

Globus

IMMAGINI, PAROLE E SUGGERIMENTI DAL MONDO



IL FOGLIO 26 DEL CODICE ATLANTICO • MARCO POLO • MACCHIAIOLI • IL SEGRETO DI BRUNELLESCHI • VASCO ASCOLINI
IL QUARTIERE COPPEDÈ • RELIGIONE NELL'ANTICA ROMA • LA CROCIERA NERA • ORRIDI DI URIEZZO • SOCOTRA

Novità!

Opera inedita in lingua italiana

Globus
EDIZIONI



Non perdere la tua copia



globusrivista.it/cassiodoro



In copertina: Giovanni Grevenbroeck, Marco Polo in Tartaria, dalla serie "Gli abiti de' veneziani, di quasi ogni età", volume I, 1754 ca., acquerello su carta, 320x220 mm

Venezia, Biblioteca del Museo Correr
© Archivio Fotografico Fondazione
Musei Civici di Venezia

Globus

Pubblicazione periodica trimestrale
Anno 4 - N° 14/MMXXIV - 20 giugno 2024

Direttore responsabile
Fabio Lagonia
direzione@globusrivista.it

Progetto e impaginazione grafica
Il Segno di Barbara Rotundo
grafica@globusrivista.it

Marketing e Social Media Manager
Emilio Tripodi
marketing@globusrivista.it

Web Designer
Mario Darmini
webmaster@globusrivista.it

Stampa
Rubbettino Print
viale R. Rubbettino, 10
88049 Soveria Mannelli (CZ)



Globus
EDIZIONI

Informazioni
info@globusrivista.it

Abbonamenti
abbonamenti@globusrivista.it

Redazione
redazione@globusrivista.it

Direzione e Amministrazione
via Regina Madre, 52 - 88100 Catanzaro
via Nino Taranto, 89 - 00125 Roma
direzione@globusrivista.it

Pubblicità
pubblicita@globusrivista.it

Comitato scientifico
Roberto Besana, Maria Grazia Cinti, Fabrizio Citton,
Teodolinda Coltellaro, Domenico Conditto, Francesco
Cuteri, Maria De Giorgio, Doina Ene, Raffaele Gaetano,
Giancarlo Germanà Bozza, Domenico Piraina, Melina
Scalise, Ilaria Starnino, Federico Strinati, Francesco
Suraci

Registrazione Tribunale di Catanzaro
N° 3 del 22/12/2020

© Globus - Tutti i diritti riservati. Manoscritti e foto originali, anche se non pubblicati, non si restituiscono ed è vietata la riproduzione, seppure parziale, di testi e fotografie. I titolari dei diritti fotografici sono stati ricercati con ogni mezzo. Nei casi in cui non è stato possibile reperirli, l'editore è a piena disposizione per l'assolvimento di quanto occorra nei loro confronti.

ISSN 2724-5446 - ROC: N° 36219

Sfoglia "Globus" Sfoglia "Globus-LAB"



SCANSIONA IL QR CODE
LASCIA LA TUA RECENSIONE



GLOBUS si può sfogliare anche su
Amazon Kindle e Readly





di Fabio Lagonia



Editoriale 14/MMXXIV

Nell'anno che ricorda il settecentenario della morte di Marco Polo ci è sembrato doveroso celebrare l'evento dedicando la copertina a questo grande mercante, viaggiatore e diplomatico veneziano. È grazie a lui, infatti, se conosciamo uno dei più incredibili, affascinanti e avventurosi viaggi della storia, attraverso il racconto documentato degli incontri di culture, usanze, riti, fedi, valori, arte e territori. La sua famosa opera letteraria, *Il Milione*, è un capolavoro unico nella letteratura di viaggio, un testo che potremmo paragonare ad una vera e propria enciclopedia geografica giacché ha consentito la conoscenza dell'Asia medievale e ha rappresentato una fonte importante per la scienza cartografica.

Ma ciò che maggiormente ci viene consegnato in eredità da Marco Polo è quel gusto sopraffino del viaggio, il senso dell'avventura, la tensione verso nuove conoscenze, la cultura dell'incontro. Mettersi in cammino "acciocché si potessero sapere le cose che sono per lo mondo". Ragion per cui il viaggio, qualsiasi viaggio, può lasciarci qualcosa che va al di là del suo significato letterale per sconfinare verso quello più metaforico e ugualmente significativo: la crescita personale che può condurci – sempre restando in tema di viaggi letterari, questa volta danteschi – a ritrovare la retta via dopo aver abbandonato la selva oscura. Detta altrimenti, il viaggio ci aiuta a scoprire noi stessi e – usando le parole di Gustave Flaubert – ci richiama all'umiltà se è vero che "ci mostra quanto è piccolo il posto che occupiamo nel mondo".



6

I MONDI MIRABOLANTI
DI MARCO POLO

di Rossella Belluso



26



IL FOGLIO N° 26 DEL
CODICE ATLANTICO

*a cura di Roberto Besana
testo di Marco Navoni*



38

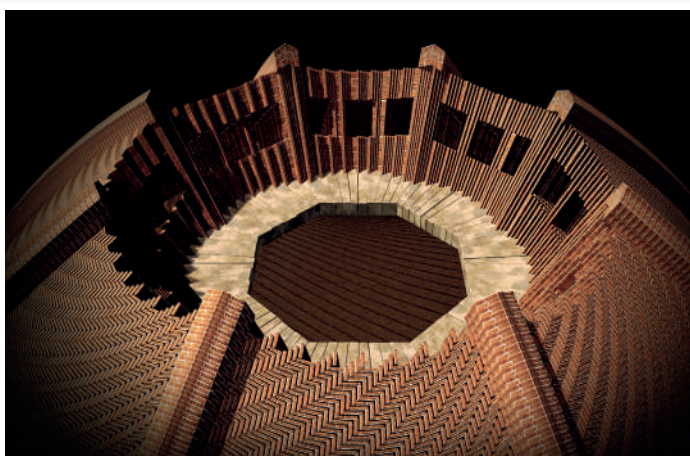
I MACCHIAIOLI

di Cesare Castagnari

50

IL SEGRETO DI BRUNELLESCHI
NELLA CONCOIDE DI NICOMEDE

di Massimo Ricci



60

IL QUARTIERE COPPEDÈ
LUOGO FANTASTICO RICCO DI SIMBOLI
E SUGGERZIONI

di Angela Maria Russo

72



VASCO ASCOLINI
FOTOGRAFIA E TEATRO

*a cura di Roberto Besana
testo di Italo Zannier*



IL CONTESTO RELIGIOSO
NELL'ANTICA ROMA
ALDILÀ, FUNERALI, SPIRITI E FOLKLORE

di Riccardo Renzi

84

94

LA CROCIERA NERA

*di Davide Chierichetti
e Susanna Di Gioia*



106

GLI ORRIDI DI URIEZZO

*di Alessandro Pirocchi
e Roberto Besana*



120

SOCOTRA, L'ISOLA ALIENA

di Jenny Guarnieri

I MONDI MIRABOLANTI DI MARCO POLO

DI ROSSELLA BELLUSO – SEGRETARIO GENERALE DELLA SOCIETÀ GEOGRAFICA ITALIANA

ioi. **MARCO POLO IN TARTARIA.**

Maestro Marco Polo, vichissimo Veneziano, Segretario di Nicola, fu nella gran Tartaria per il corso di vent'anni, cioè dal 1269. sino al 1292. Il viaggio di lui, del padre, e del figlio, seguitò in sì lontane, parte a tempi di orribili guerre, fra quasi l'Asiatico. Questo Gentiluomo però ebbe, i primi anni in quella Corte, perché aveva appresi quattro differenti linguaggi, e ben profittato della lingua di quella. Quindi egli, e i suoi furono adoperati in varie spedizioni di Mare, e di Terra, onde poté così fondamente scrivere in un libro chiamato Milione, nel quale pure ragiona molto della Estenza, e Signoria di quei Principati. Morì il nostro Polo in Catina, e fu sepolto sotto l'Angiposto della Chiesa di S. Lorenzo, secondo che riferisce Francesco Sansovino nel primo libro della sua Venezia illustrata, e c'è, come Francesco Sansovino, e Guglielmo de' Montecatini, se bene differenti nella stessa opinione. La Casa di Marco qui era nella Contada di S. Giovanni Grisostomo, dove, in oggi, sia fabbricato l'incorrupibile Teatro Grimani; e ora le cui statue nella nostra età, per opera poetica del lantio Saverio Longi, vediam rappresentate alcune di lui sagge gesta, e superate varie superbie persequuzioni, non che accreditata altroue la Veneta Repubblica.

Al Mito. d. D. D. Guglielmo Nicolai, Agostiniano di S. Luca, il di cui sublime, caritate, e propensione verso gli Amici, non si può mai senza vantare regolare il giudizio del suo merito.



N

el 2024 ricorrono i settecento anni dalla morte di Marco Polo, nato a Venezia il 1254 e lì morto il 9 gennaio 1324 all'età di settant'anni, il mercante-viaggiatore diventato consigliere e ambasciatore alla corte del Gran Khan Kublai, imperatore di tutti i Mongoli e nipote di Gengis Khan. L'anniversario viene celebrato con un ricco calendario di iniziative organizzate per tutto il 2024 dal Comune lagunare in collaborazione con la Fondazione Musei Civici di Venezia e l'Università Ca' Foscari, con lo scopo di attualizzare quel magnifico viaggio e **raccontare l'impareggiabile vita e conoscenza di Marco Polo** "... acciocché si potessero sapere le cose che sono per lo mondo". In particolare è il Palazzo Ducale a ospitare, dal 6 aprile al 29 settembre 2024, la mostra "Marco Polo. Il viaggio di un mercante veneziano del Duecento" curata da Giovanni Curatola e Chiara Squarcina, con oltre trecento opere provenienti dalle collezioni veneziane, dalle maggiori istituzioni italiane ed europee, fino ai prestiti dei musei di Armenia,

Miniatura del XV secolo
che ricostruisce il
momento in cui Niccolò,
Matteo e Marco Polo
lasciano Venezia diretti
alla corte di Kublai
Khan. Ritornarono nella
città natale dopo un
quarto di secolo





Cina, Qatar e Canada. Un'esposizione preziosa attraverso la quale – tra opere d'arte, manufatti e incursioni nel *Milione* – si ripercorre la geografia fisica, politica e umana delle sue esperienze in Asia, il suo tempo, la sua vita, la sua eredità. Ed è proprio grazie alla sua famosa opera letteraria, che tanta fortuna ha riscosso tra Ottocento e Novecento, se il mondo conosce uno dei più sorprendenti e documentati viaggi della storia. Per essere più precisi, tutto nasce da un incontro casuale e per noi provvidenziale: siamo nel 1298 e Marco Polo è fatto prigioniero dai genovesi, all'epoca in guerra con Venezia; nelle carceri liguri di San Giorgio incontra il novelliere Rustichello da Pisa al quale racconta le sue avventure che vengono così trasferite in un libro, *I viaggi di Marco Polo*, poi universalmente conosciuto

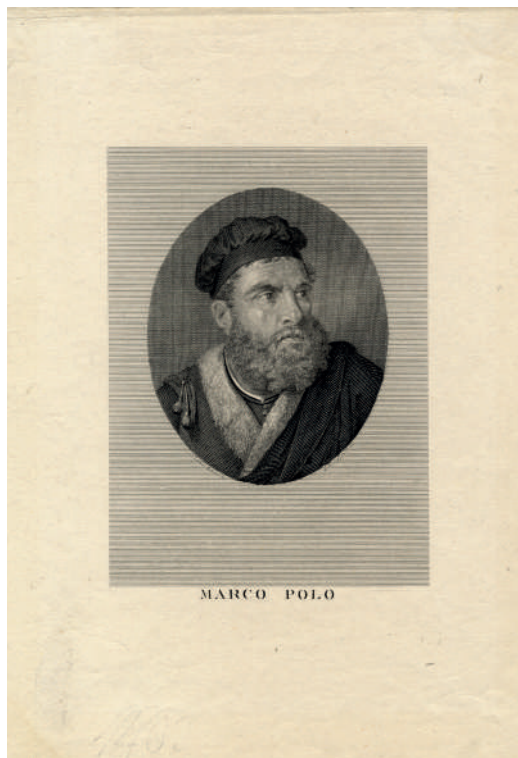
come *Il Milione*. Pubblicato nel 1300 e già assai letto e celebre a quei tempi, il testo è il primo attendibile e completo resoconto dell'Oriente, nonostante è probabile sia stato infarcito di qualche elemento di fantasia. In ogni caso è il primo contributo alla reciproca conoscenza tra Asia e Europa. Purtroppo non ci è giunto il manoscritto autografo, ma il libro appare in innumerevoli versioni e traduzioni, nei codici quattrocenteschi col titolo *Livre des merveilles du monde*, anche se la dicitura più fedele alla versione originaria è considerata *Le Devisement dou Monde* scritta in lingua franco-veneta. Si tratta davvero di un capolavoro unico nella letteratura di viaggio, una sorta di enciclopedia geografica che ha consentito la conoscenza dell'Asia medievale e una fonte importante per la cartografia, come

In alto da sinistra:
Livre des Merveilles
 (dettaglio), 1410-1412
 (Fotografia: bnf, CCO,
 via Wikimedia); Marco
 Polo, *Devisement
 dou monde*; Jean de
 Mandeville: *Voyages*;
 Jean le Long d'Ypres:
Récits de voyages
 Pergamena 287
 ff., prima metà del
 sec XV – Collezione
 Burgerbibliothek, Berna

A destra: Federico Zuliani da Teodoro Matteini, *Ritratto di Marco Polo*, XIX secolo. Gabinetto dei disegni e delle stampe del Museo Correr, Venezia

In basso: *Ritratto del Gran Khan Kublai*, Araniko, 1294. Museo del Palazzo Nazionale, Taipei (Fotografia: pubblico dominio via Wikimedia)

Pagina seguente: *Il Mappamondo di Fra' Mauro* (1457-1459), manoscritto, pergamena su legno. Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia (Fotografia: pubblico dominio via Wikimedia)



viaggio che i due intraprendono portano con sé il diciassettenne Marco, lungo **un itinerario di 24.000 chilometri durato ventiquattro anni, dal 1271 al 1295**. Salpano da Venezia per il porto di Acri, in Terrasanta, e da lì muovono via terra verso est in un viaggio fatto di deviazioni per evitare banditi, pericoli e guerre. Raggiungono Baghdad e il porto persiano di Hormuz, quindi superano formidabili ostacoli come i monti del Pamir e il deserto di Taklamakan. Finalmente, dopo tre anni e mezzo, arrivano alla residenza estiva di Kublai, a Shangtu, a nord di Pechino.

La descrizione fatta di luoghi, cose e persone è significativa per i dettagli inseriti, ciò che restituisce attendibilità

attesta perfettamente il Mappamondo del camaldolese Fra' Mauro che si data a metà del XV secolo.

Marco Polo ben esprime lo spirito veneziano del tempo. Non è un genio o un grande letterato, né un politico o un uomo d'armi, e la sua famiglia di commercianti non è tra le più importanti ma incarna quella visione mercantile, del viaggio, della scoperta e dell'incontro con altri mondi. Tant'è che già suo padre Niccolò e suo zio Matteo dal 1260 al 1269 si spingono all'interno dell'Asia fino a giungere alla corte di Kublai Khan, che li nomina emissari per stabilire rapporti con il Papa. Nel successivo





101. **MARCO POLO IN TARTARIA.**

Missier Marco Polo, vicchissimo Veneziano, Figliuolo di Nicolo',
fu' nella gran Tartaria per il corso di ventisei anni, cioè dal
1269. sino al 1295. Il viaggio di lui, del Padre, e del Zio
seguì in sì lontane parti a tempi di orribili guerre fra
quei Nazionali. Questo Gentiluomo però ebbe i primi
carichi in quella Corte, perche avea appresi quattro diffi-
cili linguaggi, e ben profittato della grazia di Cublay Can.
Quindi egli, e li suoi furono adoperati in seriose spedizio-
ni di Mare, e di Terra, onde potè con fondamento scriver-
la in un libro chiamato Milione, nel quale pure ragiona
molto della Potenza, e Signoria di quei Principati. Morì
il nostro Polo in Patria, e fu sepolto sotto l'Angiporto del-
la Chiesa di S. Lorenzo, secondo che riflette Francesco San-
sovino nel primo libro della sua Venezia illustrata, e An-
drea Fracastoro, e Guglielmo de' Bonlingui, se bene dif-
ferenti nella stessa opinione. La Casa di Marco qui era
nella Contrada di S. Giovan Grisostomo, dove in oggi sta fab-
bricato l'incomparabile Teatro Grimani; sopra le cui Scene
nella nostra età, per estro poetico del Conte Gasparo Gozi vedestimo
rappresentate alcune di lui saggie gesta, e superate varie super-
stiziose persecuzioni, non che accreditata altrove la Veneta Nazione.

Al Mto. Vno. Pad. Guglielmo Nicolai Agostiriano di Lucca, il
di cui sublime Cavattere, e propensione verso gli Amici non fu mai
scarso, vantiamo regalare le azioni del sopravvissuto Patrio.



iol.



Tranquillo Cremona,
*Marco Polo alla Corte
 del Gran Khan*, 1863,
 olio su tela, 142x254 cm
 © Roma, Galleria
 Nazionale d'Arte
 Moderna e
 Contemporanea.
 Su concessione del
 Ministero della Cultura



Tranquillo Cremona,
*Marco Polo presentato
 da suo padre a Cubilai
 Gran Khan de' Tartari*,
 1863, Bozzetto per
 il dipinto conservato
 alla Galleria Nazionale
 d'Arte Moderna e
 Contemporanea di
 Roma, olio su tela,
 41x68 cm © Archivio
 fotografico Pinacoteca
 Ala Ponzoni - Museo
 Civico, Cremona



al suo racconto nonostante Marco Polo non sia stato l'unico viaggiatore in quelle terre e altri, prima e dopo di lui, vi si siano avventurati. Tralasciando il famoso e improbabile "Prete Gianni" di cui non si è mai trovata una traccia, è opportuno fare menzione di una *Historia Mongolorum* di Giovanni Pian del Carpine (1245-1247), o dell'*Itinerarium* di Guglielmo di Rubruck (ca. 1220-ca. 1293), o del *Liber Peregrinacionis* o *Itinerarius* del frate fiorentino Riccoldo da Monte di Croce (ca. 1243-1320). Come sottolinea Giovanni Curatola, «per certi versi comparabile a quello di Marco Polo è il racconto delle spedizioni del marocchino Abu 'AbdAllah Muhammad Ibn Battuta (1304-1368/69) il quale ventunenne lasciò la natia Tangeri un anno dopo la morte del mercante veneziano

(1325) per intraprendere una serie di viaggi dai quali tornò in patria definitivamente nel 1353 per raccogliere, su ordine del Sultano, le sue memorie nel testo che porta il titolo di *Tuhfat al-nuzzar fi ghara'ib al-amsar wa-'ajab al-asfar* ("Un dono di gran pregio per chi vuol gettare lo sguardo su peripli inconsueti e città d'incanto"), composto con l'ausilio del letterato e scrittore di corte Abu 'AbdAllah Ibn Juzayy al-Kalbi. Il suo itinerario fu più ampio e articolato di quello del Nostro: da buon uomo di legge e musulmano, sarà a Mecca due se non tre volte; inoltre, in Africa, traverserà il Maghrib e si spingerà fino al Sudan da una parte e dall'altra oltre Timbuctu. I due percorsi, di Polo e Ibn Battuta, talvolta si sovrappongono. La narrazione è molto fluida e ricchissima di aneddoti e particolari interessanti; una

Leonardo Gavagnin,
Il ritorno di Marco Polo,
1848, olio su tela,
64,50x85 cm - Venezia,
Museo Correr
© Archivio Fotografico
Fondazione Musei Civici
di Venezia



rotundus in Sancij provincia, factus fuit
ne A. 1557, in quo submerse sunt ciuitates
reter opulenta et pagosi: mortis lumen uige-
rit. vno tantum puero in trunco
eruato.

Lacus.

SAN.

NA.

CH.

NA.

HON A O.

AN.

QVII.

AN.

QVII.

IA.

Meaco.

PAN.

NS.

MUXEN
TVS.

DESE
RTVM

DOVISI
VAL.

XIAM

XII.

Tranchu.

Cuchencau.

CPaguan.

QVINCI.

CPant.

CPant.

CPant.

CPant.

CPant.

CPant.

CPant.

CPant.

CPant.

CPant.

CPant.

CPant.

CPant.

CPant.

CPant.

CPant.

CPant.

CPant.

Scala leucarum; quarum nouemdecim gradum efficiunt.

20 40 60 80 100 120 140 160 180 200 220 240

Viterius littora incog:
mita sunt.

SEPTENTRIO

© History Museum of
Armenia, Yerevan



apparentemente inesauribile miniera di informazioni sugli argomenti i più disparati».

Una cosa è certa: la portata della vita e delle esperienze di Marco Polo è notevole e non può essere ridotta al sintetico binomio Venezia-Cina. C'è molto di più. **Nei suoi percorsi ha attraversato regni e potentati politici e militari organizzati in modi diversi e mondi culturali, artistici e religiosi difformi tra loro.** Tutto questo in un momento storico nel quale l'Asia era più o meno tutta sotto il controllo di varie dinastie mongole,

© Congregazione
Armena Mechitarista





Grosso veneziano
(dritto/rovescio) di
Enrico Dandolo (1192-
1205), Venezia, Museo
Correr, inv. Pap. 4779

imparentate fra loro. È l'età irripetibile denominata in seguito "pax mongolica" che permise di viaggiare in modo sicuro lungo contrade fino ad allora poco note. *Il Milione* pertanto rende conto pure delle diverse fedi: i Cristiani nelle sue varie declinazioni, compresa quella nestoriana, i Musulmani (anche questa con sfumature non secondarie), i Cinesi (Confuciani, Buddhisti, Taoisti) e gli Indiani con l'Induismo.

Proprio a motivo di questa grande varietà di esperienze, nella mostra di Palazzo Ducale per le celebrazioni dei settecento



Da sinistra: Frammento
di tessuto con falchi e
draghi, Asia centrale,
prima metà del XIV
secolo, lampasso
in seta nero, blu-
grigio e oro, 73x38
cm - Hannover, Union
Evangelischer Kirchen
in der EKD (UEK), inv.
M; frammento di arazzo
con anatra, fenice e
unicorno tra motivi
vegetali, Cina, dinastia
Yuan
(1271-1368),
"Seta tagliata" (kesi)
policroma su fondo
bianco, 26x31 cm
Shanghai Museum, inv.
85244



*Shiva, il "coronato dalla luna", mentre abbraccia Parvati (Alingana Chandrashekharamurti)
Tamil Nadu, XV secolo, lega di rame, 26x17 cm - Roma, Museo delle Civiltà, inv. 5213*



Krishna bambino (Balakrishna) danzante, XIII secolo, Tamil Nadu, rame, 39 cm
© Roma, Museo delle Civiltà



Da sinistra: Guanyin, *Bodhisattva della Misericordia*. Tarda dinastia Yuan, secolo XIII - Ethnologisches Museum, Berlin; Museo delle Civiltà, Roma; *Genio daoista*, Cina, dinastia Yuan (1271-1368) o Ming (1368-1644), XIV secolo, bronzo; basi di legno non originali - Vienna, MAK - Museum für Angewandte Kunst © MAK/Katrin Wisskirchen

anni dalla morte del Nostro, Curatola sottolinea l'impossibilità di «sintetizzare nello spazio disponibile quella che a guardar bene è quasi tutta l'Asia! Compreso il Giappone, che Marco Polo non visita, ma del quale racconta, per sentito dire, fatti e circostanze piuttosto precisi e attendibili. S'è scelto di privilegiare alcune zone, probabilmente fra le più significative del suo itinerario, e mostrare attraverso alcune opere d'arte la qualità notevole, ma anche le differenze, fra quelle civiltà. Così si attraversano l'Armenia caucasica (e, allora, con la regione di Cilicia, costiera) cristiana, il Medio Oriente

e l'Asia Centrale musulmani, la Cina (buddista?) e l'India a prevalenza indù. [...]. Di ciascuna di queste sezioni, o itinerari, si sono voluti mostrare quei materiali che erano di uso abbastanza comune: tessuti, ceramiche, porcellane (Polo è il primo a usare questo termine), metalli, monete. Nessuna pretesa di completezza ha ispirato queste sale, ma solamente il tentativo di accennare a delle impressioni e suggestioni che devono aver colpito Marco – sia da ragazzino sia da uomo fatto – e averlo affascinato e forse più d'una volta turbato. L'Armenia è rappresentata da una serie di preziosi manoscritti



Coppa lobata su piede,
fine XIII-XIV sec., argento
battuto, inciso e dorato,
inv. 47/1979, altezza
7,5 cm, diametro 14 cm
The David Collection,
Copenhagen - photo
Pernille Klemp 2010



Mahamantranasarini,
personificazione di una
formula sacra, Cina,
Tibet, Monastero di
Densatil, 1400 ca.,
lega di rame dorato con
intarsi di gemme Zurigo,
Museum Rietberg
Prestito permanente
della Fondazione Berti
Aschmann © Rietberg
Museum /photo: Rainer
Wolfsberger

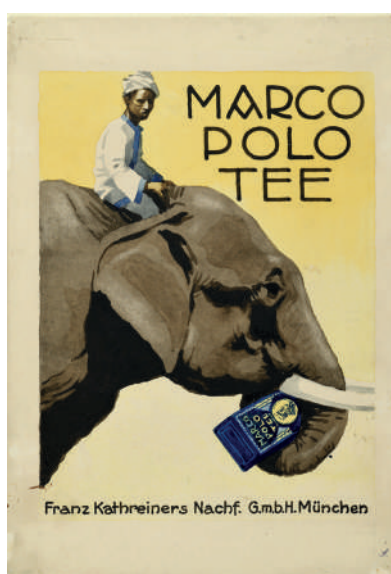
A destra: Augusto Gamba, *Busto di Marco Polo*, 1863, marmo, 92x62x40 cm - Venezia, Collezione Panteon Veneto, Palazzo Loredan
© Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti

In basso: Zoran Mušič (1909-2005), *Storia di Marco Polo*, 1951, pannello ricamato, 206x856 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. 16129 in deposito presso il Museo della Cantieristica di Monfalcone



miniati di superba fattura, provenienti dai principali *scriptoria* dell'epoca, Karabagh compreso, che ben illustrano una cultura raffinata e vivace dai caratteri orgogliosamente originali e nient'affatto provinciali. Le monete sono quelle che il mercante veneziano ha verosimilmente maneggiato. Il vasellame ceramico proviene dagli scavi archeologici di Dvin e molti pezzi sono particolarmente interessanti in quanto talvolta sono di importazione dal vicino Iran e talaltra di ottima imitazione locale, fornendoci un lampante esempio di come all'epoca gli itinerari e le frontiere fossero "liquide" e la circolazione delle merci si svolgesse su direttrici plurime: non è mai esistita una "Via della Seta", ma molte di esse, a seconda delle contingenze politiche, ma anche geografiche e naturali. [...] Le terre attraversate da





Da sinistra in senso orario: Ludwig Hohlwein, *Marco Polo Tee*, 1924 ca., litografia a colori, 1000x755 mm - Berlino, Staatliche Museen Kunstbibliothek Photo: Dietmar Katz © Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin; Ludwig Hohlwein, *Marco Polo Tee*, 1920/40 ca., acquarelli su carta, 250x178 mm - Berlino, Staatliche Museen Kunstbibliothek Photo: Dietmar Katz © Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin; Ludwig Hohlwein, *Marco Polo Tee*, 1930 ca., stampa a colori, 840x595 mm - Berlino, Staatliche Museen – Kunstbibliothek Photo: Dietmar Katz © Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin; Ludwig Hohlwein, *Marco Polo Tee*, 1920/30 ca., bozzetto per manifesto, inchiostro e acquerelli su carta, 292x201 mm - Berlino, Staatliche Museen Kunstbibliothek Photo: Dietmar Katz © Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin;

Marco Polo nel vicino e Medio Oriente e nell'Asia Centrale erano state islamizzate da lungo tempo, sebbene il dominio mongolo (in Iran per una settantina d'anni), con la corte e i suoi ufficiali, non professasse tale fede, bensì un buddismo sciamanista con forti venature cristiane (in prevalenza nestoriane), queste ultime particolarmente diffuse fra le donne d'alto rango. Tutto questo non conta molto se pensiamo agli strati di ceto popolare, abituati a tirare avanti per la propria strada, magari con "isole" religiose (i già ricordati cristiani – è questa la terra dei Magi – ma pure gli zoroastriani, oppure minoranze islamiche, quale quella sciita), diffuse a macchia di leopardo, in questo favorite da una morfologia geografica molto peculiare e variata. Deserti implacabili, vallate, pianure e fiumi, montagne dappertutto. Erano questi i panorami che si offrivano ai viaggiatori».



IL FOGLIO N° 26 DEL CODICE ATLANTICO

A CURA DI ROBERTO BESANA

TESTO DI MARCO NAVONI – PREFETTO DELLA BIBLIOTECA AMBROSIANA DI MILANO



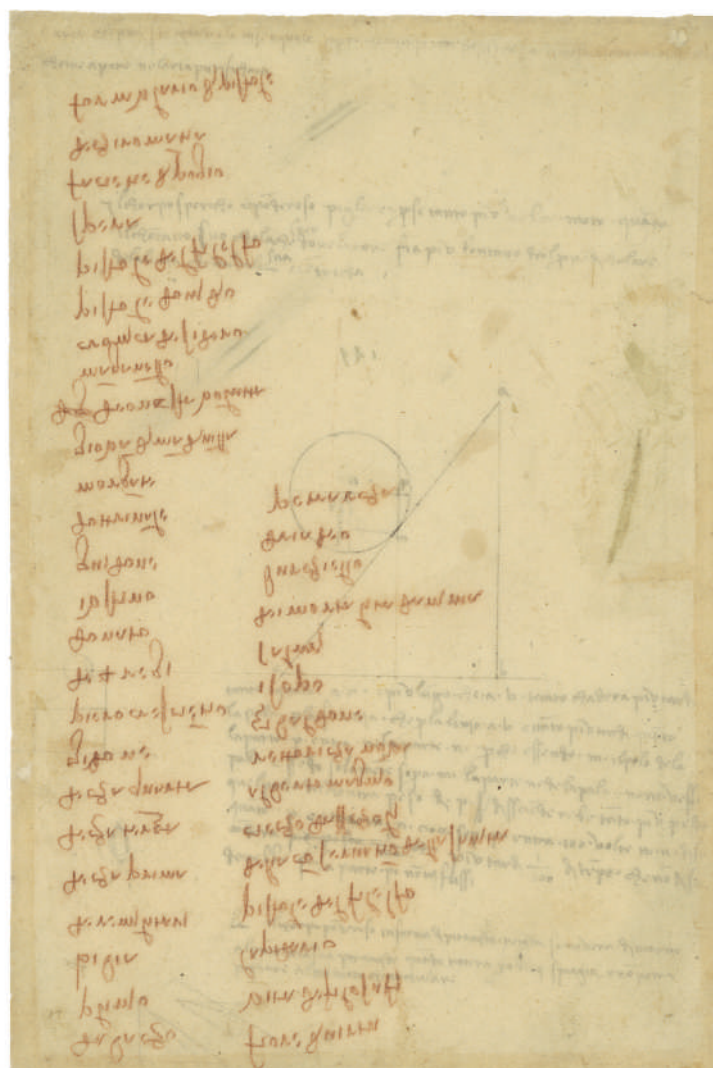
N

el 1637 il conte Galeazzo Arconati donò alla Biblioteca Ambrosiana, fondata dal cardinale Federico Borromeo all'inizio del XVII secolo, il "Codice Atlantico". Si tratta di una stupefacente raccolta di 1119 fogli autografi di Leonardo da Vinci, per un totale di circa 1750 disegni, databili dal 1478, quando ancora lavorava nella bottega di Andrea del Verrocchio a Firenze, fino al 1519, anno della morte in Francia: praticamente tutto l'arco della sua lunga e feconda attività scientifica e artistica.

Sala federiciana della
Biblioteca Ambrosiana,
Milano, dove è esposto
il Codice Atlantico

Ancor oggi tale Codice rappresenta uno dei più preziosi tesori che la Biblioteca Ambrosiana è orgogliosa di conservare e di esporre all'ammirazione del pubblico che la frequenta, ed è giustamente considerato **la collezione leonardesca più importante e completa al mondo**. In esso si mescolano infatti, in maniera un po' disordinata ma indubbiamente avvincente, come in una specie di caleidoscopio, tutte le discipline coltivate dal grande genio di Vinci: l'architettura e l'idraulica, la





medicina e l'ottica, la meccanica e l'urbanistica, la geometria e l'astronomia, l'anatomia e le diverse arti figurative, accanto a notazioni di carattere autobiografico, come il celebre foglietto su cui Leonardo annotò i titoli dei libri della propria biblioteca. Notevoli ovviamente sono i progetti di macchine semoventi, di armi sempre più sofisticate, di ingranaggi e di congegni, di cui Leonardo ha realizzato sulle pagine del Codice Atlantico stupendi disegni che spesso ci si presentano come vere e proprie opere d'arte.

Tra i tanti fenomeni naturali che egli volle indagare, lasciandone traccia rilevante sui fogli del Codice Atlantico, uno dei più

Leonardo da Vinci
(1452-1519), *Codice
Atlantico* (Codex
Atlanticus). Elenco dei
libri della biblioteca di
Leonardo © Veneranda
Biblioteca Ambrosiana



Legatura originale
del *Codex Atlanticus*,
64,5x43,5 cm. Alla
morte di Leonardo,
la raccolta dei suoi
manoscritti fu ereditata
da Francesco Melzi;
successivamente
il possesso passò
a Pompeo Leoni,
e quindi al conte
Galeazzo Arconati che
il 21 gennaio 1637 la
donò alla Biblioteca
Ambrosiana
©Veneranda Biblioteca
Ambrosiana

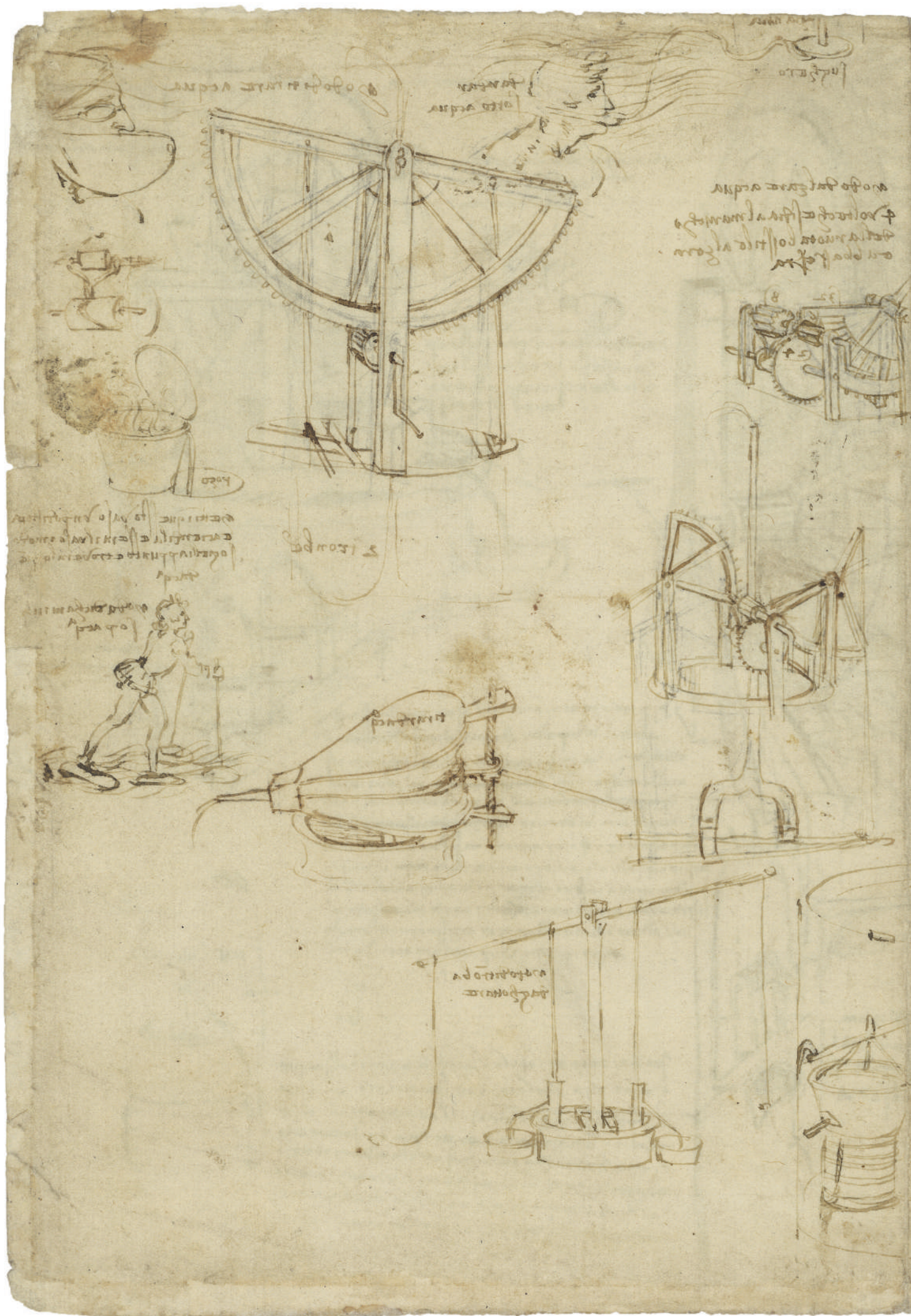
interessanti e intriganti è senz'altro quello dell'acqua con la sua forza talvolta dirompente, ma capace anche di trasformarsi in preziosa risorsa, a patto di saperne "imbrigliare" l'energia sfruttandola per migliorare l'attività lavorativa dell'uomo e la qualità della vita. Sono molti i fogli del Codice Atlantico dedicati a questo argomento e ai più disparati congegni scaturiti dalla feconda e fervida mente di Leonardo per catturare la forza dell'acqua e ottenerne nuova energia; ma c'è un foglio sul quale in maniera mirabile il genio di Vinci ha per così dire fissato la "sintesi" delle sue sperimentazioni: si tratta del foglio n. 26.

Sulla prima facciata troviamo disseminati i disegni bellissimi di numerose macchine idrauliche, progettate per sollevare l'acqua, incanalarla, e sfruttarla in condizioni

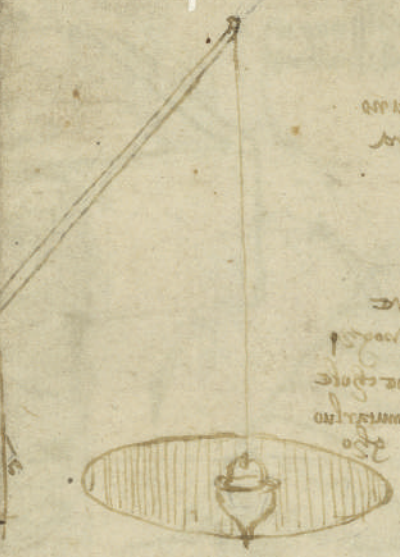
ottimali, attraverso complicati congegni mossi da ruote dentate, ingranaggi, pompe e soffietti. Ma è giusto segnalare questo foglio soprattutto per i curiosi e inattesi schizzi che si riferiscono allo studio del movimento umano sotto e sopra l'acqua. Nell'angolo superiore sinistro infatti possiamo notare la testa di un uomo sommerso, con occhialini subacquei, che respira tramite una sacca d'aria rigonfia, una specie di subacqueo *ante litteram*; più preciso e realizzabile sembrerebbe il secondo sistema, illustrato subito a destra, dove un altro uomo sommerso respira tramite un tubo collegato in alto a un galleggiante. Esplicita è la didascalia che parla di "canna" e "sughero", per indicare il tubo e il galleggiante, e che recita testualmente: *Modo d'andare sotto acqua*. Al centro del bordo

Da sinistra: Galeazzo Arconati; Autoritratto di Leonardo, ca. 1510-1515, sanguigna, Torino, Biblioteca Reale





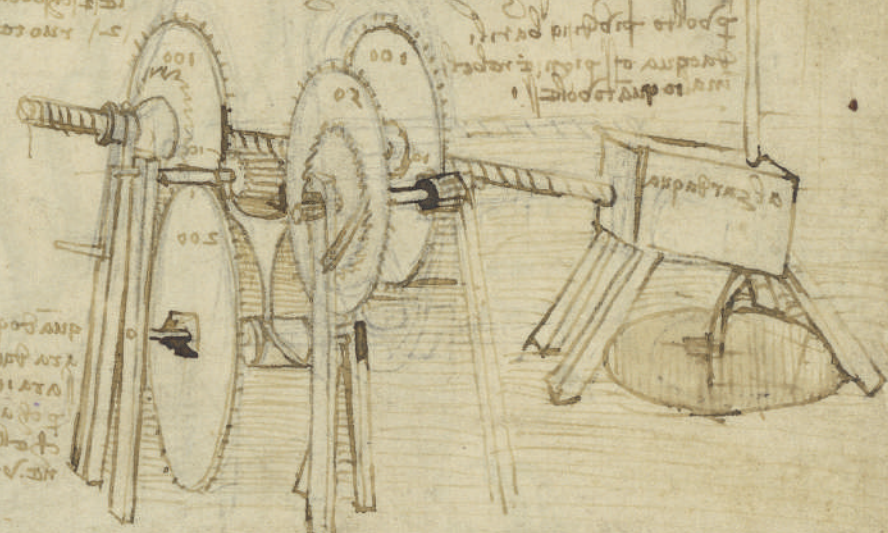
Leonardo da Vinci (1452-1519), *Codice Atlantico* (*Codex Atlanticus*), foglio 26 recto. Sette modelli di macchina per sollevare e raccogliere acqua con ingranaggi, ruote, mantici, leve, pompe, soffiati e coclee; a sinistra, nel margine, strumenti per camminare sull'acqua e per respirare sott'acqua © Veneranda Biblioteca Ambrosiana



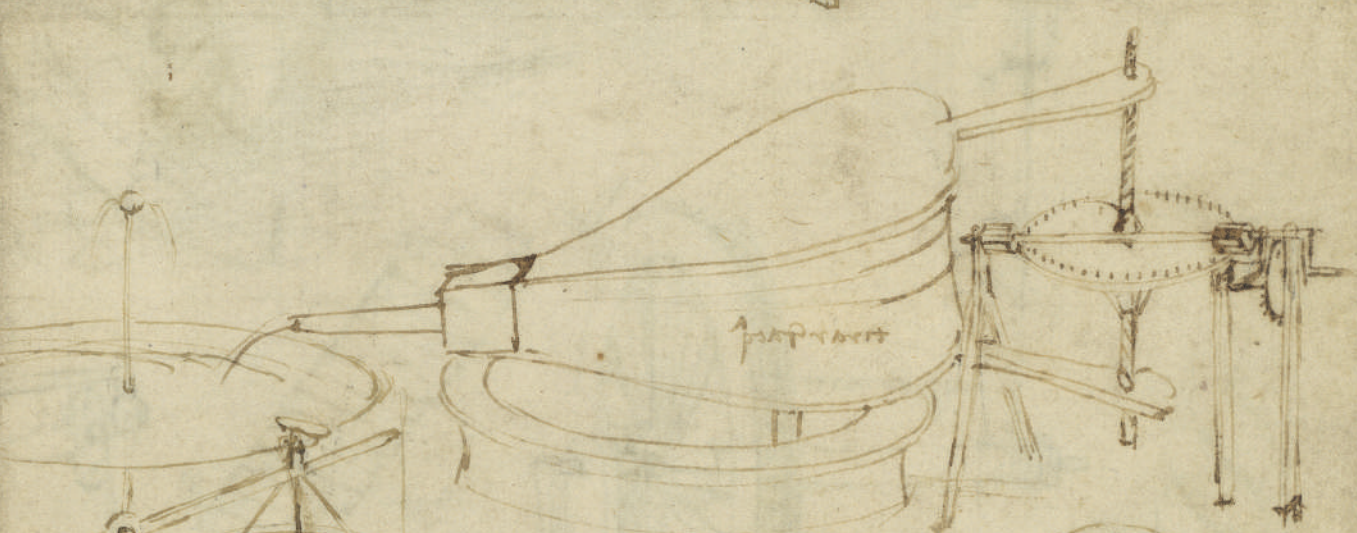
Handwritten text in a cursive script, likely a description of the pulley system or a related mechanical principle.

Handwritten text in a cursive script, likely a description of the pulley system or a related mechanical principle.

Handwritten text in a cursive script, likely a description of the pulley system or a related mechanical principle.

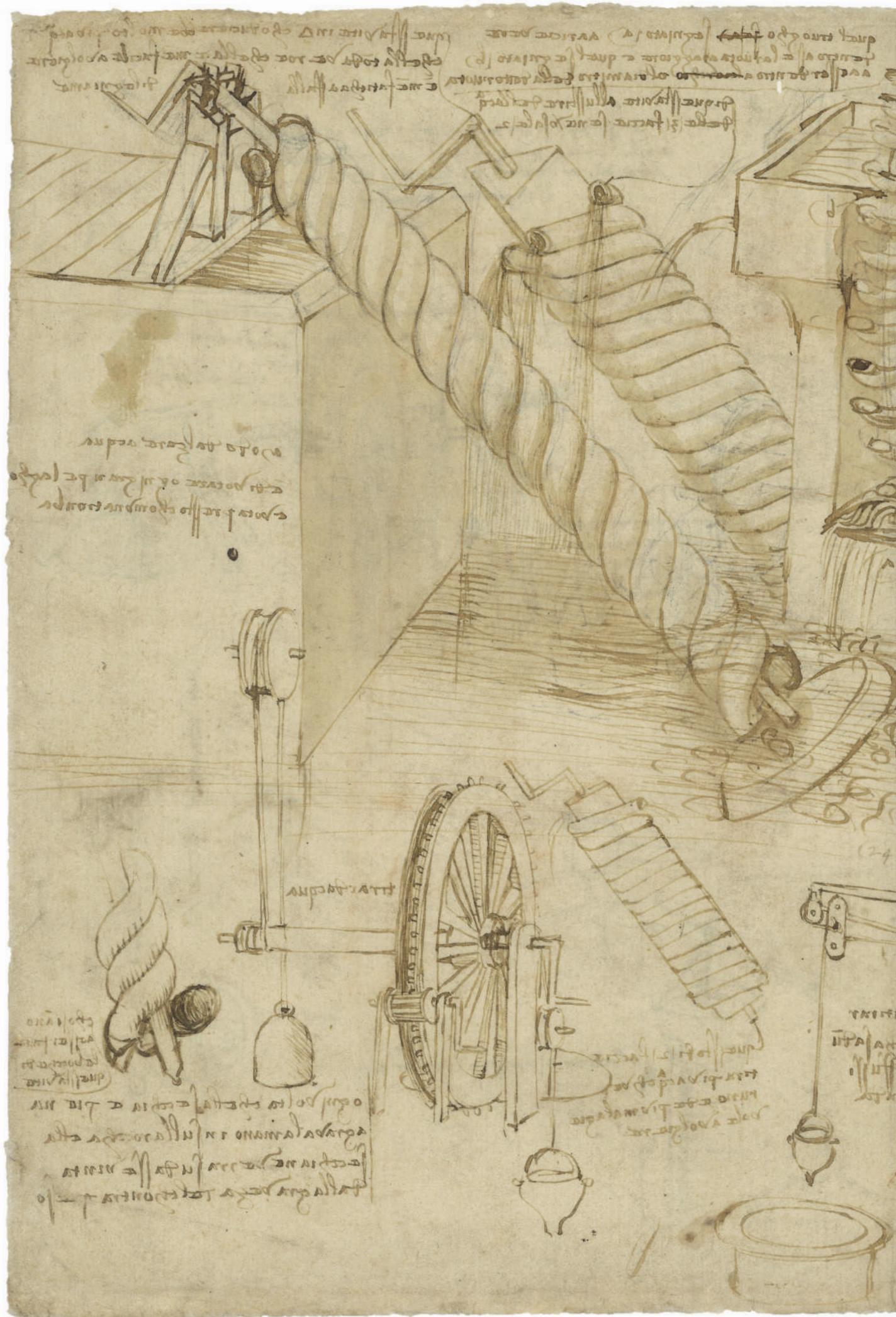


Handwritten text in a cursive script, likely a description of the pulley system or a related mechanical principle.



Handwritten text in a cursive script, likely a description of the pulley system or a related mechanical principle.





Leonardo da Vinci (1452-1519), *Codice Atlantico (Codex Atlanticus)*, foglio 26 verso. A sinistra, macchina per sollevare acqua; a destra, macchina per attingere acqua da un pozzo e portarla all'interno delle abitazioni © Veneranda Biblioteca Ambrosiana

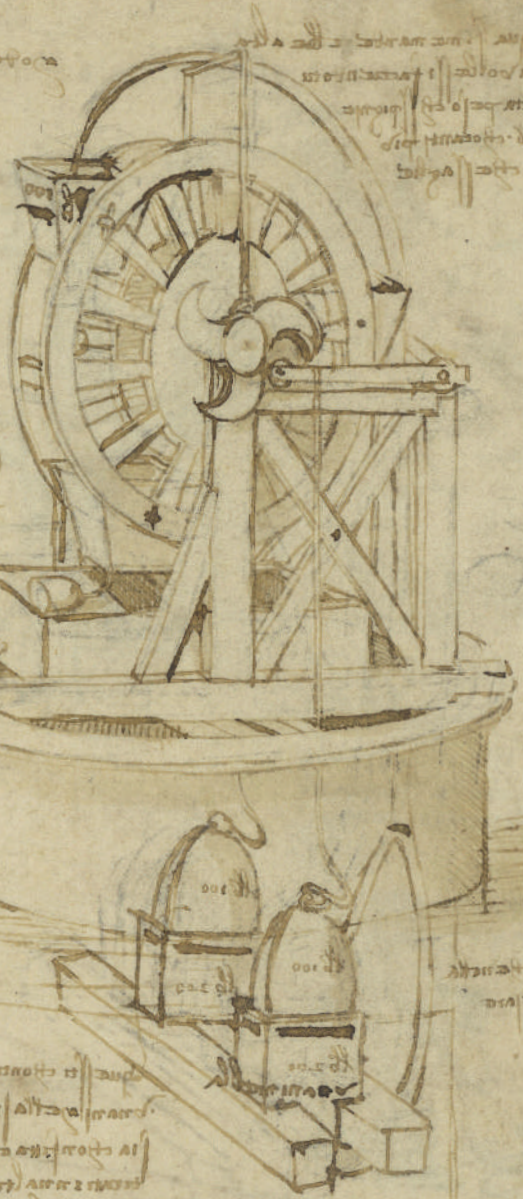


אשר יתכן להעלות המים
לעזוב המים

אשר יתכן להעלות המים
לעזוב המים

אשר יתכן להעלות המים
לעזוב המים

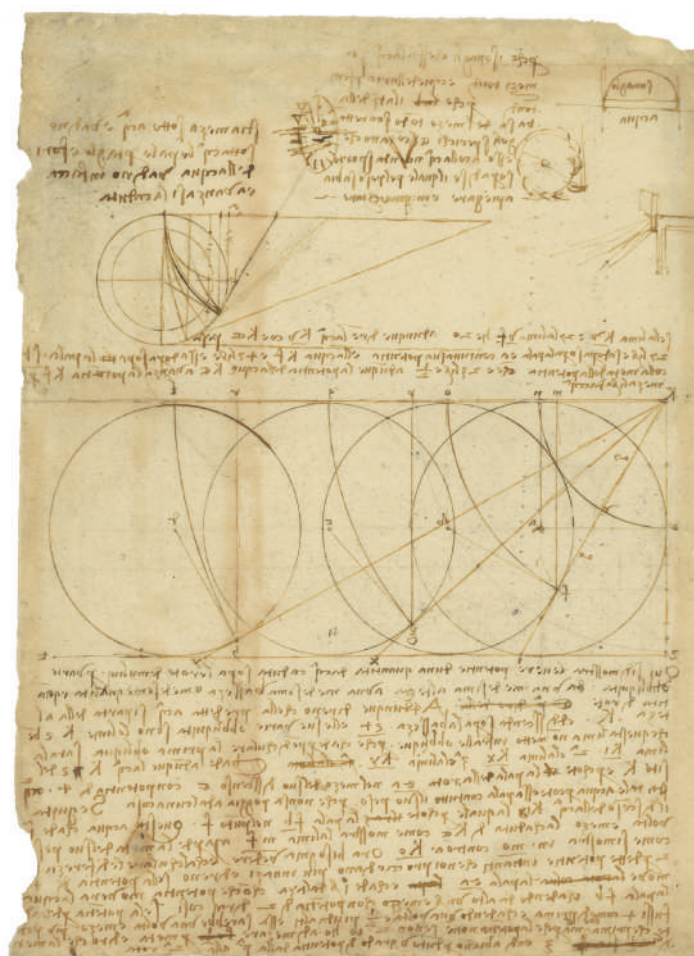
אשר יתכן להעלות המים
לעזוב המים



אשר יתכן להעלות המים
לעזוב המים

אשר יתכן להעלות המים
לעזוב המים





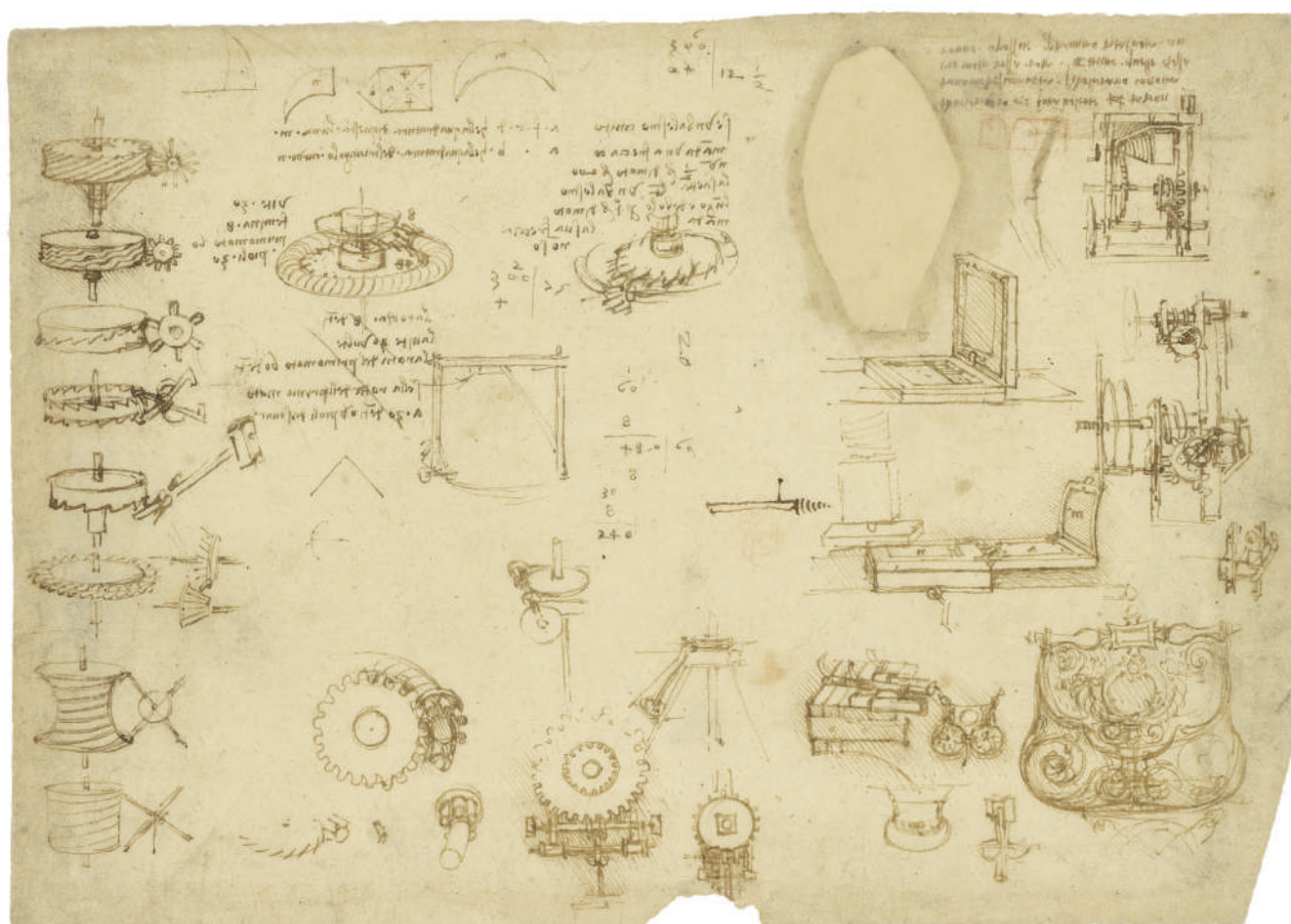
Leonardo da Vinci
(1452-1519), *Codice
Atlantico* (*Codex
Atlanticus*). Studio
delle bolle che si
formano sulla superficie
dell'acqua e della
potenza dell'acqua;
ruote di mulini
© Veneranda Biblioteca
Ambrosiana

sinistro infine troviamo un'altra figura umana che cammina sull'acqua grazie a due ampie racchette galleggianti e si tiene in equilibrio con due bastoni; in questo caso la didascalia recita: *Modo di camminar sopr'acqua*. Si può discutere se tutto ciò fu effettivamente realizzato ai tempi di Leonardo, o se fosse solo un suo "sogno": di fatto potremmo interpretare questi schizzi come una "profezia" di quanto la tecnologia sarebbe riuscita a realizzare "sopra e sotto l'acqua".

Se poi voltiamo questo stesso foglio sul suo retro, ci troviamo di fronte a una delle più belle tavole dell'intero Codice Atlantico, affascinante per la varietà e la raffinatezza dei disegni, per la precisione grafica con cui sono stati disegnati sulla carta, e non ultimo anche per il seducente "disordine" con cui Leonardo li ha realizzati. Vediamo riproposto innanzitutto l'eterno problema di come riuscire a sollevare e trasportare l'acqua. Uno dei metodi più antichi è quello della cosiddetta "vite di Archimede", detta anche coclea, disegnata due volte in alto a sinistra e

abbozzata al di sotto: si tratta di una vite a spirale che permette di pescare l'acqua dal bacino sottostante portandola in alto. Al centro si impone invece il disegno di una complicata macchina, composta da una ruota da mulino, mossa dalla forza motrice di un torrente, che attraverso vari ingranaggi, fa girare una seconda ruota cui sono applicati numerosi recipienti: questi pescano l'acqua in basso e la riversano nel serbatoio superiore. In alto a destra si può inoltre vedere un'altra ruota idraulica che attinge in un pozzo e riversa l'acqua in una fontana, dalla quale sgorga uno zampillo. E infine nella parte inferiore del foglio possiamo notare, a sinistra una ruota che, grazie a una manovella e a un contrappeso, permette di sollevare un secchio; al centro il disegno di una finestra da cui sporge un congegno per attingere acqua dal pozzo sottostante; a destra un recipiente soffiato (una specie di borraccia) fatto di cuoio. Ma sono moltissimi i fogli del Codice Atlantico sui quali Leonardo da Vinci con la sua mirabile mano ci ha lasciato straordinari disegni tratteggiati con la perizia dello scienziato e il talento dell'artista.

Leonardo da Vinci
(1452-1519). Al centro
e a sinistra, ruote
dentate e filettate che
muovono alberi rotanti
e ingranaggi conici; in
basso a destra, pressa
per la stampa e borsa
riccamente decorata
© Veneranda Biblioteca
Ambrosiana



I MACCHIAIOLI

DI CESARE CASTAGNARI - ARCHITETTO E STORICO DELL'ARTE



La forte luce, bianca, calda e penetrante, inonda il paesaggio, obbliga a socchiudere gli occhi, abbaglia il terreno filtrando potente tra la vegetazione. Macchie di ombra senza sfumature lo tappezzano, contrastando come possono la luminosità straripante.

Siamo nella Toscana della seconda metà dell'Ottocento, in un primo periodo tra il 1861 e il 1867 che si prolungherà fino al 1889. La tenuta di Diego Martelli, il mentore e l'ideologo del gruppo dei "macchiaioli", si trovava infatti in questa località della costa livornese

Adriano Cecioni, *Il caffè Michelangiolo*, 1866 ca.,
acquarello su carta
Collezione privata



Questi dati naturali, di un paesaggio ancora selvaggio e incontaminato, dove l'azione degli elementi naturali è ancora padrona e dove la luce è una presenza incontrastata, descrive l'ambiente che ospitò la cosiddetta scuola di Castiglioncello.

a pochi chilometri a sud del capoluogo dove la costa è ancora rocciosa e splendidamente a picco su di un mare blu cobalto e dove il vento di libeccio è signore dell'atmosfera che costantemente spazza dalle nubi lasciando la scena alla luce. Il termine spregiativo di "macchiaioli"



fu intenzionalmente adottato a partire dal 1861 da Signorini, una delle menti più brillanti del movimento, come termine identitario del gruppo di giovani artisti dell'Accademia di Firenze che dal 1855 aveva come luogo di ritrovo e di confronto il caffè Michelangelo in via Larga a Firenze, non lontano da Piazza San Marco.

Alcuni acquarelli-caricatura di Adriano Cecioni ci mostrano con spirito tipicamente toscano i frequentatori del caffè artistico: Silvestro Lega, Vincenzo Cabianca, Giovanni Fattori, Telemaco

In alto: Giuseppe Abbati, *Bimbi a Castiglioncello*, 1862, olio su tela
Collezione privata

In basso: Odoardo Borrani, *Casa e marina a Castiglioncello*, 1862, olio su tela
Collezione privata



Odoardo Borrani,
*Mietitura del grano
nelle montagne di San
Marcello Pistoiese*, 1861,
olio su tela - Istituto
Matteucci, Viareggio

Pagina accanto:
dettaglio

Signorini, Nino Costa, Odoardo Borrani, Vito D'Ancona, Cristiano Banti, Serafino De Tivoli e altri che faranno la storia del movimento come Giuseppe Abbati e Raffaello Sernesi.

Studenti dell'Accademia fiorentina e in parte patrioti reduci dalle campagne rivoluzionarie del '48 provenienti da tutta Italia, godevano della possibilità che il Granducato di Toscana offriva ai profughi di poter trovare accoglienza. I "macchiaioli" ebbero quindi una connotazione e una partecipazione nazionale e non solo vernacolare toscana facendone, più della scapigliatura milanese, un movimento unitario della cultura italiana che avrà come obiettivo

quello di rinnovare in maniera originale la pittura storica delle accademie e di spingere la ricerca del vero verso nuovi orizzonti attraverso il dato della luce intesa come mezzo per esplorare la realtà e le vicende degli uomini che la popolano. Luce che rivela, in contrapposizione all'ombra, forme e volumi e alla quale giustapponendosi senza mediazione farà dell'immediatezza bozzettistica della stesura un elemento di rottura. I colori stesi in zone cromatiche affiancate più o meno ampie, macchie appunto, determineranno la tecnica che verrà sperimentata e indagata nei due poli di Castiglioncello e Piagentina, entrambi a partire dal 1861.





Se infatti dal cenacolo di Martelli sulla costa livornese scaturiranno gli esiti più dirompenti e categorici del movimento macchiaiolo con opere come *La rotonda dei Bagni Palmieri*, l'altro polo di Piagentina, nei sobborghi rurali di Firenze, vedrà soprattutto nelle opere di Lega e Signorini e in particolare nella sua trilogia cosiddetta degli affetti, un raffinamento della poetica della macchia che, pur continuando a descrivere la realtà sul principio della contrapposizione di luce e ombra, penetrerà a fondo i soggetti e gli ambienti borghesi che verranno rappresentati tramite l'utilizzo di quella che si potrebbe definire una "grana" molto più fine.

Siamo di fronte ad un'avanguardia artistica che esprime, dal 1855 al 1867 per poi protrarsi sino agli inizi del '900, opere

A destra: Silvestro Lega, *Educazione al lavoro*, 1863, olio su tela
Collezione privata

In basso: Silvestro Lega, *I fidanzati (I promessi sposi)*, 1869, olio su tela
Museo Nazionale Scienza e Tecnica Leonardo da Vinci, Milano



originali e una ricerca che anticiperà il celebrato impressionismo francese, che esordirà ufficialmente solo nel 1874, rimanendone sostanzialmente estranea; saranno semmai gli artisti italiani ad essere fatalmente attratti da Parigi, autentica capitale culturale europea e motore dell'arte. Sostanziali saranno gli elementi di differenza tra i due movimenti che, pur partendo entrambi da un





approccio positivista che utilizzava luce e colore quali strumenti di indagine del mondo conoscibile, approderanno a risultati diversi che si incontreranno solo quando ormai i “macchiaioli” avranno già precocemente esaurito la loro fase di ricerca. Se infatti gli impressionisti ritrarranno *en plein air* la vita quotidiana di una società borghese e cittadina – preoccupandosi

In alto: Giovanni Fattori, *Rappezzatori di reti a Castiglioncello*, 1870 ca., olio su tavola
Collezione privata

In basso da sinistra:
Vincenzo Cabianca, *Portatrice dell'acqua*, non datato, olio su tela
Collezione privata;
Giuseppe Abbati, *L'Arno alla Casaccia*, 1863, olio su tela - Collezione privata



Giovanni Fattori,
*Fascinaia a
Castiglioncello*, 1885,
olio su tavola
Collezione privata

esclusivamente del dato sensibile immediato, della luce e del colore e dei loro effetti sullo spettatore senza necessariamente impegnarsi nella costruzione di volumi inseriti coerentemente in un solido impianto prospettico –, saranno invece i “macchiaioli” ad impegnarsi in opere radicate su una concezione rigorosa dello spazio reale, studiato dal vero ma reso solo con un lavoro in atelier e che ha per soggetti prevalenti la natura e il paesaggio rurale, sempre popolato da presenze umane o bestiame, rappresentati sulle tipiche tavolette rettangolari molto allungate.





Il livornese Giovanni Fattori sarà il continuatore della sperimentazione oltre la fine del movimento e fino ai primi del Novecento, rappresentando la vita rurale della Maremma, i suoi panorami e i suoi animali totemici e soprattutto le battaglie delle guerre risorgimentali viste però dal retroscena, nella loro tragedia e crudezza.

Signorini invece avvertirà la necessità di superare la stagione macchiaiola, non tanto da un punto di vista stilistico quanto semmai introducendo temi sociali, ritraendo ambienti e

Giovanni Fattori, *Sulla spiaggia (giornata grigia)*, 1893 ca., olio su tela – Museo Civico Giovanni Fattori, Livorno





situazioni che costituivano un tabù per la borghesia dell'epoca, quali manicomi, prigionie o bordelli.

I "macchiaioli" costituiscono una delle prime avanguardie artistiche ancora non sufficientemente celebrate al di fuori del nostro paese, anche se negli ultimi anni le mostre si stanno moltiplicando fornendo così l'opportunità di studiare e far conoscere al grande pubblico questa gloriosa e pionieristica pagina di arte fatta di luce, natura e umanità rappresentate senza filtri o idealizzazioni.

La mostra su Fattori del 2022 alla Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, e quella di Palazzo Martinego a Brescia dedicata all'intero movimento e conclusasi il 9 giugno 2024, sono solo due delle occasioni che hanno consentito di promuovere la conoscenza di questo filone artistico.

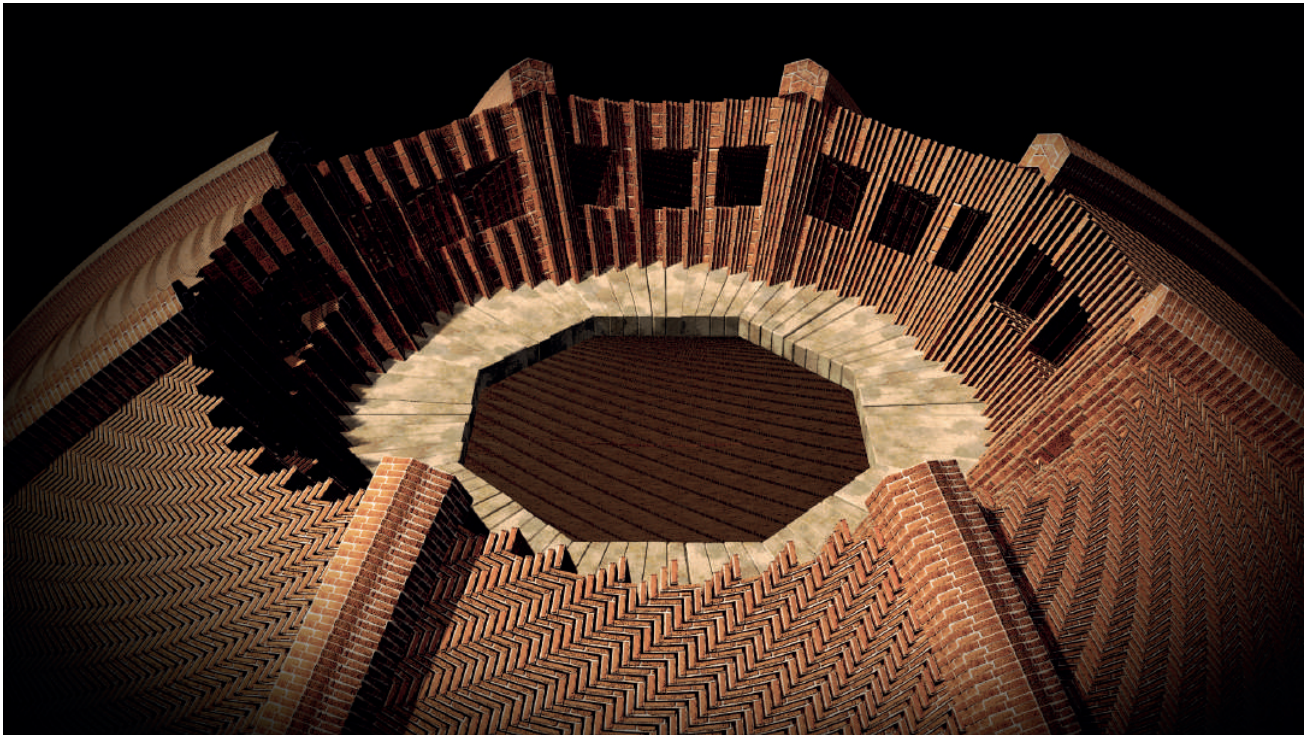
In alto: Telemaco Signorini, *Pascoli a Castiglione*, 1861, olio su tela – Collezione privata

Pagina precedente: Giovanni Fattori, *Riposo in Maremma*, 1875, olio su tela – Collezione privata



IL SEGRETO DI BRUNELLESCHI NELLA CONCOIDE DI NICOMEDE

DI MASSIMO RICCI – ARCHITETTO E GIÀ DOCENTE UNIVERSITARIO





*F*in dai miei primi studi sul metodo segreto con cui Brunelleschi aveva potuto risolvere il problema costruttivo della cupola di Santa Maria del Fiore, mi aveva affascinato un aspetto molto particolare. Avevo stabilito che il tracciamento dei mattoni, nei particolari corsi murari della cupola, richiedeva il riferimento continuo ad un “luogo geometrico” dalla forma pseudo-circolare giacente sul suo ponteggio di base. Il problema consisteva nel fatto che questo dispositivo dovesse essere tracciato su una superficie posta a cinquantacinque metri da terra, attraverso un vuoto di circa ventisette metri e senza poter utilizzare il necessario “centro”. Ma come si fa a costruire una circonferenza senza poterne utilizzare il centro?

Cupola di Brunelleschi,
Firenze (Fotografia di
Gianni Crestani)

La questione appariva complessa e irrisolvibile. Come se ciò non

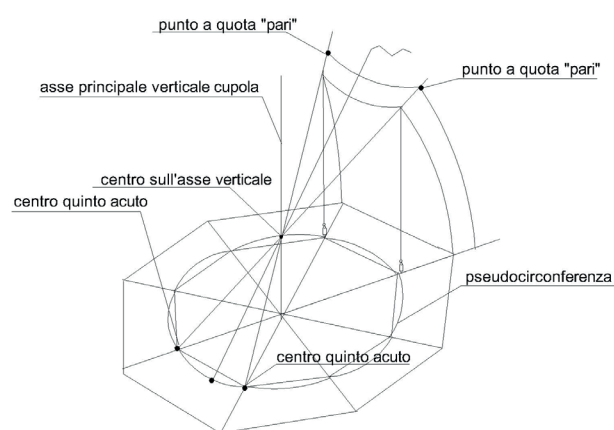
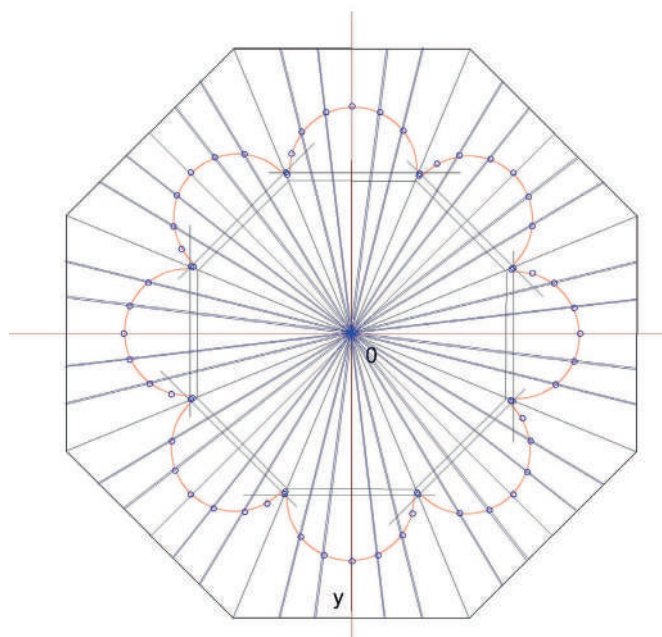
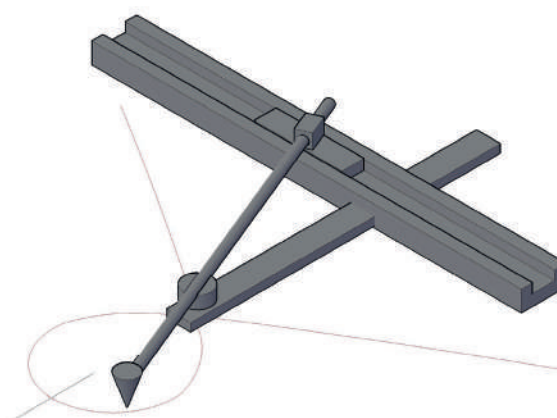
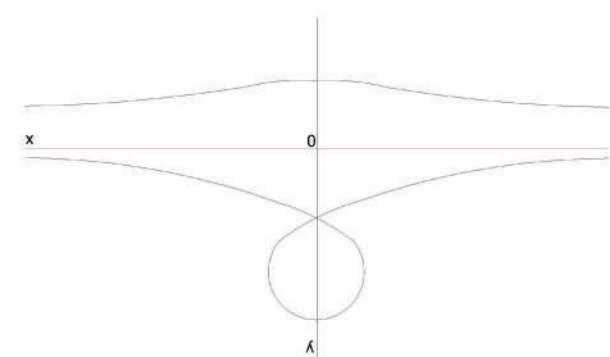
bastasse, questo particolare dispositivo geometrico doveva possedere alcune caratteristiche molto particolari che ne complicavano il tracciamento: la curva necessaria appariva infatti molto più simile alla parte rotondeggiante di un petalo di un fiore, quindi molto più complicato di un semplice cerchio. Cominciai ad approfondire l'argomento e a valutare tutte le caratteristiche di natura geometrica e matematica che questa curva doveva possedere, senza trascurare le conoscenze scientifiche che Brunelleschi poteva possedere nel suo tempo, compresi gli arnesi operativi da utilizzare. Fu molto facile stabilire che gli arnesi suddetti consistevano al massimo in semplici “cordicelle”, squadre e filo a piombo. Il problema era quindi circoscritto all'uso dei metodi tradizionali di costruzione che in passato

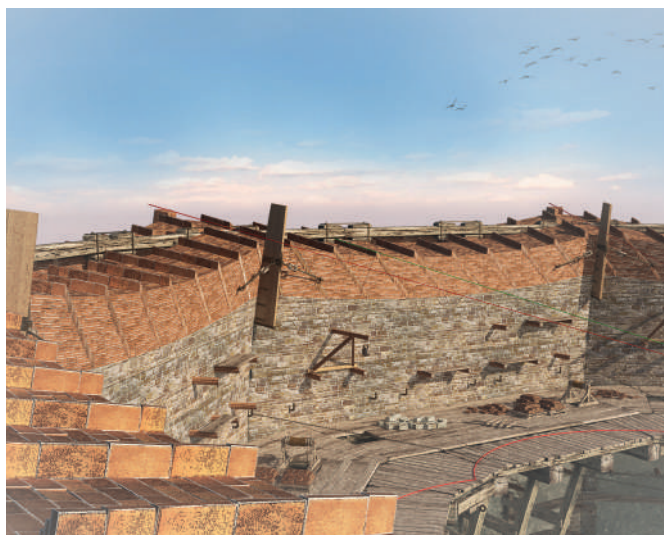
sono stati “sempre” utilizzati nei cantieri. Cominciai a cercarne degli “esemplari” nelle varie opere d’arte e nei monumenti fiorentini, con particolare attenzione per quelli appartenenti all’epoca del Brunelleschi.

Con mia sorpresa non tardai a scoprirne diversi esempi. Questa particolare curva matematica appariva spesso utilizzata in lavori di tarsia e/o traforo di molti artigiani e soprattutto in svariate decorazioni marmoree anche di monumenti importanti, sia medievali che rinascimentali, fra i quali lo stesso

Battistero di San Giovanni e in alcuni ornati di elementi architettonici della cattedrale di Santa Maria del Fiore. Quindi doveva esserci un sistema per tracciarla, sia a dimensioni ridotte che a grande scala. Avevo anche stabilito che non era possibile disegnarla con strumenti classici come la riga e il compasso e mi chiesi come facessero a costruirla per il suo impiego. La risposta la trovai nella personale costruzione di uno strumento, che ho chiamato “tracciafori”, in grado di rappresentare la curva sulla carta. La ragione del suo nome sta nella

In basso in senso orario:
Curva matematica della concoide (Disegno di M. Ricci); lo strumento per tracciare la curva, il tracciafori (notare il petalo che si forma nel suo sviluppo iniziale); schema generale del procedimento di tracciamento della “spinapesce”; la porzione di curva utilizzata per la costruzione della cupola. La concoide ripetuta otto volte forma il “fiore” di Santa Maria del Fiore” sul ponteggio di base della cupola



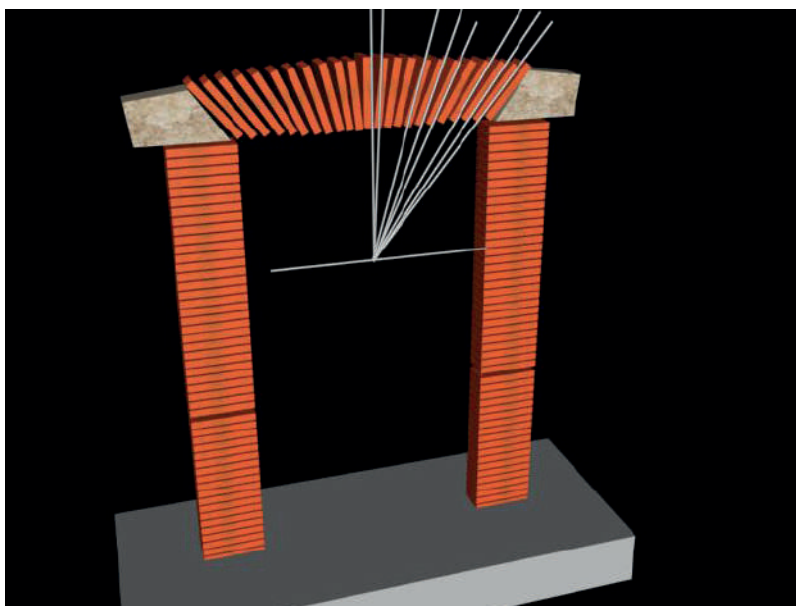


In alto da sinistra
Assonometria dei
filari di mattoni della
cupola. Si notino i filari
a "spinapecce", il ponte
di base con la curva
matematica (Ricci
– Sichi – Di Mauro;
ricostruzione della
murata della cupola;
in evidenza i mattoni a
"spinapecce" (Ricci –
Sichi – Di Mauro)

possibilità di disegnare forme simili a particolari "petali" che, se ripetuti in serie, formavano una vera e propria "corolla". Nel caso della cupola, essendo ripetuta per otto volte in un tracciato pseudo-circolare, formava effettivamente la corolla di un fiore. Gli assegnai così il nome del "Fiore di Santa Maria del Fiore".

La curva fu utilizzata per tracciare l'andamento dei noti filari "a spinapecce" che stanno alla base della costruzione del monumento. Considero infatti questo particolarissimo espediente tecnologico il vero segreto della cupola di Brunelleschi; di più: è proprio l'invenzione di questa tecnica il

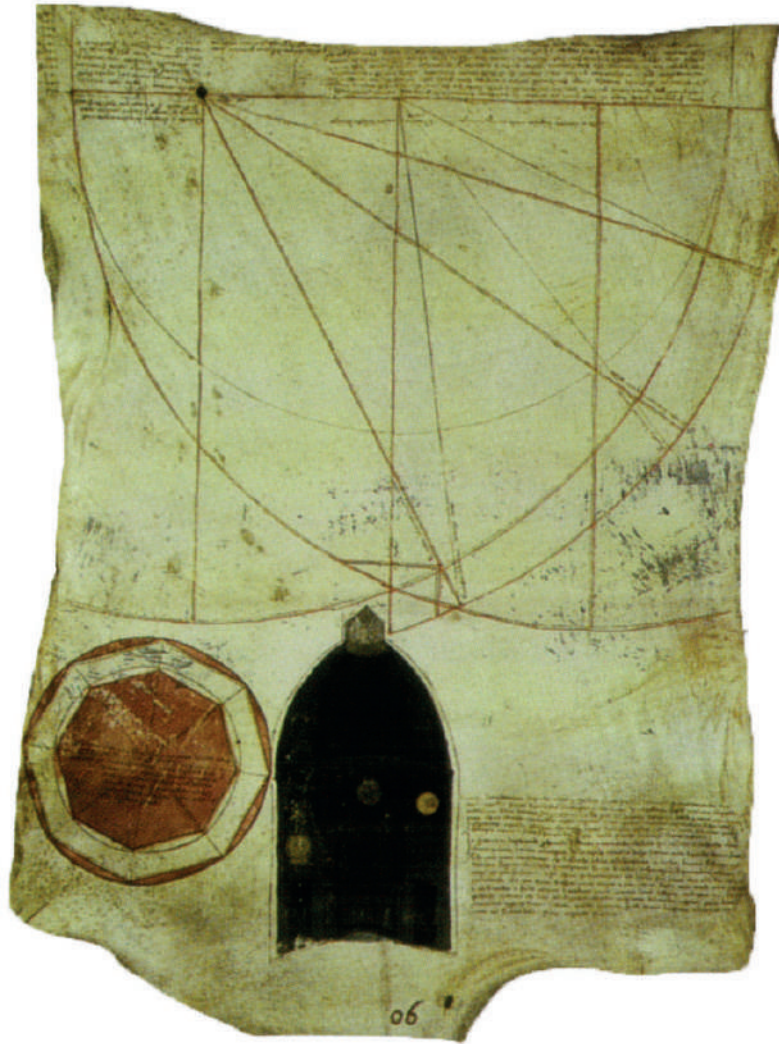
Esempio di piattabanda
romana



più importante frutto del suo genio, che gli permise di costruire la cupola, rendendo l'impresa possibile.

La costruzione era apparsa infatti "impossibile" ai suoi contemporanei per alcuni motivi fondamentali. Il primo, costituito dalle sue dimensioni. Si trattava infatti di costruire la cupola in muratura più grande e più pesante della storia dell'architettura di tutti i tempi. Queste smisurate caratteristiche

Giovanni di Gherardo da Prato, disegno con osservazioni sul tracciamento della Cupola di SMF, 1426
Archivio di Stato di Firenze, inv. mostra 158



fecero apparire inutili tutti i sistemi tradizionali di costruzione, primo fra tutti l'impossibilità dell'impiego delle armature di sostegno. Le grandi cupole costruite fino ad allora, come Santa Sofia di Costantinopoli o il Pantheon di Roma, erano rotonde (emisferiche) e quindi poterono essere costruite senza armature, cioè senza quei sostegni in legno che servono a sostenerle fino a che non vengano chiuse. Si chiamano infatti "cupole autoportanti". La cupola di Santa Maria del Fiore è invece del tipo a base poligonale ottagonale "a calotte", cioè a



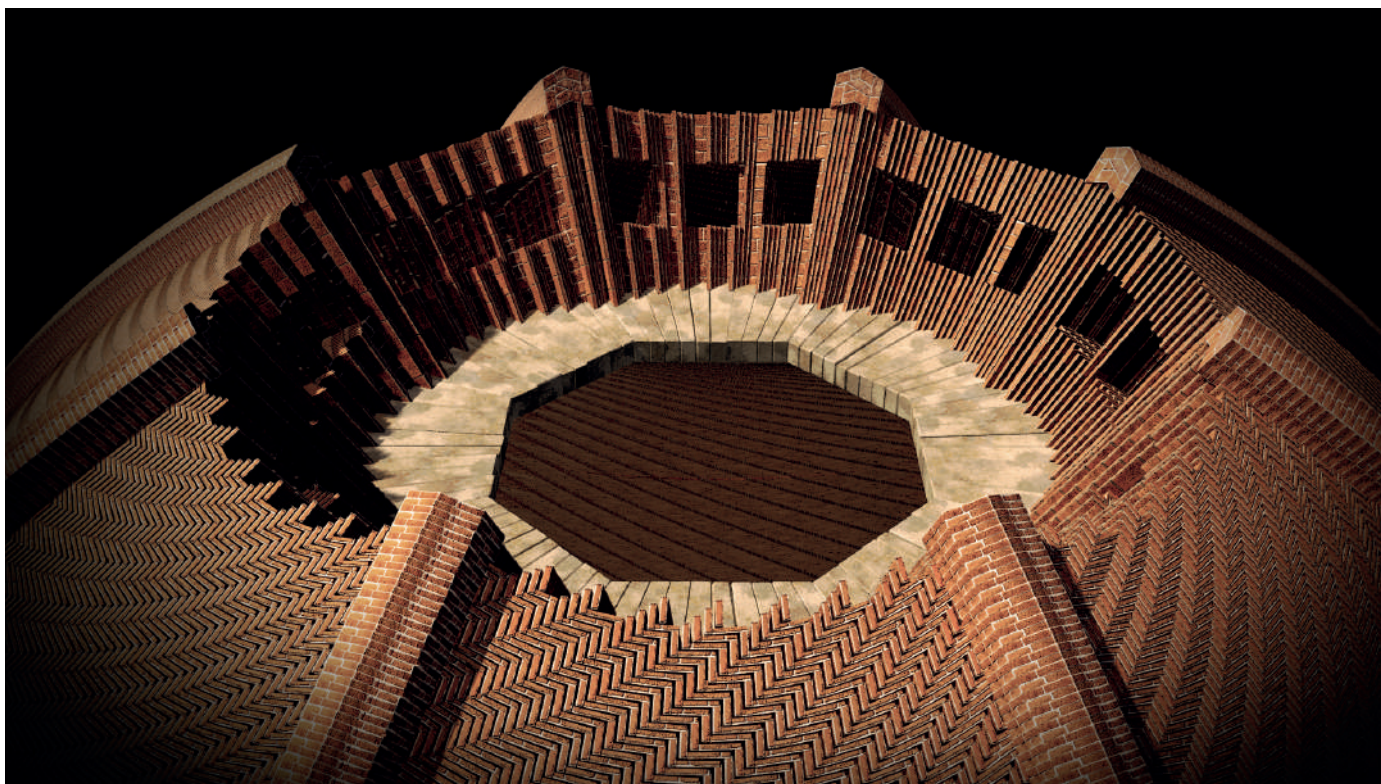
Mattoni "truccati".
Particolare di mattoni
rigati per non rivelarne
l'effettivo assetto
in opera (Fotografia di
M. Ricci)

"vele", a superficie piana come gli spicchi di un'arancia, ciò che rende necessaria l'armatura in fase di costruzione.

Brunelleschi fu l'unico ad affermare di saperla comunque costruire senza armature e perciò subì molte offese fino ad essere chiamato "bestia" e allontanato dall'ambiente dell'Opera del Duomo. La faccenda continuò per quasi due anni. Poiché tutti i maestri murari palesarono l'impossibilità di costruire la cupola, il 16 aprile del 1420 Brunelleschi fu richiamato e nominato "conduttore e governatore" dei lavori.

Ma i problemi non erano solo questi. Come avrebbero potuto gli artigiani murare la cupola tramite la posa e l'apparecchiatura dei mattoni?

Occorreva un espediente operativo che indicasse loro come posizzarli in ogni singolo punto. Il Maestro vi provide inventando un sistema di costruzione mai adoperato nella storia: la realizzazione di corsi di mattoni orientati verso un centro che giace sull'asse principale "verticale" della cupola stessa: i mattoni "a spinapesce". In realtà, già in alcuni monumenti romani era presente questo tipo di tecnologia, sebbene impiegata in modo e scopi completamente diversi rispetto alla nostra cupola. Brunelleschi infatti utilizzò i mattoni "a spinapesce" per conferire alla muratura l'*autoportanza*. Inoltre, le vele della cupola tendevano a cadere verso l'interno a causa della loro superficie piana che, con tutta evidenza,



non garantiva il funzionamento “ad arco” come succede per le cupole emisferiche. In architettura esiste però un arco con la caratteristica di avere l'intradosso “rettilineo” cioè “piano”: “la piattabanda”. Tale dispositivo trova il suo funzionamento nel fatto che ha i mattoni posti su direttrici centripete dirette verso un unico punto, riuscendo ad innescare un funzionamento simile agli archi tradizionali pur essendo “piani” (come le vele della cupola).

In alto: “Occhio della lanterna”, dispositivo di chiusura della cupola ipotizzato da Massimo Ricci (Ricci – Sichi – Di Mauro)



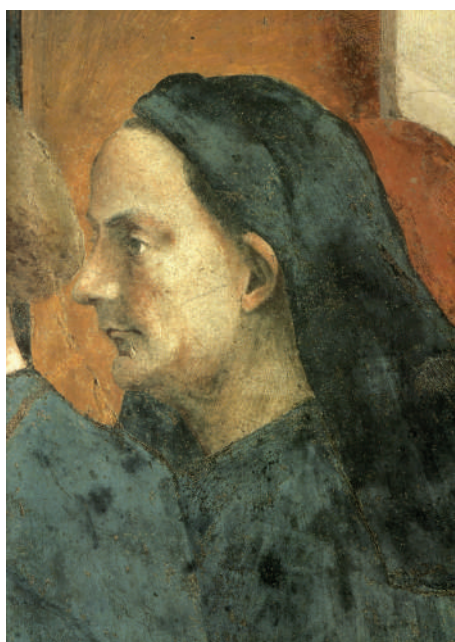
La conchiglia “Capesante della Baia” posta su una delle lunette in marmo su una delle otto aperture nei setti radiali della lanterna della cupola (Fotografia di Massimo Ricci)

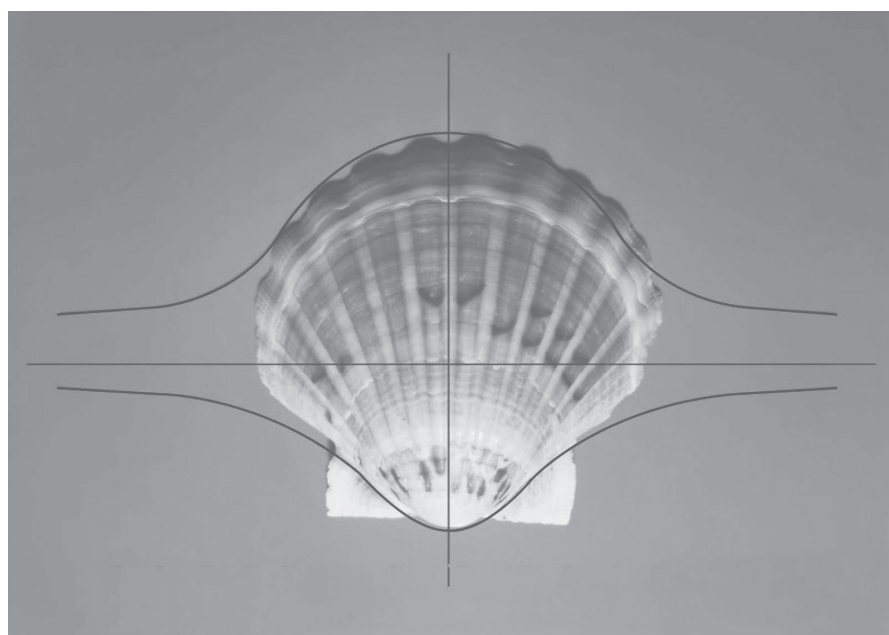
In basso da sinistra:
 Presunto ritratto di
 Brunelleschi, Masaccio,
 da un dettaglio
 dell'opera San Pietro in
 cattedra (1423-1428)
 - Cappella Brancacci,
 Firenze;
 Santa Maria del Fiore
 (1355 circa), Andrea di
 Bonaiuto – Cappellone
 degli Spagnoli, Firenze.
 In questo affresco
 l'autore rappresenta,
 cinquant'anni prima
 della realizzazione della
 cupola, il presunto
 progetto di Arnolfo
 di Cambio, primo
 architetto del duomo, i
 cui lavori iniziarono nel
 1294. Arnolfo aveva
 già pensato di coprire
 l'abside con una
 cupola ma l'assenza
 di un progetto preciso
 e la sua morte, nel
 1302, accantonarono
 momentaneamente
 l'idea

Si trattava dunque di costruire la cupola ottagonale posizionando i suoi mattoni su letti di posa formanti delle vere e proprie piattabande pseudo-orizzontali il cui funzionamento impedisse ai mattoni di cadere verso il vuoto centrale. Questo espediente obbligava i costruttori a realizzare dei letti di posa conici, inclinati verso il centro del monumento, che i muratori non sapevano realizzare con i sistemi operativi classici. Per tale ragione il Brunelleschi ha dovuto inventare un metodo – basato sulla curva conoide – che permettesse di superare questo notevole ostacolo e rendesse possibile il corretto funzionamento dei mattoni per la conformazione degli “pseudoconci” delle infinite piattabande formate sui letti di posa dei filari della cupola.

Questo procedimento costruttivo fu da lui tenuto nella massima segretezza ed è diventato nei secoli un vero e proprio mistero. Episodi come la famosa “burla del grasso Legnaiuolo”, confermata dal suo biografo Antonio di Tuccio Manetti, hanno messo in luce la sua tendenza a prendersi gioco del prossimo nel caso

in cui accettasse la sfida di disvelare il suo gelosissimo segreto. Forse, nella costruzione della cupola, Brunelleschi potrebbe aver attribuito anche questo significato di sfida, ponendo sotto gli occhi di coloro che vogliono capire tutti gli elementi che portano alla soluzione! Lo ha fatto con le “buche pontarie” alla base della cupola, che avrebbe potuto chiudere e che invece ci ha lasciato in bella mostra. O “truccando” i mattoni” della “spinapesce”, rigandoli a spessore del modulo per farli sembrare posti in opera esattamente all'inverso della loro effettiva posa. In questo caso, per aumentare l'inganno, ha fatto riempire i falsi giunti con della malta per farli sembrare veri, mettendoceli in bella mostra faccia a vista in alcuni settori dei corridoi della cupola. Si è poi sbizzarrito nella “chierica” della cupola, ove si assiste ad una complessa esibizione di muratura che ha i corsi di mattoni orientati in diverse direzioni, tanto da non capirne l'effettiva funzione. Ma l'apoteosi l'ha raggiunta nel sistema con cui ha realizzato la chiusura della cupola: questa struttura completamente nascosta alla vista è stata





volutamente rivestita da lastre in pietra e da marmi. Non è stata infatti mai studiata. Ho provveduto io stesso a questa lacuna in seguito all'espletazione di un recente incarico affidatomi dall'Opera del Duomo di Firenze per la verifica storico-critica dei modelli esposti nella Sala del Brunelleschi dell'omonimo Museo. Rivedendo i documenti d'archivio ho trovato la descrizione di un modello ligneo – che Brunelleschi il 12 ottobre 1432 commissionò e pagò al suo falegname di fiducia –, di cui si è persa ogni traccia, che era servito per realizzare un misterioso dispositivo chiamato “occhio della Lanterna”. Tutti questi “trucchi” hanno reso la costruzione del monumento un colossale quesito apparentemente irrisolvibile che ha sfidato le menti di numerosi studiosi, fra i quali Leonardo Da Vinci e Michelangelo Buonarroti. Possiamo dire che l'elemento più importante per capire il segreto costruttivo della cupola sia stato messo in bella mostra da Brunelleschi, sotto i nostri occhi, addirittura ripetuto per sedici

volte sopra le architravi delle aperture che circondano gli otto setti marmorei della lanterna, l'elemento architettonico che conclude l'immane opera: si tratta delle famose conchiglie adoperate in numerose sue opere e addirittura come schema strutturale delle sue cupolette più belle, nella Sacrestia Vecchia di San Lorenzo e nella bellissima Cappella Pazzi. Colpisce, dunque, che tale conchiglia concluda in pratica la cupola di Santa Maria del Fiore. Si tratta della “concoide di Nicomede”, descritta dal famoso matematico greco vissuto dal 350 al 150 a.C.

Il nome “concoide” tradotto dal greco significa proprio “a forma di conchiglia”. In molte opere del Maestro si trovano riproduzioni di questa conchiglia, una sua cifra distintiva utilizzata nei suoi lavori di decorazione. Trovare questa corrispondenza proprio sulla sommità della cupola è stata per me un'entusiasmante sorpresa a conclusione dei miei cinquant'anni di studi su Filippo Brunelleschi.

Concoide e conchiglia



IL QUARTIERE COPPEDÈ

LUOGO FANTASTICO RICCO
DI SIMBOLI E SUGGERIMENTI

TESTO E DISEGNI DI ANGELA MARIA RUSSO
FOTOGRAFIE DI STEFANO MARCOVALDI E ANGELA MARIA RUSSO





ensato per ospitare famiglie dell'alta borghesia, e situato all'interno del quartiere Trieste tra via Salaria e via Nomentana, il quartiere Coppedè è una delle zone più aristocratiche di Roma agli inizi del XX secolo. Rappresenta l'esperimento artistico-architettonico più originale intrapreso nella città agli inizi del Novecento. Un luogo fuori dal tempo che ci porta in un mondo fantastico pieno di raffinati quanto sorprendenti edifici, ricchi di decorazioni e dipinti che rappresentano personaggi della storia, della mitologia e della letteratura. Ha conservato tutto il suo fascino, ed è annoverato tra i luoghi storici più suggestivi di Roma.

Nasce dalle geniali e innovative idee dell'architetto Gino Coppedè, nato a Firenze nel 1866. Suo padre Mariano, abile artigiano, ebanista e intagliatore, possedeva un avviato laboratorio di arti applicate: lì, giovanissimo, Gino iniziò a lavorare, frequentando pure la scuola professionale di Arti Decorative Industriali e l'Accademia di Belle Arti di Firenze. Insegnò in una scuola di Pistoia fino a quando, nel 1893, si trasferì a Genova per il suo primo importante incarico: il progetto di un castello su commissione dell'imprenditore Evan Mackenzie, di origini scozzesi ma residente in Italia. Il castello fu terminato nel 1905 e la famiglia Mackenzie lo abitò fino alla morte di Evan. Questo è stato sicuramente il primo successo professionale di Coppedè che, da quel momento, ricevette importanti commissioni in tutta Italia e soprattutto a Genova, Messina e Roma. Fu la Società Anonima Edilizia Moderna a conferirgli l'incarico romano nel 1915.

I lavori iniziarono nel 1917. L'elegante complesso è formato da diciotto palazzi e ventisette tra palazzine più piccole e villini, oltre ad una serie di edifici destinati a diventare sedi di alcune ambasciate.

La realizzazione del quartiere rimase purtroppo incompleta a causa della morte di Coppedè avvenuta nel 1927. Il suo nome però è rimasto legato a questo quartiere, diventando così l'unico architetto italiano del Novecento a ottenere questo riconoscimento. Il progetto fu poi portato a termine da Paolo Emilio André.

Lo stile Coppedè, l'unico modo per definire il lavoro di questo grande artista, non è proprio in linea con lo stile Eclettico né con lo stile Liberty che venivano utilizzati in quel periodo, ma è molto teatrale e fantasioso. **Si tratta soprattutto di una fusione di stili e riferimenti culturali dal neomedievale, al tardo manierista fiorentino, al barocco romano, con un tocco di fantasia e gusto per la decorazione.** Il quartiere è un insieme di edifici dai nomi affascinanti ed evocativi, densi di significati simbolici ed esoterici.

Osservando una delle colonne all'ingresso di via Doria possiamo notare la dedica di Gino Coppedè: *Artis praecepta recentis / maiorum exempla ostendo* (Rappresento i precetti dell'arte moderna attraverso gli esempi degli antichi).

Il progetto del nucleo centrale del quartiere segue le regole costruttive delle cattedrali gotiche. Queste sono orientate verso est, consacrate alla Madonna e hanno pianta a croce latina.





Per entrare nell'abitato dobbiamo attraversare il "Grande Arco" che congiunge i due splendidi Palazzi degli Ambasciatori, chiamati così perché destinati agli alti funzionari statali; in uno degli appartamenti, al numero 2 di via Doria, alloggiò anche la stessa famiglia Coppedè. Guardando l'arco, sulla prima colonna a sinistra troviamo la firma "Arch. Gino Coppedè". L'arco, imponente, rimanda a quelli trionfali dell'antica Roma. Sotto l'arco troviamo un grande lampadario in ferro battuto, di





forma circolare con vari motivi decorativi, tra cui sette cavallucci marini. Il cavalluccio marino rappresenta l'unione degli opposti, perché il maschio porta su di sé i piccoli e inoltre è anche uno degli animali psicopompo, cioè coloro che accompagnano le anime nell'aldilà. La presenza del lampadario crea l'illusione di entrare in un fantastico palazzo o in una cattedrale: la sera si illumina creando un'intensa suggestione. Poco prima dell'arco si trova un'edicola con una statua di Madonna con Bambino. Il





piano sopra l'arco è ricco di stucchi, mascheroni, logge, balconi. Al centro verso via Tagliamento troneggia una gigantesca testa, forse un guerriero, oppure Atena, sormontata dallo stemma nobiliare della famiglia dei Medici. Sopra lo stemma un dipinto raffigurante cavalli e cavalieri. Alla base possiamo vedere la citazione dal Canto XIII del Purgatorio di Dante, in cui Virgilio si rivolge al sole, guida da seguire costantemente: *Esser dien sempre li tuoi raggi duci.*

I primi edifici che si aprono su via Dora sono chiamati "Palazzi degli Ambasciatori", inaugurati nel 1921. Entrambe le torri laterali, una a base quadrata e l'altra a base ottagonale, presentano bassorilievi dal simbolismo classico. Sulla torre di destra sono presenti sei figure che richiamano i tarocchi. In questi bassorilievi sono raffigurati uomini e donne accompagnati da vari simboli. I primi quattro compaiono nella parte esterna del quartiere e raffigurano un uomo con una lepre, animale lunare, e l'aratro; una donna con grandi ali di farfalla che rappresenta la metamorfosi; ancora un uomo, questa volta accompagnato da un gallo che è simbolo solare e di rinascita, con in mano un



incensiere che rappresenta la sacralità; infine una donna con una civetta, che simboleggia il saggio che possiede chiarezza di idee e intelligenza. Gli altri due bassorilievi si trovano sul lato di via Arno e raffigurano un uomo con il braciere, il fuoco, una donna con quattro otri, l'acqua. Sulla torre di sinistra c'è una donna alata che regge due palme, simbolo della vita, forse un riferimento al tempio di Salomone, metafora del viaggio. Sotto ci sono le api, simbolo della conoscenza e messaggere del divino. Troviamo poi la testa di Medusa con i serpenti e mosaici con aquile.



In piazza Mincio troviamo il “Palazzo senza Nome”; terminato nel 1926, presenta un bellissimo portale d'ingresso, molto decorato, in parte in mosaico e in parte con sculture. Si dice che Coppedè si ispirò alla scenografia del film muto *Cabiria* del 1914. Teste di leone a bocca aperta e studi araldici negli affreschi. Troviamo ancora cavallucci marini, lucertole e piccoli soli, in bianco e nero. Sulla facciata, ricca di decori, una scritta in latino: *Ingredere has aedes / quisquis es amicus eris / ospitem sospito* (Entra in questa casa / chiunque tu sia sarai mio amico / io proteggo l'ospite). Su un arco nell'atrio invece si legge *Ospes Salve* (Salve Ospite).



Dall'altro lato, in piazza Mincio, c'è il "Palazzo del Ragno" (1926), che prende il nome da un grosso ragno che decora la parte superiore del portone di ingresso. Il balcone del terzo piano riporta un'allegoria del lavoro: è infatti presente un cavallo sormontato da una incudine, due grifoni e la parola "LABOR". L'affresco del cavallo è unico nel suo genere e potrebbe essere un riferimento alla massoneria, soprattutto per la presenza dell'incudine.

La "Fontana delle Rane" è il fulcro artistico e simbolico del quartiere; costruita nel 1924, è in cemento e ricorda le fontane del barocco romano. La fontana presenta una grande coppa che potrebbe rappresentare il Santo Graal, con sopra otto rane che guardano il getto centrale. Nella parte inferiore, una



grande vasca con altre rane (forse rospi). La rana è simbolo di metamorfosi, dispensatrice di vita e fecondità.

Il "Villino delle Fate" fu costruito tra il 1924 e il 1925. La villa è composta da tre edifici uniti, a formare un unico corpo a forma di L, con tre ingressi indipendenti. Ricco di decorazioni, dipinti, fregi, scritte, anche qui ritroviamo le api e i cavallucci marini, presenti un po' ovunque. È completamente asimmetrico e per la sua realizzazione sono stati usati vari materiali come marmo, laterizi, travertino, vetri, terracotta, ferro battuto e legno. Il pavimento dell'ingresso di piazza Mincio, subito dopo il cancello, è decorato con un mosaico dove sono raffigurate le tre fate, in realtà tre muse. Mneme, musa del pensiero e della meditazione, Melete, musa del ricordo e della memoria, e Aede,



musa della musica e dell'armonia. Ogni villino è un omaggio alle città italiane di Firenze, Roma e Venezia.

Troviamo Dante e Petrarca dipinti accanto a Santa Maria in Fiore, alcuni ritratti di uomini illustri che si riferiscono ad opere di Andrea del Castagno di Villa Carducci a Firenze. Stemmi di famiglie fiorentine all'interno dell'arco del piano rialzato, insieme alle api e una veduta di Piazza della Signoria a Firenze. Poi un falco con un falconiere e un paesaggio fiorentino con la scritta "Fiorenza Bella" mentre troviamo all'angolo un cavallo con altri personaggi. In un'altra parte del villino è raffigurato un orologio zodiacale con la scritta "Erecta" che prosegue verso



via Brenta con “Anno Domini MCMXXIV” con vaso di putti e uva. Sotto lo stemma del Biscione di Milano, al secondo piano un corteo di monache e frati francescani. Ad uno degli ingressi si trova il mosaico “Villa Banfi” (uno dei proprietari) con Bacco. Il lato su via Brenta presenta una torretta con il leone alato di Venezia, un veliero e l’aquila di San Giovanni. Più avanti la lupa con Romolo e Remo. In via Olona, l’albero della vita. Inoltre una meridiana con scena di battaglia. Sempre in via Brenta da evidenziare anche il Villino del Gallo, che prende il nome da un mosaico sulla parete dell’edificio dove oggi c’è la sede del liceo Scientifico “Amedeo Avogadro”. Nel riquadro insieme al gallo sono raffigurati tre dadi e una coppa. L’abbondanza di decorazioni raffiguranti animali (ariete, rana, ape, aquila, lupa, lucertola, chiocciola, gallo, gufo, montone, leone, pipistrello, cavalluccio marino, cavallo, serpente) deriva dall’uso comune che se n’è fatto da sempre per decorare palazzi, chiese e fontane. Nella storia dei popoli agli animali è stato sempre attribuito un significato simbolico, e Roma è ricchissima di queste rappresentazioni.



VASCO ASCOLINI

FOTOGRAFIA E TEATRO

A CURA DI ROBERTO BESANA

TESTO DI ITALO ZANNIER – STORICO DELL'ARTE E DELLA FOTOGRAFIA





*Q*ualsiasi immagine fotografica è innanzitutto testimonianza di una condizione “teatrale”, sia degli elementi statici (paesaggio, architetture, oggetti) che del comportamento dinamico dell’uomo, preordinati culturalmente nello spazio esistenziale, che il fotografo osserva, come in un diorama, dal vertice di un cono mobile del quale è in grado di modificare l’ampiezza e la profondità secondo un progetto di visualizzazione e di comunicazione che coinvolge la sua stessa ideologia e gli consente di decontestualizzare gli elementi che ritiene significativi, delimitati e simultaneamente scanditi dal gesto fotografico, e infine restituiti mediante il codice bidimensionale della fotografia.

In alto e pagina
seguente:
The Lindsay Kemp
Company, Flowers, 1979

L'effimero, ma sostanziale, happening quotidiano trova nella fotografia un luogo di deposito che ne consente la lettura e la meditazione, e dove si fissano i momenti "decisivi" (De Retz o Cartier-Bresson), salienti comunque, in quanto estratti dall'inesauribile sceneggiatura che ritma il copione del tempo, dove non si presuppone altro se non l'analisi del suo mistero che cerca conferma nei segni della realtà, ed ora anche con il conforto della fotografia.

L'universo del teatro, scrive Nicolas Treatt (*Pour la photographie*, Paris 1983), capovolgendo il luogo comune che propone la realtà come spazio scenico della comédie humaine, è però "un mondo altrettanto reale di quello della strada...";





Da sinistra: Aterballetto,
The dream walk of the
Shaman, 1985; Ballett
Jakobson di Leningrado,
Miniature coreografiche,
1981

la fotografia di teatro sarebbe quindi, come genere, assurda quanto ogni altra analoga categoria, da considerare invece più semplicemente come frammento della grande performance spazio-temporale, di cui anche il fotografo è parte integrante con una sua connotazione, voyeur per antonomasia qual è, e quindi un'insopprimibile vocazione a prenderne coscienza tramite lo sguardo.

La fotografia, più della pittura, ha evidenziato questa esigenza di perlustrazione e di comunicazione, che si polarizza storicamente nell'immagine visiva, a partire dal graffito rupestre, per giungere al *tableau vivant* vittoriano, che negli anni dell'esordio artistico di questa tecnica (l'inizio del pictorialism)

ha stimolato una ricerca che, in effetti, ha sollecitato l'evoluzione del linguaggio fotografico sino all'istantaneità bressoniana, che non è altro se non un suo perfezionamento, intendendo la mise en pose di Robinson o di Rejlander (ma anche Talbot faceva mimare persino il gesto di una stretta di mano, per un suo calotipo), come un anelito a cogliere (e allora tanto valeva mettere in posa secondo l'atteggiamento desiderato) gesti ed espressioni, sia pure esplicitamente falsi, ma infine non più menzogneri di una image à la sauvette.

Ciò che conta è la sintesi e questa non è certamente in funzione della velocità di ripresa dell'otturatore, altrimenti Muybridge o Edgerton ne sarebbero gli unici depositari, bensì della capacità

Da sinistra: Cullberg Ballet, 1988; Erick Hawkins Dance Company, 1979



In basso e pagina
seguente: Shochiku
Kabuki, Shunkan-
Karo-zuka, 1981

di analisi del reale nel suo divenire, non importa se questa lettura avviene su di un palcoscenico o nella finzione di un atelier, dove fondali e arredi tendono a loro volta a ricostruire (e con ciò a gareggiare) una realtà che spesso è, se possibile, ancora più vera, comunque più “teatrale” e catartica.

Mano a mano che le pellicole sono divenute più sensibili, gli apparecchi più agili e le ottiche più luminose, la fotografia si è concessa altre funzionali libertà, senza subire troppo i condizionamenti della luce ambientale, anche nell’oscurità di un palcoscenico sferzato dalle lingue dei proiettori, mentre si evolve un’azione che non ha più la necessità d’essere ricostruita durante una prova senza pubblico, sterile, per agevolare il fotografo nella sua mise en pose sublime e lusinghiera.

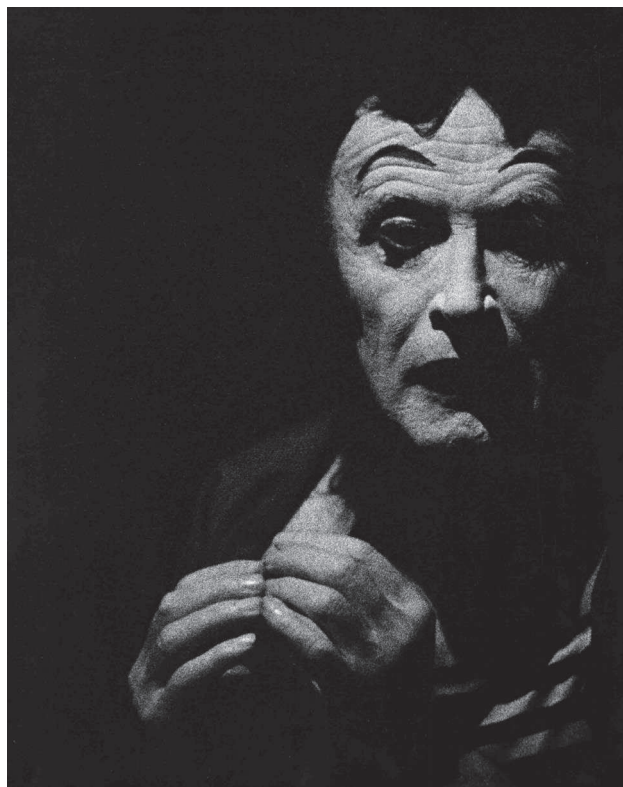






Marcel Marceau,
Pantomime di stile, 1980

Vasco Ascolini è tra coloro che hanno condotto e utilizzato al limite estremo le nuove capacità ricettive della tecnica, adattandone subito l'occhio, la sua curiosità, in modo da non rinunciare alla libera lettura dell'evento scenico, in una tensione che lo spinge ad individuare una "storia dentro la storia", anzi, dentro e dietro l'apparenza metaforica della trama, della regia, della scenografia, dell'illuminazione, della recitazione "teatrale", cogliendo la realtà più sfuggitiva

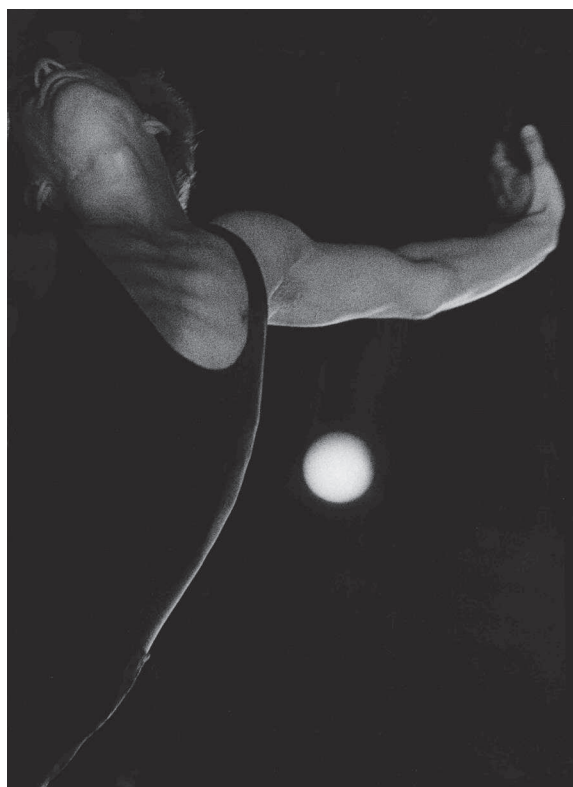




dell'uomo che è dentro la pelle provvisoria dell'attore, con una partecipante felicità creativa, che si evidenzia anche nel saper cogliere un velo di sudore probabilmente non previsto dal copione e che la fatica non consente di nascondere dietro la cipria, come nell'antica posa dinanzi a uno statico fondale d'atelier. Una fotografia tecnologicamente avanzata consente ad Ascolini di consacrare ed esplicitare sistematicamente la duplice realtà della scena, che in questo caso è "scena teatrale",

In alto: Maria Brooks, Children's Dance, Research Theatre of Harlem, Danze e ritmi negri, 1979

In basso: Les Ballets - Jazz de Montreal, 1979





In alto: Teatro Noh,
Spettacolo presentato
nell'ambito della
rassegna Questo mondo
di rugiada. Le forme
e le arti della cultura
giapponese, 1983

A destra: Balletto di
Francoforte, Artifact,
1986





ma potrebbe essere quella di una piazza urbana, partecipando all'happening in cui è coinvolto, secondo una direzione che è controllata dall'asse ottico dell'obiettivo e che tende a colpire "nel segno", seguendo una trama che non è quella dell'autore del testo o del regista, ma che può essere soltanto quella del fotografo. Il teatro, il suo evento, diviene quindi fotografia, ossia un'altra ipotesi di realtà, che non è soltanto testimonianza, ma occasione di segni iconici, di scrittura, di racconto.

Con il "low key", Vasco Ascolini estremizza la capacità di trascrizione fotografica, con un virtuosismo tecnico che è funzionale alle vibrazioni del suo sguardo solitario, chiamato a decidere, dal vertice del mirino che ne isola il contesto, quale azione, smorfia, gemito, o sospiro andrà sottratto al destino d'essere irripetibile.

Martha Graham Dance Company, Lamentation, 1987



Testo tratto da Vasco Ascolini, catalogo della mostra, a cura di P. Jay, Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône, 23 settembre – 6 novembre 1989

IL CONTESTO RELIGIOSO NELL'ANTICA ROMA

DI RICCARDO RENZI - ISTRUTTORE DIRETTIVO BIBLIOTECA CIVICA "ROMOLO SPEZIOLI" DI FERMO





Per i Romani il concetto di morte e di aldilà deriva dalla religione pagana e politeistica. Tale concetto non segue dogmi vincolanti, né ha un rigido impianto teologico e dogmatico. Da ciò consegue una quasi totale tolleranza e accettazione di altri impianti religiosi. Nell'antica Roma non esiste una codificazione comune a tutti del concetto di oltretomba, ma spesso tale idea è lasciata alla coscienza personale dell'individuo. Va però detto che per convenzione sociale possono anche esistere comportamenti ricorrenti che gradualmente si sono normalizzati e questo soprattutto per quanto concerne il cerimoniale pubblico.

Partiamo dal concetto generale che **la sopravvivenza dell'anima al corpo è per la cultura romana credenza assai antica e radicata**. È noto come i grandi intellettuali e poeti romani, proprio come fece Dante per noi, plasmarono il regno dell'oltretomba descrivendolo come il regno di Ade/Plutone, una sfera oscura, conosciuta come Tartaro e popolata da esseri mostruosi ove gli spiriti dei defunti vengono traghettati attraverso l'Acheronte e vagano come ombre in un regno di assordante silenzio e totale oscurità. Il passaggio attraverso l'Acheronte ebbe una fortuna letteraria lunghissima, tantoché fu proprio il Sommo Poeta a riproporlo nella *Commedia*. Però non tutti i mortali sono destinati a finire negli Inferi; agli eroi, così cari agli Dei, spettano invece i Campi Elisi, un luogo mite, fiorito e di eterna pace. Le fonti ci parlano anche dei *manes*, anime capaci di influenzare in negativo o in positivo l'esistenza dei vivi. Entità, queste, trascendentali di natura collettiva, assimilate a divinità, perciò venerate come tali, ma prive di forma. Tali concezioni

vanno ad arricchirsi con il contatto con cultura e credenze religiose greco-ellenistiche. È nel periodo tardo-repubblicano che giungono a Roma correnti filosofiche orfico-pitagoriche, stoiche ed epicuree, con le varie declinazioni del concetto di reincarnazione. Anche la morte aveva un ruolo ben definito nel Pantheon romano, essa si identificava con *Mors*, in età imperiale personificata dalla figura di *Orcus*, divinità degli inferi e ctonia. I Romani credevano che le anime dei defunti, una volta trapassati, scendessero nell'oltretomba, sul quale regnava il romano Plutone. Qualche anima, poi, era anche costretta a ritornare sulla terra per qualche periodo, qualora fosse arrivata nel regno dei morti non purificata dalle istanze terrene. Il destino di tali anime è comparabile a quello delle anime nel Purgatorio dantesco.

La necessità di un culto e dei rituali era importante per far sì che i defunti potessero essere accompagnati verso la dimora eterna senza possibili problemi. **Tutto il sistema religioso romano domestico si basava quasi esclusivamente sul culto degli antenati: i Lari**. Essi erano le divinità protettrici della casa, rappresentavano gli spiriti protettori degli antenati defunti. Apuleio afferma che anche l'anima umana è un demone e che gli uomini divengono Lari se hanno fatto del bene, fantasmi o spettri se hanno fatto del male, e che sono considerati dei Mani se è incerta la loro qualificazione. I Mani erano gli spiriti degli antenati scomparsi, talvolta identificati con le divinità dell'oltretomba, ed erano oggetto di devozione in ambito familiare. Infine, i Penati erano gli spiriti protettori di una famiglia e della sua casa ma anche dello Stato.

Pagina seguente: // *tuffatore di Paestum* (480-470 a.C.). Rappresenta il tema dell'aldilà in epoca tardo-antica mediante la raffigurazione del tuffatore che, dalle colonne d'Ercole simboleggianti la conoscenza umana, si getta nel mare dell'ignoto e dell'aldilà. Museo Archeologico Nazionale di Paestum



A destra: *La dea Persefone con il dio Ade, signori dell'oltretomba* Interno di una coppa attica, 440-430 a.C. British Museum, Londra (Fotografia: Marie-Lan Nguyen/Wikimedia Commons)



In basso: Antica statuetta romana di Plutone, I sec. d.C. Villa Getty, Malibù (Fotografia: Villa Getty, CC0/Wikimedia Commons)



Per quanto attiene ai funerali, per i Romani la morte e la sepoltura del cadavere erano occasione di rituali complessi e articolati. Quando il malato stava per morire lo si deponeva a terra; a quel punto uno dei suoi cari raccoglieva l'ultimo respiro con un bacio e, una volta spirato, lo stesso familiare andava a chiudere gli occhi del defunto. Si iniziava così la *conclamatio*, rituale nel quale i presenti chiamavano il nome del defunto ad alta voce. Solo a questo punto poteva



iniziare la preparazione del cadavere. In età repubblicana erano le donne di casa a lavare il cadavere con acqua calda, mentre in età imperiale inizia a diffondersi il mestiere del *pollinctores* (funzionario delle pompe funebri) che provvedeva a lavare il cadavere. Il corpo veniva unto e profumato con unguenti e spezie, quindi seguiva la vestizione con gli abiti da parata: con la *toga* se era cittadino, con la *praetexta* nel caso avesse ricoperto cariche pubbliche. Successivamente veniva

Dall'alto: Edicola dedicata ai Lari, I sec., Casa dei Vetti a Pompei (Fotografia: Patricio Lorente/Wikimedia Commons); Lari esposti al Museo archeologico nazionale di Napoli (Fotografia: Carlos Pino Andújar, CC BY-SA 3.0/Wikimedia Commons)



Da sinistra: *Togato Barberini*, scultura in marmo risalente al I sec. a.C. Rappresenta un personaggio illustre con i ritratti degli antenati. Musei Capitolini, Roma (Fotografia: Carlo Dell'Orto, CC BY-SA 4.0 /Wikimedia Commons); Stele di Licinia Amiate, III sec., con dedica "Dis Manibus" (Ai Mani). Terme di Diocleziano, Roma (Fotografia: Marie-Lan Nguyen/ Wikimedia Commons)



composto sul *lectus funebris* ed esposto al pubblico. Sotto la lingua veniva sempre posta una monetina destinata a Caronte. Attorno alla salma si andavano a posizionare lampade e candelabri, mentre sul cadavere si deponavano fiori e bende imbevute di oli profumati. L'esposizione della salma variava in base alle condizioni di conservazione del cadavere: la povera gente veniva sepolta il giorno stesso, mentre gli imperatori restavano esposti per più di una settimana. I cadaveri venivano o cremati o seppelliti, ma l'influsso del Cristianesimo portò quest'ultima usanza a prevalere sulla prima. I funerali dei poveri o dei bambini erano sbrigativi e solitamente si svolgevano di notte; di giorno si svolgevano invece i funerali dei membri delle grandi famiglie che per

giorni interi paralizzavano l'intera città. Il corteo funebre rappresentava l'apice di tutto il rituale: più si era ricchi e potenti, più il corteo doveva essere pomposo e sfarzoso.

C'erano inoltre i ***Feralia***, antiche festività pubbliche celebrate il 21 febbraio. Lo stesso giorno si segnava la fine dei ***Parentalia***: un periodo di nove giorni dedicati al culto dei defunti della famiglia (***Parentes***). I cerimoniali si svolgevano dal 13 al 21 febbraio. Il nome della festività deriva dal verbo latino *fero*, cioè portare. In questa giornata, infatti, si offrivano doni ai defunti come fiori, grano, sale, pane imbevuto di vino e viole, fiori che sbocciano nel mese di febbraio. Si pensa che queste offerte fossero state introdotte da Enea che, sulla tomba del

padre Anchise, aveva versato del vino e delle violette. Si credeva che le anime vagassero sulla terra per nove giorni e si nutrissero delle vettovaglie preparate dai vivi. Questi sacrifici, per lo più, servivano a placare le anime dei trapassati e a renderli inoffensivi nei confronti dei vivi grazie all'aiuto dei Mani. Febbraio era l'ultimo mese dell'anno nell'antico calendario romano, il mese della purificazione dedicato alla *Dea Febrise*, quindi volto sia ai riti di purificazione che al culto dei morti. Quest'ultimo non si esauriva però qui: **vi erano anche i *Lemuralia*, celebrazioni rivolte ai lemuri, ovvero gli spiriti della notte.** I *lemures* erano concepiti come noi oggi concepiamo i fantasmi, anime che non trovavano pace poiché deceduti a causa di una morte violenta. Secondo il mito esse

Sacrificio di Enea ai Penati. Dettaglio dell'Ara Pacis (Fotografia: Miguel Hermoso Cuesta, CC BY-SA 3.0 / Wikimedia Commons)





Il Pantheon di Roma
(Fotografia: Damir Kalic
/ Unspalsh)

ritornano sulla terra per tormentare i vivi e, perseguitarli fino a portarli alla pazzia. Secondo la tradizione fu Romolo, primo re di Roma, a istituire i *Lemuralia* poiché tutte le notti era tormentato dello spirito del fratello Remo.

Molte altre erano le creature che popolavano gli incubi dei Romani, per esempio la *Lamia* o la *Strige*. Da queste ultime si è poi arrivati al nostro vampiro.

È ora necessaria una breve digressione sulla ritualità sacrificale, la quale coinvolgeva pienamente ogni singolo individuo. In cosa consiste il sacrificio nell'antica Roma? Esso crea un punto di contatto tra gli uomini e le divinità.

Il sacrificio non era un atto individuale, ma collettivo, compiuto dalla comunità, sia essa la famiglia o la cittadinanza. In questo ad esempio si differenzia nettamente dalla religione ebraica, mentre nella sua simbolicità si avvicina molto al rituale dell'eucaristia cristiano-cattolica. Il sacrificio non sempre era di origine animale: spesso si offriva in dono miele, latte o vino, e consisteva dunque in un banchetto solenne offerto agli Dei, al quale faceva seguito un banchetto per gli uomini. L'unica eccezione a ciò era costituita dal sacrificio dell'olocausto, nel quale la vittima sacrificale veniva interamente bruciata. La religione romana è scandita da regole molto ferree, una di queste, relativa proprio ai sacrifici, ci dice che ogni divinità è soddisfatta dall'immolazione di un animale.

Interno del Pantheon di Roma (Fotografia: Adobe Stock)



LA CROCIERA NERA

SPEDIZIONE CITROËN NEL
CONTINENTE AFRICANO, 1924-1925

DI DAVIDE CHIERICHETTI E SUSANNA DI GIOIA
FOTOGRAFIE: SOCIETÀ GEOGRAFICA ITALIANA





E il 28 ottobre 1924. Alcuni avventurieri attraversano l'Africa da nord a sud con otto veicoli speciali. Una spedizione che si concluderà il 26 giugno 1925 dopo otto mesi di viaggio tracciando un percorso mai fatto prima di circa ventottomila chilometri. Questa grande impresa motoristica è passata alla storia col nome di *Crociera Nera*, *La Croisière Noire*, nota anche come *Citroën Centre Africa Expedition*. Fu infatti voluta da André Citroën, grande industriale e abile comunicatore, allo scopo di pubblicizzare il suo marchio e per aprire un regolare percorso lungo il continente africano. Non c'è poi dubbio che le letture di Jules Verne abbiano influenzato non poco André riguardo alle suggestioni offerte dalla tecnica, dalla modernità, dal desiderio di progresso. Suggestioni che declina in ambito motoristico. La traversata del Sahara era inoltre una

questione importante per la Francia dell'epoca, alle prese con il problema di collegare le colonie del nord Africa con quelle dell'Africa occidentale fino al Madagascar.

La *Crociera Nera*, che seguiva alla prima traversata del Sahara compiuta dai cingolati Citroën nel 1923, si svolse lungo un percorso fatto di deserto, praterie, savane e foreste, tra Colomb-Béchar in Algeria (ora Béchar) e Antananarivo, capitale del Madagascar, la più lontana e isolata delle colonie francesi. **Questa nuova spedizione aveva obiettivi ben più ambiziosi: attraversare con i cingolati tutto il continente africano, proponendosi come una vera e propria esplorazione scientifica del centro Africa.**

Pertanto, non mancarono studiosi di diverse discipline con precisi incarichi; a capo della spedizione vennero chiamati

Cammellieri a Beni
Abbes (Algeria)

Georges-Marie Haardt, napoletano di genitori belgi nonché suo fidato amico e collaboratore, e Louis Audouin-Dubreuil, comandante in seconda, al quale fu affiancato Bettembourg, comandante della fanteria coloniale francese e profondo conoscitore dell'Africa. Il meccanico al seguito era Maurice Penand.

Come nelle più classiche delle spedizioni dell'Ottocento era presente un pittore, Alexandre Jacovleff, un professore della scuola di medicina, Eugène Bergognier, a cui erano state assegnate le indagini

patologiche e lo studio della fauna, l'ingegner Charles B. Brull, al quale vennero affidate le ricerche geologiche e la direzione meccanica della spedizione. Particolare attenzione venne riservata alle riprese cinematografiche, a cura di Léon Poirier, regista molto noto all'epoca, affiancato da un ottimo operatore, Georges Specht: insieme produssero più di ventisette metri di pellicola e ottomila foto. Una scelta azzeccata che ha prodotto documentari preziosi.

In questa seconda spedizione del centro Africa, si imbarcarono sedici persone a

Arabi al mercato di Colomb-Bechar (Algeria)





bordo di otto cingolati B2, costruiti su brevetto di Adolphe Kégresse, attrezzati in modo da corrispondere ai numerosi servizi che dovevano rendere. Due di essi erano veri laboratori di impagliatura; altre due contenevano le più recenti macchine fotografiche e cinematografiche e tutte erano state adattate in modo da poter formare dei gruppi autonomi di due unità; di ciò infatti si approfittò nell'ultima parte del viaggio.

Partirono il 28 ottobre 1924 da Béchar che, in quanto stazione terminale della ferrovia algerina, era servita come base della spedizione. Malgrado la preparazione durata più di un anno, il viaggio si rivelò molto più faticoso del previsto. Fu soprattutto la mancanza di strade a mettere più volte a dura prova gli autocingolati che attraversarono l'Algeria, il Niger, il Ciad, l'Oubangui-Chari (oggi Repubblica Centrafricana) e il Congo Belga (oggi Repubblica Democratica del Congo).

Pagina precedente
dall'alto: Il fiume
M'Bana, tra Yalinga e
Bangassou (Repubblica
Centrafricana); Le
vetture della spedizione
sotto un baobab nella
regione di Dodoma
(Tanzania)

In basso: Zona di pesca
presso le cascate
Stanley (Repubblica
Democratica Congo)



Danza degli Yondo a
Fort Archambault, oggi
Sarh (Ciad)

A Kampala, in Uganda, la colonna decise di scindersi in quattro gruppi di due vetture ciascuno, per studiare diversi possibili itinerari verso il Madagascar.

Primo gruppo: guidato da Louis Audouin-Dubreuil, raggiunse Oceano Indiano a Mombaisa in Kenya.

Secondo gruppo: guidato da Bettembourg arrivò a Dar es Salam, città in Tanzania.



Terzo gruppo: guidato da Georges-Marie Haardt seguì il percorso più duro, arrivando comunque a Blantyre, capitale del Nyassaland (oggi Malawi), e raggiungendo il 14 giugno il Mozambico.

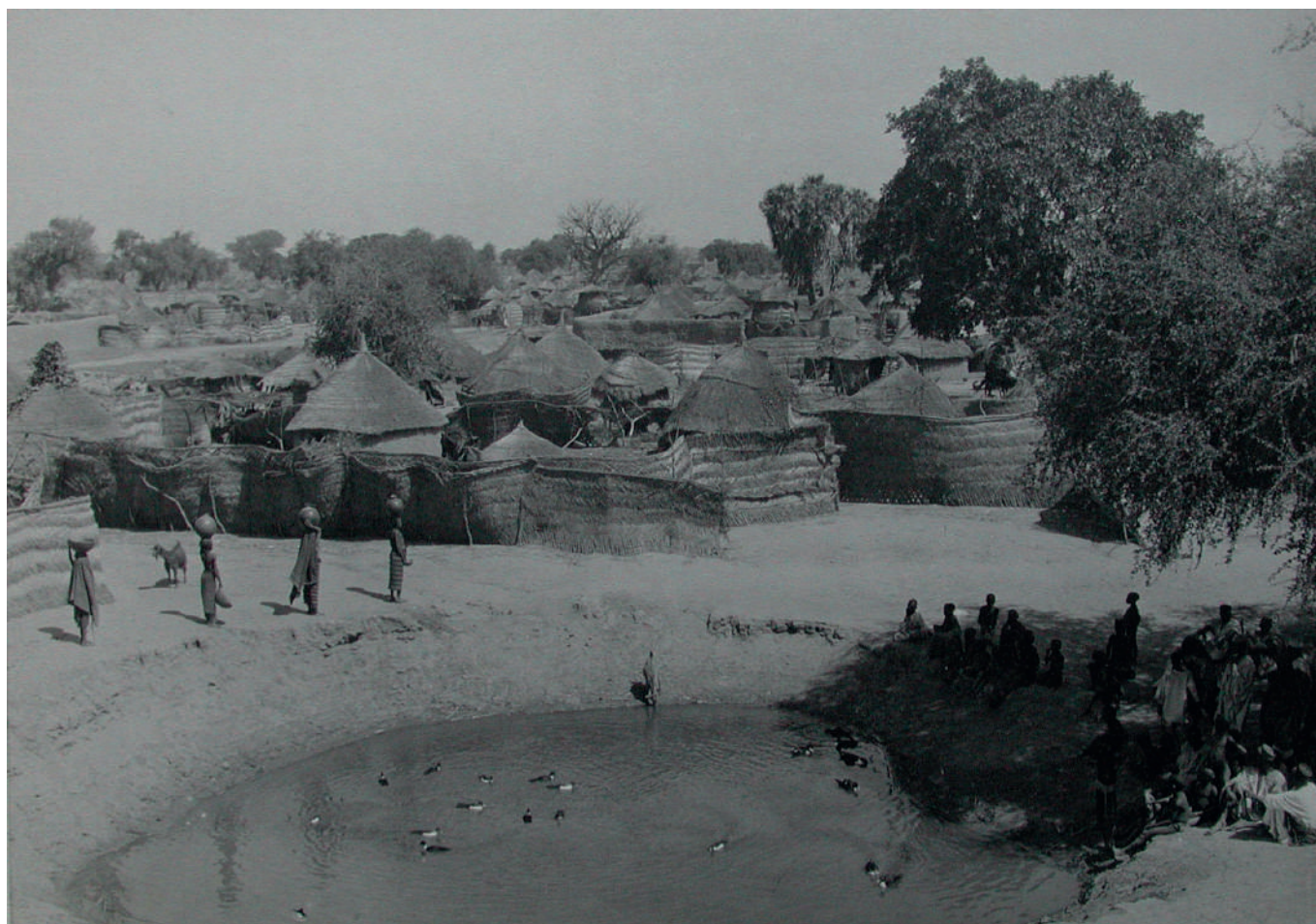
Quarto gruppo: guidato dall'ingegner Brull, attraversò tutta l'Africa meridionale seguendo il più lungo dei percorsi,

raggiungendo. Città del Capo per poi imbarcarsi per il Madagascar.

Il 26 giugno 1925, dopo otto dalla partenza, i quattro gruppi si riunirono in Madagascar venendo accolti con grandi festeggiamenti da una folla di oltre sessantamila Malgasci. Ad Antanarivo la spedizione Citroën aveva realizzato tutto il suo programma e non restava che scendere a Tamatava (oggi

In basso: Il villaggio di Maradi (Niger)

Pagine seguenti:
Autocingolati tra le
dune a sud di Guerzim
(Algeria)



Toamasina) e imbarcarsi per la Francia. Per avere un'idea dei risultati ottenuti basti sapere che, grazie a Léon Poirier e Georges Specht, la spedizione portò un sostanzioso quantitativo di pellicole cinematografiche e di materiale fotografico con immagini di vario tipo in cui a ritratti di donne indigene si alternano scene di caccia; ma anche importanti collezioni d'oggetti etnografici,







Arrivo all'Oceano
Indiano del gruppo
Haardt , 14 giugno 1925

quattrocento quadri e disegni, quindici libretti di schizzi, numerose osservazioni meteorologiche, una carta delle epidemie, localizzata per la maggior parte delle regioni percorse, e infine innumerevoli esemplari di mineralogia.

Questo viaggio è stato un insieme amalgamato di scienza automobilistica, etnografia e fotografia con la conclusione finale che a Citroën si deve la realizzazione del primo collegamento automobilistico trans-africano, con rilievi

topografici che aggiornarono e crearono le carte geografiche di alcune zone dell'Africa.

Al rientro a Parigi le foto della spedizione vennero distribuite presso varie istituzioni scientifiche e culturali, e nella primavera del 1926 presso la sede della Società Geografica Italiana. Con un programma fitto di festeggiamenti, il sodalizio romano si apprestava a rendere i dovuti onori ai membri della spedizione e in questa occasione venne donato dagli stessi un elegante album fotografico verde a decorazioni floreali con al centro del piatto lo stemma della SGI, contenente duecentotrentadue positivi in bianco e nero.

L'arrivo della carovana
Citroen ad Antanarivo
(Madagascar)



GLI ORRIDI DI URIEZZO

DI ALESSANDRO PIROCCHI - GEOLOGO
FOTOGRAFIE DI ROBERTO BESANA



IL “GIARDINO GLACIALE” DI PREMIA

DI ALESSANDRO PIROCCHI – GEOLOGO



li “Orridi di Urieggio” situati nel territorio comunale di Premia, nella provincia del Verbano-Cusio-Ossola, costituiscono un sito unico e prezioso, conosciuto nel mondo scientifico come “bene da tutelare e da valorizzare”. Giovanni Battista Castiglioni, uno dei più stimati geomorfologi italiani, in un approfondito studio geologico e morfologico del 1958, descrivendo l’area tra Crodo, Premia e Baceno, ne evidenziava l’**eccezionalità delle forme erosive fluvioglaciali soprattutto in prossimità di Urieggio**. Per comprendere la formazione di questa peculiare caratteristica morfologica è necessario fare un salto nel tempo quando il ghiaccio ricopriva in larga parte queste aree e le intere Alpi.

Nell’ultimo milione di anni le Alpi sono state interessate da quattro glaciazioni, cioè periodi di forte espansione dei ghiacci. L’ultima di esse, chiamata “glaciazione Wurmiana”, è durata da 75.000 a 8.300 anni fa. Durante questa glaciazione la Valle Antigorio e Formazza era occupata dall’esteso ghiacciaio del Toce, spesso oltre i mille metri, che più a valle si univa con i ghiacciai che scendevano dalle altre valli dell’Ossola. Lo strato di ghiaccio era così spesso che solo le cime più alte emergevano. Una simile massa di ghiaccio ha avuto un ruolo importantissimo nel disegnare le attuali forme del paesaggio: i ghiacciai infatti svolgono un’importante azione di erosione, di modellamento, di trasporto e di deposizione.

Osservando le ripide pareti che circondano il paese di Premia si riconosce il tipico profilo trasversale a forma di “U”, ben diverso da una valle originatasi solo per erosione fluviale che presenta invece una sezione a forma di “V”.



Le acque superficiali dei ghiacciai che si originano dalla fusione del ghiaccio o della neve o dalla pioggia, formano ruscelli che, precipitando in profondità attraverso i crepacci, alimentano ulteriormente una rete di torrenti che scorrono al contatto tra roccia e ghiaccio (torrenti sub-glaciali). La capacità erosiva di questi torrenti è molto alta, rafforzata dagli abbondanti detriti trasportati. Successivamente, con il ritiro dei ghiacciai, l'andamento della locale rete idrografica si è sensibilmente modificato: **la peculiarità degli Orridi di Urieggio consiste proprio nel fatto che il torrente che li ha modellati ora non percorre più queste strette incisioni**, pertanto è possibile camminare agevolmente all'interno di esse. Gli Orridi sono contraddistinti da una serie di grandi cavità subcircolari separate da stretti e tortuosi cunicoli. Le pareti sono tutte scolpite da nicchie, volute, scanalature prodotte dal moto vorticoso e violento di cascate d'acqua e in certi punti si avvicinano tanto che dal fondo non permettono la vista del cielo.

Gli Orridi costituiscono un ecosistema complesso in cui costanti condizioni di elevata umidità e scarsa illuminazione, nonché la presenza di pareti lisce e levigate, determinano difficili condizioni ambientali a cui si adattano, in campo vegetale, soprattutto muschi e felci, presenti in una grande varietà di specie. La profondità di questi orridi è da valutare non solo alzando lo sguardo verso il cielo, ma pensando che si sviluppano anche sotto i nostri piedi; i detriti che via via nel tempo li hanno riempiti, e la mancanza di studi specifici, non ci permettono di conoscerne le dimensioni. Un'altra interessante caratteristica di questa area della Alpi, è la Cupola di Verampio: l'imponente azione di modellamento operata dai ghiacciai e dai torrenti del passato si è spinta a tal punto da oltrepassare spessi





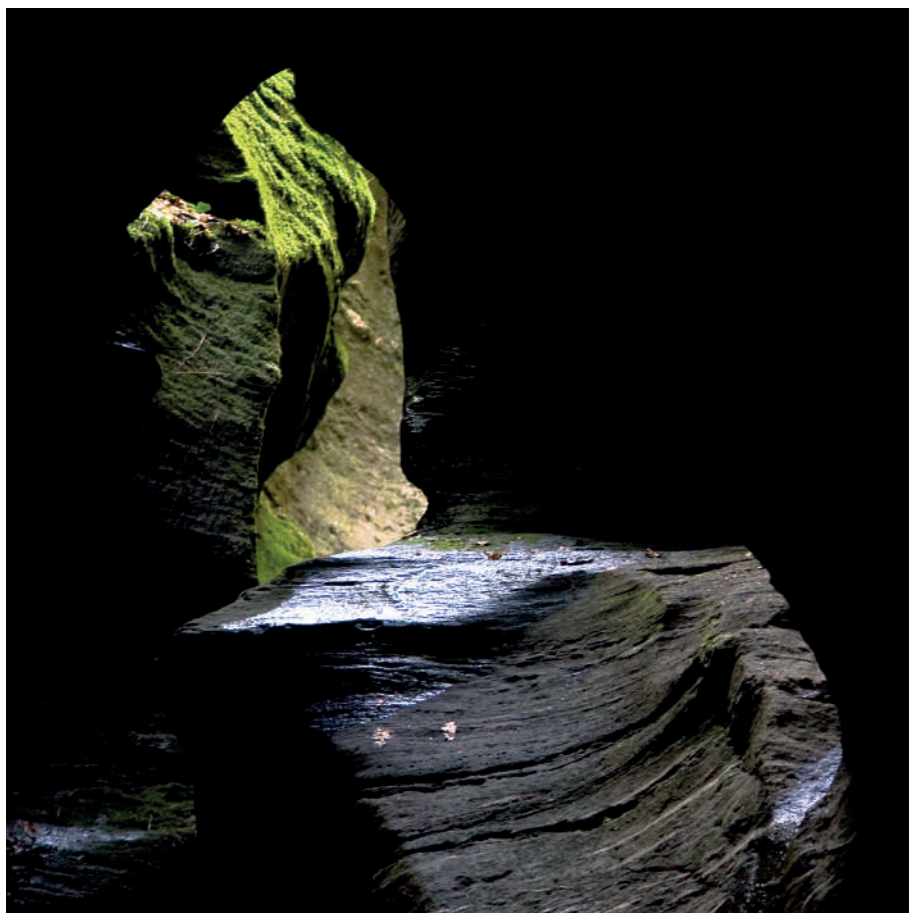
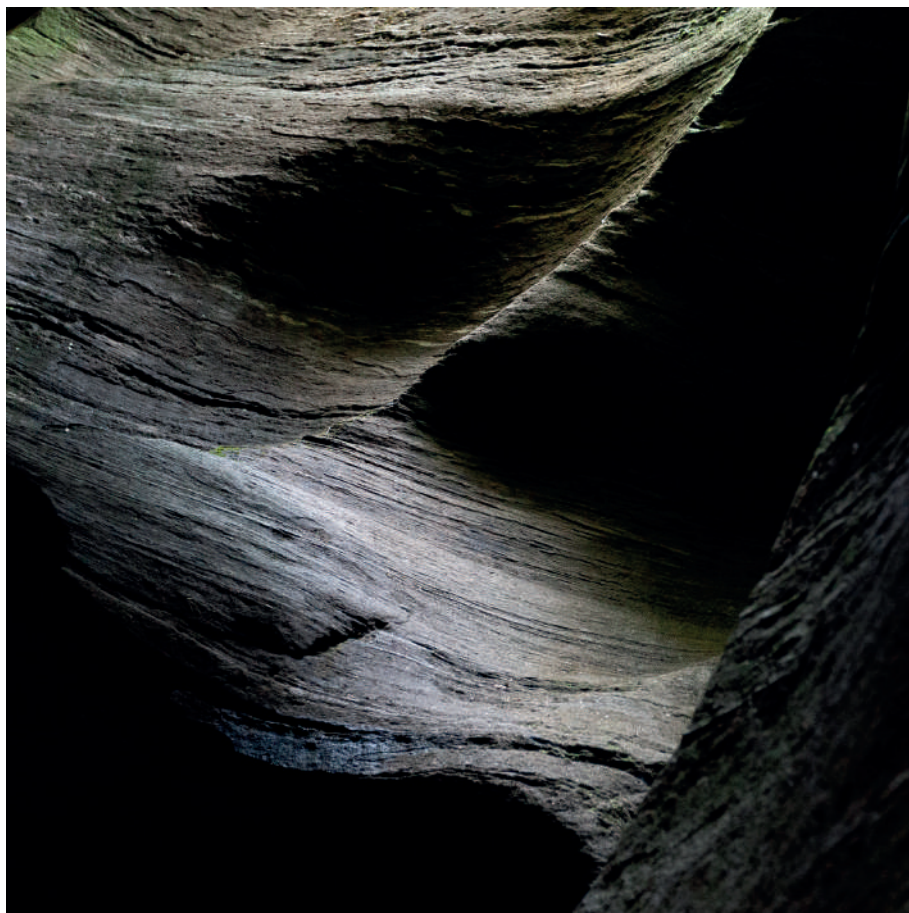


strati di roccia mettendo in luce la più profonda unità tettonica presente permettendo così di aprire una “finestra tettonica”. Lo gneiss che affiora costituisce “l’elemento 0”, l’elemento tettonico più profondo conosciuto dell’intera struttura alpina formatosi durante l’orogenesi: in tutte le Alpi affiora solo nella zona di Verampio; questo strato roccioso presenta una forma a cupola, da cui prende il nome, e si può ammirare nel tratto delle Marmitte dei Giganti. In tre chilometri il Toce, tra Premia e Verampio, scende di ben centosessanta metri, incidendo un possente gradino glaciale. A Maiesso, poco prima della confluenza con il torrente Devero, le acque scorrono in un tratto suggestivo, ben osservabile dal ponte pedonale. L’alveo presenta caratteristiche





forme di erosione in roccia denominate Marmitte dei Giganti. Si tratta di impressionanti cavità emisferiche o cilindriche scavate nella roccia dalla violenza delle acque di fusione del ghiacciaio. La sabbia e i ciottoli trasportati dalla corrente vorticoso e rimasti intrappolati nelle cavità del fondo roccioso giocano un ruolo importante nella loro formazione, esercitando sulla roccia una forte azione abrasiva. Nell'area insistono molte altre strutture "ad orrido": i tratti più caratteristici della profonda gola della Toce sono denominati Orrido di Arvera, in corrispondenza del ponte della strada per Crego; Orrido di Santa Lucia, sotto l'omonima chiesetta; e Orrido di Balmasurda, poco più a valle. Gli stessi processi erosivi hanno originato, sul torrente Devero, l'Orrido di Silogno e le Marmitte di Croveo.



VERTIGINE DI ROCCIA

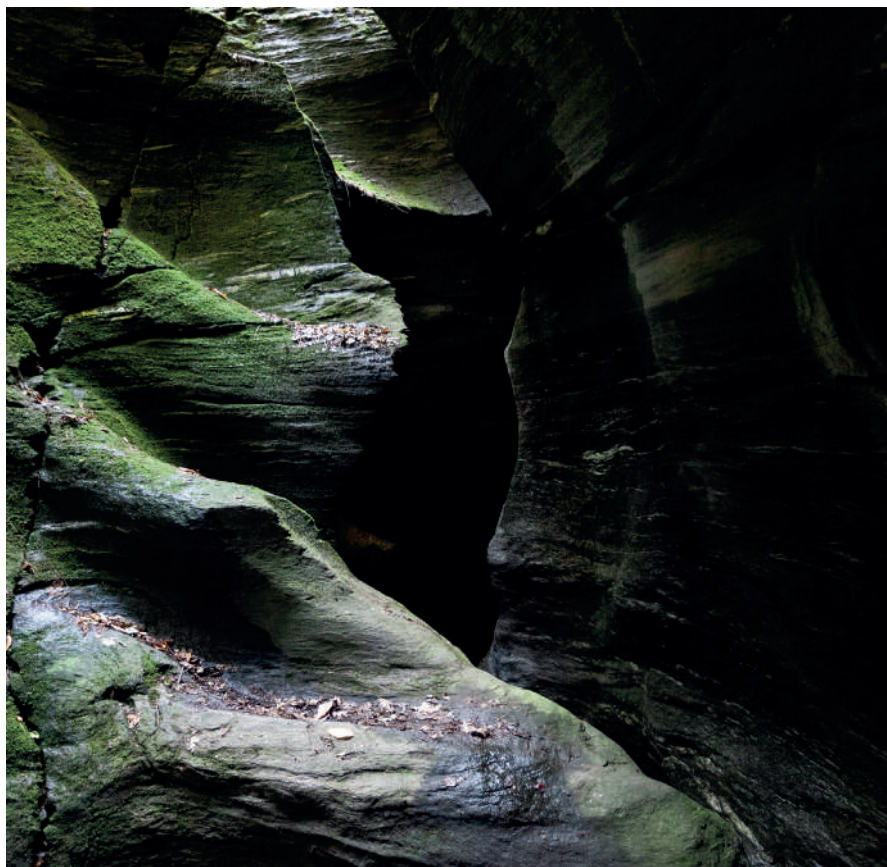
DI ROBERTO BESANA – FOTOGRAFO

A i nostri occhi si schiude un mondo di linee, curve e superfici, ellissi, iperboli, sinusoidi, angoli, crinali e poi spirali, ovali, vette, spigoli, dissezioni, a cicloide o nodale, forme che in un unico luogo così numerose non si erano mai viste; si percepiscono valli, e le loro montagne gigantesche, si può toccare la plasticità creata dalla luce dell'ombra, della luce che con ansia e desiderio cerchiamo nelle ombre che modellano la ruvida ancestrale granulosità della roccia; si sente il ronzio del sangue che pulsa nelle vene e si amplifica rimbalzando tra le strette cavità; un frastuono per gli occhi e la mente nel cercare di comprendere. Scrutare con occhio attento, e ad ogni passo si spalancano altre infinite sensazioni di paesaggi silenziosi, o di gran lunga più vertiginosi, alle volte terrificanti, imponenti o suadenti come Sirene che ci attraggono; e poi Sibille da cui cerchiamo di avere responsi per comprendere l'incredibile del dopo, di quello che ci



attenderà al successivo passo, sguardo, percezione. Volo fantastico, sguardi stupiti, memoria di genesi e antichi mondi sconosciuti. Primordiali momenti che espandono il nostro sentire la natura, la vita. La potenza, la forza del creare o del creato, della primordiale genesi.

Abbiamo bisogno di Picasso, delle sue curve inusuali, di quelle rette dure e inverosimili per comprendere tanta bellezza, o di Salvador Dalì per guidarci nella percezione spazio-temporale che queste forme creano e fanno divenire realtà. **Ti senti parte della storia dell'evoluzione terrestre, nel percorrere questi sentieri stretti, quasi intimi, tra cavità che si alternano a vastità;** e il pensiero di poter camminare laddove a dominare la valle vi era ghiaccio, duro, cristallino, scintillante e con lui fluida, dirompente, tonante acqua di ghiaccio. Ma percorrendoli, si comprende come quello che stiamo vedendo non sia il tutto descritto nel nome dagli estensori del Dizionario Treccani: *orrido* /'ɔr:ido/ [dal lat. *horridus*, der. di *horrēre* "esser irto, ruvido"]. ≈ s. m. (geogr.) [luogo dirupato, per lo più là dove un torrente è costretto a superare rocce resistenti] ≈ canalone, forra, gola. ≈ burrone, precipizio.





Quello che stiamo guardando non è solo quello che ci documentano i geologi. In ogni descrizione manca quel legame con le sensazioni che gli Orridi generano, l'immaginazione e il compendio delle atmosfere evocate da queste profonde rocciose rughe della Terra, scavate da energiche cascate di torrenti che scorrevano sul fondo del ghiacciaio. Sensazioni che si creano e si ravvivano al nostro passaggio e che terremo nel ricordo.



SOCOTRA, L'ISOLA ALIENA

TESTO E FOTOGRAFIE DI JENNY GUARNIERI



Q

uando sentii parlare per la prima volta di Socotra sinceramente non sapevo né dove fosse né di quale stato facesse parte e men che meno immaginavo fosse un luogo così difficile da raggiungere. Ho sempre cercato mete fuori dal turismo di massa e dal caos, dove poter trascorrere molto tempo all'aria aperta, ascoltare i silenzi dei deserti, camminare sulle alte montagne e immergermi nelle acque più cristalline del pianeta; luoghi che potevano dare beneficio al mio corpo e alla mia mente. Iniziai a documentarmi su questa sconosciuta isola e da lì a poco me ne innamorai follemente.

Socotra è una piccola isola situata a circa cinquecento chilometri dallo Yemen, lo stato al quale appartiene, tra l'Oceano Indiano e il Mar Arabico, vicino al Corno d'Africa. È la più grande delle quattro isole dell'Arcipelago di Socotra (Darsa, Samha e Abd al Kuri) e dal 2008 patrimonio dell'umanità Unesco. Lunga circa centotrenta chilometri e larga quaranta, è disposta su un'area di tremilaseicento chilometri quadrati. **Sebbene piccola è molto importante per il resto del mondo poiché ha un'immensa ricchezza naturale ed un grande patrimonio culturale.** Un territorio, quello di Socotra, molto antico: un piccolo pezzo staccatosi dal vecchio continente che include Africa, India e Arabia.

Di Socotra si raccontano leggende e storie in abbondanza. Una di queste narra che fu un covo di stregoni e veggenti capaci di rendere invisibili le

coste e far naufragare le navi che vi si avvicinavano, quasi a voler tener nascosto questo immenso tesoro al mondo intero. Un luogo, quindi, rimasto isolato per molto tempo grazie anche al vociferare dei marinai che in passato confermarono i pericoli per raggiungerla; negli ultimi decenni, invece, sta subendo la guerra politica dello Yemen. Ma oggi, grazie al controllo che gli Emirati Arabi hanno su questo territorio, può essere finalmente raggiunta.

Il suo isolamento geografico, unito al suo clima estremo e arido, ha favorito lo sviluppo di flora e fauna uniche.

Circa un terzo delle sue ottocento specie di piante non si trova da nessun'altra parte del pianeta. I fattori principali che influiscono su questo clima sono i monsoni. In inverno portano molte piogge, mentre in possono determinare condizioni severe e spiacevoli.

Uno dei maggiori simboli di questo luogo, è sicuramente il Dragon's Blood Tree (Albero del sangue del drago) o *Dracena Cinnabari*. Una pianta molto antica che cresce solo a Socotra, ad alte altitudini, fino a milleseicento metri sul livello del mare. Ha la forma di un ombrello rovesciato, proprio per la bislacca forma della chioma, composta da tanti ciuffetti verdi che poggiano sull'estremità dei rami; rami intrecciati che crescono in modo tale che, con le foglie, formano una semisfera. Queste piante hanno una crescita molto lenta e i suoi esemplari più antichi raggiungono età millenarie. Per preservare quest'albero è nato un vivaio dove i giovani alberi vengono cresciuti

Pagina seguente:
Dragon Blood nella
foresta di Firmin





Dragon Blood nella
foresta di Firmin

dal 2006. Una volta raggiunti i dieci-quindici anni di età, l'albero è pronto per essere introdotto nella foresta.

Molte leggende sono nate intorno a quest'albero. Alcune dicono che quando i draghi muoiono diventano "alberi di drago". Plinio il vecchio narra che l'albero sia nato dal mischiarsi del sangue di un elefante e un drago durante uno scontro letale tra i due.

Il nome "sangue di drago" deriva dalla resina rossa contenuta nelle foglie e nella corteccia. Tale resina è stata usata sin dall'antichità come medicamento per merito dei suoi molteplici effetti benefici, come essenza profumata e come pigmento per colorare pietre preziose, vetro e marmo. Sembra davvero un albero alieno venuto da un altro pianeta.

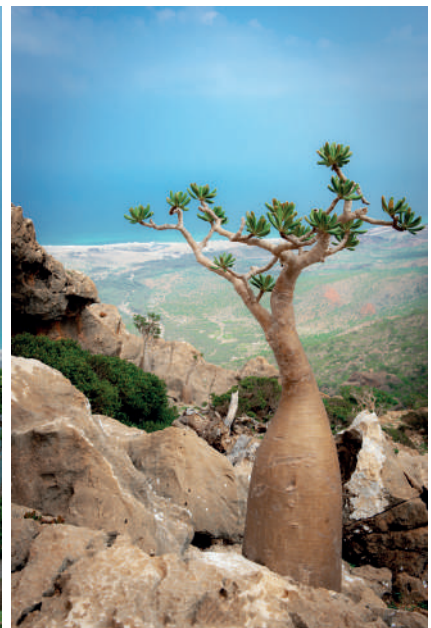


Non meno particolare e bizzarro è il Bottle Tree o meglio conosciuto come “albero bottiglia” o “rosa del deserto” (*Adenium obesum socotranum*); così chiamato per la caratteristica forma gonfia alla base del tronco. Ricco di liquidi e nutrienti è ornato da caratteristici fiori di un delicato colore rosa.

La *Boswellia socotrana* è la pianta dalla quale viene ricavato il preziosissimo *franchincenso* di Socotra, il vero incenso, che nell'antichità aveva un valore pari a quello dell'oro. Insomma... una natura sorprendentemente straordinaria!

Altopiano di Homhil

Pagina seguente: Bottle Tree



Sull'isola non ci sono (fortunatamente) resort ma solo cinque hotels; i servizi sono semplici e chi come me, decide di partire per questa avventura, ne è pienamente consapevole. Qui si vive a stretto contatto con la natura, si dorme in tenda e ci si lava (ove possibile) nei torrenti. Non ci sono toilette, non c'è internet e al di fuori del capoluogo l'elettricità è inesistente. Il posto ideale per vivere una vera esperienza wild e di ecoturismo.

Non mancano però i sorrisi dei suoi abitanti, quelli non li scorderò mai. Un biglietto da visita che rende questo luogo ospitale,







In alto: Arher, dune di sabbia

In basso: Arher, costa nord-orientale di Socotra

gentile e allo stesso tempo curioso nei confronti del turista. Ricordiamoci però, che ci troviamo in un paese musulmano e bisogna rispettare tutte le regole di questa religione. I circa quarantamila abitanti sono concentrati per lo più nel capoluogo Hadibu (anche noto col nome di Tamrida) dove un buon numero di abitanti è impiegato nel commercio o ha un lavoro statale; il resto della popolazione vive in piccoli villaggi dove le abitazioni tradizionali riflettono una cultura ricca di influenze arabe e africane. La maggior parte dei socotri – così si chiamano gli





abitanti di Socotra –, sono pastori che allevano capre, pecore e bovini e coltivano palme oppure pescatori.

Le popolazioni che vivono sulle coste dipendono totalmente dalla pesca e oltre al pesce, ben poco viene esportato dall'isola. L'agricoltura è praticamente inesistente ed essendo il territorio più povero dell'intero Yemen, non ci si può permettere cibi "lussuosi". La vita di questi abitanti scorre sana e tranquilla e secoli di isolamento hanno permesso loro di preservare la propria cultura e la loro lingua, il *soqotri*, nonostante le varie

In alto: Omak Beach

In basso: Qalansiyah,
villaggio di 4000 abitanti



Altopiano di Diksam

dominazioni. Tanti isolani sono partiti alla volta degli Emirati Arabi dove lavorano per mantenere le proprie famiglie rimaste sull'isola.

Girando in lungo e in largo per Socotra, ci si trova in continuazione di fronte a paesaggi surreali. Non a caso viene anche chiamata "l'isola aliena". Una vera magia nel bel mezzo del nulla che



lascerà un segno indelebile in coloro che avranno la fortuna di raggiungerla.

Vi sono oasi di palme e piscine naturali, canyon scavati dai torrenti come il Wadi Kalissan, enormi grotte (Hoq Cave) che conservano testimonianze di popolazioni antiche fino ad arrivare alle acque turchesi dell'Oceano Indiano e del Mar Arabico,



barriere coralline ancora incontaminate nella riserva marina di Di-Hamri. Si possono scalare dune bianche come borotalco ad Arher per avere una vista mozzafiato sulla costa, camminare sull'altopiano di Diksam e nella riserva naturale di Firmin, dove migliaia di alberi del drago crescono indisturbati; e poi perdersi nell'azzurro cristallino della laguna di Detwah, a mio parere il luogo più spettacolare dell'isola.

In alto: Dihamri

In basso: Detwah Lagoon



PARTI CON NOI PER UN VIAGGIO INDIMENTICABILE



Con Europcar **noleggi auto e furgoni**
in tutta Italia

A Siena ci trovi in
via Vicinale Vittorio Zani, 11 - Tel 0577 1523089
Ad Arezzo ci trovi in
viale Mecenate, 81 - Tel 0575 1481516

Europcar

moving *your* way

www.europcar.it



Due passi nella storia a due passi da Roma

 **OSTIA**
ANTICA
PARCO ARCHEOLOGICO

Area archeologica di Ostia antica
Viale dei Romagnoli, 717 - Ostia antica - Roma tel. 06/56358099

L'area archeologica più grande d'Italia ti aspetta.

Scopri di più su
www.ostiaantica.beniculturali.it





• Prossima al traguardo dei 13 anni di attività, la **Fondazione Rocco Guglielmo** è considerata oggi nel panorama dell'arte contemporanea una tra le più importanti istituzioni culturali del Sud Italia. Costituita nel 2010 a Catanzaro dal notaio Rocco Guglielmo, la Fondazione è un laboratorio di idee, una realtà artistica e culturale aperta che dal centro del Mediterraneo muove il suo sguardo verso il panorama artistico internazionale, accogliendo un ricco catalogo di opere del contemporaneo.

• Ad oggi vanta un articolato programma di attività nel settore delle arti visive e incoraggia, da sempre, la conoscenza dei linguaggi contemporanei attraverso mostre, workshop, seminari, reading, appuntamenti tematici e giornate studio, organizzati nei diversi luoghi di cui nel corso degli anni l'ente si è fatto curatore.

• Tutte le iniziative proposte sono concepite secondo una logica di programmazione "glocal", capace cioè di trattare i contenuti culturali da una prospettiva globale - incline alla contaminazione internazionale - e ad agire, per la loro valorizzazione, in maniera locale, facendo leva sulle risorse del territorio, le professionalità in esso presenti e le sue eccellenze.

• Coniugando rigore scientifico e interesse per la ricerca, in questi anni sono state realizzate importanti mostre monografiche a carattere storico. Tra esse ricordiamo "Corpo Elettronico" (la prima mostra interamente dedicata alla videoarte italiana); "Lo Sguardo Espanso" (retrospettiva dedicata alla storia del cinema italiano d'artista); "Artisti nello Spazio" (collettiva dedicata alla storia dell'arte ambientale italiana). Numerose le mostre personali dedicate ad artisti di grande rilievo come Aurelio Amendola, Alberto Biasi, Cesare Berlingeri, Chiara Dynys, Giosetta Fioroni, Pino Pinelli, Turi Simeti, Emilio Scanavino, Bertozzi & Casoni, Massimiliano Pelletti, Aron Demetz, e molti altri.

Nel 2022 la Fondazione Rocco Guglielmo ha inaugurato la prima edizione del Festival dell'arte e della cultura contemporanea "Art Rizoma"; la rassegna si è svolta in tre località calabresi: Gerace, Roccella Ionica e Santa Caterina dello Ionio con il coinvolgimento di oltre trenta artisti di fama internazionale

• La **Fondazione Rocco Guglielmo** persegue la sua *mission* senza fine di lucro con l'obiettivo, nel lungo periodo, di apportare sviluppo e fermento culturale diffuso per favorire la crescita di una vera e propria filiera creativa a rilascio prolungato.



IPAZIA

Day Clinical Center



IPAZIA D'ALESSANDRIA DALLA CONOSCENZA ALLA DIVULGAZIONE DEL SAPERE

Un personaggio storico in grado di sintetizzare i concetti di scientificità e bellezza

“ Filofoa e matematica greca, nata presumibilmente tra il 355 ed il 370, Ipazia è tra le prime donne della storia che ha diffuso il pensiero scientifico, riuscendo a trasformare la sua profonda conoscenza in un servizio pratico di divulgazione del sapere soprattutto per quanti avessero un bisogno reale di conoscenza.

Non solo: Ipazia d'Alessandria, così come le fonti iconografiche mostrano, godeva di particolare bellezza estetica, unitamente ad una spiccata qualità nei modi di trasmettere la conoscenza a quanti aderirono alla sua scuola scientifica di derivazione neoplatonica. Questi sono i concetti che fondano la mission del **Poliambulatorio Specialistico Ipazia Day Clinical Center**: offrire servizi con la stessa filosofia che contraddistinse la famosa donna greca.

Non solo visite specialistiche ed esami diagnostici ma un vero e proprio percorso di accompagnamento del paziente in funzione delle sue specifiche necessità. Ipazia DCC salvaguarda qualità ed efficienza con una rispondenza immediata delle richieste e con tempi di attesa brevi.

Questo è frutto della lunga esperienza di due generazioni di imprenditori che hanno messo a disposizione la loro conoscenza per gli altri. Le attrezzature all'avanguardia, le apparecchiature elettromedicali e presidi medico chirurgici sono a servizio di chi necessita di cure avanzate, diagnosi accurate e rapidità nelle risposte. ”

La cultura è l'unico bene dell'umanità che,
diviso fra tutti, anziché diminuire diventa più grande.
(Hans Georg Gadamer)

Sentitevi liberi di sognare



Abbonati o regala un abbonamento a
«Globus»*



*scopri l'offerta su www.globusrivista.it/negoio

CONNETTORI di COMUNITÀ

La migliore soluzione
per le energie rinnovabili



Progettiamo e garantiamo servizi

Dalla sinergia tra azienalisti, tecnici e progettisti appassionati di rinnovabili, progettazione elettrica e sicurezza, nasce Main Solution.

Privilegiamo la qualità del servizio alla crescita incontrollata. La cura dei dettagli, il design e la qualità delle soluzioni proposte sono gli imperativi e la passione di ogni collaboratore. Abbiamo le potenzialità tecniche e tecnologiche per individuare la migliore soluzione progettuale e impiantistica individuando la procedura più indicata per l'esecuzione dei lavori, grazie al personale altamente qualificato.

seguici su



www.mainsolution.eu