



Galleria Borghese: Amore, donne e dee (terza parte)

Piano Primo – Pinacoteca

Sala IX, di Didone – le donne di Raffaello

La sala deve la sua denominazione ai dipinti che decorano la volta, raffiguranti episodi della storia di Enea e Didone.



Fig. 1: Dama con liocorno, Raffaello

L'opera raffigura una delle tante donne effigiate dall'artista urbinato, notoriamente grande ritrattista, e risale al 1505/1507, cioè al periodo fiorentino di Raffaello, prima del

suo trasferimento a Roma. Rappresenta una fanciulla fiorentina, che indossa un prezioso abito alla moda dei primi anni del Cinquecento, con le ampie maniche di velluto rosso e il corpetto di seta marezzata (una seta cioè con venature, linee sinuose come onde del mare). Probabilmente era un dono di nozze. Le pietre del pendente alluderebbero al candore virginale, la collana annodata al collo richiamerebbe il vincolo matrimoniale, anche l'unicorno che giace in grembo alla fanciulla, animale fantastico, potrebbe essere un attributo simbolico della verginità.

Nonostante la posa monumentale, la donna, col busto di tre quarti e lo sguardo rivolto verso lo spettatore, appare spontanea, mantenendo una sciolta naturalezza. E dall'acutezza dello sguardo si percepisce una profonda introspezione psicologica. La ricercatezza dell'abito, i gioielli, testimoniano la sua appartenenza alla ricca borghesia. Sullo sfondo un dolce paesaggio collinare.

Nella sala è esposta anche una **copia da Raffaello de La Fornarina (di Raffaellino del Colle).**



Fig. 2: La Fornarina, Raffaello

Non è un mistero la passione amorosa di Raffaello per le donne. Sarà proprio la sua libertà sessuale a farlo ammalare

di sifilide e a portarlo alla morte a soli trentasei anni. L'originale, del 1518/19, è conservato a Palazzo Barberini a Roma. Anche qui una donna è la protagonista del quadro. Ora però la seduzione raggiunge il suo massimo livello. La ragazza, ritratta a seno nudo, coperta appena da un velo trasparente, col quale cerca inutilmente di coprirsi, guarda a destra, oltre lo spettatore. In testa ha un turbante di seta dorata a righe verdi e azzurre annodata tra i capelli, con una spilla composta di due pietre incastonate e una perla pendente.

Il quadro è noto come La Fornarina, perché, secondo l'ipotesi più accreditata, si tratterebbe di Margherita Luti, figlia di un fornaio di Trastevere, amatissima da Raffaello, durante il periodo in cui l'artista lavorava a Villa Farnesina.

Gran parte della critica è concorde sul fatto che la giovane donna sia stata presa come modello anche per altre opere, che raffiguravano Madonne o figure del mito. Ma questa è una donna reale, resa unica e seducente dal pennello dell'artista, un'allegoria di tutti gli amori del pittore.

Sala X – di Ercole o del Sonno – gli amori degli dei

La stanza fu chiamata nel '600 del Sonno, perché ospitava un letto a baldacchino e un gruppo scultoreo con l'Allegoria del sonno. Nel soffitto episodi relativi a Ercole e al centro la sua Apoteosi. Vi sono esposte a confronto due **Veneri**, una di **Cranach**, (Kronach 1472/Weimar 1553), del 1531, e l'altra del **Brescianino**, del 1525.



Fig. 3: Venere e Cupido, Lucas Cranach

La prima, nuda, coperta solo da un sottilissimo velo trasparente, fissa l'osservatore; è sensuale, corpo affusolato e seni piccoli, sul capo porta un ampio e lussuoso cappello ornato di piume, mentre una reticella dorata raccoglie i capelli e una preziosa collana orna il collo sottile. Alcuni versi scritti in alto, in latino, tratti da un inno di Teocrito, ricordano che il piacere è caduco e porta tristezza e dolore, come capita al piccolo Cupido che, dopo aver rubato il miele dall'alveare, viene punto sul dito da un'ape: la dea dell'Amore si trasforma così in ammonimento di carattere morale sulle conseguenze dolorose della voluptas.

L'interesse del cardinale Borghese per questo dipinto potrebbe essere stato suscitato proprio dall'interpretazione in chiave moraleggiante dei versi latini. Lo stesso che caratterizza la favola mitologica di Apollo e Dafne di Bernini, scolpita sul basamento dai distici di Maffeo Barberini.

Le Veneri di Cranach hanno la pelle d'avorio, gli occhi

allungati, il corpo morbido, il sorriso malizioso: nude o abbigliate sono sempre seducenti, inquietanti.



Fig. 4: Venere con due Ammorini, Brescianino

L'altra Venere, quella di Andrea Piccinelli detto il Brescianino (Brescia 1486 circa – Firenze, 1525 circa), da sempre fa da pendant a quella di Cranach. Si tratta però di una Venere mediterranea, dalla bellezza classica, scultorea, di chiaro influsso michelangiolesco. Non c'è ombra di moralismo, né di peccato, o di dolorosi presentimenti. Sicura di sé, si guarda allo specchio in una conchiglia, e i due

Amorini ai lati le fanno da corteo.

Ma il vero e proprio gioiello della sala è la Danae del Correggio (1489-1534).



Fig. 5: Danae, Correggio

Dipinta nel 1530/1 da Antonio Allegri, meglio conosciuto come Correggio (Correggio, Reggio Emilia 1489-1534), l'opera raffigura l'istante in cui Danae si congiunge a Giove, trasformato in pioggia d'oro, aiutata da Amore. Dalla loro unione nascerà Perseo.

Fa parte della serie degli Amori di Giove che Correggio dipinse per Federico II Gonzaga allo scopo di farne dono a Carlo V in occasione della sua incoronazione a Bologna nel 1530. Danae viveva imprigionata in una torre, perché un oracolo aveva predetto al padre che sarebbe stato ucciso da un figlio di lei. La precauzione fu resa vana dall'intervento di Giove, che sedusse Danae tramutato in pioggia d'oro. Nel dipinto Danae giace su un letto a baldacchino splendidamente

ampio, con vista fuori dalla finestra su una splendida distesa di cielo azzurro. Cupido siede familiarmente all'estremità del letto, guardando in su verso la nube, da dove scende la pioggia d'oro, e con la mano sinistra aiuta Danae a sollevare il lenzuolo bianco che è la sua ultima difesa. Danae stessa, sorridente, non sembra rifiutarsi all'amplesso, anzi con le gambe aperte favorisce l'unione.

L'atmosfera intima e serena dell'ambiente domestico è accresciuta dalla presenza dei due amorini che, indifferenti all'evento miracoloso che si svolge alle loro spalle, testano su una pietra di paragone il metallo della punta della freccia amorosa.

Sala XII – delle Baccanti

Chiamata così per l'affresco nella volta che riproduce un Ballo di Baccanti, ospita pittori del primo '500 di area leonardesca. La Leda, creduta fino alla fine dell'800 opera di Leonardo, è probabilmente un rimaneggiamento su un dipinto incompiuto di Leonardo operato da un suo allievo. Leda abbracciata al cigno-Giove e inserita nel paesaggio è certamente, però, invenzione leonardesca.



Fig.6: Leda e il cigno

Il mito di Leda e il cigno rappresenta l'intraprendenza sessuale maschile, in base alla quale **anche l'inganno risulta lecito per giungere all'unione sessuale**. E nulla potrebbe essere più lontano da uno stupro: Leda, come Danae, gode in questo amplesso.

Leda, regina di Sparta e madre di Clitennestra ed Elena, dormiva sulle sponde di un laghetto, quando fu posseduta da un candido cigno, l'animale nel quale Zeus si era tramutato per possederla. Concluso il rapporto sessuale, Zeus annunciò che dalla loro unione sarebbero nati due gemelli, i Diòscuri, Càstore e Pollùce.

Sala XIX – di Paride ed Elena – La caccia di Diana

La decorazione della volta s'ispira all'Iliade, al centro della volta è la Morte di Paride.



Fig. 7: La caccia di Diana, Domenichino

Dipinta nel 1616/17 da Domenico Zampieri, detto il Domenichino

(Bologna 1581 – Napoli 1641), l'opera rielabora il tema dei celebri Baccanali tizianeschi nella più sensuale delle battute di caccia. Diana è al centro tra le sue ninfe e solleva con le mani frecce e arco; sullo sfondo alcune ninfe tornano con la cacciagione, altre tengono a bada i cani, che si lanciano verso i profanatori, nascosti tra i cespugli, altre sono al bagno, immerse nell'acqua. Perni della composizione sono le due ninfe in primo piano: una delle due rivolge lo sguardo allo spettatore invitandolo quasi a entrare nel quadro. Le altre vergini sono articolate ritmicamente intorno a Diana, rappresentata al culmine di una gara con l'arco. L'atmosfera festosa è accresciuta dai colori chiari e dalla luce diffusa.

La Caccia di Diana era stata commissionata dal cardinale Pietro Aldobrandini per la sua villa di Frascati, ma Scipione Borghese, per la sua nota spietatezza collezionistica, volle il dipinto per sé e lo fece prelevare con la forza dallo studio del pittore, che fu trattenuto per alcuni giorni in prigione. A parziale risarcimento del singolare espediente a Domenichino venne saldato un pagamento di 150 scudi riferito a La caccia di Diana e a un altro dipinto, La Sibilla, presente anch'esso nella collezione Borghese.

Sala XX – di Psiche

La sala è decorata nella volta con tele raffiguranti i momenti salienti della favola di Amore e Psiche, così com'è narrata nell'Asino d'oro di Apuleio.

Sulle pareti si trovano alcune delle opere più famose della collezione e, tra queste la **Madonna col Bambino di Giovanni Bellini** (Venezia 1433 ca.-1516) e **quattro tele di Tiziano** (Pieve di Cadore, Belluno, 1480/85 – Venezia 1576): Amor Sacro e Amor Profano, San Domenico, Cristo alla colonna e Venere che benda Amore.

Tra le quattro tele di **Tiziano Vecellio** spicca “ **Amor Sacro e Amor Profano**” (1514).

Copertina: Amor sacro e Amor profano, Tiziano

Capolavoro di Tiziano venticinquenne, raffigura due donne, una vestita e una seminuda, nei pressi di un sarcofago, nel quale un amorino alato sta rimestando le acque. Sullo sfondo si vedono, a sinistra, una città all'alba, contrapposta ad un villaggio al tramonto, sulla destra. Lo stemma sulla fronte del sarcofago ha permesso di legare l'opera alle nozze della figlia di un noto giurista padovano con un veneziano della famiglia degli Aureli, celebrate nel 1514. La donna seduta indossa in effetti tutti gli ornamenti abituali di una sposa: l'abito candido, bianco dai riflessi argentei, i guanti, la cintura e la corona di mirto, simbolo di amore coniugale. La sposa è assistita da Venere in persona, nuda, avvolta parzialmente in un manto rosso, con in mano la fiamma dell'amore; il bacile sul bordo della fontana, parte integrante del corredo perché utilizzato dopo il parto, e la coppia di conigli sullo sfondo sono un augurio di unione feconda. Ispirato agli ideali della dottrina neoplatonica, il soggetto si presta a molteplici livelli di lettura. Una delle principali interpretazioni identifica nella donna con in mano la fiamma ardente dell'amore di Dio la Venere Celeste, e in quella riccamente vestita, col vaso di gioie, la Venere Volgare, la felicità terrena, simbolo della forza generatrice della natura. Il titolo rivela invece una lettura in chiave moralistica del tardo '700 della donna svestita, l'Amore profano, contrapposto alla donna vestita, l'Amore sacro. Per quanto errato, però, il titolo tradizionale continua a esercitare fascino e a essere usato, poiché mette bene in evidenza l'armonico dualismo che è alla base dell'incanto del dipinto: alba-tramonto, sarcofago/morte-acqua/vita, bianco-rosso, donna nuda-donna vestita.



ITALIA – Trekking urbano per uno stile di vita sano e un rapporto emotivo con la città



Il trekking urbano è un'attività sportiva facile e divertente, adatta a tutti perchè non richiede particolari attitudini e allenamento. Non c'è niente di meglio che camminare piacevolmente lungo itinerari urbani ricchi di storia e d'arte.

A Verona, per esempio, a due passi dal centro, c'è l'anello delle mura: chilometri di verde e di fortificazioni, torri e cortine merlate medioevali, rondelle cinquecentesche, bastioni veneti e asburgici, porte monumentali.

Il trekking urbano è un modo nuovo di vivere la città, ma anche di fare un turismo meno legato ai circuiti tradizionali. Basta seguire la propria curiosità e scegliere il percorso più

adatto.

Il rapporto personale ed emotivo che si instaura tra chi cammina e la città rende il trekking urbano una forma di turismo sostenibile, uno stile di vita sano che aiuta a conoscere meglio i luoghi in cui si abita, adatto a tutta la famiglia.

Partecipare a queste giornate di trekking significa non solo rilassarsi in modo salutare, ma anche appoggiare iniziative per la realizzazione di parchi, la creazione di itinerari, la manutenzione e la pulizia delle aree verdi, la collocazione di tabelle informative, l'organizzazione di gruppi di cammino.

E' il modo migliore per chiedere, con le giornate senz'auto, una città più vivibile e un'aria più pulita.

Camminare fa bene e fa bene anche alla città!

Segue photoreportage

Rondelle vecchie e nuove: Boccare e Batteria di scarpa (itinerario realizzato da Legambiente e dal Comitato per il verde)

Il gruppo di cammino si è mosso dalla chiesa consacrata alla Madonna del Terraglio, in sostituzione di un'edicola votiva collocata nelle vecchie mura medioevali, i cui resti sono ancora presenti ai fianchi della chiesa.





Lungo le mura medioevali soffocate da vegetazione spontanea e costruzioni di epoche successive è possibile individuare rondelle cinquecentesche.



come quella delle Boccare, rinforzata in epoca asburgica e così chiamata perchè all'interno, sul soffitto, sono presenti tre bocche che servivano per la fuoriuscita della polvere da sparo sprigionata dai cannoni.





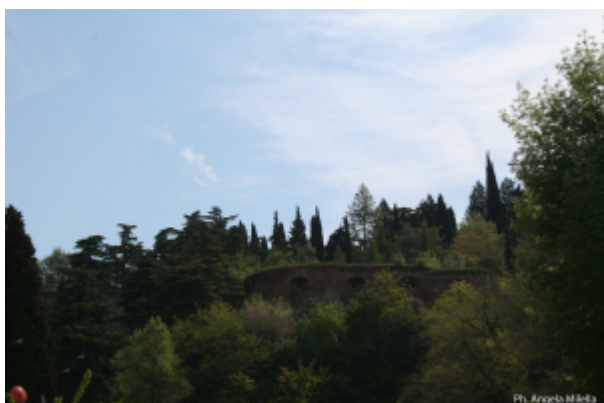
Lungo il perimetro, durante la seconda guerra mondiale, sono stati costruiti dei tunnel per proteggere i feriti e far passare le barelle.



La parte superiore esterna è stata costruita dagli austriaci ed è oggi lasciata all'incuria e per questo minacciata dalle radici degli alberi e della vegetazione spontanea.



Seguendo il perimetro delle mura è possibile raggiungere il Pomerio Mura Magistrali, un grande parco dove è facile incontrare scoiattoli e piccoli roditori.





Sul sentiero, un tempo di guerra, è possibile scorgere anche qualche resto fascista.



Non mancano le torri scaligere



a sovrastare il percorso di 3 km che conduce a Batteria di scarpa di San Zeno in Monte, opera dell'architetto Franz von Scholl. La Batteria fa parte delle fortificazioni ottocentesche inserite nel tratto collinare delle mura di Cangrande che ben esemplificano lo stato generale della cinta muraria collinare per i molteplici aspetti tecnici e problematici del progetto conservativo.



Il Comitato per il verde ha chiesto e ottenuto dal Demanio la concessione dell'edificio, questo ha permesso di poter usufruire di un contributo di 80.000 euro della Fondazione Cassa di Risparmio, che sarà interamente speso per il ripristino della copertura.

Per rendere interamente fruibile la struttura, in modo da consentire un uso della stessa che induca a visitarla e ad

ammirarla per la grande qualità costruttiva e per l'ingegnosità delle sue difese, occorre completare il restauro con la sistemazione degli spazi interni (pavimentazione, impianto elettrico, serramenti). Il progetto approvato dalla Soprintendenza, è stato redatto dall'architetto Lino Vittorio Bozzetto, profondo conoscitore e storico delle fortificazioni di Verona.

Con il presente progetto di recupero della batteria di Scarpa il Comitato per il Verde affronta un importante impegno per restituire alla città una delle opere fortificate più originale, nella quale si fondono i talenti tecnici e artistici medioevali dei fortificatori di cangrande I, con il talento del più illustre architetto militare asburgico Franz von Sholl. Una volta completato il restauro la Batteria di Scarpa diventerà la sede del Museo delle fortificazioni e del Centro visite del Parco delle Mura, aperto a tutti gli interessati. Il restauro sarà dedicato alla memoria di Carlo Furlan, scomparso recentemente, che da anni stava lavorando per il recupero del Parco delle Mura.







Brescia – Memorie divise, memorie non dette (parte seconda)

A Brescia negli anni Venti del secolo scorso vengono messe in cantiere numerose opere pubbliche per modernizzare la città e si decide di redigere un nuovo piano regolatore, in sostituzione del precedente, risalente al 1897 e scaduto nel 1922. Nel 1927 è indetto un concorso nazionale per un piano di ampliamento del nucleo urbano, che disegni “ un centro degno delle tradizioni artistiche della città, adeguato al suo sviluppo economico e demografico”, secondo le parole del podestà Ugo Calzoni. Le ambizioni dei tredici progetti presentati vengono decisamente ridimensionate dall'amministrazione comunale, che decide di rinunciare al previsto sviluppo di zone periferiche e di concentrarsi esclusivamente sul centro storico, e affida l'incarico a Marcello Piacentini, “architetto del regime” e autore del riassetto del centro di Bergamo. La sua idea di fondo è aprire la città storica per farla attraversare dai nuovi flussi veicolari che ruotano attorno al suo cuore vivo e pulsante, la nuova piazza, in diretto contatto con Piazza della Loggia, Piazza Duomo e Piazza del Mercato, e lambita dai nuovi flussi, ma mai attraversata dal traffico veicolare. L'area prescelta

per l'apertura è quella dell'antico quartiere delle Pescherie, che sorge nel luogo in cui i Longobardi, dopo aver messo la città a ferro e fuoco, insediano nel VII secolo il loro primo accampamento, a ovest delle antiche mura romane e sulle rive del torrente Melo, rinominato Garza in età medievale, per svilupparsi poi nei secoli a ridosso delle principali piazze cittadine (Piazza della Loggia, Piazza Duomo e Piazza del Mercato) e diventare uno dei principali luoghi del commercio di pesce, formaggio, carne e granaglie in città. Popolarmente noto anche come "serraglio" e ricco di osterie e bordelli, è popolato da oltre seicento famiglie, più di tremila persone, che vivono in case strette e alte fino a 25 metri, affacciate su vicoli oscuri e tortuosi, in condizioni igienico-sanitarie che sono considerate le peggiori della città, tanto che la cultura fascista paragona il quartiere a un tumore da estirpare.



FOTO 1. Cartolina d'epoca. Piazzetta delle Pescherie, 1929

Con i fondi stanziati dal Regio Decreto n. 787, del 25 aprile 1929, si espropriano oltre duecento fabbricati, sistemando gli oltre tremila abitanti in precari alloggi di periferia, in alcuni casi semplici baracche, in aree che diverranno nei decenni successivi simbolo del degrado urbano, e i cui abitanti, ancora alla fine degli anni Sessanta, sono indicati come "gli sfrattati", o *sbandinell'icastica* definizione dialettale, che sintetizza la loro condizione di marginalità e la memoria dell'espulsione coatta. In meno di due anni si completa lo sventramento, che rade al suolo, oltre a

laboratori artigianali, botteghe e facciate affrescate, una delle quali, particolare per i notevoli affreschi del '500 con scene di storia romana di Lattanzio Gambara, è stata inglobata nell'edificio delle poste; edifici di importante valore storico quali le antiche pescherie, il macello risalente al Quattrocento, la chiesa romanica di Sant'Ambrogio, i resti della *curia ducis* romana, le fondamenta della cinta urbana tardo-antica, di una torre, di un palazzo ducale di età longobarda, tre resti di ponti sul torrente Garza. Nel 1970, durante gli scavi per la costruzione del parcheggio sotterraneo terminato nel 1974, vengono ritrovati altri importanti resti risalenti alle età imperiale e longobarda e, nel 2008, durante gli scavi per la realizzazione della metropolitana di Brescia, vengono alla luce le fondamenta di una torre di epoca medievale.



FOTO 2. Particolare dell'affresco di Lattanzio Gambara in via XXIV Maggio lungo una parete dell'edificio delle poste

Il progetto di Piacentini è classicheggiante, ricco di volumi squadrati e ricoperti di lucente marmo bianco. La piazza ha una forma a L, cioè quella di un rettangolo con il lato lungo parallelo all'asse nord-sud e, nell'angolo nord-ovest, la rimanente porzione d'area che costituisce la L, richiamando la forma di un'altra piazza cittadina, Piazza del Foro, di età romana, sulla quale si affaccia il Tempio Capitolino o *Capitolium* (79 d.C.).

Piazza della Vittoria è progettata come spazio solenne per le celebrazioni e, allo stesso tempo, spazio di vita quotidiana.



FOTO 3a. Cartolina d'epoca. Piazza Vittoria



FOTO 3b. Cartolina d'epoca. Piazza della Vittoria dall'aereo

Secondo alcuni studi l'impianto si ispirerebbe, sia pure con alcune differenze, alla disposizione della piazza minore di San Marco a Venezia, quella che, oltre il Canal Grande, guarda alla chiesa di S. Giorgio. Come nella chiesa palladiana infatti il lato meridionale della piazza, su cui si affaccia

l'edificio della Banca Commerciale, è l'unico ad avere un prospetto scolpito dalla presenza dell'ordine gigante; l'unico lambito dal "fiume veicolare" che ricorda il canale, mentre la piazza resta chiusa ai mezzi da due pennoni, ora vicini al palazzo delle poste, allineati agli spigoli dei palazzi laterali, anche se poi, già dal 1935, è utilizzata come area di sosta per automobili private, parcheggiate anche in doppia fila.

Come a Venezia il lato sinistro è il più classico e si chiude sull'angolo retto interno alla piazza con il Torrione; unico edificio in mattoni come il celebre campanile di S. Marco, ovvero il grattacielo di proprietà dell'INA, il primo in Italia e uno dei primi in Europa, una struttura di cemento armato alta 57 metri, che ricalca il gusto eclettico dei primi grattacieli statunitensi, nonostante il regime imponga di definirlo "edificio multipiano" o "torrione".



FOTO 4. Grattacielo INA

Marcello Piacentini, in effetti, ricicla per Brescia il progetto di grattacielo con cui nel '22 aveva partecipato, con esito negativo, al concorso americano per la Chicago Tribune Tower. L'intero edificio si discosta dal candore della bicromia marmorea degli altri edifici della piazza e, ad

eccezione del porticato e della parte inferiore del fabbricato, è interamente rivestito con mattoni a vista, a richiamare cromaticamente i tetti in tegola delle costruzioni circostanti e inserirsi armonicamente tra le cupole e le torri medievali. La facciata principale, rivolta verso la piazza, presenta dodici grandi archi, racchiudenti ognuno le finestre di due piani, e una decorazione di dodici bassorilievi in terracotta, realizzati dal ceramista Vittorio Saltelli, che raffigurano le attività produttive tipiche di Brescia. Sul basamento porticato campeggiava un bassorilievo di Arturo Martini, l'*Annunciazione*, forse distrutto durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale, forse trafugato, oggi non più visibile. All'ultimo piano, raggiungibile per mezzo di un modernissimo ascensore elettrico, si trovava un ristorante panoramico, poi divenuto lo studio dell'architetto Fedrigolli. Secondo le retoriche cronache dell'inaugurazione, Mussolini avrebbe disdegnato l'ascensore per salire a piedi, "con passo giovanile e rapido", i tredici piani del grattacielo, raggiungendo per primo la terrazza panoramica, dopo aver seminato chi aveva seguito il suo esempio. L'edificio, archetipo del grattacielo italiano, suscita una vasta eco nella stampa italiana dell'epoca e viene preso a modello per la costruzione di altri simili, in una sorta di "corsa al grattacielo", bruscamente interrotta allo scoppio della seconda guerra mondiale. Durante il conflitto i suoi sotterranei sono utilizzati come rifugio antiaereo. Affiancato al torrione, sempre sul lato ovest della piazza, si trova il palazzo delle Assicurazioni Generali di Venezia, sulla cui facciata classico-déco spicca un leone alato in bronzo, modellato da Alfredo Biagini, fronteggiato, sul lato opposto della piazza, da un altro simile scolpito sull'edificio della Riunione Adriatica di Sicurtà.



FOTO 5. Il leone alato in bronzo sulla facciata dell'edificio delle Assicurazioni Generali

Sul lato settentrionale della piazza si affaccia la sobria facciata del palazzo delle Poste, con il suo rivestimento in bicromia bianco-ocra; un simbolo civico, in quanto l'edificio sarebbe dovuto diventare il nuovo palazzo comunale, in sostituzione della storica sede di Palazzo Loggia, di cui riprende la triplice apertura, abbandonando però gli archi a favore di tre alti fornici sormontati da architravi. La fitta cortina muraria del lato settentrionale è attraversata da vie pedonali, il quadriportico e una galleria, volutamente allineate alle strade provenienti dalla piazza delle cattedrali per creare un legame con la maglia viaria scomparsa, e a nord-est della piazza una grande scalinata, che contorna il Palazzo delle Poste, colma il dislivello creatosi tra Piazza Vittoria e il piano costituito da Piazza della Loggia e via X Giornate.

Unico elemento anomalo nel richiamo ai riferimenti veneziani resta la Torre della Rivoluzione dedicata alla vittoria nella Grande Guerra, una torretta celebrativa piuttosto semplice, con un orologio alla sommità, dalla superficie volutamente liscia, che ospitava le scomparse scritte celebrative del regime e un altorilievo monumentale in bronzo raffigurante il

Duce a cavallo, dello scultore Romano Romanelli. L'opera suscita vivaci polemiche già al suo apparire e la critica del tempo "ne disconosce il significato di rimando simbolico fascista e ne sottolinea piuttosto il richiamo a un faro portuale o a una torre comunale, nonché altri edifici palesemente ispirati all'architettura classica"[1]

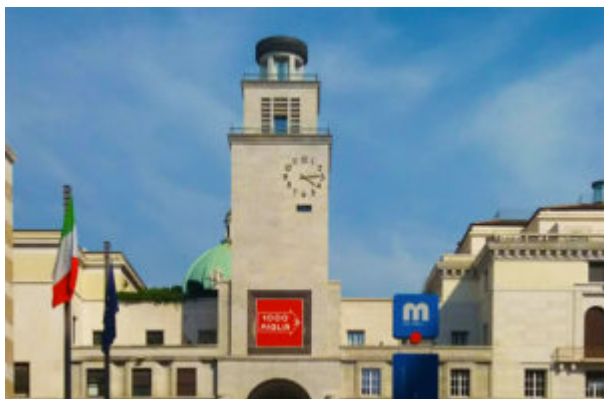


FOTO 6. La Torre della Rivoluzione

Nel 2014 lo scomparso duce trionfale a cavallo è sostituito dall'installazione temporanea, realizzata per celebrare il centenario della nascita dell'artista e collezionista d'arte Guglielmo Achille Cavellini, noto anche come GAC. Sotto la Torre della Rivoluzione resta invece l'arengario in pietra rossa di Tolmezzo, che fungeva da palco per gli oratori durante le adunanze cittadine, utilizzato anche da Benito Mussolini durante la cerimonia di inaugurazione della piazza. È decorato con lastre di marmo lavorate a bassorilievo da Antonio Maraini che raffigurano allegorie della storia di Brescia: dalla Vittoria alata, a ricordo della dominazione romana, al longobardo Re Desiderio, dall'eretico Arnaldo da Brescia al vescovo Berardo Maggi, dai santi patroni Faustino e Giovita alle glorie della pittura locale del Cinquecento Romanino e Moretto, dalle Dieci giornate di Brescia alla Prima guerra mondiale fino all'Era Fascista, recante la scritta, scalpellata via nel dopoguerra ma ancora leggibile, "FASCISMO ANNO X" in riferimento al decimo anniversario dalla nascita del fascismo.



FOTO 7. L'arengario in pietra rossa

Come nella città lagunare, il lato destro della piazza, su cui prospettano palazzo Peregallo, l'edificio della Riunione Adriatica di Sicurtà, il nuovo albergo Vittoria e le sale per le contrattazioni commerciali volute dal Consiglio provinciale dell'economia, contrappone alla monocromia del sinistro il colore, ma del bianco e del verde della scacchiera che impreziosivano le facciate ora resta solamente un labile alone.

Servizio fotografico di Maria Paderno

Cartoline d'epoca dal sito www.bresciavintage.it

[1]Paolo Corsini e Marcello Zane, ***Storia di Brescia. Politica, economia, società 1861-1992***,Bari, Laterza, 2014, p. 257



Le terme di Diocleziano: metamorfosi di un monumento

La terza parte dell'itinerario racconta il diverso riutilizzo che i romani hanno fatto di ciò che restava del complesso termale, e in questa storia spicca una figura femminile: quella di **Caterina Sforza di Santafiora**, che ha voluto la costruzione della chiesa di S. Bernardo, dedicandola al santo borgognone Bernardo da Chiaravalle (1090-1153), fondatore dell'Ordine dei Cistercensi, al quale la nobildonna era particolarmente devota.

Figlia di Vincenzo Nobili, nipote di Giulio II della Rovere, e moglie del Conte Nobili Sforza di Santa Fiora, acquistò il terreno degli Orti del cardinale Bellay nel 1593 con i resti dell'ambiente termale, finanziò i lavori di trasformazione, affidando la chiesa ai francesi dell'ordine dei Cistercensi Riformati di san Bernardo, i Foglianti.

I granai

In occasione del Giubileo del 1575 il papa Gregorio XIII ordinò la realizzazione del primo granaio pubblico della capitale, che doveva servire da deposito delle scorte alimentari della città per un intero anno. Fu scelta l'area delle antiche terme, perché era spaziosa, ventilata e riparata dalle inondazioni del Tevere; gli antichi muri perimetrali

vennero riadattati alle nuove esigenze con l'inserimento di tre diversi livelli, dove il grano veniva prima rivoltato, poi asciugato e infine conservato. Si aprirono delle finestre sfondando in più punti il muro e l'ingresso al granaro fu aperto sul fronte dell'odierna piazza Termini. Gli ambienti erano tra di loro comunicanti, successivamente furono sventrati dall'apertura di via Cernaia.

In copertina. Resti dei granai gregoriani

Sotto il pontificato di Paolo V, tra il 1609 e il 1612, fu creato un nuovo granaio che si aggiunse a quello gregoriano. Urbano VIII (1623-1644) realizzò un ulteriore ampliamento dei granai, e l'ultimo granaio fu realizzato da Clemente XI nel 1705 su progetto dell'architetto Fontana.

Benedetto XIV (1740-1758) fece costruire in un'aula delle Terme, già facente parte del granaio paolino, la piccola chiesa di S. Isidoro, la cui facciata è tuttora visibile su via Parigi.

FOTO 1. Chiesa di Sant'Isidoro alle Terme



Tra il 1763 e il 1764, sotto Clemente XIII, altri locali termali furono adibiti alla conservazione dell'olio: ancora oggi il portale dell'Annona olearia, restaurato nel 1999, è riconoscibile tra il granaio gregoriano e l'ingresso alla chiesa di S. Maria degli Angeli.

FOTO 2. Portale Annona olearia e chiesa di Santa Maria degli Angeli



Successivamente, diventata ormai inutile la funzione dell'Annona, tutta la zona fu destinata a opere assistenziali: ospizio per i poveri, carceri, con sezioni maschili e femminili, ospizio per sordomuti, orfanotrofio, Scuola Normale Femminile, ospizio dei ciechi. Intanto alcuni ambienti, rimasti in abbandono, erano stati utilizzati come botteghe di maniscalchi, carbonari, deposito di vetture o trattoria. Furono tutti abbattuti a partire dai primi del Novecento, mentre già nel 1894 era stato inaugurato il Grand Hotel, sorto in seguito alla demolizione dell'ospizio dei sordomuti. Agli inizi del '900 si cominciò a profilare per tutta quest'area un intento di musealizzazione, che si realizzò pienamente solo nel 1936. Furono abbattuti i vecchi granai, l'area di fronte al Grand Hotel fu adibita a zona commerciale con l'apertura della Galleria Esedra, e furono aperte nuove strade, come via Parigi, che consentiva un collegamento col palazzo del Ministero delle Finanze.

La scuola normale femminile preparava le donne alla prima professione "intellettuale" cui loro potessero accedere e che

rappresentava anche l'opportunità di procurarsi un'autonomia economica, spesso necessaria alternativa al matrimonio. Si trasformerà poi, con la legge Baccelli n. 896 del 25 giugno 1882, nell'istituto superiore di magistero Femminile, con sede a Roma e a Firenze.

Aula ottagonata

L'aula ottagonata era l'ambiente posto all'angolo sud-ovest del complesso delle Terme di Diocleziano, corrispondente a un ambiente simile all'angolo opposto, ora distrutto. La costruzione, in pietra cementizia e laterizio, era rivestita di lastre marmoree ed era decorata nelle parti alte con stucchi, ormai perduti. L'assenza di sistemi di riscaldamento, l'estesa luminosità, le porte di comunicazione fanno pensare a una funzione di passaggio. L'esistenza di una vasca, testimoniata da un disegno di Baldassarre Peruzzi, della prima metà del Cinquecento, rimanda a una sorta di frigidario minore per abluzioni.

La pianta dell'aula è quadrata all'esterno, ottagonata all'interno, e il raccordo è realizzato con quattro grandi nicchie semicircolari negli angoli. La copertura è a cupola a ombrello; il piano del pavimento attuale non corrisponde a quello antico, che si trovava a un livello più basso. Verso la fine del Cinquecento anche questa aula fu adibita a granaio (detto granaro tondo), e fu modificata con l'inserimento di tre livelli. Nell'Ottocento i granai furono trasformati nel Pio Istituto Giovanile di Carità e l'ambiente era utilizzato a livello terreno per le cucine, e ai due livelli superiori come cappella rispettivamente per gli uomini e per le donne.

Nel 1878 con l'apertura di via Cernaia l'aula ottagonata ebbe vita autonoma, diventando dapprima la sede della Scuola Normale di Ginnastica, poi la sala per proiezioni cinematografiche Minerva, infine nel 1928 la sede del Planetario, per proiezioni astronomiche. Di quest'ultima funzione si è voluto conservare l'elegante intelaiatura in

reticolo geometrico poggiato su colonnine metalliche con capitelli di ghisa. L'esterno dell'edificio fu ripristinato secondo i canoni dell'architettura fascista: due colonne doriche sostengono una trabeazione dominata dalle aquile imperiali. Dal 1979 la Soprintendenza archeologica ha iniziato un progetto di musealizzazione.

FOTO 3. Aula ottagonata



Santa Maria degli Angeli

Nel 1561 le rovine delle grandiose Terme di Diocleziano furono consacrate da Pio IV e si avviò la costruzione di una chiesa dedicata a Santa Maria degli Angeli, ricavata nel grandioso corpo centrale delle distrutte terme; in questo, che era stato uno dei più maestosi edifici pubblici della Roma di Diocleziano, il grande persecutore dei cristiani, abbandonato e trasformato dall'incuria del tempo in ruderi imponenti, sorse una delle più belle creazioni del tardo rinascimento romano, quasi una rivincita della cristianità sul paganesimo. I primi progetti di riutilizzazione di quest'area risalgono al

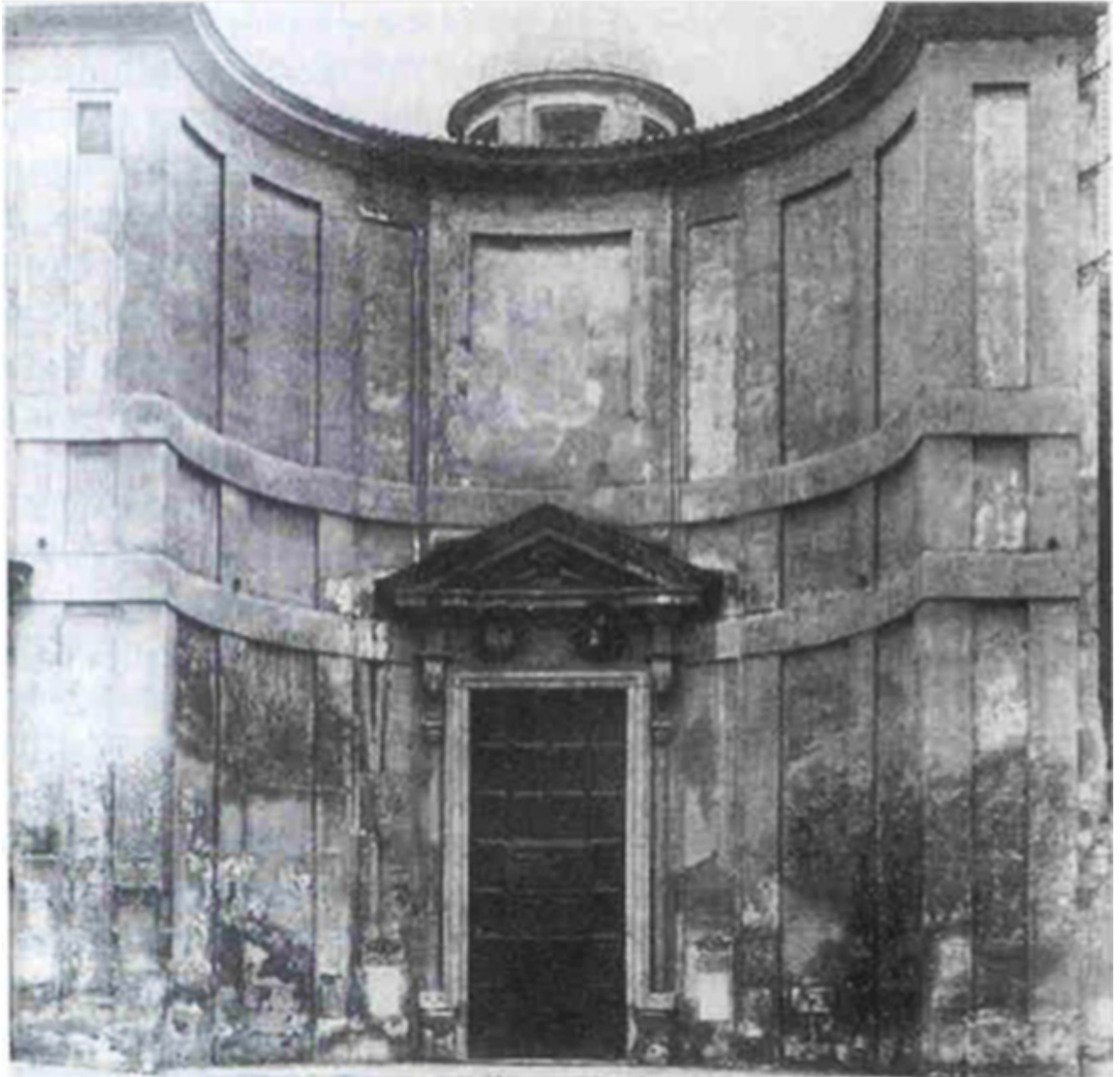
1516 e portano i nomi di Giovanni da Sangallo e Baldassarre Peruzzi. Ma solo più tardi il grande Michelangelo, ormai ultraottantenne, ebbe l'incarico di costruire la chiesa.

Il grosso problema fu di trasformare le terme in chiesa ricorrendo il meno possibile a nuove costruzioni, dato anche l'esiguo impegno economico disposto dal Pontefice. Si scelse la soluzione di utilizzare la pianta centrale a forma di croce greca in cui la grande aula del tepidarium fosse una lunga e unica navata, e l'edificio fu assegnato ai Certosini, per cui fu necessario costruire un monastero e un chiostro, collocati nell'antico frigidarium.

Con l'ingresso all'estremità dell'attuale braccio destro del transetto, entrando, si aveva la straordinaria ed emozionante visione della sala centrale delle terme, lunga più di 90 metri, trasformata in chiesa. Dell'antica costruzione romana furono usate le colossali colonne granitiche. Non è più visibile quasi nulla della sistemazione michelangiolesca, i rifacimenti settecenteschi rivestirono completamente l'edificio originario salvando solo le colonne e le volte.

Infatti, a partire dal 1700 i Certosini operarono delle grandi trasformazioni che stravolsero il progetto originario di Michelangelo, chiudendo l'ingresso previsto dal Buonarroti sull'attuale via Cernaia, realizzando una grande meridiana sul pavimento chiamata "Linea Clementina" in onore del pontefice Clemente XI e adornandola di un rilevante numero di tele donate in più riprese dai pontefici che resero la chiesa simile a una pinacoteca. Nel 1749 i Certosini invitarono il Vanvitelli a restaurare il complesso. A lui si deve anche la facciata, molto sobria, verso piazza della Repubblica e il raccordo tra la pavimentazione della chiesa e quella della piazza che era più alta.

FOTO 4. Facciata vanvitelliana



Nel 1800 Santa Maria degli Angeli fu requisita dalle truppe francesi e adibita a caserma. Nel 1896, vi si celebrò il matrimonio di Vittorio Emanuele III con Elena di Montenegro e con questa cerimonia la chiesa assunse un ruolo di rappresentanza nazionale, ospitando tutte le cerimonie ufficiali dello Stato italiano. Nel 1910 fu smantellata la facciata del Vanvitelli e si ripristinò la facciata disadorna, in cotto, quale doveva essere quella del calidarium delle terme di Diocleziano.

Elena di Montenegro, seconda regina d'Italia, fu una figura completamente diversa dalla suocera, prima regina d'Italia.

Mentre Margherita amava la vita di corte, i balli, il lusso, i gioielli, Elena era schiva, riservata e amava la sua privacy.

Jelena Petrovic era chiamata la pastora, perché era nata nel 1873 a Cettigne, un grosso borgo fra le montagne montenegrine abitato per lo più da pastori, figlia del futuro re del piccolo regno del Montenegro, Nicola I. Aveva studiato in un collegio di Pietroburgo. Fu la regina Margherita ad appoggiare la sua candidatura a sposa del figlio. Il matrimonio, celebrato il 24 ottobre 1896 in Santa Maria degli Angeli, fu una cerimonia ricca, ma non sfarzosa. Elena assisteva il marito in tutto, gli faceva da traduttrice per il russo, il serbo e il greco moderno; aveva anche imparato il piemontese, per capire il marito quando le si rivolgeva in dialetto. La sua semplicità e il poco interesse che nutriva per i fasti del regno lasciavano perplessa la regina Margherita che, invece, aveva dedicato tutta la sua vita alla regalità. Dal matrimonio nacquero cinque figli: Jolanda, poi la sfortunata Mafalda, quindi l'erede Umberto, infine Giovanna e Maria. Elena, cosa riprovevole per la suocera, si dedicava alla cura del marito, dei figli e della casa. Preferiva gli arredi moderni, semplici e funzionali, ai mobili antichi e austeri che riempivano i palazzi di famiglia. Chiamava ad alta voce il personale da una camera all'altra, indossava il grembiule per dirigere le cameriere; insegnava alle figlie a cucire, a lavorare a maglia, a fare i dolci. Faceva venire regolarmente una sartina a palazzo per riadattare i vestiti suoi e quelli delle figlie.

La coppia reale fu sempre oggetto di critiche e pettegolezzi. Elena era più alta di Vittorio Emanuele e le gravidanze l'avevano resa matronale. Per il tragico terremoto di Messina del 1908, si dedicò personalmente ai soccorsi; durante la prima guerra mondiale Elena fece l'infermiera a tempo pieno e trasformò il Quirinale in un ospedale. Finanziò opere benefiche a favore degli encefalitici, per madri povere, per i tubercolotici, per gli ex combattenti ecc. Sembra che sia intervenuta presso il re anche a favore degli ebrei ai tempi

delle leggi razziali. Terminata la guerra, il 9 maggio del 1946, Vittorio Emanuele III abdicò a favore del figlio Umberto e andò in esilio con Elena ad Alessandria d'Egitto, ospite di re Farouk. Elena rimase in Egitto fino alla morte del marito, avvenuta il 28 dicembre del 1947, dopo diciannove mesi d'esilio, poi si trasferì a Montpellier, dove morì di cancro il 28 novembre del 1952.

FOTO 5. Elena di Montenegro



La chiesa di san Bernardo

Alla fine di via Torino si erge il profilo curvo della chiesa di S. Bernardo, la cui costruzione faceva parte del recinto esterno delle terme, nel lato di sud ovest, opposta a un'altra rotonda, in parte ancora visibile in via del Viminale. Nelle terme l'aula circolare aveva quattro ingressi disposti a croce e durante i lavori di costruzione della chiesa vennero rinvenute grandi quantità di piombo. Questo fece pensare che l'ambiente fosse probabilmente un deposito d'acqua rivestito di piombo; secondo altri invece doveva essere uno

spheristerium, sala per i giochi con la palla, delle terme.

I lavori, iniziati nel 1598, furono terminati nel 1600, anno giubilare. Per costruire la chiesa fu necessario apportare molti cambiamenti: dei quattro ingressi, uno fu ampliato per accogliere il coro, i due laterali furono utilizzati per collocarvi due altari, e l'ultimo rimase aperto per fungere da entrata. Le quattro nicchie che si aprivano lungo il perimetro interno della rotonda furono raddoppiate affinché potessero accogliere le otto statue di Mariani. E' conosciuta come la "chiesa senza finestre", perché prende luce solamente dall'impluvium, il grande foro circolare (oggi chiuso da un lanternino) posto al centro della grande cupola del diametro di 22 metri, ornata di file concentriche di cassettoni ottagonali decrescenti verso la sommità.

FOTO 6. Chiesa di San Bernardo alle terme



Camillo Mariani (1567-1611), scultore vicentino, è l'autore delle otto statue disposte nei nicchioni, realizzate in stucco. Esse rappresentano Sant'Agostino, S. Monica, S. Maria

Maddalena, S. Francesco, S. Bernardo, S. Caterina da Siena, S. Girolamo e S. Caterina d'Alessandria. Sono rivolte alternativamente a destra e a sinistra e creano, nell'andamento curvo della Chiesa, quasi un dialogo binario.

Santa Monica(Tagaste, 331 – Ostia, 387), nata in un'agiata famiglia cristiana, poté studiare e meditare sulla Bibbia. Convertì al cristianesimo il marito Patrizio, che la lasciò vedova a trentanove anni. Ebbe tre figli, e seguì a Roma il primogenito Agostino, che, convertitosi anche lui al cristianesimo, fu filosofo, teologo e vescovo. Monica, anche se all'epoca alle donne non era permesso prendere la parola, partecipava con sapienza ai discorsi del figlio, che volle trascrivere nei suoi scritti le parole della madre.

Santa Caterina da Siena, nata Caterina Benincasa (Siena, 1347 – Roma, 1380), è stata proclamata patrona d'Italia nel 1939 da Papa Pio XII (assieme a San Francesco D'Assisi) e compatrona d'Europa da Papa Giovanni Paolo II nel 1999.

Figlia di un tintore di panni, ventiquattresima di venticinque figli, votatasi al Signore, rifiutò il matrimonio, e a sedici anni entrò a far parte delle Terziarie Domenicane, che a Siena si chiamavano Mantellate per il mantello nero che copriva la loro veste bianca. Non sapendo né leggere né scrivere, più che alle preghiere, allora recitate in latino, si dedicò all'assistenza di malati e bisognosi, e fu attiva soprattutto presso l'ospedale di Santa Maria della Scala, assistendo soprattutto quei malati che nessuno assisteva, o perché non avevano parenti, o perché erano afflitti da malattie contagiose.

Iniziò poi a essere accompagnata dalla "Bella brigata", un gruppo di uomini e donne che la seguivano, la sorvegliavano nelle sue lunghe estasi, la aiutavano in ogni modo nelle attività caritative. Scrisse tante lettere, anche a personalità importanti dell'epoca, nelle quali affrontava problemi religiosi, ma anche morali e politici.

Secondo la leggenda, nell'aprile 1375 Caterina ricevette le stimmate nella chiesa di Santa Cristina a Pisa, stimmate che solo lei poteva vedere, e che furono rese visibili poco prima della sua morte. Al Papa, trasferitosi ad Avignone, chiese insistentemente di tornare a Roma e il 18 giugno 1376 ad Avignone fu ricevuta dal Papa.

Caterina era una visionaria. La notte di carnevale del 1367 le apparve Cristo accompagnato dalla Vergine e da una folla di santi, donandole un anello visibile solo a lei, e sposandola misticamente. Dopo essere stata accolta dalle Mantellate, frequenti furono le sue estasi, continui i colloqui con Gesù Cristo suo Sposo.

Fu sepolta a Roma, nel cimitero di Santa Maria sopra Minerva, dove il suo corpo è ancora conservato. Ma l'anno successivo, nel 1381, le fu staccata la testa per portarla a Siena come reliquia.

Santa Caterina d'Alessandria è venerata come santa dalla Chiesa cattolica, e da tutte le Chiese Cristiane che ammettono la venerazione dei Santi. Incerta è la sua data di nascita (probabilmente il 287), e altrettanto poco si sa della sua vita, tanto che è difficile distinguere la realtà storica dalle leggende popolari e addirittura si dubita della reale esistenza di una santa Caterina d'Alessandria d'Egitto. Secondo la Leggenda Aurea, che risale al XIII, Caterina sarebbe stata una bella giovane egiziana, orfana del re Costa, e educata nelle arti liberali. Nonostante fosse stata chiesta in sposa da molti uomini importanti, non volle sposarsi, avendo avuto la visione della Madonna con il Bambino che le infilava l'anello al dito facendola suora.

Nel 305 un imperatore romano la condannò al martirio su una ruota dentata, avendo lei rifiutato di onorare gli dei pagani; ma lo strumento di tortura si ruppe e fu necessario decapitarla: dalla sua testa sgorgò latte, simbolo della sua purezza. Nel XIX secolo la studiosa Anna Jameson identificò

molte caratteristiche comuni tra santa Caterina d'Alessandria e Ipazia, la matematica e filosofa pagana uccisa proprio ad Alessandria d'Egitto nel 415 da una setta di fanatici cristiani. La stessa Chiesa cattolica ha spesso espresso dei dubbi, resta comunque il permesso di festeggiarla come santa.



Galleria Borghese: Le artiste presenti nella collezione (quarta e ultima parte)

Purtroppo sono solo tre le artiste presenti in galleria e le loro opere sono esposte nei depositi, concepiti come una vera quadreria. Nel 2005, grazie al contributo di Credit Suisse, al terzo piano della palazzina si è concluso l'allestimento di una "seconda pinacoteca", uno spazio aperto regolarmente al pubblico (per un'ora e in alcuni giorni della settimana), dove è conservata quella parte della collezione che non trova posto nei piani sottostanti. Nel grande ambiente dei depositi sono esposti, su due livelli, circa 260 dipinti.

Lavinia Fontana – “Minerva nell’atto di abbigliarsi” (1613)

Il salone centrale è dominato dalla grande tela di Lavinia Fontana raffigurante Minerva in atto di abbigliarsi. Della stessa autrice altre due opere.



Fig.1: Lavinia Fontana, Minerva nell’atto di abbigliarsi

È l’ultima opera della pittrice bolognese e fu eseguita per il cardinale Scipione Borghese, che l’acquistò direttamente dall’artista o dai suoi eredi. La dea, longilinea e casta, è rappresentata in piedi, in atto di abbigliarsi con un vestito

di foggia femminile, per lei inusuale, dopo aver dismesso le armi, mentre un puttino le tiene l'elmo, suo inconfondibile attributo iconografico. Un morbido colore accarezza le forme del corpo contribuendo alla sua sensualità. Da notare la preziosità delle stoffe, e uno squarcio di paesaggio che si intravede sul fondo, al di là di una balaustra, su cui poggia una civetta, animale sacro alla dea.

Lavinia Fontana – Il sonno di Gesù, 1591



Fig.2: Lavinia Fontana – Il sonno di Gesù

E' una delicata rappresentazione della Sacra Famiglia, a cui l'artista ha aggiunto Sant'Elisabetta, nell'atto di reggere san Giovannino, il quale, con l'indice sulla bocca, ci invita al silenzio. Il Bambino dorme, vegliato dalla Vergine e da San Giuseppe. E' proprio la sensibilità femminile dell'autrice che riesce a rendere una versione intima e familiare di un tema più che abusato in arte.

Lavinia Fontana – Ritratto di giovane



Fig.3: Lavinia Fontana – Ritratto di giovane

Colpisce l'espressività dello sguardo del giovane che, girando di scatto la testa, assume una posa vivace e spontanea. Una massa di capelli riccioluti e liberi incornicia un viso paffuto.

Lavinia Fontana (Bologna, 1552 – Roma, 1614), figlia del pittore manierista Prospero Fontana, venne avviata alla pittura dal padre nella sua bottega, dove conobbe grandi artisti come i Carracci e Giambologna. Si è formata sullo studio delle opere di Raffaello e Michelangelo, con influssi della scuola fiamminga, soprattutto nell'interesse per il paesaggio. Tutto suo è invece il colore morbido e sensuale. Ci ha lasciato l'immagine di una donna onesta, moglie e madre, istruita alla luce del sapere umanistico, che si dedica alla

pittura, alla musica e alla lettura.

Lavinia si sposò a venticinque anni, ma una delle condizioni poste dalla ragazza fu di poter continuare a dipingere anche da sposata; il marito, anch'egli pittore ma poco dotato, abbandonò la sua carriera per supportare la moglie diventandone l'assistente. Nonostante la professione, ebbe ben undici figli, di cui solo tre sopravvissero.

Famosa come ritrattista, cercava di sondare la psicologia dei personaggi attraverso la fisionomia. Si cimentò anche in pale d'altare e soggetti mitologici.

Tra il 1603 e 1604 si trasferì a Roma, dove lavorò per le famiglie nobiliari più in vista della città ed ebbe la protezione del papa Gregorio XIII che la nominò La Pontificia Pitttrice.

Nel 1613 venne colta da una crisi mistica che le fece decidere di ritirarsi, assieme al marito, in un monastero, dove morì l'anno seguente.



Fig. 4: Fede Galizia – “Giuditta con la testa di Oloferne”

Fede Galizia – “Giuditta con la testa di Oloferne” (1601)

Il soggetto è tratto dalla vicenda che narra dell'assedio

della città di Betulia da parte del re Nabucodonosor, sovrano di Babilonia dal 604 al 562 a.C. Giuditta, giovane vedova ebrea, s'introduce nel campo nemico e dopo aver avvicinato e sedotto con la sua bellezza il comandante Oloferne, lo decapita nel sonno, preservando la propria virtù. Il mattino, alla scoperta del corpo decapitato del comandante, i nemici scappano in disordine e lasciano libera Betulia. Giuditta diventa l'eroina che salva la patria, è la donna, simbolo di debolezza, che vince il nemico forte, violento.

L'attenzione della pittrice non cade sulle potenzialità drammatiche della scena, come succederà nella Giuditta di Artemisia Gentileschi, da lì a qualche anno, piuttosto sulla perfetta resa delle vesti e dei gioielli, trattati con cura meticolosa, derivata dalla sua attività miniaturistica. La pittrice si è interessata di questo soggetto più volte, esistono, infatti, quattro esemplari simili, gli altri tre sono nel Ringling Museum of Art, di Sarasota in Florida, nella Galleria Sabauda di Torino e in una collezione privata milanese. L'artista fece tesoro degli insegnamenti del padre costumista, aggiungendovi una sbrigliata fantasia personale di creatrice di stoffe e gioie: ogni singola immagine "prova" un diverso modello di sartoria e una diversa acconciatura. E' probabile che aiutasse il genitore nella creazione di modelli per feste e nella produzione di abiti. La Giuditta della Galleria Borghese è la seconda versione del tema, sicuramente autografa (la firma è sulla spada). Rispetto alla versione americana la Giuditta Borghese volge lo sguardo a sinistra, anziché verso lo spettatore, che è quindi meno coinvolto. Si ritiene che Giuditta sia un autoritratto della giovane pittrice. Le artiste amavano presentarsi nelle vesti dell'eroina biblica per sottolineare la propria forza e la propria autonomia rispetto al mondo maschile.

Fede Galizia (Milano/Trento, 1574/78 – Milano, 1630)

Figlia di un pittore di miniature, Nunzio, originario del Trentino, sin da piccola si trasferì a Milano, tanto che

alcuni la danno nata a Milano. Apprese dal padre l'arte pittorica, protetta nella sua bottega. Le figlie d'arte avevano scarse possibilità di movimento poiché il loro onore era considerato più importante dell'abilità pittorica. Le difficoltà per le artiste non erano poche. Vivevano all'interno degli spazi dello studio, avevano una scarsissima mobilità, non partecipavano mai, nel caso il padre o i fratelli lavorassero anche nell'ambito della pittura murale, a cantieri. Fede fu precocissima, già all'età di dodici anni era considerata un'artista formata. Realizzò alcune pale d'altare, ritratti, ma fu soprattutto considerata per il genere della natura morta autonoma, cioè come soggetto non inserito in altre composizioni. Le sue *still life* sono caratterizzate generalmente da eleganti alzate con frutta, resa con straordinario realismo e morbidezza. Se ne conoscono una dozzina realizzate dall'artista, nella maggior parte delle quali, accanto ai frutti, figurano animali vivi o morti, per lo più uccelli. Hanno un'impostazione seriale: un piano d'appoggio inquadrato da vicino, quasi sempre frontale, su sfondo cupo; frutti e fiori – pesche, pere e gelsomini, per lo più – trattati con un gusto geometrico della forma. Nature morte "attente, ma come contristate", le definì lo storico dell'arte Roberto Longhi.

Il genere della natura morta era molto diffuso tra fine cinquecento e inizio seicento. Fede conosceva le opere di Arcimboldi, ma anche la Canestra di frutta di Caravaggio (all'epoca a Milano) dalla quale verrà molto influenzata. Le nature morte non sono decisive o preponderanti nella sua produzione in realtà molto varia, sebbene i critici abbiano puntato molto su questa parte delle sue opere.

L'artista preferì la pittura al matrimonio, che l'avrebbe sicuramente allontanata dall'attività, e rimase pertanto nubile. Morì nel 1630, durante l'epidemia di peste, quella raccontata da Manzoni nei Promessi sposi.

Elisabetta Sirani – Lucrezia



Fig. 5: Elisabetta Sirani – Lucrezia

In questo dipinto è rappresentata l'eroina romana Lucrezia, moglie di Lucio Tarquinio Collatino. La donna, famosa per la sua bellezza e le sue virtù, secondo un racconto di Tito Livio, durante l'assedio della città di Ardea, fu stuprata dal figlio del re etrusco, Tarquinio il Superbo. Non potendo sopportare la vergogna, si uccise con un pugnale. La figura di Lucrezia è stata un soggetto molto diffuso nell'arte tra '500 e '600, dove veniva considerata come simbolo di forza, valore e fedeltà.

In questo dipinto della Sirani, su un fondo scuro emerge il bellissimo busto di Lucrezia, seminuda, con un lenzuolo bianco che le copre le spalle e i fianchi, lasciandole scoperto il seno. Rivolgendo gli occhi al cielo, sta per afferrare il pugnale con cui si darà la morte. L'espressione è estatica, rassegnata.

È la storia di un ennesimo stupro, e Lucrezia nei secoli è additata a esempio per le donne: meglio morte che disonorate. Il messaggio che si trasmette è sempre lo stesso: le donne virtuose sanno difendere il proprio onore, anche a costo della vita, e nella castità consiste tutto il loro valore.

Elisabetta Sirani (Bologna, 1638 – Bologna, 1665)

(Foto di copertina)

Anche lei figlia d'arte: il padre, Giovanni Andrea Sirani, era un affermato pittore bolognese, primo assistente di Guido Reni. Elisabetta studiò con le due sorelle alla scuola paterna, dove già all'età di diciassette anni dimostrò grande talento realizzando alcuni ritratti. A ventiquattro anni era alla guida della bottega del padre, impossibilitato a proseguire l'attività, perché gravemente malato.

Nonostante la morte prematura, a ventisette anni, ha lasciato circa duecento opere, realizzate nell'arco di dieci anni. Era nota per la velocità del suo pennello: tratteggiava i soggetti con schizzi veloci e poi li perfezionava con l'acquarello; specializzata in rappresentazioni sacre (in particolare Madonne) o di natura allegorica, nonché in ritratti di eroine bibliche o letterarie, realizzò anche apprezzate incisioni all'acquaforte ricavate in genere dai suoi quadri. Con l'attenuarsi delle influenze dei suoi maestri, Elisabetta sviluppò progressivamente uno stile proprio, più naturalistico e realistico.

In un ambiente dove il predominio maschile mal tollerava la presenza di protagoniste femminili, Elisabetta eseguì in

pubblico una parte delle proprie opere, soprattutto per allontanare qualsiasi sospetto sull'autenticità delle stesse. Brillante "manager" di se stessa, firmava sempre i suoi dipinti, quando ancora firmare le proprie opere non era una consuetudine diffusa. Tra i suoi estimatori figuravano nobili e aristocratici, ecclesiastici, alcuni membri della famiglia Medici, la duchessa di Parma e quella di Baviera.

Elisabetta divenne una delle figure principali di quel movimento pittorico seicentesco noto come **Scuola Bolognese, o scuola delle donne**, che faceva capo a Lavinia Fontana. La sua bottega aveva solo allieve, e oltre alle pittrici vantava personalità come Lucrezia Vizzana, cantante, organista e compositrice di musica sacra.

Bologna fu nel '600 la più prolifica officina italiana di artiste donne, che poterono esprimersi così efficacemente anche grazie alla protezione dei rispettivi padri. Vi si respirava un clima culturale e sociale aperto e vivace, anche economicamente era una città florida, sede di lavorazioni che la resero famosa in tutta Europa. Fra i prodotti principali, spiccavano i filati di seta prodotti da un mercato interno. Per questo, nel grigio panorama degli Stati della Chiesa negli anni della Controriforma, la città rappresentava una straordinaria eccezione. Le donne vi godevano di una particolare considerazione, e ricoprivano cariche importanti sia in ambito civile che in quello religioso, e ricevevano adeguato sostegno tutte quelle artiste che avessero dimostrato talento.

Elisabetta dedicò tutta la sua breve vita al lavoro. E forse fu lo stress da superlavoro a causarne la morte prematura. Per lungo tempo dopo la sua scomparsa circolò la voce che fosse stata avvelenata dall'allieva Ginevra Cantofoli, gelosa della sua bellezza e sua rivale in amore. Furono sospettati della sua morte anche il padre, forse mosso da invidia nei confronti della figlia, e la domestica. Nessuno dei tre indagati fu però accusato formalmente e la pittrice fu dichiarata morta a

causa di un'ulcera perforante.



Roma – Le Terme di Diocleziano: dalle Naiadi all'imperatrice Livia

Comincia da questo numero la serie dei percorsi di genere romani, che, attraversando quartieri della città di Roma, o visitando musei e gallerie, o inseguendo un filone tematico, mirano alla ricerca di figure femminili, personaggi storici, mitologici, sante ed eroine che vi hanno lasciato traccia.

La serie si apre con le Terme di Diocleziano.

Inaugurate nel 306 d.C., si estendevano tra le attuali piazza della Repubblica, piazza dei Cinquecento, via Volturno e via XX Settembre. Furono le più grandi tra quelle realizzate nell'antica Roma (occupavano una superficie di oltre tredici ettari) e nel corso del tempo subirono cospicue distruzioni e trasformazioni. Seguiremo le metamorfosi di questo complesso monumentale, scavando nella sua storia per inseguire ed esaltare le memorie femminili, per la verità scarse, nascoste nelle sue pieghe.

Dalle Naiadi, raffigurate nella fontana al centro di piazza della Repubblica, visiteremo la Chiesa di S. Maria degli Angeli, che si affaccia nella stessa piazza, dalla Fontana dell'Acqua Felice, in piazza San Bernardo, arriveremo al Giardino dell'imperatrice Livia, splendidamente conservato nel museo di Palazzo Massimo alle Terme.

Piazza della Repubblica, che ancora oggi qualcuno ricorda come piazza Esedra (il cambio in "piazza della Repubblica" è avvenuto dopo la guerra e la proclamazione della Repubblica), situata a poche centinaia di metri dalla Stazione Termini, sorge nell'area delle antiche Terme di Diocleziano. Nello stesso luogo, alla fine del '500, sorgeva la bellissima villa Montalto Peretti, voluta da papa Sisto V, opera dell'architetto Domenico Fontana (1576).

Il precedente nome della piazza trae origine dalla grande esedra (l'esedra in architettura è uno spazio semicircolare) delle terme romane, il cui perimetro è ricalcato oggi dal colonnato semicircolare che chiude la piazza verso via Nazionale. I portici che l'abbelliscono furono edificati proprio in memoria degli antichi edifici che vi sorgevano: i palazzi porticati, risalenti al 1887-1898 sono opera dell'architetto Gaetano Koch (Roma 1849 – 1910), romano nonostante il cognome che gli deriva dall'origine tirolese del nonno, pittore di una certa fama.

Koch ha legato il suo nome anche ad altre opere realizzate nella Roma umbertina: Palazzo Koch, sede della Banca d'Italia, Palazzo Mengarini, residenza romana della famiglia Agnelli, sempre a Roma, e Palazzo Boncompagni Ludovisi o Margherita, attuale sede dell'Ambasciata degli Stati Uniti in Via Veneto.

Con i palazzi porticati a piazza della Repubblica ha creato lo scenario d'ingresso alla nuova via Nazionale, diretta a piazza Venezia, una delle porte di ingresso alla città. Il richiamo

al classicismo è evidente nell'ordine gigante delle arcate monumentali che sorreggono i tre piani. Il materiale delle facciate è il caldo travertino romano e gli ornamenti sono di stucco.

FOTO 1. La ninfa dei laghi



La Fontana delle Naiadi, in stile liberty, al centro della piazza è opera del palermitano Mario Rutelli (Palermo, 1859-Roma, 1941) bisnonno dell'ex sindaco di Roma, Francesco Rutelli, realizzata nel 1901. Le quattro naiadi rappresentate sono la Ninfa dei Laghi, riconoscibile dal cigno che tiene a sé, la Ninfa dei Fiumi, sdraiata su un serpente d'acqua, la Ninfa degli Oceani, in sella a un cavallo (sarebbe piuttosto una nereide, in quanto, secondo la mitologia greca, infatti, le "naiadi" sono ninfe delle acque dolci, mentre quelle dei mari erano note appunto come "nereidi"), e la Ninfa delle Acque Sotterranee, poggiata su un drago. Al centro si trova il gruppo del Glauco (1912), divinità protettrice dei porti, un uomo nudo, di struttura atletica, che stringe, tra le braccia vigorose, un guizzante delfino, dalla cui bocca si eleva, altissimo, un getto d'acqua che ricade sui numerosi zampilli laterali: rappresenta l'uomo vittorioso sulla forza ostile della natura.

Foto 2. La ninfa dei fiumi



Nonostante sia stata restaurata nel 1998, la fontana è molto rovinata: gli oggetti di bronzo, e, in modo particolare quelli esposti all'aria e all'acqua, si ossidano e possono anche corrodersi.

Una prima fontana fu inaugurata il 10 settembre 1870, dal papa Pio IX, dieci giorni prima della breccia di Porta Pia e della fine del suo regno temporale (Pasquino commentò: Acqua Pia, oggi tua, domani mia), come mostra dell'Acquedotto dell'Acqua Pia Marcia, che il papa aveva fatto ricostruire, e che allora era il principale rifornimento idrico della città. Era situata un po' più vicino all'attuale stazione e consisteva in una semplice vasca, circondata da rocce da cui partivano numerosi zampilli verso il centro.

Fu ricostruita nel 1888, su progetto di Alessandro Guerrieri, che la spostò nell'attuale sistemazione, e la modificò in tre tazze circolari concentriche a diversa altezza poste su una base ottagonale con i lati alternativamente retti e concavi. Sui lati retti si aprono quattro vasche semicircolari e l'intera struttura è immersa in un'ampia piscina poco profonda. In occasione della visita dell'imperatore tedesco Guglielmo II, si decise di abbellirla e il Guerrieri pose attorno alla grande vasca circolare quattro leoni accucciati di gesso; questi furono poi sostituiti nel 1901 dai quattro

gruppi di bronzo dello scultore Mario Rutelli.

Foto 3. La ninfa degli Oceani



A lavoro terminato, la visione delle quattro naiadi nude distese in pose lascive lasciò perplessi e, in attesa dell'inaugurazione, la fontana fu chiusa da una cancellata: la vecchia Roma papalina mal sopportava che, di fronte alla basilica di S. Maria degli Angeli, fossero mostrate queste bellezze femminili, cui avevano fatto da modelle alcune ragazze di Anticoli Corrado, paesino vicino Roma, famoso per la bellezza delle sue donne.

La sera del 10 febbraio 1901, incuriosita dalle polemiche giornalistiche, una gran folla di gente si era andata ammassando attorno allo steccato: stanchi di curiosare attraverso le fessure, qualcuno cominciò a scavalcare, altri a schiodare, finché lo steccato non fu completamente abbattuto.

Foto 4. La ninfa delle acque sotterranee



Le cronache del tempo però non raccontarono di un popolo

scandalizzato, le Naiadi non fecero arrossire nessuno. Nei giorni successivi, tra le visite illustri si registrò anche quella della regina Margherita: l'eco delle polemiche aveva suscitato la sua curiosità. Giunta in carrozza ordinò al cocchiere di fare il giro della fontana ben tre volte e ripartì mostrando un vivo compiacimento. Per il gruppo centrale Rutelli aveva realizzato un primo modello in malta dal soggetto molto contorto: si trattava di tre figure avvinghiate in lotta con un delfino e un polipo. Il "fritto misto", così fu chiamato dai Romani, fu trasferito ai giardini di piazza Vittorio, e per la fontana Rutelli stesso realizzò un altro gruppo più sobrio, col Glauco che abbraccia un delfino.

A proposito delle Naiadi licenziose il Sor Capanna compose uno stornello:

C'è a piazza delle Terme un funtanone

Che uno scultore celebre ha guarnito

Co' quattro donne ignude a pecorone

E un omo in mezzo che fa da marito.

Quant'è bello quer gigante

Lì tra in mezzo a tutte quante:

cor pesce in mano

annaffia a tutt'e quattro il deretano.



La musealizzazione degli spazi urbani

Roma è un grande arcipelago, di cui ogni unità ha connotazione sua propria, correlata alle altre tramite una fitta rete di flussi, funzioni e servizi.

Residenti e ospiti, oggi entrambi multietnici, ne attraversano i nodi e ne percorrono le maglie modificando aspettative e domande culturali.

Se da un lato l'espansione residenziale converte in viaggiatore/viaggiatrice ogni cittadino/a che quotidianamente attraversa lo spazio urbano, dall'altro il/la gitante propriamente detto/a non si limita a visitare le mete classiche della città, ma insegue emozioni anche in luoghi solitamente estranei al fenomeno turistico.

Le singole isole reagiscono riorganizzando gli spazi e diversificando le offerte: il grande cinema si scompone in multisala, le pareti dei bar si foderano di libri, gli internet caffè sostituiscono le cabine telefoniche, l'hinterland accende i riflettori.

I luoghi della cultura dismettono gli abiti classici adottando un nuovo look formale, moltiplicano le funzioni dilatando gli orari di apertura e generano nuovi nuclei periferici, spesso legati a manufatti in disuso. Il museo, coinvolto in un nuovo

gioco di relazioni tra struttura, collezioni e pubblico, si fa errante e vaga alla ricerca di sedi alternative, invadendo le piazze, le strade, i giardini e i grandi templi dell'archeologia industriale.

Zaha Hadid ha destrutturato e ampliato una caserma del quartiere Flaminio per realizzare il MAXXI (Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo), un 'campus urbano aperto alla circolazione pubblica', dove la piazza esterna, integrata nel quartiere, sovrappone spazi espositivi e luoghi di distensione; l'affascinante contesto espositivo della Centrale Montemartini (in copertina) è nato dalla riconversione di una centrale elettrica ottocentesca sita sulla via Ostiense e nei vecchi mattatoi di Testaccio ha trovato ambientazione l'arte contemporanea del MACRO (Museo d'Arte Contemporanea di Roma).

Al crescere del livello culturale medio, non solo Roma, ma ogni metropoli occidentale ha sentito il bisogno di musealizzarsi.



Foto 1. MAXXI

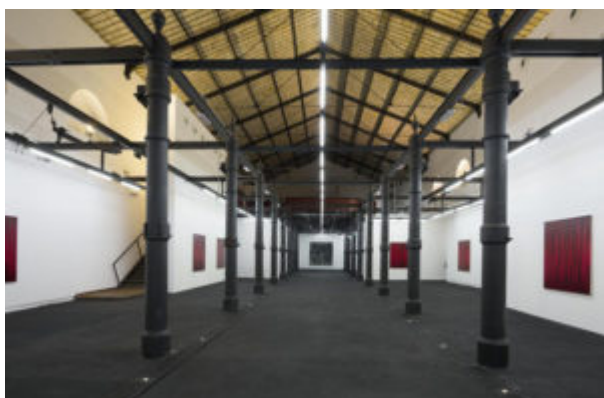


Foto 2. MACRO Testaccio

Parigi ha osato per prima, nel 1976, erigendo il Centre George Pompidou sulle ceneri dei maleodoranti mercati del Beaubourg, e ha continuato, dieci anni più tardi, riconvertendo un'antica stazione ferroviaria nel Musée d'Orsay e gli antichi mattatoi de La Villette in centro culturale polifunzionale e polimorfo, con annessi musei della scienza e della musica; a seguire, sono stati i depositi portuali di Bercy a permearsi di cultura, per essere emulati, di lì a poco, dai malfamati docklands londinesi. Anche la storia sociale si fa largo tra le strade parigine e porta allo scoperto le tradizioni artigianali, sotto le volte ristrutturature del Viaduc des Arts, che ribadisce l'identità artigiana del dodicesimo arrondissement.



Foto 3. Bercy



Foto 4. Viaduc des Arts

La capitale britannica ha raccolto la sfida inaugurando la

Tate Modern, sulle rive del Tamigi, ove reimpiega la vecchia centrale elettrica. Nel frattempo, a Berlino, un'altra stazione (l'Hamburger Bahnhof) diventa spazio espositivo, ma la città tedesca è già musealizzata in una forma sua propria e atipica, in cui la storia e l'arte, fuse in un'unica musa ispiratrice, hanno suggerito la più lunga galleria a cielo aperto mai esistita: nella East Side Gallery, lungo il corso della Sprea, oltre cento murales di artisti d'ogni dove raccontano un trentennio di ossessiva presenza del Muro, trasformandone i tronconi in un colorato memoriale alla libertà.



Foto 5. Tate Modern

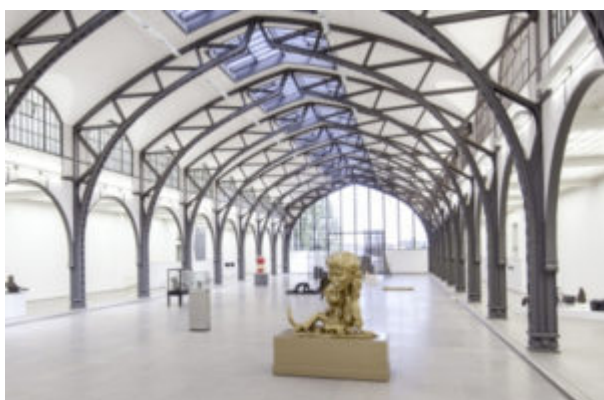


Foto 6. Hamburger Bahnhof

Il fenomeno del graffitismo si rivela particolarmente interessante nell'esplosione urbana delle forme espressive, perché rimette in discussione le linee di confine tra cultura e sottocultura, arte, storia, sociologia e vandalismo grafico.

Se le pennellate di Berlino raccontano la guerra fredda, vista dagli anni Ottanta e Novanta, i primi tags delle metropolitane newyorkesi, vent'anni prima, rivendicavano il diritto alla parola e il disagio dei quartieri degradati del South Bronx e di Harlem e accompagnavano il sottoproletariato nero in una delle più grandi rivolte dell'ultimo secolo. Nati per sfidare la legalità e l'ordine di una società intrisa di falsi valori e opulenze inique, i graffiti invadono le città del mondo e travalicano, per loro natura, gli spazi concessi, portando alla schizofrenia le amministrazioni metropolitane che destinano miliardi a cancellare, e contemporaneamente a esporre, le opere di nuovi e vecchi ribelli . Ancora oggi i writers esprimono per lo più un malcontento e lanciano un messaggio personale e sociale nella complessità urbana che, indipendentemente dall'indice di gradimento, appartiene alla cultura collettiva.

In Italia, gran parte delle città protagoniste dello sviluppo industriale ha optato per la riconversione polifunzionale delle aree in disuso.

Il porto antico di Genova è oggi un enorme spazio culturale ad altissima frequentazione, dove convivono collezioni permanenti a carattere scientifico (l'Acquario, il museo dell'Antartide, la Biosfera), artistico (Museo Luzzati) e storico (museo marittimo Galata), ambienti interni ed esterni destinati a esposizioni temporanee, eventi e congressi, impianti sportivi, ricreativi e commerciali. Simili, per molti versi, le trasformazioni del Lingotto, a Torino, considerato uno dei centri polifunzionali più grandi d'Europa, dove la cultura si impone in varie forme , la riqualificazione della zona industriale di Bagnoli , ad Ovest di Napoli, e i progetti di riconversione milanese dell'ex area Ansaldo, in zona Tortona, e della Fiera Campionaria .



Foto 7. Il porto antico di Genova



Foto 8. Il Lingotto a Torino

Non mancano esempi d'oltreoceano di strutture diffuse e periferiche: il Museum of Modern Art di New York, ha aperto una seconda sede nel Queen, spostando le rotte turistiche al di fuori di Manhattan, mentre il Contemporary Museum di Baltimora si è spinto ben oltre, rinunciando alla stabilità di una sede per votarsi al nomadismo espositivo, tra hangar, sale da ballo, garage e conventi...

Da qui alla musealizzazione totale dello spazio urbano il passo è breve e vi convergono espressioni e teorie totalmente diverse.

Da un lato incontriamo forme trasversali di arte e cultura sociale (Public art, Land Art, Earth art, Urban art and design), che scelgono location esterne e pubbliche per riqualificare gli spazi e valorizzarne storia e memoria, mediando tra i canoni classici dell'apprendimento e i bisogni della cultura popolare.

Dall'altro, nel nostro Paese più che altrove, emerge la necessità di approfondire e contestualizzare le specificità culturali del territorio, tramite la moltiplicazione di piccoli musei locali e percorsi culturali open air.

Nascono spazi espositivi diffusi, che integrano contenitori stabili e luoghi di memoria racchiusi nel tessuto urbano e rurale.

A Torino, protagonista ne è la storia: il museo diffuso della Resistenza, della deportazione, della guerra, dei diritti e della libertà , tra itinerari reali e virtuali ripercorre i luoghi della seconda guerra mondiale.



Foto 9. Museo diffuso della Resistenza



Foto 10. Pietre d'inciampo a Roma

Nelle Marche, arte, storia e paesaggio creano molteplici esperienze di museo diffuso, a sottolineare lo stretto rapporto tra cultura e territorio.

Anche nel Lazio partono analoghi progetti pilota per valorizzare tesori meno noti, soffocati dal protagonismo della capitale, che la storia stessa ha reso città-museo.

Eppure, è proprio il peso di tanta ricchezza a nascondere talvolta i segni della memoria.

La riconversione di edifici, il sovrapporsi di interventi urbanistici, la trasformazione delle funzioni e il quotidiano 'inciampare' nei gioielli archeologici, porta spesso romani e romane ad attraversarne i luoghi senza alcuna consapevolezza. La città si attrezza di pannelli esplicativi e alcuni rioni espongono dei veri e propri itinerari per vincere l'indifferenza autoctona e soddisfare la crescente curiosità alloctona, che esce dal centro storico e percorre capillarmente lo spazio cittadino.



Foto 11. Murales al Pigneto (Roma)



Brescia. Memorie e memoria dal basso (parte terza)

In copertina. Brescia. Pietre d'inciampo

In ricordo dello sterminio e delle persecuzioni del popolo ebraico, dei deportati militari e politici italiani nei campi nazisti e di coloro che si sono opposti al progetto di sterminio, salvando, a rischio della propria vita, altre vite e proteggendo i perseguitati, la legge n. 211 del 20 luglio 2000 istituisce come "Giorno della Memoria" il 27 gennaio, data dell'abbattimento dei cancelli di Auschwitz. L'approvazione della legge è stata preceduta da una lunga discussione sulla data simbolica di riferimento, che ha visto emergere come principali opzioni il 16 ottobre, anniversario del rastrellamento del ghetto di Roma, con maggiore enfasi sulla Shoah, e il 5 maggio, anniversario della liberazione di Mauthausen, a sottolineare la centralità dell'antifascismo e delle deportazioni politiche. Con la risoluzione 60/7 dell'Assemblea generale dell'ONU del 1° novembre 2005, il Giorno della Memoria (27 gennaio) diviene una ricorrenza internazionale per commemorare le vittime della Shoah.

Nel 2012, su iniziativa della *Cooperativa Cattolico Democratica di Cultura*, vengono posate a Brescia le prime "pietre d'inciampo" (*Stolpersteine*), un monumento diffuso e partecipato ideato e realizzato dall'artista tedesco Gunter

Demnig, a partire dal 1997, per ricordare le singole vittime della deportazione nazista e fascista. L'artista produce piccole targhe di ottone poste su cubetti della dimensione dei porfidi delle pavimentazioni stradali, che sono poi incastonati nel selciato davanti all'ultima abitazione scelta liberamente dalla vittima. *Stolpersteine* è il monumento dal basso più diffuso a livello europeo: sono state posate fino ad ora oltre 55.000 pietre in tutta Europa; in Italia sono presenti oltre che a Brescia, in diverse città fra cui Roma, Viterbo, Siena, Reggio Emilia, Meina, Padova, Venezia, Livorno, Prato, Ravenna, Torino, Genova, L'Aquila, Bolzano, Ostuni, Chieti, Casale Monferrato, Teramo. Le loro dimensioni, i materiali di cui sono fatte e la loro stessa collocazione rimandano alle storie della "piccola gente", spesso calpestata, umiliata e dimenticata dalla grande Storia; quelle "piccole persone" come le definisce Svetlana Aleksievic nel suo discorso pronunciato al conferimento del Nobel, nel 2015; anzi "Le piccole grandi persone [...] perché la sofferenza le ingrandisce. Nei miei libri le persone raccontano le loro piccole storie, e allo stesso tempo raccontano la grande storia". I nazisti hanno ucciso attraverso uno sterminio di massa, mentre le *Stolpersteine* vogliono ridare a ogni vittima il suo nome e farci ricordare ogni singolo destino, analogamente al ***Libro della memoria*** di Liliana Picciotto, e perciò ogni pietra è realizzata manualmente, come pure manualmente è collocata là dove viveva la persona ricordata. "Volutamente ci rifiutiamo di realizzare la posa come azione di massa, perché così vogliamo contrapporre la nostra opera allo sterminio di massa" dichiara l'artista. Secondo Gunter Demnig "Le Pietre d'inciampo devono far inciampare la testa e il cuore delle persone" e l'artista sceglie di riportare sulle incisioni il termine "assassinato" anziché "morto" a sottolineare che tutte le morti nei *Lager* sono la conseguenza delle vessazioni inflitte ai prigionieri, frutto di una precisa e deliberata volontà assassina. A Brescia le *Stolpersteine* portano a un appuntamento con un passato scomodo e ingombrante, quello della "guerra civile" del

1943-1945 e della Repubblica Sociale Italiana, uno stato che sancisce l'antisemitismo come una delle proprie basi ideologiche nel proprio atto fondante, il Manifesto di Verona, dichiarando all'articolo 7: «Gli appartenenti alla razza ebraica sono stranieri. Durante questa guerra appartengono a nazionalità nemica». La persecuzione antiebraica, iniziata con le leggi razziste del 1938, prosegue nello stato fantoccio di Salò con rinnovato vigore; secondo i dati di Liliana Picciotto più di un terzo degli ebrei italiani deportati sarebbe stato catturato da funzionari o militari italiani della RSI. Il 3 novembre 1943 la Prefettura di Brescia della RSI trasmette ai tedeschi un elenco di novanta persone: sono gli ebrei residenti nella provincia. Benché la presenza ebraica a Brescia risalga all'epoca romana, vi si consolida solo a partire dal XV secolo grazie all'apporto degli askenaziti, e riveste durante il periodo rinascimentale un ruolo culturale di primo piano, in particolare nell'editoria, fino all'espulsione definitiva dalla città, nel 1572. A partire da quella data la comunità ebraica locale si dissolve e negli anni Trenta del secolo scorso gli ebrei residenti nell'intera provincia sono 118, perfettamente integrati, alcuni anche nel regime fascista; molti appartengono a famiglie "miste" e diversi sono convertiti e battezzati. Esemplare il caso della famiglia Orefici, di cui fa parte Gerolamo, sindaco di Brescia dal 1906 al 1912, che aderisce poi nel 1924 al "listone" del Blocco nazionale, e viene eletto deputato nello stesso anno. Secondo i dati di Marino Ruzzenenti (*La capitale della RSI e la Shoah. La persecuzione degli ebrei nel bresciano 1938-1945*, Rudiano, BS, GAM Editrice, 2006), integrati con quelli di Liliana Picciotto, fra gli ebrei residenti nella provincia di Brescia ne sarebbero stati deportati nei campi di concentramento, fra il 1943 e il 1945, complessivamente ventisei, di cui ben venticinque a opera delle autorità della RSI.

Le *Stolpersteine* ci fanno inciampare sulla soglia di persone semplici, che, quasi tutte, al di fuori della loro stretta

cerchia di familiari e amici hanno lasciato poche tracce, e sono accomunate dalla loro deportazione e morte nei campi nazisti come gli internati militari Mario Ballerio(1918-1944), Angelo Cottinelli(1909-1944), ed Emilio Falconi(1911-1945); gli oppositori politici Alessandro Gentilini(1916-1944) e Ubaldo Migliorati(1923-1945); i partigiani Roberto Carrara(1915-1944), Severino Fratus(1891-1945), Domenico Pertica(1923-1945), Rolando Petrini(1921-1945), Pietro Piastra(1891-1945), Federico Rinaldini(1923-1945), Silvestro Romani(1923-1945), e Andrea Trebeschi(1887-1945); gli ebrei Guido (1894-1944) e Alberto Dalla Volta(1922-1945), padre e figlio. Quest'ultimo, compagno di prigionia e amico di Primo Levi, al quale ha salvato la vita, prima che nelle pietre d'inciampo, lascia le sue tracce in **Se questo è un uomo**, nel quale è presentato semplicemente come Alberto, che "è entrato nel Lager a testa alta, e vive in Lager illeso e incorrotto. Ha capito prima di tutti che questa vita è guerra; non si è concesso indulgenze, non ha perso tempo a recriminare e a commiserare sé e gli altri, ma fin dal primo giorno è sceso in campo". Con una cerimonia pubblica il 26 gennaio 2008 il Liceo Scientifico Calini di Brescia, che nel 1940 lo aveva accettato come allievo, dopo la sua espulsione, in quanto ebreo, dal Liceo Classico Arnaldo della stessa città, intitola l'aula magna ad Alberto Dalla Volta, "la rara figura dell'uomo forte e mite, contro cui si spuntano le armi della notte".

Le persone ricordate dal basso nel *Percorso della Memoriae* nelle *Stolpersteine* sono sia vittime innocenti e inconsapevoli della violenza, sia caduti a causa di una propria precisa scelta contro quella stessa violenza; differenti sono le loro scelte di vita, uguale la violenza che annienta le loro vite. Importante è ricordare sia ciò che le accomuna, sia ciò che le distingue; solamente in questo modo, forse, si riuscirà a far passare, una volta per tutte, il passato che non passa.



Roma – Le Terme di Diocleziano. Palazzo Massimo

L'idea di utilizzare a scopo museale il complesso delle Terme di Diocleziano, che versava in uno stato di totale abbandono, cominciò a farsi spazio verso la fine dell'800, ma la monumentalità del contenitore era un vincolo e il progetto fu più volte abbandonato. Si poté realizzare solo in occasione della grande esposizione archeologica del 1911, per il cinquantenario dell'Unità d'Italia; da allora più volte il complesso è stato ristrutturato, fino alla ricorrenza del Giubileo 2000, quando è stato aperto l'ingresso nel giardino verso piazza dei Cinquecento e sono stati recuperati i chiostri maggiore, minore e l'antico monastero dei Certosini.

Oggi le Terme di Diocleziano fanno parte del Museo Nazionale Romano, che si articola in altre tre sedi espositive: Palazzo Massimo, Crypta Balbi e Palazzo Altemps.

Il progetto di recupero delle Terme, dell'architetto Giovanni Bulian, ha previsto più livelli: la Sezione Epigrafica, sulla comunicazione scritta nel mondo romano; la Sezione Protostorica, che illustra lo sviluppo della cultura laziale dei popoli latini della tarda età del bronzo e dell'età del ferro (negli ambienti del chiostro); nella sontuosa e

imponente Aula Decima sono esposte la grande tomba dei Platorini (rinvenuta a Trastevere), la tomba dei dipinti e la tomba degli stucchi, ambedue provenienti dalla Necropoli della via Portuense; nel grande Chiostro Michelangiolo della Certosa, infine, sono esposte più di 400 opere tra statue, rilievi, altari, sarcofagi provenienti dal territorio romano.

Palazzo Massimo

L'edificio fu costruito tra il 1883 e il 1887, per volontà del padre gesuita Massimiliano Massimo, in stile neorinascimentale dall'architetto Camillo Pistrucci, nell'area dove sorgeva la cinquecentesca villa Montalto-Peretti, passata poi di proprietà ai principi Massimo. Il palazzo, che svolse la funzione di collegio d'istruzione fino al 1960, è stato acquistato e restaurato dallo Stato italiano e inaugurato come sede museale nel 1998.

L'esposizione si articola nei quattro piani del palazzo. Nel piano interrato si trovano la Sezione Oreficeria e la Sezione Numismatica, dove è esposta una collezione, che va dalle origini nel VII secolo a.C., al conio della moneta fino ai prototipi dell'Euro. Oltre 20.000 pezzi testimoniano i sistemi di pagamento dall'età romana e alto-medievale, alle monete dei pontefici romani, a quelle dei Signori del Rinascimento, fino alla lira italiana nel secolo XIX, alla comparsa delle banconote e all'euro.

Nella sala intitolata "Il lusso a Roma" è offerta una panoramica delle ricchezze dei Romani, attraverso sfarzosi corredi funerari o preziosi gioielli rinvenuti nel Tevere e nel sottosuolo urbano.

Eccezionale interesse, fra gli altri, riveste il **corredo funerario della bambina di Grottarossa**, esposto integralmente assieme alla piccola mummia e alla sua bambola. Il rito dell'imbalsamazione, sebbene conosciuto a Roma, trova qui l'unica documentazione nota: è la mummia di una bambina di

circa otto anni, risalente al II secolo d.C. circa, ritrovata sulla via Cassia all'interno del suo sarcofago. La fanciulla romana era probabilmente originaria dell'Italia settentrionale o centrale, di famiglia agiata. Le analisi hanno messo in evidenza che la fanciulla aveva sofferto di infezioni e carenze nutrizionali, ma la causa della morte dovette essere una fibrosi pleurica. Il corpo fu mummificato, senza asportare cervello e viscere, e avvolto in bende di lino impregnate di sostanze odorose e resinose. Una pregiata tunica di seta cinese la ricopriva e la piet  dei genitori volle ornarla con una collana in oro e zaffiri, due orecchini d'oro e un anello con castone aureo sul quale era incisa una vittoria alata. Nel sarcofago a farle compagnia   stata trovata una bambola in avorio alta 16,5 cm con braccia e gambe articolate, e ancora vasetti di ambra e amuleti. Il sarcofago che la racchiudeva, in marmo bianco, presenta scene di caccia al cervo.

Nelle sale del piano terra sono esposti splendidi originali greci rinvenuti a Roma, capolavori della statuaria antica dall'et  repubblicana all'epoca della dinastia Giulio-Claudia e la ritrattistica coeva.

Niobide morente (originale greco, 440-430 a.C.) di autore sconosciuto

La statua, trovata negli Horti Sallustiani, raffigura una giovane donna che, colpita a morte alle spalle da una freccia, cade in ginocchio tentando di estrarla. Vi si pu  identificare una delle figlie di Niobe, la mitica regina madre di sette figli che os  vantarsi di essere pi  prolifica di Latona e per questo fu punita da Apollo e Artemide con l'uccisione dei suoi figli e delle sue figlie. La fanciulla morente ha la testa rovesciata all'indietro, con gli occhi spalancati rivolti verso l'alto e la bocca dischiusa ad emettere un gemito di sofferenza. I capelli sono divisi in due bande da una discriminatura centrale e trattenuti da una fascia. L'opera   originale e ed   ritenuta appartenente alle figure del frontone del tempio di Apollo a Eretria; sarebbe dunque una

delle numerosissime opere portate a Roma dalla Grecia come bottino di guerra e che tanta parte ebbero nel diffondere a Roma la cultura e lo stile greco.



Foto 1. Bambolina di avorio – Niobide morente- Ritratto di Saffo

Tra le opere esposte a Palazzo Massimo spiccano la statua di Augusto Pontefice Massimo, in piedi intento a celebrare un sacrificio col capo velato; la statua bronzea del Pugile in riposo, scultura greca datata alla seconda metà del IV secolo a.C. e attribuita a Lisippo o alla sua immediata cerchia, e quella di un Principe ellenistico, del II secolo A.C.

Interessantissima a Palazzo Massimo è la ritrattistica, i numerosissimi esemplari, anche originali, che ci sono giunti, hanno permesso una valutazione molto approfondita di questo genere artistico. Volti di uomini e donne sbucano dal passato: persone comuni, imperatori, atleti, soldati, divinità.

Il ritratto greco ellenistico, per realismo e introspezione psicologica, fu sicuramente il modello; ma anche le immagini degli antenati in cera, che i patrizi solevano esporre nell'atrio della propria casa, furono determinanti. Il ritratto romano prevedeva raffigurazioni anche dei soli busti e di sole teste, a differenza dell'arte greca dove il corpo era concepito come qualcosa di inscindibile.

Il periodo repubblicano fu caratterizzato da una esasperazione della realtà; con l'età augustea invece si diffuse lo stile

classico e i ritratti vennero improntati ad una maggiore idealizzazione, pur non mancando di spunti realistici.

Nella galleria di **ritratti femminili** troviamo donne ignote, anziane o giovani, un ritratto di Saffo, due dell'imperatrice Livia, uno di Agrippina minore, uno di una principessa Giulio-Claudia, altri personaggi femminili dell'età degli imperatori Flavi e Antonini, (Crispina, Plotina, Faustina minore ..) e infine personaggi femminili del II-IV sec. d.C.

In base a numerose repliche che ritraggono la celebre poetessa di Lesbo con la stessa pettinatura, si crede che questo splendido ritratto immortalasse le sembianze di Saffo (612- 580 a.C.). Questa testa, in marmo bigio morato, proveniente dal Museo Kircheriano (Wunderkammer) è forse una replica moderna del XVI o XVIII secolo, ma potrebbe anche essere una scultura antica rilavorata e rilucidata: la poetessa, dai lineamenti regolari e la bocca carnosa, ha i capelli raccolti in un'elaborata acconciatura, quasi una cuffia, mentre due boccoli le pendono ai lati del volto.

La grande varietà di ritratti femminili presenti ci permette di approfondire la nostra conoscenza sulla moda femminile di acconciare i capelli. Le donne romane in epoca repubblicana coprivano il capo con veli o mantelli, quando uscivano di casa; ma in epoca imperiale tolsero il velo e adornarono le chiome in vario modo: acconciavano i capelli in complicatissimi riccioli, o in lunghe trecce innalzate sulla sommità della testa come delle torri, il tutto ornato con diademi, coroncine e spilloni, o rinforzato da capelli posticci.



Foto 2. Ritratto di Livia- Afrodite accovacciata- Fanciulla d'Anzio

L'imperatrice Livia, in questo ritratto, si concede un grosso boccolo sulla fronte, poche onde sui lati e trecce raccolte dietro la nuca. Niente di troppo elaborato, quindi. Le donne dell'epoca si adeguarono, ma alla sua morte si scatenarono: ricciolini a ciocche pendenti, o che incorniciano il viso, anellini e fasce che spuntano tra le onde, rotoli di trecce che scendono sul collo, o trecce avvolte dietro la nuca e tanti riccioli inamidati davanti a mo' di cappello, o ancora boccoli allineati perfettamente con giri precisi.

Livia Drusilla Claudia (Roma, 58 a.C. – 29 d.C.), fu la seconda moglie dell'Imperatore Augusto e visse negli anni della trasformazione di Roma da Repubblica a Impero. Rappresentò per le matrone romane un modello di dedizione ai valori tradizionali. Certamente fu una grande figura storica. In una società conservatrice e maschilista, Livia seppe affermarsi come personaggio pubblico, gestendo una propria sfera d'influenza riconosciuta e pretendendo il riconoscimento

della sua presenza imperiale accanto al consorte. Per mezzo secolo recitò la parte della sposa perfetta: sobria, austera, nemica del lusso e dei vizi, secondo i dettami moralistici della restaurazione augustea. Obbediva ciecamente a tutti i desideri del marito, affiancandolo e sostenendolo in ogni momento. Col tempo prese anche l'abitudine di accompagnarlo nelle varie parti dell'impero, sempre presente in momenti di grande responsabilità. Ciononostante, alcuni storici, come Tacito e Svetonio, ci hanno restituito un'immagine di donna maligna e prepotente, intrigante e senza scrupoli, pronta a uccidere anche i suoi stessi familiari pur di spianare la strada verso il trono al figlio Tiberio. Certamente fu molto scaltra, una "Ulisse in gonnella", come la definì il nipote Caligola, ma fu anche una donna colta, perfino naturalista e salutista. Con le sue erbe continuò a mantenersi in buona salute fino a ottantasei anni.

La sua personalità cambiò per sempre la concezione della donna romana, assumendo una funzione sacra, di divinità benefica e salutare, protettrice dell'impero. **Livia Drusilla fu dunque, la prima imperatrice di Roma e, certamente un esempio dell'avanzata delle donne nella storia del genere umano.**

Al primo piano sono esposti altri celebri capolavori della statuaria, tutti di età imperiale e Flavia, tra i quali *Il Discobolo Lancellotti*. Di notevole importanza sono anche le sculture in bronzo che decoravano le navi di Nemi.

Afrodite accovacciata era una scultura bronzea di Doidalsa, databile al 250 a.C. circa e oggi nota solo da copie di epoca romana, tra cui la migliore è considerata quella marmorea senza braccia nel Museo di Palazzo Massimo. Altre copie sono al Louvre, al British Museum e agli Uffizi. Doidalsa rappresentò Afrodite in una posa originalissima, accovacciata sulle ginocchia, mentre si prepara a ricevere l'acqua del bagno sacro, sviluppando l'idea dell'Afrodite Cnidia di Prassitele. La diversa inclinazione delle gambe, la schiena piegata, la testa ruotata con grazia verso sinistra, mostrano

la dea in un atteggiamento umanizzato, lontano dalle atmosfere di idealizzazione ultraterrena delle opere del precedente periodo classico, e più rispondente al clima culturale dell'Ellenismo.

La **Fanciulla di Anzio** è stata rinvenuta nella Villa Imperiale, detta di Nerone, ad Anzio, a seguito di una mareggiata, nel 1878. Acquistata dallo stato italiano nel 1907, è esposta dal 1998 nella sede museale di Palazzo Massimo. La statua è composta di due blocchi di marmo greco e raffigura una fanciulla rivolta verso sinistra, mentre avanza vestita di chitone e *imation*, che porta arrotolato, per non inciampare. Appoggiandosi sulla gamba sinistra, sostiene un vassoio, verso il quale tende lo sguardo, contenente degli oggetti votivi: un rotolo semiaperto, un ramo d'alloro e un oggetto del quale rimangono solo due piedi a forma di zampa di leone. Alcuni studiosi ritengono che si tratti di una copia romana di un perduto originale ellenistico in bronzo, mentre altri (e questa oggi è la tesi prevalente) ritengono che si tratti di un pregevole originale ellenistico del III secolo a.C. Un'ipotesi che sarebbe provata dall'altissimo livello qualitativo della resa, soprattutto dalla scioltezza del panneggio e dalla naturalezza della posa. Per quanto riguarda l'identificazione potrebbe trattarsi di una sacerdotessa, ma è più probabile che si tratti di una giovane fanciulla che si appresta a partecipare a un rito sacro.

Al secondo piano, pareti affrescate e mosaici pavimentali documentano la decorazione domestica di prestigiose residenze romane.



Foto 3. Villa di Livia

Il giardino dipinto della Villa di Livia a Prima Porta, databile intorno al 30-20 a.C. ricopriva le pareti di una sala semi-sotterranea, per questo protetta per duemila anni dalle ingiurie del tempo e degli uomini, probabilmente un fresco triclinio per banchetti estivi, nella Villa suburbana dell'imperatrice Livia. Il grande sito archeologico fu rinvenuto nel 1863 sulla via Flaminia, nei pressi del Tevere (all'altezza di Prima Porta), insieme a una grandiosa statua di Augusto loricato. La villa è chiamata *ad gallinas albas*. perché qui Livia vi allevava delle bianche galline: una curiosa leggenda vuole che un'aquila abbia fatto cadere sul grembo di Livia, al tempo delle sue nozze con Augusto, una gallina bianca con un rametto di alloro nel becco. Consigliata dagli aruspici, Livia allevò la gallina e la sua discendenza e piantò il rametto che generò un boschetto di alloro. L'affresco, appartenente al secondo stile, presenta con colori e dettagli straordinari una varietà di piante e di uccelli naturalisticamente riprodotti. Numerose sono le specie botaniche individuate: in primo piano, il pino domestico, la quercia, l'abete rosso; oltre un recinto marmoreo crescono meli cotogni, melograni, mirti, oleandri, palme da datteri, corbezzoli, allori, viburni, lecci, bossi, cipressi, edera e

acanto. Nel prato, sotto agli alberi fioriscono rose, papaveri, crisantemi e camomilla, mentre nei vialetti in primo piano si alternano felci, violette e iris. Le specie vegetali sono 23 e quelle avicole ben 69. Ma la verosimiglianza dei dettagli non deve trarci in inganno, questo non è un giardino reale, bensì un luogo incantato: infatti vi si possono trovare specie che non fioriscono nello stesso periodo dell'anno. In seguito ai danni della seconda guerra mondiale si decise per il distacco degli affreschi, un'operazione che fu eseguita, nel 1951-1952, a cura dell'Istituto superiore per la conservazione e il restauro (ICR); da allora sono conservati nel Museo nazionale romano, oggi nella sezione di palazzo Massimo alle Terme.



Brescia – Memorie verticali (terza parte)

L'ancora incompiuta Piazza Rovetta continua a essere un nervo scoperto nel cuore della città e delle memorie divise, a causa

della sua caotica origine e per essere stata teatro della prima, tremenda, rappresaglia della RSI a Brescia.

Alle 22 del 13 novembre 1943 viene lanciata contro la caserma della GNR (Guardia Nazionale Repubblicana) di via Milano una bomba che esplode, uccidendo il caposquadra Luigi Bertazzoli e ferendo il milite Paolo Tosoni. La rappresaglia è immediata; una squadra delle Brigate Nere va verso Piazza Rovetta, guidata da un comandante che ha in mano l'elenco delle persone da eliminare, attinto da quello, ben più numeroso, di sovversivi e antifascisti da incarcerare in occasione di eventuali visite in città di Benito Mussolini, affinché si svolgano indisturbate, senza alcuna esplicita manifestazione di dissenso.

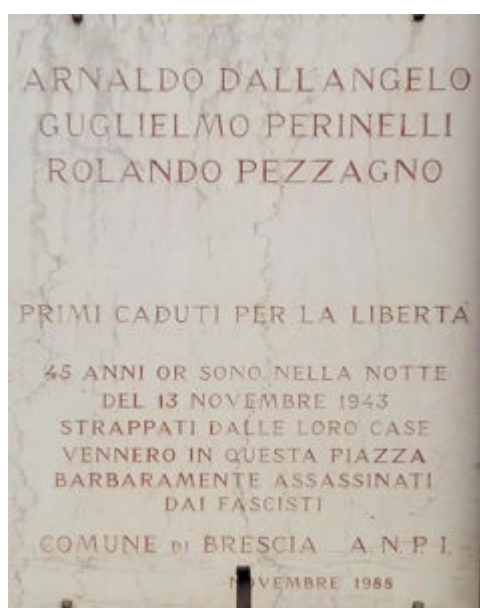


Foto 1. La targa a memoria delle vittime di rappresaglia

La prima vittima della rappresaglia è Arnaldo Dall'Angelo, che, nato in Svizzera nel 1905, si trasferisce con la famiglia prima ad Artogne, in Valcamonica, poi nel 1913 a Brescia e proprio in città inizia successivamente a lavorare come operaio alla Radiatori, grande fabbrica locale. Iscritto al partito comunista clandestino, viene bastonato più volte, nel 1932 condannato al confino a Ponza e al carcere a Poggioreale. Ritornato a Brescia, dal 1936-1937, accanto a Italo Nicoletto,

è uno dei riorganizzatori della Federazione Comunista bresciana. Durante i primi mesi di occupazione nazifascista diffonde la stampa comunista clandestina. Secondo le note redatte su di lui e riportate nella scheda di Prefettura: "È di carattere impulsivo e capace di provocare disordini. Ha poca educazione, poca cultura e discreta intelligenza. Ha frequentato le scuole fino alla III (sic) elementare. Non ha beni di fortuna e vive del proprio lavoro cui si dedica volentieri. Frequenta compagnie di sovversivi e di pregiudicati con i quali si accompagna spesso in osterie di infimo ordine dedicandosi ai piaceri del vino"^[1]. Viene portato fuori con la violenza dalla sua casa tra Corso Mameli e l'attuale Rua Sovera, nel centrale quartiere popolare del Carmine, per essere tradotto in Questura, e ucciso da una serie di pugnalate e da una raffica di mitra alla schiena, presso l'edicola di piazza Rovetta, e il suo corpo viene esposto sulla strada, senza che i parenti possano intervenire.



Foto 2. Arnaldo Dall'Angelo

I fascisti continuano la loro spedizione al Carmine e vanno a cercare Giuseppe Andrini, operaio, dirigente della Federazione Giovanile Socialista durante la prima guerra mondiale, passato al PCI nel 1921, più volte arrestato e confinato dal 1926 al 1935, e successivamente membro attivo della Resistenza. Le

Brigate Nere però sbagliano casa e persona e, al posto di Giuseppe Andrini, catturano brutalmente sulla soglia di casa, in via F.lli Bandiera, Guglielmo Perinelli, di sessantuno anni, fresatore alla OM, che freddano con una raffica di mitra, senza neppure dargli il tempo di declinare le proprie generalità.

La terza vittima è Rolando Ettore Pezzagno, nato a Brescia nel 1886, che, a causa del suo carattere ribelle e impulsivo, unito alle convinzioni anarchiche, da giovane finisce in riformatorio. Successivamente incarcerato per reati minori, nel 1915 è condannato per insubordinazione e diserzione. Ha una bancarella di merceria in Piazza Mercato e, in seguito alla sua partecipazione alle prime azioni contro i fascisti bresciani che vedono come epicentro proprio il popolare quartiere del Carmine, viene nuovamente arrestato e inviato al confino a Ustica. Liberato, dopo il 25 luglio 1943 torna a Brescia. Viene trascinato fuori dalla sua abitazione in via Maraffio, oggi Rua Sovera, e massacrato in mezzo alla strada, in via San Faustino. I cadaveri di Arnaldo Dall'Angelo, Guglielmo Perinelli e Rolando Ettore Pezzagno sono lasciati diversi giorni sul selciato della centrale Piazza Rovetta; a Brescia sono loro i primi tre "monumenti di una diffusa pedagogia funeraria"[2], che segnano in città "il passaggio dalla morte celata alla morte ostentata"[3]. Lo stato fantoccio della RSI "è costretto dalla sua debolezza a regredire verso queste antiche forme di ostentazione della propria capacità di punire"[4] e "i cadaveri dei fucilati tenuti esposti per giorni nei luoghi della socialità cittadina sono il nuovo modo di tenere la piazza: i *discorsi* senza più parole"[5]. Risponde invece con parole durissime un volantino circolante in città il giorno successivo: "Bresciani, l'infame rappresaglia effettuata dai fascisti sui poveri innocenti deve essere inesorabilmente punita. Il sangue di queste vittime della feroce bestialità fascista chiede vendetta. Ogni cittadino scolpisca nella mente questi delitti" [6]. Mentre la lapide dei "martiri di Piazza Rovetta" viene collocata a cura

dell'ANPI e del Comune nel 1988, quarantacinque anni dopo l'eccidio, i venditori ambulanti di Brescia e provincia ne collocano una nella vicina via San Faustino, già nel secondo anniversario della rappresaglia, il 13 novembre 1945, per ricordare Rolando Pezzagno.



Foto 3. In memoria di Rolando Pezzagno

L'ultimo dell'elenco di quella sera è Mario Donegani, operaio alla Togni; nato nel 1900, inizia a partecipare alla vita politica e sindacale come socialista e nel 1920 prende parte all'occupazione delle fabbriche. Entrato nel PCI nel 1921, nel 1925 viene condannato per reati politici a tre anni di carcere; subito dopo la scarcerazione è nuovamente arrestato e confinato a Lipari, da cui torna nel 1933, per essere poco dopo arrestato e incarcerato per tre mesi a Brescia, a causa della sua militanza antifascista clandestina. La notte tra il 13 e il 14 novembre del '43 le Brigate Nere lo feriscono al torace e al braccio sinistro; credendolo morto, prima lo prendono a calci e poi lo abbandonano sul selciato, come le altre loro tre vittime. Svenuto per il dolore, dopo un'ora Mario Donegani rinviene e riesce a trascinarsi e nascondersi sui Ronchi, zona collinare della città, per poi recarsi in ospedale a farsi curare. Denunciato durante la degenza, una volta guarito viene spedito in un campo di transito a Oneglia per quattro mesi, ma riesce a fuggire durante il trasferimento in Germania e si unisce alle formazioni partigiane in Valle Sabbia. Il 26 ottobre 1944 è gravemente ferito durante un rastrellamento; le Brigate Nere lo portano in un fienile e lo

ardono vivo. Il suo nome compare nell'elenco dei 186 caduti bresciani per la libertà, riportati su una grande lapide posta in Largo Formentone sul lato destro di Palazzo Loggia, poco lontana da quella che ricorda le vittime dell'eccidio del 13 novembre 1943. I caduti per la libertà sono suddivisi in differenti categorie: caduti nella Resistenza, ovvero partigiani, patrioti e antifascisti (94), internati militari (IMI) che comprendono caduti nei lager e dispersi (65), deportati politici e civili (10), appartenenti al Corpo italiano di liberazione (CIL), il contingente di truppe italiane regolari, costituito il 18 aprile 1944, cobelligerante con gli Alleati contro i Tedeschi (6), militari della Divisione Acqui caduti a Cefalonia (9) ed ebrei (2).



Foto 4. La grande lapide di Largo Formentone

In termini percentuali i caduti nella Resistenza costituiscono il 51% dei caduti per la libertà, gli IMI il 35%, i deportati politici e civili il 5%, gli appartenenti al CIL il 3%, i militari della Divisione Acqui caduti a Cefalonia il 5% e gli ebrei l'1%; un dato, quest'ultimo, coerente con la limitatissima presenza ebraica che, secondo l'elenco trasmesso dalla Prefettura di Brescia della RSI ai Tedeschi il 3 novembre del 1943, sarebbe costituita da novanta persone in tutta la provincia. I caduti nella Resistenza e gli IMI insieme costituiscono ben l'86% del totale e confermano, anche a livello locale, l'importanza decisiva, anche sul piano militare, della scelta *contro* il fascismo, comune a chi ha preso le armi e a chi si è rifiutato di prenderle nell'esercito di Salò giurando fedeltà a Mussolini, in tutto oltre 600.000 militari italiani, che, a costo di marciare o addirittura morire nei lager, privano la RSI della possibilità di avere un vero e proprio esercito. In termini di generazioni, fra gli uomini, è quella fra i ventuno e i trenta anni la più colpita: ottantasei caduti su un totale di 186, di cui sei uomini di età ignota, dunque ottantasei su 180, ovvero una percentuale media del 47,7%, che sale al 49,6% se si escludono le donne dal computo del totale, con picchi che vanno dal 55,6% dei deportati politici e civili, al 70,4% degli IMI, fino a raggiungere il 75% dei militari della Divisione Acqui caduti a Cefalonia. Le donne sono pochissime, sei, ovvero poco più del 3% più o meno come gli appartenenti al CIL, e tutte cadute nella Resistenza; se però si considera che per ragioni di genere non possono essere parte degli IMI, del CIL e neppure della Divisione Acqui trucidata a Cefalonia, e si somma ai caduti nella Resistenza il numero dei deportati politici e civili e degli ebrei, fra i quali ci potrebbero potenzialmente essere donne, si ottiene la percentuale più realistica di quasi il 6% sul totale e di oltre il 6% fra i caduti nella Resistenza. La classe di età più colpita fra le donne è quella fra i quarantuno e i cinquanta anni, che costituisce l'1,2% sul totale, ma ben il 33,6% delle donne, il che si spiega, probabilmente, col fatto che sono vittime di

rappresaglie o proiettili che hanno sbagliato bersaglio durante scontri a fuoco. In realtà l'esiguo numero di "cadute per la libertà", che non erano peraltro partigiane, non dà conto della significativa partecipazione delle donne alla guerra civile contro la RSI e i Tedeschi; esiste infatti "la difficoltà di rendere completa giustizia alle donne che hanno partecipato alla Resistenza bresciana",[7] a causa di un diffuso atteggiamento di antiretorica autosvalutazione che emerge dalle testimonianze raccolte fra le resistenti bresciane. Carla Leali, attiva collaboratrice, insieme alla madre e ad altre donne della Valsabbia, della brigata "Perlasca" dichiara: "non abbiam fatto la guerra noi; no, abbiam fatto le donne, ...abbiam fatto solo le donne [...] Assistevamo i vivi, onoravamo i morti, cercavamo di lavare i feriti, si curavano gli ammalati, si dava da dormire e da mangiare ai rifugiati e poi ci si trovava [...] e si facevano anche le nostre riunioni... più o meno intellettuali"[8]e secondo Maria Pippan "Gli uomini racconteranno delle grandi imprese, opere, non so, che hanno fatto, e noi [...] Voi volevate delle grandi cose, ma son tutte cose...; va beh che con le piccole cose si fanno le grandi".[9]Le "piccole cose" non sono poi così piccole; basti solamente pensare al ruolo fondamentale delle staffette, che, affrontando grandi rischi, garantiscono il collegamento fra la città e le formazioni partigiane nelle valli e "Che lo sapessero o no, che in seguito lo abbiano o no raccontato, i partigiani dipendevano da loro, per il cibo e per il vestiario".[10]Poi, finita la guerra, le partigiane tornano alla solita vita "da donne", e quando si costituiscono le commissioni, tutte maschili, per il riconoscimento, molte di loro neppure si presentano, non solo a Brescia, anche in tutte le regioni italiane coinvolte nel movimento resistenziale. Non solo, il loro "desiderio di raccontare fu bloccato immediatamente, capirono benissimo, le donne, che le loro "avventure", trascorse in mezzo a giovani maschi, non erano gradite; cosa avevano veramente fatto? Le donne sono sempre sospette".[11]

Lidia Boccacci di diciassette anni, sua madre Emma Ceretti di quarantanove e Teresa Gnutti, sarta di cinquantatré anni, sono vittime civili di una rappresaglia. Il 25 aprile 1945 un milite tedesco è ucciso dai partigiani nel quartiere cittadino di Mompiano, in cui ha sede la sezione di Brescia del Poligono di tiro a segno nazionale, presso la quale lavora come custode, risiedendovi con la moglie Emma e Lidia, l'unica figlia, in un alloggio di servizio, Giuseppe Boccacci. L'uomo, artigiano armaiolo, opera in collegamento con il gruppo dei partigiani dell'OM, cui fornisce munizioni e informazioni. Il giorno successivo i Tedeschi tornano per compiere una rappresaglia; i partigiani sono già partiti e la famiglia Boccacci, insieme a altre persone, è asserragliata al primo piano della propria abitazione. Lidia, molto esperta di armi, vorrebbe lasciar salire i Tedeschi dalle scale per accoglierli con una raffica di fuoco a distanza ravvicinata, ma ne viene dissuasa. L'intera famiglia Boccacci, una coppia di loro parenti, Teresa Gnutti e Valerio Mazzoleni, e altri quattro uomini rifugiatisi presso la loro abitazione (Aldo Bonincontri, Franco Omassi, Leonardo Più e Ugo Zagato) sono condotti tutti in cortile, fucilati nel Poligono di tiro e poi barbaramente finiti con il calcio dei fucili. Solo Valerio Mazzoleni, creduto morto e confuso tra i cadaveri, riesce a sopravvivere. Lidia Boccacci, Emma Ceretti e Teresa Gnutti sono ricordate, insieme alle altre vittime dell'eccidio, anche in una lapide posta sul piazzale del Poligono di tiro in località Mompiano.

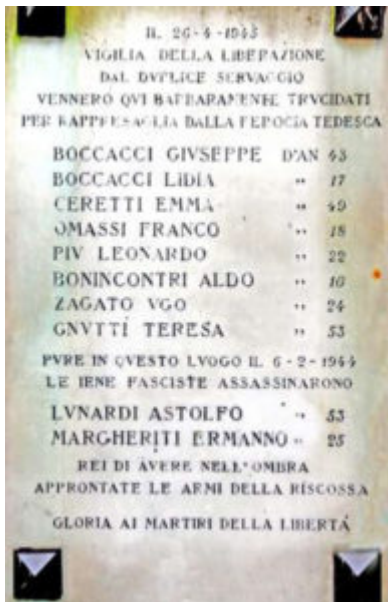


Foto 5. La targa al Poligono di tiro

Altra vittima di una rappresaglia è Teresa Braga, casalinga di trentasette anni, colpita a morte da una scarica di arma automatica sparatale da un fascista, il 26 aprile 1945. Il 25 aprile 1945 la dattilografa Lucrezia Girelli di quarantatré anni viene uccisa nel corso di uno scontro tra partigiani e militari tedeschi in piazzale Cremona. Fine analoga tocca il 26 aprile 1945 a Maria Bonassi, una casalinga di non ancora ventitré anni residente nella frazione cittadina di Sant'Eufemia della Fonte, colpita a morte nel suo quartiere durante uno scontro a fuoco tra un reparto alleato e truppe tedesche in ritirata.

[1] Scheda Prefettura di Brescia su Arnaldo Dall'Angelo in http://www.qui.bg.it/vedit/15/img_eventi/Anpi_Cpr_ArnaldoDallaAngelo_Scheda_PrefetturaBs_1938-1943.pdf consultato 10.04.2018

[2] Mario Isnenghi, **L'esposizione della morte** in Gabriele Ranzato (a cura di), **Guerre fratricide. Le guerre civili in età contemporanea**, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 337

[3] Giovanni De Luna, **Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea**, Torino, Einaudi, 2006, p.

[4]Claudio Pavone, ***Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità della Resistenza***, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 436-437

[5]Mario Isnenghi, ***Ibidem***, pp. 336-337

[6]In

http://www.cgilbrescia.org/sito_cgil/public/file/101118piazza%20rovetta.pdfconsultato 26.04.2018

[7]Luisa Passerini, **Introduzione. La molteplicità dell'universo femminile nella Resistenza: fatti, simboli, enigmi**, in Rolando Anni, Delfina Lusiardi, Gianni Sciola, Maria Rosa Zamboni, ***I gesti e i sentimenti: le donne nella Resistenza bresciana***, Brescia, Comune di Brescia, Assessorato alla Cultura, 1990, p. 11

[8]Gianni Sciola, **Società rurale e Resistenza nelle vallate bresciane**, in Rolando Anni, Delfina Lusiardi, Gianni Sciola, Maria Rosa Zamboni, ***I gesti e i sentimenti: le donne nella Resistenza bresciana***, Brescia, Comune di Brescia, Assessorato alla Cultura, 1990, p. 48

[9]Mariarosa Zamboni, **Il linguaggio della violenza**, in Rolando Anni, Delfina Lusiardi, Gianni Sciola, Maria Rosa Zamboni, ***I gesti e i sentimenti: le donne nella Resistenza bresciana***, Brescia, Comune di Brescia, Assessorato alla Cultura, 1990, p. 159

[10]Marina Addis Saba, ***La scelta. Ragazze partigiane, ragazze di Salò***, Roma, Editori Riuniti, 2005, p. 128

[11]***Ibidem***, pp. 132-133