplice, innanzitutto, per l’alto grado di penetrazione dello scrittore con il tessuto urbano romano (lo sottolinea d’altronde in più occasioni anche Filippo La Porta nella sua bella introduzione al volume, *Guardando Roma dall’automobile. Leasy rider* di Pasolini nella *Città di Dio*, pp. 7-18), ma forse soprattutto per l’intimo e insistito dualismo che ne ha da sempre precisato i termini, in un’oscillazione perenne tra odio e amore per la città, senso di appartenenza e straniamento, rispecchiamento e rifiuto. L’oscillazione, insomma, tra gli estremi di una dicotomia che testimonia forse meglio di ogni dichiarazione la volontà di Pasolini di ricercare nella città un radicamento tanto profondo quanto impossibile.

Nel suo itinerario della Roma pasoliniana, Da-

niel Raffini riesce a condurre agilmente il lettore tra le maglie della città, sia quella vissuta dall’autore che quella riflessa – e deformata – dalla rielaborazione pasoliniana, adottando come proprio stradario di riferimento il richiamo puntuale alle opere, soprattutto poetiche e narrative, senza escludere richiami alla produzione filmica. Il risultato è un volume agile che, se per un verso prosegue la linea divulgativa della collana «Passaggi di dogana» di Perrone, non transige al contempo quanto a rigore scientifico, ponendosi in continuità con quel cantiere di studi che in anni recenti ha già dato tra i risultati di maggior rilievo *La Roma di Pasolini* di Dario Pontuale.

Poiché descrivere la Roma di Pasolini – come nota Raffini – vuol dire «compiere un viaggio nello spazio, ma anche nel tempo, [...] attraversare luoghi che non esistono più, o che sono mutati profondamente» (p. 19), le tre parti in cui il volume è suddiviso seguono una scansione cronologica, benché non strettamente intesa. Al centro della prima parte (*Guardare Roma dalle borgate*, pp. 27-64) si trovano così le narrazioni degli anni Cinquanta, *Ragazzi di vita* in testa: Roma è qui la città dell’immediato dopoguerra, della ricostruzione e delle sue ambiguità, vista attraverso gli occhi dell’emergente sottoproletariato urbano.

L’approdo agli anni Sessanta sarà accompagnato dall’avvertimento di una maggior necessità di «mettersi in gioco in prima persona, senza il filtro dei personaggi o del narratore» (p. 69). La stagione della mutazione antropologica e del boom economico, al centro della seconda parte (*La poesia della mutazione*, pp. 65-102), sarà quindi tratteggiata prevalentemente attraverso la produzione poetica pasoliniana, a partire da *Le ceneri di Gramsci* e dall’epicentro doppio del quartiere di Testaccio e del cimitero acattolico di Piramide, per muovere poi – con *Il pianto della scavatrice* – a Monteverde. È qui che si manifesta più forte il legame dello scrittore con il tessuto cittadino: «in questi versi Pasolini sembra sancire l’avvenuta conciliazione tra sé e la realtà che vuole descrivere, il suo definitivo ingresso nella schiera degli abitanti della città» (p. 78). L’equilibrio è però precario e Roma stessa appare minacciata. Gli stravolgimenti che accompagnano il boom economico coinvolgono anche la varia umanità pasoliniana, il tempo lungo dei rivolgimenti naturali non ha nulla a che vedere con le apocalissi umane.

L’apocalisse umana-urbana ha in Pasolini una risultante sul piano formale: «in poesia si manifesta attraverso la perdita della metrica tradizionale e in

prosa in una sempre maggiore tendenza al frammento e all’incompiuto» (p. 103). Nella degradazione della forma, la realtà si rarefa anch’essa e diviene visione. Elemento di fatto mai estraneo all’opera di Pasolini, ma senza dubbio progressivamente accentuatosi fino al postumo e incompiuto *Petrolio*, la visionarietà trasfigura la città in un affresco dalle tinte dantesche, ma quel che più conta – all’attraversamento dei quartieri altoborghesi, dei luoghi del potere – quasi la scompone e opacizza: scompare la precisione toponomastica e, di pari, opache sono pure le figure che vi si muovono, alle quali Pasolini sembra voler negare «il privilegio della rappresentazione» (p. 117).

Alla metà degli anni Settanta, però, anche i quartieri popolari non sono più gli stessi da cui erano partite vent’anni prima le scorribande dei ragazzi di vita: quando Pasolini rivolge il suo ultimo sguardo su Roma, l’impronta del neocapitalismo omologante e inglobante si è ormai impressa sul volto della città e dei suoi abitanti. A quest’ultimo aspetto è dedicata la terza e ultima parte del volume (*Una vorticoso visione*, pp. 103-133), suggellata dall’amara conclusione che nessuno spazio è concesso al riscatto. L’ultima istantanea pasoliniana della città in cui – parafrasando la lapide – doveva “inevitabilmente” morire è così quella di «una Roma pervasa dal sesso e minacciata dal potere», che racchiude tuttavia in sé «tutte le Rome di Pasolini: la Roma della quale lo scrittore ha cercato di scassinare il segreto; quella rappresentata come un corpo fatto di strade, edifici, rotaie dei tram; quella che è diventata il luogo prediletto della vita e della ricerca dello scrittore e specchio delle sue speculazioni» (p. 132).



La Milizia Intellettuale di Ranuccio Bianchi Bandinelli

1900 - 1975

Roma, 16 dicembre 2025

Associazione Bianchi Bandinelli

nella sede dell'Istituto dell' Enciclopedia Italiana

A cinquant'anni dalla scomparsa di **Ranuccio Bianchi Bandinelli** è stato importante ricordare l'eredità che ci ha lasciato per tenere vivo il suo approccio innovativo con la storia dell'arte antica, con l'archeologia come scienza storica. Il 16 dicembre si sono incontrati studiosi autorevoli e rappresentanti di alcune delle principali istituzioni nelle quali Bianchi Bandinelli ha svolto un ruolo importante. La giornata si è svolta presso l'Istituto della Enciclopedia Treccani dove per anni Bianchi Bandinelli ha lavorato quotidianamente coordinando un gruppo di studiosi

streaming: youtube.com/@treccanitstreams

Nuovi studi, di recente pubblicazione, arricchiscono il programma sul periodo in cui Bianchi Bandinelli ha svolto il ruolo di Direttore Generale occupandosi di tutela, restauro, urbanistica, alla fine della seconda guerra mondiale. L'incontro ha avuto il pregio di riscoprire quanto ancora pregnanti e valide siano le idee e le posizioni politiche di quel tempo che sembra davvero trascorso invano. Soprattutto dal 1975, data della scomparsa dell'archeologo senese coincidente con la creazione del Ministero per i Beni Culturali, fino a questo millennio è stato un lento, ma inesorabile stravolgimento dei compiti fin lì sostenuti dalle nostre strutture pubbliche.

Ha aperto i lavori una breve relazione di **Rita Paris**, presidente dell'Associazione Bianchi Bandinelli, la quale ha voluto ricordare la figura di Anna Gallina Zevi a cui è stata dedicata l'intera giornata. Allieva ed assistente di Bianchi Bandinelli l'archeologa ha partecipato con responsabilità di-

rigenziali all'amministrazione del ministero. Di lei si ricordano gli anni trascorsi alla guida degli scavi di Ostia che hanno avuto l'impronta di una visione integrata dei percorsi e i molti progetti portati a compimento. Rita Paris ha ricordato che l'associazione in quella giornata avrebbe ricordato i cinquanta anni della scomparsa di Bandinelli e i centoventicinque anni della sua nascita.

Il discorso tenuto nell'adunanza solenne dell'Accademia dei Lincei il 20 giugno del 1973, è da considerarsi come un punto di arrivo per l'archeologia. In quella prolusione Bandinelli spiegava come la disciplina fosse una scienza storica intitolata ai concetti centrali che si saldano con l'esperienza dei suoi allievi: una scuola creata intorno a lui: da Bruno D'Agostino, ad Andrea Carandini, da Filippo Coarelli, Antonio Giuliano, Adriano La Regina Mario Torelli e Fausto Zevi. Per questa importante generazione, l'archeologia, attraverso la ricerca dello scavo sul terreno è il mezzo di conoscenza e per la ricostruzione di determinati contesti del mondo antico secondo innovazioni e approfondimenti nel metodo e



nelle finalità degli studi di preistoria e protostoria.

Dire tuttavia che fosse solo un archeologo non rispecchia di certo lo spessore della sua figura ed il risultato di un così lungo impegno. Bianchi Bandinelli non si è infatti mai sottratto dal ruolo che ha svolto nelle responsabilità di governo: dall'urbanistica alla tutela, ai musei, al restauro ed all'organica collocazione degli istituti e delle soprintendenze.

Un'attenzione particolare ha dedicato alla salvaguardia ed al risanamento dei centri storici a partire dalla circolare ai soprintendenti del 1945. Era uno stato di emergenza durante le ricostruzioni post bellica per la quale fornisce indicazioni sulla tutela delle città antiche e i tessuti storici. L'ambiente dei vecchi quartieri è trattato come vero monumento collettivo che costituisce il volto del nostro paese.

Non possiamo certo sottrarci da un traballante paragone coi nostri tempi e con tutte le devianze cui il riformulato Ministero della Cultura ed alcune iniziative parlamentari, sembrano praticare. L'idea sempre più dominante dal mondo della politica è lo smontaggio degli apparati dello Stato. Le proposte per favorire semplificazioni che lascino libere le mani sul paesaggio e sul patrimonio meno visibile sono in assoluto contrasto con l'idea di una civiltà che garantisce la sopravvivenza di quei valori civili, grazie a strutture ed organizzazioni moderne dello Stato.

Bandinelli nutrì forti timori per la proposta di un'amministrazione autonoma dei Beni Culturali e si mostrò contrario alla istituzione di un proprio ministero. Le conclusioni sui problemi della tutela e dell'amministrazione, vennero espresse in un'opinione che qui preme richiamare. La necessità di conferire nuovo stato giuridico al personale scientifico dell'amministrazione al fine di dare una tranquillità economica in rapporto alle funzioni in cui è chiamato il funzionario ed il dirigente per evitare l'esodo e per una sua qualificazione nella ricerca e negli studi. Il timore della perdita di questo patrimonio umano era una delle sue maggiori preoccupazioni. In occasione dell'alluvione di Firenze del 4 novembre 1966 l'istituto Gramsci organizzò un convegno al quale per la prima volta i funzio-

nari di Antichità e Belle Arti partecipano a un dibattito in cui si interroga sulla più diretta partecipazione degli enti locali all'opera di tutela e fruizione. Questo capitolo, cui Bandinelli aveva dedicato molte riflessioni critiche, sull'assetto amministrativo "federalistico" proposto dalla cultura liberale nel dopoguerra, trova un ampio ragionamento nel celebre libretto giallo, ormai tale definito: *AA., BB. AA e B.C L'Italia storica e artistica allo sbaraglio*, De Donato, Roma 1974.

La relazione chiude infine con una citazione presa dalla conferenza dei Soprintendenti: "non potremo fare molto in questo convegno, ma potremmo uscire di qui più decisi di prima a contribuire al rinnovamento e a diffondere una coscienza civica verso il patrimonio culturale e dovremo formulare un documento che esprima la richiesta di provvedimenti straordinari, di nuove leggi di tutela ispirate a quel senso della storia che è la conquista più alta della cultura morale dell'uomo".

La giornata è poi proseguita con un intervento di **Tomaso Montanari** che ha anche lui riferito come le posizioni e le convinzioni di Ranuccio Bianchi Bandinelli, siano ancora integre di ogni valore rispetto alle esigenze poste dall'Italia contemporanea.

Bandinelli sottolineava che la sola tutela non completa il problema, poiché va aggiunta ad essa la messa in valore e la fruizione con l'attrezzatura dei musei attraverso le pubblicazioni di cataloghi. Questi sono infatti i veri presidi della cultura, il cui veicolo fondamentale è la storia, ma questa conoscenza storica va sempre rinnovata e vista sotto diverse angolazioni per avvicinare un pubblico sempre più ampio. La tutela sarà efficace se la conservazione dei beni culturali avrà come scopo l'uso sociale dei beni stessi. Non come privilegio di alcune categorie, ma come bene comune di libera fruizione: come diritto democratico per un'idea di progresso che vi sarebbe potuto essere con il cambiamento della visione metodologica, nella crescita di una coscienza civica a difesa del paesaggio e della ricerca archeologica. Egli stesso riflette sulla possibile relazione di questo mutamento metodologico in un rinnovamento politico, tenendo in evidenza la necessità della divulgazione della cultura ad ogni livello al servizio della collettività.

Bianchi Bandinelli individuava come centrale un problema che lo è ancora oggi e cioè la emarginazione, ovvero: l'esautorazione progressiva e rilevante del sapere tecnico nella macchina ministeriale preposta alla tutela. La contrarietà alla nascita del ministero, veniva espressa proprio con questa motivazione, oltre alla esigenza di sottrarre la Cultura alla libera sfera dell'attività dei politici. L'emarginazione del sapere tecnico scientifico è il culmine di questo lento ma continuo inesorabile processo che oggi credo si sia toccato con il recente accorpamento voluto dall'attuale governo, dei tre comitati tecnico scientifici in materia di: Archeologia, Belle Arti e Paesaggio. Le tre discipline erano invece separate dal 1975 e fino a questa scellerata riforma del ministro Sangiuliano, applicata dal ministro Giuli. Come molti sanno, ogni singolo comitato era composto da quattro membri: due nominati dal ministro uno eletto dal personale tecnico del ministero ed un professore nominato dal Consiglio Universitario Nazionale. Ciò vuol dire che, se anche i due nominati dalla politica avessero obbedito al ministro invece di agire secondo scienza e coscienza, non si avrebbe avuto che una maggioranza ispirata dal potere



politico. Il super comitato attuale, dovrà dunque decidere oltretutto nel paesaggio, sull'arte etrusca e la pittura, sul futurismo e la celebrazione e l'organizzazione di eventi senza una esatta competenza. Un comma prevede infatti, che in questo super comitato il ministro assicuri nell'ambito delle sue designazioni, la presenza di almeno un esperto per ciascuno degli ambiti. Tutto questo significa due cose: la prima è che una delle tre aree potrebbe essere coperta da un solo esperto che diventa a quel punto giudice unico su una parte enorme del patrimonio culturale; la seconda è ancora più importante è che i nominati dal ministro hanno sempre e comunque la maggioranza politica in un organo tecnico scientifico. Credo che questo provvedimento sia il coronamento del peggio di quel percorso che Bianchi Bandinelli paventava con la nascita del ministero. Egli infatti proponeva una burocrazia, ripeto le sue parole, *che fosse più fedele allo stato ed alla costituzione, piuttosto che al governo in carica*. Quelle parole viste oggi appaiono profetiche. Appaiono cioè capaci di spiegarci molto bene la situazione in cui viviamo: una situazione grave in cui l'idea della tutela del patrimonio culturale della nazione - usiamo una volta tanto a proposito questa parola così pericolosamente abusata - non abbia aderenza all'articolo 9 della Costituzione. Non si pensa ad una nazione del sangue, come vorrebbe Giorgia Meloni; di una nazione come società naturale, cioè perché di sangue come comunità di destino. La Costituzione ha un'altra idea della nazione: fondata sulla cultura e dunque per sua natura modificabile e permeabile. Diciamo che l'idea della Tutela del patrimonio culturale nazionale venga affidata a una sorta di magistratura tecnica: le sovrintendenze che non rispondano direttamente agli elettori, ma alla *scienza* e la *coscienza*. Questa idea fa serie con altre idee tipiche di una democrazia rappresentativa matura che sappia garantire i diritti non solo di tutti i viventi ma anche dei non ancora nati, trattandosi di patrimonio culturale, ovvero di qualcosa che si proietta in un futuro! Le sentenze sono emesse nel nome del popolo italiano. I giudici non sono eletti e non rispondono al governo. Allora il progressivo controllo della politica sul sapere tecnico dei comitati tecnico-scientifici che cos'è se non il

gemello del tentativo di controllo politico sui giudici e sui professori dell'università? Bianchi Bandinelli individuava una *mancata attuazione della Costituzione* una sopravvivenza di quella pervasiva e ossessiva ipertrofia dell'esecutivo che era la caratteristica principale dell'epoca fascista.

Come ha scritto uno storico dell'ideologia del fascismo, l'immagine del governo diffuso dal fascismo, vero centro motore del potere, innalzava l'esecutivo come affermava il ministro Alfredo Rocco, al rango della più genuina espressione dello Stato. Quella era l'idea fascista e qua sta il punto per Bianchi Bandinelli: gli organi tutti della tutela avrebbero dovuto essere fedeli allo Stato e non al governo. Ora è questa fondamentale distinzione ad essere in pericolo perché una retorica neofascista ci dice che il governo è stato, anzi è la nazione. La Presidente del Consiglio in un suo libro ha scritto testualmente: "il movimento dei patrioti è l'interprete autorizzato dello spirito autentico della nazione". Allora: se il movimento dei patrioti interpreta lo spirito della nazione, il Ministro della Cultura appartenente al movimento dei patrioti, afferma la Tutela conduce direttamente la Tutela del Patrimonio Nazionale, emarginando l'abusivo sapere tecnico-scientifico. Non esiste dunque più lo Stato, esiste il governo come espressione diretta dello spirito della nazione. Questo è il quadro che abbiamo di fronte ed è questa la prima dicamo caratteristica davvero profetica della visione pessimistica di Bianchi Bandinelli.

Se il Patrimonio Culturale è curato secondo scienza e coscienza, corrisponde esattamente al compito civile più profondo delle nostre discipline. A questa prima cosa vorrei provare ad aggiungere una seconda caratteristica della visione di patrimonio culturale. Vorrei ripartire da un articolo più antico di Bianchi Bandinelli uscito sull'Unità del 4 ottobre del 1953 (vedi il documento nella bacheca di parresiacultura.it) con il titolo: "assalto all'Italia artistica". Ne cito qualche brano: "... un mese fa circa un settimanale liberale pubblicò l'articolo di un giovane archeologo giornalista che denunciava un nuovo e gravissimo delitto che si stava consumando contro l'integrità del nostro patrimonio

d'arte di storia e di civiltà. Questo patrimonio forma non solo un vanto dell'Italia ma anche una delle poche sue materie prime se è vero che questo è il giardino d'Europa è che il turismo serve non scarsamente ad ottimizzare la nostra bilancia commerciale." L'articolo in questione riguardava l'imminente irruzione della via Appia a Roma della distruzione di uno dei pezzi più famosi d'Italia, di uno dei paesaggi più evocativi del mondo. La bellezza di quei monumenti e di naturale bellezza di completa visione che unisce in modo mirabile il paesaggio alle sue cose, all'archeologia ed alla presenza del Passato. Trovate quei resti della Civiltà Antica coi segni dei millenni, che hanno addosso così frammentariamente a portata di mano. Non chiusi e catalogati in un museo, che ha sempre qualcosa di freddo, ma inseriti nella vita di ogni giorno ed in mezzo ai campi lavorati. Una trattrice che lavora accanto al Sepolcro Romano non dà nessun fastidio, anzi acuisce e precisa col contrasto, il senso del passato che aveva un grande potere di suggestione, di commozione. Chi volesse fare un elenco degli attentati che si compiono con successo contro il patrimonio artistico italiano, avrebbe da riempire un volume e non si verrebbe a contrapporre ad un altro volume di opere di salvataggio compiute dagli uffici di sovrintendenza e dagli altri istituti preposti alla tutela. Sappiamo bene che questi uffici fanno quello che possono e in condizioni di lavoro talvolta quasi eroiche e ogni Soprintendente potrebbe raccontare molte storie sulle pressioni ricevute da parte delle autorità specialmente ecclesiastiche perché le leggi di tutela applicate e come le sue resistenze trovino sempre più scarso appoggio nelle autorità centrali. Il punto, diceva Bianchi Bandinelli è di creare una coscienza delle esigenze di fare il nuovo con intelligente rispetto per l'antico, perché ogni cosa Antica che si distrugge è una voce della storia che si chiude per sempre e prima di prendere la decisione di farla tacere occorre pensarci. Respingere al margine il criterio della speculazione che oggi è il solo che valga e che ha già rovinato irreparabilmente alcune delle nostre città italiane, non è infatti dovuto a una preoccupazione pittoresca, ma ad una precisa volontà di direttive che sono state seguite per generazioni dal governo comunale come diretta espressione del Popolo.

L'incontro è poi proseguito con un'altra bellissima relazione di **Luciano Canfora**, il quale ha presentato uno scritto

raro del Bandinelli come curatela di una riedizione dei "quattro Opuscoli di Luciano di Samosata" nella traduzione di Guglielmo Manzi (si veda la bacheca del nostro sito).

Uno degli scritti è dedicato al come si debba comporre un'opera storica. Lo spunto che Luciano nel suo opuscolo svolge è quello della campagna partitica di Lucio Vero. Molto sfortunata in realtà, non propriamente una compagnia militare felice che però storici compiacenti presentano come una serie di trionfi militari. Luciano si diverte a indicare anche delle cadute molto banali e molto poco gradevoli di questi storici cortigiani Calpurniano di Pompeopoli per esempio è un signore di cui nulla avremmo saputo se Luciano di Samosata non lo prendesse preso di mira. Lo prende così perché



era talmente dedito a Lucio Vero da voler farcire il racconto della campagna con episodi e situazioni ricavate per esempio dall'opera di Tucidide. Da questi trasferisce nel racconto fatti e modi per rendere ancora più gloriosa la campagna di Lucio Vero. Dopo di che Luciano formula la definizione che è rimasta molto famosa, sul compito e gli atteggiamenti che lo storico deve avere e deve osservare come "a-polis". Deve essere cioè totalmente svincolato da qualunque rapporto politico con la sua patria: apolis; oppure col potere politico. Questo offre a Bianchi Bandinelli uno spunto per uno sviluppo molto combinato è molto vibrante in difesa della neutralità della Cultura. Si spinge molto avanti diciamo nel dettagliare cosa intende per neutralità della cultura e si crede che vi si possano intravedere, di tale rivendicazione di neutralità, alcuni motivi col nostro tempo.

Luciano narra del tempo di Alessandro il Macedone a Corinto durante un assedio. Tutti si davano da fare per difendere in qualche modo la città con la fabbricazione di opere di difesa: armi e raccolte di strumenti per creare barriere. Diogene era lì in disparte, rispetto a tutto questo fervore. Cominciò allora a rotolare su e giù per il Cranio una botte. Il Cranio era il celebre quartiere dove aveva collocato la sua dimora: appunto quella botte che ora rotolava senza alcun costrutto frenetico in un andirivieni. Qualcuno gli chiese, ma perché mai lui stesse facendo ciò, egli rispondeva che tra tanti attivi, non poteva rimanere inerte. Questo, dice Bianchi Bandinelli, ci porta a fare una riflessione: Ogni volta che un macedone si avvicina o è intravisto, viene voglia agli intellettuali, ai conti di offrirsi per rotolare una botte metaforica e mettersi in sostanza in sintonia o addirittura al servizio del potente re. Invece egli dice: la cultura deve essere assolutamente neutrale. Il fine ultimo al quale in realtà siamo rivolti, non è tanto il raggiungimento di una migliore società o di una migliore economia come appariva agli storici del materialismo. Se la società di domani sarà una società basata sopra una maggiore giustizia, essa sarà necessariamente attraversata da filoni di ricchezza. Assai più scarsi con lei, inevitabile conseguenza, di un regresso culturale. Intendendo la cultura dello spirito e già che non esistono culture a buon mer-

cato, possono esistere: ferrovie, bagni, automobili, case a buon mercato. Ma queste non sono “la cultura” e nemmeno la civiltà. Non che la cultura si identifichi con la ricchezza, ma necessariamente si impersona in essa il pericolo. È nel prevalere di una mentalità che per fini immediati rinunzi alla cultura o addirittura ne neghi il diritto di esistenza.

Durante la giornata hanno inoltre preso la parola: Rita Paris, Filippo Coarelli, Adele Maresca Compagna, Elisa Buttini, Michele Campisi, Margherita Eicheberg, Paola Nicita, Lucinia Speciale, Giovanna Russo Krauss.

TRECCANI CULTURA FONDAZIONE

ASSOCIAZIONE RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI

La milizia intellettuale di Ranuccio Bianchi Bandinelli 1900-1975

Roma, 16 dicembre 2025
ore 9:30 - 19:00
Istituto della Enciclopedia Italiana
Palazzo Mattei di Paganica, Sala Igdea
Piazza della Enciclopedia Italiana, 4
Diretta streaming: youtube.com/@treccani/streams

9:30 **Introducono**
Massimo Bray
Direttore Generale dell'Istituto della Enciclopedia Italiana
Rita Paris
Presidente Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli

Matera
Rita Paris

Luciano Canfora
Università degli Studi di Bari Aldo Moro
La terza via di Ranuccio Bianchi Bandinelli

Francesco Giasi
Fondazione Gramsci
Ranuccio Bianchi Bandinelli e l'Istituto Gramsci

Adele Maresca Compagna
ICOM Italia
Ranuccio Bianchi Bandinelli, primo Presidente di Icom Italia

Elisa Buttini
Musei Nazionali di Siena, Ministero della Cultura
Università di Siena
"È difficile essere Senesi forse ancor più che essere Italiani". Ranuccio Bianchi Bandinelli e la Siena del tempo

Tomaso Montanari
Università per Stranieri di Siena
Ranuccio Bianchi Bandinelli: un'idea di patrimonio culturale

13:00 **Pranzo buffet**

14:00
Filippo Coarelli
Accademia Nazionale dei Lincei
Ranuccio Bianchi Bandinelli, lettore dell'arte antica

Franco Cambi
Università di Siena
"Quell'aria di voler tutto dire":
Ranuccio e l'etica del pubblicare

Michele Campisi
Italia Nostra Roma
Ranuccio Bianchi Bandinelli nella costruzione di un sentimento comune e democratico

Margherita Eichberg
Soprintendenza ABAP per la Provincia di Viterbo e per l'Etruria Meridionale, Ministero della Cultura
Il valore del passaggio per Ranuccio Bianchi Bandinelli nell'azione del Ministero per la tutela della Tuscia

Paola Nicita
Gallerie Nazionali Barberini Corsini, Ministero della Cultura
Ranuccio Bianchi Bandinelli e i musei di Roma dopo la seconda guerra mondiale

Lucinia Speciale
Università del Salento
Studiare al tempo della guerra fredda:
Virgilio Vaticano e Iliade Ambrosiana

Giovanna Russo Krauss
Soprintendenza ABAP per il Comune di Napoli, Ministero della Cultura
"Guardare in faccia, serenamente, il futuro, pur immani come siamo nelle rovine": la Direzione Generale di Ranuccio Bianchi Bandinelli nel dopoguerra

Maria Beatrice Failla
Università di Torino
Lucinia Speciale
Università del Salento
Stefania Ventra
Università Ca' Foscari Venezia
Stafetta per Ranuccio Bianchi Bandinelli: rilegge il maestro all'università

Conclusioni

Con la collaborazione:

UNIVERSITÀ DI SIENA / UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA / FONDAZIONE TRECCANI / FONDAZIONE GRAMSCI / ICOM / MINISTERO DELLA CULTURA

Sede operativa

Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli
Via Baglivi, 6 – 00161 Roma

E-mail:
info@bianchibandinelli.it

ASSOCIAZIONE RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI

Istituto di studi, ricerche e formazione fondato da Giulio Carlo Argan

TUTELA ORA

SEI DOMANDE INDISCRETE

“ParresiaCultura” rivista on-line intende dar corso ad un sondaggio sulle proposte di modificare le disposizioni del Codice dei BB CC (d.lgs. n. 42 del 2004) in materia di accesso e disponibilità dei beni culturali pubblici ai privati.

Tra le varie modifiche del Codice, si è recentemente affacciata la proposta di rendere più ampiamente disponibile l'uso ed il trasferimento temporaneo ai privati, dei beni ed oggetti d'arte e di storia conservati nei depositi dei nostri musei. A questa apertura si accompagna anche la liberalizzazione delle esportazioni e delle vendite da parte dei privati proprietari.

Dobbiamo precisare che i depositi museali non possono essere considerati dei “dimenticati”. Tutti questi beni ed opere d'arte e di storia appartengono al patrimonio pubblico ed alla collettività e le istituzioni che hanno la loro custodia ne tutelano l'integrità ed il giusto uso ai fini della valorizzazione culturale. Se ciò non avviene è per colpa di una mancata partecipazione alla cultura, per l'incapacità di organizzazione dei musei, per l'assenza di una comunità che ne scelga le forme di un ampio accesso. Il riposizionamento di queste opere a beneficio delle attività private, ridefinisce invece il bene semplicemente come interesse strumentale ai fini pubblicitari e di promozione di una immagine commerciale.

Ricordiamo anche che la regolazione dell'esportazione dei beni ha una lunga storia nella civiltà degli stati italiani, con la presenza di specifiche disposizioni del Diritto. Così come l'utilizzazione dei privati nell'attività “sussidiaria” di valorizzazione è già ampiamente praticata con l'attuale assetto normativo.

La rivista ha dunque deciso di compiere un sondaggio sul modo come questa problematica appare recepita oggi dalla società nelle sue varie componenti. Senza collocarci in uno dei due pregiudizi: favorevole o contrario, visto anche l'ampio spettro delle questioni che nasconde il tema, chiediamo ai nostri interlocutori di rispondere brevemente a queste domande:

1 Ha notizia sulle volontà dell'attuale parlamento di modificare parte delle disposizioni del Codice dei BB CC in favore della concessione ai privati, anche per tempi illimitati, dei beni conservati attualmente nei nostri depositi museali?

2 Ha notizie di iniziative già concluse riguardanti il trasferimento temporaneo – fuori dal prestito per le mostre – di oggetti e cose d'interesse storico ed artistico presso aree ed ambiti fuori dai musei ed in luoghi privati?

3 Se sì, quali ricorda brevemente e se l'esperienza a suo giudizio può e perché considerarsi positiva?

4 Nell'ambito della sua esperienza di partecipazione all'esposizione dei beni provenienti dai depositi e dai musei, può ritenere l'evento positivo per una efficace crescita della cultura in generale e del valore culturale e di coscienza di quei beni trasferiti ed esposti?

5 Cosa può aspettarsi da un'apertura di disponibilità all'uso di questi beni per l'attività a cura dei privati, oltre quella di un richiamo pubblicitario ed un aumentato appeal commerciale?

6 Se e Quali limiti pensa dovrebbero essere rispettati nella disponibilità dei beni depositati nei nostri musei per l'uso e l'utilizzo dei privati?

7 Pensa che un museo sia un semplice servizio d'uso pubblico, anche se culturale, o che rappresenti altro se non per significati addirittura estranei a quelli di un servizio?

8 Quale pensa sia il giusto costo d'ingresso ad un museo nazionale e ad una raccolta di proprietà pubblica?

9 Pensa che porre un biglietto a pagamento per l'accesso ad aree urbane libere, come il caso della Fontana di Trevi, per i cittadini provenienti dalle altre città sia strumento utile e giusto anche per limitarne gli effetti di alterazione del contesto fisico monumentale?

10 Crede giusto che alla programmazione ed alla politica dei Beni Comuni debba partecipare con diritto di decisione il "privato"?

11 Crede che esista attualmente un'autonoma iniziativa di cittadini, singoli e associati per lo svolgimento di attività di interesse culturale come ruolo sussidiario a quelle attività organizzate dallo Stato?

12 Secondo lei è possibile considerare l'autonoma iniziativa di cittadini, singoli e associati per lo svolgimento di attività di interesse culturale come l'attività del "privato" attualmente impegnato nel campo dell'imprenditoria culturale?

13 Crede nella Comunità dei cittadini e pensa che lo Stato ne favorisca la partecipazione e la crescita?

Si propongono anche in forma anonima le risposte, è comunque gradita la possibilità di utilizzare il suo recapito/contatto per le informazioni delle nostre attività. Nel qual caso potrà acconsentire nella stessa risposta da inviare a: parresiacultura@gmail.com

Ovvero andare sul sito: www.parresiacultura.it

IN QUESTO NUMERO

Jacopo Iaconi e Giuseppe Marrone	Editoriale	pag.	4
J. Iaconi e G. Marrone	L'Aquila capitale della Cultura 2026	pag.	6
J. Iaconi G. Marrone (a cura di)	Dacia Maraini un ospite d'onore	pag.	11
Rachele Sesana	La scultura di Claudio Palmieri alle case romane	pag.	16
Giulia Cifeca	Resistere per Esistere: la vita oltre la frattura	pag.	22
R. Sesana e C. Scalia	Raffaella Menichetti, arte materia e territorio	pag.	28
Carlo Scalia	La Galleria la Nuvola di Alice Falsaterra	pag.	36
Gaetano Di Gesu	Vi presento un Rubens che non avete mai visto	pag.	40
Giovanni Negri da Brusciano,	Bruno Liberatore: studi d'artisti	pag.	47
	Maarten van Heemskerck e il fascino di Roma	pag.	51

RUBRICHE

	Effemeridi di Viaggio	pag.	58
IL LIBRO			
Gulia Craparelli	La Morte, l'oltre, la pietà: da un libro sull'ultimo Sciascia	pag.	60
LA POESIA			
Nunzio Bellassai, Giuseppe Marrone, Rebecca Furci		pag.	66
LA NARRATIVA IN BREVE			
Alessia Buttafuoco	Una Visione	pag.	71
IL TEATRO			
Angela Di Salvo	Maison Godot di Ragusa: il marinaio di Ferdinando Pessoa	pag.	72
RIFLESSIONI SU ...			
Alessio Lattuca	ancora sul rigassificatore della Valle dei Templi ad Agrigento	pag.	75
TUTELA E RESTAURI			
Michele Campisi	come cambiano i tempi: il restauro nel millennio delle crisi	pag.	77
Caterina Greco	sul tempio "G" di Selinunte: cronache di un'impresa annunciata	pag.	83
Alfredo Balasco	Il teatro di Teano: anastilosì sì, anastilosì no, le ragioni del dilemma!	pag.	92
Leandro Janni	Niscemi: ovvero la buona politica che non c'è	pag.	100
	Istruzioni sul come scampare alle Rovine (da Voltaire)	pag.	105
IL BORDERÒ delle NOTIZIE (a cura di) Patrizia Limone		pag.	106
Patrizia Limone	il fascino di Max, tranquillo ma non troppo	pag.	114
PAGINA ZERO, parliamo di libri			
S. Latouche, Il disastro urbano e la crisi dell'arte contemporanea (parte 2^)		pag.	116
Daniel Raffini, a roma con pier paolo pasolini, di Giuseppe Marrone		pag.	118
CONVEGNI			
la milizia intellettuale di Ranuccio Bianchi Bandinelli 1900 – 1975		pag.	120
INDAGINI			
sei domande indiscrete		pag.	127

