



LICEO CLASSICO STATALE  
"AMEDEO DI SAVOIA"

Sezione associata dell' IIS "Via Tiburto, 44"

# Annali 2017

Anno XXX n° 30



Maggio 2017



*Liceo Classico Statale  
“Amedeo di Savoia”  
00019 Via Tiburto 44 – Tivoli (Roma)  
Sezione associata dell’IIS “Via Tiburto, 44”*

# *ANNALI*

2017

*ΤΡΙΑΚΟΝΤΑ*

**ANNO XXX – N. 30 – MAGGIO 2017**

In prima di copertina: ELABORAZIONE GRAFICA DI ELEONORA PALA, (CLASSE 4D. SEZIONE LICEO ARTISTICO).

In quarta di copertina: FOTOGRAFIE ORIGINALI DELL'ALUNNA FEDERICA PASQUALI (CLASSE 5B. SEZIONE LICEO CLASSICO), PER GENTILE CONCESSIONE DELL'AUTRICE.

© Liceo Classico Tivoli  
Via Tiburto, 44  
00019 Tivoli (Roma)

© Roberto Borgia (per il testo su Marco Antonio Nicodemi).

***Tutti i diritti riservati***  
***È vietata la riproduzione anche parziale***

## PRESENTAZIONE

Davvero con estremo piacere presento all'attenzione dei lettori questa edizione degli *Annali del Liceo Classico di Tivoli "Amedeo di Savoia"*. È il numero del trentennale e coincide con l'anno del mio pensionamento.

Mi sorride l'idea di lasciare il mondo della scuola – cui ho avuto l'onore di dedicare le forze e le energie del mio tempo migliore – salutando un'edizione epocale di questa pubblicazione. Nei fatti, è la maniera migliore per prendere il sospirato congedo da questa professione, che ha impegnato la maggior parte della mia esistenza.

Lascio quindi anni di onorato servizio licenziando alle stampe il trentesimo numero di una pubblicazione che ho sempre ritenuto un vanto del nostro istituto. Scorrendo i trenta numeri che precedono l'attuale è possibile ripercorrere la storia della nostra scuola e saggiare nei fatti l'impegno che docenti e studenti hanno profuso nel tentativo, evidentemente riuscito, di renderla migliore; una scuola che si spende per le eccellenze senza dimenticare i saperi e le attitudini divergenti.

Mi conforta, quindi, pensare che questa edizione costituisca il miglior viatico che si possa lasciare alle future generazioni di studenti e docenti: il senso di una tradizione che evolve e di una permanenza che si rinnova.

Esprimo in questa sede tutta la mia gratitudine al corpo docenti e agli alunni che in questi anni ho avuto il piacevole dovere di dirigere, affidando loro il senso di una scuola che si fa comunità d'intenti, solidarietà di sentire, concordia negli indirizzi.

Tivoli, maggio 2017

Il Dirigente Scolastico

RINALDO PARDI



**John William Godward (1861–1922), *Violets sweet violets* (1909)**

## INTRODUZIONE

Il logo che accompagna le pagine iniziali di sezione di questo numero è **τριακοντα**, “trenta” in greco antico. Con la pubblicazione attuale, infatti, gli *Annali del Liceo Classico “Amedeo di Savoia” di Tivoli* festeggiano il trentennale, un traguardo importante. Trenta numeri nei quali – lo possiamo sostenere con un certo orgoglio – di noi si è spesa la miglior parte, ed è, per sostare nella citazione, ancora un maggio odoroso e non sono mancati studi leggiadri e sudate carte.

Riproduciamo in queste pagine la copertina del primo numero, che guardiamo con malcelata tenerezza per la sua spartana essenzialità. Il primo numero, come si può evincere dall’indice, allora posto direttamente nella quarta di copertina, conteneva soltanto sei contributi, cinque di docenti della scuola. Agli alunni veniva riservato esclusivamente il sesto, contenente una rassegna di giudizi sui film proiettati nel corso della rassegna cinematografica curata dal Prof. Moscardiello (chi, tra noi ex alunni “anziani” non ricorda con un misto di nostalgia e terrore – a ogni proiezione seguiva inevitabilmente il dibattito – i leggendari *giovedì d’essai* del prof. Moscardiello?). Uno degli interventi di quell’articolo reca la firma dell’alunna di IID – oggi sarebbe il 4D - Angela Preziosi, poi diventata insegnante anche nel nostro liceo. *Mais où sont les neiges d’antan!* verrebbe da chiedersi. Di tempo ne è trascorso e molto è cambiato nella scuola; quel primo fascicolo è anche un indizio del mutamento: all’essenzialità delle origini ha fatto seguito un profilo decisamente più accattivante e “fluidico”, a un profilo decisamente autoriale e dotto (i contributi, leggiamo nella *Presentazione* di quel primo numero, “rappresentano il livello culturale degli insegnanti della nostra scuola e danno un saggio del loro impegno nella ricerca e nello studio”), si è progressivamente sostituita una sempre più significativa presenza del contributo intellettuale e creativo degli studenti, che si è esteso a comprendere – nelle ultime quattro edizioni, quelle curate da chi scrive - studi e ricerche degli ex alunni oramai avviati ai vari percorsi accademici. La pubblicazione degli *Annali* in questi trent’anni si può considerare, quindi, una cartina di tornasole, un sintomo dei cambiamenti progressivi della scuola. Cambiamenti anche della **nostra** scuola, da qualche anno - come l’istituzione stessa del Liceo Classico - sottoposta a critiche di misoneismo, accuse di arretratezza pedagogica, attacchi per un presunto arroccamento su principi, valori e procedure che si ritengono non più in linea con i tempi. Negli ultimi tempi è invalsa anche la moda dei “processi” al Liceo Classico. Bene. Basterebbe invece solo compulsare questi trenta numeri per rendersi conto di quanto la

nostra scuola abbia accompagnato il percorso dei tempi, culturalmente e pedagogicamente, quanto si sia fatta **segno** dei tempi. La scuola – tutta la scuola – è per definizione conservazione di un patrimonio di sapere dato per acquisito ed efficace. Non si comprende, pertanto, cosa si voglia rimproverare al Liceo Classico che nella conservazione e nell’attualizzazione trova la propria essenza.

Ma l’essenziale è invisibile agli occhi. Nei fatti, nonostante le innumerevoli riforme che si sono ammonticchiate l’una sull’altra in questi trent’anni, nell’essenziale non è mutato granché.

Nella *Presentazione* che l’allora Preside (non Dirigente Scolastico, che sa di burocrazia), la Prof.ssa Edda Lilli Boratto, volle premettere al n. 1 degli *Annali*, risuonano parole di fiducia, di commozione, ma anche di presaga preoccupazione. Vale la pena di farle risuonare ancora:

*Corrono tempi non buoni per la scuola: le tensioni presenti nella società entrano inevitabilmente anche nelle aule scolastiche, dove docenti e alunni sono alla ricerca di nuove identità e alle prese con problemi dalla cui soluzione dipende una concreta riaffermazione della centralità della cultura nella crescita complessiva del paese.*

E, ancora più lucida l’analisi che la Prof.ssa Lilli Boratto offre dei tempi, allora, a venire. Quei tempi che ora sono qui a confermare che le menti migliori della nostra scuola sono quelle che guardano al futuro armate del fardello del passato:

*In tempi in cui la rapida evoluzione della tecnologia rischia di comportare fraintendimenti circa la centralità nella vita della dignità e della responsabilità dell’uomo e minaccia una confusione di valori, è fondamentale la riaffermazione dei valori umani e delle virtù civili che costituiscono l’insegnamento più prezioso della cultura classica e il lievito, magari non sempre evidente, della nostra civiltà.*

*Il Liceo, che dello studio della civiltà classica fa il suo perno, si deve preoccupare in grado eminente di chiarire mezzi e fini della vita dell’uomo e di confermare nella coscienza dei giovani il valore insostituibile del sapere e della ricerca e il dovere di essenziali comportamenti etici nella società, se si vuole che essa evolva per il bene di tutti.*

*Gli anni scivolano e, a poco a poco, ciascuno di noi docenti passa; resta il seme che abbiamo piantato nella coscienza dei nostri alunni.*

Non si può che dare atto di una lettura non scontata dell’evoluzione dei tempi e della scuola.

In questo numero ospitiamo davvero molto di interessante. In primo luogo il contributo che ha inteso riservarci la Dott.ssa Lucilla D'Alessandro, responsabile del Laboratorio Didattico del Santuario di Ercole Vincitore. Insieme alla Dott.ssa Micaela Angle, direttrice dell'Area Archeologica e *Antiquarium* del Santuario medesimo, si occupa anche delle attività inerenti l'alternanza scuola-lavoro presso il sito archeologico.

A entrambe vada il nostro ringraziamento, soprattutto per la professionalità con cui seguono i nostri ragazzi.

Molti e qualificati i contributi degli ex alunni nella sezione *Saggi e studi*. Vorrei ancora una volta dare atto del loro attaccamento al nostro Liceo e della disponibilità che – oramai da professionisti – hanno voluto mostrare nei confronti di chi scrive. Siamo fieri di loro.

Grazie, ovviamente, anche a quanti nella medesima sezione ci hanno fatto l'onore di voler inserire i loro studi. Come si ha modo di notare, quest'anno un rilievo non secondario hanno i saggi di tipo musicale; in questo modo intendiamo, semmai fosse necessario, ribadire quella centralità della cultura musicale che, invece, le recentissime scelte ministeriali hanno nettamente depresso.

Nella sezione *Documenti*, pubblichiamo la traduzione, curata dal Preside Roberto Borgia, del quarto libro della *Tiburis Urbis Historia* del tiburtino Marco Antonio Nicodemi. Grazie di nuovo al Preside per voler rispondere con tanta prontezza alle nostre richieste.

I contributi degli studenti, purtroppo in numero non relevantissimo come negli scorsi anni, chiudono il volume con la consueta estrosità.

Ringrazio coloro che hanno inteso contribuire al presente volume, i colleghi che hanno invitato gli alunni alla partecipazione, il Dirigente Scolastico per aver inteso inserire la pubblicazione degli *Annali* tra le priorità dell'Istituto, le Signore della Segreteria che hanno sbrigato le pratiche necessarie, grazie alla Sig.ra Marcella Malatesta per la disponibilità.

Grazie in maniera del tutto speciale al prof. Gaetano Nocerino della sezione Liceo Artistico e ai suoi alunni Eleonora Pala, Alessia De Giorgi, Lorenzo Taffi, per aver voluto realizzare le proposte grafiche della copertina di questo numero.

Telemaco Marchionne





**Foto di Federica Pasquali (5B)**

**SAGGI E STUDI**

*ΤΡΙΛΑΚΟΝΤΑ*

LICEO CLASSICO "A. DI SAVOIA"  
TIVOLI

—  
Anno I n. 1 - Maggio 1988

**ANNALI**  
del Liceo Classico  
"A. Di Savoia"  
1988

La prima di copertina del n. 1 degli *Annali*. Anno 1988

## L'INDETERMINATEZZA DELLA TRADUZIONE

DI GABRIELE ALEANDRI [IIIE]

*Gabriele Aleandri è stato allievo del nostro Liceo, nel corso E. Si è diplomato nell'anno scolastico 2010/2011 con il voto conclusivo di 100/100 cum laude. Ha conseguito la laurea triennale in Filosofia presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma Tre nell'anno accademico 2013/2014 con la votazione di 110/110 cum laude e la Laurea Magistrale presso il medesimo Ateneo, nell'anno accademico 2015/2016 (tesi su: Eredità pragmatiste. Ontologia dei concetti e ricerche scientifiche, relatrice prof.ssa Rosa Maria Calcaterra, correlatore prof. Matteo Morganti), parimenti riportando la votazione di 110/110 cum laude. Attualmente frequenta il Corso di Laurea Magistrale in Scienze sociali applicate della Università degli Studi di Roma La Sapienza.*

Fino ai cinque anni, i bambini trovano molto difficile comprendere che qualcosa possa avere vari nomi. Spesso, in verità, non riescono a distinguere tra il nome e la cosa: rimangono stupiti dal fatto che qualcuno abbia il loro stesso nome, o che chiami mamma o papà persone diverse dai loro genitori. In un famoso libro sulla psicologia infantile (*La rappresentazione del mondo nel fanciullo*), Jean Piaget riporta il caso di un bambino che, alla domanda posta dall'intervistatore: «Dove si trova il nome del Sole?», risponde, stizzito dalla banalità del quesito: «Nel Sole!». Sarebbe molto superficiale, da parte nostra, liquidare questo atteggiamento come una conseguenza dell'autoreferenzialità tipica dell'infanzia, cioè di quella propensione a tracciare la linea tra ciò che è essenziale e ciò che è superfluo attorno alla cerchia dei propri familiari e dei pochi oggetti a cui si è legati. Sarebbe superficiale non solo perché questo atteggiamento ha delle vistose permanenze nell'età adulta, ma soprattutto perché il rapporto tra i nomi e le cose è uno dei temi decisivi della nostra cultura: dall'episodio biblico della torre di Babele, dove il mescolamento dei vocaboli segna la sfida degli uomini a Dio e l'inizio della loro discordia; passando per le lamentele di Ottone di Frisinga, zio di Federico Barbarossa, che denuncia la realtà politica dei comuni iniziando col criticarne il nome («“comune”, nome nuovo e pessimo»); fino ad arrivare agli attacchi dei regimi totalitari novecenteschi contro i forestieri insinuati nei rispettivi dizionari, è possibile tracciare la storia occidentale secondo il criterio delle parole permesse o proibite, e in particolare delle motivazioni di questa distinzione.

Nell'ultimo secolo, tuttavia, proprio il contraccolpo di uno dei fenomeni tipici della storia europea - cioè il colonialismo e l'espansione in ogni ango-

lo del globo – ci ha dato un’idea della varietà sterminata delle culture umane ed ha riportato l’attenzione sul fatto, da sempre considerato una nota assai dolente in filosofia e quindi debitamente accantonato, che i nostri vocabolari e i criteri con cui assegniamo nomi alle cose sono profondamente arbitrari. Per usare l’esempio del filosofo analitico Quine, il problema non è solo lo stupore fanciullesco che proviamo nel sapere che “coniglio” è anche “rabbit”, ma soprattutto lo stupore tutto adulto che proviamo comprendendo che qualcuno potrebbe non avere affatto un nome per l’oggetto che noi indichiamo così – magari perché non lo ritiene un *unico* oggetto, oppure perché divide gli oggetti secondo il tempo che durano e non secondo lo spazio che occupano (mentre noi chiamiamo “coniglio” tutto quello che si estende dalle orecchie alla coda). E lo stesso ragionamento può coinvolgere, oltre l’innocuo “coniglio”, “persona”, “sistema democratico”, “eutanasia”, “volontario”, “vita”, “vero/falso”, “successivo/precedente”. Questo problema è noto, nella filosofia contemporanea, con il nome di indeterminatezza della traduzione radicale, cioè di quella traduzione che proviamo a effettuare quando non solo non sappiamo cosa l’altro intenda, ma neppure *se* stia intendendo *qualcosa* secondo i nostri criteri. È abbastanza facile capire che vi è una via diretta che parte dal dire che non sappiamo quello che una persona sta intendendo, e arriva al dire che non sappiamo stabilire se è una persona; a tal proposito, vi è una corrispondenza cronologica abbastanza rigida (e impressionante) tra quando gli esploratori europei hanno iniziato a tradurre le lingue dei popoli esotici e quando hanno cominciato a trattarli come esseri umani. Vale la pena notare, infine, che questo problema non riguarda solo le lingue straniere: ogni volta che ascoltiamo qualcuno parlare, facciamo un lavoro di traduzione nella nostra stessa lingua, supponendo che il nostro interlocutore usi parole note più o meno come le usiamo noi, sebbene questa supposizione non abbia un sistema di conferma definitivo (e ci conduca talvolta a clamorose smentite). Il compito di traduzione, che riguarda così da vicino il nostro Liceo, è quindi un argomento decisivo per la tenuta e la definizione dei confini della civiltà, pur essendo minato da una grande indeterminatezza di fondo. Nella mia tesi di laurea magistrale, di cui riporto qui sotto un brano, ho provato a indicare alcune possibili soluzioni o forme di contenimento per questa indeterminatezza.

Dalla premessa che non c’è un confine netto tra il significato e il suo uso deriva la conclusione che non è possibile un linguaggio, diverso da quelli che conosciamo, in cui i medesimi significati abbiano un uso completamente differente e assurdo nel nostro, perché medesimi significati richiedono medesimi usi. Concretamente, non sarà mai possibile trovare una tribù indi-

gena che parli un linguaggio la cui traduzione nel nostro sia possibile ma dia affermazioni sistematicamente false: non potremmo riconoscerlo come un linguaggio, e questo è impossibile nella misura in cui abbiamo ragioni indipendenti per credere che la tribù ne abbia davvero uno. Rorty<sup>1</sup> porta l'argomentazione più in là, provando a inasprire e poi dissolvere l'antinomia che risulta dalle opposte domande: dal momento che il concetto di essere linguistico è praticamente sinonimo del concetto di persona, che ripercussioni ci sarebbero su questo concetto se, in effetti, ci trovassimo a dover tradurre un linguaggio che risulta generalmente falso, e che quindi produce persone inconcepibili? E al contrario, con quali considerazioni sul concetto di persona potremmo giustificare l'inesistenza di un linguaggio intraducibile?

La prima domanda ricalca la tipica spaccatura scettica tra conoscenza ed essere, già accennata come possibile conseguenza dell'atteggiamento di Quine verso i significati. Per lo scettico, il fatto che non riusciamo a concepire l'esistenza di un linguaggio intraducibile vuol dire solo che sono possibili linguaggi (e persone) che non riusciremmo a riconoscere come tali. D'altronde, continua Rorty, se prendessimo sul serio questo avvertimento, dovremmo estendere la capacità linguistica e la recettività pedagogica praticamente a ogni cosa, perlomeno a tutti quegli esseri che hanno interazioni così complesse da poter essere davvero irriconoscibili fruitori di un sistema di segni (per esempio, gli alberi o le farfalle): «pare così che il mondo possa riempirsi di persone che ci è inconcepibile riconoscere come tali». <sup>2</sup>. Per evitare questa conclusione sconcertante possiamo riprendere l'altro corno del dilemma, e insistere nel dire che la nozione di linguaggio intraducibile è di per sé contraddittoria – l'idea di un linguaggio è proprio l'idea di qualcosa che sia traducibile nella lingua che parliamo. Il suggerimento di Rorty è questo: se analizziamo queste due tesi contrapposte più da vicino, vediamo che esse si basano sullo stesso (a suo giudizio corretto) presupposto, cioè l'idea che “linguaggio” è una nozione locale e riflessiva. In questo senso è scontato che non possano esistere linguaggi intraducibili, dal momento che i linguaggi sono propriamente quei sistemi di segni in cui potremmo, semmai, tradurre il nostro; sistemi senza margini di traduzione semplicemente non potrebbero essere chiamati linguaggi. Dalla località non deriva tanto la traducibilità, quanto piuttosto l'impossibilità di concepire l'intraducibilità: non disponiamo di un concetto di linguaggio in cui collocare qualcosa ed esclu-

---

<sup>1</sup> R. Rorty, *Il mondo finalmente perduto*. In *Conseguenze del pragmatismo*. Feltrinelli, Milano 1986.

<sup>2</sup> R. Rorty, *op. cit.*, p. 44.

dere qualcos'altro, ma c'è qualcosa che usiamo e che chiamiamo linguaggio, nome che potremmo estendere a tutti i sistemi di segni in cui tradurlo. E ovviamente, considerando che l'educazione linguistica è indispensabile alla formazione di un essere responsabile dei suoi atti, potremmo parlare simmetricamente del concetto di persona: sarebbe lecito chiamare persone tutte quelle cose abbastanza simili a noi da darcene buone ragioni, e non dovremmo chiamare così esseri tanto complessi da farci sospettare che possano avere forme di personalità incomparabili alla nostra (perché l'idea di "forma di personalità" è mal concepita).

Ora, nell'idea che non dovremmo preoccuparci di linguaggi intraducibili e di persone irriconoscibili semplicemente perché sarebbe sbagliato chiamarli linguaggi e persone c'è qualcosa di profondamente insoddisfacente. Questo non significa dire, come Nagel, che la realtà è in larga parte ineffabile, ma solo rimarcare la banale considerazione che potremmo dover estendere il senso delle vecchie parole per ampliare la nostra conoscenza e la nostra pratica a nuove realtà, esattamente come abbiamo esteso il nostro concetto di persona agli Indios quando Paolo III emanò la bolla *Veritas Ipsa* e il nostro concetto di metallo quando abbiamo scoperto che ce n'è uno allo stato liquido – e abbiamo ritenuto a ragione che i concetti di persona e di metallo fossero stati arricchiti e non sostituiti; che fossero stati scoperti nuovi aspetti della cosa, e non rimosse alcune interpretazioni del loro manifestarsi per porne altre. Naturalmente, non troveremo mai un punto preciso in cui una ridefinizione smetta di essere un ampliamento e diventi una sostituzione, esattamente come – per citare il noto paradosso scettico - non riusciremo mai a trovare la tavola esatta che fa diventare la nave di Teseo un'altra nave; ma per i nostri scopi non dovremmo neppure desiderarlo.

Con questo spirito generale riprendiamo da capo la questione della tribù il cui linguaggio dà enunciati generalmente falsi, e associamola all'ipotesi che sia possibile raccontare una storia coerente sulle vite di questi individui: che riescano con successo a interagire con l'ambiente e con gli altri usando come intermediari qualcosa di simile a proposizioni che tradotte nel nostro linguaggio risulterebbero generalmente false, successo che è implicito all'uso di un simile linguaggio nella misura in cui i suoi fruitori devono perlomeno poter sopravvivere. A questo punto ci troviamo esattamente nella situazione resa canonica da Wittgenstein:

Immagina di arrivare, come esploratore, in una regione sconosciuta dove si parla una lingua che ti è del tutto ignota. In quali circostanze diresti che la gente di quel paese dà ordini, comprende gli ordini, obbedisce a essi, si rifiuta di obbedire, e così via?

Il modo di comportarsi comune agli uomini è il sistema di riferimento mediante il quale interpretiamo una lingua che ci è sconosciuta.

207. Immaginiamo che gli abitanti di quel paese svolgano le comuni attività umane e nello svolgerle si servano di quello che sembra un linguaggio articolato. Il loro comportamento, se lo osserviamo, è intelligibile, ci appare ‘logico’. Se però cerchiamo di apprendere la loro lingua, la cosa è impossibile. Presso quel popolo non sussiste, infatti, alcuna connessione regolare tra ciò che le persone dicono, i suoni e le azioni; tuttavia questi suoni non sono superflui; infatti [...] senza quei suoni le loro azioni cadono nella confusione – così voglio esprimermi<sup>3</sup>.

Potremmo facilmente cambiare la scena e sostituire agli indigeni una popolazione aliena che mostra comportamenti molto variegati, difforni da individui a individuo e generalmente intrecciati a un sistema di segni massivo, ma per comodità lasciamola immutata. Ora, nessuno si rassegnerebbe a credere che quei suoni non sono in realtà un linguaggio, più o meno per gli stessi motivi per cui i linguisti dell’età del Bronzo, dopo tanti anni di traduzioni fallite, non si rassegnano a credere che le tavolette incise in Lineare A siano state dopotutto scavate da agenti atmosferici. Wittgenstein dice che a quei suoni, per essere un linguaggio, manca la regolarità; ma come potremmo mai crederlo, visto che sono l’ossatura di pratiche coerenti? Potremmo piuttosto fare varie ipotesi sul perché la loro lingua ci sembra caotica; ma nella misura in cui viene usata per comunicare, una lingua non può mai essere impermeabile alle sollecitazioni esterne, e, in effetti, il punto debole di queste posizioni agnostiche sul linguaggio tribale o alieno è la completa assenza del momento interattivo dell’interprete. Non possiamo più comunicare con i minoici per capirci qualcosa delle tavolette di Creta, ma è ragionevole pensare che prima o poi riusciremmo a interferire con le comunicazioni degli indigeni o degli alieni – cosa abbastanza ovvia se pensiamo anche a contatti e scontri non linguistici.

Tenendo conto del fatto che una lingua, come ogni altra caratteristica degli esseri viventi, deve essere indefinitamente aperta al cambiamento, comprendiamo che l’attitudine all’adattamento dei sistemi di segni è la vera ragione per cui la nostra ontologia dovrebbe abbandonare i concetti di persona irricognoscibile e linguaggio intraducibile, ma riuscire ad accogliere – laddove esistano le condizioni adatte - quelli di persona non ancora riconosciuta e linguaggio non ancora tradotto. E’ ragionevole pensare che dopo le intera-

---

<sup>3</sup> L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*. Einaudi, Torino 2009, pp. 109-110.



zioni con gli alieni rimoduleremmo i nostri concetti di persona e linguaggio sia su di noi che su di loro – cosa che, concretamente, comporterebbe effettivamente dei cambiamenti nel nostro linguaggio e nel nostro modo di vivere come persone, risolvendo ancora una volta nella pratica la dicotomia di scoperta e creazione. Allo stesso modo, quando gli Indios hanno cominciato a venir trattati come persone anche dagli europei, sia il nostro che il loro concetto e pratica di personalità è cambiato. Così davanti alle domande “Visto che considerare persone creature così diverse ha portato a rimodulare il concetto di persona, ha ancora senso dire che sono persone? O non si è dimostrato che quel concetto era inadeguato anche per noi?” possiamo, anziché abbandonare frettolosamente l’ontologia, rispondere dicendo che tutte le entità semanticamente rilevanti sono perennemente in trasformazione, e che quindi la personalità, il linguaggio, la verità, la legge morale (e, in un senso meno forte, anche cose inanimate) possono cambiare notevolmente senza che il nostro mantenere i loro nomi sia ingiustificato. Calandoci nei panni dell’antropologo/linguista, come sarebbe concretamente possibile applicare questo principio al riconoscimento di un parlante?

Il primo criterio è l’accettazione pacifica del carattere linguistico di questo riconoscimento, e quindi sostenere, da un lato, che solo una persona può riconoscerne un’altra, dall’altro che per essere una persona, oltre ad avere una dotazione fisica che ci consenta di essere indefinitamente e praticamente aperti all’uso dei segni, occorre essere considerati tali da qualcuno (considerazione che, dal punto di vista fattuale, si riduce alla circostanza per cui gli uomini vengono educati da altri uomini). Il problema delle persone irriconoscibili diventa, nella pratica, il disinteresse per le persone con le quali il riconoscimento non è stato tentato, o l’interesse malriposto verso quelle con cui la pratica di riconoscimento non è andata a buon fine: questo è un primo motivo per cui, sebbene i sistemi di segni siano sempre indefinibili a priori, alberi e farfalle certamente non sono persone, visto che ogni tentativo di trattarli come tali (per esempio nelle società animistiche) non ha dato alcun risultato positivo. C’è forse una precisa ragione per cui l’importanza del momento interattivo e resultativo è stato sottovalutato nella teoria dell’interpretazione, che nella deduzione della personalità dalla traduzione ha come cercato davanti a sé il proprio presupposto. Davidson l’ha riassunta brillantemente quando, nell’ambito dell’interpretazione radicale, ha sostenuto che la presenza di un metalinguaggio come alveo comune di una lingua di partenza e una di arrivo sia nulla più che una banale conseguenza del carat-

tere linguistico di ogni teoria<sup>4</sup>. Nel caso della traduzione e dell'interpretazione possiamo, in effetti, mettere da parte tale evidenza come banale e trarne quest'impressione di obiettività: meno importante consideriamo il fatto che una traduzione e una interpretazione sono pur sempre linguistiche, più l'attività di tradurre e interpretare ci sembrerà oggettiva, nel senso di puramente estensionale, senza farci perdere l'intensionalità del linguaggio studiato come esito. Tuttavia questa impressione di giudicare il linguaggio da fuori, cioè di farne un oggetto di scienza, è possibile fintanto che il metalinguaggio dell'interprete o del traduttore si carica sulle spalle tutta la semantica sottratta ai linguaggi oggetto, e quindi sostanzialmente perché il processo di riconoscimento personale tra interlocutori è già avvenuto – la loro interazione è già pacificamente riconosciuta come un discorso. Ma quando questo ancora non accade, e dobbiamo distinguere chi conta come una persona e cosa conta come un segno, la posizione in cui siamo è al tempo stesso la meno intensionale possibile (visto che dobbiamo ancora scegliere cosa è sensato indagare come significante e cosa deve contare come una mera presenza, cioè chi è una persona e chi no) e già del tutto intensionale, perché la scelta sarà effettuata sulla base delle nostre credenze. Perciò, quando traduciamo e interpretiamo, ci sembra di accedere al linguaggio da fuori, perché la nostra posizione linguistica può essere sottaciuta - le scienze del comportamento possono funzionare regolarmente senza presupposti extrascientifici. Ma quando facciamo il primo passo dell'interazione personale, cioè quando riconosciamo qualcosa come un segno e una persona in chi lo usa, ci accorgiamo che anche la posizione più distante dal significato, da cui va ancora deciso se qualcosa è un significato o non lo è, è comunque già collocata nella dimensione semantica. Il fatto che una teoria dell'identificazione personale debba avere come presupposto una posizione intenzionale non è solo una constatazione psicologica, ma piuttosto l'ammissione che tra le caratteristiche ontologiche più eminenti della personalità c'è l'essere riconosciuta come tale.

Il secondo criterio di riconoscimento personale è quindi il principio di persuasione, cioè l'idea che due esseri che usano un linguaggio, per quanto diverso, possono comunque arrivare a intendersi per l'indefinita apertura propria di ogni sistema di segni (con l'ovvio margine di incertezza che è proprio di tutte le comunicazioni). Il fatto che la personalità sia costituita anche dalla nostra disponibilità a riconoscerla come tale, e quindi che sia una potenzialità più che una caratteristica fissa, ci rende più disponibili ver-

---

<sup>4</sup>D. Davidson, *Verità e interpretazione*. Il Mulino, Bologna 1992 (v. in particolare la sezione *Interpretazione radicale*).

so l'idea che la teoria della verità influenza la teoria del riconoscimento solo indirettamente, e non direttamente, come invece accadrebbe se ci dichiarassimo impotenti davanti all'eventualità di una lingua che risulti quasi tutta falsa una volta tradotta. Creature che vivono nello stesso universo non possono "ritagliarlo" in modi troppo diversi – cioè non possono, per limiti naturali nelle possibilità delle cose, scoprire nelle cose stesse e creare con esse una gamma indefinita di nuovi aspetti e realtà - né quindi adoperare linguaggi logicamente contraddittori in modo massivo che siano coerenti al proprio interno e praticamente efficaci sullo stesso ambiente: l'elemento che media tra verità e riconoscimento è il mondo comune. Per esempio, cambiamo panorama rispetto alla tribù indigena, e spostiamoci su un pianeta dove dobbiamo distinguere quali animali alieni sono persone: come faremmo? E' interessante notare che non andremmo subito a vedere se hanno capacità linguistiche (potrebbero usare una forma inaccessibile di telepatia) ma probabilmente proveremo a scoprire tracce di capacità semantiche assai più prominenti: una struttura sociale complessa, capacità tecniche nettamente riconoscibili, e soprattutto quell'incredibile varietà di comportamenti e di differenze tra i singoli membri di una stessa specie che distingue tanto radicalmente gli esseri che usano massivamente i segni da quelli che non lo fanno, rendendoli indefinitamente aperti a un'amplissima gamma di possibilità riflessive e pratiche (al massimo, possiamo concepire che non farebbero alcuna di queste cose per libera scelta, forse per un ascetismo di massa, ma dovrebbero esserci i margini per comprendere anche questo). Poiché troviamo forme di affinità comunicativa con le altre creature della nostra biosfera, che pure non usano un linguaggio e non hanno manifesti caratteri personali, a maggior ragione potremo trovarla con esseri che li hanno - a patto che siano abbastanza pacifici da darci il tempo di studiare la loro fisiologia per comprendere il loro genere di vita, cosa che sicuramente noi non faremmo. Questo, tuttavia, non vuol dire che la possibilità della comprensione reciproca tra esseri personali dipenda dal vincolo naturale; al contrario, dipende anzitutto dal fatto che il segno è indefinito, e solo secondariamente dalla comunanza di contenuti (cioè i modi di vivere, che per le ragioni suddette dovranno avere margini di somiglianza). In tal senso la rassicurazione coerentista per cui non dobbiamo temere che ci siano linguaggi massivamente contraddittori solo perché se lo fossero non ci sarebbe modo di confrontarli è ancora troppo debole: ci sono notevoli margini di contatto tra ogni linguaggio concepibile, cioè efficace nello stesso mondo, proprio perché il segno è indefinito.

Il terzo criterio è l'idea che quando consideriamo qualcosa come una persona la consideriamo per intero tale, usando produttivamente i linguaggi di

differenti ambiti di ricerca. Questo non è scontato: potremmo finire con il dire che un conchiuso discorso su una certa entità considerata come persona con credenze e intenzioni è del tutto separato e impermeabile a un discorso che considera quell'entità come un sistema termodinamico o come un punto statistico. In questo modo incrineremmo l'idea che possiamo giustificare il nostro parlarne come di una stessa entità, magari grazie a considerazioni pertinenti a ogni disciplina che la studi; e un simile approccio è del tutto insoddisfacente proprio perché l'entità è ovviamente la stessa. E' vero, i linguaggi della fisica, della morale, dell'estetica e della sociologia sono tanto diversi da farci credere che introducendo termini di una disciplina in un'altra finiremmo per confonderle tutte, oppure per ridurle a una sola. Ma se accettiamo che la prima preoccupazione è poco più che una formalizzazione della rivalità tra le discipline, e la seconda è l'espressione del dogmatismo e delle ambizioni monistiche talvolta presenti al loro interno, potremo trovare spazio per una continuità epistemologica che rispetti l'evidente continuità ontologica. Se dovessimo davvero, per esempio, ricominciare daccapo l'assegnazione di personalità a una creatura, come accadrebbe nel caso degli alieni, vedremmo chiaramente quanto i vocabolari delle singole discipline siano intrecciati. Non sarebbe sensato discutere della libertà d'azione di una certa creatura senza studiare la ripetitività o la varietà dei suoi stati organici, né rilevare l'incidenza statistica di un certo comportamento tra i suoi con specifici: già da questo sommario programma di ricerca possiamo notare che teoria morale, neurologia e scienza sociale sarebbero direttamente in contatto, presumibilmente senza neppure lunghe catene di intermediari di traduzione tra un lessico e un altro. E non è nemmeno concepibile una singola teoria che deduca tutti questi aspetti da un solo punto di vista, cioè che trovi regole grammaticali che connettono stati fisici, o connessioni neurologiche che esauriscano evoluzioni della cultura aliena, o teorie sociali che deducano tutti i movimenti di un certo organismo. Forse ciascuna di queste cose si può davvero fare, ma, se concepita entro limiti verosimili, sarebbe tanto vaga e poco interessante da non poter essere considerata una conquista intellettuale.

## C'È ANCORA UN IMPERSONALE? OMAGGIO A S. WEIL

DI ROBERTO BENEDETTI

*Porsi il problema di una fondazione di una autentica filosofia sociale comporta una presa in carico della dottrina che considera la società un «fatto umano fondamentale», caratterizzata essenzialmente dai rapporti di forza in essere. Dal fatto che Marx abbia tentato questa via, non consegue automaticamente l'ideazione di una nuova dottrina: egli avrebbe operato una combinazione della prospettiva idealista utopica con quella scienziata materialista al fine di «sollevare un partito al potere», riconducendo l'aspirazione umana sotto il pieno controllo dell'esercizio metallico della forza. In questo senso, dunque, sono i rapporti di forza che definiscono il destino e il pensiero umano, la cui ricerca del bene si assoggetta all'onnipotenza della materia.*

*La Weil ritiene, pertanto, che Marx avrebbe tentato di cancellare una contraddizione, ossia l'opposizione tra il bene e la necessità o quella «equivalente» tra giustizia e forza, contraddizione ritenuta essenziale e, al tempo stesso, indispensabile per la possibilità di un accesso a una verità trascendente e – proprio per questo – inaccessibile alla cieca forza necessaria. Più che togliere una tale contraddizione bisogna piuttosto sostenerla, considerando tali estremi perché assoluta estraneità che tuttavia si risolve in un'unità che non costituisca una qualche forma degradata di credenza.*

Dunque questo passaggio nell'impersonale si presenta solo nella pienezza di una solitudine in primo luogo morale. Non in quanto faccio parte di una collettività, essendone un membro, non in quanto appartengo a un «noi». Se sono dentro una collettività, non accedo all'impersonale, anche fosse la forma minimale, inferiore dell'impersonale, non sono neanche in grado di calcolare un'addizione, se non dimentico, anche per un istante, l'esistenza degli altri.

Ci sarebbe pertanto un'opposizione tra il personale e l'impersonale che, tuttavia, non esclude la possibilità di un passaggio. Non dunque un passaggio dal collettivo all'impersonale, bensì dal personale all'impersonale purché preliminarmente la collettività si sia dissolta nelle singole persone. Questa partecipazione al sacro spetta alla persona piuttosto che alla collettività perché quest'ultima ne è estranea, producendone un'imitazione falsa. Si cade nell'idolatria. Ma se, al contrario, mi importa solo lo sviluppo della mia persona, anche in tal modo ho perso il senso del sacro. La collettività che si oppone alla singolarità non si raffigura come una lotta tra il bene e il male, sarebbero entrambi un errore ove la vittoria arride solamente al più forte.

Ancora: se la persona si subordina alla collettività, è forse uno scandalo? In primo luogo è un semplice rispettare l'ordine dei fatti meccanici: un grammo pesa meno di un chilogrammo. In questo senso la persona è subordinata alla collettività. Anche il genio artistico dipende dal gusto del pubblico: il singolo, la sua autocelebrazione diventa il riflesso del collettivo, rispondono alla moda. La scienza stessa è asservita all'opinione collettiva della comunità degli specialisti del settore, il singolo piuttosto ne è asservito. In tal senso la moda agisce, permettendosi di trascurare la stessa forma dei cappelli. Ora, se la persona è sottomessa al collettivo, per essa non v'è un diritto naturale: al tempo stesso, oltre il personale, nell'impersonale si dilegua il collettivo. C'è forse un bene impersonale al quale volgersi? Certo la collettività schiaccia il singolo perché più forte, ma questa stessa collettività ha bisogno essa stessa di semplici operazioni minimali, di addizioni. Queste si compiono solo dentro uno spirito, nella pienezza della sua solitudine. L'impersonale può fare presa sul collettivo, individuando un metodo. L'impersonale si carica di responsabilità: non certo quella di proteggere la persona, quanto piuttosto di offrire alla persona la possibilità di un passaggio nell'impersonale.

L'appello al sacro che è nell'uomo si rivolge innanzitutto a coloro che hanno la possibilità di udirlo; la collettività non può comprendere la necessità di non violare il sacro che alberga nelle singole unità che la compongono: la collettività è in primo luogo astrazione, non si può parlarle, sarebbe un esercizio fittizio; ma se anche fosse qualcuno, sarebbe un qualcuno non in grado di ascoltare. Il collettivo soffoca la persona, ma non è tanto questo il senso primario: è piuttosto la persona che sprofonda nel collettivo. Ma se anche si dicesse alla persona: "sei sacra", questa non lo crederebbe, semplicemente perché non lo è. Se lo credesse sarebbe una mera illusione, una duplice illusione, l'effetto di una generalizzazione indebita, il provare non un autentico sentimento del sacro, bensì la falsa imitazione generata dal collettivo, una partecipazione al prestigio della considerazione sociale che dipende dal prestigio del collettivo. Una generalizzazione errata, anche se generosa nelle intenzioni - *io sono sacro, dunque lo è anche l'altro* -, questo non è certo sufficiente, agli occhi di queste persone; quella massa, anonima, continua a essere una materia anonima, una materia con la quale non si riesce neanche ad avere un contatto, perché la persona che vive nella considerazione del prestigio sociale ignora il dolore, il freddo, la necessità di un riparo. Se vi deve essere un rapporto fra la collettività e la persona, questo deve facilitare il passaggio all'impersonale: una persona necessita di uno spazio adeguato, deve poter disporre di una certa quantità di tempo libero per volgersi

progressivamente a livelli differenziati di solitudine, per non sprofondare nel collettivo.

Una società moderna, che noi chiamiamo democratica, si volge forse verso il bene? Al contrario: una fabbrica non è piuttosto un qualcosa che si avvicina alla negazione del bene? È forse un luogo dove ci sentiamo al riparo, o piuttosto viviamo nell'abbandono, alla mercé di volontà estranee? Quando lavoro non sono di per sé immerso nella degradazione. Certo il lavoro fisico non è così sublime come l'arte, o la scienza, mi permette tuttavia di accedere alla stessa possibilità che l'arte e la scienza permettono, mi può spingere verso una forma impersonale di attenzione tranne il fatto che nella catena di montaggio non emerge una vocazione, così come nell'arte. Anche nel lavoro fisico v'è un contatto con la verità, con la bellezza, con l'ordinamento che scaturisce dalla saggezza eterna. Colui che svilisce il lavoro compie dunque un sacrilegio, così come quando calpesto un'ostia, ma colui che lavora non lo sente, non lo avverte, non comprende che lo stesso suo essere vittima di un tale svilimento lo condanna in quanto complice; allora mi ripiego sopra una resistenza che si fonda sulla persona e sul diritto, rivendico, senza la disperazione vissuta nella casa di tolleranza alla quale una ragazza viene costretta a forza. Manca il cuore, con la sua profonda realtà, manca il sentimento che rimane inarticolato, che lascia il posto ai professionisti della parola. Emerge il salario, la chiarezza delle cifre, si oblia il mercanteggiamento dell'anima, si interviene per raddoppiare il valore dell'anima che il diavolo vuole comprare a basso prezzo, si celebra una farsa appellandosi al diritto, alla ragione, che rischiarà e illumina il moderno.

Il diritto: ovvero la spartizione, lo scambio, la quantità, il commerciale, il processo, l'udienza, la difesa, l'arringa, la rivendicazione, la forza, la bestia collettiva, il costume del capriccio della bestia, la sopravvivenza in quanto tale. La persona, il diritto, la democrazia, riconducibili sullo stesso lato: persona e collettività, diritto e forza, democrazia e dittatura. Il diritto non si sottrae alla forza, il diritto dipende dalla forza, gli errori che camuffano impediscono il ricorso all'altra forza, quella che si irradia dallo spirito. Certo: la materia vegetale si scontra con la stessa gravità, la pianta sale perché acquista energia vitale dalla luce, ma se la luce manca, la pianta cade, la morte si riappropria della pesantezza. Il diritto naturale di Diderot, è forse anch'esso una menzogna? Roma antica, la grande meretrice, come Hitler, si procura un'idea, la nozione del diritto, per dare piena efficacia all'uso della forza. La Germania di Hitler disprezza il diritto? O piuttosto ne abusa, se ne nutre sazandosi fino a rivendicare il suo diritto di nazione proletaria. Il suo diritto diviene l'obbligo dei soggiogati di aderire al diritto di obbedire. Ma non c'è distanza con l'antica Roma: la specie che configura il suo diritto definisce la

proprietà come diritto d'uso e di abuso, il proprietario esercita il suo diritto sull'essere umano schiavizzato. I Greci usavano il nome della giustizia. Forse che la legge non scritta di Antigone si può chiamare diritto naturale? Creonte la ritiene folle, il suo argomentare è un oltraggio al buon senso, assegnare lo stesso onore al prode e al traditore, una legittimazione che «nell'altro mondo» potrebbe essere del tutto lecita, perché se «un nemico, neppure da morto, è giammai morto» - il buon senso ragionevole di Creonte -, io «sono nata per condividere non l'odio, ma l'amore» - la follia di Antigone. Bisogna, dunque, che Antigone se ne vada nell'altro mondo, e che ami gli dei che dimorano laggiù, nulla a che vedere con un diritto naturale, bensì un eccesso d'amore prescritto dalla Giustizia, la compagna delle divinità che vive ivi con loro. Ma che cosa ha a che fare il diritto con l'amore? Se il cristianesimo attinge dai Greci, allora il diritto è estraneo al cristianesimo. Francesco non parla di questioni legate al diritto. «Ciò che mi fa non è giusto» non si riassume nel «diritto di ...», o nel «non diritto di ...». Il diritto desta un antico spirito latente, uno spirito bellicoso, nel conflitto sociale il diritto diviene protagonista, e cancella la possibilità della carità. Posso sempre rifiutare di vendere le mie uova al mercato, se il prezzo non lo ritengo conveniente, ma la ragazza che viene rinchiusa a forza dentro una casa di tolleranza in che senso potrebbe appellarsi al diritto: non diventerebbe ulteriormente ridicola? Quando il diritto diventa il padrone, allora la carità scompare, il grido impaurito delle viscere si realizza in un piagnisteo di sterile e impotente rivendicazione. L'appello ha perso la sua purezza e con ciò la sua efficacia.

Il diritto è mediocre, coinvolge la persona nella sua mediocrità, riguarda le cose personali e colloca la persona su questo livello. Il diritto della persona umilia l'oppresso, la sua rivendicazione assume il tono dell'invidia: il mio diritto, il diritto della mia persona allo sviluppo diviene il prestigio sociale, un privilegio. Tutti noi reclamiamo un'uguale porzione di privilegi, ma può essere reclamato un privilegio che per sua natura si fonda sulla disparità? Non è forse assurdo ciò che si reclama, non conduce all'atteggiamento meschino di desiderare qualcosa che per sua natura non può essere desiderato? E chi poi rivendica? Il detentore monopolista del linguaggio? Potrebbe mai affermare che il privilegio non merita di essere desiderato? Colui che potrebbe dirlo non ha i mezzi e gli strumenti, colui che li ha se ne guarda bene. Questa urgenza politica viene oggi tralasciata. Il privilegiato ha certo una cattiva coscienza, il privilegiato camuffa, millanta, incita verso il male, invita ad abbandonare ciò che è prossimo: offre pietà e distoglie la possibilità di comprendere l'autentico, imbonisce il popolo - «reclamerò io per voi tutti una porzione di privilegio uguale a quella che possiedo io», così



facendo non comprende la debolezza di chi soffre e lo distoglie. Non fornisce parole che servano per esprimersi, lo sventurato è abbandonato al silenzio, se gli forniscono parole sono quelle sbagliate, perché parole estranee alla sua sofferenza. Se ho dei privilegi, non scelgo di abbandonarli, non voglio pensare – io che sono carne – la mia morte, la morte mi ripugna, la sventura mi farebbe solo soffrire. Un cervo non si offre volontariamente ai denti dei cani che lo inseguono: se posso non rinunciare al privilegio, non rinuncio. Il suo contrario potrebbe per un'altra via.

Dunque: questo bene altro, questo bene soprannaturale non è un surrogato, un supplemento del bene naturale. Vi è forse una sola scelta radicale? Il bene assoluto contro il male? I valori mediani, la democrazia, il diritto, la persona salvano? Valori mediani: sospesi tra il cielo e la terra, che non incidono. La luce del sole è celeste, permette il radicamento dell'albero al terreno, ma l'albero è radicato nel cielo, l'albero che è in terra ha il sigillo celeste; così forse lo sventurato dovrà radicarsi con parole che discendono dal cielo? L'anima forse necessita di bere avidamente ciò che proviene dal cielo? Questa follia non sembra mancare di consumatori, sono i fornitori di parole che mancano. Quali parole? La persona? «Mette la sua persona davanti a tutto»: già sentiamo la lontananza, l'estraneità a quel bene. La democrazia? Non si dice talvolta che la democrazia è un eccesso, che vi è stato un abuso di democrazia? Il diritto? Non ne posso forse fare un uso cattivo? Al contrario: v'è una bellezza assoluta, una verità che non deve fare i conti con il relativo, una giustizia che non ammette un tornare indietro, una compassione che non lavori a intermittenza? E le parole: ci sono forse parole in grado di esprimere la sventura, di dirla nella sua integrità, nella sua pienezza, che sappiano dare un corpo al grido, al lamento di colui che vive la sofferenza?

Non sono certo i talenti, le celebrità, il genio che possono parlare? Sofocle, Eschilo, Shakespeare, Virgilio, Omero ...: O piuttosto l'idiota del villaggio, che balbetta, che nell'impersonale, ove non è entrato Aristotele, conosce da vicino questo bene: egli, questo idiota, direbbe no alla bacchetta magica della fata che gli offrì di essere un Aristotele, solo che l'idiota non sa di essere vicino, di essere prossimo al bene. Gli hanno sempre detto: «Tu sei un idiota», che cosa vuoi che esca da un idiota, sei umile, un povero scemo, che cosa nei vuoi sapere del genio, del talento, della sventura che vivi? Come puoi solamente comprendere la distanza che intercorre tra un genio e un talento? Io certo, Diderot, figlio della luce che rischiarò, posso incoraggiare i talenti, affinché la ragione illumini il nostro disgraziato mondo, ma tu, fidati di me, tu sei un povero scemo che non puoi comprendere, lascia che io comprenda al posto tuo. “Diderot-schermo”, è questa la puntata

su cui scommettere, mettere da parte lo schermo poco a poco, affinché non se ne accorga; al tempo stesso quell'altro schermo, il collettivo, quello bisogna sopprimerlo nelle sue parti ove albergano le istituzioni e i costumi dello spirito di partito. Né il talento, né il partito concedono il riscatto alla sventura, entrambi si mostrano ostili alla verità.

Perché tra verità e sventura vi è un legame naturale, privi di voce di fronte a noi: accusato di avere rubato una carota il vagabondo se ne sta là, dinanzi al giudice, che commenta, fa battute, mentre l'altro balbetta; allo stesso modo la verità è al cospetto delle intelligenze che elencano opinioni. Opinioni e linguaggio: costruire relazioni enunciate per mezzo del linguaggio. Ma se il linguaggio è confuso, se non riesco a tenere a mente i pensieri, perché sono uno spirito debole, il linguaggio si svuota; se al contrario sono uno spirito brillante, capace, se il linguaggio è ben ordinato, ricco di sfumature, preciso, allora questo linguaggio veicola una grande ricchezza di relazioni. Basta forse tutto questo? È forse una perfezione? Non è forse, questo linguaggio, una prigione, non sono forse limitato dalle quantità di relazioni che posso tenere presenti in me, tutte insieme contemporaneamente, nel momento in cui mi accorgo che vi potrebbe essere un numero maggiore di relazioni che vorrei in me? Questo dunque il limite del linguaggio? Il mio spirito aspira ad altro, voglio sollevarmi al di sopra delle verità parziali. Ma c'è altro al di sopra? Fuori della caverna? Potrei vivere sempre nell'errore, potrei essere costantemente un prigioniero che non sa di esserlo, se anche me ne fossi accorto, potrei affrettarmi a dimenticarlo, per non soffrire, abbandonandomi alla menzogna. Se anche lo avessi intuito, non vivrei solo in una cella più grande di quella dello sventurato che sta là, in una cella dalle dimensioni più piccole? Se conosco la mia prigionia, forse vorrei dimenticarla, oppure dovrei rimanere fedele a questa condizione, perché non voglio mentire a me stesso. Dovrò soffrire? Saprò sfidare il muro, fino alla mia follia? Potrò andare oltre il muro? Una nuova cella, più spaziosa, più accogliente? E poi ancora un altro muro da scavalcare. Potrei tuttavia avere finalmente le chiavi per abbattere ogni muro. Se rimango fermo al linguaggio rimango nell'opinione, se attingo all'inesprimibile ho imboccato il sentiero del vero. Non importa da quale cella sia partito: lo scemo del villaggio? Il bambino prodigio? Il talento? Il genio? Ho comunque fatto i conti con il mio annientamento, con la mia umiliazione, con il mio muro. Da un lato la verità, dall'altro l'opinione, così come da un lato la sventura, dall'altro la sofferenza. La sventura mi ha reso nient'altro che una cosa lacerata, i denti della macchina mi hanno strappato la carne viva, ho sofferto la mia sventura. La sventura è forse reale? Nella sventura non sperimento forse il niente, non è forse la totale umiliazione del mio essere, la morte della mia anima? Quando la sven-

tura giunge il mio spirito dunque si ritrae, ne ha orrore, così come la carne che si ritrae all'approssimarsi della morte. Di fronte alla tomba emerge il senso della pietà, così come dinanzi al cadavere, dignitosamente composto, ma il corpo abbandonato sul campo, palesa il grottesco e l'orrore, è la morte nella sua pienezza.

Così, se sono distante, se ho delle risorse a mia disposizione, percepisco la sventura in modo vago, provo pietà; quando improvvisamente la sventura è giunta, come una lebbra, allora l'orrore mi assale. Se provo ad ascoltare qualcuno che parla, posso mettermi al suo posto. Se mi metto al posto di un essere che vive la sua sventura, allora devo perdere la mia anima, che ora è mutilata e sventrata dalla sventura. Un bambino felice si suicida: mettersi al posto di uno sventurato che soffre è ancora più difficile. Non può esserci ascolto per gli sventurati, sono senza lingua, hanno dimenticato perfino di avere avuto la lingua mozzata, se cercano di parlare non producono alcun suono. Gli sventurati non parlano, sanno che nessuno li ascolta, diventano incapaci di usare il linguaggio. Il vagabondo non ha speranza dinanzi al magistrato: le sue parole sono mute, il magistrato non sa cosa farsene di questi inutili balbettii, lo sventurato non ascolta l'altro sventurato, è indifferente, si addestra all'indifferenza per essere indifferente a se stesso.

Ancora un passaggio? Annientare se stessi per accedere alla verità e alla sventura? Un passaggio gratuito, senza alcuna motivazione, un'attenzione per ascoltare la sventura e cogliere il vero, quel dare da bere all'assetato di verità e di giustizia che proviene forse dall'amore?

Giustizia, verità, bellezza: legati forse da un'intima disposizione della Provvidenza? Sono attratto dalla bellezza, si presenta come un mistero, la bellezza che ci avvolge quaggiù, nel mondo, il nostro, ma perché questa dovrebbe durare? Forse la sua promessa non è altro che una promessa, mai il dono conclusivo, nutrimento che non placa la mia fame. La mia anima rimane non sazia, solo la vista diviene desiderio che nulla mai cambi. E se il desiderio fosse un germe d'amore? L'orrore della sventura che si esprime per mezzo di una sovrana, autentica bellezza: il lamento di chi soffre ammantato di luce, la sete di giustizia e di amore che riproduce l'essenza della sventura, frammenti di verità tradotti nella parola, pura bellezza corrisposta: non è forse così che il poeta dice la verità?

Bellezza e amore: dentro la mia cella posso percepire la bellezza? La mia lingua mozzata, le mie orecchie amputate possono trovare verità e giustizia dalla bellezza? Questa bellezza che non parla, senza linguaggio, ma che chiama, come il cane che abbaia quando il corpo del suo padrone giace esanime nella neve e nessuno ascolta, questa bellezza che conferma il suo legame con la giustizia e la verità. È forse un'alleanza che si compone?

So che il mio grido è il male che mi affligge, non so chi me lo sta infliggendo, di quale male sto subendo il dolore che mi divora, perché ne vengo martoriato, per quale ragione. Perché io, e non l'altro: quale merito ha lui al mio posto, quale diritto? I due lamenti sono distinti: il secondo trova i suoi appelli nel codice, nei tribunali, nelle facoltà di giurisprudenza; il primo necessita di altra verità, di altra giustizia, forse amore? Se mi appello al Dio, forse mi preserva dal male? Devo perdere forse la mia anima terrena, tutta la mia anima, per avere giustizia, per ottenere la verità, per immergermi nel bagno di luce della bellezza? Posso forse uscire dal capriccio, lasciare la mia umanità, cercare un altro contatto? Se faccio del male a qualcuno, cosa faccio? Non certo gli arredo solo dolore, non solo sofferenza - «gli ho arrecato una sofferenza indicibile», forse anche l'orrore di questo male che penetra in lui. Posso trasmettere il bene, così come il male: blandire un uomo, dargli il benessere, arrecargli piacere, il più delle volte fargli semplicemente del male, senza camuffamenti, senza blandizie. La ferita del male tuttavia esaspera il mio desiderio del bene: l'impossibile male che non posso più sostenere mi trascina all'impossibile bene, verso la mia innocenza. Si possono forse cancellare le ferite? Non bisogna offrire una riparazione materiale del danno? Offrire benessere? Lo strazio dell'anima si placa con altra acqua, con altra purezza. Ancora: per questa purezza cristallina che abbevera e placa, è forse necessario infliggere il male? Coloro che si sono allontanati dal bene, che hanno fatto del male, che mi hanno donato l'orrore del male meritano dunque il castigo: devono pagare per quello che hanno fatto. Pagare, quanto? Potranno forse trovare in loro stessi il nutrimento di un tribunale interiore, per essere infine perdonati, per perdonarsi essi stessi? Per essere reintegrati nella città, pubblicamente, solennemente? Può una pena capitale reintegrare? Se voglio dare il bene a colui che non lo vuole, questo è forse il castigo? Offrire loro la morte, giustiziarli per assicurare loro il bene che rifiutano, infliggere dolore affinché comprendano la necessità del bene? Abbiamo dimenticato che cosa sia il castigo: per noi oggi è dare male, infliggere il male, fare giustizia, reprimere.

Nella cornice di guerra la giustizia è dunque reprimere: il crimine, quello che il vile compie, si riduce con la paura. Oggi la paura diviene motivo per omaggiare gli eroi; noi chiediamo agli eroi di difenderci dai criminali, di usare questa giustizia che reprime, quando lo fanno, tributeremo loro i più alti onori. Chiediamo dunque di castigare, di punire, di retribuire con la giusta moneta, di giustiziare, di essere vendicati. Chiediamo vendetta. Trascuriamo la sofferenza, il suo significato, non ce ne rendiamo più conto, la gettiamo ai piedi dei più vili, perché non ne facciano uso, perché soffrano inutilmente. Forse ancora: ai criminali dare un castigo, agli sventurati la salvezza? O

piuttosto questo criminale è uno sventurato a cui dobbiamo bellezza, protezione, a cui offrire il silenzio per proteggerlo dalla menzogna, dall'inutile propaganda? Si può superare un limite? Si può trovare ciò che si nasconde? E perché poi si nasconde? E dove? Dentro di me, nel collettivo? Questo impercettibile che si confonde nel campo, questo indistinguibile come il lievito che è nell'impasto; eppure questo lievito opera, come un batterio, è presente se è adeguatamente posto. E come sapere se è stato collocato al posto giusto? Gli imbonitori avrebbero dovuto assolvere al loro incarico, sono stati posti lì per mostrare al pubblico cosa bisognerebbe lodare, cosa ammirare, cercare, ed effettivamente fanno il loro mestiere, disprezzano la verità, l'amore, la giustizia. C'è forse ancora qualcuno che sia in grado di mostrare dove si trovi questo bene puro, questa veritiera realtà? Non certo colui che detiene un frammento di autorità spirituale. Costui propone altro.

Come le parole: ci accorgiamo che il potere della parola è illusorio, lo sappiamo bene; alcune parole tuttavia sollevano, ci conducono verso l'inafferrabile, non certo una dottrina, una concezione, solo il buon uso di poche parole, buone proprio perché non si presentano in quanto concezione, vicine per questo all'inconcepibile, alla pienezza della giustizia, dell'amore, del bene. Dio? Una parola pericolosa, rinvia alla crociata ordalica: non possiamo appellarci al Dio secondo la nostra condizione umana, se è Dio, deve essere un appello alla luce dell'assolutamente al di là. Forse una menzogna? Parole che mi procurano disagio. Molto più comode le altre: diritto, democrazia, persona. Il funzionario pubblico le usa queste parole, ha delle buone intenzioni, vuole dispensare il bene a basso costo. Diritto, democrazia, persona non appartengono forse alle istituzioni mediane, non meritano dunque un linguaggio mediano? Qual è la fonte di tali parole? Quale ne è l'ispirazione? La persona dunque è subordinata al collettivo, come il grammo che cede sulla bilancia a un chilogrammo. Ma se le braccia si allungassero, se il chilogrammo cedesse, se l'equilibrio sconvolgesse l'ineguaglianza del peso? Parole vane, vuote? Può il collettivo proteggere la persona, la democrazia sfuggire al peso di un'assimilazione, non divenire «reale», come lo è stato il materialismo, può essere la democrazia assicurata facendo a meno dell'impersonale?

Certo Dio potrebbe meritarsi di essere una persona. Ma è lo stesso Dio che assicura un ordine impersonale, che fa sorgere il sole e cadere la pioggia sul giusto e sull'ingiusto? Esiste questo ordine, questo impersonale che troverebbe la sua immagine nella giustizia, nel vero, nel bello? Devo accettare la morte per potermi appellare a tali immagini? Posso salvarmi in tal modo? Altre istituzioni oltre quelle che preservano il diritto, la persona, la libertà

democratica? Occorre forse inventare nuove istituzioni che ci presentino l'indispensabile?

*Sono qui che ti tengo la mano  
non avere paura del frastuono e della polvere in fondo alla strada  
non temere i colpi di fucile e le urla degli uomini che muoiono.*



*Sento il tuo cuore battere forte mentre  
lontano gli uomini giocano a fare la  
guerra.  
Io sono qui che ti tengo la mano, ti  
proteggerò con il mio corpo fin  
quando avrò respiro  
fin quando tutto finalmente sarà  
finito. E poi ricominceremo ma  
stavolta tutto sarà diverso.  
Ti insegnerò il rispetto per la vita e  
di tutte le sue creature, ti spiegherò  
che usare la violenza per affermare le  
proprie idee è sbagliato.  
Spero che sarai molto amato e  
amerai a tua volta. E solo allora la  
vita che ti ho dato avrà un senso  
figlio mio.*

**Elaborazione grafica di Rachele Rosa (2A)**

## GLI ESULI ARGENTINI IN ITALIA NEGLI ANNI SETTANTA: ESILIO O RITORNO NELLA TERRA DEGLI AVI?

DI GIULIA CALDERONI [IIB]

*Giulia Calderoni, alunna della IIB si è diplomata nell'anno scolastico 2009/2010 con 100/100. Nell'anno accademico 2012/2013 ha discusso – riportando il voto di 110 su 110 cum laude - la sua tesi di Laurea su La ricezione di Pablo Neruda in Francia e in Italia negli anni '50 di cui ci ha proposto un saggio nell'edizione 2014 degli Annali. Attualmente ha terminato la laurea magistrale in Scienze Sociali per l'America Latina presso l'Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine (IHE-AL), dipartimento afferente all'Università parigina Sorbonne Nouvelle, con una Tesi di Laurea sull'esilio argentino in Italia durante l'ultima dittatura militare. Il saggio che ci presenta è una rielaborazione di un articolo che è stata invitata a presentare il 5 novembre 2016 durante il IX Seminario Políticas de las Memorias organizzato dal Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti di Buenos Aires, Argentina. Questo testo vuole mettere in luce i vincoli storico-culturali fra i due paesi, mostrando in che modo questi abbiano influito nell'arrivo e nella ricezione degli esiliati argentini in Italia.*

A più di quarant'anni dal colpo di stato in Argentina, provoca stupore la mancanza di studi accademici sulla storia degli esiliati argentini che hanno cercato rifugio in Italia negli anni Settanta, soprattutto se si tiene in considerazione l'esistenza di forti legami fra i due paesi dovuti alla massiccia immigrazione italiana iniziata alla fine del XIX secolo. All'inizio degli anni Settanta, quando i primi esuli argentini iniziarono ad arrivare in Italia, era passato più di un secolo da quando genovesi, piemontesi, veneti e calabresi erano migrati nel paese delle *pampas*, tanto per motivi economici come politici. La letteratura al riguardo è rilevante ma unilaterale, dal momento che la quasi totalità dei lavori accademici riguarda gli italiani emigrati in Argentina. Ogni flusso in senso contrario viene preso in considerazione solo se rappresenta un rimpatrio, un ritorno alla terra dei padri o dei nonni con conseguente incorporazione nella società italiana.

In quest'articolo analizzeremo il fenomeno dell'esilio argentino in Italia nel contesto dei flussi migratori fra i due paesi. Innanzitutto ricostruiremo brevemente la storia della migrazione italiana in Argentina, per chiarire il contesto delle relazioni fra i due paesi. In seguito analizzeremo l'impatto della società di accoglienza sugli esiliati e in che maniera questi ultimi si relazionarono con le loro origini italiane, se le rifiutarono o le riscoprirono. Cercheremo poi di spiegare che influenza ebbe nella ricezione da parte della popolazione il fatto di essere argentino. A mo' di conclusione presenteremo

qualche ipotesi rispetto al silenzio e all'oblio che accompagnarono quest'esperienza nonostante i vincoli che uniscono i due paesi da più di un secolo.

## **L'Italia, terra di espulsione**

In Argentina si registrava la presenza degli italiani (in particolari commercianti genovesi) già nella prima metà del XVIII secolo, in un momento in cui i due paesi neanche potevano considerarsi formalmente come degli stati veri e propri. Bisogna aspettare tuttavia gli anni successivi alla nascita dello stato italiano (21 marzo 1861) per avere delle cifre ufficiali. La lotta per l'Unità era stata lunga e travagliata, ma alla fine tutti i territori (quasi) erano stati riuniti sotto la stessa bandiera. Nonostante ciò, gli squilibri erano enormi una grande povertà si accompagnava/si aggiungeva/si univa a un'esplosione demografica smisurata. Il neo-stato affrontava con difficoltà le necessità di una popolazione in costante crescita e non riusciva ad assicurare delle condizioni di vita decenti per tutti i cittadini. Alla congiuntura interna si sommarono le politiche di alcuni paesi che incoraggiavano l'immigrazione poiché avevano bisogno di manodopera o di "colonizzare" regioni inesplorate dei loro territori. A partire dal 1870 e fino alla Seconda Guerra Mondiale assistiamo alla "Grande migrazione", cioè alla migrazione fuori dai confini nazionali di all'incirca 18 milioni di italiani, dei quali almeno 2,5 milioni si diressero in Argentina<sup>1</sup>, secondo i dati dell'ISTAT.

A quei tempi l'Argentina era un paese giovane, poco popolato, che aveva raggiunto l'indipendenza da appena 50 anni e che ancora non aveva una forte identità nazionale. L'arrivo di italiani, spagnoli, tedeschi, russi, polacchi ecc, contribuì enormemente alla formazione dell'identità socio-culturale e politica del paese. La maggior parte dei migranti italiani arrivarono per motivi economici, ma ci furono anche migranti politici che fuggivano dalla repressione statale. Garibaldini e mazziniani si rifugiarono in Argentina quando l'Italia non era ancora uno stato e furono loro a fondare il primo giornale argentino e le prime società di mutuo soccorso. Gli anarchici, fra cui va sottolineata la presenza di Errico Malatesta, contribuirono enormemente alla formazione dei sindacati e all'organizzazione del movimento operaio<sup>2</sup>. Rilevante fu anche la presenza di molti antifascisti, che si erano rifugiati in Argentina per fuggire dal regime di Mussolini. Inoltre, gli italiani ricoprirono

---

<sup>1</sup> Gli altri paesi verso cui si diresse massicciamente l'emigrazione italiana furono Stati Uniti, Brasile, Francia, Germania e Australia.

<sup>2</sup> DEVOTO, 2007 in LOLICATO Andrea, p. 353.



cariche importanti nella scena pubblica argentina, poiché “furono caratterizzati anche da una certa capacità di ascensione sociale, come testimonia il fatto che alla fine del XIX secolo il 40% degli impresari industriali in Argentina erano italiani<sup>3</sup>”. Da allora le imprese italiane si moltiplicarono: Fiat, Eni, Techint, Magneti Marelli, Pirelli, il Banco Ambrosiano e il Banco di Napoli sono le più famose fra le imprese italiane radicate in terra argentina.

## L'Italia e l'Argentina nell'immaginario collettivo

Queste grandi ondate migratorie di italiani in Argentina contribuirono in maniera rilevante alla costruzione del paese e l'intreccio culturale fu significativo. I “*tanos*<sup>4</sup>” avevano usi e costumi molto forti che si diffusero rapidamente a/su più livelli: ritroviamo, per esempio, una concezione “sacra” della famiglia, o ancora il modo di parlare gesticolando, assegnando a ogni gesto un significato preciso, com'è tipico in Italia. La presenza italiana ha una certa rilevanza addirittura in cucina: uno dei piatti tipici dell'Argentina è la *milanesa*, una sorta di fettina panata (di cui esiste una variante chiamata *milanesa a la napolitana*), o la pizza, per non parlare dei gelati o dei vari tipi di pasta (ravioli, tagliolini, gnocchi, cannelloni, ecc).

Ovviamente l'acquisizione e rielaborazione della cultura italiana nello spazio argentino è stata ed è ancora un processo di una certa complessità, che non possiamo né vogliamo ridurre semplicisticamente alla cucina o ai gesti. Si tratta più che altro di meri esempi degli elementi più visibili che rappresentano la punta dell'iceberg di questa mescolanza di culture. Un altro elemento da sottolineare è l'acquisizione linguistica e l'assorbimento di parole italiane nella lingua spagnola, che arricchiscono il lessico della variante argentina: per esempio, ancor oggi è molto comune dire “birra” anziché “*cerveza*<sup>5</sup>”. Un ulteriore risultato di questi scambi linguistici è il *lunfardo*, il “gergo” di Buenos Aires, che nasce dalla commistione dello spagnolo, dell'italiano e dei vari dialetti.

La presenza italiana in Argentina era (ed è) molto forte, dalla gastronomia fino all'architettura<sup>6</sup> e alla politica. Al tempo stesso, in Italia c'era (e

---

<sup>3</sup> *Ibidem*

<sup>4</sup> Termine un tempo dispregiativo con cui venivano chiamati gli italiani in Argentina. Etimologicamente, si tratta di un'abbreviazione di “*napolitanos*”, parola che indicava per metonimia gli italiani. I napoletani erano, infatti, stati fra i primi italiani, insieme ai genovesi, ad arrivare in Argentina.

<sup>5</sup> Parola usata in spagnolo per indicare la birra.

<sup>6</sup> Il più importante teatro di Buenos Aires, il Teatro Colón sull'Avenida 9 de Julio, ne è un chiaro esempio.

c'è) una certa simpatia verso l'Argentina, quella terra promessa che aveva accolto moltissimi italiani in fuga dalla povertà o dalla persecuzione politica. Inoltre, in Italia è ancora comune l'idea di vicinanza culturale fra i due paesi e del fatto che ogni italiano abbia almeno un familiare che sia andato lì in cerca di una vita migliore. Il cantautore Francesco Guccini nel 1983 presenta una canzone il cui titolo è "Argentina":

Il tassista, ah, il tassista non perse un istante  
a dirci che era pure lui italiano,  
gaucho di Sondrio o Varese, ghigno da emigrante,  
impantanato laggiù lontano.  
Poi quelle strade di auto scarburate  
e quella gente anni '50 già veduta,  
tuffato in una vita ritrovata,  
vera e vissuta,  
come entrare a caso in un portone  
di fresco, scale e odori abituali,  
posar la giacca, fare colazione  
e ritrovarsi in giorni  
e volti uguali,  
perché io ci ho già vissuto in Argentina,  
chissà come mi chiamavo in Argentina  
e che vita facevo in Argentina?

In queste parole troviamo degli elementi che disegnano questo paese così com'era impresso nell'immaginario collettivo italiano della seconda metà del XX secolo: un paese in cui la presenza degli italiani era molto forte e che era, in un certo senso, una "riproduzione" dell'Italia. Ma si stia ben attenti: non dell'Italia contemporanea ma di quella di 20 o 30 anni prima: la gente sembra essere uscita dagli anni Cinquanta e si ha una sensazione di *déjà-vu*, di aver già vissuto lì, di essere in Italia pur trovandosi dall'altro lato dell'Atlantico e del mondo, alla "capovolta ambiguità di Orione"<sup>7</sup>.

Dopo quest'introduzione contestuale, vediamo quale fu il peso di questo *background* nelle dinamiche dell'esilio argentino nelle sue diverse tappe.

### **L'esilio argentino nei flussi migratori**

I flussi migratori di italiani in Argentina continuarono fino agli anni successivi alla Seconda guerra mondiale, dopodiché questo flusso iniziò a invertirsi: dopo il colpo di stato del generale Onganía, nel 1966, molti intellettuali e liberi professionisti lasciano l'Argentina per scappare dalla persecu-

---

<sup>7</sup> GUCCINI, Francesco, *Argentina*, 1983.

zione politica e dalle epurazioni nelle università o nei luoghi di lavoro. Alcuni di loro scelgono l'Italia: "l'Italia fu la destinazione di una piccola comunità di intellettuali e artisti, alcuni spinti dalle relazioni create durante il fascismo con i suoi colleghi italiani scappati dal regime di Mussolini, altri attratti dal ricco patrimonio artistico dell'Italia"<sup>8</sup>.

Tuttavia bisogna aspettare gli anni Settanta per registrare dei flussi più intensi di esiliati argentini che cercano rifugio in Italia (o in altri paesi di accoglienza). Il clima di forte repressione e di crescente violenza nell'Argentina dei primi anni Settanta spinse un gran numero di persone a prendere la via dell'esilio già dal 1974, cioè due anni prima del colpo di stato del 1976. Fra le vittime della violenza di gruppi parastatali e militari come la Triplice A (AAA, Alleanza Anticomunista Argentina) del ministro José López Rega troviamo non solo i membri delle organizzazioni armate, ma anche i loro avvocati difensori o altri intellettuali e professori universitari considerati come dei "pericolosi sovversivi marxisti". Una volta deciso di partire, affioravano una serie di questioni da risolvere, primo fra tutti la scelta della destinazione. Questa decisione – nei casi in cui la scelta fu possibile e non obbligata – dipese dalla congiuntura di vari fattori: il momento in cui abbandonarono il paese, il loro impegno politico, le reti di appoggio in altri paesi, ecc. Alcuni non "scelsero" l'Italia, ma furono formalmente espulsi dall'Argentina con l'obbligo di esseri trasferiti nel Bel Paese (ad altri toccò la Francia, la Svezia, il Belgio o altri paesi europei): così iniziò l'esilio di quelli che uscirono dal paese grazie all'*opción*<sup>9</sup>, l'"opzione". L'*opción* si applicò soprattutto ai casi di prigionieri politici che avevano la doppia nazionalità (o un'altra nazionalità che non fosse quella argentina): grazie alle pressioni dei familiari, di alcune organizzazioni non governative e del governo dello stato di origine, la giunta militare argentina al potere si vide obbligata a espellere alcuni prigionieri, mandandoli nei loro paesi di origine.



---

<sup>8</sup> RHI SAUSI e GARCIA Miguel Angel, 1992.

<sup>9</sup> L'*opción* era un diritto previsto dalla Costituzione Nazionale (art. 23). In caso di dichiarazione dello stato d'emergenza, l'Esecutivo ha la prerogativa di trasferire i detenuti considerati pericolosi all'interno del paese o eventualmente dar loro la possibilità di andare all'estero. Fu sospeso nel 1976 e reintrodotta l'anno dopo, con alcune modifiche, perché per i militari era più conveniente che i prigionieri restassero in territorio argentino per avere un maggiore controllo su di loro. L'*opción* converte così un diritto costituzionale in una pena d'esilio.

## Il recupero della nazionalità italiana come strategia di uscita

Il colpo di stato del 24 marzo 1976 segnò un *prima* e un *dopo*: coloro che riuscirono a fuggire prima del *golpe*, lo fecero con i loro passaporti e con visti turistici. Anche dopo il colpo di stato ci fu chi uscì dall'Argentina in questo modo ma fu più difficile ricorrere a tale strategia a causa dell'incremento dei controlli di frontiera e perché chiunque poteva essere accusato di sovversione.

Tenendo in considerazione questa divisione, coloro che partirono in esilio fra il 1973 e il 1976 lo fecero per paura della repressione e/o perché avevano ricevuto delle minacce dai gruppi paramilitari di estrema destra. Grazie alle reti familiari e socio-professionali poterono arrivare in Italia e stabilirvisi, cercare un lavoro, una casa. Si trattò soprattutto – come nel caso degli Argentini arrivati negli anni Sessanta – di professori universitari, giornalisti, intellettuali, sindacalisti e liberi professionisti che in Italia avevano potuto riprendere l'attività interrotta in Argentina. Molti di loro furono attratti dalla realtà politica del Bel Paese, dove il Partito Comunista era uno dei più aperti d'Europa e il movimento sindacale aveva una certa rilevanza.

Diversa fu la situazione di quelli che lasciarono l'Argentina dopo il 1976 e che incontrarono un maggior numero di difficoltà: negli anni che seguirono il *golpe*, ad andarsene furono soprattutto i membri delle organizzazioni armate, mentre verso il 1979 iniziarono a partire anche i familiari dei *desaparecidos* e delle vittime della repressione, per denunciare quello che era successo ai loro cari, alla ricerca di una qualche forma di giustizia nei paesi democratici.

Per coloro che provenivano da organizzazioni della lotta armata perseguitate dal governo, la situazione fu critica, in particolar modo nel caso di alcuni membri rilevanti di tali organizzazioni, che negli anni precedenti erano passati alla clandestinità. In tal caso, le possibilità di abbandonare l'Argentina erano limitate: chiedere l'asilo politico in un altro paese; ricorrere a un passaporto straniero o ottenere dei documenti falsi e cercare di passare per i paesi limitrofi (in particolare Uruguay e Brasile).

Occorre soffermarsi ulteriormente sulla questione del passaporto. Il fatto di possedere un passaporto europeo ebbe un'importanza strategica enorme, in quanto permise, nel caso del passaporto italiano, di lasciare l'America latina come cittadini italiani e non come argentini. Come fu possibile ciò? All'inizio degli anni Settanta l'Argentina aveva ratificato un accordo con l'Italia riguardo la nazionalità. Tale accordo, ufficializzato con la legge ordinaria n. 282 del 18 maggio 1973, prevede la possibilità per i cittadini argentini e italiani di acquisire entrambe le nazionalità, senza perdere quella

d'origine. In Italia la nazionalità si attribuisce in base allo *ius sanguinis*, cioè si trasmette dal padre al figlio nonostante quest'ultimo non sia nato né abbia vissuto in Italia. In Argentina, invece, vige lo *ius soli*, per il quale si considera cittadino argentino chiunque sia nato all'interno dei confini dello stato. In quel momento, nessuno avrebbe pensato che una legge promulgata dal governo con lo scopo di incoraggiare il ritorno dei migranti italiani e/o dei loro discendenti sarebbe stata utilizzata dagli argentini per scappare e "rifugiarsi" in Italia. È necessario mettere il verbo "rifugiarsi" fra virgolette poiché, da un punto di vista giuridico, gli esiliati argentini non avevano diritto all'asilo politico nel nostro paese: legalmente non erano rifugiati argentini, ma rimpatriati italiani. A differenza di altri paesi europei come Francia, Svezia e Olanda, dotati di politiche di rifugio politico molto avanzate, in Italia si riconosceva tale diritto solo a richiedenti asilo provenienti dal blocco sovietico e fu così fino alla caduta del muro di Berlino. L'unica eccezione riguardò i cileni, che a partire dall'11 settembre 1973 avevano abbandonato il loro paese dopo il violento colpo di stato del generale Augusto Pinochet.

Tornando alla questione del recupero della nazionalità italiana, è importante sottolineare che, nonostante l'apparente semplicità della legge, la trafila burocratica non era poi così snella. Prima di tutto, era necessario avere un qualche antenato italiano; il discorso si complicava nel momento in cui bisognava dimostrare che il parente in questione fosse un italiano a tutti gli effetti, arrivato in Argentina in un momento preciso e che non avesse mai rinunciato alla cittadinanza italiana. Era quindi fondamentale fornire un certificato di nascita (che quasi nessuno aveva) o trovare in uno dei registri dell'immigrazione con quale nave e in quale giorno fosse arrivato l'antenato. Ovviamente a quei tempi non si aveva il tempo necessario per cercare tutti questi dati, dal momento che in certi casi la partenza dall'Argentina doveva essere immediata o si rischiava la vita. Oltretutto l'ambasciata italiana di Buenos Aires non si mostrò per nulla solidale con queste persone, anzi; qualche giorno prima del *golpe* l'ambasciatore, a conoscenza dei piani dei militari, diede l'ordine di far alzare il muro dell'ambasciata e di cambiare l'entrata con una doppia porta. Questa misura obbligava chiunque volesse entrare a identificarsi, in maniera tal che si potesse accedere unicamente con l'autorizzazione del personale dell'ambasciata. Ogni richiedente asilo era considerato come un potenziale sovversivo da consegnare alle Forze Armate, per evitare ciò che era successo a Santiago de Chile tre anni prima, quando nei locali dell'ambasciata furono accolti centinaia di cileni perseguitati dai militari. Se la legislazione aveva offerto una scappatoia ai perseguitati argentini, l'omertà dell'ambasciata italiana – e quindi del governo stesso – ostacolava lo svolgimento delle procedure che

avrebbero permesso a più persone di salvarsi. Un comportamento discutibile, se consideriamo che l'Argentina ospitava (e ospita tutt'ora) una delle più grandi comunità di italiani all'estero. Non bisogna tuttavia generalizzare troppo, poiché ci fu anche chi si comportò seguendo la propria coscienza, come il vice console Enrico Calamai. Calamai, con l'aiuto del giornalista Giangiacomo Foà, del sindacalista Filippo Di Benedetto e di altri membri del consolato e dell'ambasciata, permise a circa 300 persone in pericolo di vita di lasciare l'Argentina. Grazie al loro intervento fu possibile ottenere passaporti italiani e biglietti aerei in tempi celeri. Spesso Calamai si occupava personalmente di accompagnare i perseguitati fino alla porta dell'aereo, per impedire un eventuale intervento della polizia e garantire la partenza. Tale meccanismo doveva funzionare nella maniera più rapida possibile, dal momento che il consolato non godeva del principio di extraterritorialità di cui beneficiava l'ambasciata, pertanto si considerava come territorio argentino. Poliziotti in borghese controllavano il perimetro del consolato e si rischiava di essere catturati proprio nel luogo dove si andava a chiedere aiuto.

A un anno dal colpo di stato, nel maggio del 1977, Calamai fu trasferito a Roma, in anticipo rispetto alla durata del suo incarico. Qualche mese prima, Giangiacomo Foà aveva dovuto abbandonare Buenos Aires dopo aver ricevuto minacce di morte. Il giornale per cui lavorava, il *Corriere della Sera*, lo aveva così trasferito in Brasile, proibendogli di scrivere articoli riguardanti la situazione argentina. La macchina della solidarietà aveva ricevuto un duro colpo e si era scontrata nuovamente con il "muro di gomma". Il meccanismo non si fermò, ma perse una caratteristica fondamentale, quella di dare aiuto indiscriminatamente a chiunque ne avesse bisogno, e si iniziò, invece, a dare la precedenza ad alcuni piuttosto che ad altri.

## **L'impatto degli argentini con l'Italia**

Una volta in Italia, gli argentini dovettero confrontarsi con altre difficoltà: innanzitutto, si trattava di un paese praticamente sconosciuto, dove si parlava una lingua diversa e che – nonostante la già citata vicinanza culturale – aveva costumi e codici sociali distinti, che non sempre corrispondevano a quelli argentini. Persino quelli che erano nati in Italia (e che si erano trasferiti in Argentina quand'erano molto piccoli) avevano difficoltà, soprattutto con l'idioma. Spesso non conoscevano l'italiano, perché in casa si parlava solo il dialetto del paesino d'origine: erano frequenti i casi di argentini che parlavano calabrese o piemontese ma che non erano in grado di esprimersi correttamente in italiano.

All'ostacolo linguistico, si aggiungeva un ulteriore problema: una volta in Italia, dove andare? Dove stabilirsi? Dove vivere? In un primo momento, quelli che avevano mantenuto un qualche tipo di contatto con i familiari italiani tornarono nei villaggi dei loro antenati. In vari casi, però, si trattò piuttosto di una soluzione temporanea, soprattutto per i giovani che a stento riuscirono ad adattarsi ai nuovi ritmi di vita. Perciò molti si trasferirono nelle grandi città (Roma, Milano, Torino) dove c'erano, inoltre, maggiori possibilità di trovare un lavoro. Anche le reti professionali furono determinanti nella scelta del luogo in cui andare a vivere: per esempio, molti giornalisti andarono a Roma, dove si trovava l'*Inter Press Service*, un'agenzia stampa nata negli anni Sessanta come cooperativa di giornalisti italiani e argentini e che negli anni successivi si era ingrandita molto. Altri utilizzarono le reti politiche, come nel caso dei militanti del PRT-ERP o di Montoneros, organizzazioni politiche che negli anni Settanta in Argentina erano ricorse alla lotta armata. I primi si riorganizzarono nell'Italia settentrionale, creando delle piccole scuole di formazione dei quadri dirigenti dell'organizzazione. Tutto ciò non sarebbe stato possibile senza l'appoggio della popolazione locale, in particolare di alcuni membri del PC o – inaspettatamente – della DC e anche grazie al sostegno di ex-partigiani. Molti militanti dell'organizzazione Montoneros, invece, andarono a Milano o a Roma; nella capitale viveva Juan Gelman, celebre poeta argentino, con sua moglie Lili Massaferro e l'ex governatore di Buenos Aires Oscar Bidegain. Oltretutto Roma era il centro della vita politica e molti argentini avevano scelto la capitale per portare avanti le denunce contro la violenza del regime dittatoriale e contro la repressione di cui erano vittime i loro connazionali. Per questi motivi proprio a Roma si fonda il CAFRA, il Comitato Antifascista contro la Repressione in Argentina, fondato nel 1974 da alcuni argentini arrivati in Italia prima del colpo di stato argentino e che si erano mobilitati per denunciare la situazione del loro paese.

Per molti però l'Italia non era solo una base da cui far partire le azioni di denuncia del regime argentino: per alcuni, l'arrivo nel Bel Paese rappresentò un vero e proprio viaggio alla scoperta delle proprie origini, che non sempre si concluse con un riavvicinamento alle famiglie rimaste in Italia.

Abbiamo già menzionato il fatto che gli italiani immaginavano l'Argentina come un paese che non aveva ancora raggiunto i livelli di progresso dell'Europa, anche se la visione degli argentini era completamente differente. L'impatto con l'Italia fu, in un certo senso, deludente a causa dell'arretratezza sociale, di usi e costumi italiani che gli argentini consideravano obsoleti. Arrivati a questo punto bisogna sottolineare che l'esilio argentino, nonostante la sua eterogeneità, si caratterizzò per aver avuto un ca-

rattere di classe abbastanza marcato: molti degli esiliati erano giovani di classe media fra i 20 e i 40 anni, che avevano frequentato l'università e che vivevano in grandi città, per i quali il passaggio alla realtà italiana, segnata dalla vita di quartiere, di paese, poteva essere pesante. L'idea dell'Italia come un paese socialmente arretrato era presente in alcuni di loro quand'erano ancora in Argentina, soprattutto coloro che provenivano da famiglie in cui le tradizioni italiane si erano mantenute forse ancor più che in Italia:

Io provavo abbastanza disprezzo per gli italiani...sì, perché la collettività italiana in Argentina era collettività abbastanza arretrata...Oggi mi pento di non aver imparato un po' di più da tutta questa esperienza però ero molto...legata alle tradizioni dei paesini. Non so, mi ricordo di una volta, quando ero piccola, in cui a casa mia ammazzarono il maiale. Volevo morire! [...] Mi sembrava che fossero molto arretrati...poi il calabrese era meraviglioso perché i calabresi non impararono mai a parlare in spagnolo, continuavano a parlare il loro dialetto<sup>10</sup>.

Queste considerazioni riguardavano non solo i piccoli paesi ma anche le grandi città, come si evince dalle parole di Diana<sup>11</sup>, che viveva nella capitale:

quando arrivammo mi sembrò stranissimo perché Roma a quei tempi era diversa, pensa che le farmacie chiudevano fra l'una e le quattro del pomeriggio, dopo una cert'ora era tutto chiuso! Noi eravamo abituati alle grandi città dell'Argentina, era un'altra cosa...in Argentina puoi cenare a qualsiasi ora e fare colazione a qualsiasi ora, i chioschi sono aperti tutta la notte, puoi comprarti i lacci delle scarpe o le sigarette alle 3 di notte, *que sé yo*...Qua a Roma, quando stavamo nella pensione Claudia<sup>12</sup>, ci davano la cena alle 7:30 di sera mentre noi eravamo abituati a mangiare molto tardi. Io alle 7:30 posso bermi un the, fare merenda, ma cenare...proprio no! [ride] Però era così, dopo cena tutto era chiuso, nella zona dove vivevamo c'era solo un bowling, a Regina Margherita, e andavamo lì perché era l'unico bar aperto dove si potesse chiacchierare un po'. Le trattorie di Trastevere in quegli anni non ti facevano mangiare dopo le 9:30-10 perché c'erano ancora i vecchi italiani trasteverini che ti

---

<sup>10</sup> Intervista con Wanda, Buenos Aires, maggio 2016. Traduzione personale, testo in lingua originale: "Yo tenía bastante desprecio por los italianos...sí, porque la colectividad italiana en la Argentina era una colectividad bastante atrasada...Además de atrasada, era muy de...hoy me arrepiento de no haber aprendido más de toda esta experiencia pero era...muy ligada a las tradiciones de los pueblos. No sé, yo me acuerdo cuando era chica que una vez en mi casa mataron al chancho. Me quería matar yo...me quería matar! [...] Y era como ser muy atrasados...el calabrés era maravilloso porque los calabreses no aprendieron nunca a hablar en castellano, seguían hablando su dialecto".

<sup>11</sup> Esiliata argentina con origini italiane. Lascia l'Argentina e va in esilio in Italia, dove vive tutt'oggi.

<sup>12</sup> Pensione finanziata dalla Regione Lazio dove erano stati accolti cileni, uruguayani, argentini, russi, vietnamiti ecc durante gli anni Settanta.



guardavano male quando gli chiedevi un piatto di spaghetti alle 9:30 di sera e ti cacciavano! Trastevere, Campo de' Fiori...era un'altra Roma!<sup>13</sup>

Nonostante la società italiana sembrasse più chiusa e legata alle tradizioni di quanto non lo fosse la società argentina, la sua vivacità politica entusiasmò molti esiliati, soprattutto quelli che erano stati politicamente molto attivi. Il PC, che viveva il suo momento di crescita, i sindacati, il livello della riflessione politica affascinarono molti giovani che iniziavano ad analizzare la loro militanza in Argentina sotto un'altra ottica. Questi, alla luce di quello che avevano imparato in Italia, cominciarono a mettere in discussione il loro passato politico. Qualcuno si iscrisse al PC e non pochi parteciparono alle Feste dell'Unità o alle attività dei sindacati; la partecipazione attiva nella vita politica italiana acquisì un significato particolare, soprattutto per quelli che erano nati in Italia e che si erano trasferiti da piccoli. Per loro non si trattava di un semplice esilio, ma di un'esperienza più profonda che metteva in discussione la loro identità attraverso una riscoperta delle origini. Wanda<sup>14</sup>, nata in Italia ed emigrata in Argentina quando aveva tre anni, racconta con queste parole le sensazioni provate al ritorno in Italia:

è questo che rende il mio esilio diverso da quello degli argentini, no? Che io mi incontrai col mio paese, con la mia storia, con le mie origini. Perché alla fin fine io avrei potuto essere un'italiana come...come gli italiani di Italia. Come se mio padre, invece di emigrare in Argentina, fosse andato a Milano, o da qualche altra parte. [...] Io volevo vivere come un'italiana, volevo imparare la sua storia, la sua letteratura...[...] Io avevo il mio mondo degli italiani e il mio mondo degli argentini. La mia vita quotidiana la trascorrevi con gli italiani. Sì, volevo essere un'italiana a tutti gli effetti, sì, mi piaceva, ancora oggi mi piace essere italiana<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Intervista con Diana, Roma, settembre 2015.

<sup>14</sup> Nata in Italia, a 3 anni va in Argentina con la madre e le sorelle per raggiungere il padre, emigrato lì un paio d'anni prima. Qualche settimana prima del golpe viene fermata dalla polizia in un bar di Buenos Aires e imprigionata senza processo. Nel 1979 esce dal paese tramite l'*opción* e va in Italia, nel suo paese di nascita. Dopo una settimana si trasferisce a Roma, dove resta fino al 1986 quando, grazie a un decreto emanato dal neo-presidente Raul Alfonsín, può rientrare in Argentina. Attualmente vive a Buenos Aires.

<sup>15</sup> Intervista con Wanda, Buenos Aires, maggio 2016. Traduzione personale. Testo in lingua originale: "Esto es lo que diferencia mi exilio de lo de los argentinos, no? Que yo me reencontré con mi país, con mi historia, con mis orígenes. Porque en definitiva yo podría haber sido una italiana como...como los italianos de Italia. Como si mi papá en cambio de migrar a la Argentina hubiese migrado a Milano, que sé yo. [...] Yo quería vivir como italiana, quería aprender su historia, su literatura...[...] Yo tenía mi mundo de los italianos y mi mundo de los argentinos. Mi vida cotidiana la hacía con los italianos. Si, yo quería ser italiana a todos los efectos, sí, me gustaba, todavía hoy me gusta ser italiana".

L'arrivo in Italia ebbe pertanto un impatto psicologico molto forte: al di là del carattere traumatico dell'esilio, al di là dell'abbandono di famiglia e amici, al di là della necessità di ricostruirsi una nuova vita, alcuni esiliati misero in dubbio la loro identità, il loro essere. Il contatto con la realtà italiana permise loro di rendersi conto dell'influenza – più o meno profonda, a seconda dei casi – che questa cultura aveva avuto nelle loro vite fin dalla nascita, come spiega Dora<sup>16</sup>:

In definitiva il caos italiano mi risultava familiare, perché io vengo da una famiglia italiana da parte di mia madre, la mia famiglia è calabrese. Più che mia madre, che lavorava, mi ha cresciuto mia nonna e l'impronta dell'italianità fu molto forte. Io non lo sapevo, questa questione dell'identità la scoprii quando arrivai in Italia. Però va beh, era molto forte. Quando mi chiedono dell'Italia, io dico sempre due cose: che lì potei tornare a sorridere e che in Italia scoprii la mia identità, o almeno il 50% o più della mia identità [ride]. Perché, altra cosa che dico sempre, cresciuta all'italiana senza saperlo, in un paese che non era l'Italia, pensavo che la mia famiglia fosse pazza. La mia visione da bambina e da adolescente, era che la mia famiglia era pazza. Arrivando in Italia mi accorsi che no, la mia famiglia non era pazza, era italiana! [ride]<sup>17</sup>

Tuttavia, dopo questa prima fase di scoperta, di avvicinamento, di volontà di identificarsi con l'Italia, ne segue un'altra, in cui si svela un'ambiguità intrinseca che rivela l'impossibilità di sentirsi completamente italiani. Non si può cancellare il fatto di esser stati cresciuti in Argentina, frequentando argentini, per quanto con usanze italiane adattate al contesto argentino. La vicinanza culturale di cui abbiamo parlato anteriormente segnala sì una vicinanza, è innegabile, ma questo stesso concetto indica che le due culture, per quanto possano avvicinarsi e in qualche caso sovrapporsi, non potranno mai coincidere totalmente,

---

<sup>16</sup> Dora, argentina, ha origini calabresi. Dopo aver lasciato l'Argentina, si sposta fra vari paesi europei fino a stabilirsi in Italia nel 1979. Qui ha lavorato come giornalista professoressa di spagnolo. Attualmente vive a Buenos Aires, dov'è tornata nel 1986.

<sup>17</sup> Intervista con Dora, Buenos Aires, maggio 2016. Traduzione personale. Testo in lingua originale: "En definitiva el caos italiano me resultaba familiar. Porque yo soy de familia italiana por parte de mi madre, mi familia es calabresa. A mí me crió mi abuela, más que mi mamá que trabajaba, y la *impronta* de la italianidad fue muy fuerte. Yo no lo sabía, esta cuestión de la identidad yo la descubrí llegando a Italia. Pero bueno, evidentemente era muy fuerte. Yo siempre, cuando me preguntan de Italia, digo dos cosas: que allá pude volver a sonreír y que en Italia descubrí mi identidad, por lo menos el 50% de mi identidad o más [ríe]. Porque – otra cosa que siempre digo – criada acá a la italiana sin saberlo, en un país que no es Italia, yo sentía que mi familia era loca. Mi visión de niña y de adolescente era que mi familia era loca. Llegando a Italia me dí cuenta que no, que mi familia no era loca, era italiana! [ríe]"

perché la cultura non è un'invenzione. La cultura è una cosa che...che ti definisce nell'essenza, no? Allora io potevo voler essere come gli italiani, però non ero un'italiana. Quando mi succedeva qualcosa, dovevo ricorrere a loro [agli argentini, *ndr*], perché con loro potevo parlare, loro mi capivano...erano miei fratelli, non so come spiegarlo<sup>18</sup>!

## **La ricezione degli argentini da parte dell'Italia e degli italiani**

Finora abbiamo evidenziato l'impatto dell'Italia sugli argentini, ma quale fu la risposta degli italiani? Come reagirono di fronte all'arrivo di questi individui?

Abbiamo già detto che gli argentini non avevano diritto all'asilo politico e pertanto non potevano neanche accedere a servizi statali che offrivano altri paesi (per esempio Svezia, Francia, Belgio, ecc) come corsi di lingua, aiuti economici, assistenza medica o facilitazioni nell'inserzione lavorativa. In Italia invece dovevano vivere come tutti i cittadini, senza però essere italiani. Inoltre, coloro che non avevano la nazionalità italiana vivevano in una "clandestinità tollerata", perché lo Stato non li aiutava ma non si può neanche dire che li perseguitasse: erano quasi invisibili. In altri lavori abbiamo analizzato le ragioni che hanno spinto il governo italiano ad agire in questa maniera: il contesto globale della Guerra Fredda; i forti interessi economici dell'Italia in Argentina; l'operato della loggia massonica P2 (Propaganda 2), vero attore transnazionale; la mancanza di informazione in Italia riguardo alle questioni argentine; il clima di tensione degli anni di piombo in cui gli esiliati argentini potevano essere facilmente assimilati ai terroristi italiani di estrema sinistra o di estrema destra.

La reazione della società civile fu invece molto diversa e si oppose all'omertà del governo. Per gli argentini, l'interazione con gli italiani resta uno dei ricordi più felici di quell'epoca: non solo le relazioni con le persone più politicizzate, come i membri dei partiti di sinistra (e a volte dell'ala democratica della DC) ma soprattutto la gente comune, che non sapeva molto di politica e che li aiutava per solidarietà. Il supporto della società civile fu enorme: molti italiani aiutarono gli argentini a cercare un lavoro, una casa, arrivando persino a regalar loro cibo o vestiti, aiutandoli come potevano.

Se gli esiliati cileni poterono contare sullo *shock* che la morte di Salvador Allende aveva provocato in molti settori della popolazione italiana, non si

---

<sup>18</sup> Intervista con Wanda, Buenos Aires, maggio 2016. Traduzione personale. Testo in lingua originale: "porque la cultura no es un invento. La cultura es una cosa que...que te define en la esencia, no? Entonces yo podía querer ser como los italianos pero no era una italiana. Cuando tenía alguna cosa, tenía que recurrir a ellos [*a los argentinos, ndr*], porque con ellos podía hablar, ellos me entendían...eran mis hermanos, no sé como explicarlo".

può dire lo stesso degli argentini, la cui presidentessa Isabel Perón non era molto conosciuta in Italia né rappresentava gli stessi ideali politici di Allende. Tuttavia in quel momento fu decisivo il tema della vicinanza culturale: come abbiamo detto poc'anzi, gli italiani consideravano gli argentini quasi come dei fratelli, anche per il fatto che avessero sangue italiano e che fisicamente assomigliassero molto agli italiani. Amavano mangiare, chiacchiere, gesticolavano molto: era molto comune pensare che gli argentini fossero “degli italiani che parlavano spagnolo”. Anche la loro storia sembrava assomigliare incredibilmente a quella dell'Italia: dal punto di vista di alcuni, queste persone che scappavano dalla repressione militare lottavano per gli stessi ideali per i quali migliaia di partigiani italiani avevano combattuto il regime nazi-fascista. Gli esiliati poterono utilizzare strategicamente questi elementi, fino a convertirli in vettori di forza per denunciare i crimini della dittatura.

## **Conclusioni**

In questo testo abbiamo cercato di sottolineare l'importanza dei vincoli socio-culturali creatisi in seguito alla massiccia immigrazione italiana in Argentina e che ripercussioni hanno avuto nell'esperienza dell'esilio. Questa connessione fra i due paesi si rivelò strategica perché permise di incontrare una maniera di uscire dall'Argentina per riparare in Italia anche senza l'asilo politico. Abbiamo voluto insistere, inoltre, sulle immagini dell'altro che tanto gli italiani quanto gli argentini hanno costruito e su come l'incontro fra questi due mondi abbia messo in crisi i due (o più) racconti stereotipati. Questa esperienza portò entrambi i gruppi a mettere in discussione i suoi preconcetti.

Ciò che ci stupisce è l'assenza di protezione da parte dello Stato italiano nei confronti dei suoi cittadini che vivevano dall'altro lato dell'Atlantico. Quello che fu definito in più occasioni come un “silenzio complice” del governo italiano dipese da vari fattori, fra cui l'importanza delle relazioni economiche fra i due paesi, per i quali lo stato italiano rinunciò a comprometersi nella difesa di una causa che avrebbe potuto mettere a rischio i suoi interessi economici.

## **Bibliografia**

ABELLÁN, José Luís (1976): *El exilio español de 1939*, (Madrid: Editorial Taurus).

- ABELLÁN, José Luís (2001) *El exilio como constante y como categoría* (Madrid: Biblioteca Nueva).
- BERNARDOTTI, María Adriana/ BONGIOVANNI, Barbara (2004): “Aproximaciones al estudio del exilio argentino en Italia”. En YANKELEVICH, Pablo (coor.), *Represión y destierro: itinerarios del exilio argentino* (La Plata: Ediciones Al Margen), pp. 49-89.
- CAFRA, Cartas de principios y normas de funcionamiento, 1978.
- CALAMAI, Enrico (2003): *Niente asilo politico. Diario di un console italiano nell'Argentina dei desaparecidos* (Roma: Editori Riuniti).
- CALANDRA, Benedetta (2012): “De emigrantes a exiliados. Trayectorias de migración profesional y política entre el Cono Sud, Europa y Estados Unidos (1973-1983)” en *Huellas de Estados Unidos. Estudios y debates desde América Latina*, n. 3, p. 64-72. En línea: [http://issuu.com/val\\_carbone/docs/numero\\_3\\_completo\\_sep\\_2012/1?e=9551889/7526771](http://issuu.com/val_carbone/docs/numero_3_completo_sep_2012/1?e=9551889/7526771) (20/06/2016)
- CALANDRA, Benedetta (2005): “Entre la Sena y el Río de la Plata. Memoria e identidad de los chicos del exilio argentino en Europa (1976-1983)”. En *DEP. Deportati, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile* (Università di Cà Foscari, Venezia), n.3, pp.21-31.
- CAVALLETTI, Valentina (2006): *Trasfigurazione. Una storia di desaparecidos, accoglienza e solidarietà* (Roma: Archivio Storico Culturale del Municipio Roma XVI).
- DEVOTO, Fernando (2002): “In Argentina” in BEVILACQUA P. - DE CLEMENTI A. – FRANZINA E. (coor), *Storia dell'emigrazione italiana* (Roma: Donzelli).
- DEVOTO, Fernando (2007): *Storia degli italiani in Argentina* (Roma: Donzelli).
- DI TELLA, Torcuato (2011): “Italiani in Argentina. Gli ultimi duecento anni”, in *Storicamente*, n. 28. Online: [http://storicamente.org/di\\_tella\\_it#nt-0](http://storicamente.org/di_tella_it#nt-0) (15/09/2016).
- FANEGO, Delia Ana (2012): *Quebrantos: storie dell'esilio argentino*, (Roma: Nova Delphi).
- FERRARI, Andrea (2008): “Aspetti socio-culturali dell'emigrazione italiana in Argentina: il caso di Santa Fe”. Tesis di laurea magistrale (Università di Torino)
- FRANCO, Marina (2002): “La “campaña antiargentina”: la prensa, el discurso militar y la construcción de consenso”. In *Derecha, fascismo y antifascismo en Europa y Argentina, Argentina* (Universidad de Tucumán), pp. 195-225.

FRANCO, Marina, (2008): *El exilio : argentinos en Francia durante la dictadura* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina).

GUELLAR, Diana; VIGEVANI JARACH, Vera; RUIZ, Beatriz (2002): *Los chicos del exilio* (Buenos Aires: Ediciones El País de Nomeolvides).

JENSEN, Silvina (2010): *Los exiliados. La lucha por los derechos humanos durante la dictadura* (Buenos Aires: Sudamericana).

JENSEN, Silvina/ LASTRA, Soledad (2014): *Exilios: Militancia y represión. Nuevas fuentes y nuevos abordajes de los destierros de la Argentina de los años setenta* (La Plata: Edulp, Memoria Académica).  
Online:  
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.371/pm.371.pdf>  
(4/09/2016)

LOLICATO, Andrea (2011) “Movilidad transnacional y movimientos sociales: las organizaciones solidarias de argentinos en Roma y Barcelona”.  
Tesi di dottorato in Antropologia, Dipartimento di Antropologia, Filosofia y Trabajo Social, Universitat Rovira I Virgili Tarragona.

TALLONE, Carla; VIGEVANI JARACH, Vera (2005): *Il silenzio infranto. Il dramma dei desaparecidos italiani in Argentina* (Torino: Silvio Zamorani Editore).

TOGNONATO, Claudio (2012): *Affari nostri. Diritti umani e rapporti Italia-Argentina 1976-1983*, Roma: Fandango.

Intervista con Wanda realizzata da Giulia Calderoni, Buenos Aires, 2016.

Intervista con Dora realizzata da Giulia Calderoni, Buenos Aires, 2016.

Intervista con Diana realizzata da Giulia Calderoni, Roma, 2015.

## STERCUS E RUDERA: I RIFIUTI NEL MONDO ROMANO TRA FONTI ARCHEOLOGICHE E LETTERARIE\*

DI LUCILLA D'ALESSANDRO

*Laureata in Lettere con indirizzo archeologico presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" nel 2001 e specializzata in Archeologia Classica e Medievale presso l'Università del Salento nel 2010, ha conseguito un dottorato di ricerca nel 2015 in co-tutela internazionale di tesi, presso Aix-Marseille Université e l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Nei ranghi del MiBACT dal 1999, attualmente si occupa, tra l'altro, del Laboratorio Didattico del Santuario di Ercole Vincitore a Tivoli (Istituto di rilevante interesse nazionale Villa Adriana e Villa d'Este), nell'ambito del quale segue con Micaela Angle i progetti di alternanza scuola-lavoro.*

La gestione dei rifiuti costituisce una questione primaria ed essenziale nell'organizzazione del sistema urbano di vita<sup>1</sup>, che fu una delle più caratteristiche, mature e diffuse espressioni della civiltà romana<sup>2</sup>.

Manca tuttavia nella lingua latina un termine che indichi in maniera univoca ed estensiva i rifiuti<sup>3</sup>, potendo *sordes* comprendere alcune categorie di immondizie, ma applicandosi primariamente all'idea di trascuratezza nell'igiene personale. Nondimeno, è possibile individuare nel vocabolario

---

\*Il presente testo costituisce una rielaborazione e un aggiornamento dei paragrafi da me redatti nell'ambito di un contributo a quattro mani : Alessia Contino – Lucilla D'Alessandro, "I rifiuti nel mondo romano", in *No Waste, Piano Progetto Città* 25/26, 2015, pp. 242-255.

<sup>1</sup>Pascale Ballet, *et al.*, *Introduction*, in Pascale Ballet, *et al.* (a cura di), *La ville et ses déchets dans le monde romain: rebuts et recyclages*. Actes du Colloque de Poitiers (19-21 septembre 2002), Editions Monique Mergoïl, Montagnac 2003, pp. 9-11.

<sup>2</sup>Per le ragioni esposte e per la significatività delle testimonianze archeologiche conservate, la maggior parte degli studi sul tema verte su contesti d'età romana, sebbene il problema dei rifiuti si sia posto in epoche ben più antiche, costringendo già alcune comunità neolitiche europee a cercare delle soluzioni pratiche per tale esigenza. È stato tuttavia con lo sviluppo delle civiltà urbane nel Vicino Oriente che tale questione è divenuta più cogente e sono state adottate strategie più complesse per affrontarla. Per un inquadramento generale della problematica si veda Cèsar Carreras Monfort, *Urbanismo y eliminación de residuos urbanos*, in Josep-Anton Remolà – Jesús Acero Pérez (a cura di), *La gestión de los residuos urbanos en Hispania*. Xavier Dupré Raventós (1956-2006), *in memoriam* (=Anejos de archivo español de arqueología LX), Instituto de arqueología de Mérida, Mérida 2011, pp. 17-26.

<sup>3</sup>Pierre Cordier, *Les mots pour le dire: le vocabulaire des rebuts et leurs représentations*, in Pascale Ballet, *et al.* (a cura di), *La ville et ses déchets dans le monde romain: rebuts et recyclages*. Actes du Colloque de Poitiers (19-21 septembre 2002), Editions Monique Mergoïl, Montagnac 2003, pp. 19-26.

antico i principali tipi di residui: lo *stercus* da una parte, vale a dire gli escrementi e le immondizie putrescibili (in altri termini i nostri rifiuti organici), e i *rudera* dall'altra, macerie o più in generale rifiuti solidi inerti. Sulla base delle fonti entrambe le categorie sembrano poter essere oggetto di recupero e valorizzazione, rispettivamente in ambito agricolo ed edilizio, sebbene nel vocabolario antico paia mancare anche il termine necessario ad indicare la riconversione dei rifiuti<sup>4</sup>. Infine, con riguardo al lessico dello smaltimento, risulta ignota persino la denominazione originaria del Monte dei Cocci o Testaccio, discarica d'anfore olearie d'età romana sita presso il porto fluviale della capitale dell'impero: sebbene avesse l'aspetto imponente e l'impatto paesaggistico di una collina artificiale, il Monte non sembra comparire nei testi classici<sup>5</sup>. La base dei *Vicomagistri* (*CIL*, VI 975 = 31218, cfr. pp. 3777, 4312 = *ILS*, 6073) fa menzione tra i *vici* della *regio XIII*, nella quale ricadeva il Monte dei Cocci, di un *Vicus Mundicieii*, il cui nome derivava forse da *mundicies*, termine polivalente, cui viene in via d'ipotesi attribuito il significato di immondizia quale risultato dell'operazione di far pulizia. Tale *Vicus* potrebbe quindi collocarsi nei pressi della discarica del Testaccio, la cui denominazione corrente, derivata dal latino *testa* (coccio), non sembra attestata in maniera certa prima dell'Alto Medioevo, quando in un'epigrafe conservata nel portico della chiesa romana di S. Maria in Cosmedin si parla di una donazione di vigne *qui sunt in Testacio*.

Le arti figurative, invece, sia pur episodicamente, non disdegnano del tutto la rappresentazione dei rifiuti, come dimostrano alcuni mosaici, databili tra I sec. a. C. ed epoca bizantina, cd. ad *asarotos oikos* (= "pavimenti non spazzati"), ovvero con raffigurazione dei resti di pasto e relativi corollari, quali dadi da gioco e fiori sparsi, nonché di topini che frugano nelle immondizie<sup>6</sup>. Le fonti letterarie, giuridiche e soprattutto epigrafiche, seppur reticenti e mai sistematiche, contengono vari accenni alla tematica dei rifiuti, mostrando quanto la questione fosse sentita e gettando luce su alcune soluzioni indivi-

---

<sup>4</sup>Pascale Ballet, *et al.*, *Introduction*, in Pascale Ballet, *et al.* (a cura di), *La ville et ses déchets dans le monde romain: rebuts et recyclages*. Actes du Colloque de Poitiers (19-21 septembre 2002), Editions Monique Mergoïl, Montagnac 2003, p. 9.

<sup>5</sup>Sulla questione Emilio Rodríguez Almeida, *Il Monte Testaccio. Ambiente, storia, materiali*, Edizioni Quasar, Roma 1984, pp. 121-122; cfr. Antonio Aguilera Martín, *El Monte Testaccio y la llanura subaventina. Topografía extra Portam Trigeminam*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, Roma 2002, pp. 105-118, 128.

<sup>6</sup>Eric M. Moorman, *La bellezza dell'immondizia. Raffigurazioni di rifiuti nell'arte ellenistica e romana*, in Xavier Dupré Raventós – Josep-Anton Remolà (a cura di), *Sordes Urbis. La eliminación de residuos en la ciudad romana*. Actas de la reunión de Roma, 15-16 de noviembre de 1996, L'Erma di Bretschneider, Roma 2000, pp. 76-94



duate per governare il problema. Una rilettura complessiva di tali testimonianze lascia intravedere, in particolare per Roma, l'esistenza in antico di un'organizzazione pubblica della nettezza urbana, sottoposta al controllo di appositi magistrati, dotata di propri dipendenti, regolamentata e gestita attraverso un sistema di appalti che affidava a privati, dotati dei mezzi necessari, il servizio vero e proprio<sup>7</sup>. La *lex libitinaris* di Puteoli (*AE* 1971, 88), odierna Pozzuoli, fornisce un'idea di come tale sistema potesse funzionare. I cadaveri, spesso lasciati per la strada, erano infatti considerati alla stregua di veri e propri rifiuti. I regolamenti della cittadina campana prevedevano una multa per l'abbandono di un cadavere insepolto, ma non si limitavano all'intervento proibitivo, stabilendo altresì che il servizio funebre fosse dato in appalto a privati e che i cittadini dovessero servirsi obbligatoriamente di esso, pena una sanzione pecuniaria in caso di deroga. In compenso l'appaltatore del servizio doveva farsi carico di provvedere gratuitamente alla sepoltura dei condannati a morte e di tutti coloro (stranieri, mendicanti, suicidi) i cui corpi non fossero reclamati.

Un recente rinvenimento archeologico può gettare ulteriore luce sul funzionamento della nettezza urbana a Roma: si tratta della discarica alla base del versante orientale del Gianicolo<sup>8</sup>. Realizzata sfruttando la lieve pendenza naturale del terreno ed scaricando i materiali verso il basso, utilizzata dall'epoca antonina fino alla fine del II sec., la discarica ha restituito immondizia composita, con scarichi di ceramica (tra cui anche scarti di lavorazione e matrici), vetro, *instrumentum* metallico e materiale organico, soprattutto ossa animali, mentre risultano assenti le macerie edili, fatta eccezione per limitati butti di intonaci frantumati e malta. La presenza di livelli di cenere, interfacce concotte e lenti di calce indica ricorrenti attività di purificazione dovute alla presenza di scarti organici, non sempre distinti dagli inerti. Nella discarica, non legata ad uno specifico ambito domestico o industriale, ma destinata ad accogliere sia i rifiuti degli edifici abitativi che quelli derivanti dalle attività produttive, è stato identificato uno dei punti di raccolta in cui doveva articolarsi a livello territoriale (*Regio XIV*, Trastevere) l'organizzazione del servizio di nettezza urbana.

---

<sup>7</sup>Silvio Panciera, *Nettezza urbana a Roma. Organizzazione e responsabili*, in Xavier Dupré Raventós – Josep-Anton Remolà (a cura di), *Sordes Urbis. La eliminación de residuos en la ciudad romana. Actas de la reunión de Roma, 15-16 de noviembre de 1996*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2000, pp. 95-105.

<sup>8</sup>Fedora Filippi, *Una grande discarica d'età antonina*, in Fedora Filippi (a cura di), *Horti et sordes. Uno scavo alle pendici del Gianicolo*, Edizioni Quasar, Roma 2008, pp. 83-95.

Tornando alle diverse tipologie di residui, i rifiuti liquidi e quelli organici più in generale, pericolosi per l'ambiente e la salute pubblica<sup>9</sup>, erano spesso smaltiti nei fiumi, per lo più attraverso le canalizzazioni urbane. A Roma il Tevere faceva da collettore per la efficiente e capillare rete di cloache, primariamente deputata al deflusso delle acque, ma era utilizzato, assieme alle canalizzazioni urbane, anche in maniera più libera, varia e articolata per lo scarico dei liquami come per disfarsi dei più svariati oggetti, dalle refurtive - così si potrebbe spiegare la quantità di monete e metalli rinvenuta dagli archeologi - ai cadaveri, come testimoniano le fonti<sup>10</sup>. Tale situazione, dalla quale risulta una volta di più che le varie categorie di rifiuti non erano sempre tenute distinte al momento dell'eliminazione, determinò la creazione da parte dell'imperatore Augusto di *curatores riparum et alvei Tiberis*, cui erano assegnate le funzioni di pulizia e sorveglianza dell'alveo; successivamente Traiano incorporò nelle competenze di questa curatela anche le cloache<sup>11</sup>. I rifiuti organici, tuttavia, non venivano sempre smaltiti, ma potevano essere rivalorizzati<sup>12</sup>: accanto alla destinazione principale, rappresentata dall'agricoltura, sono attestate altre modalità di sfruttamento di tali residui, che venivano usati come combustibili industriali (si vedano le indagini paleobotaniche sui livelli vandalici di *Leptis Minus* in Numidia e le fornaci ceramiche di Kom-el Nana in Egitto), per le necessità domestiche (ad esempio per la cottura del pane) o infine quali componenti di farmaci (in specie negli antidoti contro i morsi di serpente), come testimoniato dagli scrittori antichi. Il riuso meglio documentato è rappresentato dalla destinazione delle urine

---

<sup>9</sup>Juan Francisco Rodríguez Neila, "Problemas medioambientales urbanos en el mundo romano", in Josep-Anton Remolà – Jesús Acero Pérez (a cura di), *La gestión de los residuos urbanos en Hispania*. Xavier Dupré Raventós (1956-2006), *in memoriam* (=Anejos de archivo español de arqueología LX), Instituto de arqueología de Mérida, Mérida 2011, pp. 26-49.

<sup>10</sup>Piero A. Gianfrotta, *I rifiuti sommersi*, in Xavier Dupré Raventós – Josep-Anton Remolà (a cura di), *Sordes Urbis. La eliminación de residuos en la ciudad romana*. Actas de la reunión de Roma, 15-16 de noviembre de 1996, L'Erma di Bretschneider, Roma 2000, pp. 25-35, in particolare pp. 29-31

<sup>11</sup>Juan Francisco Rodríguez Neila, "Problemas medioambientales urbanos en el mundo romano", in Josep-Anton Remolà – Jesús Acero Pérez (a cura di), *La gestión de los residuos urbanos en Hispania*. Xavier Dupré Raventós (1956-2006), *in memoriam* (=Anejos de archivo español de arqueología LX), Instituto de arqueología de Mérida, Mérida 2011, pp. 40-41.

<sup>12</sup>Pierre Cordier, *Le destin urbain du stercus et de l'urine*, in Pascale Ballet, *et al.* (a cura di), *La ville et ses déchets dans le monde romain: rebuts et recyclages*. Actes du Colloque de Poitiers (19-21 septembre 2002), Editions Monique Mergoïl, Montagnac 2003, pp. 51-60.

all'attività industriale, in particolare nei settori della metallurgia, conceria e tintoria.

Se una menzione specifica meritano i “rifiuti speciali”, come i veleni, che potevano essere eliminati in mare<sup>13</sup>, i residui più problematici - per eterogeneità, volume e difficoltà di trasporto e smaltimento - erano sicuramente gli inerti solidi, per lo più scaricati fuori dalle città o ai piedi di esse in casi di insediamenti su rilievi. Non mancano tuttavia esempi di deposizione di tali rifiuti all'interno del perimetro urbano, in specie entro strutture negative o direttamente nei corsi d'acqua. Compresi nella più vasta categoria dei residui solidi urbani, infine, i rifiuti industriali venivano di solito scaricati nei pressi delle officine, le quali a loro volta si trovavano per lo più in zone marginali o suburbane, allo scopo di sfruttare al meglio le risorse necessarie, senza creare problemi alla mobilità, nonché di limitare i danni dovuti all'inquinamento ambientale prodotto da tali attività, minimizzando peraltro il rischio di incendi.

Anche nel caso dei rifiuti solidi sono ben documentate pratiche di riutilizzo: scarichi di materiali ceramici ad esempio potevano essere usati per alzare i piani di circolazione, colmare dislivelli o terrazzare delle aree, in specie in zone con problemi di drenaggio del terreno.

Residui solidi urbani tipici dell'epoca romana sono le anfore<sup>14</sup>, contenitori da trasporto in ceramica destinati a derrate alimentari liquide o fluide, raramente ad altri contenuti (cibi solidi, olii, unguenti o allume), che, una volta assolta la funzione primaria, potevano essere oggetto tanto di smaltimento, quanto di reimpiego<sup>15</sup>, in particolare in architettura. Se celeberrimo è il già citato caso della discarica del Monte dei Cocci o Testaccio, per un esempio

---

<sup>13</sup>Piero A. Gianfrotta, *I rifiuti sommersi*, in Xavier Dupré Raventós – Josep-Anton Remolà (a cura di), *Sordes Urbis. La eliminación de residuos en la ciudad romana. Actas de la reunión de Roma, 15-16 de noviembre de 1996*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2000, p. 27.

<sup>14</sup>Brunella Bruno, *Le anfore da trasporto*, in Daniela Gandolfi (a cura di), *La ceramica e i materiali d'età romana. Classi, produzioni e consumi*, Istituto Internazionale di Studi Liguri, Bordighera 2005, pp. 353-394. L'etimologia del nome (dal greco *anfi fero*) allude alla presenza di due anse, caratteristica comune ma non essenziale della classe, dal momento che erano usati a scopi commerciali anche contenitori monoansati o del tutto privi di anse. In genere di dimensioni significative e dotate di terminazione a punta per la movimentazione e lo stivaggio, le anfore potevano tuttavia presentare anche fondo piatto e volume leggermente ridotto, in relazione al contenuto e alle modalità del trasporto.

<sup>15</sup>Lucilla D'Alessandro, *Le anfore come materiale da costruzione: l'esempio della discarica Nuovo Mercato Testaccio a Roma*, in *Instrumentum. Bulletin du groupe de travail européen sur l'artisanat et les productions manufacturées de l'antiquité à l'époque moderne* 45, 2017 (in corso di stampa).

contestuale di smaltimento e riutilizzo, si veda il sito del Nuovo Mercato Testaccio

In conclusione, l'integrazione tra fonti letterarie, giuridiche ed epigrafiche da una parte e documentazione archeologica dall'altra, consente di rilevare come in età romana vi fosse una percezione abbastanza netta del problema rappresentato dalla gestione dei rifiuti. Le strategie messe in campo per affrontare la questione possono essere identificate:

- nella creazione di istituzioni e norme volte a governare i processi di smaltimento e recupero dei rifiuti o specifici aspetti di essi;
- nell'adozione di iniziative, talvolta estemporanee, di recupero dei materiali;
- nell'individuazione di aree e sistemi più o meno efficaci per lo smaltimento dei rifiuti.

L'intuizione dell'esistenza di problematiche differenti, legate alle varie tipologie di residui, pare aver portato all'individuazione di strategie diversificate tanto di recupero quanto di smaltimento dei rifiuti.

#### **Elenco delle abbreviazioni**

*AE* = *Année Epigraphique*;

*CIL* = *Corpus Inscriptionum Latinarum*;

*ILS* = *Inscriptiones Latinae Selectae*

## URASHIMA TARO, UNA STORIA GIAPPONESE

DI GIORGIA FRACASSI

Una vecchia leggenda giapponese narra di Urashima Taro, un giovane pescatore noto nel villaggio in cui viveva per la sua umiltà e generosità. Un giorno, sulla spiaggia dove solitamente andava a pescare, Urashima notò alcuni ragazzi che giocavano a torturare una povera tartaruga. Il pescatore, mosso a compassione per la debole creatura e indignato dal comportamento dei giovani, si arrabbiò con loro e li ammonì sul loro comportamento bieco e cattivo.



Il giorno successivo Urashima uscì in mare come tutte le mattine. Il pescatore si sentiva stranamente felice e non poteva fare a meno di immaginare quanto sarebbe stato bello avere migliaia di anni da vivere come la tartaruga che aveva salvato il giorno prima, piuttosto che il breve tempo di una vita umana. Mentre era assorto in questi pensieri, Urashima si meravigliò nel sentire pronunciare il suo nome e nello scoprire che era la stessa tartaruga a farlo. Questa annunciò al giovane pescatore che in cambio della sua gentilezza e della sua bontà d'animo, il Re del Mare gli offriva la possibilità di visitare il suo regno sommerso in fondo al mare. Urashima accettò volentieri l'invito della magica creatura.



Una volta a palazzo, Urashima ammirò le meraviglie dei fondali del mare e le splendide creature che vi abitavano. Qui conobbe la bellissima Otohime, la principessa figlia del Re del Mare che altri non era che la tartaruga che Urashima aveva salvato. I due giovani si innamorarono perdutamente l'uno dell'altro e a breve si sposarono. Urashima era molto felice. Trascorreva il suo tempo ad ammirare le bellezze del palazzo, dei suoi giardini e a vivere ogni giorno nuove gioie e nuove meraviglie. La sua felicità era così grande che presto dimenticò tutto, persino la sua casa, i suoi genitori, il suo paese. Trascorsero tre giorni senza che pensasse a ciò che aveva perduto.

Dopo tre giorni, però, Urashima si ricordò chi fosse e si rese conto che non apparteneva a quel mondo e a quel meraviglioso palazzo. Chissà cosa era successo a casa sua nel frattempo! I suoi genitori e i suoi amici stavano bene? Tormentato dal senso di colpa e da una grande preoccupazione, il giovane, pur al colmo della sua felicità, disse alla sua sposa che sentiva la necessità di tornare a casa sua, nella sua terra, dalla sua famiglia. La principessa, triste nel cuore, lo implorò di rimanere un altro giorno ma Urashima le chiese di lasciarlo andare, di permettergli di andare a vedere che i suoi



vecchi genitori stessero bene. Le promise, però, che sarebbe tornato. Otohime si arrese di fronte alla determinazione di Urashima e gli disse che lo avrebbe fatto riportare subito a casa sua. Prima di partire gli diede un ultimo regalo, un pegno d'amore, una scatola chiusa, ammonendolo di non aprirla se non al suo ritorno presso il palazzo del Dio del Mare. Se la avesse aperta, qualcosa di tremendo gli sarebbe accaduto. Urashima dapprima incuriosito, accettò il regalo della principessa, promettendo

che mai e poi mai avrebbe aperto la scatola. Subito dopo partì. Di nuovo sulla spiaggia dove era solito andare per uscire in mare a pescare, Urashima si incamminò verso casa sua, ma con sua grande sorpresa si rese conto di non conoscere le persone che incontrava man mano che avanzava lungo la strada. Quando arrivò a casa dei suoi genitori, scoprì che loro non abitavano più lì. Urashima, preoccupato, chiese a un pas-



sante cosa fosse successo e si presentò come Urashima Taro. L'uomo rise e gli disse di non prenderlo in giro, e che quella di Urashima Taro, scomparso nel nulla improvvisamente, era solo una vecchia leggenda accaduta trecento anni prima. Il giovane pescatore, disorientato e confuso, si lasciò prendere dalla disperazione. Rimase in piedi a guardarsi attorno e osservò che, in effetti, qualcosa nell'aspetto dell'ambiente era diverso rispetto a quanto ricordava prima della sua partenza e lo assalì la brutta sensazione che quanto stava dicendo l'uomo fosse vero. Gli sembrò di vivere in uno strano sogno. I pochi giorni trascorsi nel palazzo del Re del Mare al di là delle acque non erano stati affatto giorni: al contrario erano trascorsi ben trecento anni e nel frattempo i suoi genitori erano morti, insieme a tutte le persone che aveva

conosciuto, e il villaggio aveva trascritto la sua storia. Non c'era senso a rimanere lì più a lungo. Doveva tornare dalla sua bella moglie al di là del mare. Urashima, portando tra le mani la scatola che la principessa gli aveva donato, tornò sulla spiaggia ma si rese conto che non conosceva la via per tornare nel Palazzo del Dio del Mare. Sopraffatto dalla tristezza per aver perso tutto ciò che di più caro aveva, si convinse che la scatola potesse contenere qualcosa che lo avrebbe aiutato a ritornare dalla bella Otohime e, nonostante l'ammonimento di questa a non aprirlo, decise comunque di vedere



cosa contenesse. Lentamente, molto lentamente, slegò la corda di seta rossa e con curiosità sollevò il coperchio della preziosa scatola. Come per magia, dalla scatola uscì solo una bella nuvola viola in tre sbuffi leggeri. Per un istante ricoprì la sua faccia ed esitò sopra di lui e poi fluttuò via sopra il mare.

Urashima, che fino a quel momento era stato un forte e bel giovane di ventiquattro anni, improvvisamente divenne molto, molto vecchio. La sua schiena raddoppiò in età, i suoi capelli divennero bianchi come la neve, il suo viso rugoso e cadde morto sulla spiaggia.

Molte interpretazioni sono state date di questa antica leggenda giapponese, spesso raccontata ai bambini per insegnar loro una morale. Secondo alcune, in linea con il concetto orientale del *karma*, Urashima viene ricompensato con un bellissimo regalo quando salva la tartaruga dal suo triste destino e viene punito con un triste destino quando disobbedisce alla sua sposa. Altri sostengono che Urashima non sia stato in grado di godere del bello che la vita gli stava offrendo in un preciso istante, di un dono, di un regalo che avrebbe dovuto tenere stretto a sé, senza rimpianti per ciò che aveva perso e con la speranza e la fiducia nel cuore per ciò che di inatteso la vita gli stava offrendo. Secondo altre interpretazioni, Urashima non avrebbe dovuto seguire la tartaruga nelle profondità del mare. Gli animali non parlano nella realtà e Urashima avrebbe dovuto sospettare che quello potesse essere un inganno, la pura illusione di una vita felice e meravigliosa, senza pene né sofferenza.

Nella mitologia buddhista il mare divide la vita dalla morte. Gli esseri umani, dopo la morte attraversano un fiume da una riva all'altra e una volta raggiunta quella opposta, la vita, intesa come la nostra realtà, non è più.

Ognuno di noi può e deve dare a questa storia l'interpretazione che più sente sua, in relazione al suo sentire, al suo *insight*.

Mi piace pensare, tra tutti questi significati e tanti altri, che uno risieda in un messaggio diverso. Che fossimo tutti più capaci di aspettare il tempo giusto, lo spazio giusto, il modo giusto, nel rispetto di quello che più giusto è per le persone che ci circondano, forse. Rispettare i limiti che la natura stessa delle persone, delle cose e degli eventi ci impone, avere l'umiltà di non travalicare i muri che spesso sono eretti per proteggere, per arginare, fosse anche per chiudere momentaneamente uno spazio proprio al di qua di esso. Essere consapevoli che, quand'anche si decidesse di andare oltre questi punti fermi imposti, è necessario assumersi la responsabilità delle conseguenze che ne potrebbero derivare. Accettare che la vita regala rapidamente tutto ciò che di più bello possa esistere o anche solo essere immaginato e che, per un'azione distratta e poco valutata, fosse anche compiuta in un momento di grande sconforto e disperazione come nel caso di Urashima, la vita altrettanto rapidamente tutto toglie e trasforma in ciò che di più brutto esista, e che spesso non si riesce a concepire.

Un vecchio detto giapponese recita: なんくるないさ. *Nankurunaisa*.  
Tutto passa.

### **Bibliografia**

DAVIDE LONGARETTI E MAYUKO TAZUMI, a cura di, *Urashima Tarō. Una storia giapponese*, Orecchio Acerbo editore, 2009.

LAFCADIO HEARN, *Ombre giapponesi*, a cura di Ottavio Fatica, Theoria editore, 1992

### **Sitografia**

[https://www.lettturefantastiche.com/la\\_storia\\_di\\_urashima\\_taro\\_il\\_giovane\\_pescatore.html](https://www.lettturefantastiche.com/la_storia_di_urashima_taro_il_giovane_pescatore.html)

<http://www.ilbazardimari.net/leggende-orientali-il-pescatore-taro-urashima/>

<http://buddhismo.forumfree.it/?t=57859726>

<https://gozumezu.wordpress.com/2015/01/09/analysis-of-urashima-taro/>

[http://www.orecchioacerbo.com/editore/index.php?option=com\\_oa&vista=catalogo&id=175](http://www.orecchioacerbo.com/editore/index.php?option=com_oa&vista=catalogo&id=175)



## LA SECONDA PRATICA E L'EVOLUZIONE DEL DRAMMA IN MUSICA

DI ALBERTO LATTANZI

### PRIMA PARTE

#### Premesse

La linea di demarcazione che nel giro di un arco temporale abbastanza ristretto conduce dal rinascimento al barocco è segnata in campo musicale da esigenze che con molta sommarietà possiamo enucleare nei seguenti punti:

L'emergere di una tendenza irrefrenabile verso la monodia con basso continuo, la sostituzione di un ideale di compostezza ed equilibrio (vedi il *Cortegiano*) con lo stile concertante (unione di diversi e opposti) la teoria degli affetti e il neoplatonismo con la tendenza alla rappresentatività.

Alcuni di questi aspetti erano già stati teorizzati nel '500.

Nel *Dodecachordon* (1547) il teorico musicale Glareano aveva asserito la supremazia dell'invenzione rispetto alla rielaborazione e conseguentemente il primato della monodia sulla polifonia basata su *cantus firmus*; nel 1555 Nicola Vicentino introdusse l'imitazione dell'antica Grecia, tema già caro a letterari, pittori e scultori, nell'ambito della polemica musicale proponendo una semplificazione della scrittura polifonica a favore dell'intelligibilità del testo.

Parallelamente hanno luogo le polemiche riguardo alla fedeltà modale della melodia ai principi teorici cinquecenteschi e alla supremazia tra parola e musica. La polemica inizialmente portata avanti tra Zarlino e il suo allievo Vincenzo Galilei porterà poco più tardi alla nota controversia Artusi-Monteverdi. I vari temi di discussione si intersecano fra di loro in modo inestricabile.

#### Di come si arriva alle due *Euridici*

L'idea che la monodia accompagnata di fine '500 sia nata in seno alla camerata fiorentina del conte Bardi è in parte frutto di una semplificazione. Da un punto di vista rigidamente tecnico, ossia escludendo la particolare ricerca estetica ed espressiva compiuta in quell'ambito, il canto a voce sola accompagnato da strumenti è prassi di cui si trovano tracce documentate già a fine '400 e sicuramente diffusa presso le corti italiane nella prima metà del '500. Si tratta però di un'attività musicale relegata a un ruolo di puro intrattenimento, a volte estemporaneo, priva di una considerazione di rango artistico di primo piano. Spesso il ruolo della musica era ridotto all'adattamento di moduli stereotipati su cui un canto declamatorio sovrapp-

poneva versi composti dai letterati o dagli stessi signori di corte. Si potrebbe pensare addirittura a una qualche discendenza dal canto trobadorico. Degno di nota è comunque il fatto che i commentatori dell'epoca ponessero la loro attenzione sullo stile vocale che sembrava “*non del tutto di uno che leggesse e non del tutto di uno che cantasse*”, con una subordinazione quindi della linea melodica all'intelligibilità della parola. I primi inserimenti di questo tipo di canto in un ambito rappresentativo teatrale sembrano essere la favola pastorale *Il sacrificio* di Agostino de' Beccari (1554) e le stanze di Luigi Tansillo cantate all'interno degli intermedii musicali della commedia *Alessandro* di Piccolomini rappresentata nel 1558 a Napoli, Anche *Aminta* del Tasso sembra aver avuto musiche per la rappresentazione.

Firenze fu senz'altro negli anni '70 e '80 la sede di un fermento umanistico notevole per qualità e quantità: accanto alla camerata di Giovanni Bardi vanno citati il cenacolo di Jacopo Corsi, l'Accademia degli Alterati, e quella della Crusca. È in queste sedi che diventano più stringenti il dibattito e le sperimentazioni su come elevare di rango la monodia accompagnata unendola agli ideali di una rinascita della drammaturgia greca.

Si può dire che quasi tutti i personaggi di maggiore spicco del volgare del secolo siano passati per quell'esperienza: Vincenzo Galilei, Giulio Caccini, Jacopo Peri, Ottavio Rinuccini, Pietro Strozzi, Giovan Battista Guarini, Gabriello Chiabrera.

Benché parte degli interessi di questi letterati e musicisti fossero rivolti come si è detto verso l'intento di riportare in auge la forma classica della tragedia va detto che la produzione musicale reale di questi anni ottiene risultati affatto diversi.

Se da un lato, infatti, si precisa meglio il canone di una vocalità intermedia tra il canto e la recitazione e la si nobilita in spettacoli che vanno verso l'intento barocco di una rappresentatività della musica, dall'altro viene mancato il senso più proprio della tragedia, il senso del *drama* e soprattutto l'intento catartico.

Concretamente la produzione di quest'ambito fiorentino si realizza negli intermedii per le nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena del 1589 e nella *Dafne* di Peri del 1594-95 (andata perduta). A Roma operò Emilio de' Cavalieri, dopo alcune favole pastorali quali *La disperazione di Fileno*, *Il satiro*, *Il giuoco della cieca*; il suo comporre si orientò inevitabilmente verso temi religiosi e spirituali con la *Rappresentazione di anima et di corpo* del 1600. Tale opera (la prima di cui ci sia rimasta la stesura integrale) risente, infatti, con evidenza dell'atmosfera romana di quegli anni, atmosfera che porterà alla nascita dell'oratorio. Se da questo genere la *Rappresentazione* si differenzia per l'originalità del testo e soprattutto per l'uso di scene e costu-

mi a esso si lega per la presenza di personaggi simbolici e soprattutto per l'intento didattico-moraleggiante.

Sono del 1600 le due *Euridici* nate da un lato dall'occasione dei festeggiamenti per il matrimonio di Maria de' Medici con il re di Francia e di Navarra Enrico IV, dall'altro dalla forte rivalità che divideva il Peri dal Caccini. Entrambe le opere testimoniano la consapevolezza degli autori di aver raggiunto una fase di maturità nella definizione dei canoni della nuova monodia per il teatro e la loro esigenza di affermarsi come capostipiti del nuovo stile vocale nella propria personale concezione di quello che Emilio de' Cavalieri aveva definito "recitar cantando".

Scrive il Mila:

*"Il disprezzo del tecnicismo musicale fine a se stesso e la convinzione d'una necessità espressiva nella musica consentirono, soprattutto al Peri di raggiungere pur col monotono recitativo, modestamente accompagnato da pochi strumenti realizzanti il basso continuo, momenti di incantevole bellezza nella quale non sai se ammirare un candore d'ingenuo e rudimentale primitivismo o una raffinatissima civiltà artistica"; e ancora "In questa melodia indubbiamente povera di modulazioni, timida negli intervalli e monotona per gli inevitabili ritorni alle consuete cadenze, passa tuttavia un bucolico soffio virgiliano".*

Nello stesso tempo confermano la distanza sopra accennata dall'ideale cercato da Girolamo Mei di dare una nuova vita a quella che era stata la tragedia greca: si tratta essenzialmente di favole pastorali il cui spirito bucolico è ancora di stampo cinquecentesco, vuoi per l'autorità di Virgilio o per la tradizione letteraria del Tasso, vuoi per la necessità di rimaneggiare il mito di Orfeo ed Euridice adattandolo all'occasione dei festeggiamenti di corte. Inoltre l'introspezione dei personaggi e del loro divenire, la capacità di accostarsi all'ethos individuale e alla drammaturgia della vicenda narrata, il senso essenzialmente catartico del viaggio di Orfeo rimangono soffocati da una visione quasi "ideologica" (o con le parole di Mila "una innegabile aridità intellettualistica") del nuovo stile vocale.

### **Di come Monteverdi nel contempo ricerchi la completezza di un canone espressivo personale attraverso il madrigale**

Negli stessi anni di quelle esperienze fiorentine Claudio Monteverdi si forma sotto la guida di Marcantonio Ingegneri e inizia il suo lavoro alle dipendenze della corte di Vincenzo I Gonzaga (1590). Le sue prime opere a stampa sono di carattere polifonico, dopo un libro di canzonette a tre voci (1583)

inizia la sua produzione madrigalistica a cinque voci (primo libro 1587, secondo libro 1590, terzo libro 1592, quarto libro 1603, quinto libro 1605). Attraverso questi Monteverdi elabora un proprio stile espressivo in ambito polifonico che da un lato ne faranno accrescere via via la fama e dall'altro lo porteranno a subire i ben noti attacchi da parte del teorico bolognese Artusi. È nella premessa al quinto libro di madrigali che Monteverdi replica, sia pur concisamente, all'Artusi e annuncia la stesura di quel trattato, che per altro non vedrà mai la luce, in cui si propone di esporre i canoni di quella che definisce la "seconda pratica". Di questa rivendica sinora la paternità. S'è già detto in altra sede riguardo al significato di questa definizione, s'impone comunque una breve sintesi del suo significato quale premessa al seguito di questa trattazione. All'Artusi che rimprovera l'inosservanza delle regole armoniche e di un corretto andamento modale in alcune "particelle" dei madrigali monteverdiani sulla base dei precetti stabiliti da Zarlino, Monteverdi replica invertendo la gerarchia che fino ad allora poneva l'armonia signora sull'orazione ("la perfetione della melodia, cioè che considera l'armonia comandata, e non comandante, e per signora dell'armonia pone l'oratione"). Emergono nella prefazione al quinto libro e in quella del fratello Giulio agli *Scherzi Musicali* a tre voci (1607) innanzitutto una visione globale dell'espressione musicale che supera le singole "particelle" a vantaggio di un'unità fraseologica finalizzata all'espressione degli affetti; in secondo luogo una visione neoplatonica della musica espressamente citata dal fratello Giulio ("Platone, dice queste parole: *Melodiam ex tribus constare, oratione, armonia, ritmo, nel terzo de Rep.*). Così Monteverdi annuncia il suo proposito di svolgere la trattazione intorno alla seconda pratica:

*"il titolo del libro sarà questo: Melodia, ovvero seconda pratica musicale. Seconda (intendendo io) considerata in ordine alla moderna, prima in ordine all'antica; divido il libro in tre parti rispondenti alle tre parti della Melodia nella prima discorro intorno all'oratione, nella seconda intorno all'armonia, nella terza intorno alla parte ritmica";*

Per una corretta interpretazione del pensiero monteverdiano è d'obbligo superare un ostacolo terminologico che si frappone agli occhi del lettore contemporaneo: il termine melodia è da intendersi non con il moderno significato di linea melodica ma piuttosto nel senso greco di *melos*, canto, o, per usare il linguaggio caro a Monteverdi, espressione musicale degli affetti. È dunque nella forma del madrigale polifonico che principalmente si forgia la cifra stilistica di Monteverdi tutta protesa verso l'espressione profonda del *Pathos* del testo, degli affetti nascosti nelle parole.

Il madrigale è però un affresco, un'istantanea ricca di dettagli affascinanti e di colori cangianti e sfumati ma scarsamente funzionale al desiderio di rappresentazione che pervade l'incipiente sensibilità barocca; di tale limite ne sono segno evidente le forme di madrigale dialogico esplorate da Orazio Vecchi e Adriano Banchieri.

Dalla descrizione arguta e pregena di rimandi colti si va inevitabilmente verso il racconto dell'agire ( $\delta\rho\acute{\alpha}\mu\alpha$  = azione, storia; da  $\delta\rho\alpha\tilde{\nu}$ , fare), del divenire e, come vedremo con Monteverdi, dell'*Ethos*.

### **Dell'interesse e dei contatti del duca Gonzaga con l'attività musicale nelle corti italiane.**

Vincenzo I Gonzaga duca di Mantova rappresenta uno dei più fulgidi esempi di principe rinascimentale. Uomo di grande cultura fece della sua corte uno dei maggiori centri artistici d'Italia. Letterato, appassionato di musica e di pittura fu anche uomo d'armi e di diplomazia. Durante i suoi 15 anni di regno (1587-1612) raccolse intorno a se artisti come Torquato Tasso (che liberò dal carcere a Ferrara), Pieter Paul Rubens, Claudio Monteverdi, Giuseppe Dattaro. L'intreccio di interessi artistici e diplomatici nei suoi contatti con le corti italiane e straniere è probabilmente inscindibile. Egli fu sicuramente nelle Fiandre, più volte a Firenze e Ferrara; lo stesso Rubens fu inviato con compiti artistici e diplomatici a Roma e in Spagna. Il duca (imparentato con i Medici) intervenne alle feste fiorentine del 1600 avendo occasione di assistere, probabilmente con Monteverdi al seguito, tanto all'*Euridice* che al *Rapimento di Cefalo*. Il duca espresse nell'occasione viva ammirazione per l'opera di Peri e Rinuccini, apprezzamento testimoniato in seguito dall'incarico affidato a Rinuccini per il testo dell'*Arianna* in occasione delle nozze del proprio primogenito.

È quindi probabile che la commissione dell'*Orfeo* a Monteverdi su versi di Alessandro Striggio Jr. si configuri in qualche modo come una prova generale per quanto riguardava la concezione di una favola in musica o, come apparirà per la prima volta a stampa, della tragedia *Arianna*. Se però quest'ultima è concepita come spettacolo di ampia risonanza data l'occasione dei festeggiamenti nuziali, l'*Orfeo* nasce invece per un pubblico molto ristretto, evento privato e riservato dell'accademia degli Invaghiti in occasione del carnevale. È però in qualche modo una produzione di carattere particolarmente intellettuale; il duca, che nella sua corrispondenza si premunisce di essere sempre aggiornato sugli eventi musicali di tal fatta nelle altre corti, intende promuovere un'opera che primeggi su quanto finora udito sviluppando la concezione neo-platonica dell'arte e della musica che egli stesso aveva maturato. Difficile dire, in considerazione della diversa posizione so-

ciale, quanto le idee neo-platoniche sviluppate da Monteverdi coincidessero (e con quanta libertà) con quelle del suo signore, di fatto l'*Orfeo* si va configurando appunto come un manifesto neo-platonico del teatro in musica.

### **La genesi e la prima dell'*Orfeo*.**

Nei suoi libri di madrigali Monteverdi, dopo una fase iniziale di esplorazione di diversi stili poetici (testi di Bonardo, Groto, Allegretti, Strozzi, Casoni, Alberti, Bembo ecc.) concentra la sua attenzione sulla produzione prima del Tasso poi del Guarini. I madrigali del terzo e soprattutto del quarto libro trovano in quest'ultimo la fonte quasi unica d'ispirazione. Nota il Fabbri che proprio l'alto tasso di retoricità del linguaggio guariniano, fitto di figure retoriche (riesposizioni, anafore, variazioni poliptotiche, sinonimie, perifrasi, antitesi, ossimori) induca via via Monteverdi a utilizzare un'intonazione prevalentemente declamatoria.

La scelta del librettista per l'*Orfeo* ricade su Alessandro Striggio Jr. ed è questa una esperienza del tutto nuova per il compositore cremonese. Striggio, così come l'omonimo suo padre, pratica la musica e la letteratura come *otium* essendo diplomatico e funzionario di corte a Ferrara, ma è noto per le sue qualità di cantore, violinista e letterato rappresentando in ciò l'ideale del perfetto cortigiano cinquecentesco.

Se Firenze nell'ultimo decennio del '500 è la corte in cui fattivamente si elaborano e si rappresentano le sperimentazioni in campo drammaturgico-musicale, la corte di Gonzaga non è certo da meno come cenacolo intellettuale e, a detta dello stesso Monteverdi, non ha rivali per la qualità dei suoi spettacoli (commedie, intermezzi di carnevale ecc.).

L'incarico si rivela quindi gravato dal peso di una tradizione letteraria, teatrale e artistica notevole per qualità e quantità. Striggio pone come riferimento per il suo testo gli illustri precedenti dell'*Aminta* e del *Pastor Fido*, ciò lo spinge a una continua ricerca della finezza retorica, di musicalità lessicale e di colte citazioni apprezzabili da un pubblico riservato ed erudito. Duro il giudizio su di lui espresso dal Mila che ne condanna senza appello "*l'ampollosa inconcludenza dei versi*"; più equilibrato quello di Fabbri che così si esprime in proposito:

*"Dotato di inferiore finezza e sapienza letteraria rispetto a Rinuccini, Striggio coglie in maniera più bruciante la sostanza drammatica, per realizzare le finalità espressive della quale inventa anche congegni scenici di ampio respiro efficacemente teatrali"*.

Notevoli le differenze, a lavoro terminato, con la precedente *Euridice* di Peri: innanzitutto il personaggio centrale diventa Orfeo e ciò consente agli autori una maggior fedeltà mitologica ed una carica di significati e riferimenti filosofici particolarmente interessanti per Monteverdi e per il suo committente, diversa è anche la strutturazione dell'opera benché ugualmente ripartita in cinque episodi; ma ciò che particolarmente colpisce nell'ambito di questa trattazione è il differente atteggiamento verso la teatralità delle vicende narrate, in Striggio tutti gli eventi più drammatici, ad eccezione della morte di Euridice, accadono in scena e costituiscono la centralità degli atti, ricchi di accenni patetici e funzionalità catartica.

La struttura generale si configura improntata a una classica compostezza, ricca di simmetrie interne che le conferiscono una sorta di aulicità, anche l'uso del coro nel finale di ciascun atto riporta al teatro greco mantenendo di questo la funzione di commento e sintesi. La rappresentazione si suddivide in cinque atti, così come prassi in tutti i generi teatrali coevi; vengono meno, però, le regole aristoteliche di unità di spazio e di tempo, accade così che il cuore dell'opera (III e IV atto) si svolgano nel regno dei morti.

### **Il perché di un tema così ossessivo.**

È lecito chiedersi a un primo approccio con la nascita del teatro musicale del '600, come mai il mito di Orfeo risulti così appassionante da essere, nel volgere di pochi anni, la fonte d'ispirazione delle opere di Peri, Caccini e Monteverdi. S'è già detto della rivalità fra gli autori che generò le due *Euridici* ma tale motivazione risulta troppo limitata per spiegare il fenomeno tanto più se si tiene conto dell'analogo interesse per il mito a cui si assiste in ambito pittorico (si pensi al ciclo narrativo di Orfeo affrescato nel Palazzo del Giardino di Sabbioneta, all'*Orfeo del Parnaso* di Mantenga e a quello di Rubens realizzato a Mantova nel 1607). In realtà il mito d'Orfeo si lega direttamente alla scuola orfica di cui Platone stesso sembra aver fatto parte. Di certo il neo-platonismo in cui si muove il pensiero in tutti gli ambiti nella seconda metà del '500 è consapevole della derivazione orfica delle teorie platoniche e celebrando il mito di Orfeo va alla ricerca delle radici delle stesse teorie. È in questo ambito che prende vita la ricerca intorno alla tragedia greca e alla sua funzione catartica. Nulla di più ovvio quindi che la musica celebri Orfeo, simbolo stesso del potere della musica.

### **Di come la teoria degli affetti e la seconda pratica si realizzino in campo drammaturgico**

Anche Monteverdi, come la sua epoca, si muove inesorabilmente dalla polifonia alla monodia accompagnata, lo fa attraverso un suo personalissimo

percorso nel quale non vi è rottura né tantomeno abiura dell'una a favore dell'altra; si potrebbe dire che i due modi di comporre, lungi dall'essere i due membri di un dilemma, rappresentino per lui nient'altro che contenitori da usare di volta in volta secondo criteri di opportunità per l'affermarsi della seconda pratica. Si è già accennato alla polemica sulla supremazia tra polifonia e monodia aperta da Glareano e portata avanti con fervore da Vincenzo Galilei, nell'ambito delle camerate fiorentine essa fu senz'altro sentita come la battaglia fra il vecchio e il nuovo. Al di là delle battaglie di principio, il canto a una sola voce sostenuta da strumenti era prassi abbastanza comune anche nell'esecuzione dei madrigali polifonici, laddove per motivi contingenti gli strumenti venivano ad affiancare o a sostituire alcune delle voci (“*costumandosi anco in quei tempi per una voce sola i madrigali stampati a più voci*” Caccini – prefazione alle *Nuove musiche* 1602). Per Monteverdi, comunque, quella che per altri sarà una scelta di principio, rimarrà solo una delle possibili strade da percorrere, egli continuerà a comporre madrigali e a sperimentarne le possibilità drammaturgiche fino a '600 inoltrato, si pensi ad esempio alla coincidenza dell'uscita a stampa dei suoi “madrigali guerrieri et amorosi” nel 1638, ovvero un anno dopo l'apertura nella stessa Venezia del S. Cassiano, che sanciva definitivamente l'affermazione del melodramma.

Nello stesso tempo egli porterà nell'*Orfeo*, come si cercherà di mostrare nella seconda parte di questa trattazione, tutti gli strumenti linguistici acquisiti nei primi libri di madrigali, in quella complessa visione dell'espressione musicale cui dà il nome di “seconda pratica”.

Elementi come l'incertezza modale, la discontinuità armonica, la flessibilità melodica (capace di obbligare i cantanti a intervalli dissonanti e vietati come alla fissità delle note ribattute con pochi gradi congiunti), sono tutti egualmente presenti nei madrigali come nell'*Orfeo*.

Vi è una continuità stilistica che viene sollecitata proprio dall'elemento narrativo insito nel teatro in musica; il divenire, la trasformazione, la catarsi divengono il centro dell'interesse di Striggio e Monteverdi, la seconda pratica sarà lo strumento per dar loro voce.

Piace ricordare a questo proposito la definizione di Abbiati che chiama Monteverdi “il grande conciliatore”; mai, infatti, il compositore rifiuta per principio o per consuetudine una possibile forma di espressione. Si pensi ad esempio alla singolarissima doppia scrittura dell'aria *possente Spirto* nella quale Pirrotta ha voluto vedere un'allusione (o un omaggio) ai due grandi compositori fiorentini e alle relative concezioni del recitar cantando (o cantar recitando); oppure si consideri come lo stile madrigalistico è ben presente in tutti gli atti dell'*Orfeo* nei cori di chiusura.



Nella seconda parte di questa breve trattazione, prendendo in esame il secondo atto dell'*Orfeo*, si tenterà di comprovare gli elementi di continuità stilistica fin qui postulati.

## SECONDA PARTE

### Analisi di alcuni passi del secondo atto dell'*Orfeo*.

L'arrivo della messaggera si impone al pubblico con un brusco cambio di tonalità: dal do maggiore del canto del pastore il basso sale di un semitono generando una triade di la maggiore in primo rivolto su cui entra il grido di dolore di Silvia: il cambio di atmosfera è palpabile con pochissime note. Per di più si noti che il tono del canto della messaggera è quello di la minore, Monteverdi incorre quindi volutamente in quella che dall'Artusi gli era stata imputata come una imperfezione e che, al contrario, nel corso di questa seconda parte dell'atto si rivela come un prepotente mezzo espressivo capace di dare voce alla distanza degli affetti vissuta dai protagonisti.

MESSAGGIERA

Ahi ca-so a-cer-bo Ahi fa-t'em-pio e cru-de-le Ahi stel-le ingiurio-se ahi ciel a-va-ro.

Si tratta di quattro lamenti in cui l'andamento discendente, l'uso di intervalli ampi e spesso dissonanti, l'intermittenza modale dei diesis/bequadro sulle note do e fa prendono il sopravvento, da un punto di vista espressivo, sui madrigalismi pur presenti con la triade maggiore sulla parola "stelle" e sull'apice della melodia toccato dalla parola "cielo". Si enuncia fin d'ora la

cifra linguistica di quanto seguirà nell'atto. Tutto contribuisce al melos: la linea melodica con la sua flessibilità e le sue durezza, la condotta armonica che si subordina alla parola espandendola e trovando in questa sottomissione il proprio senso espressivo, il ritmo con le sue impennate e le sue sospensioni, la strumentazione concepita come un'espansione della psicologia del personaggio nel suo divenire.

Sarà bene soffermarsi un poco su questi elementi, ma è proprio Monteverdi ad affermarne immediatamente la non casualità nel successivo intervento del pastore:

Qual suon dolente il lieto di perturba?

3 4 4 3

Si noti come il pastore espone la sua frase nella tonalità di Fa maggiore facendo nuovamente emergere con ciò la sua distanza emotiva dalla condizione di Silvia; il tono si fa però più incerto rispetto ai gioiosi canti precedenti e si avverte un cupo presagio, la frase termina sulla dominante (la sensibile mi del canto non avrà risoluzione), il ritmo è più concitato per l'uso delle crome. Spicca inoltre una "imperfezione" modale con l'uso del mi bemolle in coincidenza della parola "dolente". È questo certamente l'uso dei madrigalismi preferito da Monteverdi, un uso che pur nascendo da una consolidata tradizione cinquecentesca e madrigalistica, rifugge dall'esser fine a se stesso e punta a una funzionalità espressiva nell'intera frase. Infine la strumentazione: si accennava prima a una connotazione psicologica legata all'uso degli strumenti: il canto o come vedremo in seguito "le parole" della messaggera vedono l'inserimento di un organo di legno nella realizzazione del basso continuo, è questo lo strumento che in questo atto viene inscindibilmente legato al dolore, lo vedremo pertanto tacere negli interventi del pastore e di Orfeo, almeno fintanto che il dolore di Silvia non sia stato fatto proprio dagli altri protagonisti. Ma la distanza fra essi è ancora molta, se la concitazione del pastore testimonia l'insorgere di una preoccupazione, in Silvia vi è la consapevolezza dell'irreparabilità di quanto è accaduto e di cui le tocca l'ingrato compito di messaggera. Ella riprende nel suo tono di la minore, dalla triade di do maggiore (dominante di Fa) si passa bruscamente a quella

di mi (dominante di la minore) ma la natura dei suoi affetti è tutta in quel “lassa” lento, grave, solenne.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are written below the vocal line. The first system's lyrics are "Lassa dunque debb'i o mentre Orfeo con suo no". The second system's lyrics are "te il ciel con so la con le pa ro le mie passan gli il co re". The music is in a slow, solemn style, with a key signature of one flat (B-flat).

Anche qui non mancano quelle che mutuandone la definizione dall’Artusi sono state finora chiamate “imperfezioni”: la fluttuazione tonale dovuta alla presenza o all’assenza una triade di re maggiore a illuminare la parola “consola” e infine un percorso melodico che procedendo dolcemente per lo più per gradi congiunti porta a concludere sul sol una frase iniziata con sol diesis. Si noti infine l’efficacia della sincope sulle parole “passargli il core”. Quanto pronunciato da Silvia preannuncia (in seguito sarà riconfermato) ciò che sta avvenendo musicalmente: dal canto si passa al parlato o meglio al “recitar cantando”. Si avverte in ciò una perfetta unità di intenti e di vedute tra Striggio e Monteverdi: la drammaticità del momento richiede l’abbandono delle forme chiuse che hanno ben espresso il clima finora pastorale della vicenda (si pensi all’aria di Orfeo *Vi ricorda o boschi ombrosi*); l’azione necessita ora di dialoghi, racconti, spiegazioni, rapidi capovolgimenti di atmosfera, il recitar cantando si mostra qui la forma più duttile e idonea per seguire l’ethos dei personaggi, il loro rapido mutare in balia degli affetti. Il pastore presenta a Orfeo la nuova arrivata sulla scena con queste parole:

*“Questa è Silvia gentile  
 Dolcissima compagna della bella Euridice  
 O quanto è in vista dolorosa  
 Hor che sia deh sommi Dei  
 Non torcete da noi benigno il guardo”*

Egli è ancora nella sua tonalità di do maggiore ma la sua melodia si volge verso il registro grave e il continuo utilizzo di note ribattute e di gradi congiunti va prendendo il colore di una recitazione cantata.

MESSAGGIERA

Pastor la.sciate il can.to ch'ogni nostra al.le.grez.sa in do.glia è vol.ta.

Ancora un'ardita alterazione cromatica al basso apre l'intervento di Silvia. La sua tonalità di riferimento continua a essere il la minore ma il suo incipit con la triade di la maggiore in primo rivolto come dominante di re la distacca con asprezza dall'intervento del pastore.

Si ritiene a questo punto di tornare, soffermandosi, su quanto poc'anzi accennato. Silvia invita i pastori a lasciare il canto poiché le sue parole trapasseranno il cuore di Orfeo. Si può considerare di essere qui in presenza di un duplice piano di comunicazione: da un lato quello narrativo ossia l'invito ad abbandonare il clima di festa in attesa di tragiche notizie, dall'altro quello riservato a un approccio più intellettuale e specialistico che illustri i canoni della vocalità all'interno dei diversi momenti dell'opera. Si è già accennato come la destinazione privata e riservata dell'opera abbia fortemente condizionato la scrittura di Striggio. Più volte, s'è detto, egli si profonde in colte citazioni e rimandi culturali ben sapendo che la destinazione accademica del lavoro, ne permetteva e anzi ne richiedeva tale uso. Basti citare a questo proposito l'aria d'apertura di Orfeo *Rosa del ciel* in cui l'intento programmatico di un carattere apollineo del lavoro si fonde con quello celebrativo verso il committente con il velato richiamo allo stemma della casata.

Nel passo attualmente oggetto d'analisi testo e musica sembrano rivolgersi al pubblico più colto quasi a voler definire i diversi ambiti riservati alla forma chiusa, del canto strofico e virtuosistico, e a quella aperta dominata dal recitar cantando.

È ora il momento in cui Orfeo sbigottito trova le parole per esprimere la sua ansia, vuole conoscere ciò che già teme; lo fa con tre brevi domande:

D'on.de vie.ni? o.ve vai?... Nin.fa che por.ti?

Si tratta di qualcosa di simile a una progressione ascendente, mancano il rigoroso rispetto armonico e ritmico ma proprio in ciò si percepisce il crescere dell'aspettativa e della tensione. Ora Orfeo termina sulla per la prima volta sulla dominante di la minore il tono di Silvia.

Il dialogo che segue è tra i più intensi dell'opera:

The image shows a musical score for a dialogue between a Messenger (MESSAG.) and Orpheus (ORFEO). The Messenger's part includes the lyrics: "A te ne vengo Orfeo messaggera infelice di caso più infelice e più funesto la tua bella Euridice". Orpheus's part includes the lyrics: "Ohimè che odo? La tua diletta sposa è morta Ohimè." The score shows vocal lines and piano accompaniment.

Mai finora l'armonia è stata serva dell'orazione come in questo passo: leggendo con occhi moderni la successione armonica delle frasi pronunciate da Euridice, si rimane disorientati da quello che sembra un brancolare senza meta di accordi.

Solo in rapporto con il canto (parole e note) ciascun accordo dà e acquista senso, in una successione di emozioni cangianti. Si noti l'efficacia della triade di mi minore sulla parola "infelice" (al termine di una cadenza preparata dalla triade di do# minore); la dolente irreparabilità di "è morta" (V minore - I minore); il caldo affetto e il leggiadro ricordo che affiora in "la tua bella Euridice" e "la tua diletta sposa" in drammatico contrasto con l'intervento di Orfeo "Ohimè che odo?" (linea discendente del basso - V minore I minore di do).

Alla parola "morta" Orfeo può sprofondare in un gemito senza tempo "Ohimè": armonicamente si tratta di una cadenza perfetta in re maggiore, ma è proprio l'uso di una triade maggiore laddove chiunque darebbe per scontato l'uso del minore che produce un effetto del tutto inaspettato, denso di mistero, di significati da ricercare nel proprio vissuto emotivo di spettatore. Mi sia consentita una personale interpretazione: Orfeo giunge all'apice di un dolore irreparabile, nella consapevolezza di un mutamento onnicomprensivo della propria vita, non v'è più spazio per la paura ed è in quest'apice

negativo che sente nascere in se l'atteggiamento eroico, la sua natura semi-divina che lo guiderà verso il tentativo di una resurrezione. Siamo entrati nel pieno della drammaturgia monteverdiana, il divenire di Orfeo ha iniziato il suo percorso, emerge l'obiettivo più profondo di Monteverdi, dare una trasfigurazione artistica a ciò che rappresenta la centralità del pensiero di scuola orfica: la prova, il divenire, la catarsi.

Si potrebbe dire che lo stesso Monteverdi è qui di fronte alla sua personale "prova" grande epica pittorica del melodramma, seguire i propri personaggi nei loro affetti mutevoli fino alla determinazione di quei comportamenti che ne segneranno la trasformazione. L'Orfeo che abbiamo lasciato mentre pronunciava in un soffio il gemito "ohimé" è già irreversibilmente distante dal pastore di "vi ricorda o boschi ombrosi".

Ma come già sembra emergere dall'analisi dei passi precedenti il divenire stilistico di Monteverdi si attua prevalentemente nella continuità. Sono proprio gli strumenti linguistici sperimentati e giunti a maturità nel madrigale a fornirgli la consapevolezza di una capacità di accentuazione drammaturgia rispetto alle precedenti favole in musica o all'*Euridice* di Jacopo Peri. Forse non è un caso che solo un anno dopo l'*Orfeo* Monteverdi userà per la prima volta la dicitura di tragedia per l'*Arianna*.

Molte delle asprezze armoniche e melodiche presenti nell'*Orfeo* sono presenti nei madrigali del quarto e quinto libro,

es.



ma considerandole singolarmente si commetterebbe probabilmente l'errore rimproverato da Giulio Monteverdi all'Artusi si prenderebbero in esame cioè le singole "particelle" o "passaggi" perdendo il senso complessivo di quell'estetica musicale che prese il nome di seconda pratica. È d'uopo ricordare ancora una volta la celebre frase della prefazione agli scherzi musicali a tre voci:

*"il quale (mio fratello) sapendo al sicuro che la musica versar intorno alla perfetione della Melodia nel qual modo l'armonia considerata, di padrona diventa serva a l'oratione, e l'oratione padrona de l'armonia..."*

C'è infine da notare che nel procedere per continui squarci di luci e di ombre, di caldo e freddo, prodotti dalle sorprese accordali dei passi esaminati,

non è mai assente una visione globale dell'intera scena, ciascun cambiamento timbrico dell'orchestra e ciascuna deviazione armonica si compone con le altre come la tessera di un mosaico, malgrado e anzi attraverso la mutevolezza, la scena acquista una sua specifica coerenza.

Il gemito di Orfeo ha segnato il punto più alto della drammaticità, ora la tensione si allenta nel dispiegarsi del racconto di Silvia:

(b)

In un fi-o-ri-to pra-to con l'al-tre sue com-pa-gne gi-va co-gliendo fio-ri per  
 far-ne u-na ghirlan-da a le sue chio-me, quand'an-gue in-si-dio-so ch'e-ra fra l'erbe asco-so, le pun-se un  
 piè con ve-le-no-so den-te. Ed ec-co im-man-ti-nente sco-lo-rir-si il bel vi-so  
 e nei suoi lumi sparir que lam-pi ond'ella al sol fea scor-no al-l'hor noi tut-te bi-got-ti-te e  
 me-ste le fummo intor-no ri-chia-mar-tentando li spir-ti in lei smarri-ti con l'onda fresca e con pos-sen-ti carmi, ma

Qui lo stile si modella su una forma di recitar cantando sulla tonalità di re minore: molte le note ribattute, i gradi sono solitamente congiunti ad eccezione di intervalli di terza funzionali a poggiare con insistenza sui gradi fondamentali della tonalità, l'armonia diventa rarefatta. Pochi sono i cambi bruschi a cui eravamo abituati anche se permangono procedimenti già usati in precedenza, riservati però ai momenti più intensi della narrazione: l'uso di cadenze con la dominante minore, l'espandersi di una triade maggiore sulla parola "chiome" la repentina modulazione in mi minore di "quand'angue insidioso" o quella in sol minore di "ed ecco"; Il cromatismo discendente di "scolorirsi il bel viso" è l'unico madrigalismo presente.

La narrazione si anima nel racconto dei tentativi delle compagne di "richiamar gli spirti in lei smarriti", è l'elemento ritmico qui a predominare rendendo vivo il ricordo del concitamento e dell'affanno intorno a Euridice. Per contrasto le sospensioni su "lassa" e rimasi" riportano all'inevitabilità del presente.

Degna di rilievo è inoltre la ripetuta invocazione del nome di Orfeo prima della morte da parte di Euridice: la ripetizione del nome si innalza di un tono per smorzarsi con un intervallo di sesta minore discendente in una successione armonica tesa ad evocare lo sbigottimento di fronte alla morte, poi dalla triade di mi maggiore si riprende in sol minore.



do e te chiamando Orfe . o, Or . fe . o Do . po un gra . ve so .

Finalmente Orfeo ed i pastori possono essere accomunati nel dolore di Silvia, uno dei pastori, terminato il racconto della messaggera, fa proprio il suo lamento iniziale:

**PASTORE**



Ahi ca . so acer . bo ahi fat'empio e crude . le, Ahi stelle ingiu . rio . se, ahi ciel a . va . ro .

Si noti come anche la tonalità è la stessa.

**PASTORE 1)**



A l'a . ma . ra novel . la rassembral'infeli . ce un mu . to sas . so che per troppo do . lor non può do . ler . si; Ahi ben havrebbe un cordi Tigre o d'Orea chi non sentis . se del tuomal pie . ta . te, pri . vo d'ogni tuo ben mi . se . ro a . man . te .



L'intervento del secondo pastore si configura come uno sguardo oggettivo e più distaccato sulla scena. Potrebbe essere l'intervento del coro se la struttura dell'opera non prevedesse una rigida posizione di questo al termine di ogni atto. Predomina in questo passo uno stile di recitar cantando, le parole si srotolano su una melodia quasi sempre per gradi congiunti con frequenti note ribattute; un'unica dissonanza pone la sigla monteverdiana sul passaggio: il mi bemolle di "amara novella" reso più aspro dalla giustapposizione delle triadi di fa maggiore e di mi bemolle maggiore senza alcun legame armonico. Tale intervento, in una visione globale dell'atto, è funzionale a separare il lamento del primo pastore, che riporta all'intensa drammaticità dell'arrivo di Silvia, da quello finale di Orfeo, permettendo a quest'ultimo di stagliarsi con più efficacia drammaturgia.

Orfeo chiude questa prima lunghissima forma aperta esprimendo dapprima il lancinante dolore del distacco ed elaborando immediatamente il suo piano di riscatto e di resurrezione. La scrittura musicale torna alla densità e mutevolezza espressiva che abbiamo conosciuto con l'arrivo della messaggera ma ciò che colpisce al di là delle durezza armoniche che pure esamineremo sinteticamente, è l'abbondanza di madrigalismi finora limitati ad un uso più contenuto.

## IL GIOVANE FREUD, L'ISTERIA E I SOGNI

DI GABRIELE MAGAZZENI

### Breve biografia

Sigmund Freud nasce nel 1856 in una cittadina appartenente alla regione della Moravia che allora faceva parte dell'Impero asburgico (ora appartiene alla Repubblica Ceca). La gran parte della sua vita però la trascorse nella capitale dell'impero, Vienna, e lì sarebbe probabilmente morto se non fosse che nel 1938 la Germania nazista invase l'Austria. Freud era di origine ebraica (entrambi i genitori erano ebrei) e la situazione per lui e la sua famiglia diventò drammatica in quanto i nazisti iniziarono subito ad applicare anche in Austria le leggi antisemite. Freud e la sua famiglia riuscirono a lasciare Vienna e si stabilirono a Londra, dove lui morirà l'anno dopo, nel 1939. Soffriva di un cancro che gli causava un intenso dolore e per questo disse al suo medico curante di iniettarli una dose letale di morfina, cosa che quest'ultimo fece. La sua salma venne cremata e <<le sue ceneri riposano in una delle urne greche da lui preferite<sup>1</sup>>>.

### Un'analisi di Freud del suo tempo

E' interessante leggere una breve riflessione fatta da Freud agli inizi del 1938, prima dell'invasione nazista dell'Austria, sopra le condizioni politiche dell'Europa in quel tempo:

*Viviamo in un tempo particolarmente singolare. Troviamo con sorpresa che il progresso ha stretto alleanza con la barbarie. Nella Russia sovietica s'è intrapreso a sollevare a migliori forme di vita circa cento milioni di uomini tenuti nella repressione. Si è stati abbastanza audaci da sottrarre loro l'"oppio" della religione, e tanto saggi da dar loro una ragionevole misura di libertà sessuale, ma al tempo stesso li si è sottomessi alla più brutale coercizione e privati di ogni possibilità di pensare liberamente. Con pari violenza il popolo italiano viene educato al senso dell'ordine e del dovere. Ci sentiamo come sollevati da un pensiero opprimente al vedere come, nel caso del popolo tedesco, la ricaduta in una barbarie quasi preistorica può anche prodursi senza prendere appoggio su idee progressiste.<sup>2</sup>*

### Sulla coca

Freud si laurea in medicina nel 1881 e nel 1884 pubblica una sua ricerca su di una sostanza che si stava allora diffondendo in Europa ma di cui ancora non si conoscevano le terribili conseguenze: la cocaina. Il testo, intitolato

---

<sup>1</sup>Ernest Jones, *Vita e opere di Sigmund Freud*, Il Saggiatore, Milano, 2014, p. 671

<sup>2</sup>Sigmund Freud, *L'uomo Mose e la religione monoteistica*, Boringhieri, Torino, 2006, p. 63

*Sulla coca*, inizia con una descrizione della pianta della coca e con una breve storia del suo impiego. Ecco l'inizio dell'opera:

*La pianta della coca, Erythroxylon coca, è un arbusto alto da quattro a sei piedi, simile al nostro pruno selvatico, che viene coltivato in grandi estensioni in Sudamerica, in particolare in Perù e in Bolivia*<sup>3</sup>

Riportiamo ora le prime righe del paragrafo "Storia e impiego nel paese":

*Quando penetrarono in Perù, i conquistatori spagnoli trovarono la pianta della coca coltivata e tenuta in alta considerazione nel paese, anzi posta in intime relazioni con le usanze religiose del popolo. La leggenda narrava che Manco Capac, il divino figlio del sole, era sceso in tempi remoti dalle rupi del lago Titicaca e aveva portato, ai miseri abitanti, la luce di suo padre, che insegnò loro la cognizione degli dei, l'uso delle arti utili e donò loro la coca, questa pianta divina che sazia l'affamato, dà forza al debole e gli fa dimenticare le sventure*<sup>4</sup>.

### **Freud e la Storia**

Da queste poche righe vediamo come Freud, medico di formazione, era molto interessato alla storia e alla religione. Tali interessi li troviamo in tutta la sua vasta opera (cosa oggi assai rara per un medico!) ed anche in maniera molto consistente nell'ultimo libro da lui pubblicato, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, uscito <<in Olanda alla fine del 1938, ma recante la data del 1939<sup>5</sup>>> nel quale, mostrando una buona conoscenza della storia dell'antico Egitto, difende una tesi storica assai controversa:

*Vorrei adesso arrischiare una conclusione: se Mosè fu egizio e se egli trasmise agli Ebrei la propria religione, questa fu la religione di Ekhnatòn, la religione di Atòn.*<sup>6</sup>

### **Ancora intorno a *Sulla coca***

Freud, nel suo testo sulla cocaina, afferma che più volte ne ha fatto personalmente uso:

*Ho provato su me stesso, almeno una dozzina di volte, questa azione protettiva della cocaina contro la fame, il sonno e la fatica e temprante per il lavoro mentale; per il rendimento nel lavoro fisico, non ho avuto occasione di verificare.*<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup>Sigmund Freud, *La cocaina*, Spirali, Milano, 1990, 13

<sup>4</sup>Ib., p. 14

<sup>5</sup>Sigmund Freud, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, op. cit., p. 7

<sup>6</sup>Sigmund Freud, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, Boringhieri, op. cit., p. 31

<sup>7</sup>Sigmund Freud, *La cocaina*, Spirali, Milano, 1990, 30

In quest'opera egli commette però un grave errore: sottovaluta la potenza che ha questa sostanza nel creare dipendenza. A causa di quest'errore un suo amico ne soffrirà grandemente e troviamo traccia di questo episodio ne *L'interpretazione dei sogni* quando nell'esaminare un suo sogno scrive:

*In quel tempo facevo spesso ricorso alla cocaina per reprimere moleste tumefazioni al naso e pochi giorni prima avevo appreso che una paziente, che come me faceva uso della cocaina, era stata colpita da un'estesa necrosi della mucosa nasale. Ero stato il primo a raccomandare l'uso della cocaina, nel 1885, e questa raccomandazione mi è costata gravi rimproveri. Un caro amico aveva affrettato la sua fine abusando della droga, e ciò prima del 1895 [data del sogno].<sup>8</sup>*

Il saggio *Sulla coca* è un trattato scientifico scritto da un medico su di una sostanza stupefacente e in esso Freud solo brevemente fa riferimento all'azione che ha avuto su di lui la sostanza che sta studiando. Poco dopo la pubblicazione di *Sulla coca* Freud abbandona definitivamente gli studi sulla cocaina dedicandosi ad altri argomenti di cui in questo testo non daremo conto e alcuni anni dopo inizierà a occuparsi di isteria.

### ***Studi sull'isteria***

Nel 1895, dopo più di dieci anni di ricerca nel campo dell'isteria, Freud pubblica, assieme al medico Joseph Breuer, un testo di fondamentale importanza: *Studi sull'isteria*.

Breuer era allora un medico molto in vista a Vienna: <<era anche l'amico e il medico di famiglia di numerose personalità della società viennese come il filosofo Franz Brentano e il compositore Johannes Brahms.<sup>9</sup>>>.

Nella prefazione a *Studi sull'isteria* troviamo scritto:

*Le nostre esperienze provengono dalla nostra pratica privata di medici in una classe sociale colta e dedita alle letture, e il loro contenuto spesso tocca la parte più intima della vita e del destino dei nostri pazienti. Sarebbe un grave abuso di fiducia il pubblicare comunicazioni siffatte, col pericolo che i pazienti vengano individuati e che vengano diffusi nel loro ambiente fatti confidati solo al medico. Abbiamo perciò dovuto rinunciare a osservazioni tra le più istruttive e probanti.<sup>10</sup>*

Possiamo vedere in queste parole due importanti caratteristiche dell'intera opera di Freud:

---

<sup>8</sup>Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Boringhieri, Torino, 2002, pp. 121-122

<sup>9</sup>Quinodoz, *Leggere Freud*, Borla, Roma, 2005, p.22

<sup>10</sup> Sigmund Freud e Joseph Breuer, *Prefazione a Studi sull'isteria*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 1, Boringhieri, Torino, 1979-1989, p. 171

- 1) Molti dei pazienti di Freud appartenevano a <<una classe sociale colta e dedita alle letture>>.
- 2) Nei suoi scritti Freud ha dovuto omettere o camuffare fatti che avevano grande importanza in quanto se non lo avesse fatto i pazienti di cui parlava sarebbero stati riconoscibili.

L'isteria era una nevrosi già nota a Ippocrate (460-370 a.C.) "e così denominata perché dall'antichità era attribuita a malformazioni o disfunzioni dell'utero (in greco *hystèra*)"<sup>11</sup>. I greci, com'è facilmente comprensibile da quanto abbiamo appena detto, ritenevano tale malattia come esclusivamente femminile. Nello stabilire l'origine dell'isteria fu di fondamentale importanza la cura di una paziente di Breuer che nel testo viene indicata col nome di Anna O.<sup>12</sup>, una giovane viennese della buona borghesia. Questa paziente soffriva di isteria e iniziò a essere curata da Breuer nel 1880<sup>13</sup>, quando lei aveva ventuno anni. Ecco la sua sintomatologia:

*soffre di assenze mentali, di lunghi periodi di sonnolenza, di rapidi cambiamenti di umore, di allucinazioni relative a neri serpenti, a crani e scheletri, presenta crescenti difficoltà di linguaggio.*<sup>14</sup>

Freud e Breuer giungono a una conclusione sorprendente riguardo l'origine dell'isteria: è legata ai ricordi. Quando viviamo un evento traumatico in alcuni soggetti la loro psiche, per evitare che l'evento provochi eccessiva sofferenza, lo rimuove, mettendolo in una dimensione di cui non siamo coscienti<sup>15</sup>. Dunque, il ricordo spiacevole non viene eliminato, ma nascosto in un luogo in cui diventa non conscio e questo fenomeno viene chiamato *rimozione*. Il problema è però che è proprio questo ricordo a essere la causa della malattia e per questo Freud e Breuer scrivono che gli isterici

*Soffrono di reminiscenze*<sup>16</sup>

Questa è una conclusione che suscitò molto scalpore negli ambienti medici di allora in quanto si riteneva che la causa di una malattia fosse sempre dovuta a fattori materiali. In questo caso abbiamo invece che la causa d'una

---

<sup>11</sup> La Vergata-Trabattoni, *Filosofia e cultura*, vol. 3B, La Nuova Italia, Firenze, 2007, p. 70

<sup>12</sup> Oggi sappiamo che il suo vero nome era Bertha Pappenheim. Nel testo troviamo la descrizione di 5 casi clinici, 4 ad opera di Freud ed uno, appunto Anna O., ad opera di Breuer

<sup>13</sup> Peter Gay, *Freud*, Milano, Bompiani, 2000, p. 58

<sup>14</sup> *Ib.*, p. 60

<sup>15</sup> Freud in questo periodo non ha ancora elaborato la divisione della psiche umana.

<sup>16</sup> In: La Vergata-Trabattoni, *op. cit.*, p. 71

malattia è immateriale, è un ricordo. Per la cura del paziente quel che bisogna fare è portare alla coscienza di quest'ultimo il ricordo doloroso e far sì che lo descriva a parole. Il paziente, nel descrivere a parole il ricordo, scaricherà una forte energia emotiva e l'isteria sparirà. Questo metodo di cura è chiamato dai nostri autori *metodo catartico*. Con Freud quindi i ricordi acquistano una grande importanza per il presente.

### **Freud e Proust**

Vogliamo qui ricordare che un grande contemporaneo di Freud, Marcel Proust (1871-1922), ci mostra anch'egli, ma da un'altra prospettiva, la grande importanza che hanno i ricordi. Grazie ad essi possiamo, infatti, vincere il tempo e avvertire <<come un aroma di eternità<sup>17</sup>>>. Accade, infatti, che

*si possono far riaffiorare gli strati più antichi di noi stessi, i vari "io" che si sono succeduti e che giacciono in profondità quasi geologiche, schiacciati dal peso della nostra personalità attuale ... Quando i due "io" cronologicamente lontani – quello del presente e quello del passato- si toccano alla maniera di due poli dell'arco voltaico ... allora si avverte come un aroma di eternità.<sup>18</sup>*

Il vivere nuovamente il passato e spezzare così le catene dello scorrere unilaterale del tempo non è, però, opera della memoria volontaria, della "memoria dell'intelligenza"<sup>19</sup>. Questa memoria, infatti, ci ripropone solo un'ombra di quel che è stato veramente, citando Proust: <<le informazioni che questa [la memoria dell'intelligenza] fornisce sul passato non ne trattiene nulla di reale>>. Il problema sta nel fatto che il rivivere il passato non dipende da noi:

*È uno sforzo vano cercare di evocarlo [il passato], inutili tutti i tentativi della nostra intelligenza. Se ne sta nascosto al di là del suo dominio e della sua portata, in qualche insospettato oggetto materiale (nella sensazione che questo ci darebbe). Questo oggetto, dipende dal caso che noi lo incontriamo prima di morire, oppure che non lo incontriamo mai.<sup>20</sup>*

E Proust ancora:

*Trovo del tutto ragionevole la credenza celtica secondo la quale le anime di coloro che abbiamo perduti sono imprigionate in qualche essere inferiore, un animale, un vegetale, un oggetto inanimato, perdute davvero per noi fino al giorno, che per molti non arriva mai,*

---

<sup>17</sup>Remo Bodei, *La filosofia nel Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2006, p. 17

<sup>18</sup>Ib, p.16-17

<sup>19</sup>Marcel Proust, *Dalla parte di Swann*, Mondadori, Milano, 1994, p. 54

<sup>20</sup>Ib.

*nel quale ci troviamo a passare accanto all'albero o a entrare in possesso dell'oggetto che ne costituisce la prigione. Allora esse sussultano, ci chiamano, e non appena le abbiamo riconosciute, l'incantesimo si spezza. Liberate da noi, hanno vinto la morte, e tornano a vivere con noi.*<sup>21</sup>

Il caso ha voluto favorire Proust che ha vissuto più volte questi momenti, come ci racconta nel primo libro del ciclo (*Dalla parte di Swann*), prendendo una tazza di tè con “quei dolci corti e paffuti che chiamano *petites madeleines*”, oppure, come ci racconta nell'ultimo libro del ciclo (*Il tempo ritrovato*), passando sopra ad alcune pietre sconnesse di palazzo Guermantes:

*di colpo [l'esperienza di rivivere il passato] mi aveva reso indifferenti le vicissitudini della vita, inoffensivi i suoi disastri, illusoria la sua brevità, agendo nello stesso modo dell'amore [...]. Avevo smesso di sentirmi mediocre, contingente, mortale.*<sup>22</sup>

Tutto ciò è positivo in quanto l'uomo può giungere a rivivere il passato e provare così una grande felicità sfuggendo allo stesso senso di mortalità, d'altra parte però è negativo in quanto sfugge all'uomo il potere di vivere questi momenti, essendo casuali; può anche darsi quindi anche il caso che questi momenti non li si viva mai.

### **L'interpretazione dei sogni**

Per guarire i malati di isteria bisogna dunque giungere ai ricordi patogeni e Freud elabora tutta una serie di strumenti per arrivarvi. Inizialmente parte dall'ipnosi ma poi l'abbandona (una delle ragioni è che lui non era per nulla un bravo ipnotizzatore) e riesce a elaborare un metodo che risulta molto utile per coglierli: il metodo delle libere associazioni. Vi giunge attraverso vari tentativi ed essenzialmente consiste nel mettere fisicamente comodo il paziente (lo fa sdraiare nel famoso lettino), Freud si siede vicino a lui, fuori dal suo campo visuale, e a questo punto gli fa iniziare un discorso e il paziente deve comunicargli esattamente tutto quel che gli viene in mente. L'idea alla base è che il ricordo patogeno emani come una sorta di campo gravitazionale che fa sì che i pensieri coscienti, in maniera del tutto naturale, si dirigano verso di esso. Grazie al metodo delle libere associazioni Freud si accorge che spesso i pazienti fanno riferimento nei loro discorsi ai sogni che hanno avuto e questa è una delle ragioni che lo spingono a studiare i sogni. Il suo studio culmina nella pubblicazione de *L'interpretazione dei sogni* (1900)

---

<sup>21</sup>*Ib.*

<sup>22</sup>*Ib.*, p. 56

che Freud considerava il suo capolavoro e, a tal proposito, leggiamo nella prefazione che scrisse nel 1931 alla terza edizione inglese:

*Questo libro, dove si ritrova quel nuovo contributo alla psicologia che sorprese il mondo quando venne pubblicato (1900), rimane sostanzialmente invariato. Esso contiene, anche secondo il mio giudizio di oggi, la più valida di tutte le scoperte che io abbia mai avuto la fortuna di fare. Intuizioni come questa capitano, se capitano, una volta sola nella vita.*<sup>23</sup>

Il libro però, quando uscì non ebbe alcuna fortuna e, ci dice a tal proposito Jones:

*Per alcuni anni L'interpretazione dei sogni non si vendette affatto. Raramente un libro così importante come questo ha suscitato tanta poca eco*<sup>24</sup>.

Visto che il libro non suscitava alcun interesse Freud si decise a:

*scrivere un'operetta riassuntiva dell'Interpretazione dei sogni, che per concisione e semplicità espositiva consentisse a un pubblico più vasto di avvicinarsi a quella che egli ritenne per tutta la sua vita la più grande delle sue scoperte.*<sup>25</sup>

Tale operetta prende il nome de *Il sogno*.

A questo punto val la pena di raccontare un breve aneddoto riguardante la data di pubblicazione dell'*Interpretazione dei sogni* che getta luce sulla personalità di Freud. A questo riguardo scrive Alfredo Civita:

*L'Interpretazione dei sogni venne effettivamente pubblicata nell'autunno del 1899, e tuttavia Freud impose all'editore che sul volume venisse apposta la data 1900. Come dire: questo libro inaugura il nuovo secolo. Freud era quanto mai ambizioso e anche autoritario ma ne aveva ben donde.*<sup>26</sup>

Si tratta di un libro affascinante ma è ponderoso e assai complesso e in questa sede richiameremo l'attenzione su alcuni dei suoi aspetti più importanti. Freud, in apertura del primo capitolo dell'*Interpretazione dei sogni*, ci dice subito cosa vuol fare in questo testo:

*Dimostrerò nelle pagine seguenti che esiste una tecnica psicologica che consente di interpretare i sogni, e che, applicando questo metodo, ogni sogno si rivela come una formazione psichica densa di significato.*<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup>Freud, *L'interpretazione dei sogni*, op. cit., p. 21

<sup>24</sup>Jones, *op. cit.*, p. 314

<sup>25</sup>Freud, *Il sogno*, Boringhieri, Torino, 2004, *Avvertenza*, p. 8

<sup>26</sup>Alfredo Civita, *Freud*, Corriere della sera, Milano, 2014, pp. 72-73

<sup>27</sup>Freud, *L'interpretazione dei sogni*, op. cit., p. 23



Per Freud il sogno ha quindi un significato nascosto e si può giungere a scoprire tale significato. Si tratta di una tesi rivoluzionaria per il mondo intellettuale dell'epoca in quanto

*[...] le teorie scientifiche del sogno non ammettono un problema di interpretazione, poiché per esse il sogno non è affatto un atto psichico, bensì un processo somatico che si manifesta attraverso certi indizi nell'apparato psichico.<sup>28</sup>*

In altre parole, per il mondo scientifico dell'epoca il sogno non ha alcun significato. Esso è l'effetto di determinati processi fisici che coinvolgono il corpo durante il sonno. Per millenni invece si è creduto che i sogni avessero un significato, anche se questo significato è molto diverso da quello indicato da Freud, e alla sua epoca la credenza popolare ancora credeva in questo fatto. Dunque:

*Ho dovuto rendermi conto che si tratta, anche qui, di uno dei quei casi, non rari, in cui un'antichissima credenza popolare, tenacemente conservatasi, sembra essersi avvicinata alla verità delle cose più del giudizio della scienza che vige attualmente. Debbo affermare che il sogno ha effettivamente un significato e che un procedimento scientifico nell'interpretazione del sogno è possibile.<sup>29</sup>*

Per Freud il sogno è l'appagamento di un desiderio. A tutti è chiaro che alcuni sogni sono proprio questo ma Freud ci dice di più: tutti i sogni sono l'appagamento di un desiderio. Lui era ben consapevole del fatto che era proprio quest'ultima affermazione quella che dava più problemi:

*Se ora io affermo che il senso di ogni sogno è l'appagamento di un desiderio, vale a dire che non esistono altri sogni oltre ai sogni di desiderio, sono convinto a priori d'incontrare l'opposizione più decisa. Mi si obietterà: "Che esistano sogni da intendersi come appagamento di desideri non è fatto nuovo, è stato osservato già da tempo dagli studiosi. Ma che esistano soltanto sogni di appagamento di un desiderio, questa è una generalizzazione ingiustificata, che per fortuna può essere facilmente contestata. Esistono, infatti, molti sogni nei quali si riconosce un contenuto penosissimo e nessun segno di un qualsiasi appagamento di un desiderio."<sup>30</sup>*

Per alcuni sogni, come dicevamo prima, è chiaro che si tratta di un appagamento allucinatorio di desideri e questo è il caso, ad esempio, dei sogni dei bambini:

---

<sup>28</sup>Freud, *L'interpretazione dei sogni*, op. cit., p. 109

<sup>29</sup>Freud, *L'interpretazione dei sogni*, op. cit., p. 112

<sup>30</sup>Freud, *L'interpretazione dei sogni*, op. cit., p. 141

*Una bambina di 19 mesi viene tenuta digiuna per un giorno, perché la mattina ha vomitato; ha fatto, secondo quanto afferma la bambinaia, un'indigestione di fragole. La notte successiva a questo giorno*

Per altri sappiamo che non è affatto così però bisogna considerare, a questo punto, la seguente fondamentale distinzione:

*Noi contrapponiamo contenuto manifesto a contenuto latente. E' vero che esistono sogni il cui contenuto manifesto è decisamente penoso. Ma qualcuno ha forse tentato di interpretare questi sogni, di scoprire il loro contenuto latente?*<sup>31</sup>

Nel sogno abbiamo dunque due livelli: quel che ricordiamo (contenuto manifesto) e quel che è nascosto in quanto ricordiamo (contenuto latente). A questo proposito citiamo le seguenti parole di Freud :

*È incredibile l'ostinazione con cui lettori e critici di questo libro tralasciano questa considerazione e trascurano la distinzione fondamentale tra contenuto onirico manifesto e latente. Nessuna fra tutte le asserzioni esistenti nella letteratura sull'argomento è però più vicina alla mia posizione di questo passo di J. Sully, The Dream as a Revelation il cui merito non appaia diminuito se lo cito soltanto ora: "Si può dire allora, dopo tutto, che i sogni non sono un assurdo nonsenso, come fu affermato da autori quali Chaucer, Shakespeare e Milton. Le aggregazioni caotiche della nostra fantasia notturna hanno un significato e trasmettono nuova conoscenza. Come molte lettere cifrate, l'iscrizione onirica, se studiata attentamente, perde la sua primitiva apparenza di confusione e assume l'aspetto di un messaggio serio e intellegibile. Oppure, per mutare leggermente il paragone, possiamo dire che, come un palinsesto, il sogno rivela sotto i suoi caratteri superficiali insignificanti, le tracce di un'antica e preziosa comunicazione".*

Per quanto riguarda gli incubi, abbiamo, quindi, che il loro contenuto manifesto è penoso, invece ciò che vi è nascosto (il contenuto latente) è la realizzazione di un desiderio.

Interpretare effettivamente i sogni è cosa assai complicata e per terminare questo scritto scenderemo un poco più nel dettaglio accennando al tema del simbolismo dei sogni e vedremo l'interpretazione di un sogno realizzata da Freud.

### **Alcuni aspetti simbolici**

Nel sogno sono talvolta presenti elementi simbolici e ciò dà luogo ad alcuni problemi per la sua interpretazione. Uno dei problemi è che può accadere che uno stesso simbolo abbia più significati, un altro è che spesso il significato di un simbolo è strettamente legato alla vita personale del sognatore

---

<sup>31</sup>Ib.

(quindi per coglierne il significato è necessario passare molto tempo con chi sogna). Un fatto che però aiuta nell'interpretazione dei sogni è che, in genere, determinati simboli hanno uno specifico significato per tutti ed ecco, a tal proposito, le parole di Freud:

*l'imperatore e l'imperatrice (re e regina) di solito rappresentano i genitori di chi sogna, mentre chi sogna è il principe o la principessa ... Tutti gli oggetti allungati: bastoni, tronchi, ombrelli ... intendono rappresentare il membro maschile, così come tutte le armi lunghe e acuminata: coltelli, pugnali, picche ... Astucci, scatole, casse, armadi, stufe corrispondono al grembo femminile, come del resto caverne, navi e tutti i tipi di recipienti. Le stanze nel sogno rappresentano generalmente donne e proprio la descrizione delle loro diverse entrate e uscite conferma quest'interpretazione. In questo contesto, l'interesse per il fatto che la stanza sia "aperta" o "chiusa" diventa facilmente comprensibile.*<sup>32</sup>

### **L'interpretazione di un sogno**

Per terminare questo nostro breve scritto citiamo l'interpretazione di un sogno quale ce la racconta Freud ne *Il sogno*:

*Una ragazza sogna di vedere, morto dinanzi a sé, il secondo figlio di sua sorella, nello stesso ambiente in cui anni prima ha visto cadavere il primo. Non ne prova alcun dolore, ma naturalmente si ribella all'idea che questa situazione corrisponda a un suo desiderio. Ma accanto alla salma del primo bambino anni prima aveva visto per l'ultima volta l'uomo da lei amato, e aveva parlato con lui; se il secondo figlio morisse ella incontrerebbe certo di nuovo quell'uomo in casa della sorella. Ora, lei brama l'incontro, ma si ribella al suo sentimento. Il giorno stesso del sogno aveva acquistato un biglietto d'ingresso per una conferenza che sarebbe stata tenuta dall'amato.*<sup>33</sup>

### **BIBLIOGRAFIA**

- Bodei, *La filosofia nel Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2006  
Freud, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, Boringhieri, Torino, 2006  
Freud, *La cocaina*, Spirali, Milano, 1990  
Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Boringhieri, Torino, 2002  
Freud, *Il sogno*, Boringhieri, Torino, 2004  
Gay, *Freud*, Bompiani, Milano, 2000  
Jones, *Vita e opere di Sigmund Freud*, Il Saggiatore, Milano, 2014  
La Vergata-Trabattoni, *Filosofia e cultura, vl. 3B*, La Nuova Italia, Firenze, 2007  
Proust, *Dalla parte di Swann*, Mondadori, Milano, 1994  
Quindoz, *Leggere Freud*, Borla, Roma, 2005

---

<sup>32</sup>Freud, *L'interpretazione dei sogni*, op. cit., pp. 327-328

<sup>33</sup>Freud, *Il sogno*, op. cit., pp. 69-70

## IL BACIO IN OVIDIO

DI SARA MARCHIONNE

*Il contributo che segue è un estratto della Tesi di Laurea triennale, dal titolo Il bacio in Ovidio: Amores e Metamorfosi, da me discussa in data 22 marzo 2017 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza".*

### La terminologia del bacio: *osculum*, *basium*, *savium*

In latino esistono diversi sostantivi per designare il bacio: *osculum*<sup>1</sup>, *basium*<sup>2</sup>, *savium*<sup>3</sup> (o *suavium*), il cui uso viene inizialmente differenziato a seconda del contesto. I termini più antichi sono *osculum* e *savium*; *basium*, invece, ha una prima attestazione in Catullo e viene utilizzato prevalentemente in contesti erotici dai *poetae novi*: in Catullo *basium* o termini della medesima famiglia ricorrono undici volte<sup>4</sup>, *osculum* soltanto due volte<sup>5</sup>, mentre di *savium* non c'è nessuna ricorrenza. Secondo il dizionario etimologico Ernout Meillet<sup>6</sup> si tratta di un vocabolo di probabile origine celtica. *Osculum*, diminutivo di *os* “piccola bocca, boccuccia”, compare già in Plauto e Terenzio ed è il termine più generico e più frequente, utilizzato in vari contesti, tra cui anche quello erotico. Secondo Ernout e Meillet<sup>7</sup>, il sostantivo è passato dall'essere un diminutivo di *os* al significato di “bacio” attraverso espressioni del tipo *oscula figere* (Ov. *met.* 3.24 e 4.141) o *oscula iungere* (Ov. *met.* 2.357, 430 ecc.)<sup>8</sup>. Questa evoluzione, come afferma Moreau, è precedente a Plauto, che utilizza già *oscula dare* (*Epid.*, 571) e *oscula ferre* (*Amph.*, 716). *Osculum* quindi, passando attraverso queste espressioni che indicano l'unione tra due “boccucce” e rappresentano più genericamente il bacio, assume progressivamente il significato di “bacio sulla bocca”.

Il termine *savium* designa prevalentemente il bacio amoroso, legato, come affermano le fonti, a contesti erotici distanti dall'ambito matrimoniale;

<sup>1</sup> Cfr *ThlL* IX, 2, pp. 1108, 30-1115, 52, s.v.

<sup>2</sup> Cfr *ThlL* II, 2, pp. 1776, 57-1777, 16, s.v.

<sup>3</sup> OLD 1a, 1b, s.v.

<sup>4</sup> In Catullo *basium* ricorre cinque volte (5.7; 5.13; 7.9; 16.12; 99.16, all'accusativo plurale o al genitivo plurale). In tre casi ricorre il verbo *basiare* (7.9; 8.18; 48.3) e in una ricorrenza il termine *basiatío* (7.1)

<sup>5</sup> In 4.6 nella variante *osculatio* e in 68b.127

<sup>6</sup> Ernout Meillet 1985a, p. 67.

<sup>7</sup> Ernout Meillet 1985b, p. 467.

<sup>8</sup> Moreau 1978, p. 90.

come afferma Servio<sup>9</sup>, *oscula libavit. Leviter tetigit. Et sciendum osculum religionis esse, savium voluptatis. Quamvis quidam osculum filiis dari, uxori basium, scorto savium*. La parola è considerata dalle grammatiche antiche, a partire da Varrone, come appartenente alla famiglia di *suavis, suavitas* e non a caso in numerosi manoscritti appare nella variante *suavium*, da considerare quindi come semplice variante ortografica. In tutti e tre i sostantivi, come sottolinea Moreau, non è rintracciabile una radice indoeuropea, quasi che il latino abbia “apparemment réinventé pour son propre compte une terminologie du baiser”<sup>10</sup>.

Si possono distinguere due fasi riguardanti l'utilizzo dei tre termini; in una prima fase, l'uso è limitato a *osculum* e *savium* e i due termini hanno una netta distinzione semantica. Progressivamente, tuttavia, questa distinzione si perde e lascia il posto a una differenziazione prevalentemente stilistica: *osculum* ha quindi una accezione elevata, mentre *savium* è meno nobile, se non addirittura volgare. Nella fase successiva, ai due termini si aggiunge *basium*, che, riprendendo inizialmente il significato di *savium*, in seguito assume anch'esso una pluralità di valori. È evidente la difficoltà di attribuire ai tre vocaboli una particolare valenza semantica distinta anche da quella degli altri due termini e dipendente dal contesto in cui il singolo sostantivo viene inserito; tuttavia si può notare, analizzando le fonti, il riferimento degli autori a una particolare sfera di valori, più o meno condivisa, corrispondente a ciascuno dei termini<sup>11</sup>. *Savium* è quindi il bacio legato alla *libido*, all'*amor*, alla *voluptas*, è un *signum Veneris* di *luxuria* e *meretricium*, è il bacio scambiato con le prostitute; *basium* è un *signum amoris*, rivelatore di un affetto più pudico, quello che in genere si riserva alle mogli; *osculum* infine il bacio legato alla sfera affettiva che riguarda i figli, o all'amicizia, agli *officia*, alla religione, un *signum pacis* e di *pietas*. In particolare, il termine *osculum* veniva anche utilizzato dai Romani per indicare il bacio che i parenti davano alle matrone incontrandole. Il bacio, in queste circostanze, non aveva nessun rapporto con la sfera erotica, ma era necessario al controllo della donna: il bacio sulla bocca serviva, infatti, a verificare che la donna non avesse bevuto vino, bevanda vietata al sesso femminile. Questa consuetudine, detta *ius osculi*<sup>12</sup>, serviva dunque a controllare la virtù

<sup>9</sup> Serv. *Aen.* 1.256.

<sup>10</sup> Moreau 1978, p. 90.

<sup>11</sup> Cfr Isid., *Dif.* 1.398 *Inter osculum et pacem. Pacem amicis, filiis osculum dari dicimus. Uxoribus basium, scorto savium. Item osculum charitatis est, basium blanditiae, savium voluptatis. Quod quidam etiam versibus his distinxit: basia coniugibus, sed et oscula dantur amicis, / suavia lascivis miscentur grata labellis.*

<sup>12</sup> Cantarella, 2009, pp. 18 e sg. .

della matrona. Non si esclude, tuttavia, che il bacio sulle labbra fosse anche un semplice cenno di saluto. In Persia, ad esempio, come narra Erodoto<sup>13</sup>, il bacio sulla bocca era il saluto fra pari, quindi era considerato come un segno di riconoscimento sociale.

La perdita della differenziazione semantica dei tre vocaboli e la specializzazione di *osculum* come termine elevato e di *savium* come termine basso, volgare, porta con sé una riduzione del lessico. In Tibullo e Propertio troviamo, infatti, quasi esclusivamente un unico termine per designare il bacio. Nel primo abbiamo l'utilizzo del solo *osculum*<sup>14</sup>, nel secondo si trovano quindici ricorrenze di *osculum*<sup>15</sup> contro una sola di *savium*<sup>16</sup>.

## Il bacio in Ovidio: considerazioni preliminari

Un caso eccezionale di riduzione lessicale è quello di Ovidio, in cui *osculum*, usato sempre al plurale (quindi *oscula*), ricorre ben 113 volte e non troviamo mai utilizzati *basium* o *savium*. Per differenziare i vari contesti in cui avviene il bacio, il poeta si avvale di aggettivi o di perifrasi che ne specializzano la connotazione semantica, ad esempio: per i baci che indicano affetto fraterno: Ov. *met.* 4.335, *oscula sororia*; baci con valore erotico: Ov. *met.* 9.539, *oscula non sororia* oppure Ov. *am.* 2.5.23-25, *improba oscula...qualia non fratri tulerit germana severo*; baci dati alla moglie: Ov. *pont.*, 1.4.50, *cara oscula*.

In un solo caso *oscula* è utilizzato da Ovidio con il suo significato originario, e cioè come diminutivo di *os*, “piccola bocca, boccuccia”: *videt oscula quae non est vidisse satis* (Ov. *met.* 1.499).



---

<sup>13</sup>Hdt, 1.134.1.

<sup>14</sup> Nella forma *oscula*, con tutte le ricorrenze nel 5da: I.1.62; I.2.86; I.4.54; I.8.26; I.8.38; I.8.58; I.9.78; II.5.92.

<sup>15</sup> Nella forma *oscula*, otto volte nel 5da (I.3.13; I.20.28; II.6.8; II.15.10; II.15.50; II.18b.18; III.13.34; IV.11.80), sei volte in 6da (I.6.17; I.20.27; I.16.42; II.6.11; II.13.29; IV.11.77). Una volta ricorre il verbo *osculor* (IV.3.30).

<sup>16</sup> II.29b.39

Le ricorrenze sono distribuite secondo la seguente tabella:

Opera	N° ricorrenze	Contesto di lutto/ separazione	Contesto affettivo/ familiare	Contesto erotico	Contesto religioso/ propiziatario
<i>Amores</i>	17	2	=	15	=
<i>Heroides</i>	26	8	1	17	=
<i>Ars amatoria</i>	11	=	1	10	=
<i>Remedia amoris</i>	1	=	1	=	=
<i>Metamorfosi</i>	46	12	10	21	3
<i>Tristia</i>	2	2	=	=	=
<i>Fasti</i>	7	2	1	2	2
<i>Epistulae ex Ponto</i>	3	1	2	=	=

L'opera che presenta un maggior numero di ricorrenze sono le *Metamorfosi*, in parte per la mole molto ampia dell'opera, in parte data la frequenza notevole di motivi e tematiche amorose anche in questo poema. Anche nelle *Heroides* troviamo un ampio utilizzo del termine, che ricorre ventisei volte. Il bacio nelle epistole è spesso associato all'addio dell'eroina all'amato, oppure al desiderio di quest'ultima di rivederlo e di accoglierlo tra le sue braccia con baci scomposti. Quando il bacio invece è negato ai due amanti, la mancanza di questo segno di affetto sfocia nella disperazione, come in *epist.* 3.14<sup>17</sup>, in cui Briseide soffre per essere stata allontanata da Achille senza nemmeno un bacio d'addio. Seguono, per numero di ricorrenze, gli *Amores* e l'*Ars amatoria*, in cui troviamo il termine, rispettivamente, diciassette e undici volte.

Al contrario, l'opera che presenta il numero più basso di ricorrenze del termine sono i *Remedia amoris*, con una sola occorrenza. Probabilmente il limitato impiego del termine è dovuto anche al contenuto dell'opera che, proponendosi come un insieme di consigli per "guarire" dal sentimento amoroso, non poteva insistere sulla figura del bacio, che avvicina gli amanti anziché allontanarli. L'unica ricorrenza presente, infatti, non rappresenta un bacio tra uomo e donna, ma un bacio di riappacificazione tra l'uomo e il suo rivale in amore, quindi non ha connotazione erotica<sup>18</sup>. Anche nei *Fasti*, nei

<sup>17</sup>*epist.*, 3.14 *ei mihi! Discedens oscula nulla dedi;/ at lacrimas sine fine dedi rupique capillos / infelix iterum sum mihi visa capi!*

<sup>18</sup>*Remedia amoris* 794: *At certe, quamvis odio remanente, saluta / Oscula cum poteris iam dare, sanus eris.*

*Tristia* e nelle *Epistulae ex Ponto* le ricorrenze non sono numerose e *oscula* indica prevalentemente, soprattutto nei *Tristia* e nelle *Epistulae ex Ponto*, i baci che il poeta desidera dare ai suoi amici e ai suoi parenti lontani. A prevalere nel *corpus* ovidiano, è comunque, per quanto riguarda la sfera semantica del bacio, il contesto erotico, in cui il termine *oscula* ricorre ben 65 volte su 113. Indipendentemente dal genere dell'opera in cui ci troviamo, infatti, la parola è in massima parte presente in ambito amoroso<sup>19</sup>. Segue il contesto di lutto/separazione con 27 ricorrenze del termine, presente in questo ambito prevalentemente nelle *Heroides*, vista anche la tematica affrontata dall'opera, e nelle *Metamorfosi*, data la vastità degli argomenti trattati.

Seguono due esempi di ricorrenza del termine, il primo tratto dagli *Amores*, l'altro dalle *Metamorfosi*.

*Amores*, 2.19: L'elegia pone il problema dell'opportunità o meno di custodire la donna per tenerla al riparo dalle insidie dell'infedeltà. Qui il monito a un marito troppo condiscendente è di rafforzare le difese. L'amore è visto sotto il punto di vista della conquista e del puro gioco, visione che sarà portata avanti da Ovidio anche nell'*Ars amatoria*. Si trova in questa elegia un carattere programmatico che è presente anche nelle altre elegie introduttive e conclusive dei libri.

LUOGO: indeterminato.

CONTESTO: erotico.

PERSONAGGI: uomo, donna (Corinna).

2.19.17-18      *Quas mihi blanditias, quam dulcia verba parabat!*  
*oscula, di magni, qualia quotque dabat*<sup>20</sup>!

Il poeta afferma di riuscire ad amare qualcosa soltanto se gli provoca una certa dose di dolore. Ricorda la condotta crudele di Corinna che periodicamente lo trascurava o lo cacciava via senza motivo, o, ancora, prendeva su di sé la colpa per qualcosa che in realtà non aveva fatto: tutto ciò poiché aveva compreso che con questi atteggiamenti avrebbe mantenuto vivo l'interesse dell'amato. In particolare, in questo passo, Ovidio racconta di come a una condotta crudele dell'amata seguissero una serie di gesti d'affetto, carezze e baci che lo rendevano felice. Si nota come per la prima

---

<sup>19</sup> Cfr. tabella p. 86.

<sup>20</sup> "Che carezze erano pronte per me, e che parole dolci! / Ed i baci, dio mio, come me li dava e quanti!



volta i baci sono accompagnati negli *Amores* da carezze (*blanditias*) e parole dolci (*dulcia verba*). In precedenza erano presenti, soltanto in due occasioni, gli abbracci: in 2.11.46 *excipiamque umeris et multa sine ordine carpam / oscula* e in 2.18.10 *implicuitque suos circum mea colla lacertos / et, quae me perdunt, oscula mille dedit*. Nel primo caso erano in riferimento a Corinna, nel secondo a una donna generica, la donna-elegia. Possiamo notare che nei casi in cui compare Corinna - quindi una donna particolare, la donna amata da Ovidio - i baci sono accompagnati da altri gesti che richiamano un sentimento di tenerezza assente dai contesti propriamente erotici; non a caso, in 2.11 il poeta esprime la felicità estrema per il ritorno di Corinna sana e salva dal viaggio in mare, mentre in 2.19 descrive come la donna riuscisse a comprendere i suoi bisogni e mantenere viva la sua attenzione con una complicità che solo tra innamorati è possibile. L'enfasi è posta da Ovidio sul tipo e sul numero di baci con la *iunctura qualia quotque* che è un ovvio riferimento a Catull. 5, *Da mi basia mille*. È inoltre evidente che il lessico dell'elegia, e di questo passo in particolare, è un lessico catulliano, a partire dall'impiego dell'attributo *dulcis*, particolarmente caro a Catullo<sup>21</sup>, ma utilizzato molto anche da Ovidio, con nove ricorrenze solo negli *Amores*<sup>22</sup>, e 78 nell'intero *corpus*.

### *Metamorfosi*, Libro X.

10.256-258      [*Oscula dat reddique putat loquiturque tenetque,*]

*et credit tactis digitos insidere membris  
et metuit, pressos veniat ne livor in artus*<sup>23</sup>.

10.280-281      *Ut rediit, simulacra suae petit ille puellae  
Incumbensque toro dedit oscula: visa tepere est*<sup>24</sup>;

10.292-294      [...] *dataque oscula virgo  
sensit, et erubuit, timidumque ad lumina lumen  
atollens, pariter cum caelo vidit amantem*<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> *Dulcis* ricorre 26 volte in Catullo.

<sup>22</sup> *am.* 1.4.48; 1.8.104; 2.4.25; 2.8.121; 2.9b.26; 2.16.30; 2.19.17; 2.19.26; 3.1.4.

<sup>23</sup> “[Le dà dei baci, gli sembra che sian ricambiati, le parla e l’abbraccia,] / e gli sembra che le dita affondino nelle membra / lì dove tocca, e teme premendo di lasciare dei lividi negli arti.”

<sup>24</sup> “Tornato a casa, va dalla statua della sua fanciulla / e piegandosi sul letto la bacia: gli pare sia calda.”

LUOGO: Cipro.

CONTESTO: erotico.

PERSONAGGI: mitologici. Pigmalione, Venere, la statua.

Pigmalione, scultore di Cipro, scolpisce nell'avorio bianco una bellissima statua con sembianze di donna. L'aspetto è così realistico che sembra una donna vera, e in poco tempo l'autore se ne innamora perdutamente. Spesso bacia la statua (10.256) e gli sembra che i baci gli vengano restituiti. In occasione di una festa in onore di Venere, Pigmalione chiede agli dèi di poter avere come moglie una donna simile alla fanciulla d'avorio. Gli dèi lo accontentano. Tornato a casa, infatti, Pigmalione va a trovare la statua della fanciulla e la bacia curvandosi sul letto (10.281). Toccandola si rende conto che la statua è viva e si sveglia sentendo i baci del suo creatore che la ama (10.292).

Reed sostiene che la scena del risveglio della statua che si trova di fronte il suo innamorato sia un rovesciamento della morte di Adone (vv 708-16): diversamente dall'Adone di Bione, *Adonis* 13-4, la ragazza restituisce il bacio, poi solleva gli occhi, diversamente da Adone (v.9) e si copre di rossore, laddove il colore abbandona le labbra di lui (v.10). "Le azioni della ragazza sono solo in risposta al suo amante; è un soggetto solo nella misura in cui è un oggetto. Pigmalione apparentemente desiderava, e Venere gli aveva fornito, uno specchio per il proprio desiderio. Lei neppure parla<sup>26</sup>."

L'episodio di Pigmalione esemplifica la dicotomia tipica della cultura classica per cui la natura maschile implica "la forma, l'energia, l'intelligenza e il potere ordinatore della mente", mentre quella femminile "comprende la materia, il corpo, la passività, l'inerzia e il disordine"<sup>27</sup>; la figura amata, infatti, è motivo di interesse soprattutto in quanto corpo e non possiede un nome né come statua, né come essere umano; è un essere del tutto passivo che ha vita solo in quanto oggetto del desiderio di chi l'ha creata, tant'è che la prima cosa che vede una volta sveglia è il suo innamorato e contemporaneamente il cielo, quindi il mondo (294 *pariter cum caelo vidit amantem*). Il suo compito inoltre, è solo quello di generare un erede per Pigmalione, da cui dipende in tutto e per tutto.

Interessante è la figura di Pigmalione stesso, che rappresenta per Ovidio sia l'artista coinvolto così profondamente nella sua opera da avere il potere

---

<sup>25</sup> "La fanciulla / senti il bacio e arrossì; e levando i timidi occhi alla luce, / vide a un tempo il cielo e il suo innamorato."

<sup>26</sup> Reed, 2013 p.230.

<sup>27</sup> Segal, 2005 pp. XXXI.

di trasformare i suoi desideri in realtà, sia il folle, spinto da una infatuazione frutto di un sentimento di amore patologico. Il primo bacio di Pigmalione alla statua suggerisce infatuazione e delusione, dato che egli “pensa che il bacio sia restituito” e “crede che le sue dita affondino nelle membra che sono toccate” (v. 256 sg.); la follia prosegue con lo strano comportamento di rivolgere parole affettuose alla statua e di adornarla con gioielli preziosi e trattarla come se fosse una donna in carne e ossa. La festa in occasione di Venere costituisce l’occasione per il secondo bacio di Pigmalione (v. 281) che fa seguito alla preghiera rivolta alla dea. Con l’aiuto di Venere dunque, la statua viene trasfigurata in un corpo vivente, con un processo raro nelle *Metamorfosi*, in cui la trasformazione avviene sempre da essere umano a statua o animale/vegetale.<sup>28</sup> Finalmente, allora, la fanciulla può percepire i baci di Pigmalione, e sentendoli, si sveglia.

Secondo Rosati<sup>29</sup> l’episodio di Pigmalione può essere accostato a quello di Narciso poiché in entrambe le vicende è presente la tematica dell’opposizione illusione/realtà, dunque del rapporto con un “altro”, illusorio e presunto tale nel caso di Narciso, illusorio (ma consapevolmente) e poi di fatto conquistato nella realtà in Pigmalione. Rosati sostiene che nel caso di Pigmalione il personaggio sia pienamente cosciente, quando crede che la statua sia viva, di calarsi nella dimensione dell’immaginario, nell’universo della fantasia. L’illusione di Narciso, al contrario, è inconsapevole, e il protagonista si perde in questa sua convinzione fino a morire. L’opposizione illusione/realtà è dunque secondo lo studioso il motivo che rende affini i due episodi delle *Metamorfosi*: in entrambe le vicende, infatti, non è l’elemento erotico quello caratterizzante, e non sono i due atteggiamenti di psicologia erotica che si vogliono mettere a confronto, ma è proprio questo rapporto che li rende simili. Le due vicende però sono simili sotto questo punto di vista, ma sono anche opposte: la realtà “superficiale” di Narciso rivela la sua natura fittizia, inconsistente; mentre la consapevole illusione di Pigmalione si trasforma in realtà oggettiva. La tematica finzione/realtà permette a Rosati di spostare il discorso nella sfera dell’attività artistica, che nel caso di Pigmalione è presupposta esplicitamente nel testo ovidiano; quell’opposizione ha un ruolo importantissimo nella teoria ovidiana della poesia: si tratta di finzione o di realtà in base al punto di vista che si adotta e la materia “arte” è caratterizzata da questa ambiguità insita nella sua natura. Non solo per Ovidio però i due miti possono accostarsi sulla base dell’opposizione illusione/realtà. Nel *Roman de la rose*, testo importantissimo della letteratura me-

---

<sup>28</sup> *Ibid.* pp. XXX-XXXI.

<sup>29</sup> Rosati, 1983 pp. 58-67.

dievale, verso la fine dell'opera si narra la vicenda di Pigmalione che presenta i tratti essenziali dell'episodio narrato da Ovidio. Pigmalione, il cui innamoramento è descritto secondo lo schema del *fol amour* cortese, rappresenta l'esempio di amore folle e perverso per un'immagine; nel suo monologo è lui stesso che paragona la propria condizione a quella di Narciso, definita come più folle, perché quest'ultimo si innamora di un'immagine senza sostanza, di una vuota apparenza. Uno studio di Giorgio Agamben<sup>30</sup> sulle figure di Narciso e Pigmalione nel *Roman de la rose*<sup>31</sup>, individua nei due personaggi gli "emblemi simili e opposti del *fol amour* per un'immagine". Secondo lo studioso, i due personaggi e gli episodi corrispondenti collocati all'inizio e alla fine del poema suggeriscono il senso dell'opera: un modo di vivere il rapporto amoroso orientato verso l'immagine della persona che l'ha prodotta, che sarebbe comune a tutta la psicologia medievale. Anche in Ovidio, sebbene la situazione sia diversa, è presente la tematica del rapporto con un'immagine, con la finzione. La tematica inoltre è presente in tutto il poema ovidiano e si può ricondurre alle linee essenziali di un gusto e di un'estetica.

## BIBLIOGRAFIA

- Agamben G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino 1977.
- Anderson W.S., *Aspects of Love in Ovid's "Metamorphoses"*, "The Classical Journal", Vol. 90, No. 3 (Feb. - Mar., 1995), pp. 265-269.
- Barchiesi A., *Poeti epici e narratori in Metamorfosi, Atti del convegno Internazionale di studi*, Sulmona, 20-22 Novembre 1994, a.c. di Giuseppe Papponetti, regione Abruzzo, Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, pp. 121-141.
- Bauer D.F., *The Function of Pygmalion in the Metamorphoses of Ovid*, "TAPhA" XCIII 1962, pp. 1-21.
- Calvino I., *Gli indistinti confini in Ovidio Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino 1979, pp. VII-XVI.
- Cantarella E., *Dammi mille baci*, Feltrinelli, 2009.
- Ciappi M., *La metamorfosi di Procne e Filomela in Ovidio*, Met. 6.667-670, "Prometheus" XXIV, 1998 pp. 141-148.

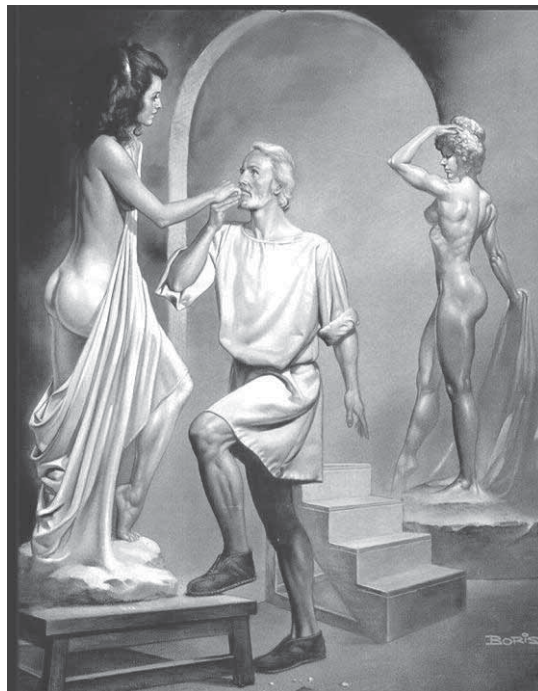
---

<sup>30</sup> Agamben, 1977 pp.73-83.

<sup>31</sup> "Ma un turpe fuoco d'amore / mi trattiene, almeno per poter guardare Cinira , e toccarlo, / e parlargli, e baciarlo, se altro più non è concesso."

- Curran L.C., *Rape and rape victims in the Metamorphoses*, “Arethusa” XI 1978, pp.213-41.
- Duke T. T., *Ovid's Pyramus and Thisbe*, “CJ” LXVI 1971, pp. 320-7.
- Ernout Alfred, Meillet Antoine, s.vv. *basium, osculum, savium Dictionnaire etymologique de la langue latine*, 4<sup>e</sup> ed., Paris 1985, p. 67.
- Fantham E., *Ovid's Ceyx and Alcyone: The Metamorphosis of a Myth*, “Phoenix” XXXIII 1979, pp. 330-45.
- Fedeli P., *Il poema delle forme nuove in Metamorfosi, Atti del convegno Internazionale di studi*, Sulmona, 20-22 Novembre 1994, a.c di Giuseppe Papponetti, regione Abruzzo, Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, pp.71-92.
- Galinsky G.K., *Ovid's Metamorphoses. An introduction to the basic aspects*, Berkeley-Los Angeles 1975.
- Jacobsen G. A., *Apollo and Thereus: Parallel Motifs in Ovid's Metamorphoses*, “CJ” LXXX 1984, pp. 45-52.
- Johnson W.R., *Vertumnus in Love*, “Classical Philology”, Vol. 92, No. 4 (Oct., 1997), pp. 367-375.
- Miller J., *Primus Amor phoebi* , “The Classical World”, Vol. 102, No. 2 (Winter, 2009), pp. 168-172.
- Moreau Philippe “*Osculum, basium, savium*”, “RevPhil” 52 104 1978 87-97.
- Nagle B.R., *Amor, Ira, and sexual identity in Ovid's Metamorphoses*, “CA” III 1984 pp. 236-55.
- *Ovidio Metamorfosi* volume I, libri I-II, a. c. di Alessandro Barchiesi, traduzione di Ludovica Koch, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, 2005.
- *Ovidio Metamorfosi* volume II, libri III-IV, a. c. di Alessandro Barchiesi e Gianpiero Rosati, traduzione di Ludovica Koch, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, 2007.
- *Ovidio Metamorfosi* volume III, libri V-VI, a. c. di Gianpiero Rosati, traduzione di Gioachino Chiarini, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, 2009.
- *Ovidio Metamorfosi* volume IV, libri VII-IX, a. c. di Edward J. Kenney, traduzione di Gioachino Chiarini, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, 2011.
- *Ovidio Metamorfosi* volume V, libri X-XII, a. c. di Joseph D. Reed, traduzione di Gioachino Chiarini, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, 2013.
- *Ovidio Metamorfosi* volume VI, libri XIII-XV, a. c. di Philip Hardie, traduzione di Gioachino Chiarini, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, 2015.

- *Oxford Latin Dictionary*, p. 1696, s.v. *savium*.
- Paoli U. E., *Vita Romana. Usi, costumi, istituzioni, tradizioni*, Milano 1990.
- Pianezzola E., *Molteplicità e leggerezza nelle Metamorfosi: per una decostruzione dell'epicità in Metamorfosi*, *Atti del convegno Internazionale di studi*, Sulmona, 20-22 Novembre 1994, a. c. di Giuseppe Papponetti, regione Abruzzo, Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, pp. 55-66.
- Pighi G. B., *La poesia delle "Metamorfosi"* in *Atti del Convegno Internazionale Ovidiano*, Sulmona, maggio 1958, vol.1, Istituto di Studi Romani editore, 1959.
- *Publio Ovidio Nasone, Metamorfosi* a. c. di Piero Bernardini Marzolla, 1979.
- Rosati G., *Il bel ritroso e il rifiuto d'amore: un modello callimacheo nelle Metamorfosi* in *Metamorfosi*, *Atti del convegno Internazionale di studi*, Sulmona, 20-22 Novembre 1994, a.c di Giuseppe Papponetti, regione Abruzzo, Centro Ovidiano di Studi e Ricerche, pp. 167-180.
- Rosati G., *Ovidio, Lettere di eroine*, Milano, 1989.



**Boris Vallejo, *Pygmalione***

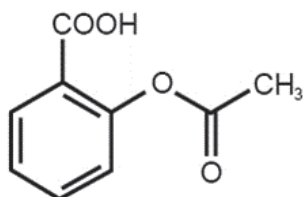
## IL DESTINO DI UN FARMACO NELL'ORGANISMO

DI MADALINA NISTORESCU [5E]

*Madalina Nistorescu, ex alunna della sezione D e poi E, si è diplomata presso il nostro Liceo nell'anno scolastico 2011/2012, riportando una valutazione di 100/100. Attualmente è iscritta al quinto anno del corso di laurea magistrale in Chimica e Tecnologia Farmaceutiche presso la Facoltà di Farmacia e Medicina dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza".*

Un farmaco è una sostanza che possiede attività terapeutica, diagnostica o preventiva. Per poter essere somministrato, deve essere trasformato in una forma farmaceutica, ossia in un'unità di dosaggio costituita dal principio attivo ad attività terapeutica e dagli eccipienti, che migliorano la stabilità, la palatabilità e le caratteristiche chimiche del farmaco. Esempi di forme farmaceutiche sono capsule, compresse, soluzioni iniettabili, colliri, supposte, sciroppi, ecc.

L'insieme dei processi che avvengono a carico del farmaco una volta introdotto nell'organismo è riassunto dal cosiddetto sistema **LADME**: **L**iberazione dalla forma farmaceutica, **A**ssorbimento attraverso le membrane biologiche, **D**istribuzione all'interno dell'organismo, **M**etabolizzazione ed **E**screzione. Prendiamo in considerazione un principio attivo, ad esempio l'acido acetilsalicilico.



L'acido acetilsalicilico o ASA, la comune Aspirina, è un FANS (Farmaco Anti Infiammatorio Non Steroideo) e agisce inibendo irreversibilmente per trasferimento del gruppo acetile la COX, ossia la cicloossigenasi, un enzima che catalizza (ossia rende più rapida la reazione) la formazione di prostaglandine, prostaciline e trombossani.

Le prostaglandine sono coinvolte nell'innescare di un processo infiammatorio e nella produzione di un muco protettivo a livello dello stomaco; le prostaciline mantengono il sangue fluido; i trombossani esercitano un'azione aggregante sulle piastrine, permettendo la formazione di coaguli.

Se questa via metabolica è inibita, è chiaro che sarà bloccata anche la formazione di coaguli e il processo infiammatorio (attività terapeutica), ma come effetto secondario più notevole si avrà un danno a livello gastrico, dovuto al fatto che viene temporaneamente frenata anche la produzione di muco protettivo. Per tale motivo, deve essere assunto a stomaco pieno.

Vediamo ora il percorso che segue all'interno dell'organismo.

L'ASA viene somministrato per via orale. Prima di tutto c'è la LIBERAZIONE del principio attivo, ossia dell'ASA, dalla forma farmaceutica, ossia dalla compressa. Nel succo gastrico, la compressa inizia a disgregarsi e, contemporaneamente, inizia la dissoluzione del principio attivo, che si completa nello stomaco, oppure prosegue nell'intestino, come nel caso dell'ASA.

Segue l'ASSORBIMENTO, durante la quale il farmaco attraversa diversi tessuti, raggiungendo poi la circolazione sanguigna o "torrente ematico". Esso dipende dalla natura chimica del farmaco e ha luogo, per quelli somministrati per via orale, prevalentemente a livello della mucosa del piccolo intestino (duodeno, digiuno, ileo), mentre è scarso a livello del colon e dello stomaco. L'efficienza della somministrazione del farmaco è definita "biodisponibilità" e rappresenta la quota di farmaco che raggiunge il sangue senza subire modificazioni a livello di struttura. Se il farmaco raggiunge il fegato prima di raggiungere il sangue si verifica il cosiddetto "effetto di primo passaggio", cioè una parte più o meno consistente di esso sarà "distrutta" ancor prima di esercitare il suo effetto terapeutico. Tra il 25% e il 50% dell'acido acetilsalicilico viene perso ancor prima di raggiungere il suo target, ossia la COX, la cicloossigenasi, appunto.

Segue la DISTRIBUZIONE, ovvero la ripartizione del farmaco tra il sangue e i vari tessuti. I farmaci raggiungono rapidamente i tessuti perfusi (ossia quelli maggiormente irrorati dal sangue: polmoni, reni, fegato, cervello, muscoli) e più lentamente in quelli meno perfusi (tessuto adiposo, cute, ossa). Quindi, all'inizio il farmaco si distribuisce di più nel cervello e nei muscoli e poi di più negli organi più voluminosi. I farmaci, compreso l'ASA, hanno la capacità di attraversare la barriera placentare, raggiungendo il circolo ematico fetale. Entra in gioco anche il tropismo tissutale, un fenomeno per cui un farmaco raggiunge concentrazioni elevate, cioè si accumula, nei tessuti ricchi di sostanze per le quali ha un'elevata affinità. La distribuzione in un determinato tessuto dipende, inoltre, dalla capacità del farmaco di legarsi alle proteine plasmatiche. Il legame con tali proteine consente al farmaco di essere trasportato attraverso il sangue nei diversi distretti del corpo. L'ASA si lega molto con tali proteine, perciò si distribuisce rapidamente nell'organismo.

Segue la METABOLIZZAZIONE, un processo chimico attraverso cui si verifica la scissione enzimatica di alcune parti della molecola. Questa fase avviene soprattutto nel fegato, ma anche nella mucosa intestinale, nel sistema nervoso, nel rene, nei polmoni, nella cute e nel sangue. La maggior parte di queste trasformazioni ha come finalità la neutralizzazione di xenobiotici, ossia di farmaci o sostanze tossiche in generale, potenzialmente tossici.



Le sostanze che si ottengono non sono necessariamente inerti, cioè non reattive, ma alcune volte sono più reattive del prodotto da cui derivano. Si parla, in tal caso, di profarmaci. In generale, le biotrasformazioni sono classificate in due categorie:

- a) reazioni di funzionalizzazione: consistono nell'introduzione sulla molecola di gruppo funzionale (es. -OH) o nella modificazione di un gruppo già presente;
- b) reazioni di coniugazione: a un gruppo presente già sulla molecola viene aggiunto un "pendaglio", che faciliterà la sua eliminazione dall'organismo.

Eventuali patologie a carico del fegato rendono questa fase più difficoltosa. Un possibile metabolita dell'ASA è l'acido salicilico, per rimozione dell'acetile.

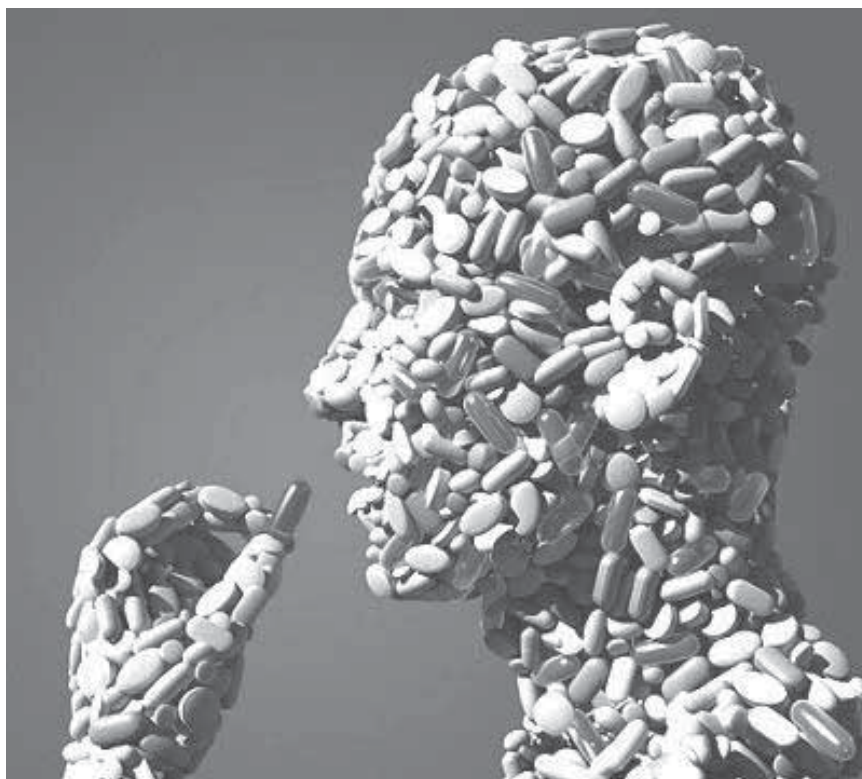
L'ESCREZIONE è la fase finale, attraverso cui un farmaco è allontanato dall'organismo. Le principali vie di escrezione sono quella biliare e quella renale. I farmaci escreti per vie renale si concentrano nelle urine, mentre quelli escreti nella bile e non riassorbiti a livello intestinale sono eliminati con le feci. Altre vie minori di escrezioni sono la saliva, il sudore, il liquido lacrimale, il latte materno e l'aria espirata. La ridotta efficienza dell'escrezione renale, a causa di patologie a carico del rene, provoca l'accumulo del farmaco all'interno dell'organismo; aumenta il rischio di effetti indesiderati e occorre diminuire la dose. Anche l'ASA è eliminato per via renale. È fondamentale determinare l'emivita di eliminazione, cioè il tempo necessario per eliminare il 50% del farmaco, in modo tale da stabilire la frequenza di somministrazione.

In conclusione, si può asserire che queste fasi sono fondamentali, perchè è mediante una loro attenta valutazione che si possono effettivamente ottenere dei farmaci a piena efficacia terapeutica. Il mondo farmaceutico è orientato verso la creazione di molecole che siano assorbite rapidamente, in modo tale che l'effetto si manifesti in breve tempo dalla somministrazione, e che si distribuiscano in pochi distretti corporei. Un farmaco selettivo si distribuisce quasi completamente nel tessuto dove esercita il suo effetto; di conseguenza, sono minori gli effetti collaterali a carico di altri organi. La metabolizzazione e l'escrezione consentono l'eliminazione di composti potenzialmente tossici e in alcuni casi occorre considerare anche la eventuale presenza di altre patologie nell'individuo per stabilire un dosaggio corretto, senza compromettere ulteriormente lo stato di salute.

## **Bibliografia**

G. Greco, *Farmacocinetica e farmacodinamica su basi chimico-fisiche*, Loghia, 2007

Foye's, *Principi di chimica farmaceutica*, Piccin, 2014



**IL LIMITE: LA BELLEZZA DI SCOPRIRSI FRONTIERA.**  
**ANALISI FILOSOFICA PER LA RIVALUTAZIONE DELLA RELAZIONE**

**DI CONSUELO PANICHI [5E]**

*Consuelo Panichi è stata allieva del nostro Liceo nel corso E. Si è diplomata nell'anno scolastico 2011/2012. Ha conseguito il Baccalaureato in Filosofia presso la Facoltà di Filosofia della "Pontificia Università Gregoriana" nell'anno accademico 2015/2016 con la votazione di Magna cum Laude (9.5/10). Attualmente frequenta un Master a doppio titolo (italiano e vaticano) in Consulenza filosofica ed esistenziale presso il Pontificio Ateneo "Regina Apostolorum", nel quale lavora come Office Manager nel Dipartimento di Sviluppo Istituzionale. E' autrice di alcuni papers<sup>1</sup>.*

*Ho accolto con grande gioia l'invito di proporre uno stralcio del mio lavoro di tesi in questo numero degli Annali della nostra scuola. Diversi anni fa anch'io, come ciascuno di voi, aspettavo la pubblicazione di questo fascicolo nel quale vi si trovavano cose sempre molto interessanti. Spero possiate trovare interessante anche ciò che oggi vi presento.*

*Il mio lavoro nasce dall'esigenza di riflettere sull'impossibilità di negare la relazione, poiché mi sembra che oggi si stia sempre più propinando una cultura dell'indifferenza che non permette all'uomo di essere autentico.*

*La struttura di questo scritto vede un primo paragrafo nel quale si evince come il tema della relazione sia non solo di interesse filosofico, ma anche letterario; un secondo che dà le coordinate generali, definendo il termine relazione e mostrando come parlare della relazione significhi parlare della persona umana e, infine, un terzo - «I tre modi di essere relazione» - che costituisce il cuore del lavoro. In quest'ultimo paragrafo si presentano quelle che ho definito come le "tre modalità": la relazione accidentale o categoriale (di cui di seguito potrete leggere un adattamento), la relazione costitutiva o sostanziale (nella quale si analizza la relazione interna all'uomo in quanto tale da una prospettiva ontologica) e la relazione trascendentale (dove si presenta la relazione da un punto di vista fondativo dell'essere con l'Essere). Gli autori che mi hanno supportato e hanno reso accademicamente coerente il lavoro sono per lo più autori del '900, ma non solo: ARISTOTELE, Metafisica e Categorie; BACCARINI, E., La soggettività dialogica; BARICCO, A., City; BOEZIO, S., De persona et duabus naturis contra Eutychem et Nestorium; BUBER, M., L'io e il Tu e Il principio dialogico e altri saggi; DAMASCENUS, I., Dialectica; D'AQUINO, T., L'ente e l'essenza e Commento alla Metafisica di Aristotele; DE FINANCE, J., A tu per tu con l'altro. Esistenza e libertà e Saggio sull'agire umano; DOSTOEVSKIJ, F., Le notti bianche; HEIDEGGER, M., Essere e tempo; HU-*

---

<sup>1</sup> Reperibili presso: <https://uprait.academia.edu/ConsueloPanichi>.

YSMANS, J. K., Controcorrente; LÉVINAS, E., Totalità e infinito; MARCEL, G., Homo viator; MOUNIER, E., Il personalismo e Manifesto al servizio del personalismo comunitario; ORTEGA Y GASSET, J., L'uomo e la gente; PONZIO, A., «Alterità, responsabilità e dialogo in Michael Bachtin», Per una filosofia dell'azione responsabile; SARTRE, J.-P., L'essere e il Nulla; SHELLEY, M., Frankenstein; WELTE, B., Dal nulla al mistero assoluto e, infine, ZUBIRI, F.-W., Il problema dell'uomo. Struttura dinamica della realtà e Notas sobre la inteligencia humana e Sobre el hombre.

«La relazione accidentale o categoriale»

Si può notare, partendo da esempi concreti, come l'intera attività umana «contenga sempre un significato altruista e comunitario»<sup>2</sup>. Questo si impone come un fatto dal quale non si può prescindere, infatti ogni singolo oggetto ci riconduce ad altri che non sono me. Questo significato sociale - degli oggetti o degli stessi giudizi che il singolo soggetto può formulare - può essere non evidente a uno sguardo poco attento, ma è sufficiente presentare un esempio tra tanti per notare come ciò si ponga come reale. Prendiamo per esempio un orologio: esso «non indica solamente l'ora, ma l'orologiaio e coloro i cui calcoli, le cui ricerche, le cui prove hanno permesso di scoprire e di perfezionare la cronometria. Esso indica anche, in maniera indeterminata i lettori di quell'ora; implica una civilizzazione in cui la determinazione esatta del tempo ha importanza»<sup>3</sup>.

Stando così le cose, sembrerebbe che l'io non possa fare a meno di essere in relazione con un altro<sup>4</sup>. Accennando a una terminologia classica, si potrebbe dire che ci si presenta un *esse* dove tutto il proprio essere sembrerebbe destinato alla lotta tra *esse in se* e l'*esse ad aliud*, cioè a un combattimento del soggetto tra il proprio essere in se stesso come soggetto e il suo essere per l'altro che si mostra nella relazione categoriale o accidentale. Questi due momenti sono presentati dalla classicità come divisi, tuttavia, volendo in qualche modo anticipare, si vedrà che questa distinzione netta non sarà più necessaria o possibile.

Avendo fornito la prova dell'esistenza della relazione categoriale o accidentale che un io ha con un altro io, proviamo ora a proporre un'analisi prendendo spunto da una conferenza del 1941 di Gabriel Marcel: *L'io e l'altro*<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup>J. DE FINANCE, *Saggio sull'agire umano*, 164

<sup>3</sup>J. DE FINANCE, *Saggio sull'agire umano*, 165

<sup>4</sup>Cfr. B. WELTE, *Dal nulla al mistero assoluto*, 102-108. A. PONZIO, «Alterità, responsabilità e dialogo in Michael Bachtin», *Per una filosofia dell'azione responsabile*, 113

<sup>5</sup>G. MARCEL, «L'io e l'altro», *Homo viator*, 20-36

Marcel ci propone di partire da un esempio elementare che si può presentare nella quotidianità. Egli pensa a un bambino che raccoglie dei fiori per sua madre e che in seguito si presenta a questa mostrandoglieli e affermando: «li ho colti *io!*». Sembra che il bambino con questo gesto inviti la madre a meravigliarsi e a complimentarsi con lui, mostrando così una profonda identità del proprio io con l'atto che ha compiuto. Cioè il piccolo si presenta all'altro (la mamma) come un'identità globale che non è riducibile al proprio corpo e che cerca approvazione. In realtà, tuttavia, il bambino impone come presenza il proprio io sia sul piano dell'esistere che su quello del farsi riconoscere; pensando alla mamma come un amplificatore della propria persona. In questo caso, «l'Ideale dell'individuo (del bambino) è il recupero della sua ricchezza generica alienata, delle sue possibilità umane detenute dagli altri»<sup>6</sup>. Probabilmente ciò si presenta, in parte, come inevitabile, poiché l'io non è una realtà in se isolata. Tuttavia si può notare come in questo gesto, semplice, potrebbe nascondersi un primo germoglio di una relazione mal pensata o attuata. Il bambino, infatti, *cosifica* la mamma e la rende *utilizzabile* per un proprio fine: quello di riconoscersi. Così l'altro acquista l'accezione di mero mezzo per il raggiungimento di uno scopo, perdendo con ciò il proprio carattere ontologico. Probabilmente si potrebbe accettare la lettura di Ortega y Gasset e sostenere che ciò avviene perché «nel dolce orizzonte del mondo paradisiaco, si affaccia un pericolo: l'altro uomo»<sup>7</sup>. Questo lo possiamo conoscere tramite una presenza sensibile che ci rimanda (è proprio qui che nasce la paura) a qualcosa d'inintelligibile, misterioso<sup>8</sup>. Così l'amor proprio e la propria attitudine alla conservazione (non intesa in senso meramente biologico) conducono a pensare dell'altro come un mezzo provvisorio grazie al quale ci si riesce ad immaginare e farsi idolo di se stessi<sup>9</sup>, chiudendosi in una torre d'avorio che in realtà si sa bene essere terribilmente vulnerabile, poiché la propria realtà è di essere racchiusi e non chiusi.

Se si volesse aderire al pensiero di De Finance si potrebbe affrontare tale argomento soffermandosi sulle modalità pratiche del rapporto con l'altro. Il pensatore, infatti, ci presenta l'alterità nei confronti dell'io come «ciò che mi manca per essere tutto»; come un qualcuno che «esprime la mia finitezza»<sup>10</sup> e che può condurmi ad alcuni comportamenti base, i quali possono essere distinti sotto tre gruppi. Il primo propone la negazione dell'altro, il se-

---

<sup>6</sup>J. DE FINANCE, *Saggio sull'agire umano*, 168

<sup>7</sup>J. ORTEGA Y GASSET, *L'uomo e la gente*, 87

<sup>8</sup>Cfr. E. LÉVINAS, *Totalità e infinito*, 191-208

<sup>9</sup>Cfr. G. MARCEL, «L'io e l'altro», *Homo viator*, 26

<sup>10</sup>Per le due citazione sull'alterità: J. DE FINANCE, *A tu per tu con l'altro*, 69

condo l'indifferenza nei confronti dell'altro e, infine, il terzo l'accettazione e la comunione con l'altro. Nella prima modalità, dunque, «l'alterità viene negata a vantaggio del soggetto che nega»<sup>11</sup>,

considerandola come non esistente *per me*, in quanto senza possibile rapporto con me. In una dottrina dove gli esistenti siano chiusi in se stessi, costituendo ciascuno una totalità interamente altra, in una dottrina dove il termine «essere» non sia che un termine equivoco, dove ciascun oggetto al quale lo si applichi gli darebbe valore originale di cui gli altri non parteciperebbero in alcun modo, ciascuno di loro, riempiendo la sua propria sfera, senza contatto, senza relazione, senza incontro possibile con gli altri, sarebbe per se stesso il Tutto.<sup>12</sup>

Si presenterebbe così un'alterità assoluta che non permetterebbe nessun tipo di comunicazione o di relazione. Tuttavia sembra palese che ciò non si può intendere possibile. Questa, infatti, si presenta come un'ipotesi esprimibile solo in una forma del tutto teorica, poiché già solo nel comunicarla si impone la relazione. Per chi, altrimenti, mi sforzo nel formularla se non presuppongo qualcuno che la legga? Così anche in questa teorica negazione dell'altro proprio questi impone la propria figura; essa si fa presente proprio nell'atto nel quale la nego. In questo senso l'alterità si pone come un principio e l'ipotetica teoria sopra proposta si presenta come un *elenchos* che nel dispiegarsi si contraddice da se stesso.

Nella seconda modalità, quella dell'indifferenza nei confronti dell'alterità, avviene un procedimento che segue la *via negationis*, ma partendo da un'argomentazione differente.

L'individuo, cosciente della sua debolezza, della sua insignificanza, del suo nulla [...] dinanzi al grande Tutto impersonale, non pensa né a impadronirsi di lui, né ad affermarsi di fronte a lui nella sua alterità: questa alterità gli è di peso; cerca, come il conquistatore, di negarla ma con un procedimento inverso: a profitto, lo possiamo dire, del Tutto.<sup>13</sup>

Così, in questo caso, si nega l'alterità per non doversi scontrare con essa; per non dover lottare per l'affermazione del proprio io. In questo caso non ci si ama, non ci si stima. Non si può parlare assolutamente dell'eccessivo amor proprio di cui parlava Marcel. L'io non si impone, non si presenta. Tenta di essere indifferente a quell'alterità che le sembra invincibile e insormontabile. La volontà di divenire se stessi è in sostanza nulla e si vive nell'inerzia, nel dormiveglia; non sapendo però che si è dato inizio alla propria morte. Pur visibilmente vivi, in realtà sostanzialmente morenti.

---

<sup>11</sup>J. DE FINANCE, *A tu per tu con l'altro*, 70

<sup>12</sup>J. DE FINANCE, *A tu per tu con l'altro*, 71

<sup>13</sup>J. DE FINANCE, *A tu per tu con l'altro*, 148

Ed è proprio in questo quadro di negazione dell'altro che si deve accennare ulteriormente a un sistema di costumi che sta conducendo la società a uno dei periodi più miseri della storia: l'individualismo<sup>14</sup>. In questa proposta culturale la comunicazione resta al mero possedere e sottomettere. Si vive in un profondo sfondo di separazione - proprio come si è tentato di mostrare con le due vie sopra accennate - dove si sviluppa un «gioco di maschere che a poco a poco s'incarnano nel volto [della singola persona], fino a non distinguersi più dal [vero] viso dell'individuo»<sup>15</sup>. Quest'ideologia propone un uomo astratto che può raggiungere la piena realizzazione di sé solo senza relazioni e legami, essendo un sovrano assoluto della propria libertà che presenta quella altrui come nemica<sup>16</sup>. «Non esiterei a dire che se si vuol davvero lottare contro tutto ciò che nell'individualismo c'è di distorto, bisognerà trovare il modo di abolire quell'asfissiante [...] regime di competizione [che] ha enormemente contribuito ad indebolire [...] il senso comunitario»<sup>17</sup>. Se si desidera veramente mirare all'Ideale dell'uomo, cioè quello di essere compiuto, si dovrà necessariamente rigettare l'atteggiamento che nega l'alterità. Ciò perché «la persona si sviluppa solo purificandosi continuamente dall'individuo che è in lei. E vi perviene non tanto con l'attenzione continua a se stessa, ma piuttosto rendendosi disponibile»<sup>18</sup>; poiché una delle caratteristiche ontologiche della persona è la disponibilità<sup>19</sup>: il decentramento dell'io che non permette a questo di rimanere chiuso in se stesso, ma si presenta nella relazione con l'alterità come dono, apertura, sovrabbondanza. Solo in questo modo potrà presentarsi l'ultimo atteggiamento

---

<sup>14</sup> In questo lavoro si è accennato all'individualismo sulla base dell'economia speculativa della ricerca. Tuttavia ci si è basati su alcuni testi in particolare, i quali non si sono citati mai nel lavoro, poiché presentavano delle linee simili a quelli citati. Stiamo parlando di: E.MOUNIER, *Manifesto al servizio del personalismo comunitario*, 255-277; M. BUBER, *L'io e il Tu*; M. BUBER, *Il principio dialogico e altri saggi*.

<sup>15</sup> E.MOUNIER, *Il personalismo*, 58

<sup>16</sup> Cfr. J.-P. SARTRE, *L'essere e il nulla*, 285-665

<sup>17</sup> G. MARCEL, *Homo viator*, 26-27

<sup>18</sup> E.MOUNIER, *Il personalismo*, 59

<sup>19</sup> E' necessario precisare cosa si intenda con questo termine. In questo caso tale termine è proposto per mostrare come la persona umana abbia la possibilità di essere aperta verso un'alterità. Non si vuole affermare che, al pari di un oggetto, l'uomo sia disponibile; giacché è proprio il contrario di quello che si intende sottolineare. Il classico binomio disponibile-indisponibile assume un'accezione divergente se proposto in una riflessione sugli oggetti o sui soggetti. Nel linguaggio proposto da M. Heidegger in *Essere e tempo*, egli sosterebbe che un oggetto è disponibile in quanto utilizzabile, mentre un soggetto è indisponibile dal momento che esso è un *Dasein*. L'accezione della quale noi facciamo uso è ripresa dallo scritto di G. Marcel in *Homo viator*.

giamento proposto da De Finance: quello dell'attitudine di adesione e di comunione.

Nella persona umana vi è un'indeterminazione che la costituisce come unica; questa è proprio l'apertura. Ma che cosa si dice con essa se si continua a vederla con *gli occhi* della relazione?

L'aperto, in opposizione al chiuso, è per il soggetto, la possibilità d'essere *anche* altro, di *non essere che* ciò che egli è. [É possibile] uscire per la porta "aperta", evadere dal [proprio] presente e dalla [propria] presenza, conoscere orizzonti nuovi, fare esperienza della [propria] libertà.<sup>20</sup>

Così grazie a questa breccia è possibile uno spiraglio di luce che ci inquieta e ci compie allo stesso tempo. Proprio qui sorge la dinamica del perdersi e del ritrovarsi. L'io impaurito davanti a *qualcuno* che non può controllare, possedere, sintetizzare si perde e spaesato si ritrae; provocando così quel fenomeno che è emerso nell'analisi dell'individualismo (primato della *via negationis*). Ciò avviene perché si cerca instancabilmente di sbarrare quella frontiera convincendosi che ci si basti. Non si vede che in realtà si è delle *chiusure incompiute* per natura. Una natura non mancante, bensì dinamica, in costante ricerca di equilibrio. Cammino che è allo stesso tempo il suo (della natura) tormento e la sua grandezza. Tuttavia, si deve specificare che quest'apertura non è da considerare spersonalizzante (nel senso che non si distingue me dall'altro), ma precisamente il contrario. Infatti «un tale muro o parete o membrana protettiva per quanto tenue o porosa si possa immaginare, è indispensabile, perché si possa distinguere un di fuori e un di dentro»<sup>21</sup>. Si potrebbe dire in altri termini che un confine esiste sempre e permette la distinzione, ma non si presenta come limite invalicabile, bensì come frontiera. Questo - all'interno della relazione - ci mostra come l'io esista come io e l'altro come altro, ma entrambi abbiano la possibilità e la necessità di aprirsi all'essere e sull'essere.<sup>22</sup> Cioè queste realtà personali si scoprono essere complete e non compiute; con l'apertura guadagnano una possibilità di manovra, ma perdono il loro baluardo protettivo.<sup>23</sup> Così il loro «compimento, se, da un certo punto di vista, può, e deve, presentarsi come un do-

---

<sup>20</sup>J. DE FINANCE, *A tu per tu con l'altro*, 32

<sup>21</sup>J. DE FINANCE, *Saggio sull'agire umano*, 218

<sup>22</sup> Cfr. J. DE FINANCE, *Saggio sull'agire umano*, 219: «La prima (aprirsi all'essere) connota un movimento delle cose verso l'anima: un'invasione della coscienza da parte dell'oggetto; la seconda (aprirsi sull'essere), un movimento dell'anima verso le cose, una evasione del soggetto fuori dalla sua soggettività. La prima sottolinea l'interiorità della coscienza; la seconda, il suo carattere intenzionale.»

<sup>23</sup> Cfr. J. DE FINANCE, *A tu per tu con l'altro*, 33



no gratuito, secondo una diversa prospettiva apparirà contemporaneamente come il frutto della [propria] spontaneità»<sup>24</sup>.

*A conclusione voglio dirvi, cari lettori, qualcosa di molto importante - e mi piacerebbe che questo fosse il messaggio da conservare dopo la lettura di questo scritto.*

*Il dono più grande che potete fare a voi stessi è accogliere la relazione, poiché essa ci costituisce e ci è propria. Negandola si sopravvivrà in un'esistenza di non accettazione di sé e dell'altro e il limite che ci distingue sarà una barriera, un muro da proteggere a costo dell'esistenza stessa. Solo accettando la relazione si vivrà veramente in quella fragilità e delicatezza tipica di ciò che ha valore e il limite sarà una bellissima frontiera. La vostra vita ha un grande valore; vivete e non sopravvivete, accogliete la vostra alterità e incoerenza e fate di questa fragilità un trampolino di lancio dal quale partire per vincere la vostra unica e vera gara*

---

<sup>24</sup>J. DE FINANCE, *Esistenza e libertà*, 219

# BREVISSIMA STORIA DELLA MUSICA A TIVOLI<sup>1</sup>

DI MAURIZIO PASTORI

## 1. ETÀ ANTICA

La musica fu ampiamente praticata nell'antica *Tibur*. Servio (*Comm. Aen.*, VIII, 285) ricordava la danza e il canto dei *Salii* Tiburtini di Ercole per le vittorie riportate in guerra sin dal VI secolo a. C. Altre testimonianze sono di M. Octavius Herennius, *tibicen* (musicista), autore di un trattato perduto *De sacris saliaribus Tiburtium* (cfr. MACROBIO, *Saturn.*, III, 6, 11 e SERVIO, *Comm. Aen.*, VIII, 365) e, soprattutto, di Livio (*Ab urbe condita libri*, IX, 30, 5) e di Ovidio (*Fasti*, VI, 675 ss.) che narrarono di quella sorta di primo sciopero della storia avvenuto nel 311 a. C. quando i *tibicines* romani abbandonarono le cerimonie religiose nella capitale per protesta contro alcune restrizioni imposte dai *censori* e fuggirono riparando a *Tibur* ospitati dai colleghi del tempio di Ercole, lasciando nell'imbarazzo i magistrati dell'Urbe sui quali ricadeva la responsabilità del gesto sacrilego. Il momento più ricco per le attività musicali in Tivoli fu al tempo dell'imperatore Adriano che, amante della musica e suonatore di strumenti musicali italici ed esotici, ospitò nella villa tiburtina celebri musicisti del suo tempo come il cretese Mesomede di Soli, poeta, cantore e citaredo ed Elio Dionisio di Alicarnasso, musicista, teorico e storico dell'arte musicale.



## 2. IL CRISTIANESIMO E LA MUSICA

La presenza di comunità cristiane nei dintorni di Roma sin dalla prima metà del II secolo è attestata da Erma ne *Il Pastore* (V, 23), mentre una tradizione diffusa sostiene la presenza del cristianesimo in Tivoli sin dall'epoca apostolica. L'evoluzione della musica sacra in Tivoli fu preceduta da una fase preliminare che dalle origini del cristianesimo si sviluppò grazie soprattutto all'attività benedettina. Con il diffondersi del cristianesimo il culto presso il santuario di Ercole vincitore fu abbandonato verso la fine del V secolo. In quel periodo l'elezione del pontefice tiburtino **Simplicio** (468-488) de-



<sup>1</sup> Il presente articolo è già apparso sul n. II (2016) della rivista "Harmonia", pubblicazione annuale dell'Associazione "Amici della Musica di Tivoli".

terminò un incremento dell'edificazione di luoghi di culto sul territorio. Della vitalità musicale del tardo Medioevo resta una piccola testimonianza, sebbene parzialmente tardiva, in tre codici miniati provenienti dal convento francescano di Santa Maria Maggiore.

Intorno alla Cattedrale, ristrutturata dal card. Giulio Roma nel 1540, operava un folto gruppo di canonici, presbiteri, chierici, inservienti vari, cantori e strumentisti.

La storia documentata della cappella musicale del Duomo di Tivoli si può dividere in due periodi: il primo va dal 1540 al 1824 ed è caratterizzato da grande vivacità grazie alla presenza di musicisti di rilievo provenienti da Roma (Giulio Caccini, Romano Micheli, Giovanni Biordi), da altri centri italiani (Fabio Costantini, **Giacomo Carissimi**, Alessandro Capece, Pompeo Natali, Angelo Berardi, e **Andrea Basili**) e dalla stessa città di



Tivoli (Francesco Manelli, Rocco Ciantella, Giuseppe Leoni, Luigi Vergelli). Il

secondo periodo, caratterizzato dalla presenza ininterrotta degli eredi di Luigi Vergelli, mostra i segni di una lenta decadenza a causa di una progressiva emarginazione della musica per problemi economici dovuti agli effetti del governo napoleonico: questo secondo periodo si conclude dopo il primo ventennio del Novecento. Successivamente la musica in cattedrale è stata curata da buoni cantori dilettanti e da maestri e organisti temporanei. In questo periodo, oltre ai Vergelli, è da rilevare la presenza ricorrente di Lorenzo Perosi che tenne in Duomo alcuni concerti e partecipò a diversi momenti solenni di vita della diocesi.

L'Archivio Musicale del Duomo di Tivoli fu costituito ufficialmente nel 1852. Oltre

alcuni libri corali a stampa, conserva 623 manoscritti che contengono ben 1015 composizioni; tra questi è interessante il "corpus" di composizioni di **Giuseppe Leoni**, maestro dal 1730 al 1772, acquistato dal Capitolo nel 1774. I manoscritti del secolo XIX contengono composizioni di alcuni interessanti autori "romani" come Pietro Terziani, Giovanni Aldega, Gaetano Capocci, Settimio Battaglia, e Nazareno Rosati. Circa



la metà dei manoscritti conservati nell'archivio sono stati donati dal canonico Stanislao Potini nel 1900. Il catalogo dell'archivio è stato realizzato nel 2004, ma non ancora pubblicato: è consultabile presso l'Istituto di Bibliografia Musicale (IBIMUS) di Roma.

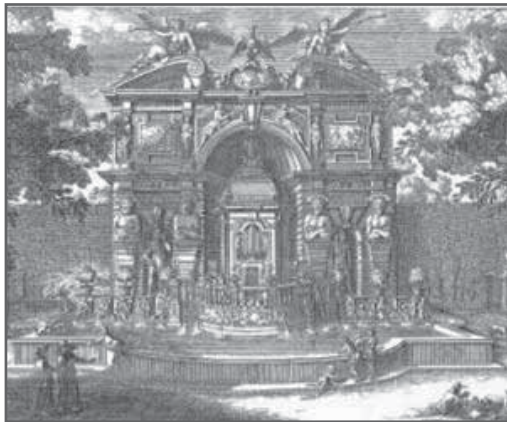
### 3. LA MUSICA A VILLA D'ESTE

A partire dal Quattrocento le frequenti visite di pontefici e cardinali portarono a Tivoli una nuova vitalità che investì tutti gli ambiti sociali, economici e culturali. In questo contesto di grande vivacità si aggiunse, a metà Cinquecento, l'elezione di



**Ippolito II d'Este** a governatore della città. La sua villa, edificata su parte di un antico convento benedettino (poi francescano), si segnalò subito come importante centro di cultura. Nel 1571 vi si stabilì, per iniziativa dell'arcivescovo di Siena Francesco Bandini Piccolomini, l'*Accademia degli Agevoli* richiamando numerosi poeti, letterati e artisti, mentre schiere di musicisti rendevano omaggio al cardinale e alla sua magnificenza dedicandogli composizioni e allietando le feste con le note di splendidi madrigali.

L'amore per la cultura e per la musica era tradizionale nella famiglia estense. Musicista egli stesso, dal 1525 al 1527 Ippolito aveva avuto al suo servizio Adriano Willaert, mentre in occasione della sua elezione cardinalizia (5 marzo 1539) Cristobal de Morales gli rese omaggio dedicandogli il mottetto *Gaude et laetare Ferrariensis civitas*. Nel solenne ingresso che Ippolito fece in Tivoli nel settembre del 1550, era



accompagnato da «doicento cinquanta gentilhomini tra gli quali vi erano ottanta titolati, come signori, conti, marchesi, cavalieri et vescovi, con una bellissima musica et con li primi virtuosi che si fussino potuti trovare al mondo, theologi, filosofi, poeti, scrittori et musici...» (G. ZAPPI, 1580). Curiosità musicale della villa è la **Fontana dell'Organo** contenente un *organo idraulico* costruito dal francese Claude Venard, completamente restaurato nel 2003.

Durante la permanenza dei cardinali estensi gravitarono nella città di Tivoli i più importanti musicisti del tempo. Nicola Vicentino, musicista e teorico, dedicò a Ippolito il trattato *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Roma 1555). **Giovanni Pierluigi da Palestrina** fu al servizio del cardinale nella villa di Tivoli per tre mesi durante il 1564, poi dal 1567 fino al



1571; nel 1569 gli aveva offerto il *Primo Libro dei Mottetti*. Tra gli altri musicisti attivi nella villa troviamo l'organista Stefano Rossetti, i compositori Giovan Battista Corvo, Francesco Portinaro, Francisco Soto, cantore pontificio, Bernardino dal cornetto e Lorenzino dal liuto, famosi strumentisti, mentre di numerosi altri artisti



al suo servizio non sappiamo se lavorarono nella dimora tiburtina. Ai trattenimenti musicali offerti nella villa sembra partecipassero anche alcuni musicisti tiburtini come Francesco Golia (1507-1585), detto *Trismagister*, perchè musicista, pittore ed orafo, Giuliano Bonaugurio, madrigalista e famoso suonatore di violone, più noto come *Giuliano Tiburtino* e **Giovanni Maria Nanino** (Tivoli 1544ca - Roma 1607) la cui presenza alla corte di Ippolito II è attestata nell'anno 1562. Anche il nipote di Ippolito, Luigi e il nipote di questo, Alessandro che gli succedettero nel governo della città rispettivamente dal 1572 al 1586 e dal 1605 al 1624,

favorirono la musica ed i musicisti. Luigi ospitò, tra gli altri, Luca Marenzio che nel 1580 gli dedicò il *Primo Libro dei Madrigali*. Alessandro ebbe al suo servizio Orazio Vecchi, che gli dedicò la commedia *L'Anfiparnaso* (1597), ma non sappiamo se questi abbia frequentato la villa di Tivoli. Nel 1621 la villa, acquisita dalla Camera Apostolica, divenne proprietà privata degli Este in cambio della dimora del Quirinale. Con l'inizio del secolo XVIII la dimora visse lunghi periodi di decadenza.

Passata in eredità agli Asburgo, solo nel trentennio successivo all'unità d'Italia rivisse un certo fervore musicale grazie all'opera del cardinale Gustav von Hohenlohe che ne fu affittuario dal 1850 al 1896. Mecenate e suonatore egli stesso di fisarmonica, ospitò **Franz Liszt** nella villa in diversi periodi a partire dal 1864. Durante i suoi soggiorni tiburtini il grande virtuoso trasse ispirazione per diverse opere (*Ai cipressi di villa d'Este*, *Giochi d'acqua a villa d'Este* e numerose altre composizioni di genere sacro e profano), ricevette



visite da allievi e ammiratori, partecipò a concerti di beneficenza e accettò le richieste di quanti lo invitavano nella loro dimora senza sottrarsi alle continue domande di esibizione. All'interno della villa il cardinale Hohenlohe ospitò ripetutamente il *Settimino Tiburtino*, complesso di strumenti a plectro fondato nel 1892 da Emilio Tedeschi. In seguito alla prima guerra mondiale la villa fu acquisita dallo Stato italiano. Negli anni successivi all'interno della villa si svolsero i corsi di specializzazione della **Scuola Musicale**



“Campbell” di New York e della “**Summer Master School of Music at Villa d’Este**” fondata nel 1925 dalla collaborazione fra l’**Accademia di S. Cecilia** e l’Ambasciata degli Stati Uniti a Roma. Oggi, dopo i recenti restauri che hanno riportato il monumento all’antico splendore, la villa ospita volentieri manifestazioni musicali.

#### 4. LA FAMIGLIA VERGELLI

La famiglia Vergelli, di origini antichissime, legata alle vicende politiche, culturali ed artistiche dell’Italia, si insediò all’inizio del secolo XVIII nell’antica *Tibur* dove



poté contribuire fortemente alla crescita dell’ambiente musicale, già molto vivace, della città. **Luigi Vergelli** (Sambuci, 1753-Tivoli, 1824), probabilmente cantore nella cappella del Duomo, era stato allievo di Giuseppe Leoni e aveva studiato composizione con Pietro Mazzola di Ferrara, all’epoca maestro di cappella a Viterbo. Compositore, violinista, cembalista, organista e insegnante, nel 1776 fu assunto come maestro e organista

della cappella musicale del Duomo di Tivoli e dal 1780 assunse anche la direzione dell’**Orchestra filarmonica tiburtina** agendo per un quarantennio in modo ancora più profondo nel vivace mondo musicale tiburtino del tempo. Oltre alle composizioni per il Duomo di Tivoli, nel 1781 compose l’oratorio per Soli e Orchestra **Santa Cecilia**, su testo di Fausto del Re. L’inserimento di Luigi Vergelli nell’ambiente musicale italiano ed europeo risulta dalla diffusione di alcune sue composizioni presso archivi e biblioteche italiane ed europee come l’Archivio Musicale della Basilica di S. Giovanni in Laterano, la Biblioteca del Pontificio Istituto di Musica Sacra, la Biblioteca del Conservatorio “Benedetto Marcello” di Venezia e la British Library di Londra.



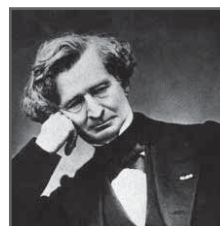
Successore di Luigi fu il figlio Vincenzo (1785-1842), che diresse la cappella del Duomo tiburtino fino al 1841. Il figlio maggiore di Vincenzo, **Giovan Battista** (1811-1887), continuò l’attività paterna fino al 1852 quando presentò le dimissioni per incompatibilità con i compiti di canonico proponendo l’assunzione del fratello **Ignazio** (1819-1891). Questi, già direttore del *Con-*

*certo Municipale*, nel 1844 ottenne l'ammissione tra i professori della Congregazione ed Accademia di S. Cecilia e nel 1845 fu ammesso nell'Accademia Filarmónica di Bologna su presentazione di Gioacchino Rossini. Ignazio ospitò nell'abitazione di famiglia Franz Liszt. Nel 1886 lasciò il suo incarico al figlio Vincenzo (1852-1924), maestro di cappella nel Duomo fino al 1911. Suo erede fu il figlio Luigi (1888-1959) che svolse attività fin verso gli anni '20, quando le vicende belliche decretarono, di fatto, la fine dell'attività della cappella musicale. Gli ultimi musicisti della famiglia Vergelli sono stati i tre figli di Luigi: **Vincenzo** (1909-1985), organista, compositore, allievo di Fernando Germani, e insegnante presso l'Istituto Magistrale "Isabella d'Este" di Tivoli; Emilia (1913-1983) diplomata in pianoforte presso il Conservatorio di S. Cecilia e poi *contralto* nel coro dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia; Maria (1922-1971) diplomata in violino, ha praticato la musica solo privatamente. L'Archivio Vergelli contiene diverse centinaia di manoscritti con opere dei musicisti della famiglia e di numerosi autori tra la fine del Seicento e tutto l'Ottocento insieme a libri e spartiti a stampa fino a buona parte del Novecento. Il catalogo dell'Archivio è in corso di realizzazione.



## 5. TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

**Hector Berlioz**, visitando Tivoli nel 1831, rimase colpito dalla musicalità dei tiburtini e del loro «senso delle terze e delle seste» dovuto alle intense attività musicali e, in buona parte, ai «benefici effetti dell'opera solerte del Vergelli» (Radiciotti 1907). Nel 1835 il traforo del monte Catillo, che generò la grande cascata, ispirò una serie di cantate celebrative dell'evento: tra queste la più nota fu *L'Aniene frenato* composta da Tiberio Natalucci su testo di Sante Viola, eseguita nel palazzo comunale il



13 dicembre 1835. Natalucci fu anche tra i primi maestri della **Banda musicale**. Altri maestri di questo complesso furono Antonio Geminiani, Gaetano Lamperini, Ignazio Vergelli e **Francesco Pezzini**, già direttore della Banda comunale di Roma e molto stimato da Liszt. Ricostituito nel 1872 il Concerto municipale fu poi diretto dai maestri Guglielmo Andolfi, Enrico Lucherini, Pietro Bono e Filippo Guglielmi.

Tra i personaggi di spicco tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento troviamo: **Filippo Guglielmi** (Ceprano, 1859-Tivoli, 1941), pianista e compositore



diplomatosi nel Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli, fu anche allievo di composizione di F. Liszt a villa d'Este. Autore di opere liriche e poemi sinfonici, stimato apertamente da F. Liszt, G. Puccini, L. Perosi e da P. Mascagni, e da musicologi come G. Radiciotti e Giovanni Tebaldini, seppe trovare una via italiana al wagnerismo nell'unione della musicalità italiana con l'estetica wagneriana. Il suo allievo Gino Tani (Tivoli, 1901-Roma, 1987) fu docente nel Conservatorio di S. Cecilia e poi nella Scuola di perfezionamento del Teatro dell'Opera di Roma, dove insegnò *Storia del Teatro Lirico*. Responsabile della sezione musica

e danza dell'*Enciclopedia della Spettacolo* (1954-1967) di Silvio d'Amico, nel 1960 fu nominato presidente dell'*Association Internationale des Critique de la Danse* e fu membro del *Conseil International de la Danse* de l'UNESCO. Tra le sue pubblicazioni spicca la monumentale *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni* in 3 volumi (L. Olschki, Firenze 1983), recentemente ristampata. **Giuseppe Radiciotti** (Jesi, 1858-Tivoli, 1931), insegnante nel Regio Liceo Ginnasio "Amedeo di Savoia" di Tivoli per oltre 40 anni, fu musicista e pioniere della musicologia italiana, promotore del metodo storico-critico nella ricerca musicologica. Ha pubblicato sulle più importanti riviste del tempo studi e saggi dedicati alla musica principalmente collegati con autori e istituzioni musicali delle Marche, di Roma e di Tivoli, tra i quali emergono gli studi su Giovanni Maria Nanino e le due fondamentali biografie di Giovan Battista Pergolesi e Gioacchino Rossini. Cleoto Silvani (Tivoli, 1912-2009), pianista, fu allievo di Filippo Guglielmi.



La città di Tivoli conserva diversi organi. Due nel Duomo: del più antico, rimodernato da Carlo Vasconi nel 1832, è rimasto ben poco, l'altro fu costruito nel 1854 da **Matthias Scheible**. La chiesa di S. Andrea possiede un organo simile a quello più antico del Duomo che reclama un doveroso restauro. Il monumentale organo della chiesa di S. Maria Maggiore è stato costruito nel 1978 da Ponziano Bevilacqua su progetto del M° Giuseppe Agostini ed è uno degli organi più importanti e versatili della

provincia di Roma e del Lazio: dopo un restauro nel 2002, oggi necessita di nuovi interventi di manutenzione ordinaria e straordinaria. Altri organi, per lo più in pesime condizioni, sono presenti in numerose chiese del circondario.



**Bibliografia essenziale:** **M. COGOTTI**, *Franz Liszt e Villa d'Este*, in *Franz Liszt nelle fotografie d'epoca. Collezione Ernst Burger*, Roma, De Luca, 2011, IX-XXX; **L. LOMBARDI**, *Le fontane sonore di villa d'Este: l'Organo idraulico*, in *Presentazione del modello dell'organo idraulico*, Tivoli, Grafiche Chicca & C., 1998; **M. PASTORI**, *La Cappella Musicale del Duomo di Tivoli dalle origini al 1824*, «Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte (AMST)», LXXVIII (2005), 53-102; **M. PASTORI**, *Gli Strumenti musicali in uso nel Duomo di Tivoli*, «AMST», LXXX (2007), 259-273; **M. PASTORI**, *La famiglia Vergelli: tre secoli di musica a Tivoli*, Tivoli, Edizioni La Musica di Tivoli, 2007; **M. PASTORI**, *Giuseppe Radiciotti: insegnante e musicologo*, «Annali del Liceo Classico "A. di Savoia" di Tivoli» XXVI (2013), 25-56; **M. PASTORI**, *Filippo Guglielmi e la tragedia greca*, «Annali del Liceo Classico "A. di Savoia" di Tivoli» XXVIII (2015) n. 28, 73-95 e XXIX (2016) n. 29, 125-151; **C. PIERATTINI**, *La tradizione musicale di Tivoli*, «AMST» LVIII (1985), 89-119; **G. RADICIOTTI**, *L'arte musicale in Tivoli nei secoli XVI, XVII, XVIII*, Tivoli, Officina Poligrafica Italiana, 1907.

**FAMILIARITER CUM SERVIS VIVERE:  
ASPETTI MORALI DELL' HUMANITAS SENECA NA**

**DI MARIO ROCCHI [5E]**

*Mario Rocchi, alunno della 5E, si è diplomato nell'anno scolastico 2010/11 con 100/100 cum laude. Il 17/3/2015 ha discusso - riportando il voto di 110/110 cum laude - la sua tesi di Laurea triennale in Letteratura greca (relatore: Prof. Maurizio Sonnino), presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Attualmente, sta preparando una tesi di Laurea Magistrale in Filologia Classica incentrata sulla figura del poeta di Commedia di Mezzo Efippo, sotto la guida della Prof.ssa Anna Maria Belardinelli, e una tesina sulla popolazione servile nell'Impero Romano d'Occidente nel IV secolo sotto la guida dei Proff. Elio Lo Cascio e Marco Maiuro in vista del conseguimento del diploma del Percorso di Eccellenza del Corso di Laurea Magistrale in Filologia, Letterature e Storia del Mondo Antico presso il medesimo Ateneo. Il testo che segue è il riadattamento di un lavoro che egli ha preparato in occasione del corso seminariale di Letteratura Latina incentrato sull'epistolario senecano a cura della Prof.ssa Francesca Romana Berno.*

**Contenuto e datazione**

Se ci chiedessimo in quale luogo della propria produzione filosofica Seneca colloca una riflessione sugli schiavi, troveremmo una risposta all'interno dell'epistolario, nella lettera 47 (libro V). Al di là di essa, egli affronta questo tema anche in altre occasioni, e non solo tramite le lettere indirizzate a Lucilio, che pure raccolgono sparuti accenni alla schiavitù: specialmente un denso passo del *De beneficiis* (III, 17-28) ospita una serie di osservazioni sul tema, anche se in una prospettiva leggermente diversa rispetto a quella che fa da sfondo alla succitata epistola. Lo vedremo più avanti.

Anzitutto, è indispensabile spendere qualche parola circa la collocazione cronologica da attribuire alla lettera all'interno del *corpus* senecano. Come è noto, tutto l'epistolario – lo possiamo sapere con certezza – è stato realizzato nell'ultima parte della vita del filosofo, durante gli anni direttamente precedenti la sua dipartita, anche secondo quegli studiosi che adottano una cronologia “lunga”<sup>1</sup>. Purtroppo, possiamo soltanto esser paghi di una cronolo-

---

<sup>1</sup>Vd. Mazzoli 1989, pp. 1850-1853: nonostante le resistenze di alcuni autorevoli studiosi, le ragioni che rendono preferibile una cronologia lunga (anni 62-64) rispetto a una breve (63-64) sono senza dubbio più ragionevoli. Tra le tante motivazioni addotte, basti citare le più semplici, di carattere pratico: le difficoltà materiali dello scambio epistolare – la distanza tra i due; il *mare clausum* durante l'inverno, che raddoppia i tempi di spedizione e ricezione

gia piuttosto lasca: consapevoli del fatto che la disposizione delle lettere rappresenta l'ordine temporale di composizione e che è del tutto verosimile che le lettere 23 e 67 si riferiscano alla primavera, rispettivamente, del 63 e del 64<sup>2</sup>, possiamo ragionevolmente credere che l'epistola 47 sia stata composta tra la fine dell'estate e l'inizio dell'autunno del 63. Inoltre, un sostegno a questa ipotesi proviene proprio dalla datazione (seppur probabile, non certa) del trattato menzionato poco sopra: se l'ipotesi, secondo cui il *De beneficiis* è stato completato prima dell'estate del 64<sup>3</sup>, fosse accertabile, non ci sarebbero dubbi sul fatto che la riflessione sulla schiavitù si sia concentrata nell'ultima fase della vita del filosofo. In questo periodo, infatti, l'allontanamento di Seneca dalla politica deve aver creato quelle condizioni che hanno favorito l'accrescimento delle sue idee in merito alla condizione servile di ampi strati della popolazione romana, tanto da determinare le due caratteristiche più importanti di questa riflessione – l'estensione e la complessità -, che la rendono non paragonabile al carattere episodico, cursorio dei riferimenti alla schiavitù, pure presenti in altri testi (*Clem.* I 18.2; *Cons. Marc.* 20.2).

Circa il contenuto dell'epistola, è opportuno precisare subito che Seneca non condanna l'uso degli schiavi perché ritiene sia necessario abolire l'istituzione della schiavitù, anzi, tutt'altro: la norma sociale che ne prevede l'utilizzo va mantenuta<sup>4</sup>. La reprimenda del filosofo, infatti, si concentra esclusivamente sul *modo* di trattare gli schiavi; egli non parla di diritto alla libertà, che – semmai – deve rappresentare il conseguimento di un miglioramento personale, dal momento che non è l'istituzione sociale della schiavitù a rendere effettivamente schiavo l'uomo. Ciò che, anzitutto, interessa Seneca, è sottolineare il fraintendimento della condizione dello schiavo, osservazione da cui scaturisce l'esigenza di una disposizione d'animo più umana nei loro confronti. Questo aspetto – vedremo – rappresenta la *summa* morale dell'epistola: è la dottrina che Seneca vuole insegnare non solo a Lucilio e ai contemporanei, ma anche ai posteri<sup>5</sup>.

---

di una o più lettere insieme, da 8 a 16 giorni; le variabili imprevedibili – rendono “tutto sommato cogente” l'adozione di una cronologia meno serrata.

<sup>2</sup> Setaioli 2014, pp. 191-2.

<sup>3</sup> Griffin 1976, p. 458 (appendice E 1).

<sup>4</sup> M. Pohlenz, *La Stoa. Storia di un movimento spirituale*, Firenze 1978<sup>2</sup>, vol. I, p. 274.

<sup>5</sup> Lana 1991, pp. 268 sgg. A questo proposito, basti citare già il noto enunciato di epist. 8.2: *posterorum negotium ago*.

### *Motivazioni della riflessione sugli schiavi*

Si è tradizionalmente sostenuto che le ragioni di questo trasporto umanitario nei confronti di uomini considerati comunemente poco più che bestie affondassero le radici nella scuola di pensiero cui Seneca, come è noto, si richiama (lo Stoicismo). Il meccanismo sarebbe semplice: la dottrina dell'uguaglianza naturale tra gli uomini, largamente condiviso dagli Stoici<sup>6</sup>, si sarebbe riversata nel suo pensiero, cui egli avrebbe dato lustro nei succitati passi della propria opera.

Questa impostazione del problema circa le fonti della sua riflessione è stata messa in discussione negli ultimi anni: pur riconoscendo, infatti, che la formazione filosofica di Seneca sia prettamente stoica, alcuni studiosi hanno tentato di mostrare che la sua specifica posizione non è una diretta filiazione da quella sostenuta in questa scuola di pensiero. L'argomento è stato ben studiato: soprattutto dal Richter sono state evidenziate le fonti, ma egli ne deduce un quadro piuttosto negativo<sup>7</sup>. Infatti, al di là delle somiglianze tra la posizione addirittura già di alcuni sofisti (se non, addirittura, già di Senofane), di alcuni stoici e la sua, emergenze soprattutto la differenza di impostazione del problema che distanzia Seneca dai predecessori. Egli non si limita ad enunciare una verità di fatto, come è stato accennato, vale a dire la sostanziale uguaglianza degli uomini: il suo insegnamento morale consiste nell'esortazione a una radicale revisione dell'uso tradizionale degli schiavi da parte dei padroni *in forza di* questa convinzione. Detto in altri termini, la sua idea non è restare semplicemente sul piano teorico della uguaglianza, ma compiere uno scarto rispetto al passato per approdare a un piano d'azione morale, che consiste nel mostrare anzitutto rispetto per gli schiavi, miseri tra i più miseri non per natura, ma per opera della sorte.

Conseguenza di questa prospettiva è il riconoscimento che la tradizionale considerazione ignominiosa della loro condizione è del tutto ingiustificata, dal momento che essa non dipende dalla volontà individuale del *servus*: la vera servitù, la sola giustamente deprecabile, è quella volontaria – e, in ogni caso, “tutti sono schiavi della speranza, tutti della paura”, quindi tutti sarebbero miseri (par. 17: [scil. *serviunt*] *omnes spei, omnes timori*). Pertanto – sostiene Richter a conclusione della propria argomentazione – si può pensa-

---

<sup>6</sup> Le fonti sono citate in M. Pohlenz, *ibid.* Qui si riporta solo la massima citata in n. 10, ἄνθρωπος ἐκ φύσεως δοῦλος οὐδεὶς “nessun uomo è schiavo di natura”, tratta da J. Von Arnim, *Stoicorum Veterum Fragmenta*, 1903, vol. III, num. 352 (p. 86), tradizionalmente attribuita a Crisippo, ma in maniera incerta.

<sup>7</sup> Richter 1976, pp. 88 sgg.

re che Seneca abbia sviluppato autonomamente<sup>8</sup> una propria posizione filosofica sulla base di quella *clementia* che, come è stato accennato, qualificava il romano colto. A sostegno di questa ipotesi – da noi condivisa – sia qui sufficiente rimandare alle informazioni che Svetonio ci fornisce riguardo le intraprese legislative sotto l'imperatore Claudio a vantaggio della condizione servile di ampi strati della popolazione, come la possibilità che un padrone che avesse ucciso un proprio schiavo fosse processato come assassino (Suet. *Claud.* 25).

### ***Peculiarità dell'epistola 47***

In questo, quindi, la lettera 47 – come dicevamo – si differenzia dalle osservazioni del *De beneficiis* (III, 17-28): mentre lì Seneca, “con un'ampiezza e un'intensità sorprendente in proposito”<sup>9</sup>, sottolinea l'importanza delle funzioni dello schiavo, tanto che i padroni possono riceverne benefici, qui, nell'epistola, la sua concentrazione del filosofo è dedicata esclusivamente all'aspetto morale delle condizioni di convivenza tra padroni e servi. Ciononostante, va fatta una precisazione: chiaramente, lì Seneca si dilunga nel dimostrare la sostanziale inattendibilità della differenza tra benefici e servizi che un padrone può ricevere da altri, in quanto la natura di un beneficio dipende dalla disposizione d'animo di chi lo compie, non dalla sua classe sociale; qui, invece, l'unico vantaggio di cui Seneca parla è l'amicizia che il padrone può contrarre con i propri schiavi.

D'altronde, è diverso anche il contesto che fa da sfondo alla lettera, rispetto al trattato: il libro V delle epistole a Lucilio tratta anche il suddetto tema dell'amicizia, soprattutto nella lettera 48, a esso interamente dedicata, anche se con un particolare taglio filosofico. Purtroppo, non è questa la sede adatta ad affrontare adeguatamente il tema.

Non ci resta che concludere evidenziando, anche se in maniera cursoria, l'ultima peculiarità di questa epistola: l'aspetto pragmatico in seno alla speculazione teorica senecana. Come abbiamo visto, secondo Richter, Seneca riacquista alla riflessione filosofica di scuola stoica un pensiero che da tempo si era diffuso nel diritto romano relativo agli schiavi, rendendolo ora pienamente cosciente, tramite la coniugazione di una valida esigenza morale (il riconoscimento dell'uguaglianza naturale tra liberi e schiavi) in un'utilità

---

<sup>8</sup> L'autonomia di Seneca dipende, in buona sostanza, dall'idea che egli abbia maturata nel tempo una propria originalità di pensiero. A questo proposito, vd. E. Asmis, “Seneca's Originality”, in G. Damschen – A. Heil – M. Waida (curr.), *Brill's Companion to Seneca. Philosopher and Dramatist*, Leiden – Boston 2014, pp. 224 sgg.

<sup>9</sup> Richter 1976, p. 84.

pratica (l'opportunità di avere servi fedeli<sup>10</sup>). Questa è una vera innovazione: non soltanto, infatti, è opportuno rispettare la dignità dello schiavo perché egli ne è meritevole di natura, posto che si comporti come un uomo virtuoso; ma è anche utile, perché uno schiavo amato, certamente sarebbe disposto a offrire la propria vita per il padrone. Uno schiavo amato è anche un amico - e Seneca esorta Lucilio proprio in questo senso (par. 16: *Non est, mi Lucili, quod amicum tantum in foro et in curia quaeras: si diligenter adtenderis, et domi invenies*, “Non c'è motivo, o mio Lucilio, di cercare un amico soltanto nel Foro e nel Senato; se ti guarderai attorno diligentemente, lo troverai anche in casa”). Il vero bene dell'amicizia, poi, consiste nel ricambiarla: non sarà, allora, inopportuno richiamare alla mente la bella sentenza dell'epistola 35. 1: *qui amicus est, amat* (“chi è amico, ama”). Esiste atto d'amore più alto di donare la propria vita per una persona, o per il proprio padrone, da parte di uno schiavo? In questo senso, allora, la formulazione, sempre nella stessa lettera, dell'*amicitia semper prodest* (“l'amicizia arreca sempre un guadagno”) trova la sua più alta realizzazione.

### **Considerazioni finali**

A ragione, pertanto, Richter parla dell'epistola 47 come di un “piccolo capolavoro”<sup>11</sup>. Lo è indiscutibilmente, perché rappresenta il compimento di una riflessione circolante da lungo tempo all'interno dell'élite romana. In maniera piacevolmente sobria, Richter si arresta qui: sarebbe aberrante credere che il pensiero del filosofo sia stato così profondamente interiorizzato dai suoi successori, anche cristiani, da indurre a una svolta sulla concezione romana dello schiavo, fino a renderne possibile il completo affrancamento. Certamente, le sue idee sulla schiavitù saranno state oggetto di studio, ma è azzardato valutare in che modo egli abbia svolto un ruolo concreto, anche se di riflesso, nell'emancipazione della servitù<sup>12</sup>.

Cionondimeno, la posizione di Seneca si apre a un respiro universale tale da renderlo, a buon diritto, un pensatore ancora valido da leggere e meditare, tanto più se si pensa – sempre seguendo la via maestra aperta dal Richter

---

<sup>10</sup> Par. 4: *At illi, quibus non tantum coram dominis, sed cum ipsis erat sermo, quorum os non consuebat, parati erant pro domino corrigere cervicem, periculum inminens in caput suum avertere; in conviviis loquebantur, sed in tormentis tacebant*: “Quei servi, invece, che non solo parlavano di fronte al padrone, ma addirittura dialogavano con lui, quelli cui non veniva cucita la bocca, erano disposti a offrire la testa per il padrone, a volgere il pericolo imminente verso sé stessi; nei momenti conviviali parlavano, ma tacevano, nei tormenti”.

<sup>11</sup> Richter 1976, p. 87.

<sup>12</sup> Richter 1976, pp. 101 sgg.

– che un suo merito indiscutibile (e storico) consista nell’“aver dato una impronta letteraria a quello che molti contemporanei sentivano”<sup>13</sup>.

Anche se il riconoscimento dell’uomo dietro lo schiavo non è certamente una conquista delle sue peregrinazioni intellettuali, la compassione che egli sente nei confronti di queste persone ingiustamente degradate al livello di bestie lo fa emergere dalla schiera dei semplici pensatori. Ecco, allora, il motivo migliore per spendere il proprio tempo con Seneca – specialmente se pensiamo a quanta importanza proprio lui attribuisca al corretto uso di esso (*brev. vit.* 1.3: *non exiguum temporis habemus, sed multum perdimus*: “non abbiamo a disposizione poco tempo, ma ne perdiamo molto”): per vedere l’Uomo dietro il pensatore.

## BIBLIOGRAFIA

**Griffin 1976** = M. T. Griffin, *Seneca. A philosopher in politics*, Oxford 1976.

**Lana 1991** = I. Lana, “Le Lettere a Lucilio nella letteratura epistolare”, in P. Grimal (a c. di), *Sénèque et la prose latine*, Atti del convegno tenuto a Vandouves-Ginevra del 14-18 Agosto, Genève 1991, pp. 253-289.

**Mazzoli 1989** = G. Mazzoli, “Le *Epistulae Morales ad Lucilium* di Seneca. Valore letterario e filosofico”, in *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II 36.3, Berlin – New York 1989, pp. 1823-1877.

**Richter 1976** = W. Richter, “Seneca e gli schiavi”, in A. Traina – F. Citti (curr.), *Seneca. Letture critiche*, Milano 1976<sup>2</sup>, pp. 82-104 [trad. di F. Conca dall’orig. ted. “Seneca und die Sklaven”, in *Gymnasium* 1958, pp. 196-218].

**Setaioli 2014** = A. Setaioli, “*Epistulae morales*”, in G. Damschen – A. Heil – M. Waida (curr.), *Brill’s Companion to Seneca. Philosopher and Dramatist*, Leiden – Boston 2014, pp. 191-200.

---

<sup>13</sup> Richter 1976, p. 103.

## LA RIPRESA DEL CLASSICO NELLA PRODUZIONE ARTISTICA OCCIDENTALE DAL MEDIOEVO AL NOVECENTO

DI VALERIA ROGGI [5E]

*Valeria Roggi, ex studentessa della classe 5E, si è diplomata nell'anno scolastico 2010/2011 con 100/100. Nell'anno accademico 2015/2016 ha conseguito la Laurea Magistrale in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi La Sapienza di Roma riportando la votazione di 110 su 110 cum laude. Avendo scelto di continuare gli studi accademici, è attualmente iscritta al corso di laurea specialistica in Archeologia presso l'Università La Sapienza di Roma. Il saggio che ci presenta è tratto dal lavoro di ricerca portato avanti per la stesura della tesi magistrale dal titolo Arte classica - Arte Povera. La ripresa del classico tra gli anni '60 e '70 del Novecento in Italia.*

### 1. INTRODUZIONE

Il periodico ricorso alle forme del classico è un carattere peculiare della storia culturale europea; di volta in volta l'antico è stato interpretato e letto secondo le esigenze dell'individuo o della comunità che ne ha utilizzato l'iconografia ed elaborato i contenuti. Per questo il classico non può essere considerato un modello immutabile e statico, ma piuttosto un concetto fluido in grado di adeguarsi alle necessità di tutti i tempi che gli sono stati contemporanei.

Prima di procedere è, tuttavia, necessario riflettere per un momento sul significato dei termini protagonisti della trattazione; ritornare all'etimologia delle parole aiuta a definire il significato dei concetti e a comprenderne l'essenza.

In modo particolare è utile analizzare la parola "classico" che, nell'uso corrente, viene impiegata per far riferimento sia al mondo antico sia a stili e forme che, pur appartenendo al passato, sono percepiti come codificati dal tempo e dall'uso e per questo appaiono sempre attuali. Come evidenzia Silvia Tatti in una recente pubblicazione, l'epoca contemporanea ha determinato l'affermazione di due opposti modi di valutare il classico: uno lo considera un valore immutabile e atemporale, quindi fissato in un modello assoluto; l'altro ne rileva le intime contraddizioni analizzando le sovrapposizioni di significato che questa parola ha accumulato nel tempo<sup>1</sup>.

Ricostruendo l'evoluzione del termine appare evidente come esso sia per sua natura polisemico e, quindi, caratterizzato da una moltiplicazione di significati. L'aggettivo *classicus* deriva da *classis* parola legata alla ripartizio-

---

<sup>1</sup> TATTI (2015), pag. 10



ne del popolo romano su base censitaria promossa da Servio Tullio<sup>2</sup>; per estensione il termine iniziò a essere comunemente impiegato per indicare i cittadini della prima classe. La connessione tra *classicus* e il significato metaforico di durevole ed eccellente appare per la prima volta nel II secolo d.C. quando, in un passo delle *Noctes Atticae* di Aulo Gellio, viene impiegato per indicare una ristretta cerchia di scrittori esemplari (*classicus scriptor*). Da questo momento le trasformazioni semantiche del termine si intrecciano ai concetti di antico e moderno. *Antiquus* esprime l'idea di lontananza nel tempo, è antico tutto ciò che ha a che fare con il passato; tuttavia, come scrive Salvatore Settis, tale termine non va inteso come una semplice etichetta cronologica poiché esprime un coacervo di doti e valori etici<sup>3</sup>. *Moderno*, a partire dal Rinascimento, viene impiegato per indicare uno stile che recupera l'antico e supera le forme medievali; «*la maniera di lui fu sempre anticamente moderna e modernamente antica*» afferma, ad esempio, Giorgio Vasari definendo l'opera di Giulio Romano<sup>4</sup>.

Un momento particolarmente significativo per l'evoluzione del termine classico è il dibattito tra romantici e classicisti nella prima metà dell'Ottocento, quando grazie alla risonanza della polemica ci si interrogò su quale fosse davvero il significato di tale parola. *Classico* divenne uno dei termini di una polarizzazione tra ciò che si può ricondurre alla norma e ciò che riguarda invece la modernità<sup>5</sup>.

Guardando a tempi più recenti si può citare la definizione che di classico dà Franco Fortini sull'Enciclopedia Einaudi, indicandolo come sinonimo di eccellente, perfetto, costante, sempre valido e certo; il termine indica ciò che è «*corredato da prestigio durevole e che può fungere da criterio di misura*»<sup>6</sup>.

Sebbene la distinzione di significato tra le parole in oggetto sia necessaria, nel corso della trattazione con il termine classico ci si riferirà alla realtà del mondo antico greco e romano nella vasta e contraddittoria gamma dei suoi molti aspetti; il termine antico, pur avendo un significato più generico, verrà utilizzato come suo sinonimo.

---

<sup>2</sup> La tradizione antica attribuisce a Servio Tullio una costituzione di Roma (*costituzione serviana*), nella quale patrizi e plebei erano distinti in classi censitarie e al censo erano commisurati diritti e doveri civili e militari; collegata con questa divisione, è una riforma dell'esercito su basi centuriate.

<sup>3</sup> SETTIS (2004), pag. 62

<sup>4</sup> VASARI (1550), pag. 828

<sup>5</sup> TATTI (2015), pag. 40

<sup>6</sup> FORTINI (1978), pag. 192

## 2. LA MEMORIA DELL'ANTICO NELL'ARTE OCCIDENTALE

Nella storia dell'arte occidentale la memoria dell'antico è una presenza costante e si caratterizza in modi diversi a seconda delle epoche in cui la produzione figurativa, plastica o architettonica si colloca. In Italia, il contatto con l'arte antica non è mai stato del tutto assente. Parlare di continuità del classico, soprattutto per ciò che riguarda il territorio italiano, vuol dire in primo luogo insistere sulla massiccia presenza fisica di monumenti e reperti e sulla loro valenza di repertorio potenziale<sup>7</sup>.

A fissare le principali tappe del rapporto privilegiato che lega gli artisti italiani al mondo antico è Nicole Dacos, nel saggio *Arte italiana e arte antica*<sup>8</sup>.

Nel Medioevo si possono seguire le tracce di tale rapporto in tutte le scuole regionali. L'arte medioevale, però, nel richiamo alle opere antiche non denota né la consapevolezza né la volontà erudita che saranno invece proprie del Rinascimento.

Il primo artista ad abbandonare il linguaggio bizantino per fondare una pittura più aderente alla realtà e di conseguenza al naturalismo di derivazione greca, è Giotto. Tuttavia, nel Trecento permangono ancora nella pittura numerosi elementi bizantini; solo nel Quattrocento si avrà una compiuta rivalutazione del mondo classico, legata alla precisa volontà di trarre da esso modelli e regole, nonché l'ispirazione per la ricerca dell'armonia e dell'equilibrio compositivo.

Il canone di bellezza come armonia eserciterà un'influenza determinante su tutta la cultura artistica del Rinascimento. Tra il Quattrocento e il Cinquecento, infatti, si rafforza la consapevolezza della grandezza dell'arte antica; ciò determina un atteggiamento di emulazione nei confronti del classico. Lo studio dell'antico è il cardine dell'attività di molti artisti, per i quali l'arte classica è modello di perfezione estetica ed espressione compiuta di quegli ideali di armonia cui anche la società coeva aspirava. L'interesse per l'arte antica si accresce grazie alle scoperte archeologiche compiute nel periodo<sup>9</sup> e al lavoro filologico operato dai letterati umanisti sui testi della civiltà classica. Gli artisti abbandonano il loro stato di artigiani e iniziano a lavorare in collaborazione con gli umanisti assorbendone la cultura. Da tale col-

---

<sup>7</sup> SETTIS (1994), pag. 250 - 260

<sup>8</sup> DACOS (1979), pag. 3 - 68

<sup>9</sup> Nei primi decenni del Cinquecento vengono scoperte a Roma alcune statue destinate a diventare famosissime, come l'*Apollo*, il *Laocoonte*, l'*Arianna dormiente*, l'*Ercole e Anteo*; queste opere diventeranno per gli scultori espressione emblematica dei canoni classici. Per l'esposizione di queste sculture Bramante, su incarico di papa Giulio II, progetta una sistemazione all'aperto, nel cortile del Belvedere Vaticano.

laborazione si sviluppa la convinzione che l'antico rappresenti la natura ideale, il canone da perseguire e a cui aspirare.

Lo studio dell'antico è elemento fondante dell'attività di Raffaello, per il quale l'arte classica non è soltanto oggetto di interesse erudito ma modello da emulare. L'ideale a cui Raffaello tende è l'arte greca nei suoi aspetti più noti al tempo identificabili soprattutto con le copie di età romana.

Anche per Michelangelo il rapporto con l'arte antica è di fondamentale importanza; egli è avviato allo studio della classicità dagli intellettuali della cerchia di Lorenzo il Magnifico e ha modo di approfondirlo durante un soggiorno a Roma tra il 1497 e il 1501. Michelangelo studia l'antico quanto Raffaello e come lui si lascia ispirare dalla produzione artistica del periodo ellenistico mediata dai copisti romani, rappresentata specialmente dal *Torso del Belvedere* e dal gruppo del *Laocoonte*. Egli, tuttavia, non si limita ad acquisire un repertorio di forme da cui trarre ispirazione, riesce piuttosto a penetrare il significato profondo della cultura classica comprendendone i contenuti spirituali. L'allontanamento dal classicismo è evidente nella rappresentazione dei corpi in movimento: i suoi nudi (emblematici quelli della Cappella Sistina) sono carichi di un'energia interna che si manifesta in gesti possenti e torsioni disarmoniche che corrompono l'armonia e l'equilibrio propri dell'arte classica. Dalla crisi del classicismo che si esprime nel linguaggio michelangioloesco nascono le forme che verranno poi canonizzate dal Manierismo.

Nella seconda metà del Settecento si diffonde attraverso tutta Europa una nuova ondata di entusiasmo per l'antico che si manifesta con l'arte neoclassica. Si afferma un vero e proprio culto dell'antichità, alimentato anche dagli scavi archeologici che avevano portato alla luce le città di Ercolano e Pompei<sup>10</sup>. I due siti restituiscono in abbondanza oggetti d'arte minore che influenzano profondamente la produzione di suppellettili e oggetti d'arredo; in ambito anglosassone tale tendenza è espressa, ad esempio, nei prodotti dell'industria di ceramiche di Josiah Wedgwood decorati con immagini ispirate alle forme ceramiche antiche.

Nel 1755 Johann Joachim Winckelmann pubblica i suoi *Pensieri sull'imitazione delle opere greche in pittura e scultura*, seguiti poco dopo dalla *Storia dell'arte antica* (1764) nella quale riflette sul rapporto che lega l'artista moderno alle opere classiche. L'imitazione dell'arte classica diventa

---

<sup>10</sup> L'avvenimento più importante è senza dubbio la scoperta di Ercolano che avviene nel 1711 e di Pompei, i cui scavi iniziano nel 1733. I risultati degli scavi vengono pubblicati tra il 1757 e il 1792 dall'Accademia Ercolanense iniziandosi a diffondere tra gli eruditi e gli artisti.

così il principio fondamentale della poetica neoclassica: Winckelmann scrive, infatti, che l'unico modo per divenire grandi è emulare gli antichi.

La ricerca della perfezione etica ed estetica della classicità è legata al rifiuto della contemporanea arte rococò, considerata riflesso frivolo e mondano di una società corrotta e priva di ideali. L'arte neoclassica vuole essere espressione di un valore educativo che passa per il recupero dei canoni ideali e formali del mondo classico. Ciò determina uno stretto legame tra arte e politica specialmente nella Francia della Rivoluzione. Si pensi, ad esempio, alle opere di Jacques-Louis David che, facendo appello alla virtù civica e ai sentimenti patriottici, attraverso il riferimento all'antico manifestano i fermenti ideologici precedenti allo scoppio dei moti rivoluzionari; tra tutte, volendo individuare un'opera che fa proprie queste tematiche, si può far riferimento a *Il giuramento degli Orazi* del 1784.

Negli stessi anni si fa strada anche una diversa interpretazione del mondo antico che appare nell'opera del pittore Heinrich Füssli. La conoscenza delle opere classiche non provoca un senso di quiete ed equilibrio, ma al contrario, suscita forti turbamenti. L'ammirazione degli antichi capolavori non sprona l'artista a realizzare nuove creazioni, come sostiene Winckelmann, ma provoca un sentimento di inferiorità e di perdita. Testimonianza di questo tipo di rapporto tra il pittore e l'antico è l'opera *La disperazione dell'artista davanti alle rovine antiche* del 1778; questa composizione interpreta una sensibilità già preromantica, sostituendo alla razionale ricerca del bello ideale un rapporto fortemente emotivo con l'arte classica, la cui irraggiungibile perfezione suscita nell'artista inquietudine. Nella sua produzione Füssli recupera il patrimonio classico contaminandone le forme con i temi derivanti dalla riscoperta del Medioevo e dal recupero della letteratura epica e leggendaria. Egli esprime la propria ammirazione per le opere di Michelangelo e dei manieristi, considerati invece negativamente dai teorici del bello ideale neoclassico che ne condannano le forme grandiose e disarmoniche. In modo dichiaratamente antineoclassico Füssli esprime una sensibilità nuova, tendente alla ricerca del sublime, dove l'invisibile conta più del visibile, e alla serenità del noto sostituisce l'inquietudine dell'ignoto.

A partire dal Romanticismo si comincia ad avvertire una diffusa diffidenza nei confronti dell'interpretazione neoclassica dell'antichità; un atteggiamento che alla fine dell'Ottocento si concretizzerà nella ricerca di nuovi modelli e in una negazione dei canoni dell'arte classica. L'arte antica non viene del tutto rifiutata, quanto piuttosto reinterpretata e considerata come arte ingenua, frutto di una primordiale relazione tra l'uomo e la natura. L'opera antica non è più ammirata per se stessa quanto per il suo valore no-

stalgico, evocativo, romantico. Con l'Ottocento l'arte classica cessa di essere ritenuta un modello, un punto di riferimento obbligato per gli artisti.

La cultura predominante del Novecento tenderà a negare tutti gli elementi costitutivi dell'arte classica; una tendenza che si renderà particolarmente evidente nella produzione delle avanguardie.

A partire dall'opera di Paul Cézanne sarà la resa della molteplicità dei punti di vista l'obiettivo che si pone di raggiungere l'arte contemporanea. Nel tentativo di superare il grande limite dell'illusione di un mondo piatto, a due dimensioni, si afferma l'idea di un'immagine che va modificandosi per giungere a una rappresentazione dinamica delle cose. Guardando a Cézanne un esempio di tale approccio è l'opera *Natura morta con putto di gesso* (1895); si potrebbe tuttavia citare anche Pablo Picasso che fa proprie le medesime scelte formali in opere come *Les demoiselles d'Avignon* (1907).

La riflessione contemporanea sulla questione è ben espressa da Vasilij Kandinskij nell'introduzione a *Dello spirituale dell'arte* (1910):

*«Ogni opera d'arte è figlia del suo tempo, e spesso è madre dei nostri sentimenti. Analogamente, ogni periodo culturale esprime una sua arte, che non si ripeterà mai più. Lo sforzo di ridar vita a principi estetici del passato può creare al massimo opere d'arte che sembrano bambini nati morti. Noi non possiamo, ad esempio, avere la sensibilità e la vita interiore degli antichi Greci. E se in cultura tentassimo di adottare i loro principi non faremmo che produrre forme simili alle loro, ma prive di anima».*<sup>11</sup>

L'attenzione all'antico in ottica "antipassatistica" è propria anche del Futurismo. I giovani futuristi, abbracciando la filosofia della volontà di potenza nietzschiana, enfatizzano un conflitto generazionale tra una nuova vitalità e gli ideali immobili dei loro padri. Il rapporto tra le due generazioni è espresso dall'antitesi tra la macchina ruggente e veloce e l'inutile museo, simbolo di un'immobile ammirazione del passato, contrastante con il continuo movimento delle grandi città industriali. Ciò che il futurismo rifiuta è il concetto di un'arte elitaria e decadente, confinata nei musei e negli spazi della cultura aulica. Filippo Tommaso Marinetti nel 1909<sup>12</sup> pubblica su "Le Figaro" il suo programma diviso in undici punti con lo scopo di esporre gli obiettivi del Futurismo e allo stesso tempo di sottolineare ciò che il movimento rifiuta. Istituire un confronto fra la *Nike di Samotracia* e un'auto-

---

<sup>11</sup> KANDINSKIJ (1910), pag. 17

<sup>12</sup> Il Manifesto del Futurismo apparve in anteprima sulla "Gazzetta dell'Emilia" di Bologna, in data 5 febbraio 1909. Con il titolo *Manifesto iniziale del Futurismo* fu pubblicato in francese sulla prima pagina del quotidiano "Le Figaro" di Parigi il 20 febbraio 1909.

mobile da corsa - come appare dal paragrafo 4 del *Manifesto Futurista* - a svantaggio della prima, era certo cosa inaudita. Viene rifiutata la bellezza statica dell'arte classica promuovendo un nuovo tipo di estetica, quello della velocità, che trova il suo apice nell'automobile ruggente e nel dinamismo della metropoli moderna. Altre istanze del movimento sono il rifiuto del passato, l'adesione totale alla vita moderna, al progresso, ai ritmi dinamici di una società nuova ormai sempre più industrializzata.

Nonostante il rifiuto del Futurismo, molte opere del Novecento dimostrano chiaramente che il classico può ancora ispirare la creatività contemporanea. La persistenza dell'iconografia classica nell'arte del XX secolo può essere ben esemplificata da molti movimenti e artisti.

L'artista contemporaneo guarda a ciò che la storia dell'arte considera "classico" e ne preleva dei frammenti. L'arte contemporanea attua una rivisitazione del passato attraverso la consapevolezza del presente, con la cognizione che, come aveva sostenuto Roland Barthes, il dipingere così come l'atto di scrivere «*significa ripetere un gesto anteriore, mai originale*». Il testo, l'immagine, che deriva da tale atto costituisce «*uno spazio a più dimensioni, in cui si congiungono e si oppongono svariate scritte, nessuna delle quali è originale: il testo è un tessuto di citazioni*»<sup>13</sup>. A livello concettuale, nel momento in cui l'arte inizia a riflettere su se stessa avvia un processo di decostruzione che dà vita a nuove forme e significati mettendo in crisi l'idea di una storia dell'arte lineare e progressiva.

Nel Novecento il primo a trarre dal classico materia feconda per la propria opera è Giorgio de Chirico che, decostruendo il contesto culturale e modificando il significato delle forme, riesce a coglierne l'aspetto enigmatico.

Tra gli anni Sessanta e Settanta sono, invece, artisti come Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto e Jannis Kounellis a rivolgersi al classico per dar forma alla propria arte. In questo caso il classico è citato come testimonianza dell'incolmabile lontananza tra gli antichi miti, ormai scomparsi, e la modernità che può soltanto osservare ciò che è stato.

Paolini ritrova il classico nella storia dell'arte: egli sottopone a un esame analitico prima i classicismi della modernità per poi rivolgersi all'antico. Negli anni Sessanta inizia un percorso di ricerca che trova nella storia e nella tecnica dell'arte i propri referenti<sup>14</sup>. In particolare a partire dal 1967, si dedica alla riflessione sul sistema artistico inteso come repertorio consacrato

---

<sup>13</sup> BARTHES (1967), *La morte dell'autore* in "Il Brusio della lingua. Saggi critici IV" (1988), cit. pag. 54

<sup>14</sup> VOLPI (2008), pag. 205

e inesauribile di autori e opere tracciando i suoi percorsi all'interno dello spazio simbolico del museo<sup>15</sup>.

Kounellis e Pistoletto, invece, considerano il ricorso al classico come una *necessità* insita nella natura umana, un elemento che sopravvive a se stesso e ogni volta si presenta agli occhi di chi lo osserva allo stesso tempo uguale e diverso<sup>16</sup>. La rappresentazione del classico offerta da questi artisti risente, infatti, della condizione dell'uomo moderno che abita una realtà frammentaria e, per questo, anela alla ricomposizione di un'unità perduta. Le loro creazioni artistiche alludono alla perdita di compiutezza, alla frammentarietà, al disorientamento<sup>17</sup>. Esempi recenti di utilizzo delle forme classiche nel lavoro di questi due artisti sono individuabili in opere come *Paradiso contemporaneo*, allestita nel 2012 da Michelangelo Pistoletto alle terme di Caracalla, o *Senza l'antica prospettiva*, realizzata nel 2013 da Jannis Kounellis presso lo stadio di Domiziano.

### 3. CONCLUSIONI

L'antico è stato esempio e scuola per gli artisti che hanno, a seconda della propria propensione culturale, ora dissacrato ora seguito la lezione accademica dei maestri del passato. Salvatore Settis ritiene che ogni epoca per trovare una sua identità ha necessità di creare una propria e diversa idea di classico<sup>18</sup>. Ad esempio, per il Winckelmann la sola arte classica era quella greca del V secolo a. C.; invece, il Vasari considerava "classica" l'arte romana che nella vita di Andrea Pisano definiva «*la più divina di tutte l'altre*»<sup>19</sup>; infine, il Piranesi, in polemica con la crescente esaltazione dell'arte greca propria del Settecento, esaltava la classicità romana rivendicandone le radici autoctone riconducibili agli Etruschi.

Il classico non si presenta quindi come un modello «*perpetuamente uguale a se stesso*» ma come una fonte di ispirazione che trova in ogni epoca una

---

<sup>15</sup> La più evidente formulazione di tale processo è l'opera *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* copia fotografica identica all'originale (per soggetto e dimensioni ma in bianco e nero), che attraverso l'artificio del titolo capovolge il significato della tela. Il titolo del dipinto del 1505 (*Ritratto di giovane*) connota il giovane come soggetto che subisce l'azione del ritrarre da parte del Lotto. Paolini inverte gli elementi, ora è Lorenzo Lotto a subire l'azione del guardare da parte del giovane che diviene il soggetto agente; non è più l'artista che dipinge ma l'osservatore a essere "autore" del quadro.

<sup>16</sup> SETTIS (2004), pag. 101 - 114

<sup>17</sup> BARBANERA (2013), pag. 36

<sup>18</sup> SETTIS, "Il classico? Darà il ritmo al nostro futuro", "La Stampa", 3 aprile 2004

<sup>19</sup> VASARI (1550), pag. 139

propria evoluzione e risente, per citare le parole di Settis, «della varietà e della complessità dell'esperienza storica»<sup>20</sup>.

“Contemporaneo” è, dunque, lo sguardo presente di chi osserva; gli individui coevi delle diverse epoche storiche, osservando le forme del passato, hanno sviluppato l'attitudine a tradurle al presente così da attribuire loro ogni volta uno specifico significato.

Ciò che emerge fortemente è il profondo legame che intercorre tra il ricordo dell'antico e il tempo presente. Il classico non è un modello perpetuamente uguale a se stesso; non esiste, dunque, un solo antico così come non si può parlare di una sola contemporaneità. Proprio questo aspetto fluido che caratterizza il concetto di classico ha permesso agli artisti di tutte le epoche di appropriarsi delle sue forme e dei suoi contenuti sfruttandone le potenzialità ognuno secondo le proprie volontà e finalità artistiche.

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Linee della ricerca artistica in Italia 1960 - 1980*, catalogo della mostra a cura di N. Ponente, Palazzo delle Esposizioni 14 febbraio - 15 aprile, Roma, 1981
- M. BARBANERA, *Frammenti di un dialogo tra antico e moderno*, in *Post-Classici. La ripresa dell'antico nell'arte contemporanea italiana*, catalogo della mostra a cura di V. Trione, Roma, 2013
- R. BARTHES, *La morte dell'autore*(1967)in *Il Brusio della lingua. Saggi critici IV*, 1988
- W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Torino, 1997
- N. DACOS, *Sopravvivenza dell'antico*, voce dell'*Enciclopedia dell'Arte Antica*, I supplemento, pp. 725-746, Roma, 1970
- N. DACOS, *Arte italiana e arte antica*, in *Storia dell'arte italiana*, III tomo, Torino, 1979
- M. DISCH, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato, 1960-1982*, volume I, Milano, 2008
- F. FORTINI, *Classico*, voce dell'*Enciclopedia Einaudi*, Torino, 1978
- F. HASKELL, *L'antico nella storia del gusto: la seduzione della scultura classica, 1500-1900*, traduzione di Renato Pedio, Torino, 1984
- V. KANDINSKIJ, *Dello spirituale nell'arte*, 1974
- S. SETTIS, *Continuità dell'antico*, voce dell'*Enciclopedia dell'Arte Antica*, secondo supplemento 1971-1994, volume II, pp. 250-260, Roma, 1994
- S. SETTIS, *Futuro del "classico"*, Torino, 2004
- S. TATTI, *Classico: storia di una parola*, Roma, 2015

---

<sup>20</sup> SETTIS, op. cit.



G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori*, 1550, edizione a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino, 1986

M. VOLPI, *L'occhio senza tempo. Saggi di critica e storia dell'arte contemporanea*, Roma, 2008

C. ZAMBIANCHI, *Riflesso nel tempo. Note sul senso della storia nell'opera di Giulio Paolini*, in *Giulio Paolini. Il passato al presente*, Mantova, 2016



**Johann Heinrich Füssli, *La disperazione dell'artista davanti alle rovine antiche*, 1778 (Kunsthau Zürich)**

**DOCUMENTI**

*ΤΡΙΛΑΚΟΝΤΑ*



**John William Godward, *La musa Erato e la lira* (1895)**

TRADUZIONE DEL LIBRO QUARTO (CAPP. VI-XI)  
DELLA *STORIA DELLA CITTÀ DI TIVOLI* DI MARCO ANTONIO NICODEMI

DI ROBERTO BORGIA

LIBRO QUARTO DELLA PRIMA PENTADE<sup>160</sup>  
*RACCOGLIE GLI AVVENIMENTI DA CESARE A COSTANTINO*  
A Tivoli fiorisce nuovamente la passione per le ville.  
*Capitolo VI*

I Cesari ormai, per tutelare in maniera più sicura il loro potere, comandavano ingiustamente che fossero uccisi tutti coloro che per simpatia o per valore godevano di più favore nell'esercito, o presso il popolo. Ma in verità, come i fatti poi dimostrarono, eccitavano ancor di più l'odio contro se stessi, così che in brevissimo tempo il loro potere imperiale veniva rovesciato, giacché dai prefetti dell'esercito non solo venivano destituiti, ma spesso privati della vita, oltre che del potere. Ed infatti non il gran numero degli armati, non l'autorità assoluta, per cui credevano che tutto fosse lecito per loro, ma la cura per i prezzi delle vettovaglie, la punizione dei malvagi, la protezione dei buoni, il culto delle religioni sono la più salda difesa di un impero. Vespasiano, ottemperando a tali virtù, felicemente ottenne l'Impero e governò con molto successo, dando a ciascuno il meritato premio per le sue fatiche.

In questo tempo vi fu tra i Tiburtini un personaggio di grandissima autorità, Plauzio Silvano, prefetto di Roma, che già trionfante era stato ricevuto da Claudio Cesare, che gli era andato incontro e, non togliendosi mai dal suo fianco, lo aveva condotto in Campidoglio e nella sua casa. Egli fu creato console per la seconda volta da Vespasiano, poi fu insignito dal Senato degli ornamenti trionfali per le molte spedizioni compiute in maniera egregia. Conserva ai posteri la memoria di queste spedizioni la mole tiburtina presso il ponte Lucano, con le seguenti iscrizioni la prima delle quali è quella destra incisa con splendidi caratteri:

*Marco Plauzio Silvano figlio di Marco e nipote di Aulo  
Console, uno dei sette sacerdoti del collegio degli epuloni,  
al quale il Senato decretò gli ornamenti trionfali  
per aver felicemente condotto la campagna in Illiria  
e [qui sono sepolti] anche la moglie Lartia figlia di Gneo,  
e Aulo Plauzio Urgulanio figlio di Marco*

---

<sup>1</sup> Dell'opera del medico tiburtino del XVI secolo Marco Antonio Nicodemi *Tiburis Urbis Historia* si conosce un solo incompleto esemplare a stampa, conservato nella Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma, collocazione Rari 159. Di questa che è la prima storia della città di Tivoli, abbiamo pubblicato negli *ANNALI* 2013, pp. 81-104 la traduzione del primo libro; quella del secondo libro negli *ANNALI* 2014, pp. 95-117; quella del terzo libro negli *ANNALI* 2015, pp. 109-125; i primi cinque capitoli del quarto libro sono stati pubblicati negli *ANNALI* 2016, pp. 109-123.

*che visse nove anni.*

L'iscrizione sulla sinistra è la seguente :

*A Tiberio Plauzio Silvano Eliano, figlio di Marco, della tribù Aniense, ricoprì la carica di pontefice, sodale augustale, triumviro monetale per fondere e battere bronzo, argento ed oro, questore sotto Cesare Tiberio, legato della V legione in Germania, pretore urbano, legato e compagno in Britannia di Claudio Cesare, fu console e proconsole della provincia dell'Asia e legato pro pretore in Mesia, dove trasportò e fece tributari dell'impero centomila e più Trasdanubiani con le loro mogli, i loro figli e i Principi e Re. Represse i tumulti in Oriente promossi dai Sarmati, sebbene gran parte dell'esercito fosse stato spedito in Armenia. Potè ricondurre diversi re, prima ignoti od ostili al popolo romano, sulla riva che controllava, portandoli ad adorare le insegne romane.*

*Ai re dei Bastarni e Roxolani [Plauzio] rimandò i loro figli, ai re dei Daci i loro fratelli, presi o per meglio dire strappati ai nemici, e da alcuni di questi ricevette gli ostaggi, con ciò stabili ed estese la pace della provincia (di Mesia), avendo fatto anche ritirare il re degli Sciti dall'assedio di Cherson, che è al di là del Boristene. Fu il primo che da questa provincia (la Mesia) soccorse [alla penuria del Popolo Romano], facendo pervenire una quantità di grano dalla Mesia. Richiamato (a Roma), mentre era governatore della Spagna (Tarraconensis) per diventare prefetto della città, in questa prefettura medesima il Senato lo onorò con gli ornamenti trionfali, per volontà dell'imperatore Cesare Augusto Vespasiano, che in una orazione proferì le seguenti parole che qui vengono ritrascritte: "Ha così bene governato la Mesia che la concessione degli onori trionfali non avrebbe dovuto attendere il mio Principato, se non che questo ritardo aumenta il valore di questo nuovo titolo, che gli viene assegnato mentre è prefetto dell'Urbe". Durante la carica di prefetto della città, l'imperatore Cesare Augusto Vespasiano lo nominò console per la seconda volta.*

Durante quegli stessi tempi, molti, fuggendo la corte degli Imperatori, emigrarono a Tivoli, affinché, privandosi volontariamente degli onori, potessero vivere liberi dal timore di essere uccisi. Perciò non senza ragione Tivoli fu chiamata "dal soggiorno piacevole" da Orazio nelle *Epistole*, libro primo, epistola settima :

*Roma superba*

*Non già mi piace, ma Tivoli dal soggiorno piacevole,*

*O il quieto Taranto .*

Ora si spende soltanto per la coltivazione degli orti, affinché gli alberi infruttiferi siano resi produttivi artificialmente dei vari frutti per mezzo dell'innesto. Tra queste piante ci piace ricordare il tiglio che Plinio seniore nel libro diciassettesimo, capitolo relativo agli innesti, dice di aver visto carico di ogni genere di frutta. Giacché in uno dei rami nascevano noci, da un altro uscivano fuori bacche, da un altro si diffondevano fichi, da un altro pendevano grappoli d'uva, da un altro nascevano pere, in un altro ancora melagrane e varie qualità di mele. Il che leggiamo non sen-

za grande meraviglia! Ma questo albero in breve tempo si seccò; giacché non poteva a lungo, da una sola radice e dal tronco di matrigna di un solo albero così lento e con tanta varietà di rami, venire somministrato un alimento adeguatamente assimilabile da tanto genere di frutti. A Vespasiano succedette il figlio Tito e, dopo due anni, Domiziano, nel cui impero, tra l'altro, erano frequentati la villa e il podere di Faustino, che forse è quello che già abbiamo visto essere stato avvocato del fisco; si trovavano nel territorio di Tivoli e sono ricordati spesso da Marziale tanto nel primo che nel quinto libro degli Epigrammi. Prossimo a questi fondi era quello di Fenio Telesforo, come lo stesso Marziale scrive nel primo libro degli Epigrammi : *O Faustino, questi orti a te vicini li possiede Telesforo / Fenio assieme ad un breve tratto di campagna e prati irrigati*. Durante questo periodo, nello stesso territorio tiburtino, aveva la propria villa Marziale, che però poco dopo vendette a un certo Matone, perché costui, o troppo spesso o con troppa libertà, vi andava, o troppo a lungo vi si tratteneva. Di questa vendita egli, scrivendo con spondaico ed arguto verso, si gloria di aver raggirato il compratore : *Tu eri sempre mio ospite, o Matone, nella nostra villa di Tivoli. / Tu l'hai appena acquistata, ti ho gabbato: ti ho venduto una villa già tua*. Veniva poi lodata la villa di Apollinare, che aveva avuto forse in dote dalla sua moglie tiburtina; a questo fatto accenna lo stesso poeta nel libro decimo, epigramma trentesimo : *Egli non ammira allo stesso modo la dolce Tivoli / della casta sposa, né i ritiri di Tuscolo e dell'Algido, / né Preneste e nemmeno Anzio*. Diretta a questo Apollinare si legge una lettera molto lunga di Plinio il giovane, con la quale egli ricorda la sua villa tiburtina . Ma dobbiamo meravigliarci di Plinio? Poiché egli fu così amante delle ville, che ne ebbe moltissime nel Prenestino, nel Tuscolo, in Laurento, in Toscana, nella spiaggia di Baia, e nella Gallia Cisalpina, presso il lago del Lario , uno dei più vasti d'Italia. Viene alla memoria che a ragione Giovenale, così severo riprensore del lusso, si dimostrava meravigliato, pur tuttavia sembra che lui stesso non abbia voluto essere privo di una villa a Tivoli, come accenna nella satira undicesima [[decima]], allorché scrive che avrebbe imbandito una cena tanto frugale quale si dice che diede Evandro ad Ercole, e non con carni prese dai macelli, ma da un grassissimo capretto che procurava da far venire dall'agro tiburtino:

*Eccoti le portate: nessuna provvista viene dal mercato.*

*Dai pascoli di Tivoli verrà un capretto bello grasso, il più tenero di tutto il gregge, ancora non avvezzo all'erba,  
e incapace di mordere i virgulti curvi a terra di un salice,  
con più latte che sangue in corpo.*

Questo stesso poeta nella quattordicesima satira punge in maniera non oscura Ce[[n]]tronio, perché fabbricava una splendida villa nel territorio di Tivoli , erigendovi alte torri, e ornandola di marmi di nobile provenienza.

Innanzi a tutte però viene celebrata la splendidissima e piacevolissima villa tiburtina di Manlio Vopisco; e perciò non a torto Stazio nel libro primo delle Selve osò preferirla a qualunque altra più insigne villa e a qualunque altro giardino.

Il posto di tutte queste ville sarà descritto, a Dio piacendo, nella seconda Pentade. In tutto questo sfavillio di ville, la Santissima Religione di Cristo, radicata con più profonde radici, sempre di più, di giorno in giorno, si propagava. Ma Domiziano, non sopportando ciò, egli che non si vergognava di farsi chiamare Signore e Dio, si sforzò di allontanare i Cristiani dalla nuova religione, prima con le promesse di ricchezze e di onori, poi con crudelissimi tormenti. Perciò i Cristiani ebbero a soffrire una strage immensa, se strage si deve chiamare quella maniera di morire, che con l'eterna gloria fa ottenere la vita eterna.

La stessa persecuzione contro i Cristiani misero in moto Traiano e l'imperatore Adriano, suo successore. Sotto questo imperatore molti tiburtini, che professavano la fede di Cristo, non temettero di sacrificare la vita, versando il loro sangue, come ricorda onorandoli la Santa Chiesa di Dio e come noi a questo punto narreremo.

**I fratelli tiburtini San Getulio, Amanzio, tribuno dei soldati, e Primitivo, ed anche Cereale vicario, col nome del Signore Gesù sulla labbra, sono insigniti della sacra corona del Martirio .**

*Capitolo VII*

Il modo di vivere dei primi Cristiani era tale, che nessuno poteva non ammirare la loro umana probità. Tutti, anche non volendo, dovevano convenire che per la loro dottrina vi era in essi una divina sapienza; e così erano i loro miracoli, che qualsiasi persona, anche malvagia, doveva per forza riconoscere che a loro era stata donata la divina onnipotenza. Perciò si incominciava ad abbracciare da ogni parte il culto della religione cristiana e coloro che avevano, anche per poco, assaporato i valori di questa religione, ne provavano tanto gaudio, che, per conservare la loro religione, ritenevano tutte delizie anche l'essere torturati, l'essere straziati dalle belve, l'essere bruciati e qualunque altro miserando supplizio. Il che opportunamente dichiarò Getulio che veniva chiamato anche Zotico, come risulta in un codice Vaticano, nobile personaggio tiburtino, assieme a Primitivo e al tribuno Amanzio, suoi fratelli, e a Cereale, discepolo vicario, quando non poté essere rimosso dalla venerazione del nostro Signore Gesù Cristo, né con le lusinghe, né con minacce, né con nessuna crudeltà di tormenti.

Perciò Getulio, illustre per patria, stirpe, ricchezze, dignità e dottrina, avendo ricevuto dal pontefice Evaristo, o piuttosto dal pontefice Alessandro primo, i primi insegnamenti della santa fede, ebbe talmente tanto fervore, che non solo era il rifugio dei Cristiani, che allora erano a Tivoli, ma lo era veramente di tutti. Egli pertanto volendo la salvezza di ogni persona, attirava alla fede quanti più poteva, tanto dalla Grecia, quanto dall'Italia, allettati dalla gravità dei suoi costumi, che confermava con la sua santità, e tutti questi istruiva con singolare amore sui sacri dogmi, e ristorava col vitto se qualcuno fosse povero. Già dunque aveva educato a questa santa religione la propria moglie Sinforosa, già i sette loro figliuoli, già i suoi fratelli Primitivo ed Amanzio, già suo cognato Eugenio e molti altri, allorché l'imperatore Adriano, istigato dai suoi sacerdoti, indisse la quarta persecuzione

contro i Cristiani - se non vogliamo dire che egli proseguì la terza persecuzione promossa da Traiano, mettendola in esecuzione secondo il costume di questi - e mandò Cereale, vicario, come si crede, di Roma, a Getulio, che dimorava presso il monte Ereto, in un suo fondo presso il Tevere, detto Capreoli, oggi Monte Rotondo poco meno di tredici miglia da Roma, sulla via Salaria, per trascinarlo in carcere. Ma Cereale, a cui per l'assidua amicizia di Primitivo, quello stesso Getulio era molto noto, in breve tempo giunse presso quest'uomo di Dio, ed avendolo trovato intento ad insegnare i divini precetti, fu tanto lontano dal far cadere nelle sue mani Getulio, che lui stesso piuttosto, benché armato, cadde prigioniero di quello che era inerme. Infatti meravigliato poiché quel sant'uomo non si turbasse per nulla della sua venuta, domandò dapprima se fosse a conoscenza gli editti degli Imperatori contro i Cristiani. Getulio rispose: *«È forse così necessario obbedire agli ordini degli Imperatori? Questi qui sono mortali e tra poco dovranno ridursi in putride polveri. Bisogna invece obbedire all'eterno figliuolo del potentissimo Iddio»*. E Cereale ribatté: *«Che cosa dici? È figlio al vostro Dio?»*. Allora Getulio: *«Dio ottimo massimo è eterno e dall'eternità, conoscendo se stesso, genera il Verbo, che è lui stesso e consostanziale a lui stesso. Questo Verbo è il Figlio, vero Dio generato da Dio Padre, concepito da Maria Vergine, per opera dello Spirito Santo, che procede da entrambi, per richiamare i morti in vita, per ridare la vista ai ciechi, mandare i lebbrosi. Egli comandò ai venti, calmò le tempeste del mare; egli con i piedi asciutti, con la leggerezza del suo corpo e con lo spirito, sollevando il suo peso, camminò sul mare»*. Dette queste cose, chiamò Amanzio, che, dopo aver deposto il tribunato, si era dedicato con tutta l'anima alle opere cristiane, ma per timore di Adriano si era nascosto (poiché a nessuno sembra lecito esporsi volontariamente ai pericoli della morte). Venne Amanzio, degno di venerazione per una certa timidezza e umiltà, e così insieme, tutti e due, inducono Cereale a rinunciare agli idoli costruiti da mani mortali, ed ad abbracciare la salutare religione di Cristo, in modo che, abbandonate le cose caduche e vane, guadagnasse il centuplo e possedesse la vita eterna. Dedicatisi dunque al digiuno, unito alle preghiere, udirono una voce angelica, che comandava loro di chiamare il pontefice Sisto. Venne Sisto ed insegnò a fondo a Cereale gli articoli della Fede e quindi nella Grotta, che faceva le veci di una cappella, lo battezzò. Cereale, imbevuto della conoscenza degli articoli di fede, mentre veniva asperso con l'acqua santa, disse: *«Ecco, io vedo scendere in me una luce più viva dello splendore del sole»*. Dopo ciò Sisto celebrò la sacra funzione, li ristorò col sacro pane, e ripartì. Avendo udito tutto questo, un certo Vincenzo, esattore del denaro pubblico, il quale era forse venuto presso Getulio per trasportare l'oro e l'argento riscosso, riferì il tutto ad Adriano. Questi, meravigliato che il vicario Cereale avesse abbandonato gli dèi per seguire i fantasmi (come dicevano), comandò all'ex console Licinio di correre ad arrestare e gettare in carcere quei santi uomini. Costui li arresta, li conduce a Tivoli, dove allora si trovava Adriano e per ordine di lui si sforza a costringerli a sacrificare a Giove e a Marte.

Ma quelli, poiché avevano disprezzato questi sacrifici, vengono spogliati e battuti crudelmente con bastoni. Allora Getulio disse: *«Ringrazio Iddio Padre Onnipoten-*



*te e il suo Figliuolo Gesù Cristo; ad essi mi offro, puro olocausto. Dio non disprezza lo spirito afflitto e il cuore contrito ed umiliato».* Poi sono ricacciati in carcere e qui, per lo spazio di ventisette giorni, sono spesso tentati, con promesse della vita, di ricchezze e di onori, a ritornare a sacrificare agli idoli; e più spesso sono minacciati con ferrei ceppi, fame e sudiciume del carcere ad allontanarsi dal sacro culto del Signore Gesù Cristo. Ma dopo che Licinio ebbe riferito ad Adriano, che allora si trovava a Roma, di aver tentato inutilmente con tutte queste cose, Adriano stesso mandò dei soldati da Roma a Tivoli, che riconducessero nel fondo di Getulio i santi uomini, che non avevano voluto in nessun modo sacrificare agli idoli, e che asserivano che mai avrebbero ad essi sacrificato, e ordinò di qui fossero bruciati vivi. Perciò appena furono ricondotti lì, vengono loro legati nel modo più stretto possibile le mani e i piedi, e vengono gettati in un gran fuoco già preparato; e così Primitivo, Amanzio e Getulio arsi vivi, salirono alla luce eterna. Ma Getulio, non offeso affatto dalle fiamme, ebbe il capo fracassato dai bastoni dei soldati, ovvero, come si racconta tra il popolo di Tivoli, dai vignaioli con canne acuminate utilizzate per conficcare le viti in terra, e spirò la santa anima verso il vero Dio, nel quarto giorno prima delle Idi di giugno, nell'anno centoventitrè dopo la restituita grazia.

Sinforosa, moglie pietosissima, antepo- nendo i comandamenti del Signore a quelli dell'imperatore Adriano, raccolse il corpo di un uomo di tanto valore e lo celò onorevolmente in una cava di arena posta in un suo fondo, e in seguito molto spesso, stando innanzi presso il suo sepolcro, con i suoi figliuoli e col Beato Esuperanzio presbitero, non temeva di pregare riverente e di versare lacrime. Questi fatti del Beato Getulio furono per la maggior parte estratti dal Catalogo dei Santi scritto da Pietro de' Natali veneto, vescovo Equilino, e dal Surio che dice di averle desunte da un eccellente codice manoscritto. Tutte le altre cose si possono leggere più diffusamente nei loro scritti. Le sue reliquie furono poi raccolte dai posterì con tanta diligenza, che furono poste in molte chiese a venerazione del popolo, il che si mostrerà nella seconda Pentade. Ora vediamo la moglie Sinforosa e i suoi sette figli.

### **Santa Sinforosa e i suoi sette figli conseguono la palma del Martirio.**

#### *Capitolo VIII*

Accanto alle tante opere meritorie di S. Getulio, attraverso le quali egli vivendo ed insegnando aveva propagandata la Cristiana religione e, perseverando e morendo in essa, l'aveva difesa, fu di somma gloria la virtù di Santa Sinforosa, e quella dei suoi sette figliuoli, giacché questa illustre donna, dopo il martirio del marito, passava la maggior parte del tempo recitando orazioni, tenendosi nascosta con i figliuoli in un angusto antro. Ma Adriano, volendo dedicare agli dei (come era costume) la sua mirabile villa tiburtina, e non potendo avere alcun responso, ed avendo appreso che questo veniva impedito da Sinforosa e dai suoi sette figli, comandò che questi e quella fossero condotti davanti a lui, e li invitò con un discorso benevolo a rinnovare i sacrifici per gli Idoli. Ma Sinforosa, non tenendo in alcun conto il discorso di quello, disse: *«Mio marito Getulio e suo fratello Amanzio, pur essen-*

*do tuoi tribuni, per testimoniare il Signore Gesù Cristo, vollero soffrire piuttosto molti supplizi, e rifiutandosi di sacrificare agli idoli, come insigni atleti, vinsero i tuoi demoni con la morte. Certamente la morte che s'incontra per il sacrosanto nome di Cristo, ai mortali sembra una mortale ignominia, ma innanzi agli ordini degli Spiriti beati partorisce una gloria immortale; infatti loro stessi, riportando i trofei della loro sofferenza, godranno in cielo una vita beata ed eterna insieme all'eterno Re». Ed avendo detto Adriano: «Se non sacrificherai agli dei, io farò sacrificare te ed i tuoi figliuoli», ella lieta rispose: «E da dove mi arriva tanto bene, da meritare insieme ai miei figli di essere offerta a Dio come olocausto?». Infine, dal momento che neppure per il timore della morte poté essere costretta a sacrificare agli Idoli, disse: «Certamente potrò essere uccisa, ma non potrò mai essere costretta a fare sacrifici». E quindi aggiunse che se per la fede di Cristo fosse bruciata, lei stessa a maggior ragione avrebbe bruciato i demoni. Che cosa dire infine di più? Lei voleva trovare quiete con suo marito Zotico. Allora, per comando di Adriano, viene trascinata nel Tempio d'Ercole; viene ignominiosamente schiaffeggiata, viene sospesa per i capelli e, così sospesa, viene percossa; infine, con un grosso sasso legato al collo, al cospetto dei figli, da un'alta grotta giù per scoscese rocce viene gettata nel vorticoso Aniene. E così Sinforosa, santissima donna, il giorno quindicesimo prima delle Calende di Agosto, fu guida nel martirio ai suoi figli, che ella con il suo latte aveva nutrito e che, con santa dottrina, aveva educato. Eugenio, suo fratello, uomo nobile e tra i primi nella curia tiburtina, seppellì il santo cadavere in un suo vicino fondo suburbano, in quella grotta sulla quale – come si crede – è la chiesa di S. Vincenzo martire. Nel giorno successivo Adriano comanda che fossero condotti innanzi a lui i sette superstiti figli, e per quanto minacciasse loro dei tormenti più crudeli, vedendoli anzi sempre più costanti nella fede dei loro genitori, pensò che fosse meglio che venissero eliminati. E dapprima, non avendo neppure compassione per la loro tenera età, ordina che nel Tempio d'Ercole venissero tirate in diversi sensi, per mezzo di carrucole, le loro membra, fino alla disgregazione delle articolazioni degli arti. Poi che ciascuno di loro fosse legato ad un palo. Così legati, comanda che a Crescenzo, che era il maggiore di età, venga trafitta la gola; che a Giuliano sia trafitto il petto; a Nemesio per terzo che sia trafitto il cuore; quindi a Primitivo che sia trafitto l'ombelico; poi a Giustino che sia trapassato il dorso con una spada e che gli vengano tagliate pezzo per pezzo tutte le membra; a Statteo che gli vengano tagliati i fianchi e che sia trafitto con i dardi; ed Eugenio, per ultimo, che venga tagliato in due parti, una parte superiore ed una inferiore a partire dal ventre. Nel giorno dopo, Adriano entrando nel tempio d'Ercole, comandò che quei santi corpi fossero tolti di là, e che venissero gettati in un profondo pozzo. Gli empì sacerdoti pagani chiamarono poi perfidamente questo luogo, a titolo d'ignominia, i sette Botanati, come se volessero dire: il luogo dei sette bruti uccisi, in qualche altro testo si legge Biotanati, cioè uccisi con la violenza. La maggior parte di questa storia fu presa da un antico codice delle vite dei Santi, nel quale fu inserita la storia di Santa Sinforosa, opera di Giulio Africano, autore riportato da Eusebio; dal catalogo del vescovo Equilino, e dalle lezioni sacre del Bre-*

viario . Espose in breve questi martiri con i seguenti versi il mio giovane fratello Nicodemo, molto amante delle arti liberali:

*Primitivo, gettato nel fuoco per difendere il nome di Cristo, / morì insieme al fratello Amanzio, anch'egli arso vivo./ Ma Getulio, loro fratello e dottore nella fede, non offeso / dalle fiamme, morì con il capo fratturato da canne di vignaiuolo. / La moglie (di Getulio) Sinforosa, col capo all'ingiù, viene / buttata nell'Aniene vorticoso , con legato al collo un pesante sasso. / Crescenzio, il figlio maggiore di età, muore colpito alla gola, / muore anche Giuliano trafitto nelle costole. / Nemesio muore immediatamente dopo trafitto da una feroce spada, / quindi a Primitivo sono tagliate ed aperte le viscere,/ Giustino viene trapassato da dietro, a Statteo vengono tagliate le cosce; Eugenio, ancora bambino, viene squarciato negli arti, in più parti. / Trionfando su queste pene ora narrate, nell'alto etere esultano gioiosi perché ora godono del vero Dio. / Perciò soccorrete i cittadini della sacra Patria, affinché / essa stessa possa celebrare i vostri cori e porti incensi ed olii.*

E così undici vittime santissime della stessa famiglia, cosa che non si legge in nessun altro luogo, e precisamente sette figli, due genitori e due zii, in così breve lasso di tempo immolate al Signore Gesù, volarono trionfanti al cielo. In realtà tuttavia i corpi, benché tagliati e straziati, alcuni nel fuoco, altri nell'acqua, altri ancora cacciati nelle profonde viscere della terra, furono religiosamente raccolti, allorché un anno e mezzo dopo cessò la persecuzione, e con l'andar del tempo furono riposti nel nobile tempio che si trova sulla via Tiburtina, al nono miglio da Roma e che oggi, benché in rovina, si chiama di S. Sinforosa. Ora vediamo Caio Popilio uomo illustre in molte cariche amministrative.

### **Caio Popilio risplende per molti titoli**

#### *Capitolo IX*

Nel tempo in cui questi eccellentissimi cittadini tanto soffrirono per la Fede dell'Apostolica Sede, C. Popilio nel medesimo tempo assai si affaticò per le faccende imperiali nella spedizione giudaica, nella quale, nel diciottesimo anno dell'impero di Adriano, furono uccisi in un solo giorno cinquecentottantamila ebrei che si erano ribellati, e in breve tempo furono smantellate cinquanta fortezze, e saccheggiate e devastate col fuoco novecentottantacinque villaggi; ed i resti dell'antica città di Gerusalemme rasi al suolo . I Tiburtini dicono che questo C. Popilio fu loro concittadino. Ma a me sarà sufficiente riportare qui la copia dell'iscrizione posta in suo onore dal Senato Tiburtino, che ora sta in S. Paolo :

*A Gaio Popilio Caro Pedone , figlio di Gaio, della tribù Quirina, console, membro del collegio dei sette epuloni , sacerdote del culto di Adriano, legato propretore dell'imperatore Antonino Pio per la Germania superiore e per l'armata dislocata su questo territorio, curatore*

*di edifici pubblici, prefetto del tesoro pubblico di Saturno,  
curatore delle strade Aurelia antica  
e nuova, Cornelia e Trionfale,  
legato della legione Decima Fretense ,  
della quale si scusò di non poter prendere il comando, pretore,  
tribuno della plebe, questore del divino Adriano,  
candidato dell'imperatore per tutte le magistrature,  
tribuno col laticlavio della legione Terza  
Cirenaica , decorato con onori militari  
dal divino Adriano durante la spedizione in Giudea, decemviro  
per giudicare sulle liti, patrono  
del municipio, curatore esemplare,  
il Senato e il Popolo di Tivoli  
per aver servito la città nel migliore dei modi.*

**Adriano edifica la sua villa nel territorio di Tivoli.  
Istituzione a Tivoli del primo Vescovo  
Capitolo X**

Allo stesso modo con cui Adriano, questo imperatore tanto insigne, aveva onorato i cittadini di Tivoli con le cariche, così volle ornare il loro territorio di una villa che, per universale parere, si deve annoverare tra le meraviglie del mondo. Di questa villa Sparziano , nella parte finale del testo sulla vita di Adriano, dice: «*Fece costruire in modo meraviglioso una villa, così da attribuire ai suoi vari settori i più celebri nomi di luoghi e province, chiamandoli Liceo, Accademia, Pritaneo , Canopo, Pecile e, per non trascurare nulla, fece rappresentare anche gli Inferi*». Per rendere poi più deliziosa questa nobile villa, fece spurgare gli Acquedotti pieni di sabbia e fango che portano l'acqua dal lago Fucino all'Aniene. Trascorse qui la maggior parte della sua vecchiaia, qui emanò decreti e riscrisse le regole su come amministrare i regni e le province. Era solito dimorare qui, divenuto malaticcio dopo le innumerevoli fatiche sostenute nel perlustrare quasi tutto il mondo; e poco mancò che perdesse la vita per un'abbondante perdita di sangue dal naso, tuttavia per allora non morì. Ma colpito in seguito da indebolimento viscerale, da consunzione, da idropisia, che sono soliti essere conseguenza degli efflussi di sangue, morì poi a Baia in Campania . Al suo posto salì al trono Antonino, detto Pio, che egli aveva scelto già da prima come suo successore , e non dobbiamo stupirci che questo imperatore frequentasse poi una così meravigliosa villa, dal momento che, non viaggiando attraverso l'Impero, ma rimanendo a Roma, governò per mezzo di legati, e in verità nella scelta dei legati, qualità che più di ogni altra cosa si richiede a un Principe, fu molto avveduto, e nello stesso tempo molto fortunato, giacchè proprio per mezzo dei legati le province sono amministrate saggiamente , e molte guerre vengono portate a termine con esito favorevole ; in queste spiccò la virtù di Caio Popilio, di cui abbiamo parlato di sopra. Durante il suo impero, si pensa che

venisse istituito per la prima volta un Vescovo a Tivoli dal Pontefice Igino, dal momento che quest'ultimo non poteva provvedere da solo alla moltitudine dei Cristiani a Roma e nei luoghi vicini, come si legge chiaramente nel libro che s'intitola Teatro della vocazione delle genti . Infatti l'imperatore Pio ed il suo successore M. Aurelio permisero che questi popoli potessero abbracciare un poco più liberamente la fede Cristiana. Si comportarono invece al contrario Lucio Vero Commode e Bassiano (che si pensa abbia edificato la villa Bassiana, che sovrasta la villa di Adriano) e il figlio di lui Eliogabalo , che stabilì che si dovesse adorare soltanto il sole, del quale egli, fin dall'infanzia, era stato sacerdote. Ma mentre si occupa di indurre tanto i Romani, quanti i Giudei ed i Cristiani a sacrificare ad esso, viene ucciso, ed Alessandro viene sostituito a lui, certamente severo, ma necessario all'Impero, e benevolo verso i Cristiani; infatti, su incoraggiamento della madre Mammea, concesse loro di poter liberamente frequentare il tempio per adorare Cristo Signore, erettogli a spese pubbliche. In questo tempo, il ponte Pio, fatto costruire da Antonino Pio sull'Aniene, al quarto miglio da Roma, sulla via Tiburtina, fu reso più elevato per ordine di Mammea, con un grandissimo arco, perché non fosse d'impedimento al passaggio delle navi da trasporto e perciò, dal nome della stessa, veniva chiamato un tempo Mammeo, ora Mammolo. In questo stesso tempo erano potenti presso l'Imperatore e avevano moltissima autorità presso chiunque altro, L. Cesonio e C. Cesonio Rufiniano. I Tiburtini non cessano di pretendere che costoro fossero loro concittadini, deducendolo dalla marmorea mole dei Cesoni, che è al di qua dell'Aniene tre miglia da Tivoli, nel suo territorio detto Cesarano. Noi qui riporteremo la copia dei loro epitaffii, che per i titoli sembra che gareggino certamente con quelli di C. Popilio e di M. Plauzio Silvano. E per primo riporteremo quello di C. Cesonio:

*A Gaio Cesonio Macro Rufiniano, figlio di Gaio, della tribù Quirina, rivestito della dignità consolare, sodale augustale, dello stato maggiore dell'imperatore Severo Alessandro Augusto, curatore della città di Lanuvio per due volte, proconsole della provincia dell'Asia, curatore delle acque e del portico Minicio , legato propretore di Augusto per la Germania superiore, curatore dell'alveo del Tevere, curatore della città di Teano, legato propretore di Augusto nella provincia di Lusitania, curatore della città di Terracina, proconsole della provincia di Acaia, legato della Legione settima Claudia, curatore della città di Ascoli, legato della provincia dell'Asia, pretore, legato della provincia Betica, tribuno della plebe, questore della provincia Narbonese, tribuno della Legione prima Aiutatrice, decorato con onori militari dal divino Marco, triumviro per le sentenze capitali, padre dolcissimo e incomparabile, il figlio Cesonio Lucillo, rivestito della dignità consolare.*

Riporteremo ora l'epitaffio di L. Cesonio :

*Lucio Cesonio Lucillo Macro Rufiniano, figlio di Gaio, della tribù Quirina, console, fratello Arvale, prefetto dell'Urbe, scelto per giudicare in maniera inappellabile sulle cause in luogo di Cesare, proconsole della provincia*

*dell’Africa, membro dei venti incaricato da un decreto del Senato per la cura dello Stato, curatore delle acque e del portico Minicio, curatore dell’alveo del Tevere e delle fognature dell’Urbe, legato nella provincia dell’Africa e nello stesso tempo vice proconsole, curatore della città di Pozzuoli [o di Tuscolo], curatore della città di Suessa. Pretore candidato, questore candidato, trasferito nel patriziato per concessione dell’Imperatore, decenviro per giudicare sulle liti.*

## **I Tiburtini abbracciano la Santa Religione del Signore Gesù Cristo**

### *Capitolo XI*

Dio sommo creatore e governatore del mondo, per ricondurre totalmente il genere umano alle Celesti Sedi dei Beati, dalle quali si era allontanato deviando verso le voluttà terrene, veniva permettendo talora abbondanza e altre volte inopia di messi; prima aria salutare, poi pestilenziale, e talora permetteva che comandassero uomini pacifici, altre volte uomini bellicosi, in modo da distogliere dal male per il terrore delle calamità quelli che, spinti dalla moltitudine di benefici, non facevano ritorno al modo onesto e santo di vivere. E veramente furono piuttosto le avversità, rispetto agli avvenimenti propizi, che ricondussero la maggior parte del mondo al retto operare.

Così i Tiburtini, abbracciando la Sacra Fede del Signore Gesù Cristo, recuperarono se stessi al culto del vero Dio.

Infatti, essendo imperatore Decio, un mostruoso Dragone affliggeva in maniera estremamente terribile i Tiburtini, come riferisce Lorenzo Surio nella vita della Santa Martire Vittoria, e questo dragone, sia che dall’Etiopia, ove dice Plinio che nascano i dragoni, passando per il fiume Nilo in Egitto, per il mare della Panfilia, per l’Adriatico e il Tirreno fosse venuto nel Tevere e da questo nell’Aniene, o sia che fosse nato dalla putrescente materia in questi luoghi (ciò che è più verosimile), divorava tutte le persone che poteva, e mandava in rovina quelli che rimanevano, inquinando col fiato fetido e l’esalazione pestilenziale l’aria e la frutta degli alberi. I Tiburtini, non potendo scacciare una siffatta peste con nessuna trovata ingegnosa, erano ridotti in una miserrima condizione ed ormai erano arrivati completamente alla fine, se l’eroina romana Santa Vittoria (che altri dicono di Tivoli) trovandosi esule nel loro territorio suburbano, non avesse portato loro soccorso per pietà divina. Dal momento che lei stessa mentre si sforzava a persuadere Anatolia al matrimonio, perché era stato istituito da legge divina, inserito poi nella legge umana, fu richiamata proprio da Anatolia alla verginità, facendole rifiutare il matrimonio con Eugenio; diceva infatti lei che poiché la terra era abbondantemente piena, bisognava popolare il cielo. Eugenio, non volendo rassegnarsi a questa decisione, l’accusò presso Decio di praticare la religione cristiana; ma ottenne che lei non fosse condannata al taglio della testa, e che i suoi beni non fossero confiscati, ma che venisse relegata in un suo fondo nel territorio di Tivoli (che si crede che fosse presso Gerano o presso Anticoli, borghi della diocesi tiburtina, dove si celebrano le feste di

Anatolia e di Vittoria), e li fosse indotta al matrimonio o, stando in esilio, fosse consumata dalla fame. Ma per il profondo affetto del Signore Gesù, che non abbandona mai i suoi fedeli, un certo Domiziano, prefetto di Tivoli, le portò del pane, e volendo essa ricompensare con un dono maggiore, promise che sarebbe andata a liberare i Tiburtini dall'estremo pericolo in cui versavano, se si fossero lasciati iniziare nei sacri misteri della religione cristiana. Infatti, i demoni vengono subito scacciati nel sacrosanto nome di Gesù, i serpenti vengono tolti di mezzo, i loro veleni perdono la forza, e non danneggiano affatto.

Dopo che Domiziano ebbe acconsentito, Vittoria rimane in digiuno e prega per tre giorni, poi fa convocare il popolo ed innanzi ad esso mette in fuga il dragone, nel nome del Signore Gesù. Ed allora, poiché questo fatto fu lieto e per sempre di buon augurio, tutti i cittadini di Tivoli, con una sola volontà ed una sola voce, gridarono il nome del Signore Gesù e proclamarono che proprio il Signore Gesù era il vero Dio, e, liberati da quell'orrenda bestiacca, trasformarono l'antra del dragone in chiesa di Dio, ed ad essa affidarono settantratre vergini che, consacrate alla religione di Dio, curassero le funzioni sacre, sotto la direzione di Vittoria. Tutte queste cose scrisse in un carme Aldèlmo, vescovo dei Sassoni occidentali, e le riferisce il Surio nel tomo sesto. Riferì in prosa queste medesime cose Pietro de' Natali veneto, vescovo Equilino, nel suo catalogo dei Santi.

I Tiburtini non abbandonarono mai più, dopo quel tempo, questa Religione, abbracciata in tale modo, anzi stabilirono che fosse indegno quel cittadino che non dichiarasse pubblicamente ed intrepidamente di essere cristiano, benché allora fossero gravi gli editti contro i Cristiani, e sempre più gravi di giorno in giorno ne venissero emanati; e benché i Tiburtini fossero davanti agli occhi degli Imperatori, non solo per la vicinanza a Roma, ma anche perché i suddetti Imperatori solevano frequentare le delizie tiburtine; e proprio quando erano liberi da guerre potevano maggiormente occuparsi, in quel lasso di tempo, delle persecuzioni contro i Cristiani. Forse a causa di queste persecuzioni l'Impero fu occupato da trenta tiranni, tra i quali possiamo annoverare Zenobia, regina d'Oriente, vinta con enorme fatica da Aureliano Augusto e, avvinta con auree catene, portata in trionfo, ed infine relegata in una villa a Tivoli, presso le Acque Albule, dove insieme ai figli invecchiò non senza grandi onori. Furono poi innalzati ai fastigi dell'Impero Massimiliano e Diocleziano, i quali non trascurando alcun genere di tormenti per distruggere i Cristiani, li toglievano di mezzo, ad alcuni cavando gli occhi, ad altri strappando le membra, altri trafiggendo con frecce, altri ancora facendo ardere col fuoco.

Ma la Cristiana Religione combattuta con tanti e così gravi tormenti, non poté essere indebolita in nessun modo. Infatti, quella Religione che viene da Dio, come riferì il mio patrono Gamallio nel concilio degli Ebrei che si teneva contro i Cristiani, non può essere infranta da nessuno sforzo degli uomini. Anzi come una fiamma accesa in fitti oliveti, quanto più dai venti è agitata, tanto più luminosa si propaga, così essa presso i Tiburtini, e presso tutte le genti, emerse più grande e più potente; e così più potente che anche lo stesso Costantino Magno imperatore finalmente vi si sottomise insieme a tutto il mondo; e a tutela della maestà della religio-

ne cristiana donò non solo il fondo Senziano col titolo di Equizio, nell'agro tiburtino, come nella vita di papa Silvestro riferisce il Bibliotecario, fondo che ora è di S. Silvestro ai Monti, ma donò anche altri fondi ed altri templi; ma affidò anche Roma e tutti i luoghi vicini al Sommo Pontefice, come opinarono uomini di grande autorità, e come confermarono con moltissimi argomenti. E perciò passiamo ora agli avvenimenti di Tivoli, durante il periodo degli Imperatori Cristiani.

### Fine del quarto Libro



**Tivoli all'epoca del Nicodemi: xilografia Tybur oder Tivoli**, da *"Cosmographia"* di Sebastian Münster (1488-1552), nell'edizione di Basilea del 1628, pag. 426, esposta nel Museo Civico di Tivoli fino al 31 ottobre 2017 nella Mostra sulle "Bellezze di Tivoli", per gentile concessione della Galleria 90. Questa xilografia su Tivoli, una delle prime, ebbe una grande diffusione, con la scritta apposta nel cartiglio *"Tioli (sic!) 1567"*.





# CONTRIBUTI DEGLI STUDENTI

*τριάκοντα*



Disegno originale di Federico Alessandrini (2B), realizzato per l'*Incontro con l'Autore 2017* con Ilenia Meniale, autrice del libro *La guerra oltre la notizia*, Mattioli 2017. Per gentile concessione dell'autore.

## IL SOSPETTO

DI LORENZO MAINERO (2B)

Quella mattina stavo andando al lavoro, ma la giornata che si stava profilando davanti non appariva rosea, e di certo non per tutte le mansioni che avrei dovuto svolgere in ufficio.

Il motivo era un altro e continuava a tormentarmi da giorni; mi chiedevo se fosse successo qualcosa tra mia moglie e il mio amico Giovanni, se ancora si poteva definire tale.

Tutto risale a qualche sera prima, quando Giovanni venne a prendermi per accompagnarmi alla stazione, visto che dovevo andare a un convegno. Ogni cosa era pronta, stavo scendendo le scale con la valigia. Giovanni era dietro di me. Mia moglie era sull'uscio e teneva il lume per farci vedere la strada. Improvvisamente, non ricordo nemmeno il perché, mi voltai leggermente e, con la coda dell'occhio, ebbi la netta sensazione che lui le avesse accarezzato lievemente una guancia.

Qualcosa in quell'istante si spezzò in me. Sino ad allora, la serata era stata piacevole: cosa c'è di meglio che passare l'ultima sera a casa prima di un viaggio con la donna che ami e con un "amico" di vecchia data? Nulla, sembrerebbe. Speravo di aver visto male, continuavo a ripetermi che fosse solo una mia illusione, non volevo ammettere ciò che per me era assurdo.

Intanto partii e cercai di concentrarmi sul convegno, ma questo flagello cresceva pian piano, si insinuava sempre di più nei miei pensieri, non mi dava tregua, come una goccia che lentamente scavava nella mia anima.

Tornato a casa, tutto sembrava normale e mi convincevo stupidamente di aver preso un abbaglio. Ma qualche sera dopo Giovanni venne a trovarci e l'odissea di pensieri nel mio cervello ricominciò; pareva si guardassero spesso e comunicassero quasi con gli occhi.

Tuttavia con me nulla era cambiato e lui era sempre il solito, allegro e gioviale. Continuai a far finta di nulla con loro, ma era impossibile farlo con il mio cuore. E intanto, immerso nel mio mondo fatto d'angoscia mista a rabbia, arrivai in ufficio senza quasi accorgermene, facendo il percorso consueto meccanicamente, come un automa.

Entrai, salutai i colleghi, ma non con la solita ilarità e decisi che sarei rimasto fino a tardi ad affogare i miei pensieri tra le carte bollate.

Tuttavia nulla mi era d'aiuto: ormai la mia ossessione era là e mi accompagnava ovunque. Incominciai a fantasticare su come fosse nata la relazione o quando si incontrassero. Mi chiedevo anche cosa fosse successo tra di noi: forse ero distratto, negli ultimi tempi ero più freddo, ma ero totalmente pre-

so dal lavoro e non mi preoccupavo; l'idea che Carla potesse tradirmi non mi sfiorava minimamente.

Ora ero stravolto dall'ansia; ero un altro uomo. Vedevo nella mia fantasia loro due abbracciati, mentre si baciavano, oppure Carla che lo guardava nel modo in cui, prima, guardava solo me: allora la mia fronte si imperlava di sudore e il mio stomaco si contraeva fino a farmi male. La notte restavo sveglio a guardarla dormire e, quando il sonno si impossessava di me, esso era popolato di orrendi incubi.

Solo ora comprendo che la vita di ognuno di noi può mutare irrimediabilmente in un battito d'ali e tutto ciò mi fa precipitare in un pozzo nero senza fine.

## RIFLESSIONI SULLA VITA

### DI LUDOVICA ZITO (2B)

*Presentiamo di seguito testo finalista del Premio Letterario Nazionale "Forse un mattino andando" del IIS Petrocchi di Palombara sezione Racconto.*

Forse un mattino andando ove sorge l'alba che osservo sempre con stupore, mi accorgerò di tutto ciò che è sempre dimenticato da tutti.

Penserò ai granelli di sabbia, che uniti tra di loro sopportano la violenza delle onde che si infrangono sulla spiaggia.

Capirò l'importanza di avere qualcuno al mio fianco con cui sconfiggere le difficoltà che la vita ci pone davanti.

Penserò alla leggerezza dei petali delle margherite con cui da piccoli giocavamo, paragonerò il nostro animo alla corolla di un fiore: ricca di emozioni, ma talmente fragile da poter essere spezzata da un fil di vento.

Penserò al timido sole che filtra attraverso la rugiada, immagine dolce e fresca, la purezza illuminata.

Penserò al manto di foglie caduto sui cigli delle strade, coperta per il nostro cammino.

Penserò alla dolcezza dell'erba fresca che bagna i nostri piedi, che rinfresca il nostro ricordo di come da piccoli ci rincorrevamo su quei prati verdi che tanto amavamo.

Penserò alla levigatezza o alla ruvidità dei piccoli ciottoli che buttavamo nell'acqua: non potremo mai sapere ciò che la vita ci riserva, se un qualcosa di aspro o dolce.

Penserò all'odore dei vecchi libri che ci leggevano i nostri nonni: l'odore di altri mondi che ci risucchiavano nelle loro magiche avventure che, nella loro semplicità, ci affascinarono comunque.

Penserò infine alla leggerezza con la quale si provavano emozioni vere, che non erano dettate da interessi o altri fini.

La dolcezza delle emozioni passate che ci facevano battere il cuore, come se vivessimo in un film d'amore.

Forse un mattino andando ove sorge l'alba, capirò veramente il senso di questa vita che, con le sue prove, ci temprava e ci fortifica, dandoci molte soddisfazioni, ma anche tristezze.

## SULLE ORME DI UN PADRE

### DI MATILDE CIARAMELLA (2B)

"Cinque anni, papà" mormorò il ragazzo dagli occhi color del ghiaccio, freddi e tristi, davanti alla lapide del padre. Morto cinque anni prima in un incidente aereo, l'uomo era stato, fino ad allora, un punto di riferimento per il piccolo Andrea, al tempo di soli undici anni. Cresciuto tra le urla strazianti e le lacrime di dolore della madre e tra gli attacchi di panico e le crisi di nervi della sorellina più piccola, Rachele, Andrea era progressivamente cambiato: chiudendosi nel suo dolore ed estraniandosi da qualunque cosa accadesse attorno a lui, ignorava apertamente il dolore dei suoi familiari, spesso per mancanza di tempo, spesso perché il suo dolore sembrava soffocarlo.

Quante volte Andrea avrebbe voluto avere la forza di andare avanti? Quante volte non aveva trovato le parole giuste per consolare la madre? Nonostante la grande ammirazione e il rispetto che provava nei confronti di quella donna, non riusciva mai a donarle sollievo con una parola di conforto, come se nulla potesse riparare al dolore di un cuore spezzato. Tutto sembrava inutile e maledettamente ingiusto, anche in quel momento in cui Andrea guardava la foto del padre; si meravigliò nel vedere l'enorme somiglianza: gli stessi occhi ghiaccio, i capelli neri e ondulati, la stessa espressione del viso. Andrea sentì qualcosa dentro di lui andare in mille pezzi. Il suo cuore? Non lo sapeva.

Avrebbe dovuto essere orgoglioso di quell'uomo che chiamava "papà", morto per qualcosa in cui credeva e che amava: il suo lavoro. Egli era, infatti, un pilota; gli aerei erano stati sempre la sua grande passione e ad Andrea piaceva ricordarlo così quell'uomo, suo padre: accanto agli aerei,

con quella luce meravigliosa e brillante che risplendeva ogni volta nei suoi occhi quando parlava del suo lavoro.

Chiudendo gli occhi Andrea riuscì a vederlo: la tuta di volo, gli occhi pieni di determinazione, l'espressione seria e concentrata, il volto teso; ma quando li riaprì, suo padre era svanito, rimaneva solo la sua foto poggiata sul freddo e duro marmo che nascondeva ciò che rimaneva dell'uomo. Una lieve ondata di vento gelido penetrò nelle ossa del ragazzo.

Andrea rabbrivì.

Nel voltarsi colse l'esile figura di sua madre che, leggera e delicata come una foglia che cade da un albero, si avvicinò alla lapide del marito. La donna non disse nulla, ma guardandola negli occhi Andrea poté leggersi milioni di parole e pensieri soffocati. Quando sentì che qualcuno gli aveva sfiorato la mano si girò di scatto e rimase sorpreso nel vedere Anna, la sua migliore amica, che con delicatezza gli poggiò una mano sulla spalla dicendogli: "Io sono con te". Andrea respirò il profumo dolce e floreale di Anna per poi lasciare che la sua testa si poggiasse sulla spalla di lei. Dopo qualche secondo, respirando a fondo, la risollevo e rivolgendosi alla madre disse: "Voglio volare. Voglio essere un pilota". La madre, spaventata, lo prese per le spalle ma dopo qualche secondo, rassegnata, abbracciò il figlio mentre una lacrima le solcava il viso. Andrea cercò lo sguardo di Anna, lei gli sorrise.

Diciassette anni dopo...

Anna guardò l'aereo sollevarsi da terra; al comando di questo, suo marito Andrea era concentrato sui comandi e i suoi occhi ghiaccio risplendevano fieri e determinati. Anna sentì un brivido mentre suo marito le rivolse un sorriso che sembrava volerle dire "tranquilla, non accadrà nulla".

Nello stesso istante in cui l'aereo prese quota, Andrea sentì l'adrenalina scorrergli nelle vene. Rivolse un sorriso a sua moglie Anna e si alzò in volo fino a non riuscire più a distinguere la figura di lei che lo salutava piena di angoscia.

Per la prima volta in vita sua Andrea si sentì libero e comprese le sensazioni che provava suo padre, quell'uomo che non aveva mai smesso di ammirare nemmeno dopo la sua morte. Respirò a fondo e prese ancora quota.

Anna sospirò un'ultima volta quando l'aereo scomparve tra le nuvole. Voltandosi verso l'uscita dell'aeroporto pensò che finalmente Andrea avrebbe trovato quella pace che gli era mancata negli ultimi ventidue anni e, sorridendo, fissò per alcuni secondi il cielo azzurro. "Sulle orme di un padre" disse tra sé e sé, salendo in macchina e tornando a casa.

## *DISERTE SALTARE.*

### ISCRIZIONI DI PANTOMIMI AL TEMPIO DI ERCOLE VINCITORE

DI ALESSIA CHERUBINI, ANDREA DE MURTAS, ELISA DE ROSSI, CRISTINA VALENTI (3A)

Il **mimo** è un genere teatrale di origine greca che evolve in un genere letterario. Negli spettacoli di mimo non si ricorreva alla parola. Le vicende trattate erano in prevalenza tragiche, ma non mancavano rappresentazioni comiche. Il mimo successivamente ebbe una sua diffusione anche a Roma.

Le composizioni letterarie greche o latine venivano interpretate da attori che recitavano senza maschera, probabilmente erano accompagnate dal suono dell'*aulos* (il flauto). Il soggetto delle rappresentazioni era in genere la quotidianità (che veniva colta attraverso un carattere). Non si cercavano effetti comici e spesso c'erano momenti di riflessione.

Il mimo letterario si sviluppa in Grecia nel V secolo con Sofrone in prosa e in età ellenistica in poesia (Teocrito, Eroda). Nell'età ellenistica vengono ripresi soggetti molto graditi al popolino per elaborarli migliorandone lo stile. A Roma il mimo è rappresentato da un solo attore, ma sono ammesse in scena anche donne, oltre al musicista.

L'idea del separare la parola dal gesto doveva essere ben profondamente radicata nei Romani: Plinio il Giovane (*Ep.*, IX, 34,2) domanda a un amico se gli convenga far leggere a un liberto le proprie poesie, accompagnandole a bassa voce, con gli occhi e con le mani, *murmure, oculis, manibus*. E già da secoli, nella commedia e nella tragedia, un attore recitava il *canticum*, mentre un altro eseguiva la mimica. Pertanto il genere già esisteva virtualmente quando comparvero Pilade di Cilicia e Batillo d'Alessandria, ma essi obbedivano a gusti profondamente nuovi; da ciò deriva il grandissimo favore che accolse il pantomimo, né più l'abbandonò. Commedia, e tragedia danno una rappresentazione più o meno realistica della vita, né essa basta più alle età sature d'intellettualismo e stanche del reale. La mimica, staccandosi dalla parola e associandosi alla musica, va proprio oltre il reale. Dice Libanio (III, p. 381 segg. Reiske) che, nel pantomimo "i canti sono fatti per la danza, non la danza per i canti, e i versi contano pochissimo".

Il pantomimo ha, quindi, una storia più complessa e modalità di esecuzione assai più articolate. Sembra un adattamento del mimo e a Roma in età augustea sarà introdotto, come si è anticipato, da due attori e ballerini Batillo di Alessandria e Pilade di Cilicia. Il primo liberto di Mecenate, il secondo di Augusto. Le loro esibizioni danzate, di argomento mitologico, erano comico-buffe se rappresentate da Batillo, tragiche se rappresentate da



Pilade. Il pantomimo, recitato senza l'uso delle parole, lasciava ampio spazio alla danza, e si diffuse rapidamente a Roma nel I secolo a.C.

Il pantomimo consiste di tre elementi distinti: il danzatore, il numeroso coro che canta, la svariatissima orchestra di strumenti.

Pilade, interrogato da Augusto sul carattere delle sue innovazioni, rispose: "fragore di flauti e di siringhe, folla d'uomini". Ma la parte essenziale era la danza, *saltatio*, e così *saltare* era l'azione del danzatore, *fabula saltica* la rappresentazione pantomimica, che, con termine moderno, potremmo chiamare balletto. Si tratta, in sostanza, di un'azione teatrale senza parole, espressa per mezzo dell'euritmia dei gesti e della varietà degli atteggiamenti del corpo, nonché della danza, soprattutto allorché è accompagnata da musica. L'etimologia del nome avverte della sua origine: πᾶν "tutto" e μιμῆομαι "imito". I Greci conobbero la rappresentazione mimica accompagnata dalla musica. Ne è saggio felice e famoso la scena degli amori di Bacco e di Arianna, che termina il *Simposio* di Senofonte. Ma soltanto in Roma e all'epoca di Augusto il genere si fissò in forme precise.

Non sarà uno spettacolo solo di carattere popolaresco, ma coglierà le attenzioni anche dei settori più colti e altolocati della società. Si pensi che autori come Lucano e Stazio scrissero canovacci per il pantomimo che si chiamavano *fabulae salticae*, cioè "favole per danzare". In queste *fabulae*, contrariamente al mimo che era muto, il pantomimo vede la presenza massiccia di musica e quella di un attore dicitore (*praeco*) che leggeva il copione. La recitazione di questo copione, che spiegava la vicenda che si andava danzando, era a volte affidata a un coro. Gli attori indossavano maschere che indicavano quale fosse il personaggio in scena in quel momento.

Era comunque piuttosto difficile trovare dei professionisti capaci di mimare e di ballare; da ciò la diffusa rinomanza che coinvolgeva gli attori di pantomimi, che – secondo Ettore Paratore<sup>1</sup> - godevano di un seguito paragonabile a quello degli attori del cinema.

Nel periodo augusteo si assiste a una politica di restaurazione dei costumi aviti che coinvolge tutti i settori della società e della cultura, che viene piegata alle esigenze della propaganda imperiale. Il proposito di presentare il nuovo corso politico come una restaurazione dei *mores*, come si sa, sarà destinato a fallimenti più o meno parziali. Nei fatti, tale "restaurazione" non riuscì con il pantomimo, che continuò ad esistere solo grazie al successo di cui godeva presso il pubblico di ogni ceto sociale, nonostante la pericolosità sociale del genere, almeno nella visione del principato: l'espressione libera,

---

<sup>1</sup> E. Paratore, *Storia del teatro latino*, Vallardi, 1957.

la pervasività e la “facilità” delle rappresentazioni (che potevano essere pubbliche o private, nelle case di facoltosi patroni), rendevano il genere in pratica poco soggetto alle direttive ufficiali. L'espressione di ideologie contrarie al potere era tuttavia mitigata, poiché ogni canovaccio era tratto da commedie o da tragedie. Questo permetteva di circoscrivere gli inevitabili momenti di polemica.

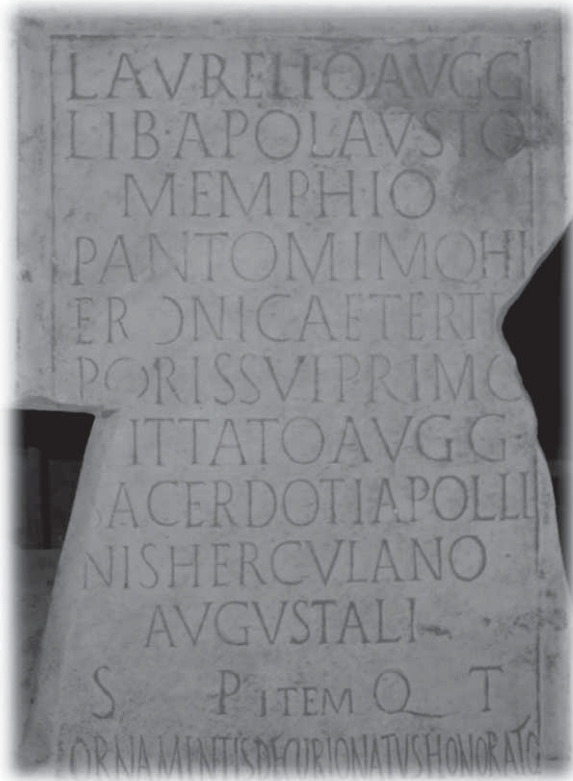
Non a caso, nel I secolo d.C. Tacito definirà gli attori di pantomimo come professionisti che sanno *diserte saltare*, cioè *ballare in modo eloquente*<sup>2</sup>. Lucio Aurelio Apolausto Memfio e autori quali Decimo Laberio, e Publilio Siro erano famosissimi.

Ovidio ci dice che le sue elegie venivano eseguite con l'accompagnamento della danza (questo dimostra la grande adattabilità del pantomimo)<sup>3</sup>. Il filosofo Seneca lamenta la chiusura delle scuole di filosofia

e il proliferare dei discepoli di Batillo e Pilade<sup>4</sup>. Il pantomimo, a partire dal IV secolo, verrà boicottato fino alla sua scomparsa dal cristianesimo, che lo considerava peccaminoso e amorale.

Le iscrizioni sono state rinvenute all'interno del Santuario di Ercole Vincitore su di un blocco di marmo. La base, ovvero il lato frontale del blocco, è mutila in alto, sui fianchi e in basso.

Sulla fronte della base si trova la dedica posta dal senato del popolo di Tivoli, sul fianco sinistro sono ricordati i tempi e le circostanze dell'inaugurazione del monumento.



<sup>2</sup> *Dialogus de oratoribus*, 26.

<sup>3</sup> *Tristia*, 2, 519.

<sup>4</sup> Seneca, *Naturales quaestiones*, 7,32,3.

Aggiunta in un secondo momento è la formula di chiusura dell'iscrizione frontale. Quest'ultima ripercorre la carriera di Aurelius Apolaustus Memphius, chiamato Agrippus e soprannominato Memphius. Egli fu condotto nel 166 d.C. come schiavo a Roma dall'imperatore Lucio Aurelio Vero, che, assieme a Marco Aurelio sono identificabili con i due Augusti menzionati nell'iscrizione come responsabili della sua manomissione, dopo la quale l'attore assunse il gentilizio Aurelius e il prenome Lucius. La dedica lo celebra come il primo fra i suoi contemporanei nell'arte pantomimica. Il testo ricorda, inoltre, che egli fu per tre volte vincitore degli agoni sacri che ricoprì la carica di sacerdote, con il diritto di portare le bende, di un'associazione di artisti che univa il culto di Dioniso a quello imperiale.

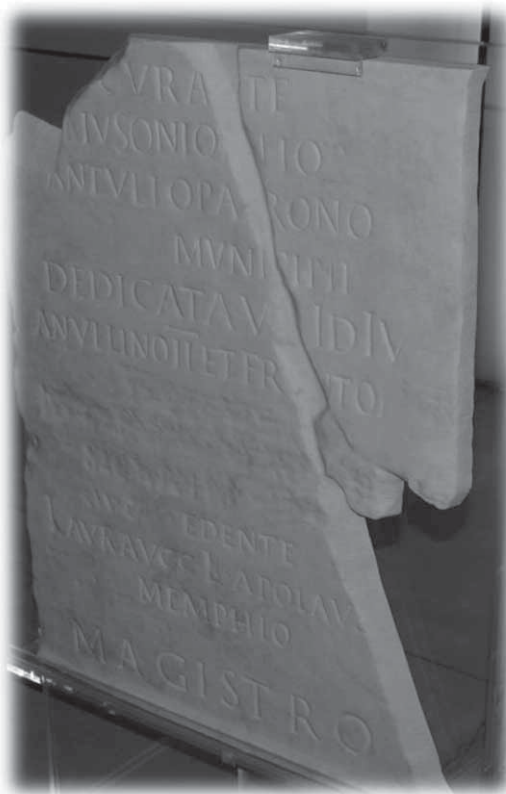
In seguito ai successi riscossi fu ammesso anche tra i *parasiti Apollinis*,

un'altra associazione di professionisti della scena, nell'ambito della quale rivestì la somma carica di sacerdote di Apollo. La sua fama divenne tale che la città di Tivoli non solo lo accolse nel collegio degli Augustali che aveva assunto localmente, anche nel nome, l'antico culto di Ercole, ma gli concesse anche i segni esteriori di dignità propri dei decurioni. Quest'ultimo onore, tuttavia, fu probabilmente tributato dopo la dedica della statua, poiché la relativa formula risulta aggiunta in un secondo momento sulla fronte della base.

Nell'iscrizione laterale figura invece il curatore del monumento, Musonius Iulius Antullus. Il testo prosegue con l'indicazione della data in cui avviene la dedica, il 7 giugno 199. Quel giorno

si assistette alla performance del pantomimo L. Aurelius Apolaustus Memphius Iunior, e proprio quest'ultimo attributo ci permette di distinguerlo dall'onorato sopra citato.

I rapporti che legavano i due non sono stati chiariti, ma coloro che si sono occupati dell'iscrizione sono propensi a pensare che l'onorato fosse il



maestro dello *Iunior*, e questa ipotesi sembra essere confermata dalla presenza del termine *magister* a fine iscrizione. Intendere *magister* semplicemente come “maestro” spiegherebbe la presenza dello *Iunior* nella rappresentazione di cui il *Senior* era stato *editor*.

A favore di questa interpretazione accorrono alcune incongruenze generate dalla prima iscrizione, come la mancanza del genitivo *Herculanorum Augustalium*, poiché il sostantivo *magister* è un termine generico e necessita di una specificazione, o come la presentazione di Memphio come semplice membro del collegio, e non come, appunto, *magister*. L’omissione non può nemmeno essere spiegata con la mancanza di spazio, poiché esso sarebbe stato sufficiente per inserire la forma abbreviata di tre lettere. Perciò si pensa che l’attributo sia stato scolpito in seguito.

#### TRADUZIONE:

#### I

*A Lucio Aurelio Apolausto Memphio  
liberto dei due Augusti  
pantomimo  
primo del suo tempo  
vincitore per tre volte negli agoni sacri  
onorato delle bende dei due Augusti  
sacerdote di Apollo  
Augustale di Ercole  
il Senato e il popolo di Tivoli  
onorato inoltre con le insegne dei decurioni*

#### II

*A cura di Musonio Giulio Antullo  
patrono del municipio  
dedicata il settimo giorno prima delle  
idi di giugno (7 giugno)  
sotto il consolato di Antullo II e Frontone [...]  
celebrò con uno spettacolo  
Lucio Memphio Iunior  
liberto dei due Augusti.  
Al maestro Apolausto Memphio*

#### Bibliografia

- E. Paratore, *Storia del teatro latino*, Roma, 1957  
U. Albin, G. Petrone, *I Greci-I Romani*, in *Storia del Teatro*, Milano, 1992  
G. Chiarini, *La rappresentazione teatrale in Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma, 1989  
AA.VV., *Enciclopedia dello spettacolo*, Milano 1982  
N. Savarese, “*In scaena*”. *Il teatro a Roma*, Milano, 2007

## LA STORIA DEL CARNEVALE: DAL MONDO ANTICO AI GIORNI NOSTRI

DI VALERIA GIULIANI (4A)

Il giorno 23 febbraio la classe IV A del Liceo Classico di Tivoli ha tenuto una conferenza presso il Santuario di Ercole Vincitore, riguardante la storia del Carnevale italiano, a partire dal V secolo a.C. fino ai giorni nostri.

Il progetto ci è stato proposto dalla professoressa Pellegrini per ampliare le conoscenze del nostro territorio mediante il progetto di Alternanza Scuola-Lavoro.

Lo scopo dell'intero lavoro è stato informativo per il pubblico che ha partecipato e per gli stessi alunni che si sono cimentati in tale esperienza. Il nostro lavoro è durato circa un mese, abbiamo effettuato ricerche, studiato ed esposto l'intero lavoro, sotto la guida dei professori Beccarini, Cipollari e Montanari. La scrivente ha presentato i vari gruppi e i temi da esporre, ma prima di dare inizio ai lavori, gli alunni Cristina Valenti e Andrea De Murtas (IIIA) hanno offerto agli spettatori uno spettacolo musicale cantando *Thinking Out Loud- Ed Sheeran*. Segue l'intervento di Cristiano Dominici e Maria Placidini, che hanno approfondito il tema della pantomima e del mimo nel mondo greco, dove si possono individuare i primordi dei riti carnevaleschi.

Il fulcro della loro ricerca è stato un approfondimento sulla maschera greca, che aveva funzione di amplificazione acustica per la voce scenica e caratterizzava i singoli personaggi, interpretati solo da attori e mai da donne.

Segue l'intervento di Veronica Cerqua, che ha esposto il suo studio intorno alla pantomima latina: il collegamento tra le *Fabulae Atellanae* e la *Festa Stultorum* è all'origine del Carnevale, come oggi lo celebriamo. Nelle prime, attraverso una rappresentazione caratterizzata da crudo realismo si faceva denuncia dell'ipocrisia della moralità dell'epoca; la pantomima, invece, consisteva in tre elementi fondamentali: il danzatore, il coro e l'orchestra.

Le alunne Giorgia Leotta e Sara Pomponi hanno curato l'esposizione della storia del carnevale italiano. Hanno spiegato l'origine della parola carnevale, che deriva dal latino *carnem levare*, poi evoluto in *carne, vale (carne, addio)*. Quest'espressione in epoca medievale indicava l'astenersi dal mangiare carne dal primo giorno di Quaresima. È stato, inoltre, fatto un *excursus* partendo dal Medioevo e il Rinascimento, fino ad arrivare all'Illuminismo.

Verdiana Fantini ha mostrato dei documenti custoditi preziosamente nell'archivio storico di Tivoli, risalenti al periodo 1950-1954.

Per concludere il viaggio nella storia, sono intervenuti Luca Giugliano e Francesco Del Priore che hanno trattato il carnevale tiburtino fino agli anni 2000.

A completamento delle relazioni esposte dagli studenti, sono state create delle *slides* distribuite nella sala.

Questo progetto è stato realizzato dall'intera classe che si è impegnata con serietà e vivo interesse.

Al termine della conferenza Cristina e Andrea hanno cantato nuovamente, accompagnando il buffet a base di dolci tipici del Carnevale gentilmente offertoci dall'Istituto Alberghiero del Convitto Nazionale di Tivoli.

## QUANTO SAPETE SULLA CARTA?

### DI ILARIA GERACE (4B)

Venerdì 31 Marzo 2017, nel Laboratorio di Archeologia Libreria e Bibliotecaria di Villa Adriana, si è tenuta una conferenza dal titolo: *La carta, Leonardo da Vinci e i cromofori*, a cura del prof. Lorenzo Teodonio, laureato in fisica e proveniente dall'Istituto dei Sistemi Complessi del CNR.

Il seminario era rivolto a un gruppo di ragazzi del Liceo Classico e del Liceo Artistico che stavano svolgendo il progetto di Alternanza Scuola-Lavoro ed è stato illustrato loro l'utilizzo di moderne tecnologie adoperate per analizzare il materiale cartaceo. Questo incontro era già stato organizzato dal prof. Antonio Basile e dal figlio Alessandro, responsabili dell'associazione Fannius. Teodonio, oltre a illustrare gli strumenti scientifici, è riuscito a fare un dettagliato *excursus* del viaggio che ha compiuto la carta per arrivare dalla Cina, dove fu ricavata per la prima volta nel 105 d.C. dal gelso da carta, fino all'Italia, per poi diventare una delle risorse più importanti del nostro Paese, soprattutto nella famosa città delle Marche, Fabriano.

Il professore ha iniziato parlando dei supporti scrittori antichi come il papiro e la pergamena che, secondo la spiegazione di Alessandro Basile, si è sostituita alla pianta egizia per una questione di scarsa reperibilità nel nostro paese, fatta eccezione per le spiagge di Siracusa, soprattutto, quindi, per una questione economica. Infatti, la pergamena, ideata, appunto, a Pergamo, era ricavata dalle pelli di animali come capre, vitelli e pecore, da cui la denominazione, corrente in italiano, di "carta pecora", ed era prodotta con un processo di eliminazione del vello e del carniccio interno alla pelle. Il prof. Teodonio ha anche aggiunto che essa era costituita da collagene, una proteina che permetteva di rendere il foglio compatto e adatto all'uso dell'inchiostro

che, altrimenti, sarebbe stato assorbito. Quindi la produzione di pergamena era molto più vantaggiosa rispetto a quella del papiro che richiedeva una più complessa lavorazione.

La carta arriva in Italia attraverso il Mediterraneo grazie agli Arabi intorno all'anno Mille e solo nel 1276 si afferma a Fabriano, sia per la sua posizione strategica - infatti, di lì passava la Via della Lana - ma anche grazie a due fattori: la grande disponibilità d'acqua, che permetteva di azionare i magli, gli stessi utilizzati per il feltro, che smembravano i panni di canapa, e la presenza di orafi che realizzavano la filigrana, un tipo di disegno prodotto sulla carta per contraddistinguere il lavoro dei mastri cartai o per impedirne la falsificazione nel caso della produzione di carta moneta.

Le maestranze di Fabriano si rendono, però, conto che la sola presenza di cellulosa non può permettere all'inchiostro di aderire bene ai fogli, così iniziano a far uso anche del collagene, la stessa proteina impiegata per la pergamena. Inoltre all'acqua, in cui si immergevano i panni, viene aggiunta la calce che rendeva la carta ancora più consistente e resistente. Grazie all'esperienza e alla pratica, Fabriano è divenuta la capitale mondiale della carta e ancora oggi mantiene questo primato.

Teodonio, dopo aver spiegato in maniera esaustiva tutto ciò, si è spostato verso gli strumenti per far capire meglio il loro impiego: ha mostrato uno spettrofotometro XRF, che analizza la composizione chimica della carta, ossia ricava la percentuale di elementi presenti, derivanti sia dalle impurità dell'acqua sia dagli inchiostri impiegati. Il professore ha affermato che solitamente si possono trovare il calcio e il ferro gallico, ricavato dalla noce di galla, che è di solito presente negli inchiostri e che a volte, per la sua quantità elevata, può addirittura bucare il foglio. Inoltre, era presente anche uno spettroscopio, strumento che identifica il livello di ossidazione della carta, che è un altro dei motivi per cui la carta può rovinarsi. Infatti, le molecole di ossigeno presenti nell'aria con cui il libro viene a contatto, vanno a modificare le molecole di glucosio che compongono la cellulosa, rendendo le pagine di quel tipico colore giallastro.

Per fare un esempio pratico di questo processo, il professore ha mostrato l'autoritratto di Leonardo da Vinci, che egli, insieme al suo team, ha analizzato sia nel 2013 che nel 2015, riscontrando che le condizioni del foglio non sono affatto peggiorate in quei due anni poiché era ben conservato. Per concludere, ha aggiunto che i danni alla carta possono essere provocati anche dagli insetti, ghiotti delle molecole di glucosio, dall'umidità e dalla luce, per cui è inevitabile che un libro dopo anni si deteriori. Per questo, ha spiegato, l'istituto di cui fa parte si occupa proprio di restaurare e conservare il patrimonio librario.

Dopo tre ore di immersione completa nel mondo del libro, l'incontro è terminato, lasciando alunni e docenti ricchi di nuove interessanti informazioni, e ha motivato gli studenti verso nuovi indirizzi universitari, per alcuni fino allora sconosciuti.

## **DATA CRAZIA, DATA MANIA**

### **DI LEONARDO CRAPULLI (4C)**

Immaginate il futuro. Immaginate benessere, ricchezza, tecnologia e opportunità. Immaginate una Storia tutta da scrivere, con un passato difficile ma con un futuro radioso; immaginate un grande senso di civiltà e una legalità ferrea. Immaginate tutto questo. In verità immaginarlo è futile, perché questo posto già esiste.

Siamo in Asia, nell'Indocina, più precisamente alla punta della penisola malese: nella Città-Stato di Singapore.

Su quest'isola si potrebbero riversare fiumi di parole, perché molti di noi non conoscono affatto la sua storia (invito a rimediare), che si intreccia sia con quella della grande penisola soprastante, sia con il famoso colonialismo inglese, i cui risultati non smettono mai di stupirci tutt'oggi.

La particolarità di Singapore che desidero portare alla luce, citando di volta in volta il testo di Derrick de Kerckhove (che ha guidato il McLuhan Program di Toronto nelle sue battaglie per il diritto all'oblio cibernetico), non riguarda il suo passato, ma il suo presente. Nella Singapore contemporanea, mentre noi perdiamo tempo a postare video di gattini su Facebook, il regime sta sfruttando le potenzialità di internet, ed è stato definito una "datacrazia" (il potere dei dati). È doveroso premettere che Singapore è da molto tempo sotto un regime dittatoriale. Da quando gli inglesi lasciarono definitivamente l'isola, i numerosi gruppi etnici della città hanno trovato grandi difficoltà ad approcciarsi con il resto dell'Indocina, da cui si devono costantemente difendere per questioni religiose e razziali. Il presidente-dittatore è stato, fino al 2004, Lee KuanYew. Egli conferì una rigida impostazione alla città, detta "democrazia". Questo rigore è stato così apprezzato che, nel corso del tempo, è stato possibile che un piccolo villaggio asiatico divenisse una città galleggiante autonoma e potente; inoltre non è stato minimamente allentato il controllo che nel frattempo è passato al figlio. Il giovane Lee Hsien Long non ha perso un istante e, consapevole del fatto che la tecnologia, per quante possibilità ci fornisca, ci rende più vulnerabili (assottigliando



la nostra *privacy*), ha trasformato la democrazia paterna in una futuristica e inquietante datacrazia.

Lee il giovane ha fornito ad ogni cittadino un tesserino speciale. Questo contiene tutti i dati personali: dal nome al pin bancario, dal numero di telefono alla password per l'accesso a Facebook. Al posto di ogni carta di credito o documento, si può usare quel tesserino che viene letto da dei dispositivi, in qualunque situazione: da un viaggio in aereo, a un'assunzione di lavoro. Difatti su questa carta è presente anche la lista 'dei precedenti', che potrebbe compromettere il giudizio per un posto di lavoro. In giro per la città, secondo le testimonianze dei giornalisti, non si vede nemmeno un poliziotto che, piuttosto, è seduto dietro ad una scrivania a osservare i rilevamenti delle innumerevoli telecamere di sorveglianza. Nel caso, poco verosimile, che le telecamere non bastassero, la polizia (in Italia chiamata postale) geolocalizza gli smartphone e controlla ogni tipo di movimento per una sorveglianza completa.

Le leggi draconiane paterne sono ancora oggi mantenute, per quanto bizzarre o ingiuste ci possano apparire, e regolano l'ordine pubblico e privato. "È vietato" - come riporta de Kerckhove - "masticare chewingum fuori casa, disegnare graffiti e sputare per terra[...]; mentre in casa è vietato: possedere pornografia, camminare nudi per casa fuori dal bagno e praticare del sesso gay (uno dei più gravi, punito con la reclusione)". Una parte delle pene previste dal padre, alcune delle quali piuttosto medievali, sono state convertite in punizioni più evolute, ma pur sempre severe e plateali. Chi commette un reato minore non va incontro a una sanzione pecuniaria, bensì, a una gogna cibernetica, viene segnato sulla tessera per sempre; poi è costretto a indossare, per un periodo in proporzione alla violazione, una maglia arancione e a riparare i danni procurati. Tutto questo sistema è percepito per le ragioni già illustrate, positivamente: "La situazione assicura pace, ordine, pulizia e possibilità. Salute e benessere sono garantiti per la vita. Si respira un senso di armonia sociale di cui i cittadini di Singapore sembrano essere orgogliosi". Altra componente importante è naturalmente la propaganda, che negli ultimi anni sta letteralmente riscrivendo la storia e, allo stesso tempo, l'accesso agli archivi governativi pubblici sta diventando sempre più difficile. Esiste infine, una piccola frangia di dissenso già sotto stretta sorveglianza (un sedicenne è in carcere dal 2015 per commenti offensivi), e gli scettici tendono all'autocensura, anche perché Ong e stampa libera sono scoraggiate.

Singapore è certamente un ambiente che permette tutto questo, pur con le sue contraddizioni; ora però immaginate, questa volta sul serio, che il sistema in questione venga applicato in Europa, anche solo in una grande città

(nello stile di Singapore). Si esaspererà la completa violazione della privacy? Arriveremo a una ricerca ossessiva di dati, una “datamania”? Intanto possiamo concludere con le parole del nostro sociologo: “Le idee tradizionali legate ai pensieri e alle azioni private sono minacciate dalla tecnologia meccanica che grazie all’elettricità permette il recupero istantaneo delle informazioni; grandi fascicoli zeppi di notizie e pettegolezzi che non perdonano, non ci sarà redenzione, nessuna cancellazione di ‘errori’ di gioventù”.

## LA STRADA DEL SALE

DI CECILIA ASCANI (5A)

Il sale ricoprì, fin dal principio, un ruolo importante nella vita dell’uomo, oltre che a livello alimentare anche a livello economico: infatti, prima dell’avvento del denaro era usato come merce di scambio e, soprattutto, come metodo di conservazione degli alimenti, almeno fino agli inizi del secolo scorso, quando vennero commercializzati i primi frigoriferi domestici.

Importanti indicazioni sull'utilizzo del sale si hanno già nelle prime civiltà stabili: sumerica, egizia, cinese (3000 a.C.), ittita ed ebraica (2000 a.C.). Proprio per questo la storia dei popoli mediterranei si identifica con la storia del sale, elemento allora ritenuto più prezioso dell’oro, tanto da meritarsi il nome di “oro bianco”. La sua scarsità e importanza alimentare contribuirono ad accrescere questa sua posizione privilegiata e di ricercatezza finendo così per conferirgli tanto la dignità di moneta quanto simbolici significati connessi alla vita civile e religiosa. Tra le civiltà sopra citate, quella che ne fece il maggiore uso fu quella egizia, che se ne serviva per una duplice finalità: il sale era indispensabile nel processo di mummificazione, così come lo era per la deidratazione delle carni e la loro successiva conservazione. In Egitto, inoltre, le modalità di utilizzo erano soggette a severe limitazioni e l’impiego del sale era riservato al solo Faraone.

L’importanza del sale crebbe sempre di più fino a far sviluppare, tra i governanti dei paesi produttori, una crescente tendenza volta alla sua centralizzazione e alla creazione di monopoli, cosa che comportò anche pesanti tasse sul prodotto.

In Grecia il sale divenne un’importante merce di scambio nel florido commercio degli schiavi, ma fu con l’Impero Romano che la produzione e il commercio di tale minerale divennero di primaria importanza in tutta Europa. Sotto la giurisdizione romana, infatti, si aprirono nuovi sbocchi com-

merciali di cui Roma aveva il monopolio; lo sfruttamento delle saline fu assoggettato a controlli sempre più severi e furono imposte pesanti e impopolari tassazioni sul prodotto.

Oltre che dal punto di vista commerciale, e dunque economico, il sale era una componente importante della vita dei Romani, che lo utilizzavano come farmaco, come purificatore e nelle offerte votive fatte agli dei durante le cerimonie religiose. A testimoniare questa duplice valenza, nell'antica Roma i soldati venivano retribuiti con razioni di sale, chiamati *salarium*, da cui deriva l'attuale nome del corrispettivo mensile "salario". I Romani esportarono il culto per il sale anche in Inghilterra; infatti, dopo l'arrivo di Cesare, intorno al 55-54 a.C., i Britanni cominciarono le pratiche della bollitura e della raccolta delle acque salate e la lisciviazione di sabbie o di terre.

Continuando questo *excursus* storico, si giunge al Medioevo, durante il quale il sale fu utilizzato come moneta di scambio e si istituì una tassa su di esso, ovvero la famosa "gabella" voluta da Federico il Bello. In nome del sale sono state costruite città e strade (le famose "Vie del Sale") e fatte rivoluzioni, la più famosa delle quali è la cosiddetta "marcia del sale" condotta da Gandhi nel 1930. Il popolo indiano, con questa azione, si oppose alla dominazione britannica e rivendicò la propria indipendenza nazionale, scagliandosi contro la vessatoria imposta che pesava su questo bene primario, gravando soprattutto su quella grande fascia di indiani che viveva nella miseria più nera. In qualche caso il sale divenne anche motivo di contrasti nazionali, scatenando vere e proprie guerre, conosciute come "guerre del sale".

Dal punto di vista culturale, il sale ha ottenuto un prestigio e un ruolo tali da trascendere i limiti della nostra immaginazione. Partendo dal mondo greco, Omero lo ha identificato come una sostanza divina e Platone come un bene particolarmente caro agli dei. Nell'immaginario romano, il sale, per via della sua purezza derivante dal colore e dalle proprietà di conservazione, simboleggia il vincolo di profonda amicizia, tanto che Cicerone, nel *De Amicitia*, sostiene che "Bisogna mangiare insieme molti moggi di sale perché il dono dell'amicizia sia completo". Soffermandoci, rimanendo in ambito culturale, su esempi e citazioni romane, il primo esempio è fornito da Marco Porcio Catone che, nel *De Agri Cultura* parla del così definito *sal popolare* come indispensabile per insaporire i piatti rustici. Addirittura in età imperiale, Plinio il Vecchio sosteneva che "non è possibile concepire una vita civilizzata senza la produzione e l'uso del sale". Namaziano, attraverso la frase "non c'è nulla di più utile del sale e del sole" (*De reditu suo*), esplica la proporzione per cui tanto più un cibo e un ingrediente è indispensabile nella vita degli uomini, tanto questi ultimi gli conferiscono un valore divino. Tale valenza è ripresa da Marco Aurelio Cassiodoro il quale, nelle *Variae* ha

scritto: “Sebbene possa esistere qualcuno che non desidera l’oro, non è mai esistito nessuno che non abbia desiderato il sale”, unendo il carattere sacro a quello economico.

Anche Dante, nella cantica del *Paradiso* della *Divina Commedia*, dedica qualche verso a questo ingrediente: “tu proverai sì come sa di sale lo pane altrui”(canto XVII, vv. 58-59,) inteso nell’accezione di ‘saper d’amaro’ ma anche di ‘costar salato’ in riferimento a qualcosa che si compra, come il sale, a caro prezzo. Nel Rinascimento il sale era visto come simbolo di saggezza, tanto che Bartolomeo Sacchi ha detto: “La cucina ha bisogno del sale affinché le vivande non siano insipide. Definiamo, infatti, insulsi gli uomini stolti e sciocchi perché non hanno sale, vale a dire sapienza”(De honesta voluptate). Leonardo Da Vinci, invece, nell’*Ultima Cena*, ha inteso il sale in maniera differente: egli, infatti, rappresenta sotto i gomiti di Giuda una saliera rovesciata, a simboleggiare il tradimento dell’apostolo nei confronti di Gesù.

L’importanza del sale in ambito commerciale ed economico ha influenzato la geopolitica romana: l’importante problema del trasporto del sale venne, infatti, risolto da questo popolo con la costruzione di apposite strade. La più importante di queste fu la Via Salaria da Roma a *Castrum Truentinum*; essa valica l’Appennino e attraversa i territori dei Sabini e dei Piceni e si divide in *Salaria Vetus* e *Salaria Nova*, unite tra loro dal Ponte Salario. *Strada del sale* per antonomasia, fu utilizzata anche per scopi militari: per esempio, in una battaglia contro i Galli, questi ultimi inflissero ai Romani una pesante sconfitta sull’Allia all’undicesimo miglio di questa via che era già tracciata. Teatro di molte vicende storiche, Annibale la percorse con 2000 soldati a cavallo fino alla Porta Salaria da dove lanciò una lancia su Roma.

La Salaria fu utilizzata dai Romani per soggiogare e dominare i Sabini, i Piceni, gli Amiternini e altri popoli; da Cesare per occupare il Piceno durante la guerra civile. Altre vie atte al trasporto del sale furono, per esempio, la Via Tiburtina Valeria e la *Via Tecta*. Il toponimo composto della prima, principale raccordo tra il Lazio e l’Abruzzo, deriva dal fatto che la strada collega Roma a Tivoli (Via Tiburtina) per poi procedere in direzione di Corfinio e Pescara (Via Valeria). La seconda, oltre che per il trasporto del sale, è ricordata anche per il famoso santuario di Ercole Vincitore. Quest’ultimo sorse fuori la città di Tivoli a cavallo della Via Tiburtina Valeria, che venne poi di fatto inglobata nel santuario attraverso la galleria in muratura della *Via Tecta*. Il culto di Ercole, con cui spesso la città di Tivoli veniva identificata nell’antichità, riporta agli originari itinerari della transumanza delle greggi, di cui il dio era protettore.

Fu proprio da Tivoli che il culto fu importato a Roma, localizzandosi nel Foro Boario, dove avvenne la fusione della versione *italica* (protettore del commercio) e la versione greca (dio-eroe). Il santuario, edificato nel II secolo a.C., è uno dei maggiori complessi sacri dell'architettura romana in età repubblicana; la sua struttura, a pianta rettangolare, consta di tre parti principali: il teatro, che sfrutta il naturale digradare del terreno, un porticato, che si erige per due piani con archi sovrapposti, e il tempio vero e proprio. Data la posizione strategica e aiutato dalla mitologica figura di Ercole, garante del commercio, il Santuario ricoprì un importante ruolo economico, oltre ad essere usato come luogo di sosta dai pellegrini. La gestione finanziaria del Santuario era gestita dai *cultores fani*, i quali amministravano le merci e le "decime" (tassa secondo cui occorre pagare la decima parte del raccolto totale dovuta alla divinità) dei commercianti. All'iniziale splendore e fama del Santuario si passò ad una fase di decadenza, soprattutto a causa degli onerosi costi di mantenimento, ma declino e l'abbandono definitivi furono causati alla conquista da parte dei Goti nel VI secolo d.C.

A partire dal 978 venne riutilizzato nuovamente con l'aiuto di mulini alimentati da antichi canali. Mentre nel Medioevo fu diviso tra ordini religiosi ed enti privati, nel XVI secolo questi ultimi riescono a ottenerne l'egemonia per impiantare vigneti. Nel 1795 con Pio VI, furono abbattute le vigne per crearvi un'armeria, in seguito una polveriera, e ancora una manifattura di lana; arrivando al XX secolo, nella prima metà del secolo si insediò nel Santuario la "cartiera di Mecenate" di Giuseppe Segré, di cui oggi restano padiglioni in cemento e tettoie, che restò in funzione fino a metà degli anni '60, quando il Demanio rilevò tutto il complesso.

Oggi il metodo di produzione del sale è molto cambiato: se nell'antichità troviamo numerose salire, nella modernità si predilige l'estrazione dalle miniere. Le saline sono comunque ancora in uso: ne sono un esempio quelle di Trapani, dove si possono distinguere le vasche fredde (stadio iniziale, di colore blu), le vasche calde (stadio finale della coltivazione, di colore rosso per via della morte dei microorganismi presenti), e le vasche di salazione (è possibile intravedere il fondo della vasca prosciugata coperto di sale, pronto per essere raccolto). Inoltre, nella salina reale di Trapani, ricoprono un importante ruolo i mulini a vento che hanno la triplice funzione di pompare l'acqua marina all'interno delle vasche, far fuoriuscire, attraverso una vite di Archimede l'acqua dolce di eventuali precipitazioni e macinare il prodotto grezzo. Celebre e suggestiva è la cattedrale scolpita dentro le miniere di sale di Realmonte (nota per le statue e sculture sacre scavate nella roccia), dove le moderne tecnologie consentono di scavare ampi cunicoli, per consentire una più facile estrazione e circolazione.

Il sale, dunque, ha costellato la storia dell'uomo. La sua è la storia delle saline, delle miniere di salgemma, delle flotte che hanno navigato per mari, delle carovane che hanno attraversato il deserto del Sahara, così come le Ande; è anche la storia dei mercanti che hanno risalito il fiume d'Europa, della Russia, della Cina e dell'America: *la storia del sale è stata la storia dei rapporti tra culture.*

## CARO AMEDEO, MI MANCHERAI!

### DI FEDERICA PICARAZZI (5B)

Non l'avrei mai detto né, tanto meno, pensato, ma questo liceo mi mancherà davvero. Giunta finalmente al quinto anno, a quel tanto amato quanto sperato ultimo anno, di cui tutti parlano, oggetto di innumerevoli film, sento un nodo alla gola. Non sono certa se ciò sia dovuto alla profonda paura degli esami finali, ormai in vista oppure alla malinconia, già in me presente, di questo luogo.

Ma questo liceo non è una semplice e banalissima scuola come tutte le altre, è realmente qualcosa di più (e, ve lo giuro, non lo sto dicendo perché sono di parte!). Ti forma, ti educa, ti disciplina, ti fa crescere e maturare. Entri qui dentro, in questo atrio apparentemente spoglio e triste, che sei una ragazza nel pieno dell'adolescenza e ne esci una donna, una piccola donna aggiungerei.

Ma non mi riferisco certamente al cambiamento fisico, che è inevitabile e necessario, ma allo sviluppo caratteriale. Non sbaglia l'opinione pubblica quando definisce il Liceo Classico come "una scuola che ti apre la mente". All'età di quindici o sedici anni pensi che tutto ciò sia assurdo e, del resto, non dai neanche molto peso a quello che si dice, ma, sapete, non sbagliano affatto! Solamente con il tempo, nostro grande amico, si capiscono molte cose: si capisce il motivo per il quale ogni alunno è costretto quotidianamente a studiare fino a tardi; si capisce il motivo per il quale ognuno di noi ha un limitatissimo tempo libero per se stesso e per i suoi interessi o hobby. Questi e molti altri sacrifici - che certamente non sto qui a elencare tutti - non sono (fortunatamente) fini a se stessi, ma vedrete che, prima o poi, porteranno i loro frutti!

E anche se inizialmente penserete che questa non sia la vostra scuola o che sia diversa rispetto a come nel vostro immaginario la credevate (e lo dico perché a molti è capitato), fidatevi, andate avanti, instaurate una sfida con voi stessi e vedrete che tale sfida la vincerete proprio voi!

Arrivata a questo punto, a due mesi dalla fine e dal nuovo inizio, nella mia mente passano in rassegna tutte le belle esperienze che proprio questa scuola mi ha donato e regalato. Mi mancherà la campanella delle 8.10 che risuona ogni mattina nei nostri corpi, ancora assonnati, e quella delle 13.10 che (casualmente?) suona sempre in ritardo. Mi mancheranno le macchinette mal funzionanti e per giunta anche ladre di soldi, le scale interminabili fino al quarto piano, la ricreazione, unica salvezza della giornata. Avrò nostalgia delle annuali Giornate dell'Arte, durante le quali alcuni di noi si producono in qualche forma d'arte, degli incontri con scrittori famosi e di questi stessi *Annali*, portavoce dei nostri pensieri! Mi mancheranno persino le versioni di latino e greco! Strabiliante vero?

Tuttavia, ciò che più rimpiangerò sarà proprio la stessa atmosfera: familiare, quieta, rassicurante, in cui ognuno di noi è profondamente immerso e nella quale rimarrà per sempre con una parte, seppur piccola, del proprio cuore.

Sto chiudendo un capitolo importante del libro della mia vita e se ne sta, a breve, per aprirsene un altro, molto più lungo, più travagliato e faticoso, che viene denominato in una sola maniera: l'età adulta.

Un giorno passerò di nuovo per questa via e girerò il volto verso questo diroccato edificio. La mia mente ripercorrerà tutti gli eventi, le circostanze, le situazioni, le gioie e i dolori, le fatiche ed i successi e ringrazierò, ancora una volta, questa scuola per avermi reso la donna che sarò.

## FRAMMENTI DI UNA GUERRA

### DI ELISA MOLTONI (5B)

La mattina del primo novembre 1943 il paese di Vicovaro fu svegliato dal rumore dei mitra e dallo scoppio delle bombe a mano.

I Tedeschi effettuarono un accurato rastrellamento. Destinazione: i campi di concentramento.

Ovunque la gente invocava aiuto e, nella cacofonia generale, una parola urlata a squarciagola sovrastava le grida terrorizzate del popolo. Una parola che per molti era una condanna a morte.

Tedeschi.

I giovani cercarono di fuggire dal paese per trovare rifugio nei boschi e nelle campagne circostanti. Per molti, me compreso, la fuga poteva rappre-

sentare l'unica possibilità. Scesi le scale di casa e cominciai a correre. Non avevo idea di dove stessi andando ma non mi importava. In quel momento l'unica cosa essenziale era la velocità con cui si muovevano le mie gambe, il resto era superfluo.

Corsi a perdifiato, con tutta la forza che possiede un ragazzo di quindici anni, senza pensare, senza vedere. Il terrore si era impossessato di me al punto da rendermi cieco. Quando arrivai nella località chiamata "la Romen-ta Roscia", mi fermai per riprendere fiato, ma notai immediatamente una pattuglia sull'altro lato della strada.

Senza esitazione ripresi la mia folle marcia verso la salvezza. A quel punto deviai prendendo un altro viale e i soldati mi seguirono.

Prima udii gli spari, poi il dolore alla mano sinistra, un dolore intenso, forte, che mi fece venire i brividi. Non potevo riposare, non potevo arrestare la corsa. Se mi fossi concesso una pausa, avrebbero guadagnato terreno, così avanzai. Le mitragliatrici emettevano proiettili senza sosta, ed uno colpì il bersaglio. Sentii un dolore lancinante al fianco. Stavo per accasciarmi a terra, quando scorsi una piccola collina in lontananza e, ancora non so come, riuscii a raggiungerla. Crollai, esausto, stremato, impaurito ma felice, perché ero riuscito a seminarli. Sorrisi e mi rialzai. Quell'espressione di gioia durò poco, dato che si stava avvicinando un'altra pattuglia. Come si avvicinarono sentii un soldato urlare.

"Tu no correre, se tu corri loro sparano, alza mani!" Alzai le mani obbedendo al comando. Il terrore era così viscerale che non mi ero reso conto di non essere stato l'unico ad aver cercato la salvezza su quella collina.

Insieme a me c'erano altri giovani.

Non dissero una parola, furono i loro occhi a parlare, occhi che mi guardavano pieni di tristezza e compassione, occhi terrorizzati esattamente come i miei. Ci costrinsero a camminare tutto il giorno, e ogni ora il numero dei giovani catturati aumentava. Alla fine, il sole tramontò e arrivammo a Ponte Lucano. La maggior parte dei militari si addormentò, lasciando sei sentinelle a sorvegliare la zona. Mi sdraiai e attesi pazientemente.

Coloro che ci tenevano d'occhio iniziarono ad assopirsi, dopo qualche minuto la stanchezza prese il sopravvento. Scavalcai lentamente i loro corpi e mi incamminai verso casa, inizialmente adagio, successivamente con una fretta eccessiva. Quando tornai, il paese era silenzioso e le stelle splendevano nel firmamento. Aprii il portone del condominio e bussai delicatamente per non svegliare il vicinato. Subito la porta si spalancò e davanti a me si presentò una donna in vestaglia, con la tensione dipinta sul volto. Mia ma-



dre, non sapendo se ridere o piangere, con le lacrime agli occhi, esclamò: "Figlio mio!"

Questo testo è il resoconto dell'esperienza di Luigi Moltoni.

## SCHEMA POETICO D'UN DIVENIRE INFELICE

DI GABRIELE RENDACE PRESTA (5D)

Il piacere e la felicità sono due concetti tra di loro molto vicini, oggetti tipici della speculazione filosofica dal mondo antico, con Epicuro ed i suoi seguaci, fino al mondo moderno, che ha fatto del piacere non solo argomento filosofico, ma con Freud e la psicanalisi, anche argomento quasi scientifico.

Leopardi quindi essendo un letterato e filosofo di spiccata sensibilità, non ha certo potuto far a meno di ricercare continuamente quelli che sono i moti dell'animo e i principi primi che rendono la felicità uno scopo così ambito dall'intero genere umano. Ovviamente, però, dietro il pensiero del genio di Recanati, troviamo secoli di studio da parte di grandi pensatori che Leopardi senza dubbio aveva letto e, soprattutto in giovinezza, amato; di conseguenza sarebbe inutile, o quanto meno sconsiderato, cominciare a parlare del pensiero leopardiano senza prima almeno cercare di capire quale fosse l'idea che il senso comune propagandava come felicità e su quali basi essa si poggiasse. Leopardi fu un uomo dell'Ottocento, il secolo che ha condotto l'uomo verso il futuro, nel bene e nel male, ma fu anche un intellettuale, ed esser tale in quel periodo, non era di certo molto semplice.

Serpeggiava, infatti, per l'Europa intera un'atmosfera reazionaria accompagnata da un acuto perbenismo, e qui si pensi alla società inglese sotto il regno della regina Vittoria, che rigettava in ogni modo la Rivoluzione Francese, i suoi ideali e la sua filosofia.

Dunque, Leopardi viveva in un mondo dove la morale non voleva essere in alcun modo libera da qualsiasi giogo, ma ben manovrata da alcuni principi fermi ed inamovibili, che peraltro, essendo propagandati dalla reazione imperante, si rifacevano a concetti oramai logorati dal tempo e dalla loro incapacità di soddisfare le esigenze umane in campo etico.

Il poeta visse e personificò tutto ciò nella figura paterna e nel ristretto ambiente recanatese. Sarà inoltre spronato anche dalla ribellione a questa morale per lui inadatta a scrivere alcuni dei versi più belli della letteratura italiana nella poesia *L'infinito*. Sempre per lo stesso motivo comincerà a

scrivere lo *Zibaldone*, per raccogliere tutti i suoi pensieri sulla vita e sul mondo, in attesa di un riscatto che attenderà per tutta la vita.

È proprio nello *Zibaldone* che sono contenuti gli spunti più interessanti di Leopardi riguardo il piacere e la felicità. Egli, quando dice che "Il Piacere non è mai né passato né presente, ma sempre e solamente futuro", sta affermando qualcosa di profondamente diverso, ricollegabile senza dubbio al movimento romantico europeo, ma certamente innovativo.

Leopardi sta tentando di riassumere in una breve frase quello che è l'uomo in relazione alla sua eterna volontà di raggiungere la felicità ed il piacere: non vuole dunque definire cosa sia, ma solamente cosa essa sarebbe se messa in relazione diretta con l'uomo.

Questo spostamento dall'oggetto al soggetto ha un certo gusto idealista; ragionevolmente Fichte avrebbe apprezzato un'idea come quella di Leopardi. Inoltre, non sembra lontano in questo caso da Leopardi neanche il concetto di *Streben*, che assume, se non il significato di "lotta" o "sforzo", almeno quello di "continuo ripresentarsi d'un obiettivo da realizzare". Quindi, Leopardi, profondamente romantico in questo caso, ci vuole dire che l'uomo trova il piacere nel desiderio stesso e quasi mai nella realizzazione di esso. Si potrebbe quasi dire che il perseguimento del piacere posseda in sé la componente della felicità, che sembra svanire senza essere goduta, non appena il piacere ricercato si palesa. Il poeta saprà esprimere molto bene in versi questo concetto nel componimento *Il sabato del villaggio*, dove descrive la gioia che tutti gli abitanti hanno nel prepararsi per la domenica, il giorno del riposo, durante il quale però "tristezza e noia recheran l'ore", perché tutti già sanno che la domenica passerà in fretta e il giorno dopo comincerà nuovamente il travaglio di ogni uomo.

Tuttavia Leopardi riesce a comunicarci un'altra idea molto interessante riguardo la felicità umana, anche nella poesia intitolata *La quiete dopo la tempesta*. In quest'opera il poeta riesce a regalarci appieno quelle che sono le sensazioni di sollievo che i personaggi provano dopo esser sopravvissuti ad un orribile nubifragio. Queste emozioni tuttavia non sono che il veicolo poetico con il quale Leopardi vuole rendere un'idea di felicità che andrà a caratterizzare la sua produzione più matura, quella napoletana; e cioè la teoria secondo la quale la felicità non sarebbe altro che un sollievo dal dolore continuo della vita. Ne *La quiete dopo la tempesta* Leopardi sembra intendere che la felicità dell'uomo possa quasi dipendere dalla continua esistenza della condizione di dolore e sofferenza, della quale essa non è altro, appunto, che breve interruzione. Ci appare perciò un Leopardi ancora più sconcolato e pessimista rispetto al passato, ma c'è da sottolineare il suo passaggio dal *Pessimismo Storico* al *Pessimismo Cosmico*, dove nulla, nemmeno la

Natura tanto cantata dai "Patriarchi" e in grado d'accogliere l'uomo ed offrirgli un degno rifugio dalle sventure della vita. Piacere e felicità in Leopardi sono dunque due temi molto importanti, come del resto nell'opera di molti altri intellettuali; nonostante ciò, egli non ci rivela se un connubio tra i due sia del tutto possibile, ma senza dubbio egli lo cercò in ogni modo, come, per esempio, nel componimento *Alla sua donna*, dove il poeta vorrebbe vivere un amore fatto anche di passione carnale e dove il piacere dei sensi può quasi farsi guida verso una completezza, verso la realizzazione dell'io e della felicità. In ogni caso il poeta non ci rivela direttamente un rapporto da egli elaborato tra felicità e piacere.

Ritornando ora al pensiero sulla Felicità del primo Leopardi, del Leopardi che scrisse il *Discorso di un Italiano* e che si schierò anche se non troppo apertamente con i classicisti e col Giordani, in tal senso è da notare come lo stesso non sia molto lontano dalla visione di John Keats, poeta inglese più o meno suo contemporaneo. In entrambi, c'è, infatti, questa tensione verso un divenire che possa poi non rivalere.

Leopardi afferma che il Piacere è "sempre e solamente futuro", cioè esso non è mai con l'uomo nel momento in cui quest'ultimo sembra averlo raggiunto. Keats invece, almeno secondo l'interpretazione metafisica di Borges, ci dice che il Fatto Estetico, il Bello, la Gioia, la Felicità, si trovano pochi attimi prima del compiersi di un'azione che dovrebbe invece portare a provare la sensazione stessa. L'amante sull'urna greca è felice, perché ancora non ha baciato l'amata e non lo farà mai, perché egli è immobile, mentre il poeta, la donzella, la vecchierella e l'intero genere umano sono in divenire ed è per questo che la Felicità a loro sfugge continuamente. Se l'umanità, senza mai smettere, visse di sabato nell'attesa della domenica, sarebbe davvero felice, ma così non è e perciò langue in un'eterna infelicità, fatta di sole e sconsolate illusioni.

# POESIE

## LA NOTTE

**DI ASIA VALENTI (2A)**

*Succede tutto di sera,  
quando si hanno gli occhi chiusi,  
quando le voci diventano più soavi, più fioche.*

*Succede tutto quando arriva la luna,  
quella luna bella e bianca,  
quella luna che esaudisce i desideri.*

*Succede tutto quando meno ce lo aspettiamo.  
Un bacio,  
uno sguardo,  
una parola.*

*Succede tutto quando non siamo pronti,  
accade tutto troppo in fretta,  
accade tutto di soppiatto,  
accade tutto di notte, e poi,  
come d'incanto, ci si dimentica di giorno*

## PIOGGIA DI EMOZIONI

**DI CLAUDIA MARIANI (2B)**

*Distrutta,  
stanca da morire,  
picchiano sul vetro  
minuscoli diamanti,  
brillano per il bagliore dei lampioni,  
pioggia non ancora passata.  
È amore*

*che fa perdere la testa  
e tremare le gambe,  
rischiare tutto  
per poi ottenere  
nulla.*

*Alcune gocce limpide  
scivolavano ancora,  
sullo sfondo del cielo notturno,  
cielo che  
nonostante i chilometri  
rimane sempre  
il medesimo.  
È amicizia,  
volare libero  
sottile confine  
fra il riso di un bambino  
e l'ammonizione di un adulto.*

*Mille pensieri invadono la testa,  
ritorna prorompente  
quella sera,  
ultimi messaggi colmi di odio,  
la delusione,  
la speranza.  
È rabbia,  
Per il cuore abbandonato,  
Rosa gialla  
con il gambo spezzato.*

## **FORSE UN MATTINO ANDANDO**

### **DI FEDERICO BATTISTI (2B)**

*Lo scorso anno questo testo si è classificato quinto nella sezione A della "Poesia giovani" del Concorso Letterario Nazionale "Forse un mattino andando" promosso dall'IIS "Petrocchi" di Palombara Sabina*

*Forse un mattino,  
un mattino diverso ma di consueta illusione,*

*scendendo in strada col viso lavato di fresco  
comincerò la mia quotidiana camminata.*

*Forse quel mattino  
non vedrò neri e bianchi,  
ma Uomini del solo colore della pace.*

*Forse quel mattino  
non vedrò barboni e ricchi,  
ma Uomini onesti di modica e pari paga.*

*Forse quel mattino  
non vedrò schiave del sesso,  
ma Donne.*

*Forse quel mattino  
non vedrò piccoli uomini con in braccio un fucile,  
o che lavorano giorno e notte,  
ma Bambini.*

*Forse quel mattino  
non vedrò uccisori e terroristi,  
ma Uomini che rispettano la vita del prossimo.*

*Forse quel mattino  
non vedrò razza Ariana e razza Ebraica,  
ma Umanità.*

*Se quel mattino ciò avverrà,  
allora, solo allora,  
il mondo riavrà una dignità e un onore.*

*Perché non vedrò più Uomini, ma Fratelli.*

## IL MIO RACCONTO È TAGLIENTE COME IL VETRO

**DI FRANCESCA PACE (2B)**

*Il mio racconto è tagliente come il vetro,  
splende tra le vetrine come diamanti.  
Non invento perché sono un'autrice della verità  
che sente, a volte, i dolori di una bugia  
dentro le parole;  
sono la brezza che passa e che irrompe  
con i suoi suoni,  
sono la verità che è nascosta e non ha il  
coraggio di uscire,  
sono la menzogna sopra cui irrompe la  
mente,  
sono la madre che sopporta le fatiche,  
sono il pensiero che incombe,  
la voglia di scrivere di una lunga serata  
del buio che non vede la verità.*

## SOGNI INFRANTI

**DI LORENZO MAINERO (2B)**

*Pelle baciata dal sole rosso fuoco,  
capelli di seta accarezzati dal vento,  
facce felici, impavide verso un futuro  
dorato,  
mani che si sfiorano, corpi scattanti,  
risate, corse pazze, scherzi,  
appuntamento,  
lezioni noiose a scuola, amori, cuori  
pulsanti di vita  
mentre gli occhi profondi come l'oceano  
guardano lontano.  
Crescere, sperare,  
ma anche farsi coccolare.  
Essere amici uniti e divenire  
tutt'uno... Vivere!*

*Sogni infranti, in una buia notte sotto un  
cielo gravido di pioggia, su una lingua di  
strada bagnata.*

*Quattro angeli volati via, respiri spezzati,  
corpi donati all'eternità.*

*E come una foto in bianco e nero, tutto si  
ferma, resta immobile.*

*Nella tristezza di questi giorni,  
nel ricordo che resta impigliato  
nella ragnatela della mia anima.*

## UN RICORDO

**DI CORINNE LEOTTA (4C)**

*Bomba pronta ad esplodere  
in un angolo del cuore  
aeroplano che prende il volo  
quando l'anima s'arrende  
filo, che tiene viva la mente  
un ricordo è  
un'emozione ancora viva sulla pelle  
che t'irrompe  
ti sorprende  
fino a coglierti di spalle.*





*Lidia Noviello ex alunna della 5A, si è diplomata nell'anno scolastico 2016/2017 con il voto di 94/100. Attualmente frequenta i corsi della facoltà di Filosofia della Università La Sapienza di Roma. Nel dicembre 2015 ha pubblicato presso l'editore Aletti la raccolta di poesie Poesie del disamore. Per il numero del trentennale ha avuto la generosità di regalarci le cinque poesie inedite che seguono.*

### **C'È CHI CORRE ATTRAVERSO LA VITA**

**DI LIDIA NOVIELLO [5A]**

*C'è chi corre attraverso la vita,  
cui la vita corre addosso e non intaglia  
levigando una pelle d'eterno bambino.  
Io che mi fermo e resisto al tempo  
ho graffi e cicatrici da narrare  
immemori pietre da scagliare  
livido il volto e neri pozzi di vergogna  
da immolare. Io, proprio io,  
orecchio teso ed occhi fondi  
io che veglio sulle ceneri dei mondi  
manco il rischio d'ingrossare  
la mia ombra col passo più lungo  
della gamba, che mi trema.  
Prona allora, con le mani nella terra  
strappo l'erba, e urlando medito  
l'estremo campo della possibilità,  
un passo solo, la libertà.*

### **DOV'È FINITO QUEL VOLTO CHE HO AMATO?**

**DI LIDIA NOVIELLO [5A]**

*Dov'è finito quel volto che ho amato?  
Nascosto nella terra o bruciato,  
deturpato? Eppure tu vivi ancora  
dentro le tue fattezze. Animi  
il corpo come se ci fossi, come un*

*bambino inquietante che gioca  
alle maschere. Menti. Il tu che tu  
eri in quel tempo, io mi chiedo  
dove sia sotterrato quel volto  
che ho amato, dove la voce  
se scompare dalle note  
graffiate che intoni...deve essere  
nel regno dei morti dove Ade  
invisibili cose contiene, e le manda  
a noi vivi di qua negli squarci del tempo  
quando la luce si incrina, a un'alba  
o a un tramonto - l'ora dello sconforto.  
Ora del dimenticato e del morto  
che non ritorna: io lo dedico a te  
questo putrido volto che resta  
tramortito dal ricordo. Dorato uno  
spicciolo sulla tua lingua sporca-  
io lascio annegare ciò che di te  
mi rimane.*

## **IO SONO L'ANDRONE SPAESATO DAI VENTI**

**DI LIDIA NOVIELLO [5A]**

*Io sono l'androne spaesato dai venti,  
la zolla divelta che il morto consola.  
Il tempo non consuma quel che ho  
a cuore, e come polvere vola  
intrecciano il mio sguardo sospeso  
inconsistente, flebile  
quand'anche sembrasse pesante.  
Io sono il corridoio smussato dai passi  
lenti, incerti, dondolati...  
anche chi si sofferma poi passa,  
e come una carezza l'aria che lascia  
mi soffia all'interno dove l'eco  
abbraccia i muri, ripete il gioco*

## TANGIBILE SIGNIFICA IL MIO CORPO

DI LIDIA NOVIELLO [5A]

*Tangibile significa il mio corpo  
tesa membrana che crea il tocco  
è l'altro, è tutto questo attorno  
che d'un tratto può toccarmi se ricordo  
la mia pelle.*

## UN BRIVIDO DI FOGLIE E NEANCHE IL VENTO

DI LIDIA NOVIELLO [5A]

*un brivido di foglie e neanche il vento  
che il vento sposta i corpi ed il mio cuore  
non conosce una simile benedizione.  
il mio corpo  
trema ai contorni e si dissolve,  
e tutto quel che è attorno mi trapassa  
allaga di sé la mia massa.*

---

## MALE POLARE

DI PIERO BONANNI

*Caldo sui ghiacci va solo e va bianco,  
Zampa su zampa c'è un orso polare  
Ferite ormai chiuse e l'occhio mai stanco  
Impronta su impronta è un modo di amare.*

*Se dorme senza amici e senza branco,  
Se sogna solo carne da cacciare,  
Non ha speco, non selva, solo un banco  
di freddo e di neve dove sognare.*

*In un mare di freddo senza vele,  
Vecchio odio sulla neve e nuove orme,  
Quando la luna è sangue, non è miele,*

*Quando piange il vento, allora lui dorme;  
Ci lascia, in bianco, quadri senza tele,  
nella Vita senza fiori né forme.*

## INDICE

<b>PRESENTAZIONE</b>	<b>PAG.</b>	<b>3</b>
<b>INTRODUZIONE</b>	<b>PAG.</b>	<b>5</b>
 <b>SAGGI E STUDI</b>		
<b>L'INDETERMINATEZZA DELLA TRADUZIONE</b> <i>di Gabriele Aleandri [5E]</i>	<b>PAG.</b>	<b>11</b>
<b>C'È ANCORA UN IMPERSONALE? OMAGGIO A S. WEIL</b> <i>di Roberto Benedetti</i>	<b>PAG.</b>	<b>20</b>
<b>GLI ESULI ARGENTINI IN ITALIA NEGLI ANNI SETTANTA: ESILIO O RITORNO NELLA TERRA DEGLI AVI?</b> <i>di Giulia Calderoni [IIIB]</i>	<b>PAG.</b>	<b>30</b>
<b>STERCUS E RUDERA: I RIFIUTI NEL MONDO ROMANO TRA FONTI ARCHEOLOGICHE E LETTERARIE</b> <i>di Lucilla D'Alessandro</i>	<b>PAG.</b>	<b>46</b>
<b>URASHIMA TARO, UNA STORIA GIAPPONESE</b> <i>di Giorgia Fracassi</i>	<b>PAG.</b>	<b>52</b>
<b>LA SECONDA PRATICA E L'EVOLUZIONE DEL DRAMMA IN MUSICA</b> <i>di Alberto Lattanzi</i>	<b>PAG.</b>	<b>56</b>
<b>IL GIOVANE FREUD, L'ISTERIA E I SOGNI</b> <i>di Gabriele Magazzeni</i>	<b>PAG.</b>	<b>73</b>
<b>IL BACIO IN OVIDIO</b> <i>di Sara Marchionne</i>	<b>PAG.</b>	<b>83</b>

**IL DESTINO DI UN FARMACO NELL'ORGANISMO**  
*di Madalina Nistorescu [5E]* **PAG. 94**

**IL LIMITE: LA BELLEZZA DI SCOPRIRSI FRONTIERA.**  
**ANALISI FILOSOFICA PER LA RIVALUTAZIONE**  
**DELLA RELAZIONE**  
*di Consuelo Panichi [5E]* **PAG. 98**

**BREVISSIMA STORIA DELLA MUSICA A TIVOLI**  
*di Maurizio Pastori* **PAG. 105**

**FAMILIARITER CUM SERVIS VIVERE: ASPETTI MORALI**  
**DELL'HUMANITAS SENECA**  
*di Mario Rocchi [5E]* **PAG. 113**

**LA RIPRESA DEL CLASSICO NELLA PRODUZIONE**  
**ARTISTICA OCCIDENTALE DAL MEDIOEVO AL NOVECENTO**  
*di Valeria Roggi [5E]* **PAG. 119**

## **DOCUMENTI**

**TRADUZIONE ITALIANA DEL QUARTO LIBRO (CAPP. VI-IX)**  
**DELLA *TIBURIS URBIS HISTORIA***  
**DI MARCO ANTONIO NICODEMI**  
*a cura di Roberto Borgia* **PAG. 131**

## **CONTRIBUTI DEGLI STUDENTI**

**IL SOSPETTO**  
*di Lorenzo Mainero (2B)* **PAG. 147**

**RIFLESSIONI SULLA VITA**  
*di Ludovica Zito (2B)* **PAG. 148**

**SULLE ORME DI UN PADRE**  
*di Matilde Ciaramella (2B)* **PAG. 149**

**DISERTE SALTARE.**

**ISCRIZIONI DI PANTOMIMI  
AL TEMPIO DI ERCOLE VINCITORE**  
*di Alessia Cherubini, Andrea De Murtas,  
Elisa De Rossi, Cristina Valenti (3A)* **PAG 151**

**LA STORIA DEL CARNEVALE:  
DAL MONDO ANTICO AI GIORNI NOSTRI**  
*di Valeria Giuliani (4A)* **PAG. 156**

**QUANTO SAPETE SULLA CARTA?**  
*di Ilaria Gerace (4B)* **PAG. 157**

**DATA CRAZIA, DATA MANIA**  
*di Leonardo Crapulli (4C)* **PAG. 159**

**LA STRADA DEL SALE**  
*di Cecilia Ascani (5A)* **PAG. 161**

**CARO AMEDEO, MI MANCHERAI!**  
*di Federica Picarazzi (5B)* **PAG. 165**

**FRAMMENTI DI UNA GUERRA**  
*di Elisa Moltoni (5B)* **PAG. 166**

**SCHEMA POETICO DI UN DIVENIRE INFELICE**  
*di Gabriele Rendace Presta (5D)* **PAG. 168**

**POESIE**

**LA NOTTE**  
*di Asia Valenti (2A)* **PAG. 171**

<b>PIOGGIA DI EMOZIONI</b> <i>di Claudia Mariani (2B)</i>	<b>PAG. 171</b>
<b>FORSE UN MATTINO ANDANDO</b> <i>di Federico Battisti (2B)</i>	<b>PAG. 172</b>
<b>IL MIO RACCONTO È TAGLIENTE COME IL VETRO</b> <i>di Francesca Pace (2B)</i>	<b>PAG. 174</b>
<b>SOGNI INFRANTI</b> <i>di Lorenzo Mainero (2B)</i>	<b>PAG. 174</b>
<b>UN RICORDO</b> <i>di Corinne Leotta (4C)</i>	<b>PAG. 175</b>
<b>C'È CHI CORRE ATTRAVERSO LA VITA</b> <i>di Lidia Noviello [5A]</i>	<b>PAG. 176</b>
<b>DOV'È FINITO QUEL VOLTO CHE HO AMATO?</b> <i>di Lidia Noviello [5A]</i>	<b>PAG. 176</b>
<b>IO SONO L'ANDRONE SPAESATO DAI VENTI</b> <i>di Lidia Noviello [5A]</i>	<b>PAG. 177</b>
<b>TANGIBILE SIGNIFICA IL MIO CORPO</b> <i>di Lidia Noviello [5A]</i>	<b>PAG. 178</b>
<b>UN BRIVIDO DI FOGLIE E NEANCHE IL VENTO</b> <i>di Lidia Noviello [5A]</i>	<b>PAG. 178</b>
<b>MALE POLARE</b> <i>di Piero Bonanni</i>	<b>PAG. 178</b>



*Presentazione di* EDDA LILLI BORATTO

A. MOSCARIELLO:

*I procedimenti "cinematografici" in Dante e in Tasso.*

O.A. BOLOGNA:

*La satira romana.*

M. CARINI:

*Ennodio e la tradizione della poesia odeporica latina.*

N. F. CROCETTI:

*Problemi di metodologia della storia.*

S. BORGIA:

*Una questione di stile.*

VISTI INSIEME

La quarta di copertina del n. 1 degli *Annali*. Anno 1988



*I libri hanno gli stessi nemici dell'uomo: il fuoco, l'umidità, il tempo e il proprio contenuto.*

*Paul Valéry*