

PARTE QUINTA

IL CENTRO DEL MONDO

Caput mundi



Capitolo 23

IL COLOSSEO: ANFITEATRO FLAVIO E MEMORIA DEI MARTIRI

L'arena dell'impero e la testimonianza della fede

L'incontro con la grandezza

Quando si arriva al Colosseo per la prima volta, anche dopo aver visto mille fotografie, anche dopo averlo immaginato infinite volte, l'impatto è sempre sorprendente. La massa enorme dell'edificio, con i suoi quattro piani di arcate che si sovrappongono, con la sua forma ellittica perfetta, con la pietra che porta i segni di duemila anni di storia, si impone con una forza che toglie il respiro. Non è solo una questione di dimensioni, anche se le dimensioni sono impressionanti: 189 metri di lunghezza, 156 di larghezza, 48 di altezza. È qualcosa di più profondo, qualcosa che ha a che fare con la presenza stessa dell'edificio, con la sua capacità di occupare lo spazio non solo fisicamente ma anche simbolicamente.

Il Colosseo è l'immagine che il mondo intero ha di Roma. Quando si pensa a Roma, l'immagine che affiora spontaneamente è questa: l'anfiteatro con le sue arcate, le sue pietre consumate dal tempo, la sua maestosità che sfida i secoli. È un'icona universale, forse l'edificio più riconoscibile del mondo dopo la Tour Eiffel o le piramidi d'Egitto.

Ma perché proprio il Colosseo ha assunto questo ruolo iconico? Che cosa rappresenta questo edificio nell'immaginario collettivo? E che cosa può dire a un giovane del ventunesimo secolo, che vive in un mondo così diverso da quello che vide nascere l'anfiteatro?

Forse la risposta sta proprio in questa combinazione di grandezza e di rovina, di potenza e di fragilità. Il Colosseo è insieme il simbolo della grandezza di Roma, della sua capacità di costruire opere che sfidano il tempo, e il simbolo della caducità di ogni potere umano, della inevitabile

decadenza di ogni impero. È grandioso eppure è una rovina. È potente eppure è vulnerabile. È eterno eppure porta i segni inesorabili del tempo.

E in questa paradossale combinazione, il giovane visitatore può trovare una metafora della condizione umana stessa. Anche noi siamo insieme grandezza e fragilità, potenza e limite, aspirazione all'eternità e consapevolezza della morte. Anche noi costruiamo le nostre opere, i nostri progetti, le nostre civiltà, sapendo che prima o poi crolleranno. Eppure continuiamo a costruire, perché è nella nostra natura cercare qualcosa che duri, qualcosa che trascenda la nostra mortalità.

Vespasiano e Tito: la dinastia Flavia

Per comprendere il Colosseo, dobbiamo tornare indietro all'anno 72 dopo Cristo, quando l'imperatore Vespasiano decise di costruire nel cuore di Roma un anfiteatro permanente per gli spettacoli gladiatori, più grande e più magnifico di qualsiasi altro mai costruito.

Vespasiano era un uomo particolare nel panorama degli imperatori romani. Non veniva da una famiglia nobile e antica, ma era figlio di un pubblicano, cioè di un esattore delle tasse. Era arrivato al potere non per eredità dinastica ma attraverso le sue capacità militari, dopo aver guidato le legioni romane nella guerra giudaica. Era un uomo pratico, concreto, che amava presentarsi come un soldato che aveva conquistato l'impero con il proprio valore.

La decisione di costruire l'anfiteatro aveva molteplici significati. Da un lato, era un gesto di munificenza verso il popolo romano: il nuovo imperatore offriva alla plebe un luogo magnifico dove assistere gratuitamente agli spettacoli tanto amati. Dall'altro lato, era un'affermazione di legittimità politica: Vespasiano dimostrava di avere le risorse e il potere per realizzare un'opera così grandiosa.

Ma c'era anche un significato più sottile. Il luogo scelto per la costruzione non era casuale: era il lago artificiale che Nerone aveva fatto scavare nei giardini della sua Domus Aurea, la casa d'oro, quel palazzo smisurato e sfarzoso che aveva occupato una parte enorme del centro di Roma, suscitando lo scandalo e il risentimento dei romani.

Costruire l'anfiteatro proprio lì significava simbolicamente restituire al popolo ciò che Nerone aveva sottratto per il suo piacere personale. Significava affermare che il nuovo regime era diverso, che non avrebbe oppresso il popolo ma lo avrebbe onorato. Era propaganda politica, certamente, ma era anche un gesto concreto che cambiava il volto della città.

I lavori cominciarono nel 72 e procedettero con una rapidità sorprendente. Migliaia di operai lavorarono al cantiere: muratori, scalpellini, carpentieri, manovali. Il materiale di costruzione principale era il travertino, la pietra calcarea estratta dalle cave di Tivoli e trasportata a Roma su carri trainati da buoi. Per le strutture interne si usò il tufo, più leggero e più facile da lavorare. Per le volte e per alcuni elementi strutturali si usò il cemento romano, quel conglomerato di calce e pozzolana che aveva permesso ai Romani di realizzare costruzioni di una grandezza fino ad allora impensabile.

Vespasiano morì nel 79, prima di vedere completata la sua opera. Fu suo figlio Tito a inaugurare l'anfiteatro nell'80, con cento giorni di giochi spettacolari che rimasero nella memoria dei romani. Si raccontava che in quei giorni fossero stati uccisi cinquemila animali feroci e che fossero morti centinaia di gladiatori. Era l'inaugurazione più grandiosa che Roma avesse mai visto, degna del più grande anfiteatro del mondo.

L'architettura del potere

Ma come era costruito questo edificio straordinario? Che cosa lo rendeva così imponente e così funzionale?

La pianta è un'ellisse perfetta, una forma che permette a tutti gli spettatori di vedere bene l'arena, qualunque sia il loro posto. Le gradinate erano divise in settori secondo la classe sociale: in basso, vicino all'arena, sedevano i senatori e i cavalieri, l'aristocrazia romana. Più in alto la plebe, divisa in settori secondo la professione e la condizione. In cima, in piedi, le donne e i più poveri.

Era una rappresentazione architettonica della gerarchia sociale romana. Ogni spettatore sapeva esattamente qual era il suo posto, quale settore gli spettava secondo la sua condizione. E questa stratificazione sociale veniva ribadita ogni volta che si entrava nell'anfiteatro, ogni volta che si saliva verso il proprio settore, ogni volta che si guardava in basso verso l'arena o in alto verso le gradinate superiori.

Ma l'edificio non era solo un simbolo del potere imperiale e della struttura sociale. Era anche un capolavoro di ingegneria e di organizzazione spaziale. Gli architetti flaviani risolsero il problema di far entrare e uscire rapidamente cinquantamila persone creando un sistema di ottanta ingressi, disposti tutto intorno al perimetro. Ogni settore delle gradinate aveva i suoi ingressi dedicati, in modo che il flusso degli spettatori fosse ordinato e veloce.

All'interno dell'edificio, una complessa rete di scale, corridoi e rampe permetteva di raggiungere ogni settore. E tutto era calcolato con precisione matematica: l'ampiezza dei corridoi, l'inclinazione delle scale, la distribuzione degli ingressi. Si calcola che l'intero anfiteatro potesse essere evacuato in pochi minuti in caso di emergenza.

Sotto l'arena, invisibili agli spettatori, si estendevano i sotterranei: un labirinto di gallerie, stanze, montacarichi, gabbie per le belve. Da qui partivano gli ascensori che portavano in superficie gladiatori, animali feroci, scenografie. Era una macchina teatrale di incredibile complessità, che permetteva di creare effetti spettacolari: improvvisamente, dal pavimento dell'arena, emergeva un leone, o appariva un gruppo di gladiatori, o si innalzava una scenografia che trasformava l'arena in una foresta o in un deserto.

E poi c'era il velarium, l'enorme tenda che poteva essere stesa sopra l'anfiteatro per proteggere gli spettatori dal sole. Era sostenuto da un complesso sistema di funi e pali, manovrato da una squadra di marinai esperti. Quando era completamente aperto, il velarium copriva quasi tutta la cavea, lasciando scoperta solo la parte centrale dell'arena.

Tutto questo dice qualcosa di importante sulla mentalità romana. I Romani non si accontentavano di costruire edifici grandi. Volevano che fossero anche funzionali, perfettamente organizzati, capaci di gestire i flussi di migliaia di persone. Volevano che fossero insieme opere d'arte e macchine efficienti. E avevano le capacità tecniche per realizzare questa sintesi.

I giochi: panem et circenses

Ma che cosa avveniva nell'arena del Colosseo? Quali erano questi spettacoli che attiravano decine di migliaia di spettatori e che richiedevano una macchina organizzativa così complessa?

I giochi gladiatori erano il cuore dello spettacolo. I gladiatori erano per lo più schiavi, prigionieri di guerra o condannati a morte, ma c'erano anche uomini liberi che sceglievano questa professione per la gloria o per il denaro. Si allenavano nelle scuole gladiatorie, dove apprendevano le tecniche di combattimento, l'uso delle diverse armi, le strategie dell'arena.

I combattimenti seguivano regole precise. Ogni gladiatore apparteneva a una categoria specifica, definita dall'armamento: c'era il mirmillone con il grande scudo rettangolare e il gladio, il trace con lo scudo piccolo e la spada ricurva, il reziario con la rete e il tridente, il secutor che inseguiva il reziario. Gli abbinamenti erano studiati per creare equilibrio e spettacolo: il reziario leggero e mobile contro il secutor pesantemente armato, il trace agile contro il mirmillone potente.

Il combattimento non sempre finiva con la morte. Quando un gladiatore era ferito o esausto, poteva chiedere la grazia alzando un dito. La decisione spettava all'organizzatore dei giochi, di solito l'imperatore stesso se era presente. Se concedeva la grazia, il gladiatore sconfitto aveva salva la vita e poteva combattere un altro giorno. Se la negava, il vincitore doveva dare il colpo mortale.

Ma i combattimenti gladiatori non erano l'unico spettacolo. C'erano anche le venationes, le cacce agli animali feroci. Nell'arena venivano liberati leoni, tigri, orsi, elefanti, rinoceronti, portati da ogni angolo dell'impero. I venatores, cacciatori specializzati, li affrontavano con lance, frecce, reti. Gli animali si scontravano tra loro, venivano fatti combattere contro gladiatori, venivano uccisi in massa per il divertimento della folla.

E poi c'erano le esecuzioni capitali, che spesso assumevano forme spettacolari e crudeli. I condannati venivano esposti agli animali feroci, che li sbranavano sotto gli occhi degli spettatori. Oppure venivano costretti a recitare scene mitologiche che finivano con la loro morte reale: il mito di Icaro che precipita, quello di Orfeo sbranato dalle belve, quello di Ercole che muore bruciato. È difficile per noi moderni comprendere come un intero popolo, un'intera civiltà, potesse trovare divertimento in questi spettacoli di morte. Come si poteva assistere a uomini che si uccidevano a vicenda, ad animali sbranati, a condannati torturati, e considerarlo un intrattenimento?

La risposta probabilmente sta in una mentalità profondamente diversa dalla nostra riguardo al valore della vita umana, alla violenza, alla morte. Per i Romani, la vita degli schiavi, dei prigionieri di guerra, dei criminali condannati, valeva poco. Non erano considerati pienamente umani, non avevano diritti, potevano essere usati e distrutti a piacimento.

E la violenza era parte normale della vita. Roma era una società militarista, costruita sulla conquista e sulla guerra. La violenza era glorificata, celebrata, vista come espressione di virtù maschile. I giochi dell'anfiteatro erano una continuazione ritualizzata della violenza bellica, una forma di addestramento psicologico alla brutalità che la società richiedeva.

Ma c'era anche un altro elemento: i giochi servivano a mantenere il controllo sociale. Il poeta Giovenale coniò la famosa espressione "panem et circenses", pane e giochi circensi, per indicare come il potere imperiale comprasse il consenso della plebe romana dandole cibo gratuito e spettacoli grandiosi. Finché il popolo aveva il ventre pieno e gli occhi occupati dall'intrattenimento, non si ribellava, non contestava il potere, accettava la propria condizione subalterna.

I martiri cristiani e la memoria controversa

Ma c'è un altro aspetto della storia del Colosseo che è stato oggetto di dibattito e controversia: il suo ruolo nelle persecuzioni dei cristiani. La tradizione cristiana ha sempre identificato il Colosseo come uno dei principali luoghi del martirio, come l'arena dove migliaia di fedeli furono dati in pasto alle belve per il loro rifiuto di adorare gli dèi romani.

La realtà storica è più complessa e meno certa. Non abbiamo prove documentarie certe che cristiani siano stati martirizzati specificamente nel Colosseo. Sappiamo che le esecuzioni capitali avvenivano in vari luoghi di Roma, non solo nell'anfiteatro Flavio. Sappiamo che molti martiri morirono in altri anfiteatri dell'impero, non a Roma. E sappiamo che le grandi persecuzioni sistematiche avvennero soprattutto nel terzo e all'inizio del quarto secolo, quando il Colosseo era già in declino come luogo di spettacoli.

Tuttavia, è altamente probabile che almeno alcuni cristiani siano stati effettivamente martirizzati nell'arena del Colosseo, soprattutto durante le persecuzioni di Nerone (anche se il Colosseo non era ancora stato costruito), di Decio e di Diocleziano. Le fonti antiche parlano di cristiani esposti alle belve negli anfiteatri, e il Colosseo era il più grande anfiteatro di Roma.

Ma al di là della certezza storica, ciò che conta è il significato simbolico che il Colosseo ha assunto nella memoria cristiana. È diventato il luogo per eccellenza del martirio, il simbolo della persecuzione che la Chiesa primitiva dovette affrontare, della testimonianza eroica di coloro che preferirono morire piuttosto che rinnegare la fede.

E questo significato simbolico ha trasformato radicalmente il modo in cui i cristiani guardano al Colosseo. Non è più solo un monumento della grandezza romana, un capolavoro dell'architettura antica. È anche, e forse soprattutto, un luogo sacro, consacrato dal sangue dei martiri, testimone della lotta tra l'impero pagano e la fede cristiana.

Questa doppia identità - monumento imperiale e luogo di martirio - crea una tensione feconda. Il Colosseo è insieme il simbolo della potenza di Roma e il simbolo della sua sconfitta spirituale. È il luogo dove l'impero cercò di schiacciare la fede cristiana con la violenza, ma dove invece la fede si rafforzò attraverso la testimonianza del sangue.

I martiri che morirono nell'arena non furono vinti dalla violenza imperiale. Al contrario, la loro morte divenne seme di nuovi cristiani, secondo la celebre affermazione di Tertulliano: "Il sangue dei martiri è seme di nuovi cristiani". Ogni esecuzione che doveva terrorizzare i fedeli e scoraggiare

le conversioni finiva invece per attirare nuovi credenti, colpiti dalla serenità e dal coraggio di chi affrontava la morte per la propria fede.

Il declino e la trasformazione

Ma dopo i fasti dell'inaugurazione e i secoli di gloria, il Colosseo conobbe un lento ma inesorabile declino. Già nel quinto secolo, con la crisi dell'impero e le invasioni barbariche, gli spettacoli gladiatori divennero sempre più rari e meno sfarzosi. L'ultimo combattimento gladiatorio documentato avvenne nel 435. Le venationes continuarono ancora per qualche tempo, ma anch'esse cessarono definitivamente nel sesto secolo.

L'edificio, non più utilizzato per gli spettacoli, cominciò a deteriorarsi. I terremoti del 442 e del 508 danneggiarono le strutture. La manutenzione divenne sempre più difficile e costosa. E soprattutto, il Colosseo divenne una cava di materiali: i blocchi di travertino legati con grappe di ferro furono smontati per riutilizzare sia la pietra che il metallo. I marmi preziosi che rivestivano l'interno furono portati via per decorare chiese e palazzi.

Nel Medioevo, il Colosseo assunse funzioni completamente diverse da quelle originarie. Parte dell'edificio fu occupata da abitazioni popolari. Altre parti furono trasformate in fortezza da potenti famiglie nobili romane, come i Frangipane, che usarono le solide strutture dell'anfiteatro come base per il loro castello.

Era una trasformazione radicale, quasi un capovolgimento. Il luogo che era stato simbolo del potere imperiale, teatro della gloria e della morte, arena di spettacoli grandiosi, era diventato un quartiere popolare, un castello feudale, una cava di pietre. La grandezza antica era sprofondata nella miseria medievale.

Ma proprio in questa decadenza c'era anche qualcosa di profondamente umano, quasi commovente. Le povere famiglie che costruivano le loro case tra le arcate del Colosseo, i nobili che trasformavano l'anfiteatro in fortezza, i muratori che smontavano i blocchi di travertino per costruire chiese e palazzi, tutti partecipavano inconsapevolmente a un processo di trasformazione e di riuso che è caratteristico della storia di Roma.

Roma non ha mai trattato i suoi monumenti antichi come reperti archeologici da conservare intatti. Li ha sempre usati, trasformati, adattati alle esigenze del momento. E in questo continuo riuso c'è una vitalità, una capacità di far vivere il passato nel presente, che è forse più preziosa della conservazione museale.

La cristianizzazione del Colosseo

Ma nel diciottesimo secolo avvenne una svolta importante nella storia del Colosseo. Papa Benedetto XIV, nel 1749, lo consacrò ufficialmente alla Passione di Cristo e ai martiri cristiani. Fece erigere una croce al centro dell'arena e dispose quattordici edicole lungo il percorso interno, rappresentanti le stazioni della Via Crucis.

Era un gesto di appropriazione religiosa dell'edificio. Il Colosseo diventava ufficialmente un monumento cristiano, un luogo di memoria e di preghiera. E questa consacrazione ebbe un effetto pratico immediato: fermò la spoliazione dell'edificio. Perché da quel momento in poi, togliere pietre dal Colosseo significava profanare un luogo sacro, un sacrilegio che nessun cristiano osava commettere.

Questa cristianizzazione del Colosseo può essere letta in modi diversi. Da un lato, fu certamente una forzatura storica: trasformare in luogo specificamente cristiano un edificio che era nato per tutt'altri scopi, e di cui non si aveva neppure la certezza che fosse stato effettivamente teatro di martiri cristiani.

Dall'altro lato, fu anche un gesto di riconciliazione simbolica. Il luogo che aveva rappresentato la violenza dell'impero pagano veniva redento, trasformato, orientato verso Cristo. L'arena della morte diventava luogo di preghiera. Il simbolo della persecuzione diventava memoriale della vittoria finale della fede.

E c'era anche una saggezza pratica in questo gesto. Perché solo attribuendo al Colosseo un valore religioso si poteva sperare di salvarlo dalla completa distruzione. Solo facendone un luogo sacro si poteva interrompere il processo di spoliatura che lo stava smantellando pezzo per pezzo.

Ancora oggi, ogni Venerdì Santo, il Papa guida la Via Crucis al Colosseo. È una cerimonia suggestiva, che riempie l'antica arena di fedeli che pregano e meditano sulla Passione di Cristo. Le fiaccole illuminano le arcate nella notte, le voci dei cantori risuonano tra le pietre antiche, le meditazioni evocano il mistero del dolore redentore.

Per molti cristiani, questa è l'esperienza più profonda del Colosseo: non la visita turistica diurna, tra la folla e le spiegazioni delle guide, ma la partecipazione notturna alla Via Crucis, quando l'edificio si fa spazio di preghiera, quando la storia antica dialoga con la fede presente.

Il restauro moderno e le questioni etiche

Nei due secoli successivi alla consacrazione di Benedetto XIV, il Colosseo è stato oggetto di numerosi interventi di restauro e consolidamento. Gli architetti ottocenteschi puntellarono le parti pericolanti, ricostruirono alcune sezioni crollate, liberarono l'arena dai detriti che l'avevano riempita nel corso dei secoli.

Nel Novecento, e soprattutto negli ultimi decenni, i restauri sono diventati sempre più sofisticati, utilizzando tecniche moderne di consolidamento e di pulitura. Si è cercato di restituire al monumento la sua leggibilità architettonica, permettendo ai visitatori di comprendere come era l'edificio antico, senza però cadere nell'errore di ricostruzioni arbitrarie.

Ma questi restauri hanno anche sollevato questioni etiche importanti. Quanto si deve restaurare? Fino a che punto si può intervenire su una rovina antica senza tradirne la natura di rovina? E soprattutto, come si concilia l'uso del monumento come attrazione turistica di massa con la necessità di conservarlo per le generazioni future?

Perché il Colosseo oggi è visitato da milioni di persone ogni anno. È una delle attrazioni turistiche più frequentate del mondo. E questo afflusso massiccio crea problemi enormi: l'usura dei materiali calpestati da milioni di piedi, l'inquinamento atmosferico, la difficoltà di gestire i flussi senza compromettere l'esperienza della visita.

Ci sono state proposte controverse: installare un pavimento nell'arena per permettere spettacoli e concerti, come avveniva nell'antichità. Costruire una copertura mobile che protegga l'edificio dalle intemperie. Limitare drasticamente il numero dei visitatori per preservare meglio il monumento.

Ogni proposta ha sostenitori e oppositori, argomenti a favore e contrari. E non c'è una soluzione ovvia, perché sono in gioco valori diversi che non sempre si conciliano facilmente: la conservazione del patrimonio, l'accessibilità pubblica, la valorizzazione culturale, la sostenibilità economica.

Forse la lezione che possiamo trarre da queste discussioni è che il patrimonio culturale non è qualcosa di statico, definito una volta per tutte, ma è qualcosa di vivo, che richiede scelte continue, interpretazioni, adattamenti. Ogni generazione deve trovare il proprio modo di rapportarsi con l'eredità del passato, di conservarla senza mummificarla, di valorizzarla senza snaturarla.

Il simbolo universale

Ma al di là delle questioni tecniche e gestionali, il Colosseo mantiene un suo potere simbolico che va oltre la sua realtà fisica. È diventato il simbolo stesso di Roma, l'immagine che rappresenta la città eterna nel mondo.

Perché proprio il Colosseo, e non San Pietro o il Pantheon o qualsiasi altro monumento romano?

Forse perché il Colosseo, nella sua condizione di rovina magnifica, esprime perfettamente il paradosso di Roma: grandezza e decadenza, potenza e vulnerabilità, eternità e caducità.

Il Colosseo è grande ma è rovinato. È potente ma è fragile. Sfida il tempo ma porta i segni inesorabili del tempo. E in questo paradosso, ogni essere umano può riconoscere qualcosa di se stesso, della propria condizione esistenziale.

Ma il Colosseo è anche simbolo di qualcosa di più specificamente cristiano: la vittoria della fede sulla persecuzione, della testimonianza non violenta sulla violenza brutale, dell'amore sul potere.

Il monaco anglosassone Beda il Venerabile, nell'ottavo secolo, scrisse una profezia che è diventata celebre: "Finché esisterà il Colosseo, esisterà Roma. Quando cadrà il Colosseo, cadrà anche Roma. Quando cadrà Roma, cadrà anche il mondo".

È una profezia che può essere letta in molti modi. In senso letterale, non si è avverata: il Colosseo è ancora in piedi, dopo più di duemila anni, e Roma è ancora una città vitale. Ma in senso simbolico, dice qualcosa di profondo: il Colosseo è diventato talmente identificato con Roma che immaginare Roma senza il Colosseo è impossibile.

E forse, per estensione, Roma è talmente identificata con la civiltà occidentale che immaginare il mondo occidentale senza Roma è altrettanto impossibile. Roma non è solo una città, è un'idea, un simbolo, un archetipo. E il Colosseo, come massima espressione di Roma, è diventato simbolo di questa civiltà: della sua grandezza e della sua fragilità, della sua gloria e dei suoi crimini.

Il giovane pellegrino davanti all'arena

Ma che cosa può dire il Colosseo a un giovane del ventunesimo secolo, che vive in un mondo così diverso da quello romano, che ha valori e sensibilità così distanti da quelli dell'impero?

Innanzitutto, il Colosseo può parlare della grandezza della capacità umana. Perché questo edificio straordinario fu costruito con mezzi relativamente semplici: leve, carrucole, ruote, la forza delle braccia e degli animali. Non c'erano gru meccaniche, escavatori, camion. Eppure i Romani riuscirono a sollevare blocchi di pietra di tonnellate, a metterli in opera con precisione millimetrica, a creare una struttura che è durata duemila anni.

Questo ci ricorda che la grandezza non sta tanto negli strumenti quanto nell'intelligenza, nella determinazione, nella capacità organizzativa. I Romani avevano una visione, avevano la volontà di realizzarla, e avevano la pazienza di portare avanti un cantiere per anni, coinvolgendo migliaia di persone in un progetto comune.

In un'epoca come la nostra, dove tutto deve essere veloce, immediato, dove si perde facilmente la pazienza e la capacità di portare avanti progetti a lungo termine, questa lezione del Colosseo è preziosa. Ci ricorda che le grandi opere richiedono tempo, richiedono la capacità di lavorare insieme, richiedono una visione che vada oltre l'immediato.

Ma il Colosseo parla anche della violenza, della crudeltà, del disprezzo per la vita umana. Ci ricorda che la grandezza architettonica e artistica non garantisce la grandezza morale, che una civiltà può essere raffinatissima nella sua cultura e barbarica nella sua etica.

E questo è un monito importante, soprattutto per noi occidentali che tendiamo a celebrare acriticamente la grandezza della civiltà greco-romana. Dobbiamo ricordare che quella civiltà era fondata sullo schiavismo, che considerava normale la violenza brutale, che disprezzava la misericordia come debolezza.

Il cristianesimo ha rappresentato, in questo senso, una rivoluzione morale. Ha affermato il valore infinito di ogni vita umana, anche dello schiavo, anche del nemico, anche del condannato. Ha predicato la misericordia, il perdono, l'amore per i nemici. Ha rovesciato i valori dell'impero, proclamando beati i poveri, i miti, i perseguitati.

E il Colosseo, luogo simbolo della violenza imperiale divenuto poi memoriale dei martiri cristiani, rappresenta questo rovesciamento. L'arena dove i potenti si divertivano guardando la morte è diventata luogo di memoria di coloro che morirono testimoniando l'amore. Il simbolo della forza brutale è diventato simbolo della forza dello spirito.

La memoria che guarisce

Ma forse la lezione più profonda che il Colosseo può offrire è quella della memoria che guarisce. Perché questo edificio porta i segni di una storia violenta e dolorosa, ma non è rimasto prigioniero di quella storia. È stato trasformato, risignificato, aperto a nuovi significati.

La consacrazione cristiana del Colosseo non ha cancellato la sua storia pagana. Non ha preteso di dimenticare ciò che avvenne nell'arena. Ma ha offerto una chiave di lettura nuova, che permette di guardare a quella storia dolorosa non solo con orrore, ma anche con speranza.

Perché se anche nell'arena del Colosseo, luogo di morte e di crudeltà, è stato possibile testimoniare l'amore e la fede, allora non c'è luogo così oscuro dove non possa brillare la luce. Se anche i martiri riuscirono a perdonare i loro carnefici, a pregare per i loro persecutori, a morire benedicendo, allora l'amore è davvero più forte della morte.

E questa è una verità che ogni giovane, credente o non credente, può accogliere come speranza. In un mondo dove la violenza sembra spesso prevalere, dove l'odio e la vendetta sembrano avere sempre l'ultima parola, il Colosseo testimonia che è possibile un'altra via. La via della testimonianza non violenta, della resistenza spirituale, dell'amore che non si lascia vincere dal male ma vince il male con il bene.

Il Colosseo è ancora in piedi dopo duemila anni. L'impero che lo costruì è crollato da quindici secoli. I gladiatori che combatterono nell'arena sono stati dimenticati. Ma la memoria dei martiri che morirono testimoniando la fede è ancora viva, ancora capace di ispirare, ancora capace di dare speranza.

Questa è la vittoria finale, la vittoria che dà senso a tutte le sconfitte apparenti. E il giovane che sta davanti al Colosseo, se ha occhi per vedere e cuore per comprendere, può intuire questa verità: che la forza dello spirito è più duratura della forza delle armi, che la testimonianza dell'amore è più potente del potere imperiale, che la fedeltà alla propria vocazione è la sola cosa che davvero conta, a prescindere dalle circostanze esteriori.

Conclusione: l'arena del mondo

Il Colosseo, con la sua massa imponente e la sua bellezza rovinata, con la sua storia di grandezza e di violenza, con la sua trasformazione da luogo di morte a memoriale di fede, resta uno dei simboli più potenti che l'umanità abbia creato.

È simbolo della grandezza della capacità costruttiva umana e del suo limite invalicabile davanti al tempo. È simbolo della violenza che può annidarsi nel cuore della civiltà e della possibilità di redenzione anche delle realtà più oscure. È simbolo del dialogo incessante tra potere e testimonianza, tra forza brutale e forza dello spirito.

E per il giovane pellegrino che lo visita, può diventare molto più di un'attrazione turistica o di un reperto archeologico. Può diventare un luogo di riflessione esistenziale, un maestro silenzioso che pone domande essenziali: che cosa vale davvero la pena costruire nella vita? Quali sono le opere che resistono al tempo? Che cosa significa grandezza autentica? Come si risponde alla violenza del mondo?

Il Colosseo non dà risposte facili, ma pone le domande giuste. E questo è forse il compito di ogni grande monumento, di ogni grande opera della cultura umana: non fornire soluzioni preconfezionate, ma aprire spazi di interrogazione, stimolare il pensiero, provocare la coscienza. Quando il giovane lascia il Colosseo e torna nella città moderna, porta con sé qualcosa di più delle fotografie e dei ricordi turistici. Porta con sé l'immagine di quella rovina magnifica, testimone di duemila anni di storia. Porta con sé le domande che quell'edificio ha suscitato. Porta con sé la consapevolezza che la storia non è solo passato, ma è anche presente, perché continua a parlarci, a interrogarci, a sfidarci.

E forse, in qualche momento della sua vita futura, quando dovrà fare scelte difficili, quando si troverà davanti a situazioni che sembrano senza via d'uscita, tornerà con la memoria a quell'edificio antico. E si ricorderà che anche nell'arena della morte è stato possibile testimoniare l'amore. E troverà, in quella memoria, la forza per la sua testimonianza.

Capitolo 24

IL PANTHEON: DA TEMPIO PAGANO A CHIESA CRISTIANA

Continuità e trasformazione

La soglia dell'eternità

C'è un momento, quando si attraversa la piazza della Rotonda e ci si trova davanti al Pantheon, in cui il tempo sembra fermarsi. Non è un'impressione retorica, ma un'esperienza che milioni di visitatori hanno condiviso attraverso i secoli. La massa imponente del portico, le colonne che si ergono come un bosco di pietra, l'iscrizione che ancora ricorda Marco Agrippa, tutto concorre a creare una soglia tra il mondo ordinario e qualcosa che lo trascende.

Il giovane che giunge qui, magari dopo aver attraversato il chiasso dei tavolini del caffè, dopo essersi fatto largo tra i turisti e i venditori ambulanti, può sentire un richiamo silenzioso. È come se l'edificio stesso invitasse a rallentare, a sostare, a prepararsi. Perché ciò che sta per varcare non è semplicemente una porta, ma una delle soglie più cariche di significato dell'intera storia dell'umanità.

Il Pantheon è infatti l'unico edificio dell'antica Roma giunto fino a noi sostanzialmente intatto.

Mentre il Colosseo è una rovina, mentre i Fori sono un campo di rovine evocative, mentre gli archi trionfali stanno solitari come relitti di un mondo scomparso, il Pantheon vive. Vive della stessa vita per cui fu costruito quasi duemila anni fa: è uno spazio di culto, un luogo dove gli esseri umani si raccolgono per alzare lo sguardo verso ciò che li supera.

Questa continuità è già di per sé un miracolo. Ma è un miracolo che porta con sé una trasformazione profonda, una conversione nel senso più radicale del termine. Perché il tempio dedicato a tutti gli dèi è diventato la chiesa dedicata a Maria e a tutti i martiri. Il luogo dove si celebrava la molteplicità del divino è diventato il luogo dove si proclama l'unicità di Dio. Eppure l'edificio è rimasto lo stesso, le sue pietre non sono state abbattute, la sua architettura non è stata stravolta.

Come è stato possibile? Che cosa ci dice questa continuità nella trasformazione? Che cosa può insegnare a un giovane del ventunesimo secolo, che vive in un'epoca di cambiamenti così rapidi da sembrare talvolta incomprensibili, questa capacità di accogliere il nuovo senza distruggere l'antico, di trasformare senza annientare?

La visione di Agrippa

Per comprendere il Pantheon, dobbiamo innanzitutto comprendere che cosa esso fosse nelle intenzioni di chi lo volle. L'iscrizione sul frontone è chiara: "Marcus Agrippa Lucii filius consul tertium fecit" - Marco Agrippa, figlio di Lucio, console per la terza volta, fece costruire questo edificio. L'anno era il 27 o il 25 avanti Cristo, a seconda delle datazioni. Agrippa era il generale e amico fedele di Augusto, colui che aveva vinto la battaglia di Azio, l'uomo che più di ogni altro aveva contribuito militarmente alla creazione dell'Impero.

Ma Agrippa non era solo un soldato. Era anche un costruttore, un uomo che credeva nel potere dell'architettura di dare forma al nuovo ordine del mondo. Il suo Pantheon originario sorgeva in una zona che lui stesso aveva urbanizzato, dotandola di terme, portici, giardini. Era il Campo Marzio, la piana alluvionale a nord del vecchio centro cittadino, che sotto Augusto divenne il cuore della nuova Roma imperiale.

Il tempio dedicato a tutti gli dèi aveva un significato preciso in quel contesto. Roma non era solo la padrona di un impero territoriale, ma il punto di convergenza di tutti i popoli, di tutte le culture, di tutte le divinità. Il Pantheon esprimeva architettonicamente questa universalità: tutti gli dèi trovavano posto sotto il suo tetto, tutti i culti potevano riconoscersi nella sua vastità. Era un gesto di inclusione religiosa, ma anche di affermazione politica: Roma era il centro che accoglieva e ordinava la molteplicità del mondo.

L'edificio originario di Agrippa probabilmente aveva una forma diversa da quello che vediamo oggi. Gli scavi archeologici e le fonti antiche suggeriscono che fosse rettangolare, con il pronao rivolto a sud, verso il Campo Marzio. Ma la visione che lo animava era già quella che avrebbe

trovato la sua massima espressione nella ricostruzione adrianea: creare uno spazio che fosse immagine dell'universo, una rappresentazione architettonica del cosmo.

La perfezione adrianea

L'edificio che noi vediamo oggi non è quello di Agrippa, ma quello fatto ricostruire dall'imperatore Adriano tra il 118 e il 125 dopo Cristo. Un incendio aveva distrutto il Pantheon originario nell'anno 80, sotto Domiziano, e un altro incendio lo aveva danneggiato gravemente nel 110, sotto Traiano. Adriano decise di ricostruirlo completamente, ma con un gesto di umiltà che dice molto sul suo carattere, mantenne l'iscrizione originaria di Agrippa sul frontone, quasi a dire che non stava creando qualcosa di nuovo, ma portando a compimento una visione antica.

E che visione! Adriano era un imperatore filosofo, un amante dell'arte e dell'architettura, un viaggiatore instancabile che aveva visto le meraviglie del mondo ellenistico e ne era rimasto affascinato. Per il suo Pantheon volle qualcosa di assolutamente nuovo, una sintesi di tutte le conquiste dell'architettura romana: la grandiosità delle terme imperiali, la precisione geometrica della tradizione greca, l'audacia strutturale del cemento romano.

Il risultato è un edificio che sfida ogni descrizione, perché la sua essenza non sta nei singoli elementi, ma nella loro sintesi perfetta. Visto dall'esterno, il Pantheon è un cilindro sormontato da una cupola, preceduto da un pronao rettangolare con sedici colonne monolitiche di granito. Visto dall'interno, è uno spazio sferico perfetto: l'altezza della cupola è esattamente uguale al diametro della rotonda, 43,44 metri. Se si immaginasse di completare la sfera, essa toccherebbe perfettamente il pavimento.

Questa perfezione geometrica non è un gioco intellettuale, ma esprime un'idea precisa del divino.

La sfera era considerata nell'antichità la forma perfetta, quella più vicina all'eternità e all'immutabilità degli dèi. Racchiudere lo spazio sacro in una sfera significava creare un'immagine del cosmo, un microcosmo che rispecchiava il macrocosmo divino.

E al centro della cupola, come un occhio che guarda il cielo, si apre l'oculo, un'apertura circolare di 9 metri di diametro che è l'unica fonte di luce dell'intero edificio. Attraverso quell'apertura entra la luce del sole, che disegna sulla superficie interna della cupola un cerchio luminoso che si sposta lentamente nel corso della giornata, segnando il passare del tempo con la precisione di un orologio cosmico. Attraverso quell'apertura entra anche la pioggia, che cade sul pavimento leggermente convesso e viene drenata attraverso fori invisibili. Cielo e terra, luce e acqua, tempo ed eternità: tutto converge in questo spazio.

Il miracolo del cemento

Ma come fu possibile costruire una cupola così grande, la più grande cupola in muratura mai realizzata fino all'età moderna? La risposta sta in quella che forse è la più grande invenzione tecnologica dei Romani: il cemento, o più precisamente l'*opus caementicium*, un conglomerato di calce, pozzolana e inerti che permetteva di costruire strutture di una solidità e di una grandezza fino ad allora impensabili.

Per la cupola del Pantheon furono utilizzate tecniche costruttive di incredibile raffinatezza. Lo spessore della cupola diminuisce man mano che si sale, passando dai 6 metri alla base ai 1,2 metri in sommità, alleggerendo progressivamente il peso. Gli inerti utilizzati nel cemento diventano sempre più leggeri salendo verso l'alto: pietra di tufo alla base, poi mattoni tritati, infine pomice leggerissima vicino all'oculo. La superficie interna è alleggerita da cinque ordini di cassettoni trapezoidali che, oltre a ridurre il peso, creano un effetto visivo di straordinaria eleganza.

Ma la vera genialità sta nella struttura nascosta. La cupola non è una superficie continua, ma è organizzata in otto grandi speroni radiali che partono dall'oculo e scendono verso la base, come i costoloni di un ombrello. Tra questi speroni, il cemento forma archi di scarico che distribuiscono il peso. E la base della cupola, dove le forze di spinta laterale sono massime, è rinforzata da gradoni concentrici che aumentano lo spessore del muro.

Tutto questo era invisibile agli occhi degli antichi visitatori, nascosto sotto i rivestimenti di stucco e di marmo. Ma era questa struttura nascosta a permettere il miracolo visibile: uno spazio immenso, libero da pilastri, sostenuto solo dalle pareti circolari e sormontato da una volta che sembra galleggiare nell'aria.

Gli architetti moderni, quando hanno studiato il Pantheon con gli strumenti della statica contemporanea, sono rimasti stupefatti. La distribuzione dei carichi è perfetta, non c'è un grammo di materiale sprecato, non c'è un punto in cui la struttura sia sottodimensionata o sovradimensionata. È come se chi l'ha progettato avesse avuto accesso a calcoli che sarebbero stati possibili solo diciassette secoli dopo, con le equazioni della meccanica razionale.

Questo ci dice qualcosa di importante: l'intuizione, quando è unita all'esperienza e alla sapienza tecnica, può raggiungere risultati che la pura teoria raggiunge solo molto dopo. I costruttori del Pantheon non avevano equazioni matematiche, ma avevano occhi capaci di vedere, mani capaci di modellare, e soprattutto una tradizione di sapere costruttivo che si tramandava di generazione in generazione, affinandosi continuamente.

Lo spazio e la luce

Ma tutta questa maestria costruttiva, tutta questa perfezione strutturale, non sarebbe nulla se non fosse al servizio di un'esperienza spaziale unica. Perché quando si entra nel Pantheon, quando si varca la soglia e ci si trova improvvisamente in quello spazio circolare, sovrastati da quella cupola immensa, illuminati solo da quella luce che cade dall'alto, si sperimenta qualcosa che va oltre la semplice ammirazione estetica.

È un'esperienza che molti hanno cercato di descrivere, senza mai sentirsi pienamente soddisfatti. Il poeta romantico Shelley parlava di una luce che sembrava quasi sostanza, più che semplice illuminazione. Stendhal confessava di essere stato colto da una vertigine mista a commozione.

Marguerite Yourcenar, nelle sue "Memorie di Adriano", immaginava l'imperatore che meditava in quel tempio sulla circolarità del tempo e sull'eternità del presente.

Che cosa crea questa esperienza così particolare? Innanzitutto, il contrasto tra l'esterno e l'interno. All'esterno, il Pantheon si presenta solido, massiccio, definito da linee rette e angoli precisi. Il portico è un tempio greco tradizionale, con le sue colonne e il suo frontone. Ma appena si entra, tutto cambia: le linee rette scompaiono, domina la curva, e lo spazio si apre in una vastità che sembra non avere confini.

Poi c'è la luce. Non è una luce che entra da finestre poste alle pareti, che creerebbe zone d'ombra e zone illuminate. È una luce che cade dall'alto, dal centro, e che si diffonde su tutta la superficie della cupola, facendola sembrare quasi immateriale. Quando il sole è alto, il fascio di luce che scende dall'oculo è visibile come una colonna luminosa, densa di particelle di polvere sospese nell'aria. Quando il cielo è nuvoloso, la luce diventa più diffusa, più morbida, e la cupola sembra dissolversi nella penombra.

E poi c'è il rapporto tra il visitatore e lo spazio. Nel Pantheon non ci sono gerarchie visive imposte, non c'è un punto da cui si deve guardare, non c'è un percorso obbligato. Ogni punto dello spazio circolare ha la stessa dignità, ogni direzione dello sguardo è ugualmente significativa. Il visitatore non è guidato, ma è libero di muoversi, di scegliere dove sostare, dove alzare gli occhi.

Questa libertà è, paradossalmente, ciò che crea l'esperienza più profonda. Perché quando si sceglie di fermarsi, di stare in silenzio sotto quella cupola, di seguire con lo sguardo il lento movimento della luce sull'arco di pietra, si entra in una dimensione diversa del tempo. Non è più il tempo frettoloso del fare, ma il tempo contemplativo dell'essere. Non è più il tempo lineare della storia, ma il tempo ciclico del cosmo, segnato dal movimento del sole.

Gli dèi e il Dio

Ma chi erano gli dèi che abitavano questo spazio perfetto? Le fonti antiche sono curiosamente vaghe al riguardo. Dione Cassio, storico del terzo secolo, scrive che nel Pantheon erano ospitate molte statue divine, e che forse il nome derivava proprio dal fatto che la cupola ricordava la volta

celeste, dove gli dèi hanno la loro dimora. Ma non abbiamo un elenco preciso delle divinità che vi erano venerate.

Probabilmente c'erano le statue dei grandi dèi del pantheon romano: Giove, Giunone, Minerva, che formavano la triade capitolina. Forse c'era Marte, il dio della guerra tanto caro ai Romani. E sicuramente c'erano le divinità legate alla famiglia imperiale, perché il Pantheon era anche un luogo di culto dinastico, dove gli imperatori divinizzati ricevevano onori divini.

Ma più che l'identità specifica di queste divinità, ciò che conta è l'idea che animava il tempio: l'idea che il divino fosse molteplice, che ogni popolo avesse i suoi dèi, che tutte queste divinità potessero coesistere nello spazio sacro di Roma. Era un politeismo inclusivo, che vedeva nelle diverse religioni non contraddizioni ma sfaccettature diverse di un'unica realtà divina.

Questa visione entrò in crisi nel momento in cui il cristianesimo cominciò a diffondersi. Perché i cristiani affermavano qualcosa di radicalmente diverso: che Dio è uno solo, che gli altri dèi sono idoli vani, che non si può servire Dio e mammona. Era un'affermazione esclusiva che si scontrava frontalmente con l'inclusivismo pagano.

Eppure, quando il cristianesimo divenne la religione dell'Impero, quando i templi pagani vennero chiusi o distrutti, il Pantheon sopravvisse. Non subito: per due secoli rimase chiuso, in una specie di limbo, né tempio pagano né chiesa cristiana. Ma nel 609, quando l'imperatore bizantino Foca donò l'edificio a papa Bonifacio IV, avvenne la trasformazione decisiva.

Il papa consacrò il Pantheon come chiesa cristiana, dedicandola a Santa Maria ad Martyres, Maria e tutti i martiri. Fu un gesto carico di significato teologico. Il tempio di tutti gli dèi diventava la chiesa di tutti i martiri, cioè di tutti coloro che avevano testimoniato con il sangue l'unico vero Dio. La molteplicità pagana veniva sostituita dalla molteplicità dei santi, ma in una prospettiva radicalmente diversa: non più dèi da adorare, ma fratelli nella fede da venerare e invocare come intercessori presso l'unico Dio.

E Maria, la Madre di Dio, veniva posta come regina di questo spazio che era stato il trono degli dèi. Lei, la creatura umana che aveva accolto nel suo grembo il Verbo eterno, diventava il simbolo perfetto della trasformazione: l'umanità che si apre al divino, la materia che diventa portatrice dello Spirito.

La memoria delle reliquie

La tradizione racconta che per la consacrazione del 609 furono portate al Pantheon ventotto carri di reliquie di martiri, prelevate dalle catacombe romane. Che questo numero sia esatto o simbolico, poco importa. Ciò che conta è il gesto: riempire lo spazio che era stato degli dèi con la memoria dei martiri cristiani.

È un gesto che oggi può sembrare naturale, ma che all'epoca doveva apparire straordinario, forse scandaloso. Perché i martiri erano, nella grande maggioranza, persone comuni, schiavi, artigiani, donne, giovani. Non erano eroi mitici o figure divine, ma esseri umani che avevano testimoniato la loro fede fino alla morte. Mettere le loro ossa in quello spazio magnifico significava affermare una rivoluzione dei valori: non più la grandezza imperiale, non più la potenza divina degli dèi, ma l'umiltà eroica della testimonianza cristiana.

E significava anche affermare la continuità della Chiesa con quei primi credenti che erano stati perseguitati proprio da quella Roma imperiale che aveva costruito il Pantheon. I martiri erano la memoria vivente di un tempo in cui essere cristiani significava rischiare la vita, in cui la fede non era una convenzione sociale ma una scelta radicale.

Portare le loro reliquie nel cuore monumentale di Roma significava dire: noi non rinneghiamo la nostra storia, non dimentichiamo le nostre radici, anche ora che siamo diventati la religione dell'Impero. Anzi, proprio ora che siamo potenti, ricordiamo chi eravamo quando eravamo deboli. Proprio ora che abbiamo templi magnifici, ricordiamo chi pregava nelle catacombe.

È una lezione che ogni generazione cristiana deve reimparare: la lezione della memoria fedele, che non dimentica da dove viene anche quando arriva lontano. Il giovane che oggi visita il Pantheon e scopre questa storia può chiedersi: e io, ricordo le mie radici? So da dove vengo? Conosco le storie

di coloro che mi hanno preceduto nella fede, che hanno reso possibile con la loro testimonianza che io oggi possa credere liberamente?

Bernini e la trasformazione barocca

Ma la storia del Pantheon come chiesa cristiana non si fermò alla consacrazione del 609. Nei secoli successivi, l'edificio continuò a essere utilizzato, amato, trasformato. Nel Medioevo divenne una chiesa parrocchiale, frequentata dal popolo del rione. Nel Rinascimento attirò l'interesse degli artisti e degli architetti, che lo studiarono come modello insuperato di architettura classica.

Ma fu nel Seicento, nell'epoca del Barocco, che il Pantheon conobbe una trasformazione significativa. Papa Urbano VIII Barberini, grande mecenate dell'arte ma anche uomo dalla personalità controversa, decise di "modernizzare" l'interno del Pantheon secondo il gusto dell'epoca. Chiamò Gian Lorenzo Bernini, il genio del Barocco romano, e gli affidò il compito di rinnovare l'edificio.

Bernini aggiunse due campanili ai lati del frontone del portico. Erano due torrette barocche, ricche di decorazioni, che dovevano armonizzare l'antico edificio con il linguaggio architettonico moderno. Ma il risultato fu, secondo molti, un disastro estetico. Quei campanili, soprannominati subito dal popolo romano "le orecchie d'asino", spezzavano la purezza delle linee classiche, aggiungendo una nota dissonante alla perfezione adrianea.

Rimasero in piedi per due secoli, fino al 1883, quando finalmente furono demoliti nel quadro di un restauro che mirava a restituire al Pantheon il suo aspetto antico. E oggi, guardando le foto ottocentesche che mostrano il Pantheon con quei campanili, si capisce perché furono tanto criticati: davvero sembravano un'aggiunta inopportuna, un tentativo di migliorare ciò che era già perfetto.

Eppure, quella vicenda dei campanili di Bernini ci insegna qualcosa di importante sul rapporto tra conservazione e innovazione. Ogni epoca ha la tentazione di "migliorare" ciò che ha ereditato, di modernizzare l'antico, di aggiungere il proprio segno a ciò che riceve. A volte questa tentazione produce capolavori, come quando Michelangelo completò Palazzo Farnese o quando Bernini stesso creò il colonnato di San Pietro. Altre volte produce errori, come i campanili del Pantheon.

Come si fa a distinguere? Non c'è una regola sicura, ma forse un criterio può essere questo: l'aggiunta rispetta e valorizza ciò che c'era prima, oppure lo contraddice e lo sminuisce? Dialoga con l'antico in un rapporto di reciproca valorizzazione, oppure cerca di sovrastarlo e di negarlo? Nel caso dei campanili berniniani, la risposta era chiara: essi contrastavano con la semplicità e la purezza dell'edificio antico, tentavano di imporgli un linguaggio che non era il suo. Per questo furono giustamente rimossi, restituendo al Pantheon la sua integrità formale.

Il pantheon degli uomini illustri

Ma se i campanili furono un errore, un'altra trasformazione del Pantheon si rivelò profondamente significativa: la sua destinazione a mausoleo degli uomini illustri. Cominciò quasi per caso, nel 1520, quando vi fu sepolto il pittore Raffaello Sanzio, morto a soli trentasette anni nel pieno della sua gloria artistica. La tomba di Raffaello, con il suo semplice sarcofago antico e l'epitaffio che ricordava come la natura stessa temesse di essere superata mentre egli viveva, divenne subito meta di pellegrinaggio per gli artisti di tutta Europa.

Seguirono altre sepolture illustri: architetti, musicisti, cardinali. Ma fu dopo l'Unità d'Italia che il Pantheon assunse un ruolo nuovo e problematico. Nel 1878 vi fu sepolto il re Vittorio Emanuele II, primo re dell'Italia unita. E nel 1900 vi fu sepolto suo figlio Umberto I, assassinato a Monza da un anarchico.

Erano sepolture che creavano un imbarazzo teologico e politico. Come poteva una chiesa cristiana diventare il mausoleo dei re di un regno che aveva tolto il potere temporale al Papa? Come si potevano celebrare esequie religiose per sovrani che incarnavano un potere che la Chiesa aveva combattuto?

Eppure, ancora una volta, il Pantheon mostrò la sua capacità di accogliere e trasformare. Le tombe dei re furono accettate, anche se con riserve e discussioni. E col tempo si è creata una convivenza,

non senza tensioni, tra la funzione religiosa e la funzione civile dell'edificio. Il Pantheon è chiesa e monumento nazionale, luogo di culto e luogo di memoria storica.

Questa duplicità può essere letta come un limite o come una ricchezza. Certamente crea problemi pratici: durante le visite turistiche, la celebrazione della messa è a volte disturbata dal vociare dei gruppi. E durante le cerimonie ufficiali, la dimensione religiosa rischia di essere oscurata da quella civile.

Ma forse questa tensione è anche un segno. Il segno che il sacro e il profano non possono essere completamente separati, che la fede cristiana non è un affare puramente privato ma ha a che fare con la storia, con la cultura, con la vita civile. E il segno che la memoria storica di un popolo non può prescindere dalla sua memoria religiosa, che le due dimensioni si intrecciano inevitabilmente.

La cupola come immagine del cielo

Torniamo però alla dimensione più profondamente spirituale del Pantheon. Perché al di là delle vicende storiche, al di là delle trasformazioni e delle controversie, resta il fatto fondamentale: questo è uno spazio che parla di Dio, o meglio, uno spazio che crea le condizioni per l'esperienza del divino.

La cupola è l'elemento centrale di questa esperienza. Quando si sta al centro del Pantheon e si alza lo sguardo, si vede una semisfera perfetta che racchiude lo spazio. E al centro di questa semisfera, l'oculo aperto sul cielo. È un'immagine potentissima: la cupola rappresenta il cielo, o meglio, rappresenta l'idea stessa del cielo come volta che sovrasta la terra.

Nella visione antica, il cielo era effettivamente concepito come una cupola solida, la volta celeste dove erano fissate le stelle. E Dio, o gli dèi, abitavano al di là di questa volta, in una dimensione trascendente inaccessibile agli umani. L'oculo del Pantheon è come uno squarcio in questa volta, un'apertura attraverso cui il divino può manifestarsi, attraverso cui la luce celeste può scendere sulla terra.

Ma nella visione cristiana, questa immagine acquisisce un significato nuovo e più profondo. Il cielo non è più solo la dimora inaccessibile di Dio, ma è diventato accessibile attraverso Cristo.

L'Incarnazione ha aperto un varco tra cielo e terra, ha creato una comunicazione tra divino e umano che prima non c'era. E l'Ascensione di Cristo ha aperto la strada perché anche l'umanità possa salire al cielo.

L'oculo del Pantheon diventa allora un'immagine di questa apertura. La luce che scende dall'alto è immagine della grazia che discende da Dio. Ma è anche immagine della chiamata che sale verso l'alto, del desiderio umano di trascendenza che può finalmente trovare risposta.

E c'è un altro elemento simbolico profondissimo: attraverso l'oculo entra anche la pioggia. Quando piove, l'acqua cade al centro del Pantheon, bagna il pavimento, viene drenata attraverso i fori di scolo. È un'immagine del cielo che si effonde sulla terra, delle benedizioni celesti che scendono sul mondo. Ed è anche un'immagine battesimale: l'acqua che purifica, che rigenera, che dona nuova vita.

I Padri della Chiesa amavano molto queste immagini cosmiche. Vedevano nell'architettura delle chiese un riflesso dell'ordine divino del cosmo. La chiesa come edificio era immagine della Chiesa come comunità dei credenti, e insieme immagine del cosmo come creazione di Dio. Il Pantheon, con la sua perfezione geometrica e la sua apertura al cielo, si prestava perfettamente a questa lettura simbolica.

Il silenzio e la parola

Ma forse l'esperienza più profonda che il Pantheon può offrire è quella del silenzio. Non il silenzio come assenza di rumore - quello è difficile da trovare, tra i gruppi di turisti e le spiegazioni delle guide. Ma il silenzio come atteggiamento interiore, come capacità di sostare senza la frenesia del fare, come apertura all'ascolto.

Quando si riesce a trovare questo silenzio interiore, anche in mezzo al chiasso esteriore, allora lo spazio del Pantheon comincia a parlare. Non con parole, ma con la sua semplice presenza. La

vastità della cupola dice qualcosa sull'immensità di Dio. La perfezione geometrica dice qualcosa sull'ordine della creazione. La luce che scende dall'alto dice qualcosa sulla trascendenza che si fa immanenza.

E il visitatore che sa ascoltare questo linguaggio silenzioso può sentirsi parte di qualcosa di più grande. Può percepire di essere non solo un individuo isolato, ma un elemento di un cosmo ordinato, una creatura in relazione con il Creatore, un membro di una comunità che attraversa i secoli.

Questo è particolarmente importante per i giovani di oggi, che vivono in una cultura del rumore, della distrazione continua, dello stimolo permanente. Il Pantheon offre la possibilità di un'esperienza diversa: un'esperienza di concentrazione, di presenza, di attenzione contemplativa. Non è facile. Richiede uno sforzo, una disciplina interiore che va contro le abitudini acquisite. Richiede di spegnere il telefono, di non fare fotografie compulsivamente, di non cercare subito la spiegazione razionale di ciò che si sta vedendo. Richiede semplicemente di stare lì, di guardare, di respirare, di lasciarsi attraversare dall'esperienza.

Ma quando si riesce, anche solo per pochi minuti, l'esperienza può essere trasformativa. Perché si scopre che il silenzio non è vuoto, ma pieno. Pieno di una presenza che non si può nominare, ma che si può sentire. Pieno di una pace che non dipende dalle circostanze esteriori, ma che nasce da un allineamento interiore con qualcosa di più grande di noi.

La sapienza dei costruttori

C'è un aspetto del Pantheon che spesso viene trascurato, ma che merita attenzione: la sapienza tecnica e artistica di chi lo ha costruito. Abbiamo già parlato delle tecniche costruttive, della genialità strutturale della cupola. Ma dietro queste tecniche c'è qualcosa di più profondo: c'è una visione del lavoro umano come cooperazione con l'ordine divino del cosmo.

Gli antichi costruttori non si consideravano semplici esecutori di un progetto. Si consideravano artefici che collaboravano con le forze della natura, che assecondavano le leggi della materia, che cercavano di portare a perfezione le potenzialità insite nella pietra, nel cemento, nella luce.

Questa visione è lontana dalla nostra mentalità moderna, che vede spesso il lavoro come dominio dell'uomo sulla natura, come imposizione della volontà umana sulla materia inerte. Ma è una visione che ha qualcosa da insegnarci. Perché ci ricorda che il fare umano raggiunge i suoi risultati migliori non quando forza la realtà, ma quando la ascolta e la asseconda.

I costruttori del Pantheon ascoltarono la pietra, la studiarono, capirono come poteva essere lavorata. Ascoltarono il cemento, sperimentarono le sue possibilità, trovarono il modo di alleggerirlo e rinforzarlo. Ascoltarono la luce, osservarono i suoi movimenti, crearono lo spazio che la potesse accogliere.

E in questo ascolto paziente, in questa cooperazione rispettosa con la materia, crearono qualcosa che è durato quasi duemila anni e che continua a stupire e a commuovere. Crearono qualcosa che va oltre la semplice funzionalità, che tocca la dimensione del bello e del sacro.

Questa lezione della sapienza artigianale è particolarmente importante oggi, in un'epoca in cui la tecnologia tende a separarci dall'esperienza diretta della materia, in cui il lavoro diventa sempre più astratto e virtuale. Il Pantheon ci ricorda che c'è una sapienza del fare concreto, del toccare, del modellare, che non può essere sostituita da nessuna tecnologia per quanto avanzata.

E ci ricorda anche che questa sapienza non è solo tecnica, ma è anche etica e spirituale. Perché implica un rispetto per la materia, una pazienza nel lavoro, un'umiltà nell'accogliere i limiti e le possibilità di ciò con cui si lavora. Implica, in fondo, quella che i monaci medievali chiamavano "laborare est orare", lavorare è pregare: l'idea che il lavoro ben fatto, il lavoro che rispetta la creazione e cerca la perfezione, è in se stesso una forma di preghiera.

Raffaello e la morte dell'artista

La tomba di Raffaello, che si trova in una delle nicchie del Pantheon, merita una riflessione particolare. Raffaello morì il 6 aprile 1520, nel giorno del suo trentasettesimo compleanno, lo stesso

giorno in cui era nato. Questa coincidenza sembrò a molti contemporanei un segno del destino, come se la sua vita fosse stata un cerchio perfetto, chiuso nel momento stesso in cui si era aperto. Fu sepolto nel Pantheon per sua stessa volontà. Aveva chiesto di essere inumato in quel luogo che amava, che aveva studiato, che considerava il massimo esempio dell'architettura antica. E i suoi contemporanei accolsero questa richiesta come un onore dovuto: Raffaello era considerato il più grande pittore vivente, colui che aveva raggiunto la perfezione nell'arte, degno di riposare nel tempio che era simbolo della perfezione architettonica.

Il suo amico Pietro Bembo, grande umanista e poeta, compose l'epitaffio che ancora si legge sulla tomba: "Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci / rerum magna parens et moriente mori" - Qui giace Raffaello, dal quale la grande madre delle cose (la Natura) temette di essere vinta mentre egli viveva, e di morire quando egli morì.

È un epitaffio che esprime perfettamente la concezione rinascimentale dell'arte. L'artista non è più visto come un semplice artigiano che riproduce la realtà, ma come un creatore che rivaleggia con la natura stessa. Raffaello aveva raggiunto una tale perfezione nella rappresentazione della bellezza che la natura stessa sembrava superata. E la sua morte era stata una perdita cosmica, come se con lui fosse morta una parte della capacità del mondo di generare bellezza.

Questa visione può sembrare esagerata, retorica. Ma dice qualcosa di profondo sul valore dell'arte e sulla vocazione dell'artista. L'arte non è un semplice abbellimento della vita, un ornamento superfluo. È una via di accesso al mistero della creazione, un modo in cui l'essere umano partecipa all'atto creativo divino.

E la morte dell'artista, soprattutto quando avviene nel pieno della maturità creativa, è davvero una perdita cosmica. Perché con lui muore un modo unico di vedere il mondo, una capacità irripetibile di cogliere e manifestare la bellezza. Raffaello aveva ancora tanto da dare, tanti capolavori non dipinti, tante visioni non realizzate. La sua morte prematura fu sentita come una sottrazione di bellezza al mondo.

Ma la scelta di seppellirlo nel Pantheon ha anche un altro significato. Significa riconoscere che l'arte è una dimensione sacra dell'esistenza umana, degna di abitare lo stesso spazio del culto divino. Significa affermare che la bellezza creata dall'uomo e la bellezza della creazione divina non sono in contraddizione, ma si richiamano e si illuminano a vicenda.

Il giovane artista che oggi visita la tomba di Raffaello può sentire questo richiamo alla grandezza della vocazione artistica. Ma può anche sentire la responsabilità che essa comporta: l'arte non è autoespressione narcisistica, non è ricerca del successo personale, ma è servizio alla bellezza, testimonianza di ciò che trascende l'individuo.

La continuità e la rottura

Torniamo ora alla questione fondamentale: come è stato possibile che il Pantheon sopravvivesse alla fine del paganesimo? Come è stato possibile che il tempio degli dèi diventasse la chiesa di Dio senza essere distrutto?

La risposta facile sarebbe: per un caso fortunato, per la lungimiranza di un papa, per il fatto che l'edificio era troppo bello per essere abbattuto. Ma questa risposta non coglie la profondità della questione. Perché il passaggio dal paganesimo al cristianesimo non fu semplicemente un cambio di religione, ma fu una rivoluzione radicale nella concezione stessa del divino, dell'uomo, del mondo. Gli dèi pagani erano forze naturali divinizzate, erano proiezioni delle passioni e dei desideri umani, erano garanti dell'ordine cosmico e sociale. Il Dio cristiano è totalmente altro: è creatore dal nulla, è amore gratuito, è Trinità di persone in comunione. Tra queste due concezioni c'è un abisso, una discontinuità radicale.

Eppure, il cristianesimo non volle semplicemente distruggere tutto ciò che era pagano. Volle anche assumere, trasformare, redimere. Questa è la dottrina dell'assunzione, così cara ai Padri della Chiesa: tutto ciò che nell'umanità precristiana era autenticamente umano, nobile, bello, vero, poteva essere assunto e portato a compimento nel cristianesimo.

Il Pantheon è un esempio perfetto di questa dinamica. La sua architettura, la sua bellezza, la sua capacità di creare uno spazio sacro, tutto questo non era semplicemente pagano, ma era profondamente umano. Era l'espressione della capacità umana di cercare il divino, di creare spazi di trascendenza, di dar forma architettonica al mistero.

Questa capacità non doveva essere distrutta, ma poteva essere orientata verso il vero Dio. La cupola che rappresentava il cielo pagano poteva diventare immagine del cielo cristiano. L'oculo che lasciava entrare la luce delle stelle poteva lasciare entrare la luce del Verbo incarnato. Lo spazio che accoglieva la molteplicità degli dèi poteva accogliere la molteplicità dei santi.

Ma questa assunzione non fu senza trasformazione. Il Pantheon cristiano non è semplicemente il Pantheon pagano con un nome diverso. È uno spazio che è stato risignificato, riempito di nuovi contenuti, orientato verso una nuova direzione. Gli dèi di pietra sono stati rimossi, al loro posto sono stati messi altari cristiani. Le statue degli imperatori divinizzati sono state sostituite dalle immagini dei santi. E soprattutto, il culto che vi si celebra è radicalmente diverso: non più sacrifici agli dèi, ma la celebrazione eucaristica, il memoriale del sacrificio di Cristo.

Il giovane e il Pantheon

Che cosa può dire tutto questo a un giovane del ventesimo secolo? Che cosa può significare per lui questo edificio antico, questa storia complessa di continuità e trasformazione?

Innanzitutto, il Pantheon può parlare al giovane della possibilità di una bellezza che dura. In un mondo dove tutto sembra effimero, dove le mode cambiano in continuazione, dove il nuovo diventa vecchio in pochi anni, il Pantheon testimonia che è possibile creare qualcosa che resista al tempo. Qualcosa che sia così perfettamente concepito, così solidamente costruito, così profondamente bello, da attraversare i secoli senza perdere la sua capacità di commuovere.

Ma questa bellezza che dura non è frutto dell'ostinazione a conservare il passato tal quale. È frutto della capacità di trasformare senza distruggere, di innovare rispettando ciò che c'era prima, di accogliere il nuovo senza rinnegare l'antico. Il Pantheon è lo stesso edificio di duemila anni fa, eppure è profondamente diverso. È continuità e rottura insieme.

Questa lezione è preziosa per un giovane che si affaccia alla vita adulta. Anche lui dovrà affrontare il problema di come rapportarsi con ciò che ha ricevuto: la famiglia, la tradizione, la cultura, la fede. Dovrà scegliere che cosa conservare e che cosa lasciare, che cosa portare con sé e che cosa abbandonare.

E il Pantheon gli suggerisce un criterio: conserva ciò che è autenticamente umano, ciò che parla di bellezza, di verità, di bene. Lascia andare ciò che è solo convenzione, solo abitudine, solo paura del nuovo. E soprattutto, non avere paura di trasformare ciò che conservi, di riempirlo di nuovi significati, di orientarlo verso nuovi orizzonti.

Poi, il Pantheon può parlare al giovane della dimensione contemplativa dell'esistenza. In una cultura che valorizza solo l'azione, l'efficienza, il risultato misurabile, il Pantheon testimonia che c'è anche un altro modo di essere umani: il modo della contemplazione, del sostare, del lasciarsi semplicemente essere nello spazio e nel tempo.

Quando si entra nel Pantheon e si alza lo sguardo verso la cupola, non si sta facendo nulla di produttivo. Non si sta guadagnando denaro, non si sta acquisendo una competenza professionale, non si sta costruendo una carriera. Si sta semplicemente guardando, ammirando, lasciandosi toccare dalla bellezza. E questa esperienza "improduttiva" può essere più importante di tante attività produttive, perché nutre l'anima, allarga il cuore, apre la mente.

Il giovane ha bisogno di imparare questa lezione. Ha bisogno di capire che la vita non è solo fare, ma è anche essere. Non è solo produrre, ma è anche contemplare. Non è solo correre verso il futuro, ma è anche sostare nel presente.

E infine, il Pantheon può parlare al giovane della questione di Dio. Non in modo assertivo, non imponendo una risposta, ma semplicemente ponendo la domanda. Perché questo spazio così perfetto, questa architettura così sublime, questa luce che cade dall'alto, tutto questo richiama inevitabilmente la dimensione della trascendenza.

Anche il giovane che si dichiara ateo o agnostico, se ha il cuore aperto, può sentire nel Pantheon un richiamo verso qualcosa che lo supera. Può sentire che la sua vita non è chiusa in se stessa, ma è aperta a un orizzonte più vasto. Può intuire che la domanda su Dio, anche se non trova risposta, è una domanda costitutiva dell'essere umano.

E il giovane credente può trovare nel Pantheon una conferma della sua fede. Può vedere come la ricerca umana di Dio, anche quando è ancora incerta e confusa come nel paganesimo antico, può preparare la strada all'accoglienza della rivelazione. Può capire che la fede cristiana non è negazione dell'umano, ma suo compimento.

L'architettura come teologia

C'è un ultimo aspetto che merita attenzione: il Pantheon come esempio di architettura teologica, cioè di architettura che esprime attraverso la forma una visione del divino.

Gli antichi sapevano bene che l'architettura non è solo una questione tecnica, ma è anche una questione simbolica e spirituale. La forma di un edificio sacro non è casuale, ma esprime una concezione del rapporto tra Dio e l'uomo, tra cielo e terra, tra tempo ed eternità.

Il Pantheon esprime questa concezione attraverso la perfezione geometrica della sfera. La sfera è la forma più perfetta, quella senza inizio né fine, quella che è uguale in tutte le direzioni. È l'immagine dell'eternità, dell'immutabilità, della perfezione divina.

Ma questa sfera non è chiusa. È aperta dall'oculo, che crea una connessione tra l'interno e l'esterno, tra la terra e il cielo, tra l'umano e il divino. È un'architettura che esprime insieme la trascendenza di Dio (la perfezione della forma) e la sua immanenza (l'apertura dell'oculo).

Quando il Pantheon divenne cristiano, questa concezione non fu abbandonata, ma fu arricchita.

Perché il cristianesimo afferma qualcosa di ancora più radicale: che la trascendenza e l'immanenza non sono semplicemente collegate da un'apertura, ma sono unite nella persona di Cristo, vero Dio e vero uomo. L'Incarnazione è l'oculo definitivo, lo squarcio insanabile tra cielo e terra.

E la Chiesa, corpo mistico di Cristo, è il luogo dove questa unione continua a realizzarsi. Il

Pantheon cristiano non è solo un'immagine architettonica di questa realtà, ma è un luogo dove essa si attualizza ogni volta che si celebra l'Eucaristia, ogni volta che la comunità si raduna, ogni volta che un credente prega.

Questa dimensione teologica dell'architettura è oggi largamente perduta. Costruiamo chiese che sono funzionali, confortevoli, moderne, ma che spesso non dicono nulla sul mistero che dovrebbero custodire. Il Pantheon ci ricorda che un'architettura veramente sacra deve essere più di un semplice contenitore per le attività liturgiche. Deve essere essa stessa teofania, manifestazione del divino, spazio che aiuta l'uomo a elevarsi verso Dio.

Questo non significa che dobbiamo continuare a costruire edifici in stile antico. Ma significa che dobbiamo recuperare la consapevolezza che la forma architettonica ha un valore simbolico, che lo spazio sacro deve essere pensato in funzione dell'esperienza spirituale che deve suscitare, che la bellezza architettonica non è un lusso ma una necessità per la vita di fede.

La pioggia e il battesimo

C'è un dettaglio del Pantheon che colpisce chi lo visita in un giorno di pioggia: l'acqua che cade dall'oculo e bagna il pavimento centrale. È uno spettacolo insolito, forse inquietante per chi è abituato a pensare che un edificio debba essere impermeabile. Ma è anche profondamente significativo.

L'acqua che cade dal cielo è da sempre un'immagine della benedizione divina. Nelle culture agricole, la pioggia è vita, è fecondità, è promessa di raccolto. Nella Bibbia, Dio promette di mandare la pioggia a suo tempo come segno della sua benevolenza. E nell'apocalittica, la pioggia è immagine dello Spirito che si effonde sugli uomini.

Nel Pantheon, questa acqua che cade dall'oculo e bagna il pavimento diventa un'immagine naturale del battesimo. L'acqua che scende dall'alto, che purifica, che rigenera. E il fatto che questa acqua sia

raccolta e drenata non toglie nulla al simbolo, anzi lo rafforza: l'acqua battesimale non ristagna, ma scorre, portando via il peccato e donando vita nuova.

I Padri della Chiesa amavano molto queste immagini naturali del battesimo. Vedevano nell'acqua un elemento cosmico che esprimeva il mistero della rigenerazione cristiana. E il Pantheon, con il suo oculo aperto alla pioggia, offriva un'immagine perfetta di questa concezione.

Ma c'è anche un altro livello di significato. L'acqua che entra nel tempio ricorda che il sacro non è separato dal mondo naturale, che la grazia non annulla la natura ma la assume e la trasfigura. Il Pantheon non è uno spazio chiuso e protetto dalle intemperie, ma è uno spazio aperto al cielo, vulnerabile agli elementi, partecipe del ciclo cosmico delle stagioni.

Questa apertura al mondo naturale è una caratteristica importante della spiritualità cristiana. Il cristianesimo non è una religione della fuga dal mondo, ma è la religione dell'Incarnazione, che prende sul serio la materia, il corpo, il cosmo. E il Pantheon, con la sua apertura all'acqua e alla luce del cielo, esprime perfettamente questa dimensione incarnata della fede.

Il cammino del sole

Un'altra esperienza che il Pantheon offre a chi sa sostare in contemplazione è quella del movimento della luce nel corso della giornata. Il fascio di luce che entra dall'oculo non è fisso, ma si sposta lentamente sulla superficie della cupola, seguendo il movimento apparente del sole nel cielo.

All'alba, quando il sole è basso a est, la luce entra obliquamente e illumina la parte occidentale della cupola. A mezzogiorno, quando il sole è allo zenit, la luce cade verticalmente e illumina il centro del pavimento. Al tramonto, quando il sole è basso a ovest, la luce illumina la parte orientale della cupola.

Questo movimento crea un orologio solare naturale, che segna il passare delle ore con precisione poetica. Ma crea anche un'esperienza spirituale profonda: quella del tempo come liturgia cosmica, come partecipazione al ritmo dell'universo.

Nel mondo antico, il movimento del sole era visto come manifestazione dell'ordine divino del cosmo. Il sole che sorge ogni mattina, che attraversa il cielo, che tramonta ogni sera, esprimeva la regolarità, l'affidabilità, la benevolenza dell'ordine cosmico. E i templi erano spesso orientati in modo da catturare la luce del sole in momenti significativi: all'alba dell'equinozio, al mezzogiorno del solstizio, al tramonto di giorni sacri.

Il Pantheon, con il suo oculo aperto al cielo, partecipa di questa concezione. Non è orientato verso un punto cardinale specifico, ma è aperto a tutte le direzioni, accogliendo il sole in ogni momento della sua corsa. È un'architettura che celebra il tempo ciclico del cosmo, che si armonizza con i ritmi naturali della luce.

Quando il Pantheon divenne cristiano, questa concezione del tempo ciclico fu integrata con la concezione cristiana del tempo lineare, il tempo della salvezza che va dalla creazione alla parusia. La luce che si muove nella cupola divenne immagine di Cristo, sole di giustizia che illumina il mondo. Il ciclo quotidiano del sole divenne immagine del mistero pasquale: morte al tramonto, risurrezione all'alba.

E per il visitatore contemporaneo, sostare nel Pantheon e seguire il movimento della luce può diventare un esercizio di *mindfulness* cristiana. Non una fuga dal tempo, ma un'accoglienza consapevole del tempo come dono, come opportunità di presenza, come luogo dell'incontro con Dio.

La comunità dei visitatori

Un ultimo aspetto che merita attenzione è la dimensione comunitaria dell'esperienza del Pantheon. Perché, a differenza di tanti altri monumenti antichi che sono rovine solitarie, il Pantheon è un luogo vivo, frequentato, abitato.

Ogni giorno migliaia di persone attraversano la sua soglia. Turisti da ogni parte del mondo, pellegrini cristiani, studiosi di architettura, romani che vengono a pregare o semplicemente a sostare in silenzio. È un'umanità variegata, che porta con sé lingue, culture, fedi diverse.

Questa varietà non è un disturbo, ma è parte dell'esperienza stessa del Pantheon. Perché questo edificio è nato proprio per accogliere la molteplicità: la molteplicità degli dèi nel tempio pagano, la molteplicità dei santi e dei martiri nella chiesa cristiana. E oggi accoglie la molteplicità dei visitatori, ciascuno con la sua ricerca, le sue domande, le sue speranze.

C'è qualcosa di profondamente evangelico in questa apertura. Il Vangelo annuncia un Dio che chiama tutti i popoli, che abbatte i muri di separazione, che crea una comunità universale. E il Pantheon, nella sua architettura circolare senza gerarchie spaziali, esprime perfettamente questa universalità.

Quando si sta nel Pantheon circondati da persone di ogni lingua e nazione, si può avere un'anticipazione di quella che la Rivelazione descrive come la liturgia celeste: una moltitudine immensa di ogni nazione, tribù, popolo e lingua, riunita davanti al trono di Dio.

Certo, questa esperienza comunitaria ha anche i suoi limiti. La folla può essere opprimente, il rumore può disturbare la preghiera, la dimensione turistica può oscurare quella spirituale. Ma forse anche questo fa parte dell'insegnamento del Pantheon: la fede non si vive in una torre d'avorio, ma in mezzo all'umanità concreta, con tutte le sue imperfezioni e contraddizioni.

E il giovane che impara a pregare nel Pantheon, in mezzo alla folla, sta imparando qualcosa di essenziale: che la vita spirituale non è fuga dal mondo, ma è capacità di trovare Dio in mezzo al mondo, di ascoltare la sua voce anche nel rumore, di scorgere la sua presenza anche nella confusione.

Conclusione: la porta aperta

Alla fine di questo lungo percorso attraverso la storia, l'architettura, la teologia del Pantheon, resta una domanda: che cosa significa, nel profondo, che questo edificio sia sopravvissuto attraverso i secoli, che abbia attraversato la fine dell'impero romano, la caduta del paganesimo, l'affermazione del cristianesimo, il Medioevo, il Rinascimento, il Barocco, l'età moderna?

Forse significa semplicemente questo: che la ricerca umana di Dio, in qualunque forma si esprima, è qualcosa di prezioso, di rispettabile, di degno di essere custodito. Anche quando questa ricerca si esprime in forme che la rivelazione cristiana giudica insufficienti o errate, come il politeismo pagano, essa porta comunque in sé un'aspirazione autentica verso la trascendenza.

E il cristianesimo, quando è fedele a se stesso, non distrugge questa aspirazione, ma la purifica, la eleva, la porta a compimento. Non costruisce dal nulla, ma assume ciò che l'umanità ha già costruito e lo orienta verso Cristo.

Il Pantheon è la testimonianza architettonica di questa dinamica. È un tempio pagano diventato chiesa cristiana senza essere distrutto. È un edificio antico che continua a parlare ai contemporanei. È uno spazio perfetto che resta aperto al cielo.

E forse l'immagine più bella del Pantheon è proprio questa: l'oculo che resta sempre aperto. Giorno e notte, estate e inverno, bel tempo e tempesta, quell'apertura circolare resta lì, a ricordare che tra cielo e terra c'è una comunicazione possibile, che l'uomo può alzare lo sguardo verso l'alto, che Dio può far scendere la sua luce sul mondo.

Per il giovane pellegrino che lascia il Pantheon e torna nella piazza affollata, questa immagine può diventare un compagno di strada. Nella sua vita, in mezzo alle occupazioni quotidiane, alle fatiche, alle gioie e ai dolori, può ricordare che c'è sempre un'apertura verso l'alto. Che non è mai chiuso in se stesso, che può sempre alzare lo sguardo, che la luce può sempre entrare.

Il Pantheon gli avrà insegnato che la vita cristiana non è una fortezza chiusa, ma è una rotonda aperta al cielo. Non è una fuga dal mondo, ma è una trasformazione del mondo. Non è la distruzione dell'umano, ma è il suo compimento nel divino.

E quando, negli anni a venire, quel giovane si troverà ad affrontare le scelte difficili della vita adulta, quando dovrà decidere che cosa conservare della tradizione ricevuta e che cosa innovare, quando dovrà cercare il suo posto nel mondo e il senso della sua esistenza, forse gli tornerà in mente quell'edificio antico con la sua cupola perfetta e il suo oculo aperto.

E forse capirà che la vita è come quel tempio: una costruzione che deve essere solida e ben fondata, ma che deve anche restare aperta al cielo. Una forma che deve essere perfetta nella sua struttura, ma che deve anche accogliere la luce e la pioggia che vengono dall'alto. Una continuità con il passato che non ha paura della trasformazione, perché sa che la vera fedeltà non è la ripetizione statica, ma è la creatività fedele.

Il Pantheon, dopo quasi duemila anni, continua a insegnare questa lezione. E continuerà a insegnarla anche quando noi non ci saremo più, quando altre generazioni verranno a sostare sotto la sua cupola, a interrogarsi sul suo mistero, a lasciarsi toccare dalla sua bellezza.

Perché ciò che è veramente bello, veramente vero, veramente buono, attraversa il tempo senza invecchiare. E il Pantheon è questo: un frammento di eternità nel tempo, una porta aperta tra cielo e terra, un luogo dove l'umano e il divino si incontrano nella bellezza dell'architettura e nel silenzio della preghiera.

Capitolo 25

PIAZZA NAVONA: STADIO DI DOMIZIANO, BERNINI, BORROMINI

Barocco e antichità

La forma della memoria

C'è qualcosa di misterioso nella forma di Piazza Navona. Quando la si osserva dall'alto, da una delle terrazze che la sovrastano, o semplicemente quando la si studia su una mappa, appare chiaro che non è una piazza come le altre. Non è quadrata come Piazza del Campidoglio, non è circolare come Piazza del Popolo, non è irregolare come tante piazze medievali. È un ovale perfetto, lungo e stretto, con le estremità curve e i lati paralleli.

Questa forma particolare non è un capriccio urbanistico, ma è una memoria. È la traccia lasciata nel tessuto urbano di Roma da un edificio che non esiste più da secoli: lo Stadio di Domiziano, costruito nell'86 dopo Cristo per ospitare le competizioni atletiche alla maniera greca. Le gradinate dello stadio seguivano esattamente il perimetro dell'attuale piazza, e quando lo stadio cadde in rovina, gli edifici medievali e poi rinascimentali si costruirono sopra quelle fondamenta antiche, rispettandone la forma.

Così Piazza Navona è diventata uno stadio pietrificato, una cavea trasformata in palazzi, un'arena diventata spazio pubblico. Ma la forma antica è rimasta, iscritta indelebilmente nella geografia della città, a testimoniare che il passato non scompare mai del tutto, ma continua a vivere sotto le vesti del presente.

Questo è già di per sé un insegnamento profondo. Il giovane che cammina in Piazza Navona, magari senza sapere nulla della sua storia, sta in realtà camminando dentro un palinsesto urbano dove diverse epoche si sovrappongono senza cancellarsi. Sta sperimentando fisicamente quella che potremmo chiamare la stratificazione del tempo: il Barocco che si adagia sul Rinascimento, che si adagia sul Medioevo, che si adagia sull'antichità romana.

E questa stratificazione non è solo un fatto archeologico, ma è anche una metafora esistenziale.

Anche la vita di ciascuno di noi è un palinsesto: ciò che siamo oggi porta le tracce di ciò che eravamo ieri, dell'infanzia, delle esperienze formative, delle scelte passate. E come Roma non cancella il suo passato ma lo integra in forme nuove, così anche noi siamo chiamati non a rinnegare ciò che siamo stati, ma a trasformarlo, a portarlo con noi in una sintesi sempre nuova.

Lo stadio di Domiziano e i giochi greci

Per comprendere Piazza Navona, dobbiamo tornare indietro di quasi duemila anni, all'86 dopo Cristo, quando l'imperatore Domiziano decise di costruire a Roma uno stadio permanente per le competizioni atletiche. L'idea potrebbe sembrare ovvia, ma in realtà era piuttosto rivoluzionaria per la mentalità romana.

I Romani amavano gli spettacoli, ma preferivano quelli gladiatori e le corse dei carri. Le competizioni atletiche alla maniera greca - corse, salti, lanci, lotta - erano viste con un certo sospetto. Richiedevano che gli atleti gareggiassero nudi, secondo la tradizione ellenica, e questo scandalizzava la pudicizia romana. Inoltre, l'ideale greco dell'armonia tra corpo e spirito, dell'allenamento atletico come parte della formazione del cittadino, era estraneo alla mentalità pratica e militarista di Roma.

Eppure Domiziano, imperatore colto e amante della cultura greca, volle portare a Roma questa tradizione. Istituì i *Certamina Capitolina*, giochi alla maniera greca da celebrarsi ogni quattro anni, e per ospitarli fece costruire uno stadio grandioso nel Campo Marzio, capace di contenere circa trentamila spettatori.

Lo stadio aveva la forma tipica degli stadi greci: un rettangolo allungato con un'estremità semicircolare. Le gradinate poggiavano su una complessa struttura di archi e volte in muratura, simile a quella del Colosseo ma adattata alla forma diversa dell'edificio. L'arena misurava circa 275 metri di lunghezza per 106 di larghezza, dimensioni imponenti anche per gli standard moderni.

Possiamo immaginare lo spettacolo che doveva offrire durante i giochi: le tribune gremite di spettatori, gli atleti che si sfidavano nelle varie discipline, il pubblico che applaudiva o fischiava. Era un tentativo di creare a Roma un'atmosfera olimpica, di importare non solo uno spettacolo ma un intero modo di concepire il rapporto tra il corpo, la competizione e l'eccellenza umana.

Ma questo tentativo non ebbe mai pieno successo. I giochi greci rimasero sempre un po' estranei alla cultura romana. Il pubblico preferiva il Colosseo e il Circo Massimo, con i loro spettacoli più cruenti e drammatici. E quando l'Impero cominciò a declinare, i *Certamina Capitolina* decadde rapidamente, fino a scomparire del tutto.

Lo stadio però rimase in piedi per secoli. Ancora nel quinto secolo veniva utilizzato, anche se non più per competizioni atletiche. Poi cominciò il lento processo di abbandono e spoliazione. I marmi preziosi che rivestivano le gradinate furono portati via per essere riutilizzati in altre costruzioni. Le strutture interne furono occupate da abitazioni povere, da botteghe artigiane, da magazzini. L'arena si riempì di terra e detriti, alzando progressivamente il livello del suolo.

Ma la forma rimase. E quando, nel Medioevo e poi nel Rinascimento, si cominciarono a costruire palazzi nobiliari sul perimetro dello stadio, questi rispettarono la curva antica, creando così quella particolare configurazione urbanistica che è giunta fino a noi.

Il nome: in agone, navona

Il nome stesso della piazza porta le tracce di questa stratificazione storica. "Navona" deriva da "in agone", che a sua volta deriva dal greco "agon", competizione atletica. Nel Medioevo la zona era chiamata "Campus Agonis", il campo della competizione, in ricordo dello stadio di Domiziano. Poi, per la tendenza popolare a semplificare le parole difficili, "in agone" divenne "nagone", poi "navone", infine "Navona".

È un esempio affascinante di come la lingua popolare trasformi i nomi, facendoli passare attraverso storpiature e semplificazioni che alla fine creano qualcosa di nuovo. "Navona" non somiglia più a "agon", eppure porta in sé, nascosta, la memoria dell'antica competizione atletica.

E c'è anche un'etimologia popolare, quasi certamente falsa ma poeticamente suggestiva, che deriva il nome da "navis", nave. Secondo questa interpretazione, la piazza si chiamava così perché durante le feste estive veniva allagata e assumeva l'aspetto di un grande specchio d'acqua, simile a un lago dove si potevano far navigare piccole imbarcazioni. In effetti questa pratica esisteva davvero, soprattutto nel Seicento e Settecento, ma il nome "Navona" è certamente più antico.

Questa doppia etimologia - quella vera, da "agon", e quella falsa ma suggestiva, da "navis" - dice qualcosa di importante sul rapporto tra storia e immaginazione popolare. La gente non si accontenta della verità filologica arida, ma cerca sempre un significato che parli all'immaginazione, che crei un'immagine viva. E in un certo senso ha ragione: la piazza che si trasforma in lago d'estate, con le fontane che traboccano e l'acqua che ricopre il pavimento, è un'immagine così bella e così reale

nell'esperienza dei romani, che merita di essere ricordata nel nome, anche se la filologia dice il contrario.

La piazza rinascimentale

Nel Quattrocento e Cinquecento, Piazza Navona cominciò ad assumere la configurazione che poi sarebbe stata perfezionata nel Barocco. I palazzi nobiliari si allinearono lungo i lati dello stadio antico, creando una quinta architettonica continua. La piazza divenne uno degli spazi pubblici più importanti di Roma, sede di mercati, feste, tornei, processioni.

Nel 1477 il mercato che si teneva al Campidoglio fu trasferito qui, e Piazza Navona divenne per secoli il centro del commercio alimentare romano. Ogni mattina si montavano le bancarelle, si esponevano frutta, verdura, carne, pesce, e la piazza si riempiva di voci, colori, odori. Era la Roma popolare che si dava appuntamento qui, la Roma delle massaie che contrattavano il prezzo dei carciofi, dei venditori che decantavano la loro merce, dei ragazzi che correvano tra le bancarelle. Questa dimensione popolare della piazza è importante da ricordare, perché spesso quando si parla di Piazza Navona si pensa solo alle sue splendide architetture barocche, alle fontane monumentali, ai palazzi nobiliari. Ma la piazza non era solo uno scenario per il potere e per l'arte: era anche e soprattutto uno spazio vissuto dal popolo, un luogo di vita quotidiana, di relazioni umane, di commercio.

E questa doppia anima - monumentale e popolare, artistica e quotidiana - è una caratteristica fondamentale di Roma. A differenza di altre città dove i monumenti sono separati dalla vita ordinaria, relegati in zone museali o turistiche, a Roma i capolavori dell'arte e dell'architettura sono immersi nel tessuto della vita comune. Si compra il pane all'ombra del Pantheon, si beve il caffè davanti alla Fontana di Trevi, si attraversa Piazza Navona per andare al lavoro.

Questo crea a volte dei problemi: l'affollamento turistico, la difficoltà di preservare i monumenti, la tensione tra l'uso commerciale e quello culturale degli spazi. Ma crea anche una ricchezza incomparabile: l'arte non è separata dalla vita, la bellezza non è confinata nei musei, la storia non è un reperto morto ma è parte del presente vivente.

Il Seicento e la trasformazione pamphiliana

Ma la vera trasformazione di Piazza Navona avvenne nel Seicento, quando papa Innocenzo X Pamphili decise di farne il centro rappresentativo della sua famiglia. I Pamphili avevano il loro palazzo proprio sulla piazza, e il papa volle trasformare questo angolo di Roma in una celebrazione monumentale del suo pontificato e della sua dinastia.

Il progetto era grandioso: costruire una nuova chiesa di fronte al palazzo di famiglia, decorare la piazza con fontane spettacolari, abbellire i palazzi esistenti, fare di Piazza Navona una sorta di foro barocco che potesse competere con le grandi realizzazioni urbanistiche dei papi precedenti.

Per realizzare questo progetto, Innocenzo X si avvale dei due più grandi architetti del tempo: Gian Lorenzo Bernini e Francesco Borromini. E qui comincia una delle vicende più affascinanti e drammatiche della storia dell'arte barocca: la rivalità tra questi due geni, così diversi per temperamento, per concezione artistica, per rapporto con il potere.

Bernini era l'artista di corte per eccellenza, geniale, sicuro di sé, capace di sedurre i papi con la sua eloquenza e il suo fascino personale. Era l'architetto ufficiale della famiglia Barberini, che aveva dominato Roma nel pontificato precedente. Ma con l'elezione di Innocenzo X, il suo astro sembrò tramontare: il nuovo papa preferiva Borromini, vedeva in Bernini l'artista della famiglia rivale.

Borromini era l'opposto di Bernini: introverso, tormentato, geniale ma difficile nei rapporti umani. La sua architettura era più complessa, più intellettuale, meno immediatamente spettacolare di quella berniniana. Ma aveva una forza interiore, una coerenza visionaria che affascinava chi sapeva guardare oltre le apparenze.

Innocenzo X affidò a Borromini il progetto della chiesa di Sant'Agnese in Agone, che doveva sorgere sul luogo dove secondo la tradizione la giovane martire era stata esposta nuda prima del

martirio. E affidò a Bernini, nonostante l'iniziale diffidenza, il progetto della Fontana dei Quattro Fiumi, che doveva ornare il centro della piazza.

Così Piazza Navona divenne il teatro di una straordinaria competizione artistica. I due capolavori - la chiesa di Borromini e la fontana di Bernini - si fronteggiavano, dialogavano, quasi si sfidavano nella loro bellezza.

Sant'Agnese in Agone: l'estasi borrominiana

La chiesa di Sant'Agnese è forse l'opera più perfetta di Borromini. La facciata concava, stretta tra le due torri campanarie, crea un movimento ondulatorio che sembra respirare. Non è una superficie piatta che chiude lo spazio, ma è una membrana vibrante che media tra interno ed esterno, tra la piazza e il sacro.

Le torri non sono simmetriche in modo rigido, ma hanno piccole variazioni che creano un senso di vita, di organicità. E la cupola, che si eleva dietro la facciata, non è semplicemente appoggiata sull'edificio, ma sembra emergere da esso come il culmine naturale di un movimento ascensionale che parte dalle curve della facciata.

L'interno della chiesa è uno spazio centralizzato a croce greca, con una cupola che sembra galleggiare sull'aria grazie ai pennacchi sottili e alle finestre che la circondano. La luce entra da queste finestre e crea un'atmosfera eterea, dove le superfici marmoree sembrano perdere peso e materialità.

È un'architettura che parla di ascesi, di elevazione spirituale, di tensione verso l'alto. Borromini non cerca la magnificenza terrena, ma vuole creare uno spazio che aiuti l'anima a staccarsi dalla terra e a elevarsi verso Dio. Le sue curve non sono decorative, ma sono l'espressione architettonica di un movimento spirituale: l'anelito dell'anima verso la trascendenza.

Il giovane che entra in Sant'Agnese può sentire questa tensione ascensionale. Lo spazio lo invita a alzare lo sguardo, a seguire il movimento delle linee verso l'alto, a concentrarsi sulla luce che scende dalla cupola. Non è uno spazio che opprime con la sua grandiosità, come alcune chiese barocche, ma è uno spazio che libera, che apre, che solleva.

E c'è qualcosa di struggente in questa architettura, qualcosa che parla del suo creatore. Borromini era un uomo tormentato, che portava dentro di sé una tensione irrisolta tra genio e sofferenza, tra aspirazione alla perfezione e consapevolezza dei propri limiti. La sua architettura esprime questa tensione: è perfetta nella forma, ma è anche inquieta, mai pienamente appagata, sempre protesa verso un oltre che non riesce mai a raggiungere completamente.

La Fontana dei Quattro Fiumi: il trionfo berniniano

Al centro della piazza, in dialogo e quasi in contrasto con la chiesa di Borromini, si erge la Fontana dei Quattro Fiumi di Bernini. È un'opera che lascia senza fiato per l'audacia dell'invenzione e per la maestria dell'esecuzione.

Al centro si innalza un obelisco egizio, recuperato dal Circo di Massenzio e trasportato qui con un'impresa tecnica che fu celebrata come un trionfo della scienza e dell'ingegno. Ma l'obelisco non poggia su un piedistallo tradizionale: poggia su uno scoglio di travertino che sembra scavato dal vento e dall'acqua, tutto grotte e anfratti, con l'acqua che sgorga da mille punti diversi.

Sulla roccia, agli angoli, siedono o si sdraiano quattro figure gigantesche, che rappresentano i quattro grandi fiumi dei continenti allora conosciuti: il Nilo per l'Africa, il Gange per l'Asia, il Danubio per l'Europa, il Rio de la Plata per le Americhe. Ciascuna figura ha i suoi attributi simbolici: il Nilo ha il capo velato perché le sue sorgenti erano allora sconosciute, il Gange impugna un lungo remo per indicare la navigabilità del fiume, il Danubio porta lo stemma dei papi perché scorre in terre cristiane, il Rio de la Plata ha ai piedi una montagna di monete d'argento che allude al nome del fiume.

Ma più che i dettagli allegorici, ciò che colpisce è la vitalità dell'insieme. Queste figure non sono statue immobili, ma sembrano muoversi, gesticolare, reagire. Il Nilo si copre gli occhi, il Gange si protende in avanti, il Danubio alza un braccio, il Rio de la Plata sembra cadere all'indietro

spaventato. E intorno a loro si affollano animali simbolici: il leone, il cavallo, il serpente, il coccodrillo, il drago, che partecipano a questa animazione universale.

L'acqua è protagonista quanto la pietra. Non scorre placidamente da una vasca all'altra, come nelle fontane tradizionali, ma zampilla, scroscia, gorgoglia, cade in cascatelle, si raccoglie in pozze, riprende a scorrere. È un'acqua viva, un'acqua che sembra avere una sua personalità, che partecipa al dramma allegorico della fontana.

E il dramma è questo: i quattro fiumi del mondo, cioè l'intero universo conosciuto, convergono verso Roma, verso il centro della cristianità, e innalzano l'obelisco che porta sulla cima la croce e la colomba, emblema della famiglia Pamphili. È un'allegoria del trionfo universale della Chiesa cattolica, della sua missione di portare il Vangelo fino agli estremi confini della terra.

Ma questa allegoria trionfalistica non pesa sull'opera, non la rende retorica. Perché Bernini ha il genio di tradurre il concetto in pura energia visiva, in movimento, in vita. La fontana non predica, non argomenta: semplicemente mostra, con la forza irresistibile dell'evidenza artistica.

La leggenda della rivalità

La tradizione popolare ha voluto vedere nella disposizione delle statue un segno della rivalità tra Bernini e Borromini. Si racconta che il Rio de la Plata alzi il braccio come per proteggersi dal crollo della facciata di Sant'Agnese, e che il Nilo si veli gli occhi per non vederla. Sarebbe il disprezzo di Bernini per l'opera del rivale, espresso in pietra per l'eternità.

È una bella storia, ma è cronologicamente impossibile. La fontana fu completata nel 1651, mentre la facciata di Sant'Agnese fu costruita dopo il 1653. Bernini non poteva quindi alludere a un edificio che non esisteva ancora.

Eppure la leggenda persiste, e in un certo senso ha una sua verità poetica. Perché esprime una rivalità che fu reale, anche se non si manifestò in quei gesti delle statue. Bernini e Borromini incarnavano due concezioni diverse dell'arte barocca: l'uno più teatrale, spettacolare, immediato; l'altro più intellettuale, complesso, meditato. L'uno al servizio del potere papale, l'altro in tensione con esso. L'uno sereno nella sua gloria, l'altro tormentato nella sua ricerca.

E Piazza Navona divenne il luogo dove queste due concezioni si confrontavano visivamente, senza annullarsi a vicenda ma creando invece una tensione feconda. La chiesa di Borromini e la fontana di Bernini non si escludono, ma si completano. Ciascuna mostra una possibilità dell'arte barocca, e insieme mostrano la ricchezza di un'epoca capace di accogliere differenze così grandi.

Per il giovane artista che oggi visita Piazza Navona, questa lezione è preziosa. La grandezza non richiede l'uniformità, ma può nascere proprio dalla tensione tra differenze. Non è necessario che tutti facciano lo stesso, che tutti seguano la stessa strada. Anzi, è proprio dalla pluralità delle voci, dalla diversità degli approcci, che nasce la vera ricchezza culturale.

Le altre fontane

Ma Piazza Navona non ha solo la Fontana dei Quattro Fiumi. Alle due estremità della piazza ci sono altre due fontane, più antiche e più semplici, ma non meno affascinanti.

La Fontana del Moro, all'estremità sud, fu progettata da Giacomo della Porta alla fine del Cinquecento, ma fu poi arricchita da Bernini che aggiunse la figura centrale del Moro, o dell'Etiope, che lotta con un delfino. È una figura potente, muscolare, che esprime energia e vitalità. L'acqua zampilla dalla bocca del delfino e dalla conchiglia che il Moro tiene in mano, creando giochi d'acqua vivaci.

La Fontana del Nettuno, all'estremità nord, ebbe una storia più complessa. Fu costruita anch'essa da Giacomo della Porta, ma rimase per secoli senza decorazioni scultoree, solo con la vasca e i getti d'acqua. Solo nell'Ottocento, nel 1878, furono aggiunte le statue: Nettuno che lotta con una piovra, circondato da tritoni e nereidi. È un'opera ottocentesca che cerca di armonizzarsi con lo stile barocco della piazza, con risultati discutibili ma non privi di interesse.

Queste tre fontane creano un asse longitudinale che sottolinea la forma allungata della piazza, riprendendo l'orientamento dell'antico stadio. L'acqua diventa così l'elemento unificante dello spazio, il filo conduttore che lega le diverse parti della piazza in un unico organismo vivente. E l'acqua ha anche una funzione simbolica profonda. Nell'immaginario cristiano, l'acqua è simbolo di vita, di purificazione, di battesimo. È l'elemento che lava e rigenera, che disseta e nutre. Le fontane di Piazza Navona non sono solo ornamenti decorativi, ma sono segni di una grazia che si effonde, di una vita che sgorga inesauribile.

Nella tradizione estiva romana, come abbiamo accennato, la piazza veniva allagata chiudendo i drenaggi delle fontane. L'acqua saliva fino a coprire il pavimento, trasformando la piazza in un grande bacino. Le carrozze dei nobili attraversavano lentamente questa distesa d'acqua, creando onde e spruzzi, mentre il popolo si rinfrescava ai bordi. Era una festa dell'acqua, una celebrazione della sua abbondanza, un momento in cui la città si trasformava in qualcosa di magico e irreale. Oggi questa pratica non esiste più, per ragioni igieniche e di conservazione dei monumenti. Ma la memoria resta, e in qualche giorno d'estate, quando le fontane traboccano e l'acqua copre parte del pavimento, si può ancora intravedere qualcosa di quell'antica magia.

Il mercato e la vita popolare

Abbiamo parlato delle architetture magnifiche, delle fontane monumentali, delle rivalità tra artisti. Ma Piazza Navona fu per secoli anche, e forse soprattutto, il luogo del mercato quotidiano, lo spazio della vita popolare romana.

Ogni mattina, prima dell'alba, arrivavano i carri dei contadini dai Castelli Romani, carichi di prodotti della campagna. Si montavano le bancarelle lungo i lati della piazza, si esponeva la merce, cominciava il via vai dei clienti. C'era il venditore di frutta che decantava le sue ciliegie, la pescivendola che sventrava i pesci, il macellaio che tagliava la carne, il fornaio che vendeva il pane ancora caldo.

Era un mondo vivace, rumoroso, colorato. Un mondo dove si parlava in romanesco stretto, dove si contrattava sul prezzo, dove ci si scambiava le ultime notizie del rione. Un mondo che poteva sembrare rozzo agli occhi dei nobili che guardavano dalle finestre dei loro palazzi, ma che aveva una sua dignità, una sua umanità profonda.

E in questo mondo popolare si manifestava una sapienza antica, la sapienza dei ritmi della natura e delle stagioni. Ogni prodotto aveva il suo tempo: i carciofi in primavera, i pomodori in estate, l'uva in autunno, i cavoli in inverno. Non c'era la pretesa di avere tutto sempre disponibile, come nei nostri supermercati moderni. Si mangiava ciò che la terra dava nel suo tempo, e questo creava un legame profondo con i cicli naturali.

Il mercato fu trasferito da Piazza Navona nel 1869, quando Roma si preparava a diventare capitale del nuovo Regno d'Italia e si volle dare alla piazza un aspetto più decoro e monumentale. Fu la fine di una tradizione secolare, la fine di un modo di vivere la piazza che l'aveva caratterizzata per quasi quattro secoli.

Oggi Piazza Navona è dominata dal turismo e dalla ristorazione. I tavolini dei caffè e dei ristoranti occupano gran parte dello spazio. I ritrattisti offrono ai turisti la caricatura o il disegno a carboncino. I venditori ambulanti propongono souvenir di ogni tipo. È un'altra forma di vita popolare, certamente, ma molto diversa da quella del mercato tradizionale.

Il giovane che visita Piazza Navona oggi può sentire una certa nostalgia per quel mondo perduto, per quella autenticità che sembra scomparsa. Ma forse deve anche capire che ogni epoca ha la sua forma di vita, e che non si può semplicemente rimpiangere il passato. La sfida è trovare, anche nelle condizioni presenti, modi di vivere lo spazio pubblico che siano autentici, che creino comunità, che non riducano tutto a spettacolo turistico o a consumo.

La piazza come teatro

Ma se Piazza Navona non è più il mercato quotidiano, resta comunque un teatro urbano di straordinaria efficacia. La forma allungata, le quinte architettoniche continue, le fontane come

scenografie: tutto concorre a fare di questa piazza uno spazio naturalmente teatrale, dove la vita stessa diventa spettacolo.

Nel Seicento e Settecento, la piazza ospitava feste, tornei, giostre, rappresentazioni allegoriche. Durante il Carnevale romano, era uno dei centri principali delle celebrazioni: maschere, carri allegorici, giochi, scherzi, travestimenti riempivano la piazza di colore e di allegria. Era il momento dell'inversione sociale, quando il povero poteva vestirsi da nobile e il nobile da plebeo, quando tutto era permesso e la normalità era sospesa.

Queste feste avevano anche una funzione sociale importante. Erano valvole di sfogo per le tensioni accumulate durante l'anno, momenti in cui la gerarchia sociale si allentava e si permetteva una certa libertà che nel resto del tempo era repressa. Ma erano anche celebrazioni della vita stessa, della sua energia irriducibile, della sua capacità di rinnovarsi sempre.

Oggi queste feste non esistono più nella loro forma tradizionale. Ma la piazza continua a essere un luogo di incontro, di passeggio, di sosta. I romani vengono qui per il gelato la sera d'estate, per incontrare gli amici, per portare i bambini a vedere le fontane. I turisti vengono per ammirare le bellezze artistiche, per farsi fotografare davanti alla Fontana dei Quattro Fiumi, per sedersi a un tavolino e osservare il via vai.

E in questo via vai c'è ancora qualcosa di teatrale, ancora una forma di spettacolo urbano. Perché Piazza Navona è uno di quei luoghi dove si va non solo per vedere, ma anche per essere visti, dove il passeggio è anche un'esibizione, dove ognuno recita, più o meno consapevolmente, un ruolo. Questo può sembrare superficiale, una forma di vanità. Ma forse è anche qualcosa di più profondo: è il riconoscimento che la vita umana ha una dimensione pubblica essenziale, che non siamo solo individui isolati ma siamo sempre anche attori su una scena sociale, che la nostra identità si costruisce anche attraverso lo sguardo degli altri.

La piazza, in questo senso, è il luogo dove questa dimensione pubblica dell'esistenza può manifestarsi in modo libero e gioioso. Non è la pubblicità forzata dei social media, dove si è sempre sotto osservazione. È una pubblicità scelta, temporanea, giocosa: si entra in piazza sapendo di essere guardati, si accetta questo gioco, e poi si torna alla dimensione privata quando si lascia la piazza.

Borromini e il dramma dell'artista

Ma torniamo per un momento a Borromini, perché la sua vicenda umana ha qualcosa di importante da dire, soprattutto ai giovani artisti che cercano la loro strada.

Borromini era un genio, questo è indubbio. La sua capacità di inventare forme architettoniche nuove, di piegare la pietra a esprimere movimenti e tensioni, di creare spazi che sembrano vibrare di vita interiore, è stata riconosciuta già dai suoi contemporanei. Ma era anche un uomo difficile, introverso, incapace di gestire i rapporti con i potenti, tormentato da un senso di inadeguatezza.

La rivalità con Bernini lo consumava. Vedeva in Bernini non solo un rivale artistico, ma il simbolo di tutto ciò che a lui mancava: la sicurezza sociale, il favore dei papi, la capacità di sedurre i committenti. Bernini aveva successo apparentemente senza sforzo, mentre lui doveva lottare per ogni commissione, doveva difendere ogni suo progetto dalle critiche, doveva sopportare le modifiche imposte dai committenti.

E c'era qualcosa di paradossale in questa situazione. Perché Borromini, nel profondo, era probabilmente più innovativo di Bernini, più radicale nella sua visione architettonica. Ma proprio questa radicalità rendeva la sua architettura meno immediatamente comprensibile, meno facilmente digeribile dal gusto corrente. Serviva un occhio più attento, una sensibilità più educata, per apprezzare pienamente la complessità delle sue invenzioni.

La vicenda di Sant'Agnese è emblematica. Borromini progettò la chiesa, ma poi fu allontanato dal cantiere e sostituito da altri architetti che modificarono il suo progetto. Lui visse questo come un tradimento, come un'umiliazione insopportabile. Cercò di difendere il suo progetto, scrisse memorie e giustificazioni, ma senza successo.

E la sofferenza interiore crebbe fino a diventare insostenibile. Nel 1667, in un momento di disperazione, Borromini si tolse la vita, gettandosi sulla propria spada. Morì dopo alcune ore di agonia, lasciando un testamento che è un documento straziante di lucidità e di dolore.

Questa fine tragica non dovrebbe oscurare la grandezza della sua opera. Ma ci ricorda che il genio artistico non è sempre accompagnato dalla felicità personale, che la creazione può essere frutto di una lacerazione interiore, che dietro le opere belle e perfette ci possono essere vite tormentate e sofferenti.

Per il giovane artista, questa è una lezione difficile ma importante. L'arte non è una via automatica alla realizzazione personale. Richiede sacrifici, porta solitudine, espone al giudizio e al rifiuto. E non sempre il talento viene riconosciuto e premiato. A volte il successo arride a chi ha meno scrupoli, a chi sa meglio gestire le relazioni di potere, a chi è meno intransigente nelle proprie visioni.

Ma questo non significa che si debba rinunciare. Significa solo che si deve trovare un equilibrio tra l'integrità artistica e la capacità di vivere nel mondo reale, tra la fedeltà alla propria visione e l'apertura al dialogo con gli altri. Borromini non riuscì a trovare questo equilibrio, e ne pagò il prezzo più alto. Ma la sua opera resta, testimonianza di una grandezza che ha saputo trascendere la sofferenza personale.

La luce nelle diverse ore del giorno

Un aspetto di Piazza Navona che merita attenzione è come cambia nelle diverse ore del giorno.

Questa è una caratteristica di tutti gli spazi aperti, ovviamente, ma in Piazza Navona il cambiamento è particolarmente drammatico, per la forma allungata nord-sud della piazza e per la presenza delle fontane.

All'alba, quando la piazza è ancora deserta e il sole sorge dietro i palazzi della parte est, c'è una luce radente che accentua ogni dettaglio delle facciate, ogni rilievo delle sculture. Le ombre sono lunghe e nette, creando un forte contrasto tra luce e ombra. L'acqua delle fontane riflette questa luce dorata, e il rumore dello scroscio è l'unico suono in un silenzio quasi irreale.

A mezzogiorno, quando il sole è alto, la luce diventa più uniforme, meno drammatica. I colori si schiariscono, le ombre si accorciano. La piazza perde un po' della sua magia mattutina, diventa più prosaica. Ma è anche il momento in cui si vede meglio la struttura complessiva dello spazio, la relazione geometrica tra gli edifici, la logica urbanistica che sottende la composizione.

Al tramonto, quando il sole scende a ovest dietro Sant'Agnese, c'è un momento magico in cui la facciata della chiesa si accende di una luce rossastra, mentre il resto della piazza è già in ombra. È come se la chiesa si trasfigurasse, diventando per pochi minuti qualcosa di più che pietra: una presenza luminosa che domina lo spazio.

E di notte, con l'illuminazione artificiale, la piazza assume un carattere completamente diverso. Le fontane illuminate dall'interno creano giochi d'acqua spettacolari. Le facciate degli edifici, illuminate da faretti, emergono dall'oscurità con una presenza quasi teatrale. E il cielo scuro sopra la piazza crea un senso di raccoglimento, di intimità, nonostante l'affollamento dei ristoranti e dei caffè.

Il giovane che vuole davvero conoscere Piazza Navona dovrebbe visitarla in tutte queste diverse ore, dovrebbe sostare e osservare come cambia la luce, come si trasformano i colori, come si modifica l'atmosfera. Perché solo così può capire che un luogo non è una realtà statica, ma è un organismo vivente che respira con il ritmo del giorno e della notte, che si trasforma continuamente pur restando se stesso.

E questa è anche una metafora della vita spirituale. Anche l'anima ha le sue diverse luci: l'aurora della conversione, il mezzogiorno della pienezza, il tramonto della prova, la notte della fede oscura. E in ciascuna di queste condizioni, l'anima mantiene la sua identità profonda, ma la esprime in modi diversi, scopre aspetti diversi di sé, vive in relazione diversa con Dio.

Gli artisti di strada e il presente

Oggi Piazza Navona è anche il regno degli artisti di strada. Ritrattisti che disegnano a carboncino o a matita, caricaturisti, pittori che espongono i loro quadri, musicisti di strada, mimi, giocolieri. È un popolo variegato, di qualità molto diversa, ma che comunque contribuisce a dare vita alla piazza. Alcuni di questi artisti sono davvero bravi. I ritrattisti più abili riescono a catturare in pochi tratti l'essenza di un volto, a cogliere non solo i lineamenti ma anche il carattere, l'espressione, qualcosa dell'anima. I musicisti migliori offrono concerti di alta qualità, esecuzioni che potrebbero stare benissimo in una sala da concerto.

Altri sono meno dotati, o semplicemente sfruttano il flusso turistico per fare qualche soldo facile con lavori frettolosi e standardizzati. Ma anche questa è parte della realtà della piazza, parte del suo essere un luogo di vita vera e non un museo all'aperto.

E c'è qualcosa di giusto nel fatto che accanto alle opere dei grandi maestri del passato - Bernini, Borromini - ci siano anche le opere degli artisti contemporanei, anche se di qualità incomparabilmente inferiore. Perché l'arte non è solo quella che sta nei musei o che è scolpita nel marmo eterno. È anche quella che si fa oggi, sulla strada, magari con mezzi poveri e con risultati modesti.

E per il giovane artista che cerca la sua strada, vedere questi artisti di strada può essere incoraggiante. Gli ricorda che si può fare arte anche senza grandi risorse, anche senza committenti potenti, anche ai margini delle istituzioni ufficiali. Gli ricorda che l'arte è innanzitutto un rapporto diretto tra chi crea e chi guarda, senza necessariamente bisogno di intermediari.

Certo, questo non significa che qualsiasi cosa sia arte, o che la qualità non conti. Ma significa che l'arte è qualcosa di vivo, che continua a nascere ogni giorno, che non è appannaggio esclusivo dei musei e delle accademie. E che anche l'artista più modesto, se ha qualcosa di autentico da esprimere, merita rispetto e attenzione.

Sant'Agnese: la giovane martire

Non possiamo lasciare Piazza Navona senza parlare della giovane martire che dà il nome alla chiesa: Agnese, adolescente romana martirizzata durante le persecuzioni di Diocleziano all'inizio del quarto secolo.

La tradizione racconta che Agnese era una ragazza bellissima, di famiglia nobile, che a tredici anni aveva consacrato la sua virginità a Cristo. Molti giovani la chiesero in sposa, ma lei rifiutò tutti, dichiarando di essere già promessa a uno sposo celeste. Uno dei pretendenti rifiutati, figlio del prefetto di Roma, la denunciò come cristiana.

Agnese fu condannata a essere esposta nuda in un lupanare, come punizione per la sua ostinazione. Ma secondo la leggenda, i suoi capelli crebbero miracolosamente coprendo il suo corpo, e un angelo apparve avvolgendola in una luce abbagliante che accecava chiunque la guardasse con occhi impuri. Il lupanare dove fu condotta si trovava proprio nel luogo dove oggi sorge la chiesa, nell'antico Stadio di Domiziano.

Alla fine, non potendola costringere a rinunciare alla fede, fu decapitata. Il suo corpo fu sepolto sulla via Nomentana, dove ancora oggi sorge la basilica di Sant'Agnese fuori le Mura. Aveva tredici o quattordici anni.

È una storia di una violenza terribile, come tante storie di martiri. Ma è anche una storia di una libertà incrollabile, di una fedeltà che nessuna minaccia può piegare. Agnese scelse Cristo e questa scelta definì tutta la sua vita, anche quando questa vita fu così tragicamente breve.

Per i giovani di oggi, la figura di Agnese può sembrare lontanissima, quasi incomprensibile. Come si fa a scegliere la morte piuttosto che rinunciare alla propria fede? Come si fa a restare fedeli a una promessa quando il prezzo è così alto?

Eppure, anche oggi ci sono giovani che fanno scelte radicali per la loro fede. Ci sono giovani cristiani in paesi dove la persecuzione è reale, che rischiano la vita per andare a messa o per professare la loro fede. Ci sono giovani che scelgono la consacrazione religiosa, rinunciando a

matrimonio e famiglia. Ci sono giovani che fanno scelte controcorrente rispetto alla cultura dominante, pagando il prezzo dell'incomprensione o della marginalizzazione.

Agnese ci ricorda che la fede cristiana non è mai stata facile, non è mai stata una scelta comoda. È sempre stata una scelta che richiede coraggio, che comporta rischi, che può portare alla sofferenza. Ma è anche una scelta che dona una libertà profonda, una gioia che il mondo non può dare, un senso che riempie la vita anche quando questa è breve.

La piazza come palinsesto

Torniamo, per concludere, all'immagine con cui abbiamo cominciato: Piazza Navona come palinsesto, come stratificazione di epoche diverse che si sovrappongono senza cancellarsi. C'è lo Stadio di Domiziano dell'86 d.C., invisibile ma presente nella forma della piazza. Ci sono i palazzi rinascimentali del Quattrocento e Cinquecento, che definiscono il perimetro. C'è il Barocco trionfante del Seicento, con la chiesa di Borromini e la fontana di Bernini. Ci sono le aggiunte ottocentesche, come le statue della Fontana del Nettuno. E c'è il presente, con i ristoranti, gli artisti di strada, i turisti.

Tutte queste epoche coesistono, si sovrappongono, creano un tessuto complesso dove passato e presente si intrecciano. E questa complessità è la ricchezza di Roma, ciò che la rende unica al mondo. Non è una città-museo, cristallizzata in un passato glorioso. E non è nemmeno una città completamente moderna, che ha cancellato le sue radici. È una città viva, che continua a trasformarsi portando con sé il peso e la ricchezza della sua storia.

Per il giovane che visita Piazza Navona, questa stratificazione può diventare un insegnamento su come vivere la propria vita. Anche noi siamo palinsesti viventi: portiamo in noi l'infanzia, l'adolescenza, le esperienze formative, gli incontri significativi. E la maturità consiste non nel cancellare questo passato, ma nell'integrarlo, nel portarlo con noi trasformato, nel costruire il presente senza rinnegare ciò che siamo stati.

C'è una tentazione, oggi, di vivere in un eterno presente, senza memoria e senza progetto. Di consumare ogni esperienza senza farla sedimentare, di passare da una cosa all'altra senza costruire continuità. Piazza Navona ci ricorda che la vera ricchezza sta invece nella capacità di accumulare strati, di far dialogare le diverse fasi della vita, di costruire un'identità complessa che non ha paura della complessità.

E c'è anche una lezione teologica in questo. Il cristianesimo non ha cancellato l'ebraismo, ma lo ha assunto e portato a compimento. La Chiesa non ha distrutto la cultura classica, ma l'ha battezzata e trasformata. La grazia non annulla la natura, ma la perfeziona. È la logica dell'incarnazione: il divino non si sostituisce all'umano, ma lo assume, lo trasforma dall'interno, lo porta alla sua pienezza.

Piazza Navona, con il suo stadio pagano diventato piazza cristiana, con i suoi palazzi rinascimentali abitati da famiglie barocche, con le sue fontane antiche illuminate da luci moderne, è immagine architettonica di questa logica. È un luogo dove nulla va perduto, dove ogni epoca lascia il suo segno, dove il passato non è morto ma continua a vivere nel presente.

Conclusione: lo spazio dell'incontro

Alla fine, Piazza Navona è soprattutto uno spazio di incontro. Incontro tra epoche diverse, tra stili artistici diversi, tra persone diverse. È un luogo che non appartiene a nessuno in particolare e quindi appartiene a tutti. È sufficientemente grande da accogliere la folla, ma sufficientemente raccolto da creare un senso di comunità.

Quando si sta in Piazza Navona, si è parte di qualcosa di più grande di se stessi. Si è parte di una storia che dura da duemila anni, di una tradizione artistica che ha prodotto capolavori, di una comunità umana che continua a vivere e a trasformarsi. Non si è più solo un individuo isolato, ma si è membro di una città, erede di una civiltà, partecipe di un'avventura collettiva.

E questo senso di appartenenza è qualcosa di cui i giovani di oggi hanno particolarmente bisogno. In un'epoca di individualismo esasperato, di frammentazione sociale, di solitudine digitale,

ritrovarsi in uno spazio pubblico pieno di vita, condividere la bellezza di un luogo con migliaia di altre persone, sentirsi parte di una storia che ci precede e ci seguirà, può essere un'esperienza liberante.

Piazza Navona ci ricorda che l'uomo non è fatto per la solitudine, ma per la comunità. Che la bellezza non è un possesso privato, ma un bene comune. Che la cultura non è un patrimonio da custodire gelosamente, ma un tesoro da condividere generosamente.

E ci ricorda anche che c'è una gioia semplice e profonda nel passeggiare in una bella piazza, nel sedersi vicino a una fontana, nel guardare la gente che passa, nel lasciarsi semplicemente essere nel tempo e nello spazio. Una gioia che non costa nulla, che non richiede competenze particolari, che è accessibile a tutti. La gioia di essere umani, di abitare il mondo, di partecipare alla vita.

Questa gioia, Piazza Navona continua a offrirla generosamente a chiunque abbia occhi per vedere e cuore per accogliere. E continuerà a offrirla anche domani, e dopodomani, e per tutti i domani che verranno, finché ci saranno esseri umani che hanno bisogno di bellezza, di comunità, di senso.

Capitolo 26

CAMPO DE' FIORI E GHETTO: ROMA POPOLARE, MERCATI, COMUNITÀ EBRAICA

Le voci della città

Il campo dei fiori

C'è un momento, la mattina presto a Campo de' Fiori, in cui la piazza si risveglia con un rituale antico quanto la città stessa. Quando il cielo comincia appena a schiarirsi, arrivano i furgoncini dei venditori, carichi di cassette di frutta e verdura. Si montano le bancarelle con gesti rapidi e sicuri, frutto di una pratica quotidiana che si ripete da generazioni. Si dispone la merce con cura: i pomodori più rossi in vista, le melanzane lucide in primo piano, i mazzi di basilico che profumano l'aria.

E poi, quando il sole è ormai alto, la piazza esplode di vita. Le voci dei venditori che decantano la loro merce, le clienti che contrattano il prezzo, il vociare in romanesco stretto, le risate, gli scherzi. È la Roma popolare che si dà appuntamento qui, come ha fatto per secoli, come continuerà a fare finché questa città avrà vita.

Campo de' Fiori non ha la magnificenza di Piazza Navona, non ha la solennità di Piazza San Pietro. È una piazza più piccola, più raccolta, più umile. Ma proprio per questo è forse più autenticamente romana. Perché qui non si viene per ammirare i capolavori dell'arte o per sostare in contemplazione del sacro. Si viene per vivere, per comprare il pane e le verdure, per scambiare due parole con il fruttivendolo, per sentirsi parte di una comunità.

Il nome stesso della piazza parla di questa dimensione terrestre, quasi rustica. "Campo de' Fiori" evoca un prato fiorito, un angolo di campagna in mezzo alla città. E in effetti, nel Medioevo, questa zona era ancora poco urbanizzata, un'area dove crescevano fiori selvatici e orti. Solo nel Quattrocento cominciò a definirsi come spazio urbano, quando i papi rinascimentali decisero di regolarizzare la viabilità tra il Vaticano e il Laterano.

Ma anche quando divenne piazza lastricata, circondata da palazzi e botteghe, conservò qualcosa di quella dimensione vegetale, terrestre. Il mercato di frutta e verdura, che si tiene qui dal 1869 quando fu trasferito da Piazza Navona, ha mantenuto vivo questo legame con la terra, con i cicli delle stagioni, con i frutti che nascono dal suolo.

Per il giovane che arriva qui da una grande città moderna, dove il cibo si compra nei supermercati in confezioni di plastica, dove la verdura arriva da chissà dove ed è sempre la stessa in tutte le stagioni, il mercato di Campo de' Fiori può essere una rivelazione. Qui si capisce che il pomodoro ha una stagione, che la zucchina ha un sapore diverso quando è appena raccolta, che dietro ogni prodotto c'è un lavoro umano, una fatica, una sapienza contadina.

E si capisce anche che il mercato non è solo un luogo di transazioni commerciali, ma è anche un luogo di relazioni umane. Il venditore conosce i suoi clienti abituali, sa che cosa preferiscono, scambia battute e consigli. La signora che compra le verdure per il pranzo non è una consumatrice anonima, ma è la signora Maria del secondo piano, che ha tre figli e un marito difficile, che ama cucinare le puntarelle all'agro e fa le polpette migliori del rione.

La statua di Giordano Bruno

Ma al centro di Campo de' Fiori, in mezzo al mercato colorato e vociante, si erge una presenza che introduce una nota completamente diversa, quasi sinistra. È la statua di Giordano Bruno, il frate domenicano bruciato vivo come eretico proprio in questo luogo il 17 febbraio del 1600.

La statua fu eretta nel 1889, in piena epoca di lotte tra Stato italiano e Chiesa cattolica. Per i liberali anticlericali dell'epoca, Bruno era un martire della libertà di pensiero, un precursore della scienza moderna perseguitato dall'oscurantismo religioso. L'erezione della statua fu vissuta dal papato come una provocazione, un atto ostile nel cuore stesso della Roma cattolica.

La statua ritrae Bruno incappucciato, con il volto severo e lo sguardo fisso, in un atteggiamento di sfida e di accusa. Ai piedi del monumento, bassorilievi raffigurano altri pensatori condannati dalla Chiesa. L'insieme crea un'atmosfera cupa, di denuncia, di memoria dolorosa.

E ogni anno, il 17 febbraio, questa piazza diventa teatro di una cerimonia laica, dove si commemora il rogo di Bruno come simbolo della lotta per la libertà di pensiero contro ogni forma di dogmatismo. È una tradizione che divide ancora oggi: per alcuni è un giusto omaggio a un martire della libertà, per altri è una strumentalizzazione ideologica di una vicenda molto più complessa.

Perché la verità storica su Giordano Bruno è più sfumata di quanto l'iconografia ottocentesca lasci intendere. Bruno non fu condannato per le sue idee scientifiche - la teoria dell'infinità dell'universo e della pluralità dei mondi - ma per posizioni teologiche che l'Inquisizione giudicò eretiche: la negazione della Trinità, il rifiuto della divinità di Cristo, concezioni panteistiche della divinità. Era un pensatore geniale ma anche contraddittorio, inquieto, incapace di trovare pace in nessuna delle confessioni religiose del suo tempo.

E il suo rogo fu certamente una tragedia, un crimine contro la libertà di coscienza. Ma inserirlo semplicemente nella narrazione del conflitto tra scienza e fede, tra ragione e oscurantismo, significa impoverire la complessità della sua figura e della sua epoca.

Per il giovane che si ferma davanti alla statua, magari dopo aver comprato la frutta al mercato, questa presenza può essere inquietante. Introduce nella piazza gioiosa del mercato una memoria di violenza, di intolleranza, di morte. Ricorda che questa città ha conosciuto non solo la bellezza e la santità, ma anche la brutalità e l'ingiustizia.

E forse è giusto che sia così. Forse è giusto che la memoria della violenza religiosa resti presente, visibile, anche quando fa male. Perché solo ricordando i propri peccati una comunità può pentirsi e convertirsi. Solo riconoscendo le proprie responsabilità può sperare di non ripetere gli stessi errori. La Chiesa cattolica, nei secoli successivi al rogo di Bruno, ha compiuto un lungo cammino di ripensamento sul rapporto tra fede e libertà di coscienza. Il Concilio Vaticano II ha affermato solennemente che "nessuno sia forzato ad agire contro la sua coscienza. E nessuno sia impedito di agire in conformità ad essa". Giovanni Paolo II ha chiesto perdono per le violenze commesse in nome della fede. È un cammino ancora in corso, ma è un cammino reale.

E forse il giovane credente che sta davanti alla statua di Bruno può trovare in essa non tanto un motivo di polemica anticattolica, quanto un richiamo alla vigilanza. Un richiamo a non dimenticare che la fede, quando si allea con il potere coercitivo, quando pretende di imporre la verità con la forza, tradisce se stessa. Perché la fede autentica è libera, è dono, è risposta a una chiamata che rispetta sempre la libertà di chi è chiamato.

Il palazzo della Cancelleria e i palazzi rinascimentali

Ma Campo de' Fiori non è solo mercato e memoria tragica. È anche architettura rinascimentale di altissima qualità. Basta girare l'angolo della piazza per trovarsi davanti al monumentale Palazzo della Cancelleria, uno dei primi e più perfetti esempi di architettura rinascimentale a Roma.

Il palazzo fu costruito tra il 1489 e il 1513 per il cardinale Raffaele Riario, nipote di papa Sisto IV. La leggenda vuole che il cardinale abbia finanziato la costruzione con le vincite al gioco d'azzardo, ma è più probabile che abbia utilizzato i proventi delle sue ricche prebende ecclesiastiche.

La facciata del palazzo è un capolavoro di armonia ed equilibrio. Le proporzioni sono perfette, il ritmo delle finestre è misurato, l'uso del travertino crea una superficie luminosa e nobile. È un'architettura che esprime la nuova mentalità rinascimentale: fiducia nell'ordine razionale, ricerca dell'armonia matematica, valorizzazione della bellezza formale.

L'interno del palazzo ospita un cortile porticato di straordinaria eleganza, con colonne di granito di spoglio provenienti da edifici antichi. È uno spazio di quiete e di armonia, completamente isolato dal rumore della città circostante. Qui si può sostare in silenzio, alzare lo sguardo verso il cielo incorniciato dai porticati, sentire quella pace che l'architettura ben proporzionata riesce a comunicare.

Ma il Palazzo della Cancelleria introduce anche un tema importante: il rapporto tra ricchezza e arte, tra potere e bellezza. Questo palazzo fu costruito con denaro che veniva dalle rendite ecclesiastiche, cioè in ultima analisi dalle tasse che i fedeli pagavano alla Chiesa. Fu costruito da un cardinale che viveva nel lusso e nello sfarzo, più simile a un principe rinascimentale che a un pastore d'anime.

È giusto questo? È lecito usare denaro che dovrebbe servire i poveri per costruire palazzi magnifici? È una domanda che attraversa tutta la storia della Chiesa, e che non ha risposte semplici.

Da un lato, si può dire che la bellezza è un valore in sé, che l'arte è una forma di preghiera, che i grandi capolavori architettonici elevano lo spirito e rendono gloria a Dio. E in effetti, senza il mecenatismo ecclesiastico, molti dei più grandi capolavori dell'arte italiana non sarebbero mai esistiti.

Dall'altro lato, non si può ignorare lo scandalo di una Chiesa che predica la povertà ma vive nell'opulenza, che dovrebbe servire gli ultimi ma costruisce palazzi per i potenti. E questo scandalo fu una delle cause principali della Riforma protestante: Lutero si ribellò proprio vedendo la vendita delle indulgenze per finanziare la costruzione di San Pietro.

Per il giovane che visita il Palazzo della Cancelleria, questa tensione può diventare occasione di riflessione. Come si concilia la bellezza con la giustizia? Come si armonizzano la valorizzazione dell'arte e l'attenzione ai poveri? Non ci sono risposte facili, ma la domanda va posta, va tenuta viva.

Il Ghetto: la storia millenaria degli ebrei romani

A pochi passi da Campo de' Fiori, verso il Tevere, si apre un altro mondo: il Ghetto ebraico. È un quartiere piccolo, raccolto, con strade strette e palazzi alti, che conserva ancora oggi una sua identità particolare, una sua atmosfera unica.

La presenza ebraica a Roma è antichissima, precedente al cristianesimo stesso. I primi ebrei arrivarono a Roma come prigionieri di guerra dopo la conquista della Giudea, nel secondo secolo avanti Cristo. Altri arrivarono come mercanti, artigiani, intellettuali. Nel primo secolo dopo Cristo, la comunità ebraica romana contava già decine di migliaia di persone, concentrate soprattutto nel quartiere di Trastevere.

Il rapporto tra Roma e gli ebrei fu complesso fin dall'inizio. Da un lato, Roma concedeva agli ebrei un certo grado di autonomia religiosa, permettendo loro di osservare il sabato, di non partecipare al culto imperiale, di avere sinagoghe e tribunali propri. Dall'altro lato, li guardava con sospetto, li considerava un popolo strano e ostinato nella sua fede in un Dio unico e invisibile.

Con l'avvento del cristianesimo come religione dell'Impero, la situazione si complicò ulteriormente. I cristiani vedevano negli ebrei il popolo che aveva rifiutato e ucciso Cristo, il popolo che si

ostinava nella cecità spirituale rifiutando di riconoscere il Messia. Questa teologia dell'accecamento ebraico alimentò per secoli l'antigiudaismo cristiano, con conseguenze tragiche.

Eppure, paradossalmente, la Chiesa non voleva la scomparsa degli ebrei. Al contrario, li considerava testimoni necessari della verità cristiana: la loro sopravvivenza come popolo disperso e umiliato era vista come dimostrazione della punizione divina per il rifiuto di Cristo, ma anche come segno escatologico, perché la conversione finale degli ebrei avrebbe annunciato la fine dei tempi. Questa ambiguità teologica si tradusse in un'ambiguità politica. Gli ebrei erano tollerati, ma in condizioni di inferiorità. Potevano vivere, ma con limitazioni severe: non potevano possedere terre, non potevano esercitare molte professioni, non potevano costruire nuove sinagoghe. Dovevano portare segni distintivi sui vestiti. Dovevano assistere a prediche forzate che cercavano di convertirli.

L'istituzione del Ghetto

La situazione peggiorò drasticamente nel 1555, quando papa Paolo IV Carafa promulgò la bolla "Cum nimis absurdum". Il papa, animato da zelo religioso ma anche da una visione estremamente intollerante, decise che gli ebrei dovevano essere segregati in un quartiere separato, circondato da mura e con porte che si chiudevano la notte.

Nacque così il Ghetto di Roma, uno dei primi d'Europa. Tutti gli ebrei romani furono costretti a trasferirsi in un'area minuscola, poco più di tre ettari, vicino al Tevere, in una zona malsana soggetta alle esondazioni del fiume. Dovevano portare un segno giallo sul vestito. Non potevano uscire dal Ghetto la notte. Non potevano possedere proprietà immobiliari al di fuori del Ghetto. Le loro attività economiche furono ulteriormente limitate: potevano fare solo il commercio degli stracci e il prestito di denaro.

Le condizioni di vita nel Ghetto erano spaventose. In quello spazio ristretto furono ammassate migliaia di persone. I palazzi crebbero in altezza per mancanza di spazio orizzontale, creando strade buie e strette dove il sole non arrivava mai. Le condizioni igieniche erano pessime, aggravate dalle frequenti inondazioni del Tevere. Le epidemie erano ricorrenti.

Eppure, paradossalmente, proprio in queste condizioni estreme la comunità ebraica romana sviluppò una sua identità fortissima, una sua cultura particolare. Le famiglie si stringevano le une alle altre nella solidarietà. La sinagoga diventava il centro non solo della vita religiosa, ma di tutta la vita comunitaria. Si svilupparono tradizioni culinarie specifiche, come i carciofi alla giudia, che ancora oggi sono un simbolo della cucina romana. Si mantennero vivi lo studio della Torah e delle tradizioni rabbiniche.

E qualcosa di quella vita comunitaria intensa, di quella capacità di trovare dignità e bellezza anche nelle condizioni più dure, sopravvive ancora oggi nel quartiere. Le strade strette conservano memoria di quella clausura forzata. I palazzi alti raccontano la mancanza di spazio. Le botteghe dei commercianti ebrei, le panetterie che fanno i dolci tradizionali, i ristoranti che servono i piatti della cucina giudaico-romanesca, mantengono viva una tradizione millenaria.

L'emancipazione e la distruzione

Il Ghetto fu aperto definitivamente solo nel 1870, quando Roma divenne capitale d'Italia e il potere temporale dei papi fu abolito. Gli ebrei romani furono finalmente cittadini a pieno titolo, liberi di vivere dove volevano, di esercitare qualsiasi professione, di partecipare pienamente alla vita della nazione.

Cominciò allora una fase di rapida integrazione. Molte famiglie ebreiche si trasferirono in altri quartieri di Roma. Alcuni si convertirono al cattolicesimo per facilitare l'ascesa sociale. Altri mantennero la fede ebraica ma adottarono stili di vita pienamente italiani. Sorse un ebraismo italiano moderno, orgoglioso della propria identità religiosa ma pienamente integrato nella nazione. Alla fine dell'Ottocento si decise di "risanare" il vecchio Ghetto, demolendo gran parte degli edifici antichi considerati insalubri e costruendo al loro posto palazzi moderni secondo i criteri urbanistici dell'epoca. Fu una trasformazione radicale che cambiò il volto del quartiere. Scomparvero molte

delle strade medievali, molti degli edifici storici. Il nuovo quartiere era più salubre, più moderno, ma aveva perso gran parte della sua memoria fisica.

La grande sinagoga fu ricostruita tra il 1901 e il 1904 in uno stile eclettico che unisce elementi assiro-babilonesi, liberty e art nouveau. Con la sua cupola quadrata rivestita di alluminio, è diventata uno dei punti di riferimento dello skyline romano, visibile da molti punti della città. È un edificio che esprime la nuova fiducia degli ebrei romani, la loro volontà di essere presenti e visibili nella città, di non nascondersi più.

Ma questa stagione di speranza e di integrazione fu tragicamente interrotta dall'avvento del fascismo e poi dalle leggi razziali del 1938. Gli ebrei italiani, che si erano sentiti pienamente italiani, che avevano combattuto nella Prima Guerra Mondiale, che avevano contribuito alla vita culturale e economica del paese, si videro improvvisamente privati dei diritti di cittadinanza. Non potevano più insegnare nelle scuole, esercitare molte professioni, sposare non ebrei.

E poi venne il peggio. Il 16 ottobre 1943, i nazisti fecero irruzione nel Ghetto e deportarono più di mille persone, donne, uomini, anziani, bambini. La maggior parte fu uccisa ad Auschwitz. Solo sedici tornarono.

Quella data, il 16 ottobre, resta incisa nella memoria della comunità ebraica romana come il giorno della vergogna e del dolore. Ogni anno si commemora con una cerimonia al Portico d'Ottavia, da dove partirono i camion carichi di deportati. E su molti palazzi del Ghetto sono state poste le "pietre d'inciampo", piccole targhe di ottone con i nomi degli abitanti deportati, perché nessuno possa dimenticare.

La responsabilità cristiana

Di fronte a questa storia tragica, un giovane cristiano non può non interrogarsi sulle responsabilità della Chiesa. Perché è vero che i campi di sterminio furono creazione nazista, espressione di una ideologia razzista e pagana che la Chiesa condannò. Ma è anche vero che secoli di antigiudaismo cristiano avevano preparato il terreno, avevano abituato le coscienze a vedere negli ebrei un popolo maledetto, avevano legittimato discriminazioni e violenze.

L'istituzione del Ghetto, la segregazione forzata, le conversioni forzate, le prediche coatte, tutto questo fu opera della Chiesa, o almeno fu fatto in suo nome e con la sua benedizione. E anche se l'Olocausto fu un crimine nazista, il silenzio di molti cristiani di fronte a quel crimine, la complicità attiva o passiva di alcuni, la mancanza di una denuncia forte e coraggiosa, tutto questo grava sulla coscienza cristiana.

Papa Giovanni Paolo II, nella sua visita alla sinagoga di Roma nel 1986, parlò degli ebrei come "fratelli maggiori nella fede", riconoscendo il legame indissolubile tra ebraismo e cristianesimo.

Papa Benedetto XVI visitò Auschwitz e pregò in silenzio davanti all'abisso del male. Papa Francesco ha moltiplicato i gesti di amicizia e di dialogo con la comunità ebraica.

Ma il pentimento e la riconciliazione sono processi lunghi, che richiedono non solo gesti ufficiali ma anche conversione dei cuori. Richiedono lo studio onesto della storia, il riconoscimento sincero delle colpe, la volontà di costruire relazioni nuove fondate sul rispetto e sull'amore.

Per il giovane che visita il Ghetto e la sua sinagoga, che cammina per le strade dove ancora si respira la memoria di secoli di oppressione e di resilienza, l'incontro con la comunità ebraica può diventare un'occasione di grazia. Può scoprire la ricchezza della tradizione ebraica, la profondità della sua spiritualità, la bellezza dei suoi riti. Può capire che l'ebraismo non è solo una preparazione al cristianesimo, ma è una via religiosa viva e vitale, con cui il cristianesimo è chiamato a dialogare in un rapporto di mutuo arricchimento.

E può anche scoprire che la fedeltà del popolo ebraico, la sua ostinazione nel rimanere fedele all'Alleanza con Dio nonostante persecuzioni e sofferenze, è una testimonianza che interroga anche i cristiani. Se gli ebrei hanno saputo mantenere la fede attraverso l'esilio, la diaspora, i pogrom, la Shoah, quanto più i cristiani dovrebbero essere fedeli alla loro vocazione?

La cucina giudaico-romanesca

Ma il Ghetto non è solo memoria dolorosa. È anche vita presente, cultura viva, tradizioni che continuano. E uno degli aspetti più evidenti e accessibili di questa vitalità è la cucina giudaico-romanesca.

I ristoranti del Ghetto offrono piatti che sono il frutto di una tradizione culinaria millenaria, che ha saputo integrare le regole alimentari ebraiche (la kasherut) con gli ingredienti e i sapori della cucina romana. Il risultato è una cucina unica, riconoscibile, che è diventata parte integrante dell'identità gastronomica di Roma.

I carciofi alla giudia sono forse il piatto più famoso: carciofi interi, puliti e aperti a fiore, fritti due volte in olio d'oliva fino a diventare croccanti e dorati. È un piatto apparentemente semplice, ma che richiede maestria e pazienza. Il carciofo deve essere scelto con cura, deve essere della varietà romanesca, mammola, senza spine. Deve essere pulito perfettamente, eliminando le foglie dure esterne. Deve essere battuto delicatamente per aprirlo a fiore. Deve essere fritto a temperatura giusta, prima a temperatura più bassa per cuocerlo, poi a temperatura alta per dorarlo.

Altri piatti tipici sono le aliciotti con l'indivia, il pesce azzurro cucinato con l'indivia belga in una sorta di dolce-amaro che unisce il sapore forte del pesce con l'amarognolo della verdura. O la concia di zucchine, zucchine fritte e poi marinate in aceto con aglio e mentuccia. O i fiori di zucca ripieni e fritti, le puntarelle con la salsa di alici, i maritozzi.

E poi ci sono i dolci: la pizza ebraica, che non è una pizza ma un dolce di pasta frolla con frutta secca e canditi. Il bollo, un ciambellone semplice e fragrante. I biscotti alle mandorle.

Questa cucina racconta una storia di povertà trasformata in ricchezza. Perché molti di questi piatti nacquero dalla necessità di utilizzare ingredienti poveri ed economici: le verdure, il pesce azzurro, la pasta frolla fatta con strutto invece che con burro (per rispettare la kasherut che vieta di mescolare latte e carne). Ma questa povertà di ingredienti fu compensata dalla ricchezza dell'invenzione, dalla sapienza nel combinare i sapori, dalla pazienza nel preparare.

Per il giovane che assaggia questi piatti in uno dei ristoranti del Ghetto, può essere un'esperienza che va oltre il semplice piacere gastronomico. Può diventare un'esperienza culturale, un modo di entrare in contatto con una tradizione, di assaporare letteralmente una storia.

E può anche essere un'occasione per riflettere sul rapporto tra regola e creatività. Perché la kasherut, con i suoi divieti e le sue prescrizioni, potrebbe sembrare un limite alla libertà culinaria. Ma in realtà è stata uno stimolo alla creatività: costretti a cercare alternative, a inventare soluzioni, i cuochi ebrei hanno creato piatti unici che non sarebbero mai nati senza quei vincoli.

È una lezione che vale anche per la vita spirituale. Le regole morali, i comandamenti, i precetti, non sono catene che limitano la libertà, ma sono guide che la orientano, stimoli che la rendono creativa. La vera libertà non è fare tutto ciò che si vuole, ma è la capacità di scegliere il bene e di inventare modi sempre nuovi di realizzarlo.

Il Portico d'Ottavia e la memoria stratificata

Al confine del Ghetto si erge una rovina monumentale: il Portico d'Ottavia, costruito da Augusto in onore della sorella. È un grande quadriportico con colonne corinzie, che nel mondo antico racchiudeva biblioteche e templi. Oggi ne resta solo una parte, inglobata in edifici medievali e rinascimentali, attraversata da una strada moderna.

È un esempio perfetto di quella stratificazione che è caratteristica di Roma. Le colonne antiche reggono muri medievali. Gli archi romani sono stati trasformati in portoni di palazzi rinascimentali. La strada moderna passa attraverso l'arco antico. E tutto convive, si sovrappone, crea un palinsesto architettonico di straordinaria complessità.

E proprio accanto al Portico d'Ottavia sorge la chiesa di Sant'Angelo in Pescheria, così chiamata perché nel Medioevo le rovine del Portico ospitavano il mercato del pesce. È una piccola chiesa medievale, rifatta nel Rinascimento, che conserva al suo interno una lapide che ricorda le prediche coatte che gli ebrei del Ghetto erano costretti ad ascoltare ogni sabato.

Quella lapide è oggi un documento imbarazzante, una testimonianza di un'epoca in cui la Chiesa pensava di poter convertire con la coercizione. Ma è giusto che sia conservata, che resti visibile. Perché dimenticare le proprie colpe non aiuta a non ripeterle. Solo ricordando, solo riconoscendo, solo pentendosi, si può sperare in una vera conversione.

Il giovane che cammina sotto il Portico d'Ottavia, che entra nella chiesa di Sant'Angelo in Pescheria, che legge quella lapide, è posto davanti a una storia complessa, contraddittoria, dolorosa. È la storia di una città che è stata centro della cristianità ma anche luogo di oppressione. È la storia di una Chiesa che ha prodotto santi e martiri ma anche persecutori e inquisitori.

E forse la lezione più importante è proprio questa: non esiste una storia pura, senza macchie, senza ambiguità. Ogni tradizione porta con sé luci e ombre, grandezze e miserie. L'importante non è negare le ombre, ma riconoscerle, per poter camminare verso la luce.

La vitalità presente della comunità

Ma il Ghetto non è solo memoria e storia. È anche una comunità viva, che continua la sua esistenza, che celebra le sue feste, che educa i suoi figli, che mantiene vive le sue tradizioni.

La sinagoga è il cuore pulsante di questa vita comunitaria. Ogni sabato si celebra lo Shabbat, con le sue preghiere antiche, la lettura della Torah, i canti tradizionali. Le famiglie si radunano, vestite a festa, per santificare il giorno del riposo. I bambini corrono per i cortili. I giovani si incontrano e si conoscono. Gli anziani raccontano le storie di un tempo.

E durante le feste ebraiche - Rosh haShana, Yom Kippur, Sukkot, Pesach, Shavuot - il quartiere si anima di una vita particolare. Si costruiscono le capanne per Sukkot, si prepara il pane azzimo per Pesach, si accendono le candele di Hanukkah. Sono riti antichi, che si ripetono da millenni, che collegano gli ebrei romani di oggi con i loro antenati che vivevano a Gerusalemme, con gli esuli di Babilonia, con i patriarchi del deserto.

Per il giovane cristiano che ha la possibilità di assistere a queste celebrazioni, può essere un'esperienza profondamente toccante. Perché in quelle preghiere, in quei riti, risuonano le stesse parole che Gesù pronunciava, gli stessi salmi che cantava, le stesse benedizioni che recitava. Il cristianesimo è nato dall'ebraismo, e le sue radici sono visibili, palpabili, ogni volta che si entra in una sinagoga.

Ma è anche un'occasione per scoprire ciò che è specificamente ebraico, ciò che il cristianesimo non ha ereditato o ha trasformato. La centralità della Torah, la gioia dello studio rabbinico, l'attenzione meticolosa ai precetti, l'attesa messianica che non si è ancora compiuta. Sono dimensioni che interrogano il cristianesimo, che gli ricordano le sue radici, che lo invitano a un dialogo sempre più profondo.

Campo de' Fiori e il Ghetto: due anime della città

Campo de' Fiori e il Ghetto sono vicinissimi geograficamente, separati solo da poche centinaia di metri. Ma sono anche profondamente diversi, come due anime diverse della stessa città.

Campo de' Fiori è la Roma popolare, chiassosa, colorata, che vive nel presente. È il mercato, il vociare in romanesco, la pizza bianca comprata al forno e mangiata camminando, le bottiglie di vino bevute seduti sui gradini della piazza. È una Roma che non si prende troppo sul serio, che sa ridere di se stessa, che affronta la vita con quella filosofia un po' cinica e un po' saggia che i romani chiamano "me cojoni".

Il Ghetto è la Roma della memoria, del dolore elaborato in sapienza, della fedeltà che resiste attraverso i secoli. È una Roma più raccolta, più silenziosa, ma non meno vitale. È la Roma che sa che la vita è seria, che il male è reale, che la storia pesa. Ma è anche la Roma che sa resistere, che sa mantenere la propria identità anche nelle condizioni più avverse, che sa trovare la gioia anche nelle circostanze più dure.

Queste due anime - quella popolare e spensierata, quella memoriale e seria - convivono, si intrecciano, si completano. E insieme danno forma a quella realtà complessa, contraddittoria, affascinante che è Roma.

Il giovane che cammina da Campo de' Fiori al Ghetto, che passa in pochi minuti dal chiasso del mercato al silenzio della sinagoga, dall'odore delle verdure fresche a quello del pane azzimo, fa un viaggio che è geograficamente minimo ma esistenzialmente immenso. Attraversa mondi diversi, storie diverse, modi diversi di stare al mondo.

E forse capisce che la ricchezza della vita sta proprio in questa pluralità, in questa capacità di contenere differenze senza annullarle. Non c'è un unico modo di essere umani, un'unica tradizione culturale, un'unica forma di spiritualità. C'è una molteplicità irriducibile, che non va temuta ma accolta come dono.

La cucina come ponte

E forse non è un caso che uno dei ponti più efficaci tra Campo de' Fiori e il Ghetto sia proprio la cucina. Perché se è vero che la cucina giudaico-romanesca ha le sue specificità, le sue regole, le sue tradizioni, è anche vero che condivide con la cucina romana molti ingredienti, molti sapori, molte tecniche.

Il carciofo, per esempio, è protagonista sia dei carciofi alla giudia che dei carciofi alla romana. La differenza è nella preparazione - fritti nel primo caso, stufati nel secondo - ma l'ingrediente base è lo stesso, quel carciofo romanesco, mammola, che cresce nei campi intorno a Roma e che arriva fresco al mercato di Campo de' Fiori.

E le zucchine, che nella cucina ebraica diventano concia e nella cucina romana diventano fiori fritti. E le puntarelle, e le broccoletti, e tutte quelle verdure che caratterizzano la cucina romana e che sono comuni alle due tradizioni.

La cucina, in questo senso, diventa un terreno di incontro, un linguaggio comune che permette il dialogo anche quando le parole sono difficili. Condividere un pasto, assaggiare i piatti dell'altro, scoprire che sapori diversi possono piacere entrambi, tutto questo crea legami, abbatte barriere, costruisce amicizia.

E non è una cosa banale. Perché il cibo non è solo nutrimento per il corpo, ma è anche nutrimento per le relazioni, per la comunità. Mangiare insieme è uno dei gesti più umani e più universali, un gesto che attraversa tutte le culture e tutte le religioni.

Gesù stesso ha fatto del pasto condiviso il centro della sua comunità. L'Eucaristia è un pasto, il pasto per eccellenza, dove si condivide il pane e il vino che sono il corpo e il sangue di Cristo. Ma prima dell'Eucaristia, Gesù ha condiviso molti pasti con i suoi discepoli, con i peccatori, con i pubblicani. E proprio in questi pasti ordinari si manifestava la straordinaria novità del Regno: nessuno è escluso dalla tavola, tutti sono invitati, tutti sono accolti.

La sfida dell'accoglienza

Ma l'esperienza del Ghetto pone anche un'altra domanda, più attuale e più bruciante: la domanda dell'accoglienza dello straniero, del diverso, del migrante.

Perché gli ebrei furono per secoli gli stranieri per eccellenza a Roma, il gruppo che rimaneva ostinatamente diverso, che non si integrava completamente, che manteneva la propria identità religiosa e culturale. E proprio per questo furono discriminati, segregati, perseguitati.

Oggi Roma, come tutta l'Europa, si trova di fronte a nuove ondate migratorie. Arrivano persone dall'Africa, dal Medio Oriente, dall'Asia, portando con sé altre religioni, altre culture, altri modi di vivere. E di nuovo sorge la domanda: come accogliere il diverso? Come permettere l'integrazione senza imporre l'assimilazione forzata? Come costruire una società plurale che rispetti le differenze senza cadere nella frammentazione?

La storia del Ghetto offre lezioni importanti, anche se contraddittorie. Da un lato, mostra i pericoli della segregazione forzata, dell'imposizione di regole discriminatorie, del rifiuto dell'altro. Dall'altro lato, mostra anche come una comunità possa mantenere la propria identità anche in condizioni avverse, come la fedeltà alle proprie radici possa essere una risorsa e non solo un problema.

Forse la lezione è questa: l'integrazione non deve significare omologazione. Lo straniero non deve essere costretto a diventare identico a chi lo accoglie, a rinunciare alla sua cultura, alla sua

religione, alla sua identità. Ma deve essere aiutato a trovare un modo di essere se stesso nel nuovo contesto, di contribuire con la sua differenza alla ricchezza del tutto.

È una sfida difficile, che non ha soluzioni semplici. Richiede pazienza, ascolto reciproco, volontà di mettersi in discussione da entrambe le parti. Ma è una sfida che non possiamo evitare, se vogliamo costruire una società veramente umana.

E il giovane cristiano, erede di una tradizione che predica l'amore universale, l'accoglienza dello straniero, la fratellanza di tutti gli esseri umani, è chiamato in prima linea in questa sfida. Non può limitarsi a ripetere principi astratti, ma deve incarnarli in scelte concrete: come si comporta con i migranti che incontra? Come reagisce di fronte alla paura dell'altro che serpeggia nella società? Come costruisce ponti invece che muri?

Conclusione: la città plurale

Campo de' Fiori e il Ghetto, con le loro storie così diverse e così intrecciate, ci mostrano qualcosa di essenziale sulla natura di Roma e, più in generale, sulla natura della vita umana.

Ci mostrano che la ricchezza sta nella pluralità, non nell'uniformità. Che una città viva, vitale, creativa, è una città che sa accogliere differenze, che permette a identità diverse di coesistere, che crea spazi dove tradizioni diverse possono incontrarsi e dialogare.

Ci mostrano anche che questa pluralità non è sempre facile, non è sempre armoniosa. Ci sono stati conflitti, discriminazioni, violenze. Il cammino verso una convivenza rispettosa e feconda è stato lungo, doloroso, e non è ancora completamente compiuto.

Ma ci mostrano anche che è possibile. Che si può vivere insieme pur essendo diversi. Che si può rispettare l'identità dell'altro pur mantenendo fermamente la propria. Che si possono costruire ponti senza abbattere le differenze.

E questa è una lezione preziosa per il nostro tempo, un tempo di grandi migrazioni, di incontro tra culture e religioni diverse, di tentazione del fondamentalismo e della chiusura identitaria.

Il giovane che cammina tra Campo de' Fiori e il Ghetto, che assaggia i carciofi alla giudia e la pizza bianca, che ascolta il romanesco del mercato e l'ebraico della sinagoga, che medita davanti alla statua di Bruno e davanti alle pietre d'inciampo, sta facendo un'esperienza di pluralità, di complessità, di ricchezza umana.

E forse sta anche facendo un'esperienza spirituale. Perché sta scoprendo che Dio è più grande delle nostre categorie, che la sua presenza si manifesta in modi diversi, che la ricerca umana del divino ha preso forme molteplici nel corso della storia.

Questo non significa cadere nel relativismo, pensare che tutte le religioni siano uguali, che la verità non esista. Significa riconoscere che la verità è più grande di noi, che Dio è sempre oltre le nostre comprensioni, che dobbiamo avvicinarci a Lui con umiltà e con apertura.

E significa anche riconoscere che l'incontro con l'altro, anche quando l'altro ha una fede diversa, può essere un'occasione di grazia. Può aiutarci a vedere aspetti della verità che da soli non avremmo visto. Può arricchire la nostra comprensione. Può aprirci a dimensioni del mistero divino che la nostra tradizione forse aveva trascurato.

Campo de' Fiori e il Ghetto, così vicini e così diversi, ci insegnano che la città umana, come la città di Dio, è una città plurale. Una città dove c'è posto per tutti, dove ogni voce può farsi sentire, dove ogni tradizione può dare il suo contributo. Una città dove, come dice il profeta, "il lupo e l'agnello pascoleranno insieme", dove le differenze non saranno cancellate ma saranno armonizzate in una sinfonia più grande.

E questa città plurale, questa convivenza rispettosa e feconda, non è solo un ideale utopico. È qualcosa che già esiste, in forma imperfetta ma reale, nelle strade di Roma. Ed è qualcosa per cui vale la pena lottare, pregare, lavorare, ogni giorno.

Capitolo 27

IL TEVERE: FIUME SACRO, PONTI, ISOLA TIBERINA, CASTEL SANT'ANGELO

Le acque della memoria

Il fiume che attraversa la storia

C'è qualcosa di paradossale nel rapporto tra Roma e il suo fiume. Il Tevere è stato per millenni la ragione stessa dell'esistenza di Roma: senza quel fiume, navigabile fino al mare ma protetto dalle colline, questa città non sarebbe mai nata. Eppure i romani hanno sempre avuto con il Tevere un rapporto ambivalente, fatto di gratitudine e di diffidenza, di venerazione e di timore.

Il giovane che oggi cammina lungo le rive del Tevere, magari nel tramonto estivo quando la luce dorata si riflette sull'acqua giallastra, può non cogliere immediatamente questa complessità. Vede un fiume tranquillo, contenuto tra gli alti muraglioni costruiti alla fine dell'Ottocento, costeggiato da strade trafficate, attraversato da ponti moderni e antichi. Un fiume che sembra addomesticato, controllato, ridotto a elemento decorativo nel paesaggio urbano.

Ma basta scavare appena sotto la superficie del presente per scoprire che il Tevere ha una storia profonda, stratificata, drammatica. È stato via di comunicazione e di commercio, confine sacro e linea di difesa, fonte di vita e minaccia di morte. Ha visto passare le navi cariche di grano dall'Egitto e i corpi dei condannati gettati dai ponti. Ha accolto le processioni religiose e i cadaveri degli appestati. È stato venerato come dio e temuto come nemico.

E questa ambivalenza dice qualcosa di profondo sulla condizione umana. Perché anche noi siamo sempre in rapporto ambivalente con le forze naturali che ci danno la vita: abbiamo bisogno di esse, ma ne abbiamo anche paura. Cerchiamo di controllarle, ma sappiamo che alla fine ci sfuggono sempre. Le celebriamo quando ci sono favorevoli, le malediciamo quando ci colpiscono.

Il Tevere, nella sua lunga storia, ha insegnato ai romani questa lezione di umiltà: che l'uomo può costruire città magnifiche, può erigere ponti e argini, può deviare il corso delle acque, ma non può mai dominare completamente la natura. Può solo imparare a convivere, con rispetto e con prudenza.

Il fiume sacro: il Dio Tiberino

Nel mondo romano antico, il Tevere non era semplicemente un corso d'acqua. Era una divinità, il Dio Tiberino, padre delle acque che davano vita alla città. Gli si rendeva culto con sacrifici e processioni, gli si chiedeva protezione e benevolenza, lo si placava nei momenti di inondazione. Le fonti letterarie antiche ci parlano del Tiberino come di un dio benevolo, che aveva accolto i gemelli Romolo e Remo quando erano stati abbandonati nelle sue acque, che aveva guidato Enea nel suo arrivo nel Lazio. Era un dio protettore, legato alla fondazione stessa di Roma, parte integrante del mito delle origini.

Ma era anche un dio potente e terribile, capace di straripare e sommergere la città, di portare morte e distruzione. E questa duplicità si rifletteva nel culto: da un lato venerazione e gratitudine, dall'altro timore e tentativi di placazione.

Il rituale più importante legato al Tevere era quello dei Vestalia, celebrati in giugno. Le vergini vestali pulivano il tempio di Vesta e gettavano nel fiume le scorie della pulizia, in un gesto di purificazione che coinvolgeva insieme il tempio, la città e il fiume stesso. Era un riconoscimento del ruolo purificatore delle acque, della loro capacità di lavare via le impurità, di rinnovare la vita. Un altro rituale singolare era quello dei ventisette fantocci di giunco, chiamati Argei, che venivano gettati nel Tevere dal Ponte Sublicio durante una cerimonia presieduta dalle vestali. L'origine e il significato di questo rito antico sono oscuri, ma sembra che fosse un sacrificio sostitutivo: i fantocci prendevano il posto di vittime umane che in tempi remoti venivano effettivamente annegate nel fiume.

Questi riti ci parlano di una concezione sacrale della natura che è molto lontana dalla nostra mentalità moderna. Per i romani antichi, il fiume non era semplicemente H₂O che scorre verso il

mare, ma era una presenza viva, dotata di volontà e di potere, con cui bisognava stabilire una relazione corretta attraverso il culto e il sacrificio.

Quando il cristianesimo si diffuse a Roma, questa concezione sacrale del fiume non scomparve completamente, ma si trasformò. Il Tevere cessò di essere venerato come divinità, ma mantenne un suo carattere sacro legato ai riti cristiani. Le sue acque furono usate per i battesimi, le sue rive ospitarono processioni e pellegrinaggi, i suoi ponti divennero luoghi di preghiera e di penitenza.

Le inondazioni: il Tevere nemico

Ma se il Tevere era venerato come dio protettore, era anche temuto come minaccia costante. Le inondazioni erano frequenti e devastanti. Il fiume straripava regolarmente, invadendo i quartieri bassi della città, distruggendo case, annegando persone e animali, portando malattie.

Le cronache romane sono piene di racconti drammatici di inondazioni. Quella del 1230 fu così violenta che l'acqua arrivò fino all'altare maggiore di Santa Maria in Trastevere. Quella del 1277 distrusse il Ponte Sublicio. Quella del 1495 causò migliaia di morti e fu vista come un presagio dell'invasione francese di Carlo VIII.

La più devastante di tutte fu forse quella del dicembre 1598. L'acqua sommerse gran parte della città, raggiungendo in alcuni punti i sette metri di altezza. Le cronache raccontano di scene apocalittiche: cadaveri che galleggiavano per le strade allagate, case crollate, famiglie intere annegate. Il papa Clemente VIII proclamò giorni di preghiera e penitenza per placare l'ira divina. Dopo ogni grande inondazione si discuteva di cosa fare per prevenire la prossima. Si proponevano argini più alti, canali di deviazione, opere idrauliche di ogni tipo. Ma i costi erano sempre troppo elevati, la volontà politica insufficiente, le conoscenze tecniche limitate. E così il Tevere continuava a straripare, con una regolarità che sembrava quasi una maledizione.

Solo alla fine dell'Ottocento, dopo l'ennesima catastrofica inondazione del 1870 che allagò gran parte della città appena diventata capitale d'Italia, si decise finalmente di affrontare il problema in modo radicale. Fu un progetto grandioso e controverso: costruire lungo tutto il corso urbano del fiume alti muraglioni di contenimento, sopraelevando le sponde di diversi metri.

I lavori durarono decenni e trasformarono completamente il rapporto tra la città e il fiume. Roma fu finalmente al sicuro dalle inondazioni, ma pagò un prezzo alto: il Tevere fu separato dalla città, rinchiuso tra i muraglioni, reso inaccessibile. Le antiche vie lungo il fiume, dove i romani passeggiavano e commerciavano, furono sostituite da strade trafficate. Le botteghe e i porticcioli che animavano le rive scomparvero.

Fu una scelta necessaria, probabilmente inevitabile. Ma fu anche una perdita. Perché Roma perdette il contatto diretto con il suo fiume, perdette quella familiarità quotidiana con le acque che aveva caratterizzato la vita cittadina per millenni. Il Tevere divenne uno sfondo, un elemento paesaggistico, non più una presenza viva nella vita dei romani.

I ponti: attraversare le acque

Ma se il fiume separa le due rive, i ponti le uniscono. E Roma ha una straordinaria collezione di ponti, antichi e moderni, che raccontano duemila anni di storia dell'ingegneria e dell'architettura. Il più antico è il Ponte Fabricio, chiamato anche Ponte dei Quattro Capi, costruito nel 62 avanti Cristo per collegare la riva sinistra del Tevere all'Isola Tiberina. È l'unico ponte romano ancora perfettamente integro e ancora in uso. La sua struttura a due arcate in tufo e travertino ha resistito a duemila anni di piene, di guerre, di terremoti.

Camminare sul Ponte Fabricio è un'esperienza particolare. Si cammina sulle stesse pietre che hanno calpestato Cicerone e Augusto, san Pietro e santa Cecilia, i pellegrini medievali e i soldati rinascimentali. Sotto i piedi passa la stessa acqua che scorreva duemila anni fa. Il tempo sembra annullarsi, passato e presente si fondono.

Il Ponte Cestio, che collega l'Isola Tiberina con Trastevere, è quasi altrettanto antico, costruito probabilmente tra il 46 e il 44 avanti Cristo. Fu più volte ricostruito nel corso dei secoli, ma mantiene ancora la struttura romana originaria.

Più drammatica è la storia del Ponte Milvio, a nord della città. Fu qui che nel 312 dopo Cristo si svolse la battaglia decisiva tra Costantino e Massenzio. Costantino, secondo la tradizione, vide nel cielo il segno della croce con la scritta "In hoc signo vinces" - In questo segno vincerai. Adottò il simbolo cristiano sui vessilli dell'esercito e vinse la battaglia. Massenzio annegò nel Tevere in fuga. Fu un momento cruciale nella storia del cristianesimo e dell'Occidente. La vittoria di Costantino aprì la strada alla libertà di culto per i cristiani e alla graduale cristianizzazione dell'impero. E tutto avvenne su un ponte, in quel punto di attraversamento del fiume che divenne simbolicamente il passaggio da un'epoca a un'altra, dal paganesimo al cristianesimo.

Il Ponte Sant'Angelo, l'antico Pons Aelius costruito dall'imperatore Adriano nel 134 per collegare la città al suo mausoleo, ha un'altra storia ancora. Nel Medioevo divenne la via principale di accesso alla Basilica di San Pietro per i pellegrini che arrivavano da nord. Era sempre affollato, soprattutto durante i giubilei, quando decine di migliaia di pellegrini attraversavano Roma diretti alla tomba dell'apostolo.

Nel 1450, durante il giubileo, avvenne una tragedia terribile. La folla dei pellegrini era così densa sul ponte che si creò una calca mortale. Centinaia di persone morirono schiacciate o annegate dopo essere state spinte nel fiume. Fu un disastro che scosse profondamente Roma e che portò a nuove regole per la gestione dei pellegrinaggi.

Oggi il Ponte Sant'Angelo è uno dei più belli di Roma, ornato dalle dieci statue di angeli scolpite su disegno di Bernini. Ogni angelo porta uno degli strumenti della Passione: la colonna della flagellazione, la corona di spine, il sudario, i chiodi, la croce. Attraversare il ponte diventa così una meditazione sulla Passione di Cristo, una via crucis che prepara spiritualmente all'arrivo a San Pietro.

L'Isola Tiberina: la nave di pietra

Ma forse il luogo più affascinante dell'intero corso urbano del Tevere è l'Isola Tiberina, quell'isola a forma di nave che divide il fiume in due bracci proprio nel cuore della città.

L'origine dell'isola è avvolta nel mito. Secondo la leggenda, si formò per l'accumulo dei covoni di grano del campo di Marte che furono gettati nel fiume dopo la cacciata dei Tarquini. La realtà geologica è più prosaica: l'isola è un affioramento di tufo vulcanico sul quale si sono depositati nel corso dei millenni i sedimenti trasportati dal fiume.

Ma ciò che conta è il significato simbolico che l'isola ha assunto nella storia di Roma. Fin dall'antichità fu dedicata alla medicina e alla guarigione. Nel 291 avanti Cristo, durante una terribile epidemia di peste, i romani mandarono una delegazione al santuario di Esculapio a Epidauro in Grecia per chiedere aiuto. Quando la nave tornò risalendo il Tevere, un serpente sacro che i legati avevano portato con sé saltò dalla nave e nuotò fino all'isola. Fu interpretato come un segno divino: il dio Esculapio aveva scelto l'Isola Tiberina come sua dimora a Roma.

Fu costruito un tempio al dio della medicina e intorno ad esso si svilupparono strutture per la cura dei malati. L'isola divenne un luogo di pellegrinaggio per chi cercava guarigione, un'anticamera tra la vita e la morte, un limbo dove i malati gravi venivano portati nella speranza di una guarigione miracolosa o almeno di una morte serena.

Quando il cristianesimo sostituì il paganesimo, la vocazione sanitaria dell'isola non scomparve. Anzi, fu rafforzata. Nel decimo secolo fu costruita la chiesa di San Bartolomeo, dedicata all'apostolo martirizzato. E nel sedicesimo secolo i Fatebenefratelli, l'ordine religioso fondato da san Giovanni di Dio per la cura degli infermi, stabilirono sull'isola il loro ospedale, che esiste ancora oggi.

È una continuità straordinaria: da quasi duemilatrecento anni, l'Isola Tiberina è dedicata alla cura dei malati. Sono cambiate le divinità invocate, sono cambiate le tecniche mediche, sono cambiate le concezioni della malattia e della guarigione. Ma la vocazione fondamentale è rimasta la stessa.

Questa continuità dice qualcosa di importante sul rapporto tra paganesimo e cristianesimo. Non fu semplicemente una rottura, una sostituzione totale. Fu anche, in molti casi, una trasformazione, una

riconversione. Ciò che era buono e umano nella religione pagana - in questo caso la cura dei malati - fu mantenuto e portato a compimento nel cristianesimo.

E dice anche qualcosa sull'importanza dei luoghi nella vita spirituale. L'Isola Tiberina, con la sua particolare posizione nel mezzo del fiume, separata dalla città eppure collegata ad essa dai ponti, sembrava naturalmente destinata a essere un luogo di transizione, un luogo soglia tra la salute e la malattia, tra la vita e la morte. E questa vocazione si è mantenuta attraverso i millenni, indipendentemente dai cambiamenti religiosi e culturali.

Castel Sant'Angelo: dal mausoleo alla fortezza

All'altra estremità dello spettro simbolico del Tevere si trova Castel Sant'Angelo, quella mole cilindrica imponente che domina la riva destra del fiume, collegata alla città dal Ponte Sant'Angelo. Anche Castel Sant'Angelo ha conosciuto una trasformazione radicale nel corso dei secoli. Nacque come Mausoleo di Adriano, la tomba monumentale che l'imperatore filosofo fece costruire per sé e per i suoi successori tra il 135 e il 139 dopo Cristo. Era un edificio grandioso, rivestito di marmi preziosi, coronato da un tumulo di terra piantato con cipressi, sormontato probabilmente da una statua colossale dell'imperatore su una quadriga.

Fu utilizzato come sepolcro imperiale fino a Caracalla, nel 217. Poi, con il declino dell'impero, cominciò la sua trasformazione in fortezza. La posizione era strategica: dominava il fiume e controllava l'accesso al Vaticano. Le mura massicce del mausoleo potevano facilmente essere adattate a scopi difensivi.

Nel 403, l'imperatore Onorio incorporò il mausoleo nelle mura aureliane, facendone un caposaldo del sistema difensivo di Roma. Durante l'assedio dei Goti di Vitige nel 537, i difensori romani usarono come proiettili le statue che decoravano il mausoleo, scagliandole contro gli assalitori. Un atto di disperazione che simboleggia il crollo della civiltà antica: le opere d'arte diventano armi, la bellezza è sacrificata alla necessità della sopravvivenza.

Ma il nome attuale dell'edificio deriva da un evento miracoloso narrato da Gregorio di Tours.

Durante la terribile pestilenza del 590, papa Gregorio Magno guidò una processione penitenziale per le strade di Roma, pregando per la fine dell'epidemia. Quando la processione giunse in vista del mausoleo di Adriano, il papa ebbe una visione: sulla cima dell'edificio apparve l'arcangelo Michele che rinfoderava la spada, segno che la collera divina era placata. Poco dopo, la peste effettivamente cessò.

In memoria del miracolo, sulla sommità del castello fu posta una statua dell'arcangelo Michele, e l'edificio fu ribattezzato Castel Sant'Angelo. È un esempio perfetto di quella riconversione cristiana dei monumenti pagani che è caratteristica di Roma: il sepolcro dell'imperatore pagano diventa il castello dell'angelo cristiano.

Nel Medioevo e nel Rinascimento, Castel Sant'Angelo divenne la fortezza dei papi. Un corridoio fortificato, il Passetto, lo collegava direttamente al Vaticano, permettendo ai pontefici di rifugiarsi in caso di pericolo. E di rifugi ce ne furono molti: papa Clemente VII vi si asserragliò durante il Sacco di Roma del 1527, resistendo per mesi all'assedio delle truppe imperiali.

Ma il castello fu anche prigionia. Nei suoi sotterranei bui e umidi furono rinchiusi eretici, ribelli, traditori. Benvenuto Cellini vi fu imprigionato per furto. Giordano Bruno vi fu interrogato dall'Inquisizione prima di essere condannato al rogo. Beatrice Cenci vi attese l'esecuzione dopo essere stata condannata per parricidio.

Oggi Castel Sant'Angelo è un museo, visitato da migliaia di turisti che salgono fino alla terrazza panoramica da cui si gode una vista straordinaria su Roma. Ma per chi sa guardare oltre l'apparenza turistica, l'edificio continua a parlare della complessità della storia romana: sepolcro imperiale e fortezza papale, luogo di miracoli e luogo di prigionia, simbolo della grandezza antica e della potenza ecclesiastica.

Il Tevere e l'acqua battesimale

Ma c'è un altro aspetto del rapporto tra il cristianesimo e il Tevere che merita attenzione: l'uso delle sue acque per il battesimo. Nei primi secoli cristiani, quando non esistevano ancora i battisteri monumentali, i catecumeni venivano battezzati direttamente nel fiume, seguendo l'esempio di Giovanni Battista che battezzava nel Giordano.

Le fonti antiche parlano di battesimi solenni celebrati nel Tevere durante la Veglia Pasquale. Il papa scendeva al fiume con il clero e i catecumeni, e qui celebrava il sacramento dell'iniziazione cristiana. L'immersione nelle acque del Tevere diventava così immersione nella morte e risurrezione di Cristo, lavacro che purificava dal peccato e donava la vita nuova.

C'era un simbolismo potente in questo gesto. Il fiume che era stato venerato come dio pagano diventava strumento della grazia cristiana. Le acque che avevano accolto i sacrifici agli dèi falsi accoglievano ora i neofiti che rinascevano in Cristo. Era un capovolgimento, una conversione non solo delle persone ma anche della natura stessa.

Quando furono costruiti i grandi battisteri, come quello del Laterano, i battesimi nel fiume divennero meno frequenti. Ma non scomparvero mai del tutto. Ancora oggi, in alcune occasioni particolari, si celebrano battesimi nel Tevere, soprattutto nella zona dell'Isola Tiberina. Sono momenti carichi di emozione e di simbolismo, che ricollegano la pratica cristiana moderna alle sue origini più antiche.

E c'è qualcosa di profondamente giusto in questo ritorno periodico al fiume. Perché il battesimo non è un sacramento puramente spirituale, disincarnato. È un sacramento che coinvolge l'acqua, la materia, il corpo. È un sacramento cosmico, che ricorda che tutta la creazione è chiamata alla redenzione, che la grazia non annulla la natura ma la redime e la porta a compimento.

I molini e il commercio fluviale

Ma il Tevere non fu solo fiume sacro, teatro di riti religiosi e di eventi miracolosi. Fu anche, e forse soprattutto, fiume di lavoro, via di comunicazione e di commercio, fonte di sostentamento per migliaia di persone.

Lungo le sue rive sorgevano molini ad acqua che macinavano il grano per fare la farina. Alcuni erano fissi, costruiti su ponti o su piloni piantati nel letto del fiume. Altri erano galleggianti, costruiti su grosse barche ancorate alla riva, che oscillavano con il movimento dell'acqua. Il rumore delle macchine, lo sciacquo dell'acqua sulle pale, le grida dei mugnai, tutto contribuiva a creare un'atmosfera di vita e di operosità.

Il porto fluviale di Ripa Grande, in Trastevere, era il punto di arrivo delle navi che risalivano il Tevere dal mare. Qui sbarcavano le merci provenienti da tutto il Mediterraneo: il grano dall'Egitto, il vino dalla Grecia, l'olio dalla Spagna, le spezie dall'Oriente. Era un mondo cosmopolita e vivace, dove si mescolavano lingue e culture diverse, dove si facevano affari e si stringevano amicizie.

Le corporazioni dei lavoratori del fiume - barcaioli, scaricatori, mugnai, pescatori - avevano un ruolo importante nella vita economica e sociale di Roma. Erano ben organizzate, difendevano i loro privilegi, avevano le loro feste e le loro tradizioni. Contribuivano a dare al Tevere quella dimensione popolare, quotidiana, che contrastava con la sua sacralità ufficiale.

Ma con la costruzione dei muraglioni alla fine dell'Ottocento, anche questa vita lavorativa del fiume cominciò a declinare. I molini furono smantellati, il porto di Ripa Grande fu chiuso, le corporazioni si sciolsero. Il Tevere cessò di essere una via di comunicazione importante, sostituito dalle ferrovie e poi dalle strade. Divenne sempre più marginale nella vita economica della città.

È una perdita che forse non possiamo pienamente apprezzare, abituati come siamo a una città dove il fiume è solo un elemento decorativo. Ma per secoli, il Tevere fu il cuore pulsante dell'economia romana, la via attraverso cui arrivavano il cibo e le merci che permettevano alla città di vivere.

Perdere questa funzione ha significato perdere una parte importante dell'identità urbana.

Il fiume nella letteratura e nell'arte

Il Tevere ha ispirato poeti e artisti di ogni epoca. Già Virgilio, nell'Eneide, descriveva l'arrivo di Enea alla foce del fiume, presentando il Tevere come il dio che accoglie benevolmente l'eroe troiano e gli promette che qui fonderà una stirpe gloriosa. Era una consacrazione letteraria del fiume, che diventava parte integrante del mito di fondazione di Roma.

Nel Medioevo, il Tevere compare nelle leggende agiografiche e nelle cronache. È il fiume in cui santa Francesca Romana vede in visione le anime dei defunti che cercano di attraversarlo per giungere al Purgatorio. È il fiume che trabocca miracolosamente durante le processioni penitenziali, quasi volesse partecipare al dolore collettivo.

Nel Rinascimento, i poeti umanisti celebrano il Tevere come il fiume eterno, testimone della grandezza di Roma antica e moderna. È il fiume che vide Cesare e che ora vede i papi, che ascoltò Cicerone e che ora ascolta i predicatori cristiani. È il filo di continuità che lega il presente al passato glorioso.

E nell'arte, il Tevere è rappresentato come figura allegorica: un vecchio barbuto reclinato, che versa acqua da un'anfora. È così che lo raffigura Bernini nella Fontana dei Quattro Fiumi in Piazza Navona, insieme agli altri grandi fiumi del mondo. È un'immagine che esprime insieme la venerabilità antica del fiume e la sua perenne vitalità.

Ma forse la rappresentazione più suggestiva del Tevere si trova nei dipinti e nelle incisioni del Seicento e Settecento, che mostrano le rive del fiume animate dalla vita quotidiana: le lavandaie che stendono i panni, i pescatori che gettano le reti, i barcaioi che trasportano merci, i ragazzi che si tuffano nelle acque estive. Sono immagini che ci restituiscono un Tevere vivo, abitato, integrato nella vita cittadina.

Il Tevere oggi: recupero di una relazione

Negli ultimi decenni c'è stata una crescente consapevolezza della necessità di recuperare il rapporto tra Roma e il suo fiume. I muraglioni, pur necessari per la difesa dalle inondazioni, hanno creato una separazione eccessiva. Il Tevere è diventato invisibile per gran parte dei romani, che lo attraversano sui ponti senza neppure guardarlo, che vivono a pochi passi dalle sue acque senza mai scendere alle sue rive.

Sono stati fatti tentativi di riportare vita lungo il fiume. Piste ciclabili, aree pedonali, locali estivi sulle rive, iniziative culturali. Alcuni hanno avuto successo, creando nuovi luoghi di aggregazione e di socialità. Altri sono rimasti progetti incompiuti o sono stati abbandonati dopo qualche tempo. C'è chi propone soluzioni radicali: abbassare i muraglioni, creare scalinate di accesso al fiume, rendere balneabili le acque. Sono proposte affascinanti ma difficili da realizzare, per i costi elevati e per i problemi tecnici. Il Tevere è ancora un fiume capriccioso, che può ingrossarsi improvvisamente dopo le piogge. E le sue acque, pur più pulite di un tempo, sono ancora lontane dagli standard di balneabilità.

Ma al di là delle soluzioni tecniche, ciò che serve è forse un cambio di mentalità. Bisogna tornare a vedere il Tevere non come un problema da gestire o un elemento decorativo da sfruttare turisticamente, ma come parte integrante dell'identità di Roma, come un protagonista della vita cittadina.

Il giovane romano che cresce oggi dovrebbe imparare a conoscere il suo fiume, a camminare lungo le sue rive, a capire la sua storia, a sentirlo come parte della propria identità cittadina. Dovrebbe sapere che Roma non esisterebbe senza il Tevere, che la storia della città è inscindibile dalla storia del fiume.

E il giovane pellegrino che viene a Roma da fuori dovrebbe includere nel suo itinerario non solo i monumenti famosi, ma anche una passeggiata lungo il fiume. Dovrebbe fermarsi sul Ponte Fabricio e guardare l'acqua che scorre, immaginando i duemila anni di storia che sono passati da quando quel ponte fu costruito. Dovrebbe sostare sull'Isola Tiberina e meditare sulla continuità della cura dei malati in quel luogo. Dovrebbe salire sulla terrazza di Castel Sant'Angelo e contemplare il Tevere che serpeggia attraverso la città.

Il fiume come metafora spirituale

Ma il Tevere può anche diventare una metafora spirituale, un'immagine che aiuta a comprendere aspetti della vita di fede. Il fiume che scorre incessante verso il mare è immagine del tempo che ci porta verso l'eternità. Il fiume che attraversa la città ma non le appartiene, che viene da lontano e va lontano, è immagine della nostra condizione di pellegrini sulla terra.

E soprattutto, il fiume che può essere insieme dono e minaccia, che nutre ma può anche distruggere, è immagine dell'ambivalenza dell'esistenza umana, sempre sospesa tra benedizione e pericolo, tra vita e morte.

I Padri della Chiesa amavano usare l'immagine del fiume per parlare della vita spirituale. Il fiume che scorre verso il mare è l'anima che tende verso Dio. Le acque che si purificano scorrendo sono l'anima che si purifica attraverso la penitenza. Il fiume che supera gli ostacoli è il credente che persevera nonostante le prove.

E c'è un'immagine particolarmente bella in Gregorio Magno: il fiume che raccoglie affluenti lungo il suo corso, diventando sempre più grande man mano che si avvicina al mare. È l'immagine della Chiesa che si arricchisce dei doni di ogni popolo e di ogni epoca, che diventa sempre più universale man mano che si avvicina al compimento finale.

Il giovane che medita su queste immagini lungo le rive del Tevere può trovare in esse nutrimento spirituale. Può capire che la vita non è statica, ma è un flusso continuo, un movimento verso una meta. Può capire che la propria esistenza, come il fiume, riceve affluenti da molte fonti: la famiglia, gli amici, le esperienze, le letture, gli incontri. E può capire che tutto questo confluisce verso un estuario finale, verso quell'oceano dell'eternità dove ogni fiume trova il suo compimento.

Conclusione: il fiume della memoria

Il Tevere, con le sue acque giallastre che scorrono incessanti attraverso il cuore di Roma, è molto più di un elemento geografico. È un protagonista della storia, un testimone silenzioso di venticinque secoli di vicende umane, un filo di continuità che lega il passato al presente.

È stato venerato come dio e temuto come nemico. È stato via di comunicazione e di commercio, confine e collegamento. Ha accolto sacrifici pagani e battesimi cristiani. Ha visto passare le navi cariche di grano e i corpi dei martiri. Ha straripato sommergendo la città e ha scorrendo placido nelle estati assolate.

Lungo le sue rive sono sorti templi e chiese, palazzi e fortezze, mulini e porti. I suoi ponti hanno collegato non solo le due sponde, ma anche epoche e culture diverse. La sua isola è stata per duemila anni luogo di guarigione e di speranza.

E tutto questo il Tevere lo custodisce nella sua memoria fluida, lo porta con sé nel suo scorrere verso il mare. Chi sa guardare oltre la superficie dell'acqua può scorgere, riflesse nelle sue onde, immagini del passato che continuano a vivere nel presente.

Per il giovane che cammina lungo le sue rive, il Tevere può diventare un maestro. Gli insegna che nulla resta identico a se stesso, che tutto scorre e si trasforma, ma che nella trasformazione c'è anche continuità. Gli insegna che la vita ha bisogno di movimento, di flusso, di direzione. Gli insegna che anche le acque più torbide, scorrendo, si purificano.

E gli insegna soprattutto che c'è una meta verso cui tutto tende, un mare dove ogni fiume trova la sua pace. Perché il Tevere, per quanto grande e importante, è solo un fiume. E ogni fiume, prima o poi, arriva al mare, si dissolve nell'immensità, trova il suo compimento nell'abbraccio dell'oceano. Così anche la vita umana, per quanto ricca e complessa, è un percorso che tende a una meta. E questa meta non è il nulla, non è la dissoluzione nel vuoto. È l'incontro con l'Infinito, l'abbraccio dell'Amore eterno, il compimento di ogni attesa e di ogni speranza.

Il Tevere, fiume di Roma, continua a scorrere. E continuerà a scorrere anche quando noi non ci saremo più, portando con sé la memoria di tutte le generazioni che lo hanno amato e temuto, che hanno bevuto le sue acque e costruito ponti sulle sue rive, che hanno pregato sulle sue sponde e lavorato nelle sue correnti.

E forse, in qualche modo misterioso, porterà con sé anche la nostra memoria. Perché chi ha camminato lungo il Tevere, chi si è fermato sui suoi ponti a guardare l'acqua che scorre, chi ha meditato sulle sue rive, lascia qualcosa di sé in quel luogo. Una traccia invisibile, un'eco silenziosa, un seme che forse germoglierà nel cuore di qualcun altro che verrà dopo di noi. E così il fiume diventa davvero fiume di memoria, memoria vivente che scorre attraverso il tempo, che collega passato, presente e futuro in un unico grande flusso di vita.

Capitolo 28

TRASTEVERE: ROMA AUTENTICA, SANTA MARIA IN TRASTEVERE, VITA POPOLARE

Oltre il fiume, il cuore della città

Trans Tiberim: l'altra riva

C'è qualcosa di speciale nell'attraversare il Tevere e entrare a Trastevere. È come passare da una Roma all'altra, da una dimensione urbana diversa. Si lascia la Roma monumentale, quella dei Fori e del Colosseo, quella dei palazzi

e delle grandi piazze, e si entra in una Roma più intima, più raccolta, più umana.

Il nome stesso lo dice: Trastevere, da "trans Tiberim", oltre il Tevere. È l'altra riva, il quartiere che per secoli fu considerato quasi una città separata, con la sua identità particolare, i suoi costumi, il suo dialetto ancora più marcato di quello del resto di Roma.

Quando si cammina per le strade di Trastevere, soprattutto nelle ore serali quando le luci dei ristoranti e dei bar si accendono, quando il profumo della cucina romana si diffonde nell'aria, quando le voci dei trasteverini risuonano nelle piazzette, si capisce immediatamente che questo quartiere ha un'anima diversa. Non è la Roma imperiale, non è la Roma papale. È la Roma popolare, quella che ha mantenuto vive le tradizioni più antiche, quella che si sente depositaria di un'autenticità che il resto della città avrebbe perduto.

I trasteverini sono orgogliosi della loro identità di quartiere. Si considerano i veri romani, "de Roma", più romani dei romani delle altre parti della città. Hanno le loro feste, le loro tradizioni, il loro modo di parlare. E soprattutto hanno la "loro" Madonna, quella di Santa Maria in Trastevere, venerata con una devozione particolare che ha radici profondissime.

Il giovane che arriva a Trastevere per la prima volta può essere colpito da questa identità così forte, così fiera. In un mondo globalizzato dove le città tendono sempre più a somigliarsi, dove i quartieri perdono la loro specificità e diventano intercambiabili, Trastevere mantiene un carattere distintivo, un sapore particolare.

Ma questa identità così forte può anche essere ambigua. Da un lato è una ricchezza, un patrimonio di memoria e di tradizioni che va custodito. Dall'altro lato può diventare chiusura, rifiuto del diverso, nostalgia paralizzante per un passato che forse non è mai esistito così come viene immaginato.

La sfida, per Trastevere come per ogni comunità con una forte identità locale, è mantenere la propria specificità senza chiudersi, custodire le tradizioni senza rifiutare il nuovo, essere fedeli alle radici senza diventare ostaggio del passato.

Le origini: porto e immigrazione

Ma da dove viene questa identità così particolare? Per capirlo, dobbiamo tornare indietro alle origini del quartiere. Trastevere fu abitato fin dall'epoca arcaica, ma rimase a lungo fuori dalle mura della città. Era la zona del porto fluviale, dove attraccavano le navi che risalivano il Tevere dal mare. Era quindi un luogo di commerci, di mescolanza, di immigrazione.

Qui si stabilirono fin dall'antichità comunità di stranieri: siriani, ebrei, greci, egiziani. Erano mercanti, marinai, artigiani, che portavano con sé le loro lingue, le loro religioni, le loro tradizioni

culinarie. Trastevere divenne così un quartiere cosmopolita, più aperto e mescolato di altre parti di Roma.

Gli ebrei in particolare ebbero una presenza significativa a Trastevere fin dall'epoca repubblicana. Qui sorse una delle prime sinagoghe di Roma, qui si sviluppò una comunità ebraica vitale che mantenne la sua identità religiosa pur integrandosi nella vita del quartiere. Solo nel Cinquecento, con l'istituzione del Ghetto, gli ebrei furono costretti a trasferirsi sull'altra riva del Tevere.

Ma anche dopo la loro partenza, qualcosa della presenza ebraica rimase a Trastevere. Alcuni piatti della cucina trasteverina hanno chiaramente origini ebraiche. Alcune famiglie trasteverine portano cognomi che rivelano antiche ascendenze ebraiche. È una stratificazione culturale che rende Trastevere un luogo particolarmente ricco e complesso.

Nel Medioevo, Trastevere mantenne il suo carattere popolare e laborioso. Era il quartiere dei pescatori, che ogni mattina uscivano sul Tevere con le loro barche. Era il quartiere dei conciatori, che lavoravano le pelli lungo le rive del fiume, creando cattivi odori ma anche ricchezza. Era il quartiere dei mugnai, che gestivano i mulini galleggianti ancorati nel Tevere.

E gradualmente si sviluppò quella che possiamo chiamare l'identità trasteverina: un misto di orgoglio popolare, di attaccamento al territorio, di fierezza per il proprio lavoro, di devozione religiosa intensamente vissuta. Il trasteverino si sentiva romano fino in fondo, ma romano in un modo particolare, con una sfumatura diversa da quella degli abitanti degli altri rioni.

Santa Maria in Trastevere: la prima chiesa mariana

Ma il vero cuore di Trastevere, il luogo che più di ogni altro esprime l'anima del quartiere, è la Basilica di Santa Maria in Trastevere. È qui che i trasteverini si riconoscono come comunità, è qui che celebrano le loro feste più importanti, è qui che portano i loro bambini per il battesimo e tornano da anziani per la benedizione finale.

La tradizione vuole che questa sia la prima chiesa dedicata alla Vergine Maria costruita a Roma, forse la prima in assoluto del mondo cristiano. Secondo la leggenda, fu fondata da papa Callisto I nel terzo secolo, sul luogo dove nel 38 avanti Cristo era miracolosamente sgorgata una fonte d'olio, interpretata dai cristiani come presagio della nascita di Cristo, l'Unto del Signore.

La leggenda è probabilmente più simbolica che storica, ma dice qualcosa di importante: i cristiani di Trastevere rivendicavano per il loro quartiere un primato nella devozione mariana, una particolare vicinanza alla Madre di Dio. E questa rivendicazione non era solo orgoglio locale, ma esprimeva una profonda verità teologica: Maria è la prima cristiana, la prima che ha accolto Cristo, e quindi è giusto che la prima chiesa a lei dedicata sorga in un luogo umile e popolare come Trastevere, non nei quartieri nobili della città.

L'edificio attuale fu costruito da papa Innocenzo II nel dodicesimo secolo, ma incorpora elementi più antichi. La facciata, con il suo mosaico del tredicesimo secolo, è uno degli spettacoli più belli di Roma. Nella luce del tramonto, quando il sole illumina i tessere dorate, la Vergine in trono con il Bambino sembra davvero vivere, circondata dalle dieci vergini con le lampade, cinque sagge e cinque stolte, della parabola evangelica.

Ma è l'interno della basilica che lascia veramente senza fiato. Le ventidue colonne antiche, di spoglio, tutte diverse per marmo e capitello, creano una foresta di pietra che guida lo sguardo verso l'abside. E nell'abside, il grande mosaico del dodicesimo secolo mostra Cristo e Maria seduti sullo stesso trono, in un gesto di intimità e di parità che è straordinario per l'iconografia medievale. Cristo ha il braccio intorno alle spalle di Maria, in un abbraccio affettuoso che umanizza il divino. Maria è riccamente vestita, con abiti dorati che la fanno somigliare a un'imperatrice bizantina. Intorno a loro, i santi, gli angeli, gli uccelli del paradiso, le piante fiorite, creano un'atmosfera di festa gioiosa, di celebrazione della bellezza e della vita.

E sotto il grande mosaico absidale, sei scene più piccole raccontano episodi della vita della Vergine: l'Annunciazione, la Natività, l'Adorazione dei Magi, la Presentazione al Tempio, la Dormizione, l'Incoronazione. Sono mosaici del tredicesimo secolo, opera di Pietro Cavallini, uno dei grandi

maestri del Medioevo romano, e hanno una dolcezza, un'umanità, una delicatezza narrativa che commuovono ancora oggi.

Questi mosaici parlano una lingua che il popolo trasteverino capiva perfettamente. Non è la lingua aulica della teologia accademica, ma è la lingua delle immagini, dei colori, delle storie. È una catechesi visiva che racconta la fede in modo immediato e diretto, accessibile a tutti, colti e incolti, ricchi e poveri.

E forse proprio per questo Santa Maria in Trastevere è sempre stata tanto amata dal popolo. Perché non è una chiesa che opprime con la sua magnificenza, che intimorisce con la sua grandiosità. È una chiesa che accoglie, che abbraccia, che fa sentire a casa. È una chiesa mariana nel senso più profondo: materna, accogliente, misericordiosa.

La devozione mariana trasteverina

Ma la devozione dei trasteverini per la Madonna va ben oltre l'ammirazione per i mosaici della basilica. È una devozione vissuta, quotidiana, che attraversa tutta la vita del quartiere.

La festa principale è quella del 15 agosto, l'Assunzione. In quel giorno Trastevere si trasforma. Le strade sono addobbate, le case sono illuminate, le famiglie escono in strada per la processione.

L'icona della Madonna, quella che secondo la tradizione fu dipinta da san Luca, viene portata in processione per le vie del quartiere, accompagnata da canti, preghiere, fiori.

È un momento di grande emozione collettiva. I trasteverini sentono che la Madonna è davvero la loro Madonna, che passa per le loro strade, benedice le loro case, accoglie le loro preghiere. Non è una devozione astratta, teologicamente elaborata. È una devozione concreta, familiare, quasi domestica.

E questa familiarità con la Madonna si manifesta anche nel modo di pregare. I trasteverini non si rivolgono a Maria con formule auliche e distanti. Le parlano come si parla a una madre, con confidenza e affetto. Le raccontano i loro problemi, le chiedono aiuto nelle difficoltà quotidiane, la ringraziano per le grazie ricevute.

C'è qualcosa di profondamente evangelico in questa devozione popolare. Perché Gesù stesso ha insegnato a pregare chiamando Dio "Padre nostro", con la confidenza di un figlio che si rivolge al padre. E Maria, madre di Gesù e madre nostra, può essere invocata con la stessa confidenza filiale. Certo, questa devozione popolare può a volte scivolare nella superstizione, può ridurre la Madonna a una sorta di dispensatrice automatica di grazie. Ma quando è autentica, quando nasce da una fede sincera, diventa un canale privilegiato di esperienza del divino. Perché Dio non si rivela solo attraverso concetti teologici elaborati, ma anche e soprattutto attraverso l'esperienza vissuta, attraverso le relazioni affettive, attraverso la tenerezza materna.

Le altre chiese: San Francesco a Ripa e Santa Cecilia

Ma Trastevere non ha solo Santa Maria in Trastevere. Il quartiere è ricco di chiese, ciascuna con la sua storia e la sua spiritualità particolare.

San Francesco a Ripa conserva la cella dove san Francesco d'Assisi soggiornò durante i suoi viaggi a Roma. È una stanzetta piccola e spoglia, con un sasso che il santo usava come cuscino. Visitare quel luogo è un'esperienza di grande intensità spirituale. Si capisce concretamente che cosa significava per Francesco la povertà, quanto radicale fosse la sua scelta di vita.

E nella stessa chiesa si trova uno dei capolavori del Bernini: l'estasi della beata Ludovica Albertoni. La santa è rappresentata nel momento della morte mistica, del totale abbandono a Dio. Il corpo è abbandonato, il volto trasfigurato, le mani sul petto. È un'immagine di abbandono totale, di consegna completa di sé, che esprime la perfezione dell'amore mistico.

Santa Cecilia in Trastevere è costruita sulla casa dove la santa romana fu martirizzata nel terzo secolo. Secondo la tradizione, Cecilia fu rinchiusa nel calidarium, la stanza dei bagni caldi, perché morisse soffocata dal vapore. Ma sopravvisse miracolosamente per tre giorni, cantando le lodi di Dio. Alla fine fu decapitata, ma il carnefice non riuscì a staccare completamente la testa dal corpo, e

Cecilia visse ancora tre giorni, durante i quali donò tutti i suoi beni ai poveri e consacrò la sua casa come chiesa.

Quando nel 1599 fu aperta la tomba di Cecilia nelle catacombe di San Callisto, il corpo fu trovato miracolosamente intatto. Lo scultore Stefano Maderno lo ritrasse così come apparve in quel momento: il corpo giovane disteso sul fianco, le mani intrecciate, la testa parzialmente staccata dal collo, coperta da un velo. È un'immagine di straordinaria dolcezza e di drammatica violenza insieme, che esprime perfettamente il mistero del martirio cristiano: la morte violenta che diventa testimonianza d'amore.

Queste chiese, con le loro storie di santi e di martiri, con le loro opere d'arte che narrano la fede, con la loro presenza viva nel tessuto urbano del quartiere, sono parte integrante dell'identità trasteverina. Non sono musei da visitare turisticamente, ma sono luoghi di preghiera, punti di riferimento spirituale per la comunità.

La vita popolare: feste e tradizioni

Ma Trastevere non è solo chiese e devozione. È anche vita di strada, feste popolari, tradizioni che si tramandano di generazione in generazione. È una dimensione profana che si intreccia continuamente con quella sacra, creando quella sintesi di fede e vita che è caratteristica della religiosità popolare.

La festa di Noantri, che si celebra in luglio, è l'esempio più vivo di questa sintesi. Il nome viene da "Noantri", cioè "noi altri", e sottolinea l'identità particolare dei trasteverini. La festa dura due settimane e include processioni religiose, spettacoli popolari, bancarelle, fuochi d'artificio, mangiate collettive.

È una festa che mescola sacro e profano senza imbarazzo, senza quella separazione netta tra le due dimensioni che è tipica della mentalità moderna. Si va in processione dietro la Madonna e poi ci si ferma a mangiare e bere. Si prega in chiesa e poi si balla in piazza. Si celebra la fede e si celebra la vita, e le due celebrazioni non sono in contraddizione ma si alimentano a vicenda.

Questa capacità di tenere insieme sacro e profano, fede e festa, preghiera e convivialità, è una caratteristica preziosa della religiosità popolare mediterranea. E forse è qualcosa che la Chiesa contemporanea dovrebbe recuperare maggiormente. Perché il cristianesimo non è una religione triste, austera, che separa la fede dalla gioia di vivere. È la religione dell'Incarnazione, che afferma la bontà della creazione, che celebra la vita come dono di Dio.

La cucina trasteverina

E parlando di vita e di festa, non si può non parlare della cucina trasteverina. Perché Trastevere è uno dei luoghi dove la tradizione gastronomica romana si è conservata più autentica, dove si possono ancora assaggiare piatti preparati come si faceva cent'anni fa.

La cucina trasteverina è povera negli ingredienti ma ricca nell'invenzione. Nasce dalla necessità di sfamare famiglie numerose con pochi soldi, di utilizzare anche le parti meno nobili degli animali, di non sprecare nulla. Ma questa povertà è stata trasformata in virtù attraverso la sapienza culinaria tramandata di madre in figlia.

I piatti tipici sono quelli della tradizione romana: la pasta cacio e pepe, la carbonara, l'amatriciana, la gricia. Ma anche le rigaglie, le frattaglie, le code alla vaccinara, i rigatoni con la pajata. Sono piatti che possono sembrare strani o addirittura ripugnanti a chi è abituato alla cucina raffinata, ma che hanno una loro dignità, una loro nobiltà, quando sono preparati con maestria e amore.

E poi c'è il pane: il pane casareccio, fragrante, con la crosta croccante e la mollica morbida. E l'olio: l'olio extravergine delle colline romane, verde e fruttato. E il vino: il vino dei Castelli, bianco e leggero, da bere in abbondanza.

Ma la cucina trasteverina non è solo una questione di ricette e di ingredienti. È anche e soprattutto un modo di stare a tavola, un modo di condividere il cibo, un modo di fare comunità. Si mangia insieme, in famiglia o con gli amici, parlando, scherzando, discutendo. Il pasto non è solo

nutrimento per il corpo, ma è nutrimento per le relazioni, per l'amicizia, per il senso di appartenenza.

E anche in questo c'è qualcosa di profondamente evangelico. Perché Gesù ha fatto del pasto condiviso uno dei momenti centrali della sua missione. Mangiava con i discepoli, con i peccatori, con chiunque lo invitasse. E nell'Ultima Cena ha istituito l'Eucaristia, facendo del pasto il sacramento per eccellenza della presenza di Dio.

La cucina trasteverina, con la sua convivialità generosa, con il suo rifiuto della fretta e della solitudine, con la sua capacità di fare del mangiare insieme un atto di comunione, custodisce qualcosa di questa dimensione sacramentale del cibo.

Il dialetto trasteverino

Un altro elemento dell'identità trasteverina è il dialetto. Il romanesco di Trastevere ha caratteristiche particolari, con espressioni e modi di dire che lo distinguono dal romanesco di altri rioni. È un dialetto colorito, espressivo, pieno di metafore e di proverbi.

Parlare in dialetto non è solo una questione linguistica, ma è anche un'affermazione identitaria. È un modo di dire: io appartengo a questo luogo, a questa comunità, a questa tradizione. È un modo di distinguersi, di rivendicare una specificità che la globalizzazione vorrebbe cancellare.

Ma il dialetto è anche un patrimonio culturale che rischia di andare perduto. I giovani trasteverini parlano sempre meno in romanesco, sempre più in italiano standard o addirittura in un italiano infarcito di anglicismi. E con il dialetto rischia di scomparire tutto un mondo di espressioni, di proverbi, di modi di dire che portavano in sé una sapienza popolare accumulata nei secoli.

È importante che i giovani trasteverini siano incoraggiati a mantenere vivo il dialetto, non per un reativo attaccamento al passato, ma perché il dialetto è parte della loro identità, è uno dei modi in cui si esprime il genio particolare di un popolo.

E anche questo ha implicazioni spirituali. Perché la Pentecoste ci insegna che lo Spirito Santo non cancella le differenze linguistiche e culturali, ma le assume e le trasfigura. Ciascuno sentì gli apostoli parlare nella propria lingua, dice il libro degli Atti. La Chiesa universale è una comunione di Chiese particolari, ciascuna con la sua lingua, la sua cultura, la sua tradizione.

Il dialetto trasteverino, come ogni dialetto, è un modo particolare di nominare il mondo, di esprimere l'esperienza umana. E in questo senso ha una dignità propria, che non deve essere schiacciata dall'omogeneizzazione linguistica.

Le contraddizioni del presente

Ma Trastevere oggi vive anche profonde contraddizioni. Da un lato c'è la rivendicazione dell'identità tradizionale, della autenticità popolare. Dall'altro lato c'è una trasformazione rapida e spesso violenta del quartiere.

Il turismo di massa ha invaso Trastevere. Le strade sono affollate di gruppi guidati da tour operator, le piazze sono occupate dai tavolini dei ristoranti per turisti, i negozi tradizionali sono sostituiti da pizzerie a taglio e gelaterie di bassa qualità. Il costo degli affitti è salito vertiginosamente, spingendo fuori dal quartiere le famiglie storiche, sostituite da giovani professionisti o da investitori stranieri che comprano casa per affittarla ai turisti.

È un processo che sta snaturando Trastevere, che sta trasformandolo da quartiere popolare vivo in parco tematico per turisti, in museo a cielo aperto di un'autenticità che in realtà non esiste più. I trasteverini "veri" sono sempre meno, concentrati in poche strade ancora autentiche, mentre il resto del quartiere diventa sempre più simile al centro storico di qualsiasi città turistica europea.

È un dilemma che non ha soluzioni facili. Il turismo porta ricchezza, crea occupazione, permette la conservazione del patrimonio artistico. Ma porta anche omologazione, perdita di identità, espulsione dei residenti. Come si fa a mantenere un equilibrio? Come si può permettere al quartiere di vivere e di trasformarsi, senza però perdere la propria anima?

Forse la risposta sta nel coinvolgere maggiormente i residenti nelle scelte urbanistiche, nel proteggere i negozi tradizionali dalla speculazione immobiliare, nel regolamentare l'apertura di

nuovi locali per turisti. Ma serve anche un cambiamento di mentalità, sia da parte dei trasteverini che da parte dei visitatori.

I trasteverini devono capire che la loro identità non può essere solo nostalgia del passato, ma deve essere capacità di dialogare con il presente, di accogliere il nuovo senza rinnegare le radici. E i visitatori devono capire che Trastevere non è un set cinematografico, ma è un quartiere vivo, abitato da persone vere, che merita rispetto e non solo consumo turistico.

Il giovane e Trastevere

Che cosa può dire Trastevere a un giovane del ventunesimo secolo? Che cosa può insegnare questo quartiere con la sua identità così forte, le sue tradizioni così radicate, la sua vita popolare così caratteristica?

Innanzitutto, Trastevere può insegnare il valore dell'appartenenza. In un mondo sempre più frammentato, dove le persone si muovono continuamente, dove i legami si fanno labili e provvisori, Trastevere mostra che appartenere a un luogo, a una comunità, a una tradizione, è una ricchezza. È un'ancora di stabilità, un punto di riferimento, una fonte di identità.

Ma Trastevere insegna anche che l'appartenenza non deve diventare chiusura. Il quartiere trans Tiberim è sempre stato, fin dall'antichità, un luogo di mescolanza, di incontro tra culture diverse. La sua identità si è formata proprio attraverso questo incontro, attraverso l'integrazione di elementi diversi.

Quindi il giovane trasteverino, o il giovane che sceglie di vivere a Trastevere, deve imparare a tenere insieme fedeltà e apertura, radici e ali. Deve essere orgoglioso della sua tradizione, ma non deve farne un feticcio. Deve custodire l'eredità ricevuta, ma deve anche avere il coraggio di rinnovarla, di adattarla ai tempi nuovi.

E poi Trastevere può insegnare la gioia della convivialità, del vivere insieme, del condividere. In un'epoca di individualismo esasperato, dove ciascuno si chiude nella sua bolla privata, dove si mangia da soli davanti al computer, dove si comunica solo attraverso schermi, Trastevere mantiene viva un'arte antica: l'arte di stare insieme, di fare festa, di condividere il cibo e la parola.

È un'arte che ha bisogno di essere riappresa. Il giovane deve capire che la felicità non sta nel possesso individuale di beni materiali, ma nella qualità delle relazioni umane, nella capacità di fare comunità, nella gioia della condivisione.

E infine, Trastevere può insegnare una religiosità incarnata, popolare, che non separa la fede dalla vita quotidiana. La Madonna di Trastevere non sta chiusa in chiesa, ma scende in processione per le strade del quartiere. La preghiera non è separata dalla festa, il sacro non è diviso dal profano.

È un modello di fede che il giovane cristiano deve conoscere e valorizzare, anche se poi sceglierà magari forme di spiritualità diverse, più personali, più meditate. Perché la fede popolare, con tutti i suoi limiti e le sue ambiguità, custodisce qualcosa di essenziale: la consapevolezza che Dio non sta lontano dalla vita, ma è presente dentro la vita, nella quotidianità delle relazioni, nel cibo condiviso, nella festa celebrata insieme.

Conclusione: oltre il fiume, il cuore

Trastevere, il quartiere oltre il Tevere, è in realtà il cuore di Roma. Non il cuore monumentale, non il cuore politico o religioso, ma il cuore umano, popolare, pulsante di vita vera.

È il luogo dove Roma si è mantenuta più se stessa, dove le tradizioni sono sopravvissute meglio, dove l'identità locale è più forte. Ma è anche il luogo più vulnerabile, più esposto ai cambiamenti, più minacciato dalla trasformazione che investe tutta la città.

E forse proprio per questo Trastevere ha qualcosa di importante da dire non solo ai romani, ma a tutti. Dice che l'identità locale non è un residuo del passato da superare, ma è una risorsa preziosa da custodire. Dice che la comunità non è un ostacolo all'individualità, ma è la condizione per il pieno sviluppo della persona. Dice che la tradizione non è ripetizione statica, ma è trasmissione dinamica di un patrimonio che si rinnova rimanendo se stesso.

Il giovane che cammina per le strade di Trastevere al tramonto, che si siede in una delle piazzette e osserva la vita che scorre, che entra in Santa Maria in Trastevere e alza lo sguardo verso i mosaici dorati, può sentire tutto questo. Può sentire di essere parte di qualcosa di più grande di lui, di una storia che viene da lontano e va lontano, di una comunità che lo precede e lo seguirà.

E può sentire anche la chiamata a diventare lui stesso custode e trasmettitore di questa tradizione. Non nel senso di ripetere meccanicamente ciò che è stato, ma nel senso di accogliere l'eredità ricevuta, di farla propria, di rinnovarla creativamente, di trasmetterla arricchita alle generazioni che verranno.

Perché questo è il compito di ogni generazione: ricevere, custodire, rinnovare, trasmettere. È un compito impegnativo, ma è anche un privilegio. È ciò che fa di una semplice successione di individui una vera tradizione vivente, una comunità che attraversa il tempo mantenendo la propria identità pur trasformandosi continuamente.

Trastevere, con la sua storia millenaria, con le sue contraddizioni presenti, con le sue sfide future, è un laboratorio dove questo compito può essere vissuto e sperimentato. È un luogo dove il passato e il futuro si incontrano nel presente, dove la fedeltà e l'innovazione devono imparare a dialogare, dove la tradizione deve trovare sempre di nuovo la strada per rimanere viva.

E la Madonna di Trastevere, la Madre che abbraccia il Figlio nel mosaico dorato dell'abside, veglia su tutto questo. Veglia sul quartiere che l'ha scelta come patrona, sulle famiglie che la invocano, sui giovani che cercano la loro strada, sui visitatori che vengono da lontano. E continua a dire, con il suo sorriso di madre, ciò che disse un giorno a Cana: "Fate quello che vi dirà".

Fate quello che vi dirà Gesù, suo Figlio. Ascoltate la sua parola, seguite il suo esempio, vivete il suo amore. E allora la vostra identità, per quanto radicata nella tradizione, sarà sempre aperta e rinnovata. E la vostra comunità, per quanto legata al territorio, sarà sempre accogliente e universale. E la vostra vita, per quanto quotidiana e ordinaria, sarà sempre trasfigurata dalla presenza di Dio. Questo è il messaggio di Trastevere. Un messaggio semplice ma profondo, popolare ma sapiente, antico ma sempre nuovo. Un messaggio che viene da oltre il fiume, ma che parla al cuore di ogni essere umano che cerca un luogo dove appartenere, una comunità dove vivere, un senso per cui vale la pena esistere.

Capitolo 29

VILLA BORGHESE E LE GRANDI VILLE: GIARDINI, COLLEZIONI D'ARTE, RESPIRO VERDE

Il paradiso ritrovato

Il polmone verde della città

C'è un momento, quando si entra a Villa Borghese dai cancelli di Porta Pinciana e ci si lascia alle spalle il traffico della città, in cui tutto cambia. Il rumore delle automobili si attenua, sostituito dal canto degli uccelli e dal fruscio del vento tra le foglie. L'aria diventa più fresca, profumata di verde e di terra. Lo sguardo, che nella città è sempre costretto a muoversi tra muri e facciate, improvvisamente si apre su distese di prati, boschetti di lecci, viali alberati che si perdono in lontananza.

È un'esperienza di liberazione, quasi di rinascita. Dopo ore trascorse tra le pietre della città, tra i monumenti e i musei, tra le strade affollate e le piazze rumorose, entrare in Villa Borghese è come tornare a respirare, come ritrovare un equilibrio perduto tra natura e cultura, tra costruito e vegetale. Villa Borghese è il più grande parco pubblico di Roma, con i suoi ottanta ettari di giardini, boschi, prati, laghi, fontane. Ma non è solo un parco. È un'opera d'arte totale, un capolavoro di architettura del paesaggio che fonde insieme natura e artificio, selvatico e coltivato, spontaneo e progettato.

Fu creata all'inizio del Seicento dal cardinale Scipione Borghese, nipote di papa Paolo V, come villa di delizia, cioè come luogo di svago e di riposo lontano dagli affanni della città. Scipione Borghese

era un grande collezionista d'arte, mecenate di artisti come Caravaggio e Bernini, amante del bello in tutte le sue forme. E volle che la sua villa fosse non solo un contenitore di opere d'arte, ma essa stessa un'opera d'arte vivente.

Fece piantare migliaia di alberi, di ogni specie: pini, lecci, cipressi, querce, allori. Fece scavare laghi e fontane. Fece costruire padiglioni, templi, statue. E soprattutto, commissionò a Bernini alcune delle sculture più straordinarie del Barocco, destinate ad adornare il Casino Nobile, il palazzo che sarebbe diventato il cuore della villa.

Il risultato è un luogo dove arte e natura dialogano continuamente, dove ogni viale è una scoperta, dove dietro ogni curva si apre una prospettiva nuova. Non è una natura selvaggia, intatta, ma nemmeno è una natura completamente addomesticata e geometrica come i giardini formali francesi. È una via di mezzo, un equilibrio sapiente tra libertà e ordine, tra spontaneità e progetto.

Il giardino come paradiso

Ma la villa rinascimentale e barocca non era solo un luogo di svago. Era anche, e forse soprattutto, un'immagine del paradiso terrestre, un tentativo di ricreare su questa terra qualcosa della perfezione del giardino dell'Eden.

Questa idea del giardino come paradiso ha radici profondissime nella cultura occidentale. La parola stessa "paradiso" viene dal persiano "pairidaeza", che significa giardino recinto. E nella Bibbia, il luogo originario dove Dio pose Adamo ed Eva è chiamato proprio "giardino", il giardino dell'Eden, dove crescevano alberi bellissimi e frutti deliziosi, dove scorrevano quattro fiumi, dove l'uomo viveva in armonia con la natura e con Dio.

La cacciata dal paradiso ha significato la perdita di questa armonia originaria. L'uomo è stato condannato a lavorare la terra con fatica, a sudare per ricavarne il pane, a subire spine e cardi. E la nostalgia del giardino perduto ha attraversato tutta la storia umana, esprimendosi nel desiderio di creare giardini che ricordassero, almeno un po', quella perfezione originaria.

I giardini delle ville rinascimentali e barocche nascono da questo desiderio. Non sono solo luoghi di bellezza e di svago, ma sono tentativi di ricreare il paradiso, di dare forma visibile all'aspirazione dell'uomo a ritrovare l'armonia perduta con la natura e con il divino.

E in effetti, camminare nei viali di Villa Borghese, sostare all'ombra di un grande leccio, ascoltare il gorgoglio delle fontane, guardare i giochi di luce tra le foglie, può davvero dare un'anticipazione di quella pace, di quella bellezza, di quella pienezza che immaginiamo caratterizzasse il paradiso terrestre.

Non è il paradiso celeste, certamente. È un paradiso terreno, segnato dai limiti della materia, vulnerabile al tempo e alle stagioni. Ma proprio per questo è più accessibile, più vicino alla nostra esperienza umana. È un paradiso che possiamo abitare, anche se solo temporaneamente, anche se solo per alcune ore sottratte alla frenesia della vita quotidiana.

La Galleria Borghese: lo scrigno di meraviglie

Al centro di Villa Borghese si trova il Casino Nobile, oggi conosciuto come Galleria Borghese. È un edificio relativamente piccolo, se paragonato ai grandi palazzi romani, ma ospita una delle collezioni d'arte più straordinarie del mondo.

Al piano terreno si trovano le sculture, e soprattutto i capolavori di Bernini commissionati dallo stesso Scipione Borghese. Sono opere che lasciano senza fiato, che sfidano le leggi della materia, che sembrano rendere il marmo vivo e palpitante.

Nell'Apollo e Dafne, Bernini ha fermato nel marmo l'istante della metamorfosi: Dafne, inseguita da Apollo, invoca aiuto agli dèi e viene trasformata in alloro. Le sue mani si allungano in rami, i suoi piedi mettono radici, la sua pelle diventa corteccia. Apollo la afferra, incredulo e disperato, mentre lei si trasforma sotto le sue dita. È un momento di trasformazione, di passaggio, di metamorfosi, reso con una maestria tecnica che ancora oggi stupisce.

Il marmo è lavorato con una finezza incredibile. I capelli di Dafne sembrano mossi dal vento, le foglie dell'alloro sembrano fremere, la corteccia sembra rugosa al tatto. E i corpi hanno una morbidezza, una vitalità, che fa dimenticare che sono pietra.

Ma oltre alla maestria tecnica, c'è anche una profondità simbolica. La metamorfosi di Dafne può essere letta come immagine della fuga dalla sensualità, della scelta della verginità contro l'eros. Ma può essere letta anche come immagine del destino tragico dell'amore non corrisposto, della impossibilità di possedere ciò che si desidera. E può essere letta come riflessione sulla natura stessa dell'arte, che trasforma il vivente in permanente, che fissa nel marmo l'istante fuggente.

Altrettanto straordinario è Il ratto di Proserpina, dove Bernini raffigura Plutone che afferra la giovane dea e la porta con sé negli inferi. Le dita di Plutone affondano nella carne morbida della coscia di Proserpina con una verosimiglianza impressionante. Il marmo sembra cedere sotto la pressione, come fosse carne vera. E Proserpina si divincola, piange, cerca disperatamente di resistere, ma è sopraffatta dalla forza brutale del dio.

È un'immagine della violenza, del rapimento, della sopraffazione. Ma nella mitologia classica, questo ratto ha anche un significato cosmico: Proserpina diventerà regina degli inferi, e il suo alternarsi tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti spiegherà l'alternarsi delle stagioni, la morte e la rinascita della vegetazione.

E poi c'è Enea, Anchise e Ascanio, il gruppo che raffigura la fuga di Enea da Troia in fiamme, portando sulle spalle il vecchio padre Anchise e tenendo per mano il figlio Ascanio. È un'immagine di pietà filiale, di continuità generazionale, di trasmissione del sacro: Anchise tiene in mano i Penati, gli dèi domestici che Enea porterà con sé in Italia e che diventeranno i Penati di Roma. Queste sculture non sono solo capolavori tecnici. Sono meditazioni sul destino umano, sulla relazione tra desiderio e impossibilità, tra amore e violenza, tra fedeltà e cambiamento. E sono poste in dialogo con le altre opere della collezione: i dipinti di Caravaggio, di Raffaello, di Tiziano, che adornano le pareti delle sale.

Visitare la Galleria Borghese è un'esperienza totalizzante. Non si tratta solo di vedere singole opere d'arte, ma di immergersi in un ambiente dove ogni elemento - sculture, dipinti, affreschi del soffitto, decorazioni delle pareti, persino il pavimento di marmi intarsiati - contribuisce a creare un'atmosfera di bellezza assoluta.

È quello che nel Rinascimento e nel Barocco si chiamava "meraviglia": non solo ammirazione estetica, ma stupore che coinvolge tutti i sensi, che lascia senza parole, che apre a una dimensione che trascende l'ordinario.

Il tempo sospeso del giardino

Ma dopo la concentrazione intensa richiesta dalla visita alla Galleria, il giardino offre un'esperienza completamente diversa. Qui non c'è la densità dell'opera d'arte che cattura e trattiene lo sguardo. C'è invece la dispersione, la vastità, la possibilità di vagare senza meta.

Il giardino di Villa Borghese non impone un percorso obbligato. Non c'è una sequenza di punti di vista studiati, come nei giardini formali francesi. C'è invece una molteplicità di sentieri, di vialetti, di angoli nascosti, che il visitatore è libero di esplorare secondo il suo desiderio.

Questa libertà crea un'esperienza particolare del tempo. Mentre nella città il tempo è scandito dagli orari, dagli appuntamenti, dalla necessità di arrivare da qualche parte, nel giardino il tempo si dilata, diventa più fluido. Si può camminare senza fretta, fermarsi a guardare uno scoiattolo che salta tra i rami, sedersi all'ombra di un albero e semplicemente stare, senza fare nulla.

È un'esperienza preziosa, soprattutto per i giovani di oggi, cresciuti in una cultura della velocità, dell'iperconnessione, dello stimolo continuo. Il giardino insegna un ritmo diverso, più lento, più contemplativo. Insegna il valore della sosta, del silenzio, del vuoto che permette al pieno di manifestarsi.

E insegna anche a guardare. Perché nel giardino non ci sono opere d'arte spettacolari che catturano immediatamente l'attenzione. C'è la bellezza più discreta e sottile della natura: la forma di una

foglia, il movimento di un uccello, il gioco di luci e ombre sul prato, il profumo dell'erba dopo la pioggia.

Per apprezzare questa bellezza serve uno sguardo educato, paziente, capace di sostare. E questa educazione dello sguardo è anche educazione dell'anima, perché insegna a vedere la presenza del divino non solo nelle forme spettacolari e grandiose, ma anche nelle cose umili e quotidiane.

Le altre ville romane

Ma Villa Borghese non è l'unica grande villa di Roma. La città è costellata di ville storiche, ciascuna con il suo carattere particolare, la sua storia, la sua bellezza specifica.

Villa Pamphili, sulla collina del Gianicolo, è la più grande villa romana, con i suoi 184 ettari. Fu creata nel Seicento dalla famiglia Pamphili, la stessa di papa Innocenzo X che trasformò Piazza Navona. Il Casino del Bel Respiro, al centro della villa, è un gioiello dell'architettura barocca, circondato da giardini formali all'italiana con siepi geometriche, fontane, statue.

Villa Pamphili ha un carattere più austero e monumentale rispetto a Villa Borghese. I suoi viali sono più larghi e rettilinei, le sue prospettive più grandiose. È un giardino che esprime la potenza, l'ambizione, la gloria terrena. Ma proprio per questo contrasta magnificamente con la natura più selvatica del parco, creando quella tensione tra ordine e libertà che è caratteristica del giardino barocco.

Villa Torlonia, sulla via Nomentana, ha una storia più recente e più complessa. Fu la residenza di Mussolini durante gli anni del fascismo, e porta ancora i segni ambigui di quel periodo. Ma ha anche angoli di grande fascino, come il Casino delle Civette, un edificio in stile liberty decorato con meravigliose vetrate colorate che raffigurano civette, farfalle, fiori.

Villa Ada, la più settentrionale delle grandi ville, è oggi un parco pubblico molto amato dai romani. I suoi 160 ettari di boschi e prati offrono percorsi per correre e camminare, aree giochi per bambini, angoli appartati per chi cerca solitudine. È una villa meno monumentale, più naturale, più accessibile nella sua semplicità.

E poi ci sono le ville più piccole ma non meno affascinanti: Villa Celimontana, sul Celio, con il suo giardino romantico pieno di rovine antiche; Villa Sciarra, a Monteverde, con le sue terrazze panoramiche; Villa Glori, sulla riva destra del Tevere, legata ai ricordi del Risorgimento.

Tutte queste ville insieme formano un sistema di spazi verdi che è una delle ricchezze più preziose di Roma. In un'epoca di urbanizzazione intensiva, di cemento che invade ogni spazio libero, di inquinamento che soffoca le città, queste ville sono polmoni di aria pulita, rifugi di biodiversità, luoghi di pace e di bellezza.

Il verde e la città: una relazione necessaria

Ma le ville non sono solo piacevoli luoghi di svago. Hanno anche una funzione ecologica essenziale per la vita della città. Gli alberi purificano l'aria, assorbendo l'anidride carbonica e producendo ossigeno. Abbassano la temperatura nei mesi estivi, creando isole di fresco in mezzo al calore urbano. Assorbono l'acqua piovana, prevenendo le inondazioni. Offrono rifugio a uccelli, scoiattoli, insetti, mantenendo viva una biodiversità che altrimenti scomparirebbe dalla città.

E hanno anche una funzione psicologica importante. Numerosi studi hanno dimostrato che il contatto con la natura riduce lo stress, migliora l'umore, favorisce la concentrazione, stimola la creatività. Le persone che vivono vicino a parchi e giardini sono mediamente più felici e più sane di quelle che vivono in quartieri completamente cementificati.

Questo vale soprattutto per i bambini. I bambini hanno bisogno di spazi verdi dove giocare liberamente, dove correre e arrampicarsi, dove esplorare e scoprire. I parchi offrono loro esperienze che nessun giocattolo elettronico può dare: il contatto diretto con la terra, con le piante, con gli animali; l'esperienza del rischio calcolato, del superamento dei propri limiti; la socializzazione spontanea con altri bambini.

E anche i giovani hanno bisogno di spazi verdi. Hanno bisogno di luoghi dove incontrarsi con gli amici fuori dai contesti commerciali, dove poter stare insieme senza essere obbligati a consumare.

Hanno bisogno di luoghi dove fare sport all'aria aperta, dove suonare la chitarra o leggere un libro, dove semplicemente perdere tempo in modo creativo e rigenerante.

Le ville romane offrono tutto questo. Ma sono anche minacciate da pressioni diverse: la mancanza di manutenzione, il degrado delle strutture, l'inquinamento, la tentazione di cementificare. È responsabilità di tutti, cittadini e amministratori, custodire gelosamente questi spazi, difenderli da ogni tentativo di erosione, valorizzarli come patrimonio comune.

Il giardino come metafora spirituale

Ma il giardino ha anche una dimensione simbolica e spirituale che va oltre la sua funzione ecologica e ricreativa. Nella tradizione biblica, il giardino è il luogo dell'incontro con Dio.

È nel giardino dell'Eden che Dio crea l'uomo e la donna, che dialoga con loro nella brezza della sera, che li costituisce custodi della creazione. È in un giardino, il Getsemani, che Gesù prega prima della Passione, accettando la volontà del Padre anche se significa sofferenza e morte. È in un giardino che Maria Maddalena incontra il Risorto, scambiandolo inizialmente per il giardiniere. Questa ricorrenza del giardino nei momenti cruciali della storia della salvezza non è casuale. Il giardino è il luogo dove la creazione si manifesta nella sua bellezza e varietà, dove l'opera del Creatore è più evidente, dove l'armonia originaria tra Dio, l'uomo e la natura può ancora essere percepita, anche se in forma imperfetta.

E il giardino richiede cura, lavoro, attenzione. Non è una natura selvaggia e abbandonata a se stessa, ma è una natura coltivata, custodita, amata. Il giardiniere è immagine dell'uomo che accoglie la vocazione originaria: "Il Signore Dio prese l'uomo e lo pose nel giardino di Eden, perché lo coltivasse e lo custodisse".

Questa vocazione non è stata annullata dal peccato originale. È diventata più faticosa, certamente, ma rimane valida. E il giardino, ogni giardino curato con amore, è un tentativo di rispondere a quella vocazione, di essere collaboratori di Dio nella cura della creazione.

I monaci medievali lo sapevano bene. Nei loro chiostri coltivavano giardini che erano insieme luoghi di sostentamento economico (orti e frutteti), di cura (giardini di erbe medicinali) e di contemplazione (giardini ornamentali). Per loro, coltivare il giardino era una forma di preghiera, un modo di partecipare all'opera creatrice di Dio.

Anche oggi, il giovane che decide di prendersi cura di un giardino, o anche solo di qualche pianta sul balcone, sta rispondendo a quella vocazione antica. Sta imparando la pazienza, perché le piante crescono con i loro tempi, non con i nostri. Sta imparando l'attenzione, perché ogni pianta ha le sue esigenze specifiche. Sta imparando l'umiltà, perché nonostante tutte le nostre cure, alla fine è la pianta che cresce, è la vita che si manifesta, è la grazia che opera.

L'arte nei giardini: sculture e fontane

Ma le ville romane non ospitano solo natura. Ospitano anche arte: sculture, fontane, tempietti, che dialogano con il verde circostante creando scenografie di straordinaria bellezza.

La Fontana dei Cavalli Marini a Villa Borghese, la Fontana del Giglio a Villa Pamphili, il Tempio di Esculapio nel laghetto di Villa Borghese: sono opere che non stanno nei musei, ma vivono all'aperto, in dialogo costante con gli alberi, l'acqua, il cielo.

Questa collocazione all'aperto non è casuale. L'arte del giardino nasce proprio dalla volontà di creare un'esperienza estetica totale, dove architettura, scultura, natura si fondono in un'opera d'arte vivente. Il visitatore non è un osservatore esterno, ma è parte integrante dell'opera: è lui che percorre i viali, che scopre le prospettive, che vive l'esperienza del giardino.

E l'opera d'arte nel giardino ha un carattere particolare: non è fissa, immutabile, come la scultura nel museo. Cambia con la luce del giorno, con le stagioni, con la crescita delle piante. La statua che in primavera emerge nuda da un prato verde, in estate sarà seminascosta dal fogliame cresciuto, in autunno sarà circondata da foglie cadute, in inverno apparirà in tutta la sua nudità contro il cielo grigio.

Questa mutevolezza è parte dell'opera. L'artista che crea per il giardino sa che la sua opera non sarà mai vista sempre nello stesso modo, ma sarà sempre nuova, sempre diversa, sempre in dialogo con l'ambiente circostante.

E c'è qualcosa di profondamente giusto in questo. Perché anche noi siamo esseri mutevoli, che cambiamo con il tempo, che ci trasformiamo attraverso le esperienze. L'arte che pretende di essere immutabile, eterna, fissa, è in un certo senso un'arte che nega la vita. L'arte che accetta la mutevolezza, che la incorpora, che la celebra, è un'arte più vicina alla verità dell'esistenza umana.

Il respiro della contemplazione

Ma forse il dono più prezioso che le ville offrono al visitatore è la possibilità della contemplazione. In un mondo sempre più frenetico, sempre più rumoroso, sempre più invaso da stimoli e informazioni, trovare luoghi e tempi per la contemplazione diventa sempre più difficile e sempre più necessario.

La contemplazione non è semplicemente guardare. È uno sguardo particolare, che va oltre la superficie, che cerca di cogliere l'essenza, che si apre al mistero. È uno sguardo che non vuole possedere o consumare ciò che vede, ma vuole semplicemente accoglierlo, lasciarlo essere, entrare in relazione con esso.

Contemplare un albero secolare a Villa Borghese significa guardarlo con attenzione e con rispetto, riconoscerne l'età, immaginare tutte le stagioni che ha attraversato, tutti gli eventi di cui è stato testimone silenzioso. Significa sentirsi piccoli davanti a questa vita che ci precede e ci seguirà, e insieme sentirsi parte della stessa creazione, rami diversi dello stesso albero della vita.

Contemplare una fontana significa ascoltare il suono dell'acqua, osservare i giochi di luce sui riflessi, meditare sul ciclo dell'acqua che scorre, evapora, piove, scorre ancora. Significa riconoscere nell'acqua un simbolo della vita stessa, che scorre, si trasforma, purifica, nutre.

Contemplare il cielo attraverso i rami di un pino significa alzare lo sguardo oltre l'orizzonte immediato, aprirsi alla vastità, ricordare che c'è sempre qualcosa di più grande di noi, di più vasto dei nostri problemi e delle nostre preoccupazioni.

Questa contemplazione è una pratica spirituale antica quanto l'umanità. È ciò che i salmi chiamano "meditare la legge del Signore giorno e notte", ciò che i Padri del deserto chiamavano "custodia del cuore", ciò che la tradizione orientale chiama "mindfulness".

E il giardino è un luogo particolarmente adatto a questa pratica. Perché non impone contenuti predefiniti alla meditazione, ma offre semplicemente uno spazio bello e tranquillo dove lo spirito può distendersi, dove il respiro può rallentare, dove la mente può finalmente riposare dal suo chiacchiericcio incessante.

Il dono del gratuito

C'è un altro aspetto importante delle ville romane: sono luoghi di bellezza gratuita. Non si paga un biglietto per entrare (tranne che per visitare i musei che ospitano). Non si è obbligati a consumare nulla. Si può semplicemente entrare, passeggiare, sostare, godere della bellezza del luogo.

In una società dove tutto è sempre più commercializzato, dove ogni esperienza tende a diventare merce da comprare e vendere, questa gratuità è preziosa. Dice che la bellezza non è un lusso riservato a chi può pagare, ma è un diritto di tutti. Dice che ci sono esperienze che non possono essere comprate, che non hanno prezzo, che appartengono per natura al dominio del dono e non dello scambio.

E questa gratuità ha anche una dimensione teologica. Perché la creazione stessa è dono gratuito di Dio, non è qualcosa che abbiamo meritato o che possiamo comprare. E la bellezza del creato è dono che Dio fa a tutti, senza distinzione, senza chiedere nulla in cambio.

Il giardino pubblico, aperto a tutti, riflette questa logica del dono. È uno spazio dove il ricco e il povero, il cittadino e il turista, il vecchio e il bambino, possono godere della stessa bellezza, possono sostare sotto lo stesso albero, possono dissetarsi alla stessa fontana.

E questo ha conseguenze importanti per il modo in cui pensiamo la città e la società. Una città giusta non è solo una città efficiente, dove i servizi funzionano e l'economia prospera. È anche una città bella, dove tutti hanno accesso alla bellezza, dove ci sono spazi pubblici di qualità, dove la natura è custodita e valorizzata.

E una società giusta non è solo una società dove i diritti sono rispettati e i bisogni sono soddisfatti. È anche una società che riconosce il valore del gratuito, della bellezza, della contemplazione. È una società che sa che l'uomo non vive di solo pane, ma anche di bellezza, di poesia, di silenzio.

Conclusione: il giardino e la speranza

Le ville romane, con i loro giardini secolari, le loro collezioni d'arte, i loro spazi aperti alla contemplazione, sono molto più di piacevoli luoghi di svago. Sono segni di speranza, testimonianze che un altro modo di vivere è possibile.

In mezzo al cemento della città, alla frenesia del traffico, al rumore e all'inquinamento, il giardino apre uno squarcio su una dimensione diversa. Ricorda che la natura esiste ancora, che la bellezza è possibile, che il silenzio è prezioso.

E ricorda anche che l'uomo ha la capacità di creare oasi di pace e di bellezza, di prendersi cura del creato, di collaborare con Dio nell'opera della creazione. Ogni albero piantato, ogni aiuola curata, ogni fontana che zampilla, è un atto di speranza, una testimonianza che vale la pena prendersi cura del mondo.

Per il giovane che visita Villa Borghese o le altre ville romane, questa può essere un'esperienza trasformativa. Può scoprire che la bellezza non è un lusso superfluo, ma è un nutrimento essenziale per lo spirito. Può imparare che la natura non è solo una risorsa da sfruttare, ma è una presenza con cui entrare in relazione. Può sperimentare che la contemplazione non è perdita di tempo, ma è uno dei modi più fecondi di impiegare il tempo.

E può anche ricevere una vocazione: la vocazione a essere custode del creato, giardiniere del mondo. Non necessariamente nel senso letterale di diventare giardiniere di professione, ma nel senso più ampio di prendersi cura del mondo, di custodirlo per le generazioni future, di coltivare la bellezza ovunque si trovi.

Perché il mondo ha bisogno di giardinieri. Ha bisogno di persone che piantino alberi che daranno ombra solo tra cent'anni. Ha bisogno di persone che difendano i parchi e i giardini dall'espansione del cemento. Ha bisogno di persone che insegnino ai bambini a riconoscere gli alberi e gli uccelli, a sporcarsi le mani con la terra, a meravigliarsi per il miracolo di un seme che germoglia.

Le ville romane, con la loro storia secolare e la loro bellezza intatta, mostrano che questo è possibile. Mostrano che ciò che è curato con amore dura nel tempo, attraversa i secoli, continua a dare frutti. Gli alberi piantati da Scipione Borghese quattrocento anni fa ancora oggi danno ombra ai visitatori. Le fontane costruite nel Seicento ancora oggi zampillano. La bellezza creata allora continua a nutrire lo spirito oggi.

E così sarà anche domani, e dopodomani, e per tutti i domani che verranno, finché ci saranno esseri umani che sanno riconoscere e custodire la bellezza. Finché ci saranno giardinieri che piantano alberi sotto cui forse non si siederanno mai, ma che daranno ombra a coloro che verranno dopo di loro.

Finché ci saranno giovani che sanno fermarsi, sostare, contemplare. Che sanno vedere nella bellezza di un giardino un riflesso della bellezza del Creatore. Che sanno riconoscere nel dono gratuito della natura un segno del dono ancora più grande della grazia.

Villa Borghese e le altre grandi ville di Roma sono giardini della speranza. Dicono che nonostante tutto - nonostante l'inquinamento, nonostante la cementificazione, nonostante la frenesia della vita moderna - la bellezza resiste, la natura sopravvive, il paradiso è ancora possibile.

Non il paradiso celeste, non ancora. Ma piccoli paradisi terrestri, anticipazioni e promesse del paradiso definitivo. Luoghi dove, almeno per qualche ora, possiamo respirare l'aria pura, ascoltare il silenzio, contemplare la bellezza. Luoghi dove possiamo ricordare chi siamo veramente: non

macchine per produrre e consumare, ma creature fatte per la bellezza, per la contemplazione, per l'amore.

E ricordando chi siamo, possiamo anche ricordare chi è Colui che ci ha creati. Il Giardiniere supremo, che ha piantato il giardino dell'Eden, che promette un nuovo paradiso alla fine dei tempi, e che nel frattempo continua a seminare bellezza nel mondo, invitandoci a essere suoi collaboratori in questa opera di creazione continua.