

PARTE SESTA

ROMA BAROCCA E OLTRE

Urbs aeterna



Capitolo 30

Piazza San Pietro - L'abbraccio della Chiesa

L'arrivo

Chi giunge a Piazza San Pietro per la prima volta vive un'esperienza che nessuna fotografia, nessun filmato, nessuna descrizione può anticipare completamente. Si può aver studiato il progetto di Gian Lorenzo Bernini, si possono conoscere le misure esatte del colonnato, si può aver letto tutto ciò che è stato scritto sulla basilica e sulla piazza, eppure il primo impatto conserva qualcosa di inatteso, di sorprendente, quasi di necessario. È come se quello spazio non fosse semplicemente stato costruito, ma dovesse esistere da sempre, come se la storia stessa avesse trovato lì una delle sue forme inevitabili.

Il pellegrino che arriva dalla via della Conciliazione — percorso moderno, aperto durante il ventennio fascista, discutibile nelle sue scelte urbanistiche ma innegabilmente funzionale — vede la cupola di Michelangelo stagliarsi contro il cielo già da lontano. La cupola cresce man mano che ci si avvicina, ma la piazza si svela all'improvviso, quasi come una rivelazione. Il passaggio dall'ombra della via al grande spazio aperto ha qualcosa di teatrale, nel senso più profondo del termine: non artificio, ma manifestazione di una verità che ha bisogno di forma per essere comunicata.

L'altro modo per arrivare, quello più antico e forse più ricco di significato, è attraverso il Borgo, le strade strette che si aprono improvvisamente sullo slargo della piazza. Qui l'esperienza è ancora più drammatica: si passa dalla dimensione intima, quasi claustrofobica, delle vie medievali alla vastità orchestrata dal Barocco. È il passaggio dal particolare all'universale, dall'individuo alla Chiesa, dal cammino personale all'abbraccio comunitario.

La piazza come teologia

Bernini ricevette l'incarico di progettare la piazza da papa Alessandro VII Chigi nel 1656. Il pontefice voleva che lo spazio antistante la basilica non fosse semplicemente un sagrato funzionale, ma un luogo che esprimesse visivamente la natura della Chiesa: madre che accoglie, maestra che insegna, comunità che raduna. Il compito dell'architetto era dunque eminentemente teologico, prima ancora che estetico o urbanistico.

La soluzione di Bernini fu di un'audacia straordinaria e, al tempo stesso, di una chiarezza disarmante. Egli concepì la piazza come un organismo vivente, articolato in due parti distinte ma profondamente connesse: una piazza trapezoidale davanti alla facciata della basilica, che si allarga man mano che ci si allontana dall'ingresso, e una piazza ellittica, circondata dal colonnato, che funziona come un grande atrio a cielo aperto.

La forma ellittica non era una scelta casuale o puramente estetica. L'ellisse, a differenza del cerchio che ha un solo centro, possiede due fuochi. Bernini li segnò con dischi di porfido ancora oggi visibili sul pavimento della piazza. Quando ci si pone su uno di questi punti, le quattro file di colonne del porticato si allineano perfettamente, apparendo come una sola. È un gioco prospettico di grande raffinatezza, ma è anche, ancora una volta, una metafora teologica: la Chiesa ha due nature, umana e divina; la vita cristiana si muove tra due poli, la terra e il cielo; l'amore che raduna i fedeli ha due fuochi, Dio e il prossimo.

Il colonnato stesso è formato da 284 colonne disposte in quattro file, sormontate da 140 statue di santi. Le colonne sono doriche, l'ordine più semplice e robusto dell'architettura classica, quello che esprime forza senza ostentazione, solidità senza pesantezza. Bernini voleva che la Chiesa apparisse forte ma accogliente, solida ma non oppressiva. Le colonne non formano un muro: tra l'una e l'altra passa la luce, passa l'aria, passa lo sguardo. Si può sempre vedere oltre, si può sempre uscire, si può sempre tornare. L'abbraccio della Chiesa, così lo concepì Bernini, non è una prigione ma un rifugio liberamente scelto.

Le statue dei santi che coronano il colonnato sono la moltitudine dei testimoni, la "nube di testimoni" di cui parla la Lettera agli Ebrei. Essi guardano verso la piazza, verso i fedeli che si radunano, verso l'umanità che cerca. Sono intercessori silenziosi, presenze discrete ma costanti. Il giovane che oggi visita la piazza, anche se non ha familiarità con la devozione ai santi, può percepire in quelle figure qualcosa di importante: la fede non è un'esperienza solitaria, ma si inserisce in una lunga catena di uomini e donne che hanno cercato, trovato, testimoniato. Nessuno è il primo, nessuno è solo.

La basilica: facciata e proporzioni

La facciata della basilica, progettata da Carlo Maderno e completata nel 1614, domina il lato orientale della piazza. È un fronte imponente, largo 114 metri e alto 45, scandito da un ordine gigante di colonne corinzie e lesene che sorreggono un attico su cui si affacciano tredici statue: il Cristo al centro, Giovanni Battista alla sua destra, e undici apostoli (san Pietro è all'interno, rappresentato dalla basilica stessa; Giuda non c'è, sostituito da san Paolo o san Mattia secondo le diverse tradizioni iconografiche).

La facciata è stata spesso criticata per la sua larghezza, che secondo alcuni nasconde la cupola michelangiolesca quando la si guarda frontalmente dalla piazza. È un'osservazione corretta dal punto di vista puramente visivo, ma forse superficiale dal punto di vista simbolico. La facciata è il volto della Chiesa che si presenta al mondo, è la soglia tra l'esterno e l'interno, è il confine tra la ricerca e l'approdo. Essa non deve necessariamente rivelare tutto ciò che custodisce: una certa tensione, un certo mistero, una certa promessa di ulteriorità sono parte integrante dell'esperienza religiosa.

Inoltre, la cupola — quando finalmente la si vede in tutta la sua maestà dall'interno della piazza o da altri punti della città — acquista un valore ancora maggiore proprio perché non è immediatamente visibile da ogni angolazione. È una presenza che si deve cercare, che si scopre man mano, che domina lo skyline di Roma ma non si impone brutalmente. È un po' come la fede stessa: non è una

certezza che si impone con violenza, ma una luce che si intravede, che si cerca, che alla fine illumina tutto dall'interno.

L'obelisco: il centro del mondo

Al centro della piazza ellittica si erge l'obelisco vaticano, un monolito di granito rosso alto 25 metri (senza la base e la croce), proveniente da Eliopoli in Egitto. Fu portato a Roma dall'imperatore Caligola nel 37 d.C. per ornare il circo che stava facendo costruire ai piedi del colle Vaticano, proprio dove, secondo la tradizione, fu martirizzato san Pietro. L'obelisco rimase nel circo per oltre quindici secoli, testimone silenzioso del martirio di innumerevoli cristiani.

Nel 1586, papa Sisto V decise di spostare l'obelisco dalla sua posizione originale — a sud della basilica — al centro della nuova piazza che stava prendendo forma. L'impresa era considerata quasi impossibile: spostare un peso di circa 350 tonnellate con i mezzi dell'epoca richiedeva un'organizzazione perfetta e un'audacia fuori dal comune. L'architetto Domenico Fontana progettò un sistema di argani, carrucole e leve che coinvolse 900 uomini, 75 cavalli e 40 argani.

L'operazione durò mesi e fu seguita con trepidazione da tutta Roma.

Prima di essere innalzato nella sua posizione definitiva, l'obelisco fu "battezzato": Sisto V fece rimuovere i simboli pagani che lo decoravano e fece porre sulla sua sommità una croce contenente una reliquia della Vera Croce. Un'iscrizione proclama: "Ecce Crux Domini, fugite partes adversae" — "Ecco la Croce del Signore, fuggite o potenze avverse". Il monumento dell'impero pagano diventava così il vessillo della cristianità trionfante.

L'obelisco ha una funzione urbanistica fondamentale: è il centro geometrico e simbolico della piazza. Da esso partono le direttive prospettiche, a esso convergono gli sguardi, attorno a esso ruota la vita della piazza. Ma è anche, in senso più profondo, un simbolo del centro del mondo cristiano. Non a caso molte mappe medievali e rinascimentali collocavano Roma al centro del mondo conosciuto: da qui era partita la missione universale della Chiesa, qui aveva sede il successore di Pietro, qui si custodiva la memoria dei martiri.

Per il giovane che oggi visita la piazza, l'obelisco può essere una pietra d'inciampo o un invito alla riflessione. Può apparire come un residuo di trionfalismo, come un simbolo di un'epoca in cui la Chiesa si identificava troppo strettamente con il potere temporale. Oppure può essere letto come un segno di trasformazione: ciò che era strumento di oppressione e di morte diventa segno di vita nuova; ciò che glorificava il faraone ora punta verso il cielo cristiano; ciò che stava nel circo dove si uccidevano i martiri ora sta nella piazza dove si raduna il popolo della risurrezione.

Le fontane: l'acqua viva

Ai lati dell'obelisco, simmetricamente disposte lungo l'asse principale della piazza, si trovano due fontane. Quella di destra (per chi guarda la facciata) fu progettata da Carlo Maderno nel 1614; quella di sinistra, perfettamente simmetrica, fu aggiunta da Bernini nel 1675 per completare l'armonia dell'insieme.

Le fontane non sono un mero ornamento. L'acqua che zampilla ha un significato preciso nella simbologia cristiana: è l'acqua viva di cui parla Gesù nel dialogo con la Samaritana, è l'acqua del battesimo, è l'acqua che disseta chi ha sete. Le fontane nella piazza dicono che qui si trova una sorgente che non si esaurisce, una vita che si rinnova costantemente, una grazia che è sempre disponibile.

C'è anche un aspetto più umano, quasi domestico, nella presenza delle fontane. Esse danno alla vastità della piazza una misura più accessibile, una voce che accompagna i passi dei visitatori. Il rumore dell'acqua è un sottofondo continuo ma mai invadente: copre il silenzio troppo assoluto senza impedire la preghiera, accompagna i pensieri senza distrarli. È un elemento di natura in uno spazio fortemente segnato dall'architettura, un ricordo che la vita cristiana non è solo maestosità di pietra e oro, ma anche semplicità di elementi naturali trasformati in segni.

Il Barocco come linguaggio della Controriforma

Per comprendere pienamente Piazza San Pietro è necessario collocarla nel contesto storico e culturale che l'ha generata. Il Barocco romano, di cui Bernini fu l'interprete più geniale, nacque come linguaggio artistico della Controriforma. Dopo il Concilio di Trento (1545-1563), la Chiesa cattolica aveva bisogno di affermare visivamente la propria identità, di rispondere alle critiche protestanti, di riconquistare i fedeli attraverso la bellezza e l'emozione.

Il protestantesimo, soprattutto nella sua forma calvinista, aveva denunciato l'eccesso di immagini nelle chiese cattoliche, considerandolo una forma di idolatria. Aveva proclamato la centralità della Parola e la semplicità del culto. La risposta cattolica non fu quella di abbandonare le immagini, ma di usarle in modo ancora più consapevole e didattico. L'arte barocca divenne un formidabile strumento di catechesi: le chiese si riempirono di dipinti, sculture, affreschi che raccontavano le vite dei santi, i misteri della fede, la storia della salvezza.

Ma il Barocco non fu solo un'operazione di propaganda. Fu anche, e forse soprattutto, un tentativo di esprimere l'inesprimibile, di dare forma visibile al mistero. Le sue caratteristiche — il movimento, la teatralità, il gioco di luce e ombra, la fusione delle arti — non erano semplici artifici retorici, ma modi per coinvolgere lo spettatore, per trasformarlo in partecipante, per condurlo dall'esterno all'interno, dal visibile all'invisibile.

Piazza San Pietro è barocca in questo senso profondo. Non è solo uno spazio architettonico tecnicamente ben risolto: è un'esperienza che si vive con tutto il corpo, con tutti i sensi. La prospettiva che si modifica man mano che si cammina, le colonne che si moltiplicano o si riducono a seconda del punto di vista, la luce che cambia a seconda delle ore del giorno, il suono delle fontane, la presenza delle statue — tutto concorre a creare un'esperienza totale, immersiva, trasformante.

Il giovane e la piazza: uno spazio per la domanda

Il giovane del XXI secolo che arriva a Piazza San Pietro porta con sé un bagaglio molto diverso da quello dei pellegrini del passato. Probabilmente ha visto centinaia di immagini della piazza prima di arrivarcisi fisicamente. Forse ha studiato Bernini a scuola, o ha letto qualcosa sulla basilica. Forse è cattolico praticante, forse è credente ma distante dalla Chiesa istituzionale, forse è completamente estraneo alla fede cristiana.

Eppure, nella stragrande maggioranza dei casi, qualcosa accade. Può essere un senso di ammirazione per la genialità architettonica. Può essere un'emozione estetica davanti alla bellezza dell'insieme. Può essere un sentimento di piccolezza di fronte alla grandiosità dello spazio. Può essere, per chi ha fede, un momento di preghiera spontanea. Può essere, per chi non ce l'ha, una domanda che si affaccia: che cosa ha spinto gli uomini a costruire tutto questo? Che cosa credevano di custodire qui? Che cosa speravano di comunicare?

La piazza è sufficientemente grande da non soffocare, sufficientemente articolata da non annoiare, sufficientemente significativa da non essere neutrale. Non si può attraversarla distrattamente. Esige una risposta, anche se questa risposta può essere il rifiuto, la critica, il distacco. Ma proprio questa capacità di provocare una reazione — qualunque essa sia — è il segno che la piazza funziona ancora come spazio simbolico, non solo come monumento storico.

Per il giovane che cerca, la piazza offre diversi livelli di lettura. C'è il livello turistico, che è perfettamente legittimo: si possono ammirare le colonne, fotografare l'obelisco, contare le statue. C'è il livello artistico, che richiede un po' più di attenzione: si può studiare la soluzione berniniana, confrontarla con altri progetti, apprezzarne la genialità tecnica. C'è il livello storico, che apre una finestra su secoli di vicende romane: la piazza come palcoscenico di eventi che hanno segnato la cristianità e, spesso, la storia europea e mondiale.

E poi c'è il livello esistenziale, quello che forse più conta. La piazza come metafora dell'accoglienza, del ritorno, della riconciliazione. Le braccia del colonnato che si aprono: verso chi? Verso tutti, senza eccezioni, senza prerequisiti. L'abbraccio non è condizionato alla purezza,

alla perfezione, alla conformità. È un abbraccio che precede, che aspetta, che invita. Si può accettarlo o rifiutarlo, ma non si può negare che sia offerto.

La piazza come luogo di comunità

Piazza San Pietro non è solo uno spazio da contemplare, ma un luogo da abitare. Ogni mercoledì, quando il Papa tiene l'udienza generale, la piazza si riempie di migliaia di pellegrini provenienti da ogni parte del mondo. Nelle grandi solennità — Natale, Pasqua, canonizzazioni, aperture o chiusure di Giubilei — la folla può raggiungere le centinaia di migliaia di persone. In questi momenti, la piazza rivela la sua natura più profonda: non è fatta per essere vuota, ma piena; non per essere silenziosa, ma viva di voci, di canti, di preghiere.

La diversità delle lingue, delle culture, delle provenienze che si mescolano nella piazza è un'immagine della cattolicità, dell'universalità della Chiesa. Il giovane italiano si trova accanto al pellegrino polacco, alla famiglia filippina, al gruppo di studenti africani, ai religiosi latinoamericani. È una baba rovesciata: non la confusione che divide, ma la diversità che arricchisce. Tutti capiscono, in qualche modo, che sono lì per lo stesso motivo, anche se questo motivo può essere declinato in mille modi diversi.

C'è qualcosa di profondamente democratico, nel senso più nobile del termine, in questa mescolanza. La piazza non ha posti riservati per i ricchi o i potenti (almeno non nelle occasioni pubbliche). Chi arriva prima trova posto più avanti, chi arriva dopo si accontenta di stare più lontano. Il Papa che appare alla finestra del suo studio, o che attraversa la piazza sulla jeep scoperta, è visibile a tutti nello stesso modo. Non ci sono privilegi basati sul censo o sul rango.

Questo aspetto può parlare profondamente al giovane contemporaneo, spesso disilluso rispetto alle istituzioni, diffidente verso le gerarchie, allergico a ogni forma di esclusione. La piazza, nel momento in cui si riempie di popolo, diventa un esperimento di fraternità possibile. Non è un'utopia irrealizzabile, ma un fatto concreto che si ripete regolarmente. Certo, dura poche ore; certo, fuori dalla piazza le divisioni e le ingiustizie rimangono. Ma per quelle poche ore, in quello spazio, qualcosa di diverso accade realmente.

L'abbraccio: metafora materna

Bernini stesso spiegò il significato del colonnato usando un'immagine fortemente evocativa: la Chiesa come madre che abbraccia i suoi figli. Le due ali del porticato sono le braccia che si aprono per accogliere i fedeli, per proteggerli, per custodirli. È un'immagine materna, tenera, che contrasta con l'idea di una Chiesa autoritaria e giudicante.

Questa immagine merita di essere approfondita, soprattutto in dialogo con il giovane di oggi. La maternità implica generazione, nutrimento, protezione, ma anche graduale accompagnamento verso l'autonomia. Una madre vera non soffoca il figlio, non lo tiene legato a sé per sempre, ma lo aiuta a crescere, a diventare se stesso, a camminare con le proprie gambe. L'abbraccio materno è forte ma non oppressivo, avvolgente ma non imprigionante.

Se la Chiesa è madre, come suggerisce Bernini, allora il suo compito non è quello di imporre dall'alto un sistema di norme, ma di generare alla vita, di nutrire con la Parola e i sacramenti, di proteggere nei momenti di fragilità, di incoraggiare nei passi verso la maturità. E come ogni madre, deve anche saper lasciare andare, accettare che i figli crescano, cambino, si allontanino temporaneamente, magari tornino dopo anni di assenza.

Il giovane che si sente soffocato dall'istituzione ecclesiastica, che ha subito giudizi moralistici o esperienze negative nelle comunità parrocchiali, può trovare in questa immagine della Chiesa-madre un criterio di discernimento. Non tutto ciò che si presenta come espressione della Chiesa corrisponde alla sua natura più profonda. L'abbraccio berniniano è un ideale, una vocazione, un modello a cui la Chiesa concreta deve continuamente convertirsi.

La cupola: il cielo sulla terra

Anche se la facciata nasconde parzialmente la cupola michelangiolesca quando la si guarda frontalmente, essa domina comunque l'esperienza della piazza. La si vede prima di arrivare, si continua a vederla da mille angolazioni laterali, la si ritrova quando si entra nella basilica e si alza lo sguardo. La cupola è il segno del cielo, della trascendenza, della verticalità che bilancia l'orizzontalità della piazza.

Michelangelo la progettò negli ultimi anni della sua vita (morì nel 1564, e la cupola fu completata da Giacomo della Porta nel 1590). È una struttura di una complessità tecnica straordinaria: doppia calotta, costoloni esterni, lanterna sommitale. Ma al di là della tecnica, la cupola è un gesto spirituale. Essa dice che la Chiesa non può accontentarsi della dimensione orizzontale, della pura organizzazione terrena, dell'efficienza mondana. Deve puntare in alto, deve aprirsi al mistero, deve custodire la memoria che "non abbiamo quaggiù una città stabile, ma cerchiamo quella futura" (Eb 13,14).

La tensione tra l'abbraccio orizzontale del colonnato e la spinta verticale della cupola è la tensione costitutiva della vita cristiana. La fede non è solo interiorità mistica, ascesa verso Dio, fuga dal mondo: questo sarebbe uno spiritualismo disincarnato. Ma non è nemmeno solo azione sociale, impegno etico, costruzione della città terrena: questo sarebbe un umanesimo senza trascendenza. La fede vera tiene insieme le due dimensioni: i piedi ben piantati sulla terra della piazza, gli occhi alzati verso il cielo della cupola.

Il tempo nella piazza: le ore, le stagioni, i secoli

Piazza San Pietro cambia volto a seconda delle ore del giorno e delle stagioni dell'anno. All'alba, quando è ancora quasi deserta, ha un'atmosfera di attesa, di promessa. I primi raggi del sole colpiscono la facciata della basilica e accendono il marmo, mentre il colonnato è ancora in ombra. È il momento della meditazione silenziosa, del raccoglimento personale.

A mezzogiorno, quando il sole è allo zenith, la piazza è inondata di luce. Non ci sono più ombre, tutto è nitido, definito. È il momento della visione chiara, della razionalità, dell'analisi. I dettagli architettonici emergono con precisione, si possono studiare le proporzioni, ammirare la perfezione geometrica.

Al tramonto, la luce radente trasforma completamente lo spazio. Le colonne proiettano ombre lunghe, il marmo assume tonalità calde, dorate, quasi irreali. È il momento della nostalgia, della memoria, della bellezza che commuove. Molti visitatori confessano che è in quest'ora che hanno sentito più fortemente l'emozione del luogo.

Di notte, quando la piazza è illuminata artificialmente, assume ancora un altro aspetto. Le luci creano contrasti drammatici, separano le zone illuminate da quelle in penombra. L'obelisco e la cupola sembrano staccarsi dal cielo nero, diventare presenze autonome, quasi soprannaturali. È il momento del mistero, del sacro che si manifesta attraverso il velo della notte.

Anche le stagioni modificano l'esperienza della piazza. In inverno, quando il cielo romano può essere terso e azzurro, la luce è più fredda, più incisiva. La piazza appare più severa, più geometrica. In primavera e in autunno, quando l'aria è mite e la luce morbida, lo spazio sembra più accogliente, più domestico. In estate, sotto il sole implacabile di luglio e agosto, la vastità della piazza può diventare opprimente, e si cerca l'ombra del colonnato con riconoscenza.

Ma c'è anche il tempo lungo, il tempo dei secoli. La piazza che vediamo oggi non è esattamente quella progettata da Bernini. Via della Conciliazione, aperta nel 1937, ha modificato radicalmente l'approccio alla piazza, eliminando il Borgo Vecchio che la precedeva. Molti urbanisti e storici dell'arte hanno criticato questa scelta, sostenendo che ha impoverito l'esperienza dell'arrivo, rendendo la piazza troppo immediatamente visibile, troppo poco sorprendente.

È una critica fondata, ma è anche troppo tardi per tornare indietro. La piazza che il pellegrino contemporaneo incontra è questa, segnata anche dalle decisioni urbanistiche del XX secolo, nel bene e nel male. Forse anche questo fa parte del suo essere simbolo della Chiesa: non un'entità

perfetta e immutabile, ma una realtà che attraversa la storia, che subisce modifiche, che porta i segni delle scelte felici e infelici delle generazioni che si sono succedute.

La piazza vuota: il sabato santo dell'istituzione

C'è un momento particolare in cui Piazza San Pietro rivela un aspetto inedito e commovente: quando è vuota. Non vuota nel senso di deserta — ci sono sempre turisti, pellegrini, venditori ambulanti — ma vuota nel senso di non essere occupata da nessun evento ufficiale, da nessuna cerimonia, da nessuna folla organizzata.

In questi momenti, la piazza sembra quasi sospesa, in attesa. Le sedie che servono per le udienze papali sono riposte, i transennamenti rimossi, lo spazio torna alla sua nudità essenziale. È come se la piazza respirasse, si riposasse, si preparasse al prossimo evento.

Questo aspetto può parlare profondamente al giovane che attraversa un momento di vuoto spirituale, di assenza di Dio, di silenzio della fede. La piazza vuota dice che il vuoto non è necessariamente negativo. Può essere uno spazio di possibilità, un tempo di attesa feconda, un sabato santo tra la morte e la risurrezione.

La teologia cristiana conosce bene il valore del vuoto, del nascondimento, del silenzio di Dio. Il Sabato Santo, il giorno tra la crocifissione e la risurrezione, è il giorno in cui Dio sembra assente, in cui la tomba è chiusa, in cui i discepoli sono nello sconforto. Ma è anche il giorno della gestazione nascosta, del passaggio misterioso, della vita che si prepara a esplodere nell'alba di Pasqua.

La piazza vuota è un Sabato Santo permanente, sempre disponibile per chi ha occhi per vederlo. Dice che l'istituzione non è solo i suoi momenti di gloria, le sue grandi liturgie, le sue folle oceaniche. È anche il silenzio, l'attesa, la fedeltà quotidiana di chi custodisce i luoghi e i riti anche quando nessuno guarda.

I critici della piazza: le voci del dissenso

Non tutti, nel corso dei secoli, hanno amato Piazza San Pietro. Molti viaggiatori del Grand Tour, pur ammirando la tecnica di Bernini, hanno criticato l'eccesso di monumentalità, il trionfalismo, la retorica del potere. Alcuni hanno visto nel colonnato non tanto l'abbraccio materno della Chiesa quanto le braccia del potere temporale che vuole trattenere i fedeli.

Nel XIX secolo, quando il potere temporale dei papi era contestato dal Risorgimento italiano, la piazza divenne un simbolo controverso. Per i liberali italiani rappresentava il passato da superare, il dominio clericale da abbattere. Per i cattolici intransigenti era invece il cuore pulsante della cristianità minacciata dai nemici della Chiesa.

Nel XX secolo, soprattutto dopo il Concilio Vaticano II, si è sviluppata una critica più sottile: la piazza come espressione di una Chiesa trionfalistica, preoccupata più dell'apparenza che della sostanza, più del potere che del servizio. Alcuni teologi della liberazione hanno visto nel lusso barocco un'offesa ai poveri, uno scandalo difficilmente conciliabile con il Vangelo.

Queste critiche non possono essere semplicemente liquidate. Contengono elementi di verità che il credente onesto deve saper riconoscere. La Chiesa ha spesso confuso la gloria di Dio con la propria magnificenza terrena. Ha costruito monumenti mentre i poveri morivano di fame. Ha usato l'arte come strumento di propaganda piuttosto che come via verso il mistero.

Eppure, sarebbe ingeneroso e anche intellettualmente scorretto ridurre Piazza San Pietro solo a questo. L'arte e l'architettura hanno una loro legittimità che non può essere semplicemente subordinata all'etica sociale. La bellezza ha un valore in sé, anche quando non è immediatamente funzionale al bene pratico. E forse — questa è un'ipotesi che merita considerazione — la bellezza è essa stessa una forma di carità: dare agli uomini, soprattutto ai più poveri che spesso vivono in ambienti degradati, la possibilità di sperimentare lo stupore, l'armonia, la grandezza.

La piazza e il Papa: il vescovo di Roma

Un aspetto che merita particolare attenzione è il rapporto tra la piazza e la figura del Papa. Quando Bernini progettava il colonnato, il papato era ancora saldamente radicato nel potere temporale. Il

Papa era sovrano dello Stato Pontificio, principe tra i principi, protagonista della politica europea. La piazza doveva esprimere anche questa dimensione di potere e di prestigio.

Oggi il contesto è radicalmente cambiato. Il potere temporale è finito nel 1870 con la presa di Porta Pia. Quello che resta è il minuscolo Stato della Città del Vaticano, con i suoi 44 ettari e le sue poche centinaia di abitanti. Il Papa è tornato a essere, molto più chiaramente, quello che dovrebbe essere secondo la sua vocazione originaria: il vescovo di Roma, il successore di Pietro, il servitore dei servitori di Dio.

Questa trasformazione ha modificato anche il significato della piazza. Non è più il cortile del sovrano temporale, ma lo spazio del pastore che incontra il suo gregge. Le udienze del mercoledì, le celebrazioni delle grandi feste, l'Angelus domenicale: sono tutti momenti in cui il Papa si fa visibile, accessibile, vicino. La piazza diventa il luogo dell'incontro personale, anche se mediato dalla distanza fisica inevitabile quando ci sono migliaia di persone.

Papa Francesco, in particolare, ha sottolineato questo aspetto di vicinanza. Ha scelto di non abitare negli appartamenti pontifici del Palazzo Apostolico, ma nella più modesta Casa Santa Marta. Quando attraversa la piazza per le udienze, si ferma spesso a salutare, a benedire i bambini, a scambiare qualche parola. Sono gesti simbolici, certo, ma non per questo meno significativi. Dicono che il successore di Pietro vuole essere pastore, non sovrano; padre, non padrone; fratello, non dominatore.

Il pellegrino contemporaneo: tra turismo e ricerca

Chi arriva oggi a Piazza San Pietro deve fare i conti con una contraddizione inevitabile: la piazza è insieme un monumento turistico tra i più visitati al mondo e un luogo di culto vivo. Le due dimensioni si mescolano, a volte si scontrano, raramente si integrano completamente.

Il turista che viene per fotografare, per spuntare una voce dalla lista delle cose da vedere a Roma, per dire "ci sono stato", vive un'esperienza legittima ma superficiale. Consuma il luogo senza esserne trasformato, lo attraversa senza esserne toccato. La piazza diventa uno sfondo per i selfie, un monumento da ammirare brevemente prima di passare alla prossima attrazione.

Il pellegrino che viene per fede, per devozione, per cercare una risposta alle domande profonde della vita, vive un'esperienza diversa. Ma anche per lui non è facile. La folla, il rumore, la mercificazione che inevitabilmente circonda i luoghi troppo frequentati, possono disturbare, distrarre, allontanare dal raccoglimento.

Eppure, anche in mezzo alla confusione, anche nel caos turistico, la piazza può parlare. Può farlo attraverso un dettaglio architettonico che cattura improvvisamente l'attenzione. Può farlo attraverso un momento di silenzio inatteso che si crea quando la folla si dirada. Può farlo attraverso l'incontro casuale con un altro pellegrino con cui si scambia qualche parola. Può farlo attraverso la bellezza pura e semplice, che non ha bisogno di spiegazioni per commuovere.

Il giovane che arriva con un atteggiamento aperto, disposto a lasciarsi sorprendere, ha buone possibilità di vivere un'esperienza significativa. Non necessariamente un'esperienza mistica o di conversione folgorante. Ma forse un momento di pausa, di riflessione, di domanda. Forse la percezione, anche solo fugace, che la vita ha una profondità che normalmente sfugge. Forse l'intuizione che ciò che gli uomini hanno costruito in questo luogo risponde a un bisogno umano universale: il bisogno di senso, di appartenenza, di trascendenza.

Lo sguardo finale: sintesi di pietra e spirito

Quando si lascia Piazza San Pietro, si porta con sé molto più di un ricordo visivo. Si porta un'esperienza che ha coinvolto il corpo (la camminata nello spazio, il calore del sole o il freddo dell'ombra, il suono delle fontane), la mente (la comprensione — almeno parziale — del progetto architettonico, della storia, del significato), e forse anche lo spirito (la domanda sul senso, l'apertura al mistero, la percezione di una dimensione che eccede il puramente umano).

La piazza è una sintesi straordinaria di pietra e spirito, di materia e significato. Le colonne non sono solo pietra: sono segno di accoglienza. L'obelisco non è solo granito: è simbolo di una storia

capovolta, di una vittoria della vita sulla morte. Le fontane non sono solo acqua: sono promessa di una sete che può essere dissetata.

Bernini è riuscito in un'impresa che pochi artisti nella storia hanno portato a termine con questa perfezione: ha dato forma visibile a una realtà invisibile. Ha tradotto in pietra, in spazio, in proporzioni, qualcosa che appartiene all'ordine della fede, della speranza, della carità. Ha fatto sì che camminare in una piazza diventasse un gesto spirituale, anche per chi non è credente.

Per il giovane che cerca, che dubita, che si interroga, la piazza offre una possibilità preziosa: quella di sperimentare, anche solo per qualche minuto, che l'architettura può essere teologia, che lo spazio può essere preghiera, che la bellezza può essere via verso la verità. Non è poco, in un'epoca in cui queste connessioni sono spesso dimenticate o negate.

La piazza non dà risposte definitive. Non risolve i dubbi sulla fede, non elimina le critiche all'istituzione ecclesiale, non cancella le ferite che la Chiesa ha inflitto e continua a infliggere. Ma pone domande che meritano di essere ascoltate. E nel linguaggio silenzioso ma eloquente della pietra e dello spazio, sussurra una possibilità: quella di un abbraccio più grande delle nostre paure, di un'accoglienza più forte dei nostri rifiuti, di una casa che aspetta anche chi non sa se vuole entrarvi.

Quando il pellegrino si volta un'ultima volta prima di allontanarsi, quando getta un ultimo sguardo alle colonne che sembrano aprirsi ancora di più nel saluto, quando vede la cupola stagliarsi contro il cielo romano, forse capisce che non è solo lui ad aver visitato la piazza. In qualche modo misterioso, è stata la piazza a visitare lui, a entrare in lui, a porre in lui un segno che forse tornerà a parlare nei giorni, nei mesi, negli anni a venire.

Così la piazza compie la sua funzione più profonda: non trattenere il pellegrino, ma lasciarlo andare trasformato, anche solo un poco. Le braccia del colonnato si aprono non solo per accogliere chi arriva, ma anche per benedire chi parte. L'abbraccio della Chiesa, quello vero, non imprigiona ma libera, non possiede ma dona, non trattiene ma invia. E in questo gesto di apertura, la pietra di Bernini diventa, per chi sa vedere, sacramento di una presenza che abbraccia il mondo intero.

Capitolo 31

Le grandi piazze barocche - Teatralità urbana

La città come palcoscenico

Roma barocca non si esprime soltanto attraverso i singoli monumenti, per quanto straordinari essi siano. La sua vera genialità sta nell'aver trasformato l'intera città in un organismo vivente, in cui gli spazi pubblici dialogano tra loro, si rispondono, creano percorsi di senso e di bellezza. Le grandi piazze — Piazza di Spagna, Piazza del Popolo, Piazza Navona, Piazza Venezia — sono i nodi di questa rete, i luoghi dove la vita urbana si concentra, si manifesta, si celebra.

Il concetto di "teatralità" applicato all'urbanistica barocca non deve essere frainteso come superficialità o artificio vuoto. La teatralità barocca è piuttosto la consapevolezza che lo spazio pubblico è un luogo di rappresentazione, dove la vita della città si fa visibile, si mette in scena, si offre allo sguardo. È teatro nel senso greco del termine: *théatron*, luogo dove si guarda, dove si vede, dove si contempla.

Le piazze barocche sono progettate per essere vissute da chi le attraversa, ma anche per essere guardate da chi vi si affaccia. Ogni finestra, ogni balcone, ogni terrazza diventa una specie di palco da cui osservare lo spettacolo della vita urbana. E chi attraversa la piazza sa di essere osservato, sa di far parte di uno spettacolo collettivo. Non c'è divisione netta tra attori e spettatori: tutti sono simultaneamente entrambi.

Per il giovane contemporaneo, cresciuto nell'epoca dei social media dove la rappresentazione di sé è diventata quasi ossessiva, questa dimensione teatrale delle piazze barocche può risultare particolarmente eloquente. C'è una continuità sorprendente tra il desiderio barocco di mettere in

scena la vita e l'attuale proliferazione di immagini, di selfie, di storie condivise. La differenza — non piccola — sta forse nel fatto che la teatralità barocca era condivisa, comunitaria, mentre quella contemporanea rischia spesso di essere solipsistica, chiusa nella bolla della propria narrazione individuale.

Piazza di Spagna: la scalinata del desiderio

Piazza di Spagna è forse la piazza romana più amata dai visitatori, quella che più di ogni altra evoca un'immagine romantica, quasi da cartolina. La scalinata di Trinità dei Monti, con i suoi 135 gradini che salgono dolcemente verso la chiesa omonima, è diventata nel tempo un'icona non solo di Roma, ma di un certo modo di vivere la città: con leggerezza, con eleganza, con una sprezzatura tutta italiana.

La piazza deve il suo nome al palazzo di Spagna, sede dell'ambasciata del regno iberico presso la Santa Sede fin dal XVII secolo. Ma il suo carattere attuale si deve soprattutto all'intervento di Francesco De Sanctis, che tra il 1723 e il 1726 progettò la celebre scalinata. Il progetto nasceva dall'esigenza di collegare la chiesa di Trinità dei Monti, costruita in cima al colle Pincio per volere del re di Francia, con la piazza sottostante. Ma De Sanctis trasformò quella che avrebbe potuto essere una semplice soluzione funzionale in un capolavoro di grazia architettonica.

La scalinata non sale in linea retta, ma si articola in rampe alternate, in terrazze che si allargano e si restringono, in un movimento continuo che accompagna il corpo di chi sale e lo sguardo di chi osserva. Non è una scala per arrivare velocemente in cima, ma per salire con calma, fermandosi, voltandosi, godendo della prospettiva che cambia a ogni gradino. È una scala fatta per la sosta, per l'incontro, per la conversazione.

Ai piedi della scalinata si trova la fontana della Barcaccia, opera di Pietro Bernini (padre del più celebre Gian Lorenzo), realizzata tra il 1627 e il 1629. La fontana ha una forma singolare: è modellata come una barca semisommersa, che sembra affondare lentamente nella piazza. L'origine di questa scelta iconografica è incerta. Secondo una tradizione, ricorderebbe una barca che fu trasportata fin lì da un'alluvione del Tevere nel 1598. Secondo un'altra interpretazione, sarebbe un'allusione alla Chiesa come barca che naviga nelle acque tempestose della storia.

La fontana ha anche una funzione tecnica importante: essendo alimentata dall'acquedotto dell'Acqua Vergine, che arriva con una pressione molto bassa, non poteva creare zampilli alti. La soluzione di Pietro Bernini fu geniale: invece di cercare di vincere il limite tecnico, lo trasformò in un punto di forza. L'acqua trabocca dolcemente dai bordi della barca, scorre sulle sue fiancate, riempie le vasche laterali. È una fontana che non grida la propria presenza, ma la sussurra.

Per il giovane che siede sui gradini della scalinata — cosa oggi tecnicamente vietata dalle ordinanze comunali, ma che per decenni è stata una delle esperienze classiche del visitare Roma — la piazza offre un'esperienza particolare di socialità. Non è lo spazio raccolto e quasi intimo di un cortile rinascimentale, né la vastità organizzata di Piazza San Pietro. È uno spazio di passaggio e di sosta insieme, dove ci si siede per pochi minuti o per ore, dove si guarda e si è guardati, dove si può essere soli in mezzo alla folla.

La piazza ha ospitato nel tempo una varietà straordinaria di presenze umane. Nel Settecento e nell'Ottocento era il centro del quartiere degli stranieri, soprattutto inglesi e tedeschi, che venivano a Roma per il Grand Tour. Qui alloggiarono poeti come Keats (la cui casa-museo si affaccia proprio sulla piazza), Shelley, Byron. Qui vennero pittori come Turner, che dipinse scorci della scalinata in diverse ore del giorno. Qui si fermavano i viaggiatori in cerca di guide, di interpreti, di informazioni.

Nel Novecento la piazza divenne il cuore della Roma mondana e cinematografica. La scalinata appare in decine di film, da "Vacanze romane" in poi. Qui Audrey Hepburn mangiava il gelato (scena che oggi sarebbe multata dalle rigide norme di tutela del decoro), qui generazioni di turisti hanno cercato di ricreare quel momento di spensieratezza immortalato dalla macchina da presa. Oggi la piazza vive una contraddizione dolorosa. È uno dei luoghi più affollati e più sorvegliati di Roma. Le ordinanze vietano di sedersi sui gradini, di mangiare, di bivaccare. La scalinata è

costantemente pattugliata da vigili e polizia. I venditori ambulanti sono allontanati con fermezza. L'obiettivo dichiarato è la tutela del monumento, il decoro urbano, la lotta al degrado.

Ma qualcosa si è perso in questa operazione di disciplinamento dello spazio. La piazza rischia di diventare un museo a cielo aperto, un monumento da fotografare rapidamente prima di passare oltre. La dimensione di sosta, di incontro, di vita vissuta — che era parte integrante del suo significato — viene sacrificata sull'altare della conservazione e dell'ordine pubblico.

Il giovane che visita la piazza oggi può sperimentare questa tensione sulla propria pelle. È attratto dalla bellezza del luogo, vorrebbe fermarsi, sedersi, respirare. Ma immediatamente arriva il fischiotto del vigile, l'intimazione a spostarsi, il richiamo all'ordine. La piazza sembra dirgli: "Puoi guardarmi, ma non tocarmi. Puoi attraversarmi, ma non abitarmi".

E una questione che solleva interrogativi più ampi sul rapporto tra tutela e uso, tra conservazione e vita, tra monumento e città. Come si può preservare la bellezza senza mummificarla? Come si può permettere l'uso pubblico di uno spazio senza che questo degeneri in degrado? Sono domande senza risposte facili, e la gestione di Piazza di Spagna rappresenta un caso emblematico di queste difficoltà.

Piazza del Popolo: la porta della città

Se Piazza di Spagna è la piazza dell'intimità elegante, Piazza del Popolo è la piazza della grandiosità accogliente. Per secoli è stata la porta d'ingresso a Roma per chi arrivava da nord, attraverso la Via Flaminia. I pellegrini, i viaggiatori, i mercanti che entravano dalla Porta del Popolo (così chiamata dalla chiesa di Santa Maria del Popolo che sorge accanto) si trovavano improvvisamente in questo spazio ampio, ordinato, che dava il benvenuto e al tempo stesso incuteva rispetto.

La piazza che vediamo oggi è frutto di diversi interventi succedutisi nel tempo. La sua forma attuale si deve soprattutto al lavoro di Giuseppe Valadier, che tra il 1811 e il 1823 la ridisegnò completamente, dandole la forma ellittica attuale e creando le terrazze panoramiche che la collegano al Pincio. Ma già prima Valadier aveva operato sulla piazza, nel 1589, papa Sisto V (ancora lui, il grande urbanista del Barocco romano) aveva fatto collocare al centro della piazza l'obelisco Flaminio, proveniente dal Circo Massimo.

L'obelisco, alto 24 metri (senza il basamento), è uno dei più antichi di Roma. Fu portato dall'Egitto dall'imperatore Augusto dopo la conquista dell'Egitto nel 10 a.C. e collocato nel Circo Massimo. Il suo spostamento in Piazza del Popolo nel 1589 seguiva la stessa logica che aveva guidato Sisto V nello spostamento dell'obelisco vaticano: cristianizzare i simboli pagani, porre la croce sopra i geroglifici, affermare visivamente il primato della fede cristiana sulla religiosità antica.

Ma l'elemento più caratteristico della piazza sono le tre strade che partono dal suo lato meridionale: Via del Corso al centro, Via del Babuino e Via di Ripetta ai lati. Questo "tridente" viario, progettato già nel XVI secolo, è un capolavoro di pianificazione urbana. Le tre strade penetrano nel cuore della città come raggi, distribuendo i flussi di traffico e creando prospettive che guidano lo sguardo verso punti focali precisi.

All'imbocco delle tre vie, ai lati di Via del Corso, si trovano le due chiese gemelle: Santa Maria in Montesanto e Santa Maria dei Miracoli, costruite tra il 1662 e il 1679 su progetto di Carlo Rainaldi, con interventi di Bernini e Carlo Fontana. Le due chiese sembrano perfettamente identiche quando le si guarda dalla piazza, ma in realtà non lo sono: i lotti su cui furono costruite erano leggermente diversi, e gli architetti dovettero ricorrere a sottili espedienti prospettici per dare l'impressione di una simmetria perfetta. È un esempio di come l'architettura barocca non cercasse la verità geometrica astratta, ma la verità percettiva, quella che si offre allo sguardo di chi attraversa lo spazio.

La chiesa di Santa Maria del Popolo, che dà il nome alla piazza, merita un'attenzione particolare. Costruita sul luogo dove secondo la tradizione fu sepolto Nerone (e dove poi fu eretta una cappella per esorcizzare la presenza del tiranno), la chiesa fu ricostruita in forme rinascimentali nel XV secolo e poi arricchita nei secoli successivi. Custodisce alcuni capolavori assoluti dell'arte italiana:

due tele di Caravaggio nella Cappella Cerasi (la "Conversione di San Paolo" e la "Crocifissione di San Pietro"), affreschi del Pinturicchio, sculture del Bernini.

La presenza di queste opere rende la chiesa quasi un museo, ma è un museo vivente, dove le opere d'arte continuano a svolgere la loro funzione liturgica e devozionale. Il giovane che entra nella penombra della chiesa, venendo dalla luce abbagliante della piazza, vive un'esperienza di contrasto fortissimo. Fuori il clamore, il traffico, la confusione; dentro il silenzio, la concentrazione, la presenza delle opere che parlano un linguaggio diverso da quello della strada.

I due Caravaggio della Cappella Cerasi sono particolarmente eloquenti. Rappresentano entrambi momenti di conversione violenta, di caduta e di rinascita. San Paolo cade da cavallo, abbagliato dalla luce di Cristo sulla via di Damasco. San Pietro viene crocifisso a testa in giù, per sua richiesta, non ritenendosi degno di morire come il suo Maestro. Sono scene drammatiche, rese con il crudo realismo caravaggesco, dove i corpi sono pesanti, terreni, eppure investiti da una luce che viene dall'alto e che li trasforma.

Per il giovane che cerca, che dubita, che non sa se la fede sia ancora possibile, questi dipinti possono parlare un linguaggio diretto. Non raccontano conversioni dolci, graduali, razionalmente conquistate. Raccontano cadute, crisi, traumi. Ma raccontano anche che da quelle cadute può venire qualcosa di nuovo, che la luce può irrompere proprio nel momento della massima oscurità, che non è mai troppo tardi per un inizio diverso.

Piazza Navona: il trionfo dell'acqua

Se c'è una piazza romana che esprime al massimo grado la teatralità barocca, quella è Piazza Navona. La sua forma allungata e stretta non è casuale: ricalca esattamente il perimetro dello stadio di Domiziano, costruito nell'86 d.C. per le gare atletiche. Lo stadio poteva contenere circa 30.000 spettatori e ospitava competizioni di corsa, lotta, pugilato. Dopo il crollo dell'Impero Romano, lo stadio fu progressivamente occupato da edifici, ma la sua forma rimase impressa nel tessuto urbano. Nel Medioevo la piazza era chiamata "in agone" (dal latino *agon*, competizione), nome che si trasformò poi nel dialettale "Navona".

La piazza come la vediamo oggi si deve soprattutto agli interventi del XVII secolo, quando papa Innocenzo X Pamphilj decise di farne il centro rappresentativo della propria famiglia. Fece costruire il palazzo di famiglia sul lato occidentale della piazza, fece ristrutturare la chiesa di Sant'Agnese in Agone (dove secondo la tradizione la giovane martire fu esposta nuda prima del martirio, e i suoi capelli miracolosamente crebbero per coprire la sua nudità), e soprattutto commissionò a Gian Lorenzo Bernini la realizzazione della Fontana dei Quattro Fiumi.

La Fontana dei Quattro Fiumi, inaugurata nel 1651, è uno dei capolavori assoluti della scultura barocca. Al centro si erge un obelisco egizio, proveniente dal Circo di Massenzio sull'Appia Antica. Alla base dell'obelisco, una grande scogliera artificiale di travertino ospita quattro figure colossali 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 della Plata per le Americhe.

Ogni fiume è personificato da una figura maschile gigantesca, accompagnata da attributi simbolici che rimandano al continente di appartenenza. Il Nilo ha il capo velato, perché all'epoca le sue sorgenti erano ancora sconosciute. Il Gange tiene un lungo remo, simbolo della navigabilità del fiume. Il Danubio tocca lo stemma papale, indicando la vicinanza del fiume ai territori della Chiesa. Il Rio della Plata è seduto su un mucchio di monete, allusione alle ricchezze del Nuovo Mondo.

Ma ciò che rende la fontana davvero straordinaria è il modo in cui Bernini ha trattato l'acqua.

L'acqua non è semplicemente un elemento decorativo: è un personaggio, una presenza viva che sgorga dalla roccia, scorre tra le pieghe della pietra, riempie le vasche, trabocca sui bordi. Bernini riesce a dare alla pietra la fluidità dell'acqua e all'acqua la solidità della pietra, in un gioco di metamorfosi continua che è la cifra stessa del Barocco.

C'è una leggenda, priva di fondamento storico ma molto diffusa, secondo cui Bernini avrebbe fatto rivolgere al Rio della Plata uno sguardo terrorizzato verso la facciata di Sant'Agnese in Agone, progettata dal suo rivale Francesco Borromini, come se temesse che la chiesa potesse crollare. In

realità la fontana fu completata prima che Borromini iniziasse i lavori alla chiesa, quindi la leggenda è cronologicamente impossibile. Ma il fatto che si sia diffusa dice qualcosa di importante: dice che la fontana è percepita come un organismo vivente, i cui personaggi hanno espressioni, gesti, relazioni tra loro e con lo spazio circostante.

Le altre due fontane della piazza, quella del Moro a sud e quella del Nettuno a nord, completano il trionfo dell'acqua. La fontana del Moro fu progettata originariamente da Giacomo della Porta nel 1576, ma la statua centrale del "Moro" (in realtà un tritone che lotta con un delfino) fu aggiunta da Bernini nel 1653. La fontana del Nettuno, simmetrica a quella del Moro, fu completata solo nel 1878 con l'aggiunta della statua del dio marino.

L'abbondanza di acqua in Piazza Navona non è solo un vezzo estetico. È un segno di potere, di ricchezza, di capacità tecnica. Portare l'acqua nel centro della città, farla sgorgare abbondante, usarla per creare scenografie monumentali: tutto questo richiedeva acquedotti funzionanti, tubature ben mantenute, ingegneri capaci. Roma barocca poteva permetterselo, e voleva mostrarlo.

Ma l'acqua ha anche un significato più profondo, radicato nella simbologia cristiana. È l'acqua battesimale, l'acqua che purifica e rigenera. È l'acqua viva di cui parla Gesù: "Chi beve dell'acqua che io gli darò, non avrà mai più sete" (Gv 4,14). È l'acqua che scaturisce dal fianco di Cristo crocifisso. Le fontane barocche sono belle, certo, ma non sono mai puramente decorative: sono sempre anche segni, simboli, richiami a una realtà che trascende l'apparenza.

Per il giovane che si siede sul bordo di una delle fontane di Piazza Navona (anche questo oggi tecnicamente vietato, ma ancora praticato), il suono dell'acqua crea una sorta di bolla acustica che isola parzialmente dal frastuono della piazza. È un momento di tregua, di sospensione. L'acqua che scorre diventa quasi ipnotica, invita alla contemplazione. In un'epoca in cui tutto è veloce, frenetico, rumoroso, l'acqua della fontana ricorda che c'è un altro tempo possibile: il tempo della sosta, della meditazione, del lasciarsi attraversare dalle impressioni senza fretta di catalogarle o consumarle.

La vita della piazza: mercati, feste, incontri

Piazza Navona non è mai stata solo un museo a cielo aperto. Per secoli è stata uno dei centri della vita popolare romana. Fino al 1869 vi si teneva il mercato cittadino. Ogni mattina la piazza si riempiva di bancarelle, di venditori, di acquirenti. Le voci dei mercanti che decantavano la propria merce, il vociare delle donne che contrattavano i prezzi, il via vai continuo di carri e carretti: tutto questo faceva parte del paesaggio quotidiano della piazza.

Durante il mese di agosto, quando il caldo romano diventa opprimente, si praticava un rito curioso e spettacolare: la piazza veniva allagata. Si chiudevano gli sbocchi delle fontane, l'acqua invadeva il selciato fino a un'altezza di alcuni centimetri, e la piazza si trasformava in una sorta di lago urbano. Le carrozze dei nobili e dei cardinali attraversavano lentamente l'acqua, in una sfilata che era al tempo stesso esibizione di ricchezza e sollievo dalla calura. Il popolo si bagnava ai bordi, i bambini giocavano nell'acqua, i venditori offrivano cocomeri e sorbetti.

Questa usanza, che oggi ci può apparire stravagante, rivela qualcosa di importante sul modo barocco di vivere la città. Lo spazio pubblico non era separato rigidamente tra funzioni diverse: poteva essere mercato al mattino, luogo di passeggio al pomeriggio, teatro di feste e spettacoli in occasioni particolari. La vita urbana aveva una fluidità, una capacità di adattamento, che forse abbiamo perso nella nostra ossessione contemporanea per la specializzazione degli spazi.

Oggi Piazza Navona vive soprattutto di turismo e di intrattenimento. Le bancarelle permanenti vendono souvenir di qualità variabile. Gli artisti di strada dipingono ritratti, fanno giochi di prestigio, suonano strumenti. I ristoranti e i caffè che circondano la piazza attirano i visitatori con i loro dehors, anche se i prezzi sono spesso esorbitanti. La piazza è diventata uno degli epicentri del turismo di massa, con tutto ciò che questo comporta: affollamento, commercializzazione, progressiva perdita di autenticità.

Eppure, anche in questa situazione, la piazza conserva una sua vitalità. I romani — almeno quelli che abitano nel centro storico — continuano ad attraversarla, a usarla come scorciatoia, a fermarsi per un caffè al banco. I bambini giocano ancora attorno alle fontane, incuranti delle sculture di

Bernini. Le coppie si baciano all'ombra delle facciate barocche. La vita continua, malgrado tutto, malgrado i cambiamenti, malgrado la pressione turistica.

Per il giovane che visita la piazza, questa stratificazione di usi e di tempi può diventare oggetto di riflessione. Come si fa a vivere in una città-museo? Come si concilia la necessità di preservare il patrimonio con il diritto dei cittadini a usare lo spazio pubblico? Come si distingue l'autenticità dalla finzione, la vita vera dalla sua rappresentazione turistica? Sono domande che Roma pone con particolare forza, essendo forse la città al mondo dove la densità di storia e di arte è più alta.

Sant'Agnese in Agone: Borromini e il mistero concavo

Sul lato occidentale di Piazza Navona si erge la chiesa di Sant'Agnese in Agone, il cui progetto fu affidato inizialmente a Girolamo Rainaldi e a suo figlio Carlo, ma che deve la sua forma attuale soprattutto a Francesco Borromini, che subentrò nel 1653 e ridisegnò completamente la facciata. La facciata di Sant'Agnese è uno dei capolavori dell'architettura barocca. Borromini la concepì come una superficie concava, che sembra ritirarsi rispetto al filo degli edifici circostanti. Questa scelta, apparentemente controintuitiva (ci si aspetterebbe che una facciata di chiesa si proietti verso la piazza, non si ritiri), ha in realtà una logica profonda. La concavità crea un effetto di accoglienza: la facciata sembra aprirsi, invitare, attirare dentro. Al tempo stesso, il movimento concavo mette in risalto la cupola e le due torri campanarie laterali, che assumono un maggior rilievo proprio perché la facciata si ritira.

Borromini era un genio della complessità geometrica. Le sue architetture non sono mai semplici composizioni di volumi regolari: sono organismi dinamici, dove le superfici si incurvano, si piegano, si intrecciano secondo logiche che sfidano la percezione abituale. Per lui l'architettura non doveva semplicemente organizzare lo spazio, ma renderlo eloquente, carico di significato, capace di suscitate emozioni spirituali.

L'interno della chiesa conferma questa impostazione. La pianta è a croce greca, con un'alta cupola al centro. Ma Borromini gioca continuamente con le proporzioni, con le curve, con i passaggi di scala, creando uno spazio che sembra più grande di quanto non sia in realtà. La luce entra dall'alto, attraverso la lanterna della cupola, e scende creando effetti drammatici sulle superfici curve delle pareti.

La chiesa è dedicata a sant'Agnese, giovane martire cristiana che secondo la tradizione fu condannata a morte durante le persecuzioni di Diocleziano, all'inizio del IV secolo. Agnese aveva appena dodici o tredici anni quando rifiutò di sposare il figlio del prefetto di Roma perché aveva consacrato la sua virginità a Cristo. Fu condannata a essere esposta nuda in un postribolo, ma miracolosamente i suoi capelli crebbero istantaneamente coprendo il suo corpo. Fu poi condannata al rogo, ma le fiamme non la toccarono. Infine fu decapitata.

La storia di Agnese, come quella di molte giovani martiri cristiane, pone interrogativi difficili al lettore contemporaneo. Come si può comprendere, oggi, il culto della verginità portato fino al martirio? Come si può accettare che una bambina di dodici anni preferisse la morte al matrimonio? Non c'è forse, in queste storie, un rifiuto della corporeità, una svalutazione della sessualità, che la sensibilità moderna fatica ad accettare?

Sono domande legittime, che non possono essere eluse con risposte apologetiche troppo facili. È però possibile provare a leggere la storia di Agnese (e delle martiri come lei) anche in un'altra chiave: come affermazione radicale della libertà personale, come rifiuto di essere ridotta a oggetto di scambio matrimoniale, come rivendicazione del diritto di scegliere la propria vita. Agnese non voleva semplicemente preservare la sua verginità fisica: voleva preservare la sua integrità personale, il suo diritto di appartenere solo a se stessa e a Dio, non di essere proprietà di un marito scelto da altri.

Letta così, la figura di Agnese può parlare anche al giovane di oggi, che rivendica il diritto all'autodeterminazione, che rifiuta le imposizioni esterne, che vuole essere rispettato nella sua libertà di scelta. Certo, il linguaggio è diverso, i simboli sono cambiati, ma forse la sostanza non è

così distante: la lotta per essere riconosciuti come persone, non come oggetti; la rivendicazione di una dignità che nessuna autorità esterna può calpestare.

Piazza Venezia: il monumento controverso

Piazza Venezia rappresenta un caso del tutto particolare nel panorama delle piazze romane. Non è una piazza barocca in senso stretto, ma il suo aspetto attuale si deve soprattutto alle trasformazioni urbanistiche di fine Ottocento e inizio Novecento. La piazza come la vediamo oggi è frutto di pesanti demolizioni: per fare spazio al Vittoriano e per creare lo slargo necessario, fu smantellato un intero quartiere medievale che saliva lungo le pendici del Campidoglio.

Il Vittoriano, o Altare della Patria, fu costruito tra il 1885 e il 1935 su progetto di Giuseppe Sacconi per celebrare l'unità d'Italia e la figura di Vittorio Emanuele II, primo re del regno unificato. È un edificio monumentale, realizzato interamente in marmo bianco di Botticino, caratterizzato da un'estetica neoclassica ampollosa che lo ha reso uno dei monumenti più discussi e contestati di Roma.

I romani lo hanno sempre guardato con un misto di ironia e fastidio, affibbiandogli soprannomi irriverenti: "macchina da scrivere", "torta nuziale", "dentiera". La critica più comune è che il Vittoriano sia estraneo al tessuto urbano di Roma, che il suo bianco accecante stoni con i toni caldi del travertino e del mattone che caratterizzano la città, che le sue dimensioni schiaccino tutto ciò che lo circonda. Alcuni lo hanno definito "il più grande crimine urbanistico della storia di Roma". È una critica in gran parte fondata. Il Vittoriano è effettivamente un corpo estraneo, un'imposizione ottocentesca in una città che parla un linguaggio diverso. La sua retorica celebrativa, tipica del nazionalismo ottocentesco, oggi suona enfatica e vuota. Le sue allegorie patriottiche — le fontane che rappresentano i due mari, le statue che personificano le virtù civiche — appartengono a un repertorio simbolico che ha perso la sua capacità di parlare.

Eppure, sarebbe scorretto liquidare semplicemente il Vittoriano come un errore da dimenticare. È parte della storia di Roma, e di una fase particolare di quella storia: il momento in cui Roma, da capitale dello Stato Pontificio, divenne capitale del Regno d'Italia e poi della Repubblica. Il Vittoriano esprime le ambizioni, le insicurezze, le rivendicazioni di quel periodo. È il tentativo del nuovo stato italiano di legittimarsi attraverso la monumentalità, di inserirsi nella continuità della storia romana (dal Campidoglio degli imperatori al Campidoglio del re).

L'Altare della Patria, che occupa la parte centrale del monumento, ospita dal 1921 la tomba del Milite Ignoto, soldato non identificato caduto nella Prima Guerra Mondiale e scelto a rappresentare tutti i caduti italiani. La tomba è custodita da una guardia d'onore permanente, e davanti ad essa arde una fiamma perenne. È uno dei pochissimi luoghi del Vittoriano che conserva una certa dignità rituale, un certo rispetto silenzioso.

Per il giovane che visita la piazza, il Vittoriano pone interrogativi interessanti sul rapporto tra monumentalità e autenticità, tra retorica ufficiale e sentimento popolare. Perché un monumento può funzionare e un altro no? Perché alcuni luoghi diventano simboli condivisi e altri rimangono corpi estranei, malgrado la loro imponenza? La risposta probabilmente sta nella capacità di un monumento di intercettare sentimenti reali, di dare forma a bisogni collettivi autentici, piuttosto che di imporre dall'alto significati prefabbricati.

Il Vittoriano voleva essere la celebrazione di una nazione unita, ma sorse in un momento in cui quella nazione era ancora profondamente divisa: tra nord e sud, tra città e campagne, tra laici e cattolici. Voleva essere un punto di riferimento condiviso, ma fu percepito da molti come l'espressione del potere piemontese che si era imposto sul resto della penisola. La sua grandiosità stessa, invece di impressionare, finì per irritare: appariva come arroganza, come volontà di potenza, non come espressione di un'identità maturata organicamente.

Palazzo Venezia: memoria e contraddizione

Sul lato occidentale della piazza sorge Palazzo Venezia, costruzione rinascimentale che deve il suo nome al fatto di essere stata sede dell'ambasciata della Repubblica di Venezia presso lo Stato

Pontificio. Il palazzo è un bell'esempio di architettura quattrocentesca romana, con il suo cortile porticato, le sue sale affrescate, la sua sobria eleganza.

Ma per la memoria storica italiana, Palazzo Venezia è soprattutto il luogo da cui Mussolini parlava alle folle radunate nella piazza. Il balcone centrale del palazzo, quello che si affaccia sulla piazza, divenne il palcoscenico privilegiato del dittatore, che da lì annunciò le principali decisioni del regime: la conquista dell'Etiopia nel 1936, l'entrata in guerra nel 1940, le leggi razziali. Le immagini di Mussolini che arringa la folla dal balcone, con i suoi gesti teatrali, la sua voce stentorea, la sua retorica aggressiva, sono tra le più note dell'epoca fascista.

Questa memoria rende problematico il rapporto con il palazzo e con la piazza. Come si fa a guardare quel balcone senza sentire l'eco sinistra di quei discorsi? Come si fa a stare in quella piazza senza pensare alle folle che gridavano "Duce! Duce!" in preda all'entusiasmo collettivo? La storia recente grava su questi luoghi con un peso specifico che è difficile ignorare.

Eppure la città è costretta a convivere con questa memoria. Non si può cancellare Palazzo Venezia, né chiudere Piazza Venezia al pubblico. Si può però cercare di contestualizzare, di spiegare, di educare. Il palazzo ospita oggi un museo di arte medievale e rinascimentale, restituendo così alla sua vocazione originaria. Il balcone rimane muto, monito silenzioso dei pericoli della demagogia e del consenso manipolato.

Per il giovane che attraversa la piazza, questa stratificazione di memorie contraddittorie può diventare occasione di riflessione critica. La storia non è mai lineare, mai composta solo di eroi e pagine gloriose. È fatta anche di errori tragici, di orrori, di responsabilità collettive. I luoghi della città portano i segni di questa complessità, e chiedono a chi li visita di non fermarsi alla superficie, ma di scavare, interrogare, capire.

Via del Corso: l'arteria della vita quotidiana

Tutte le piazze di cui abbiamo parlato sono collegate tra loro da arterie viarie che costituiscono l'ossatura della Roma barocca e moderna. La principale di queste è Via del Corso, che prende il nome dalle corse di cavalli che vi si svolgevano durante il Carnevale. La via collega Piazza del Popolo con Piazza Venezia, attraversando il cuore della città per circa un chilometro e mezzo.

Via del Corso è stata per secoli, e rimane tuttora, una delle vie commerciali più importanti di Roma. Qui si affacciano palazzi storici, chiese, negozi, banche. La via è quasi sempre affollata, attraversata da un flusso continuo di persone che vanno al lavoro, fanno shopping, passeggiando, si incontrano. È una delle poche vie del centro storico dove si può ancora percepire un tessuto urbano vivo, non completamente fagocitato dal turismo.

Camminare lungo Via del Corso significa immergersi nella vita quotidiana romana, quella che scorre parallela — ma non indifferente — ai monumenti e ai luoghi d'arte. Qui il turista e il residente si mescolano, qui i tempi della visita e i tempi del lavoro si incrociano. È un'esperienza diversa da quella delle piazze monumentali: meno spettacolare, forse meno fotogenica, ma più autentica, più vera.

Per il giovane che cerca di capire Roma, camminare lungo il Corso può essere illuminante. Gli permette di vedere la città non solo come museo, ma come organismo vivente, dove le persone abitano, lavorano, amano, soffrono. Gli permette di cogliere la tensione costante tra la Roma della storia e la Roma di oggi, tra la città che fu e la città che è.

Il senso delle piazze: spazi di possibilità

Al termine di questo percorso tra le grandi piazze barocche, emerge una domanda: che cosa cercavano gli uomini del Seicento e del Settecento quando progettavano e costruivano questi spazi? Cercavano certamente la bellezza, la magnificenza, l'espressione visibile del potere (della Chiesa, delle grandi famiglie, dello Stato). Ma cercavano anche qualcosa di più profondo: cercavano di dare forma a un'idea di città come spazio comunitario, come luogo dell'incontro, come teatro della vita condivisa.

Le piazze barocche non sono vuoti residuali tra gli edifici, ma spazi intenzionalmente progettati per ospitare la vita collettiva. Sono luoghi dove l'individuo esce dalla dimensione privata della casa e entra in quella pubblica della città. Sono soglie, passaggi, luoghi di transizione e di trasformazione. Per il giovane contemporaneo, cresciuto in una società sempre più individualizzata, sempre più frammentata, sempre più chiusa in bolle di interesse e di identità separate, le piazze barocche possono rappresentare un modello alternativo di spazio pubblico. Non uno spazio neutro, anonimo, puramente funzionale (come sono spesso gli spazi pubblici contemporanei), ma uno spazio carico di significato, di bellezza, di memoria, capace di accogliere la diversità senza annullarla, di tenere insieme il sacro e il profano, il monumentale e il quotidiano.

Certo, le piazze barocche furono progettate in un contesto sociale e politico molto diverso dal nostro. Furono espressione di una società gerarchica, autoritaria, dove il popolo era più spettatore che protagonista. Non si può idealizzarle acriticamente, né proporre un semplice ritorno al passato. Ma si può forse cercare di recuperare qualcosa della loro sapienza: la consapevolezza che lo spazio pubblico non è un vuoto da riempire con qualsiasi cosa, ma un bene comune che richiede cura, progetto, intenzione. La convinzione che la bellezza non è un lusso superfluo, ma una necessità dell'anima. La certezza che la città è qualcosa di più di una somma di edifici: è un organismo vivente, un'esperienza condivisa, una possibilità di umanità.

Le grandi piazze barocche continuano a parlare, a chi sa ascoltarle, di questa possibilità. Parlano di uno spazio dove è possibile incontrarsi, guardarsi, riconoscersi. Uno spazio dove l'architettura e l'acqua, la pietra e la luce, la memoria e la vita presente si intrecciano in una sintesi che non è solo estetica, ma esistenziale. Uno spazio dove, per qualche momento, si può sperimentare che la vita umana non è solo fatica e sopravvivenza, ma anche bellezza, gioco, contemplazione, festa.

E forse è proprio questo — la capacità di trasformare lo spazio in luogo, il vuoto in pienezza, la pietra in poesia — il dono più prezioso che la Roma barocca ha lasciato alla città e al mondo. Un dono che attende, paziente e ostinato, di essere riconosciuto e accolto da ogni nuovo visitatore che attraversa queste piazze, portando con sé le domande e le speranze del proprio tempo.

Capitolo 32

Le fontane - Acqua e bellezza

L'acqua che parla

Roma è la città delle fontane. Nessun'altra metropoli al mondo può vantare una tale abbondanza di acqua zampillante, una tale varietà di forme e di soluzioni artistiche dedicate all'elemento liquido. Si contano più di duemila fontane, dalle monumentali opere barocche alle semplici fontanelle di quartiere, dalle antiche fonti medievali alle realizzazioni contemporanee. L'acqua scorre ovunque, canta nelle piazze, sussurra negli angoli nascosti, accompagna i passi di chi cammina per la città. Questa presenza ubiqua dell'acqua non è casuale né puramente decorativa. Ha radici profonde nella storia di Roma, nella sua geografia, nella sua identità culturale e spirituale. Gli antichi romani furono maestri nell'arte di portare l'acqua in città attraverso gli acquedotti, quelle straordinarie opere di ingegneria che attraversavano la campagna per decine di chilometri, superando valli e colline, mantenendo una pendenza costante che permettesse all'acqua di scorrere per gravità. L'acqua era vita, era salute pubblica, era igiene, era anche lusso e ostentazione di potenza.

Quando gli acquedotti furono tagliati durante le invasioni barbariche, Roma conobbe secoli di sete. La popolazione, ridotta a poche migliaia di abitanti, doveva attingere l'acqua direttamente dal Tevere o dai pozzi, spesso inquinati. Fu solo nel Rinascimento, e soprattutto nel Barocco, che gli antichi acquedotti furono riparati e ne furono costruiti di nuovi. L'acqua tornò a scorrere abbondante, e con essa tornò la possibilità di creare fontane.

Ma le fontane romane, soprattutto quelle barocche, non sono semplici punti di approvvigionamento idrico. Sono opere d'arte, sono scenografie urbane, sono simboli teologici e politici. Sono, in una

parola, eloquenti: parlano un linguaggio che chi sa ascoltare può comprendere, anche a secoli di distanza dalla loro creazione.

Per il giovane che visita Roma, le fontane offrono un'esperienza particolare. Non sono opere da contemplare in silenzio, come si fa con un quadro in un museo. Sono opere da vivere con tutti i sensi: la vista, certo, ma anche l'udito (il rumore dell'acqua), il tatto (la freschezza che emana nelle giornate calde), persino il gusto (molte fontane romane hanno acqua potabile, e bere da una fontana è un gesto antico che lega il visitatore alla vita quotidiana della città).

Fontana di Trevi: il teatro dell'acqua

Se si dovesse scegliere una sola fontana come simbolo di Roma, quella sarebbe sicuramente la Fontana di Trevi. È la più grande, la più spettacolare, la più fotografata. È anche quella che più di ogni altra ha saputo entrare nell'immaginario collettivo mondiale, grazie soprattutto al cinema: la scena di Anita Ekberg che si bagna nella fontana nel film "La dolce vita" di Federico Fellini è diventata un'icona del Novecento, riprodotta, citata, parodiata innumerevoli volte.

La fontana occupa quasi interamente la piccola Piazza di Trevi, addossata alla facciata di Palazzo Poli. È alta circa 26 metri e larga circa 50. La sua posizione è particolare: non sta al centro di una grande piazza, ma sembra quasi emergere dalle case, apparire all'improvviso al termine di stretti vicoli. Questa disposizione non è casuale. Chi progettò la fontana — Nicola Salvi, che vinse il concorso bandito da papa Clemente XII nel 1732 — volle sfruttare proprio questo effetto di sorpresa, di rivelazione improvvisa.

Il visitatore che arriva a Fontana di Trevi attraverso i vicoli circostanti (Via delle Muratte, Via della Stamperia, Via di San Vincenzo) sente prima il rumore dell'acqua, un fragore potente che cresce man mano che ci si avvicina. Poi, all'improvviso, voltando l'angolo, la fontana si svela in tutta la sua magnificenza. L'impatto è quasi violento: la massa d'acqua che precipita, le sculture colossali, il bianco abbagliante del travertino, il movimento continuo delle cascate. È un'esperienza che nessuna fotografia può davvero restituire, perché coinvolge non solo la vista ma tutto il corpo, tutti i sensi.

Il tema iconografico della fontana è il mare (in latino *Oceanus*), e la figura centrale è proprio Oceano, il dio che personifica il mare nella mitologia antica. È rappresentato come un uomo maturo e possente, con la barba fluente, che sta su una grande conchiglia trainata da due cavalli marini (ippocampi). I due cavalli sono diversi: uno è agitato, impetuoso, quasi selvaggio; l'altro è calmo, docile, tranquillo. Rappresentano i due aspetti del mare: la tempesta e la bonaccia, la forza che distrugge e la calma che consola.

Ai lati di Oceano, in nicchie separate, si trovano due figure femminili allegoriche: la Salubrità a sinistra e l'Abbondanza a destra. Sono i benefici che l'acqua porta con sé: la salute (acqua pulita significa assenza di epidemie) e l'abbondanza (l'acqua irrigua i campi, permette la vita). Sopra le due figure, in rilievi, sono rappresentate scene che illustrano la storia dell'acquedotto dell'Acqua Vergine, che alimenta la fontana.

L'acquedotto dell'Acqua Vergine fu costruito nel 19 a.C. da Marco Vipsanio Agrippa, genero e collaboratore dell'imperatore Augusto. Secondo la leggenda riportata anche nei rilievi della fontana, una giovane vergine indicò ai soldati romani assetati la sorgente da cui sgorgava l'acqua purissima. Di qui il nome "Vergine" (in latino *Virgo*). L'acquedotto, lungo circa 20 chilometri, è l'unico degli antichi acquedotti romani che ha funzionato ininterrottamente dall'antichità a oggi, anche se fu più volte riparato e restaurato.

Il trionfo della fontana non sta solo nelle singole figure, per quanto belle e ben eseguite, ma nell'insieme, nella fusione perfetta tra architettura, scultura e acqua. La facciata di Palazzo Poli diventa lo sfondo scenografico, quasi una quinta teatrale. Le sculture emergono dalla roccia artificiale come se fossero parte della natura stessa. E l'acqua — protagonista assoluta — scende in cascate, zampilla in getti, riempie le vasche, trabocca sui bordi, creando un movimento continuo, una vita inarrestabile.

Salvi concepì la fontana come una grande macchina scenica, dove ogni elemento concorre a un effetto d'insieme. La luce del sole che colpisce l'acqua crea riflessi cangianti sul travertino. Il suono

dell'acqua copre i rumori della città, creando una sorta di bolla acustica che isola parzialmente la piazza dal contesto circostante. Il bianco luminoso delle sculture contrasta con l'azzurro del cielo e con il verde dei muschi che inevitabilmente crescono dove c'è acqua corrente.

Per il giovane che sta davanti alla fontana, l'esperienza può essere stratificata su diversi livelli. C'è il livello turistico, inevitabile e legittimo: la fontana è così bella che è impossibile non fotografarla, non cercare l'inquadratura migliore, non immortalare il proprio passaggio. C'è il livello della tradizione popolare: si dice che chi getta una moneta nella fontana voltando le spalle è destinato a tornare a Roma. È un rito che milioni di turisti compiono ogni anno, e che frutta alle casse comunali (le monete vengono raccolte periodicamente e destinate a opere di carità) somme considerevoli.

Ma c'è anche un livello più profondo, che richiede un po' più di tempo e di disponibilità interiore. È il livello simbolico, quello che interroga il significato dell'acqua nella vita umana e nella spiritualità cristiana. L'acqua è l'elemento primordiale, quello da cui la vita ha avuto origine. È l'elemento della purificazione, del battesimo, della rinascita. È anche l'elemento della morte: nel diluvio, nel mare che inghiotte, nel naufragio. L'acqua è ambivalente, come lo sono tutti i simboli davvero profondi: porta vita e porta morte, salva e distrugge, disseta e annega.

La Fontana di Trevi, con il suo Oceano possente e i suoi cavalli contrastanti, esprime bene questa ambivalenza. Non è un'acqua domestica, rassicurante, controllata. È un'acqua potente, quasi violenta, che evoca la forza primordiale del mare. Chi sta davanti alla fontana può sentire qualcosa di questa forza, può percepire che l'acqua non è solo un elemento utile o decorativo, ma una realtà che ci supera, che ci precede, che ci costituisce (il nostro corpo è fatto per la maggior parte di acqua).

La fontana e la folla: un rapporto difficile

Fontana di Trevi ha un problema serio: è troppo famosa, troppo visitata, troppo affollata. In qualsiasi momento della giornata, anche all'alba, la piazza è gremita di persone. Gruppi di turisti guidati da accompagnatori che alzano ombrelli colorati per farsi riconoscere. Coppie in viaggio di nozze che cercano lo scatto perfetto. Venditori abusivi che offrono rose, bastoni per i selfie, bottiglie d'acqua. Artisti di strada che suonano, dipingono, fanno giocoleria. Il rumore è assordante: voci in tutte le lingue del mondo, risate, grida, musica.

Questa situazione rende molto difficile vivere un'esperienza autentica della fontana. È quasi impossibile fermarsi in contemplazione silenziosa, lasciarsi penetrare dalla bellezza, meditare sul significato. Si è costantemente distratti, urtati, sollecitati. La fontana rischia di diventare solo uno sfondo per le fotografie, un'attrazione da consumare velocemente prima di passare alla successiva. Le autorità comunali hanno cercato di porre rimedio con ordinanze sempre più restrittive. È vietato sedersi sui bordi della fontana. È vietato mangiare e bere nella piazza. È vietato bagnarsi (anche solo immergere i piedi). Le multe per chi infrange questi divieti sono salate. C'è una sorveglianza costante da parte di vigili e polizia.

Ma anche queste misure, per quanto necessarie per proteggere il monumento dal degrado, contribuiscono a creare un'atmosfera di tensione, di controllo, che è l'opposto di ciò che una fontana dovrebbe suscitare. L'acqua dovrebbe invitare al gioco, alla freschezza, al contatto. Invece qui tutto è proibito, tutto è sorvegliato, tutto è regolamentato.

Il giovane che visita la fontana oggi deve fare i conti con questa contraddizione. Vorrebbe, magari, fermarsi, sedersi, stare in silenzio. Ma non può. Deve rimanere in piedi, muoversi continuamente per non intralciare gli altri, essere sempre all'erta per non essere multato. L'esperienza della bellezza diventa così un'esperienza stressante, ansiogena, lontanissima dalla contemplazione pacifica che l'opera meriterebbe.

È un problema senza soluzioni facili. Non si può certo limitare l'accesso alla fontana: è un bene pubblico, appartiene a tutti, non si può trasformare in un museo a pagamento. Ma non si può nemmeno lasciare che sia devastata dalla pressione turistica incontrollata. Forse l'unica soluzione sarebbe educare i visitatori a un comportamento più rispettoso, più contemplativo, più attento. Ma questo richiederebbe un cambiamento culturale profondo, che va ben oltre le ordinanze comunali.

Fontana dei Quattro Fiumi: abbiamo già parlato

Della Fontana dei Quattro Fiumi in Piazza Navona abbiamo già detto ampiamente nel capitolo precedente. Vale la pena però tornarci brevemente per sottolineare un aspetto che lì abbiamo solo accennato: il rapporto tra la fontana e lo spazio circostante.

Bernini non concepì la Fontana dei Quattro Fiumi come un oggetto isolato, da ammirare da un unico punto di vista privilegiato. La progettò come il centro di uno spazio articolato, da cui partono diverse linee prospettiche, e che può essere goduto da infinite angolazioni diverse. Camminando attorno alla fontana, le figure cambiano continuamente di aspetto, entrano in relazione tra loro in modi sempre nuovi, rivelano dettagli che prima non si vedevano.

Questo invito al movimento, alla circumnavigazione, è tipico dell'arte barocca. L'opera non si offre tutta in una volta, ma si svela progressivamente, richiede tempo, richiede impegno fisico (il camminare attorno), richiede attenzione. È l'opposto dell'immagine istantanea, del colpo d'occhio, della fruizione veloce. È un'arte che domanda lentezza, che premia chi è disposto a dedicarle tempo. Per il giovane cresciuto nell'epoca della velocità, dell'immagine che scorre rapidamente sullo schermo dello smartphone, questa necessità di lentezza può essere un ostacolo o un'opportunità. Può essere un ostacolo se non si è disposti a rallentare, a dedicare tempo, a stare. Può essere un'opportunità se si accetta la sfida, se ci si lascia educare dall'opera stessa a un ritmo diverso di percezione.

Fontana del Moro e Fontana del Nettuno: la simmetria che accoglie

Le altre due fontane di Piazza Navona, quella del Moro a sud e quella del Nettuno a nord, hanno una funzione importante nell'economia complessiva dello spazio. Sono simmetriche rispetto alla fontana centrale, e creano un ritmo, una cadenza, che accompagna chi percorre la piazza nella sua lunghezza.

La Fontana del Moro, come abbiamo detto, fu inizialmente progettata da Giacomo della Porta nel 1576, ma la figura centrale — un tritone, non propriamente un "moro", come il nome popolare suggerisce — fu aggiunta da Bernini nel 1653. La statua rappresenta un essere marino muscoloso che lotta con un delfino, da cui sgorga un potente getto d'acqua. Attorno alla vasca centrale, quattro tritoni minori soffiano nelle conchiglie, da cui escono zampilli d'acqua.

La Fontana del Nettuno, invece, rimase incompiuta per secoli. La vasca fu realizzata da Giacomo della Porta, ma solo nel 1878, in epoca già moderna, fu aggiunta la statua centrale di Nettuno che lotta con una piovra, opera di Antonio della Bitta. Intorno, altre figure marine completano la composizione.

Le due fontane sono meno spettacolari della centrale, meno visitate, meno fotografate. Ma proprio per questo offrono la possibilità di un'esperienza più tranquilla, più meditativa. Chi si ferma a guardare la Fontana del Moro o la Fontana del Nettuno può farlo con maggiore calma, senza essere costantemente urtato o disturbato. Può ascoltare il suono dell'acqua, osservare i dettagli delle sculture, lasciarsi andare a pensieri vaghi.

È interessante notare come le fontane minori di una piazza possano avere una funzione quasi consolatoria. Sanno di non essere le star, di non attirare le folle, di non finire sulle copertine delle guide turistiche. Ma proprio per questo possono offrire qualcosa che la fontana principale non può dare: l'intimità, la quiete, la possibilità di un rapporto personale, non mediato dalla folla.

Fontana della Barcaccia: la dolcezza dell'acqua bassa

Della Fontana della Barcaccia a Piazza di Spagna abbiamo già parlato, ma vale la pena soffermarsi su un aspetto particolare: la sua poetica dell'acqua bassa. Pietro Bernini, padre del più famoso Gian Lorenzo, si trovò di fronte a un problema tecnico: l'acqua dell'Acqua Vergine arrivava lì con una pressione molto scarsa, insufficiente a creare zampilli alti. Invece di considerarlo un difetto da mascherare, ne fece il principio generatore di tutta la fontana.

La barca che affonda, l'acqua che trabocca dolcemente dai bordi, il livello sempre basso delle vasche: tutto questo crea un'atmosfera di quiete, di mansuetudine, che contrasta fortemente con la potenza delle grandi fontane barocche. Non c'è violenza nell'acqua della Barcaccia, non c'è fracasso, non c'è esibizione di forza. C'è piuttosto una sorta di resa dolce, di abbandono, di accettazione dei propri limiti.

Questa poetica può parlare profondamente al giovane contemporaneo, spesso ossessionato dalla performance, dalla necessità di apparire forte, capace, all'altezza. La Barcaccia sussurra che non è sempre necessario essere potenti, che c'è una bellezza anche nella fragilità, che i limiti possono diventare risorse se accettati creativamente invece di essere negati ostinatamente.

L'acqua che trabocca lentamente, quasi pigra, invita a una contemplazione pacata. Non costringe l'attenzione con la sua violenza, ma la attira con la sua dolcezza. È un'acqua che si può guardare a lungo senza stancarsi, perché non urla la propria presenza ma la sussurra.

Le fontane minori: una costellazione di vita

Roma non è fatta solo dalle grandi fontane monumentali. La città è disseminata di fontane minori, spesso dimenticate dalle guide turistiche, ma non per questo meno significative nella vita quotidiana dei romani e dei visitatori attenti. Sono le fontane di quartiere, quelle negli angoli delle piazze secondarie, quelle addossate ai muri dei palazzi, quelle nei cortili dei conventi.

Molte di queste fontane hanno forme semplici, quasi austere. Una vasca, una colonna, un mascherone da cui sgorga l'acqua. Niente sculture allegoriche, niente scenografie complesse. Ma proprio questa semplicità le rende preziose. Sono fontane d'uso, fatte per bere, per riempire le bottiglie, per rinfrescarsi nelle giornate calde. Mantengono viva la funzione originaria delle fontane: dare acqua a chi ha sete.

Molte di queste fontane minori hanno un nome affettuoso dato loro dai romani. Il "Nasone", per esempio, è il nome colloquiale dato alle fontanelle di ghisa verdi disseminate per la città, caratterizzate da un beccuccio ricurvo da cui sgorga continuamente acqua potabile. Sono state installate a partire dalla fine dell'Ottocento e sono diventate parte integrante del paesaggio urbano romano. Bere da un nasone è un gesto che unisce il visitatore al romano, il presente al passato, la necessità corporea alla bellezza della città.

C'è qualcosa di profondamente democratico in queste fontanelle. L'acqua è gratuita, disponibile a tutti, senza distinzioni. Non importa chi sei, da dove vieni, quanto denaro hai in tasca: se hai sete, puoi bere. È un piccolo esempio di bene comune, di risorsa condivisa, di ospitalità urbana. In un'epoca in cui tutto sembra essere in vendita, in cui l'acqua stessa è sempre più privatizzata e mercificata, le fontanelle romane sono un promemoria silenzioso di un diverso modo possibile di organizzare la vita collettiva.

Per il giovane che cammina per Roma nelle giornate d'estate, scoprire i nasoni può essere una rivelazione. Sono lì, discreti ma presenti, pronti a offrire sollievo. Non bisogna pagarli, non bisogna chiedere il permesso, non bisogna nemmeno ringraziarli. Sono semplicemente a disposizione, come il sole, come l'aria. Sono un dono silenzioso della città a chi la attraversa.

L'acqua e il sacro: simbolismo battesimale

In tutta la tradizione cristiana, l'acqua ha un significato centrale e polivalente. È anzitutto l'acqua del battesimo, il sacramento attraverso cui si entra nella comunità cristiana, si muore al peccato e si rinascere a vita nuova. L'immersione nell'acqua battesimale è un'esperienza di morte e risurrezione, di passaggio e di trasformazione.

Ma l'acqua è anche l'acqua che Cristo promette alla Samaritana: "Chi beve dell'acqua che io gli darò, non avrà mai più sete, anzi, l'acqua che io gli darò diventerà in lui sorgente di acqua che zampilla per la vita eterna" (Gv 4,14). È l'acqua della grazia, della vita spirituale, della relazione con Dio. Non è un'acqua che si esaurisce, ma un'acqua che sgorga continuamente, che disseta non solo il corpo ma l'anima.

Le fontane barocche, nella loro abbondanza, nella loro continua effusione d'acqua, sono un'immagine di questa grazia sovrabbondante. L'acqua non è misurata, non è razionata, non si esaurisce mai. Sgorga, trabocca, si riversa, in un movimento incessante che sembra dire: c'è sempre abbastanza, non bisogna temere la scarsità, la fonte è inesauribile.

Questa immagine può parlare profondamente al giovane che si sente prosciugato, esaurito, vuoto. La vita contemporanea spesso consuma le energie fisiche e psichiche senza dare il tempo di rigenerarle. Si corre continuamente, si lavora senza sosta, si è sempre connessi, sempre disponibili, sempre performanti. Il rischio del burnout, del crollo, della depressione è alto.

Le fontane romane, con la loro acqua che scorre libera e abbondante, sussurrano un'altra possibilità. Dicono che esiste una sorgente che non si esaurisce, una risorsa che non finisce, una vita che può essere continuamente rigenerata. Non è una soluzione magica o immediata — le fontane non risolvono i problemi concreti della vita — ma è un simbolo, un'immagine, una promessa che può dare speranza.

Fontana dell'Acqua Paola: il teatro dell'Acqua Paola

Sul Gianicolo, il colle che domina Trastevere, si erge una delle fontane più spettacolari di Roma: la Fontana dell'Acqua Paola, chiamata anche "Fontanone". Fu costruita tra il 1610 e il 1614 su commissione di papa Paolo V Borghese, per celebrare il ripristino dell'antico acquedotto Traiano, che portava l'acqua dal lago di Bracciano fino al Gianicolo.

La fontana ha una forma monumentale, quasi di facciata di palazzo. È larga circa 50 metri e alta 17, articolata come un arco di trionfo romano con cinque arcate da cui sgorga l'acqua. È costruita in marmo bianco e granito, con colonne provenienti dall'antica basilica di San Pietro. La vasca che raccoglie l'acqua è enorme, una grande piscina rettangolare dove per secoli i romani venivano a fare il bucato e i bambini a giocare.

La posizione della fontana è strategica. Non è nel cuore della città, ma sul colle, in posizione dominante. È un punto panoramico da cui si gode una vista straordinaria su Roma: la cupola di San Pietro, il Vaticano, il centro storico, tutto si stende sotto lo sguardo. La fontana è dunque insieme monumento e belvedere, opera d'arte e luogo di contemplazione urbana.

Per secoli, il Fontanone fu uno dei luoghi preferiti dai romani per le passeggiate domenicali, per le scampagnate, per gli incontri amorosi. La sua posizione appartata, lontana dal traffico del centro, ne faceva un luogo ideale per chi cercava un po' di pace, un po' di fresco (l'acqua che scorre abbondante crea un microclima più fresco), un po' di bellezza naturale unita a quella architettonica. Oggi la fontana continua ad attrarre visitatori, anche se forse meno di un tempo. È un po' fuori dai circuiti turistici più battuti, richiede una camminata in salita, non è raggiungibile in metropolitana. Ma proprio per questo offre un'esperienza diversa dalle fontane del centro: è possibile fermarsi, sedersi sulla scalinata che porta alla fontana, guardare l'acqua che scorre, ascoltare il suo rumore potente, godere della vista sulla città.

Per il giovane che cerca momenti di pausa, di riflessione, di allontanamento dalla confusione, il Fontanone può essere un rifugio prezioso. Non c'è la folla di Fontana di Trevi, non c'è il vociare internazionale, non ci sono i selfie ossessivi. C'è l'acqua, c'è la vista, c'è la possibilità di stare in silenzio con se stessi.

Fontana delle Tartarughe: la grazia nascosta

Nel cuore del vecchio ghetto ebraico, in Piazza Mattei, si trova una delle fontane più delicate e raffinate di Roma: la Fontana delle Tartarughe. È una fontana piccola, quasi intima, lontanissima dalla monumentalità barocca delle grandi fontane delle piazze principali. Ma proprio questa scala ridotta, questa grazia quasi domestica, ne fanno un gioiello di rara bellezza.

La fontana fu progettata da Giacomo della Porta nel 1581 e realizzata dallo scultore Taddeo Landini. Ha una struttura elegantissima: una vasca circolare al suolo, da cui si elevano quattro giovani efebi in bronzo che poggianno un piede sul dorso di altrettanti delfini, da cui sgorga l'acqua. Con un braccio i giovani sorreggono il bordo della vasca superiore, mentre con l'altra mano

spingono delicatamente quattro piccole tartarughe di bronzo (aggiunte solo nel XVII secolo, forse da Bernini) verso la vasca, aiutandole a superare l'ostacolo.

Il gesto delle tartarughe spinte verso l'alto è di una tenerezza infinita. È un gesto di aiuto, di sollecitudine, di cura. I giovani efebi non impongono la loro forza, non costringono le tartarughe, ma le accompagnano dolcemente, le sostengono nel loro movimento lento. È un'immagine di pedagogia, di educazione, di accompagnamento amorevole.

La fontana si trova in una piazzetta appartata, circondata da palazzi antichi, lontana dalle grandi arterie turistiche. È facile passarci davanti senza nemmeno notarla, eppure chi la scopre ne rimane incantato. C'è qualcosa di magico in questo piccolo teatro d'acqua nascosto nel cuore della città, qualcosa che parla di bellezza discreta, di eleganza senza ostentazione, di grazia che non grida ma sussurra.

Per il giovane che la scopre, la Fontana delle Tartarughe può diventare un simbolo di un diverso modo di intendere la grandezza. Non tutto ciò che è importante deve essere monumentale, visibile da lontano, urlato ai quattro venti. C'è una grandezza anche nella piccola scala, nella misura umana, nella bellezza che si rivela solo a chi è disposto a cercarla, ad appartarsi dalle vie principali, a perdersi nei vicoli.

La tartaruga, animale lento per eccellenza, diventa qui simbolo di un cammino paziente, di una crescita che non può essere accelerata, di un tempo che deve essere rispettato. In un'epoca ossessionata dalla velocità, dalla produttività, dal raggiungimento rapido degli obiettivi, la tartaruga che sale lentamente verso la vasca superiore, sostenuta dalla mano gentile dell'efebo, sussurra un'altra sapienza: quella della lentezza necessaria, della maturazione che richiede tempo, della crescita che non può essere forzata.

L'acqua e la memoria: le fontane come archivi del tempo

Ogni fontana romana è un archivio di tempo stratificato. Racconta la storia dell'acquedotto che la alimenta, spesso antico di duemila anni. Racconta la storia del papa o del principe che l'ha commissionata, delle sue ambizioni, delle sue devozioni, dei suoi gusti estetici. Racconta la storia dell'artista che l'ha progettata, della sua tecnica, della sua visione, del suo modo di interpretare l'acqua e la pietra.

Ma le fontane raccontano anche le storie minute, quotidiane, delle persone che le hanno frequentate nei secoli. Le donne che venivano a riempire le brocche d'acqua, che si fermavano a chiacchierare, che scambiavano notizie e pettegolezzi. I bambini che giocavano spruzzandosi, che lanciavano piccole barche di carta nelle vasche, che sperimentavano le prime trasgressioni immergendo i piedi nell'acqua vietata. Gli innamorati che si davano appuntamento vicino a una fontana, perché il rumore dell'acqua copriva le parole e permetteva di parlare senza essere uditi.

Tutte queste vite, tutti questi gesti, tutte queste storie sono invisibili ma non cancellate. Sono depositate nella memoria del luogo, sono parte di ciò che la fontana è diventata attraverso i secoli. Chi sa guardare oltre la superficie può intuirle, può sentirne l'eco, può riconoscere che la fontana non è solo pietra e acqua, ma è anche tempo sedimentato, umanità accumulata, vita vissuta.

Per il giovane che cerca le proprie radici, che vuole capire da dove viene, che ha bisogno di sentirsi parte di una storia più grande della propria biografia individuale, le fontane romane offrono questa possibilità. Dicono: "Qui, dove tu stai ora, hanno sostato migliaia di persone prima di te. Hanno guardato quest'acqua, hanno ascoltato questo suono, hanno cercato refrigerio o bellezza o significato, proprio come fai tu adesso. Tu sei parte di questa catena ininterrotta, sei un anello che collega il passato al futuro".

Le fontane e la crisi ecologica: nuove domande

Nell'epoca della crisi climatica, della scarsità d'acqua, della siccità che minaccia anche l'Italia mediterranea, le fontane romane pongono interrogativi nuovi. Ha senso continuare a far scorrere acqua in continuazione, giorno e notte, estate e inverno, solo per motivi estetici? Non è uno spreco intollerabile, in un mondo dove milioni di persone non hanno accesso all'acqua potabile?

Sono domande legittime, che non possono essere eluse. Le fontane romane consumano effettivamente molta acqua. L'acqua che scorre nelle fontane monumentali, sommata a quella delle migliaia di fontanelle, rappresenta una quantità significativa. In periodi di siccità particolarmente grave, alcune fontane sono state effettivamente spente per risparmiare acqua.

Tuttavia, la questione è più complessa di quanto possa apparire a prima vista. L'acqua che scorre nelle fontane non è sprecata nel senso comune del termine: torna in circolo, viene recuperata, reimessa negli acquedotti. Non è acqua che scompare, ma acqua che circola. Inoltre, molte fontane storiche funzionano con sistemi che riciclano l'acqua, pompandola continuamente da una vasca all'altra.

Detto questo, è vero che mantenere in funzione tutte le fontane richiede energia (per le pompe), manutenzione, e comporta inevitabilmente delle perdite. È quindi giusto interrogarsi su come rendere questo sistema più sostenibile. Forse non tutte le fontane devono scorrere con la stessa abbondanza. Forse si possono installare sistemi più efficienti di riciclo dell'acqua. Forse, in momenti di particolare emergenza idrica, alcune fontane meno essenziali possono essere temporaneamente spente.

Ma sarebbe un errore pensare che la soluzione alla crisi ecologica passi per l'eliminazione della bellezza, per la rinuncia all'arte, per la riduzione della città a pura funzionalità. L'essere umano non ha bisogno solo di sopravvivere: ha bisogno di vivere, e questo include il bisogno di bellezza, di contemplazione, di gioia estetica. Le fontane romane rispondono a questo bisogno. Privarsi di esse impoverirebbe la vita, non solo materialmente ma spiritualmente.

La sfida, allora, non è eliminare le fontane, ma trovare il modo di mantenerle in modo sostenibile. È una sfida tecnica, certo, ma è anche una sfida culturale: richiede di ripensare il nostro rapporto con l'acqua, con la natura, con i beni comuni. Le fontane possono diventare occasione di educazione ecologica, luoghi dove si impara il valore dell'acqua, la necessità di rispettarla, l'importanza di gestirla saggiamente.

Il silenzio delle fontane: quando l'acqua non scorre

C'è un momento particolare, nella vita di Roma, in cui le fontane tacciono: quando sono spente per manutenzione. Succede periodicamente, quando è necessario pulire le vasche, riparare le tubature, restaurare le sculture. Le fontane vuote, silenziose, rivelano un aspetto nascosto: la loro struttura, le loro viscere tecniche, la complessità dell'impianto idraulico che normalmente è coperto dall'acqua. Una fontana vuota è uno spettacolo straniante, quasi inquietante. Ci si rende conto improvvisamente di quanto l'acqua sia essenziale, di quanto la fontana senza acqua sia solo un manufatto di pietra, muto e inerte. È come un corpo senz'anima, una forma priva del suo contenuto vitale. Il rumore della città, non più coperto dal fragore dell'acqua, irrompe con violenza. Lo spazio attorno alla fontana perde la sua qualità speciale, diventa uno spazio qualunque.

Questa esperienza del silenzio, dell'assenza, può essere pedagogicamente preziosa. Ci insegna a non dare per scontato ciò che normalmente c'è. Ci fa apprezzare, per contrasto, la presenza dell'acqua quando finalmente torna a scorrere. Ci ricorda che nulla è eterno, che tutto richiede cura e manutenzione, che la bellezza non si mantiene da sola ma richiede lavoro, attenzione, investimento. Per il giovane che si trova davanti a una fontana spenta, l'esperienza può diventare metafora di momenti di aridità personale, di periodi in cui la vita sembra essersi prosciugata, in cui l'entusiasmo è sparito, in cui tutto appare grigio e insignificante. La fontana vuota dice: "Anche questo è parte del ciclo. L'assenza è temporanea. L'acqua tornerà". È una promessa silenziosa, ma non per questo meno vera.

Conclusione: l'acqua che non smette di parlare

Le fontane romane, dalle monumentali opere barocche alle umili fontanelle di quartiere, costituiscono un patrimonio unico al mondo. Non sono semplicemente monumenti da ammirare o infrastrutture da utilizzare: sono presenze vive, eloquenti, che continuano a parlare a chi sa ascoltare.

Parlano della storia millenaria di Roma, della sua capacità di trasformarsi pur rimanendo se stessa, della sua arte di fondere antico e moderno, sacro e profano, monumentale e quotidiano. Parlano dell'acqua come elemento primordiale, come risorsa vitale, come simbolo spirituale. Parlano della bellezza come diritto, come necessità, come linguaggio che travalica i confini delle lingue e delle culture.

Per il giovane che visita Roma, le fontane offrono esperienze stratificate su molti livelli. Offrono il piacere estetico della contemplazione, la gioia sensoriale del suono dell'acqua, il sollievo fisico della freschezza nelle giornate calde. Ma offrono anche, a chi è disposto ad andare oltre la superficie, occasioni di riflessione esistenziale, simboli che parlano della vita umana, domande che interrogano sul senso.

L'acqua che scorre continuamente, che non si ferma mai, che sempre rinasce dalla sua stessa fonte, può diventare immagine della vita spirituale che si rigenera continuamente, della grazia che non si esaurisce, della speranza che sempre risorge. L'acqua che disseta può diventare immagine di un desiderio più profondo che cerca di essere appagato. L'acqua che purifica può diventare immagine di un bisogno di rinnovamento, di nuovo inizio, di liberazione dal peso del passato.

Le fontane romane attendono, pazienti e generose, che ogni nuovo visitatore venga ad attingere, non solo con le mani, ma con gli occhi, con le orecchie, con il cuore. L'acqua che hanno offerto per secoli continua a sgorgare, continua a scorrere, continua a cantare la sua antica canzone sempre nuova. È un canto che parla di vita, di bellezza, di speranza. È un canto che non smette mai, finché l'acqua scorre e la città vive.

Capitolo 33

Caravaggio a Roma - Arte e spiritualità

L'arrivo del fuggiasco

Quando Michelangelo Merisi da Caravaggio arrivò a Roma nel 1592 o 1593, aveva circa vent'anni e fuggiva da Milano. Aveva lasciato la sua città natale dopo una rissa in cui era rimasto coinvolto, forse dopo aver ferito qualcuno, forse semplicemente per evitare guai peggiori. Era un giovane irrequieto, talentoso ma difficile, destinato a una vita turbolenta che lo avrebbe portato a vagare per l'Italia, a finire in prigione più volte, e infine a morire solo e malato su una spiaggia del litorale laziale nel 1610, a soli trentotto anni.

Ma in quegli anni romani — dal 1592 circa al 1606, quando dovette fuggire di nuovo dopo aver ucciso un uomo in una rissa — Caravaggio produsse alcune delle opere più rivoluzionarie della storia dell'arte occidentale. Opere che sconvolsero i contemporanei, che divisero la critica, che aprirono strade completamente nuove alla pittura europea. Opere che ancora oggi, più di quattrocento anni dopo, mantengono intatta la loro forza d'urto, la loro capacità di interrogare, di disturbare, di commuovere.

Per il giovane che oggi visita Roma sulle tracce di Caravaggio, l'esperienza può essere particolarmente significativa. Caravaggio non fu un artista composto, rispettabile, integrato nel sistema. Fu un outsider, un violento, un uomo tormentato che cercò nella pittura qualcosa che la vita non gli dava: forse la redenzione, forse solo un modo di dare forma al proprio tormento interiore. Le sue opere non nascono dalla serenità, ma dal conflitto. E proprio per questo parlano con particolare efficacia a chi vive il proprio conflitto, la propria ricerca inquieta, la propria fatica a trovare un posto nel mondo.

San Luigi dei Francesi: la chiamata nella taverna

La chiesa di San Luigi dei Francesi, non lontano da Piazza Navona, custodisce tre capolavori di Caravaggio nella Cappella Contarelli: la "Vocazione di San Matteo", il "Martirio di San Matteo" e "San Matteo e l'angelo". I primi due furono dipinti tra il 1599 e il 1600, il terzo fu in realtà dipinto

due volte: la prima versione fu rifiutata dai committenti perché ritenuta indecorosa, e Caravaggio dovette realizzarne una seconda, più accettabile.

Quando si entra nella cappella, dopo aver inserito la moneta che accende le luci (un gesto prosaico ma necessario), i tre dipinti si rivelano nella loro potenza drammatica. Sono disposti sulle tre pareti: la "Vocazione" a sinistra, il "Martirio" a destra, "San Matteo e l'angelo" sull'altare al centro. Insieme raccontano la storia del santo: la sua chiamata, la sua opera di evangelista, il suo martirio.

La "Vocazione di San Matteo" è forse il dipinto più celebre dei tre, e uno dei più straordinari di tutta la storia dell'arte. La scena si svolge in un ambiente che potrebbe essere una taverna romana del tempo di Caravaggio, non un'antica casa palestinese dell'epoca di Cristo. Attorno a un tavolo, cinque uomini contano denaro. Hanno abiti contemporanei, volti comuni, gesti quotidiani. Sono esattori delle tasse, pubblicani, gente disprezzata dalla società perché collaborava con l'occupante romano.

Da destra entrano due figure: Cristo e Pietro. Cristo è rappresentato di spalle, quasi in ombra. Non ha aureola, non ha attributi divini visibili. Alza il braccio destro e indica con la mano uno degli uomini seduti al tavolo. Il gesto della mano è citazione diretta della "Creazione di Adamo" di Michelangelo nella Cappella Sistina: lo stesso dito teso, la stessa energia che passa attraverso quella indicazione. Ma qui non si tratta di creare l'uomo, si tratta di ri-crearlo, di chiamarlo a vita nuova. Chi è l'uomo indicato? La tradizione ha sempre identificato Matteo con il giovane barbuto che si indica il petto con il dito, come a dire: "Io? Stai chiamando me?". Ma alcuni studiosi hanno proposto che potrebbe essere l'uomo anziano chinato sul denaro, talmente assorto nel conteggio delle monete da non accorgersi nemmeno della presenza di Cristo. In entrambi i casi, il senso è chiaro: la chiamata di Dio irrompe nella vita quotidiana, nella banalità del lavoro, nella materialità del denaro. Non c'è bisogno di contesti sacri, di templi, di liturgie. Dio chiama dove l'uomo è, nella sua concretezza storica e sociale.

La luce nel dipinto è straordinaria. Entra da destra, dalla stessa direzione da cui entrano Cristo e Pietro, e taglia diagonalmente la scena. Alcuni dei personaggi sono illuminati, altri restano in ombra. La luce crea un drammatico fortissimo, ma non è solo un effetto scenico: è teologicamente significativa. La luce rappresenta la grazia, la chiamata divina, la rivelazione. Dove arriva la luce, la vita cambia. Dove resta l'ombra, la vita continua nella sua opacità.

Per il giovane che sta davanti a questo dipinto, la scena può parlare con forza particolare. La chiamata di Dio — o, per chi non crede, la chiamata a una vita più vera, più autentica, più piena — non arriva necessariamente in momenti di particolare elevazione spirituale. Arriva mentre si lavora, mentre si contano i soldi, mentre si sta con gli amici. Arriva quando meno ce lo si aspetta. E richiede una risposta: ci si alza e si segue, oppure si resta chinati sulle proprie cose, sordi alla chiamata?

Il martirio: la violenza e la testimonianza

Sulla parete destra della cappella, il "Martirio di San Matteo" rappresenta la scena finale della vita del santo. Secondo la tradizione, Matteo fu ucciso mentre celebrava la messa in Etiopia, per ordine del re che si era offeso per i suoi insegnamenti. Caravaggio rappresenta il momento in cui il carnefice, un giovane muscoloso seminudo, sta per infliggere il colpo mortale al santo disteso a terra.

La scena è di una violenza cruda, fisica, senza attenuazioni. Il carnefice ha il braccio alzato con la spada, il volto contratto dallo sforzo. Attorno, altre figure assistono alla scena: alcuni fuggono terrorizzati, altri guardano attoniti, uno solo — un giovane identificato dalla tradizione come un autoritratto dello stesso Caravaggio — resta e osserva con espressione indecifrata, forse testimone, forse complice.

Matteo, a terra, non ha espressione di terrore o di dolore. Il suo volto è quasi sereno. Con il braccio alza verso l'alto, verso un angelo che scende dal cielo portando la palma del martirio. Il gesto sembra dire: "Venga la tua volontà. Sono pronto". È un'accettazione, non una rassegnazione. È la libertà ultima di chi ha scelto per cosa vale la pena morire.

La violenza del dipinto pone interrogativi difficili al visitatore contemporaneo, soprattutto giovane. Come si può celebrare il martirio, l'uccisione di una persona per la sua fede? Non è forse glorificazione della violenza religiosa, quella stessa violenza che ancora oggi insanguina il mondo? Non sarebbe più saggio, più umano, più civile cercare il compromesso, evitare lo scontro, salvare la vita a ogni costo?

Sono domande legittime, che meritano risposte oneste. Il martirio cristiano non è ricerca della morte, non è disprezzo della vita, non è esaltazione masochistica della sofferenza. È piuttosto testimonianza radicale che esistono valori per i quali vale la pena rischiare tutto, persino la vita. È affermazione che non tutto è negoziabile, che esiste una verità che non può essere tradita, che la dignità umana ha un prezzo infinito che nessuna minaccia può abbassare.

Letto così, il martirio non è glorificazione della violenza, ma suo svelamento e condanna. Il martire non è colui che uccide in nome di Dio, ma colui che accetta di essere ucciso piuttosto che tradire la propria coscienza. È una figura radicalmente nonviolenta, anche se la sua fine è violenta. E proprio per questo continua a parlare anche in un'epoca che ha visto troppa violenza religiosa: perché ricorda la differenza fondamentale tra chi è disposto a morire per la propria fede e chi è disposto a uccidere per essa.

San Matteo e l'angelo: la fatica dello scrivere

Il dipinto sull'altare, "San Matteo e l'angelo", nella sua versione definitiva mostra il santo seduto su uno sgabello, intento a scrivere il Vangelo. Un angelo, fluttuante nell'aria accanto a lui, sembra dettargli le parole o almeno guidarlo nell'opera. Matteo è rappresentato come un uomo maturo, con la fronte corrugata dalla concentrazione, le mani robuste di chi ha lavorato manualmente per tutta la vita.

Questo dipinto è meno drammatico degli altri due, più intimo, più meditativo. Ma è anche, a suo modo, rivoluzionario. Matteo non è un dotto scriba elegante, ma un uomo del popolo che fatica a trovare le parole. L'angelo non gli detta dall'alto, ma sta accanto a lui, quasi abbracciandolo, in un gesto di vicinanza e sostegno. L'ispirazione divina non è fulmine che colpisce dall'alto, ma accompagnamento paziente, presenza amica che aiuta la fatica umana del pensare e dello scrivere. La prima versione del dipinto, quella rifiutata, era ancora più radicale. Mostrava l'angelo che guidava fisicamente la mano di Matteo, come si fa con un bambino che sta imparando a scrivere. Matteo stesso era rappresentato con le gambe scoperte e i piedi nudi in primo piano, in una posa che i committenti giudicarono troppo rozza, troppo indecorosa per un altare. Pretesero qualcosa di più dignitoso, di più conforme alle aspettative.

Caravaggio, pur malvolentieri, si adeguò. Ma è interessante notare che la sua prima intuizione era quella di mostrare la massima vicinanza, quasi promiscuità, tra il divino e l'umano. Dio non sta a distanza, non detta dall'alto, ma si china, tocca, guida la mano. È una teologia dell'incarnazione spinta al massimo: il divino che si fa così vicino all'umano da diventare quasi indistinguibile da esso.

Per il giovane che scrive, che studia, che cerca di dare forma ai propri pensieri, questa immagine di Matteo può essere consolante e liberante. Lo scrittore sacro fatica come ogni scrittore. Cerca le parole, si concentra, suda. La differenza non sta nella facilità soprannaturale, ma nella presenza di un aiuto che lo accompagna. Forse ogni opera umana che merita di essere chiamata tale — ogni pensiero vero, ogni parola autentica, ogni gesto d'amore — nasce da questa stessa dinamica: fatica umana che accetta di essere accompagnata da qualcosa che la trascende e la sostiene.

Santa Maria del Popolo: la conversione e la crocifissione

Nella Cappella Cerasi, nella chiesa di Santa Maria del Popolo, Caravaggio dipinse due tele che rappresentano i momenti culminanti delle vite di san Paolo e san Pietro: la "Conversione di San Paolo" e la "Crocifissione di San Pietro". Le due opere furono realizzate tra il 1600 e il 1601, quindi negli stessi anni dei dipinti di San Luigi dei Francesi. Sono collocate l'una di fronte all'altra, ai lati

dell'altare, e dialogano tra loro in un confronto drammatico tra caduta e innalzamento, tra accecamento e visione, tra inizio e fine di un cammino.

Nella "Conversione di San Paolo", Caravaggio sceglie di rappresentare il momento immediatamente successivo alla caduta da cavallo sulla via di Damasco. Paolo — ancora chiamato Saulo — giace a terra supino, con le braccia spalancate in un gesto che ricorda insieme la resa e l'accoglienza. Ha gli occhi chiusi, il volto rivolto verso una luce che viene dall'alto ma che nello spazio del dipinto non ha una fonte visibile. È la luce di Cristo risorto che l'ha abbagliato, gettandolo a terra e rivoltando completamente la sua vita.

La composizione è audacissima. La figura centrale non è Paolo, ma il cavallo. Un enorme cavallo dal manto fulvo occupa quasi tutto lo spazio del dipinto. È visto dal basso, in scorcio, con una zampa sollevata che sembra stia per calpestarci. Un servo anziano tiene le redini dell'animale, cercando di calmarlo. Paolo è schiacciato in basso, quasi nascosto tra le zampe del cavallo.

Questa scelta compositiva scandalizzò alcuni contemporanei. Come si poteva mettere il posteriore di un cavallo al centro di un dipinto sacro? Come si poteva relegare il santo in una posizione così marginale, quasi umiliante? Ma Caravaggio sapeva esattamente cosa stava facendo. La conversione non è trionfo, non è elevazione immediata alla santità. È caduta, è abbassamento, è perdita di ogni sicurezza. Paolo era stato un persecutore dei cristiani, un uomo sicuro di sé e della propria missione. Ora è a terra, accecato, impotente. Solo da questa posizione di radicale impotenza può iniziare qualcosa di nuovo.

Il cavallo, con la sua mole imponente, rappresenta forse la vita stessa che continua indifferente, la storia che non si ferma per la conversione di un uomo. Il servo che tiene le redini sembra non capire cosa stia succedendo: per lui è solo un incidente di percorso, un cavallo che si è imbizzarrito, un viaggiatore caduto a terra. Non vede la luce, non sente la voce di Cristo. La conversione è un evento interiore, invisibile agli altri, che avviene nel segreto del cuore.

Per il giovane che cerca, che dubita, che non sa se la fede sia possibile, questa immagine della conversione può essere liberante. La conversione non è necessariamente un'esperienza spettacolare, non richiede visioni o voci celesti. Può essere semplicemente il momento in cui si cade, in cui le proprie certezze crollano, in cui si è costretti a guardare la propria vita da terra, dalla posizione dell'impotenza. E forse proprio da lì, da quel punto zero, può iniziare qualcosa di diverso.

La crocifissione di Pietro: il mondo rovesciato

Di fronte alla conversione di Paolo, sulla parete opposta della cappella, la "Crocifissione di San Pietro" rappresenta il momento finale della vita dell'apostolo. Secondo la tradizione, Pietro fu crocifisso a Roma durante le persecuzioni di Nerone, e chiese di essere messo in croce a testa in giù, non ritenendosi degno di morire come il suo Maestro.

Caravaggio rappresenta il momento in cui la croce viene issata. Tre uomini faticano per sollevarla: uno spinge dal basso, due tirano con delle corde. Sono uomini comuni, lavoratori, forse gli stessi che costruivano le strade o scavavano le fondamenta degli edifici. Il loro lavoro è quello: erigere croci, eseguire condanne. Lo fanno con la concentrazione professionale di chi compie un mestiere, senza partecipazione emotiva, senza crudeltà particolare ma anche senza compassione.

Pietro è inchiodato alla croce a testa in giù. Il suo corpo anziano è ancora robusto, muscoloso. Non ha espressione di sofferenza acuta, ma piuttosto di determinazione, quasi di ostinazione. Sembra voler sollevare da solo la croce, aiutare i carnefici nel loro compito. È come se volesse arrivare alla morte, compiere fino in fondo il suo destino, saldare il suo debito con Cristo che aveva rinnegato tre volte.

La composizione è costruita su una diagonale potente: la croce taglia lo spazio del dipinto dall'angolo in basso a sinistra verso l'alto a destra. Questa diagonale crea un senso di movimento, di instabilità, di dinamismo. Tutto è in tensione, tutto sta per cambiare posizione. È il momento del passaggio, della trasformazione.

Il corpo di Pietro a testa in giù diventa simbolo di un mondo rovesciato. La croce, strumento di tortura e di morte, diventa albero di vita. La sconfitta apparente è vittoria reale. L'abbassamento è

innalzamento. Ciò che appare follia agli occhi del mondo è sapienza secondo Dio. È la logica paradossale del Vangelo, quella che dice: "Chi vuole salvare la propria vita la perderà, chi la perde per causa mia la troverà".

Per il giovane che vive in una società ossessionata dal successo, dall'affermazione personale, dalla visibilità, questa immagine di Pietro rovesciato può essere provocatoria. Dice che esiste un'altra scala di valori, dove non conta salire ma scendere, dove la grandezza si misura dalla capacità di servire, dove la vita piena si trova non nell'autoaffermazione ma nel dono di sé.

Il realismo di Caravaggio: santità incarnata

Ciò che rende le opere di Caravaggio così potenti, e insieme così problematiche per molti contemporanei, è il loro realismo radicale. Caravaggio non idealizza, non abbellisce, non trasforma i suoi personaggi in figure eteree e spiritualizzate. Li dipinge con una concretezza quasi brutale: i piedi sporchi, le unghie nere, le rughe sul volto, i muscoli contratti, le vene gonfie.

Questo realismo scandalizzò molti. I committenti spesso rifiutavano le sue opere, giudicandole indecenti o inappropriate per la devozione. Come si poteva pregare davanti a figure così terrene, così palesemente modellate su persone comuni, forse addirittura su prostitute e vagabondi presi dalla strada? Non era questa una profanazione del sacro, un abbassamento indegno del divino?

Ma per Caravaggio il realismo non era profanazione: era teologia. Era affermazione radicale dell'incarnazione. Se Dio si è fatto veramente uomo, non uomo idealizzato ma uomo concreto, con un corpo che suda, che ha fame, che soffre, allora la santità non può essere rappresentata come fuga dalla corporeità, ma come sua trasfigurazione dall'interno. I santi non sono angeli, sono uomini e donne in carne e ossa che hanno vissuto la grazia nella concretezza della loro esistenza storica.

Questa scelta ha conseguenze importanti per il modo di intendere la fede. Se i santi sono persone comuni trasfigurate dalla grazia, e non esseri eccezionali destinati fin dall'inizio a un destino speciale, allora la santità è possibile per tutti. Non richiede doti straordinarie, bellezza fisica, intelligenza superiore. Richiede solo l'apertura a lasciarsi abitare da una presenza che trasforma dall'interno.

Per il giovane che si sente inadeguato, che non si riconosce nei modelli di perfezione proposti dalla società o anche dalla Chiesa, il realismo di Caravaggio può essere profondamente liberante. Dice: "Sei abbastanza così come sei. La grazia ti raggiunge nella tua concretezza, non nonostante essa ma attraverso di essa. Non devi prima diventare perfetto, puro, irreprendibile. Puoi essere chiamato ora, qui, con i tuoi limiti, le tue ferite, le tue contraddizioni".

La luce caravaggesca: tenebre e rivelazione

L'elemento forse più caratteristico della pittura di Caravaggio è il suo uso drammatico della luce. Nei suoi dipinti, la luce non è mai diffusa, ambientale, naturalistica. È sempre una luce che entra da una fonte precisa, che taglia le tenebre, che rivela selettivamente alcune parti della scena lasciandone altre nell'ombra.

Questo uso della luce ha radici tecniche — Caravaggio dipingeva in ambienti scuri con una sola fonte di luce, per studiare meglio gli effetti chiaroscurali — ma ha anche un significato simbolico profondo. La luce rappresenta la grazia divina, la rivelazione, la verità che si manifesta. Le tenebre rappresentano l'ignoranza, il peccato, la lontananza da Dio. Il conflitto tra luce e tenebre è il conflitto fondamentale della vita spirituale.

Ma ciò che è particolarmente interessante è che in Caravaggio le tenebre non sono semplicemente assenza di luce, male puro da eliminare. Sono piuttosto lo sfondo necessario perché la luce possa risaltare, lo spazio da cui la rivelazione emerge. Senza le tenebre, la luce non sarebbe così drammaticamente visibile. È come se Caravaggio dicesse: il male, il peccato, il dubbio, l'oscurità non sono ostacoli alla manifestazione di Dio, ma in qualche modo sue condizioni di possibilità. Dio si rivela non nonostante le tenebre, ma attraverso il loro superamento.

Questa visione può parlare fortemente al giovane contemporaneo, spesso abituato a una religiosità che tende a rimuovere il negativo, a presentare la fede come ottimismo solare, come soluzione

facile a tutti i problemi. Caravaggio dice il contrario: la fede nasce dall'esperienza delle tenebre, dalla consapevolezza della propria oscurità, dall'incontro con il limite e con la morte. La luce divina non è una luce che illumina tutto uniformemente, facendo sparire le ombre. È una luce che taglia il buio, che convive con esso, che lo attraversa senza dissolverlo completamente.

La violenza di Caravaggio: arte e vita

Non si può parlare di Caravaggio senza affrontare la questione della sua violenza personale. Fu coinvolto in numerose risse, fu arrestato più volte, ferì persone, fu ferito lui stesso. Nel 1606 uccise un uomo, Ranuccio Tomassoni, in una rissa probabilmente legata a una partita di pallacorda. Fu condannato a morte in contumacia e dovette fuggire da Roma, vagando per Napoli, Malta, Sicilia, nel disperato tentativo di ottenere la grazia papale che gli avrebbe permesso di tornare.

Come si concilia questa violenza biografica con la profondità spirituale delle sue opere? È una domanda che ha tormentato gli studiosi e che continua a non avere una risposta definitiva. Alcuni hanno cercato di separare nettamente l'uomo dall'artista, dicendo che la genialità creativa è indipendente dalla moralità personale. Altri hanno visto nella violenza di Caravaggio l'espressione di un tormento interiore che alimentava la sua arte, dandole quella tensione drammatica che la caratterizza.

Probabilmente la verità sta nel mezzo, o meglio nella complessità irriducibile dell'umano.

Caravaggio fu un uomo contraddittorio, capace di intuizioni spirituali profondissime e di comportamenti brutali. Le due cose coesistevano in lui, si alimentavano forse a vicenda. La sua arte non nasceva dalla serenità della santità conquistata, ma dalla lotta violenta con i propri demoni. Questa contraddizione può essere pedagogicamente preziosa per il giovane di oggi. Dice che la ricerca spirituale non è prerogativa dei puri, dei perfetti, dei già arrivati. È possibile anche per chi lotta, chi cade, chi si contraddice. Anzi, forse è proprio dalla consapevolezza della propria frammentazione che nasce la ricerca più autentica. Chi si sente già a posto, chi non sperimenta la lacerazione interiore, difficilmente cercherà con vera urgenza.

I modelli di Caravaggio: i volti della strada

Caravaggio non usava modelli professionali, attori che sapevano posare nelle posizioni richieste. Cercava i suoi modelli per la strada: giovani che vagavano per Roma in cerca di lavoro, prostitute, mendicanti, venditori ambulanti. Li portava nel suo studio e li faceva posare per ore, studiando la luce sui loro volti, la tensione dei loro corpi, l'espressione dei loro occhi.

Questa scelta non era solo una questione di preferenza estetica. Era una scelta teologica. Caravaggio cercava nei volti della strada la verità dell'umano, non mascherata dalle convenzioni sociali, non abbellita dall'arte. Cercava l'umanità nuda, quella dei poveri, degli ultimi, di chi non ha nulla da perdere e nulla da nascondere.

E questi volti li trasportava poi nelle sue opere sacre. I santi, gli apostoli, la Madonna stessa avevano i lineamenti delle persone comuni, delle persone che tutti potevano incontrare camminando per i vicoli di Roma. Era un modo di dire: la salvezza non riguarda un'umanità idealizzata, angelicata, ma l'umanità concreta, quella che abita le nostre città, che chiede l'elemosina, che lavora, che soffre.

Per il giovane che attraversa le strade di Roma oggi, questa scelta di Caravaggio può suggerire uno sguardo diverso. I volti che si incontrano per strada — il migrante che vende accendini, la donna rom che chiede l'elemosina, il giovane che suona la chitarra nella metropolitana — non sono semplicemente elementi di disturbo o di disagio urbano. Sono portatori di una umanità che merita di essere vista, riconosciuta, onorata. Sono, potenzialmente, volti di santi, anche se il mondo non li riconosce come tali.

Dopo Caravaggio: l'eredità controversa

Caravaggio morì nel 1610, a soli trentotto anni, su una spiaggia presso Porto Ercole, probabilmente di malaria, nel tentativo di tornare a Roma dopo aver ottenuto la grazia papale. Il suo corpo non fu

mai ritrovato con certezza (anche se recenti ricerche hanno identificato resti che potrebbero essere i suoi). Morì solo, povero, lontano dalla città che l'aveva visto trionfare e che poi l'aveva espulso. Ma la sua eredità artistica fu immensa. Una generazione di pittori, in Italia e in tutta Europa, adottò il suo stile, il suo uso drammatico della luce, il suo realismo crudo. Nacque una vera e propria scuola caravaggesca, con decine di artisti che cercarono di imitare il maestro. Alcuni lo fecero con intelligenza e talento, producendo opere notevoli. Altri si limitarono a copiarne gli effetti superficiali, producendo opere che avevano il chiaroscuro caravaggesco ma non la sua profondità spirituale.

Con il tempo, il gusto cambiò. Il Barocco maturo preferì uno stile più decorativo, più luminoso, più ottimista di quello cupo e drammatico di Caravaggio. Le sue opere furono dimenticate, relegate in sagrestie buie, coperte da altri dipinti. Per quasi tre secoli Caravaggio rimase un nome noto solo agli specialisti.

Fu solo nel Novecento che venne riscoperto, studiato, rivalutato. Storici dell'arte come Roberto Longhi in Italia e altri studiosi in Europa e America portarono alla luce la sua grandezza. Oggi Caravaggio è considerato uno dei massimi pittori di tutti i tempi, e le sue opere sono tra le più ammirate e studiate al mondo.

Questa vicenda di oblio e riscoperta può suggerire una riflessione sulla natura della verità e della bellezza. Ciò che è veramente grande non sempre viene riconosciuto immediatamente. Anzi, spesso ciò che è davvero nuovo, davvero rivoluzionario, viene rifiutato, contestato, dimenticato. Solo il tempo può fare giustizia, può separare ciò che era solo moda da ciò che era sostanza autentica. Per il giovane artista, per il giovane pensatore, per chiunque cerchi di dire qualcosa di vero in un mondo dominato dalle mode e dal consenso facile, l'esempio di Caravaggio può essere incoraggiante. Dice: "Non preoccuparti se non sei capito subito, se vieni contestato, se sembra che nessuno apprezzi quello che fai. Se ciò che fai è vero, se viene da un luogo profondo, se non è solo imitazione o ricerca di successo, il tempo lo farà emergere".

Visitare Caravaggio oggi: una liturgia laica

Per il giovane che oggi vuole seguire le tracce di Caravaggio a Roma, l'esperienza può diventare una sorta di pellegrinaggio laico, un itinerario di scoperta che è insieme estetico, intellettuale e spirituale. Le opere sono sparse in diverse chiese del centro storico: oltre a San Luigi dei Francesi e Santa Maria del Popolo, ci sono capolavori in Sant'Agostino ("Madonna dei Pellegrini"), in Santa Maria della Concezione ("San Francesco in meditazione"), nella Galleria Borghese ("Davide con la testa di Golia", "Madonna dei Palafrenieri").

Visitare queste opere richiede tempo, pazienza, disponibilità. Le chiese hanno orari di apertura limitati, spesso chiudono a metà giornata. Bisogna inserire le monetine per accendere le luci. Bisogna aspettare che i gruppi di turisti si spostino per poter guardare con calma. Bisogna accettare che l'esperienza dell'opera d'arte, in questi contesti, non è mai pura, controllata, ottimale come in un museo, ma è sempre mediata dal contesto vivo della chiesa, con le sue liturgie, i suoi fedeli, i suoi rumori.

Ma forse proprio questa imperfezione, questa mescolanza di sacro e profano, di arte e vita, di contemplazione e distrazione, è coerente con lo spirito stesso di Caravaggio. Le sue opere non furono fatte per essere ammirate in silenzio museale, ma per essere vissute nel contesto vivo della devozione, della preghiera, della vita ecclesiale. Erano opere d'uso, non solo di contemplazione estetica.

Seguire l'itinerario caravaggesco a Roma può diventare così un'esperienza di attraversamento della città, di scoperta di chiese che altrimenti si ignorerebbero, di incontro casuale con altri pellegrini dell'arte. È un modo di abitare Roma diverso da quello turistico standard, più lento, più attento, più rispettoso dei tempi e degli spazi della città.

Caravaggio e il giovane inquieto

Alla fine di questo percorso tra le opere di Caravaggio, emerge una figura che può parlare con particolare efficacia al giovane contemporaneo: quella dell'artista inquieto, tormentato, contraddittorio, eppure capace di intuizioni di straordinaria profondità spirituale. Caravaggio non fu un santo, non fu un maestro di vita, non fu un modello di virtù. Fu un uomo difficile, violento, probabilmente anche disagevole come compagno o amico.

Ma nella sua pittura riuscì a dire qualcosa di essenziale sulla condizione umana, sulla possibilità della grazia, sul mistero dell'incontro tra il divino e l'umano. Le sue opere non sono consolatorie, non offrono risposte facili, non addolciscono la durezza del reale. Ma proprio per questo possono parlare a chi non si accontenta di risposte preconfezionate, a chi cerca una fede che non neghi la complessità e la contraddizione, a chi vuole credere senza rinunciare all'onestà intellettuale.

Le opere di Caravaggio dicono che è possibile cercare Dio anche dal fondo, anche dalla caduta, anche dalla propria oscurità. Dicono che la luce divina non è riservata ai puri, ma raggiunge anche (forse soprattutto) chi è nelle tenebre. Dicono che la conversione non è un evento miracoloso che risolve tutti i problemi, ma un processo faticoso, drammatico, mai definitivamente compiuto.

Per il giovane che entra in San Luigi dei Francesi o in Santa Maria del Popolo, e che si ferma davanti a questi dipinti, può accadere qualcosa di importante. Non necessariamente una folgorazione, non necessariamente una risposta chiara alle proprie domande. Ma forse la percezione che qualcuno, quattrocento anni fa, ha attraversato tormenti simili ai suoi, ha cercato la luce nelle tenebre, ha trovato nella pittura un modo di dare forma al proprio grido e alla propria speranza. E questo qualcuno ha lasciato tracce, opere che ancora parlano, che ancora testimoniano che la ricerca ha senso, che la bellezza è possibile, che la vita può essere trasfigurata senza essere negata.

Davanti ai Caravaggio romani, la pittura cessa di essere solo arte e diventa preghiera, anche per chi non sa pregare. Diventa domanda rivolta al mistero, anche per chi non sa se il mistero possa rispondere. Diventa affermazione che la vita umana, con tutta la sua oscurità e violenza, merita di essere presa sul serio, merita di essere rappresentata senza abbellimenti, merita di essere offerta — così com'è, nuda e cruda — alla possibilità di una luce che la attraversi e la trasformi.

Capitolo 34

Roma umbertina e fascista - Memoria e contraddizione

I volti della modernità

Roma tra la fine dell'Ottocento e la metà del Novecento visse una trasformazione radicale. Da capitale dello Stato Pontificio, città dalla popolazione ridotta e dall'economia stagnante, divenne capitale del Regno d'Italia prima e della Repubblica poi, città in rapida espansione, centro amministrativo e politico di uno stato moderno. Questa trasformazione lasciò segni indelebili sul tessuto urbano, segni che ancora oggi caratterizzano ampie zone della città.

Ma questi segni sono problematici, carichi di memorie contraddittorie. La Roma umbertina, quella costruita dopo il 1870, rappresenta l'ambizione della nuova Italia di dotarsi di una capitale monumentale, degna del suo passato glorioso. La Roma fascista, quella costruita durante il ventennio mussoliniano, rappresenta l'ambizione totalitaria di creare un impero, di ricollegarsi all'antica Roma imperiale saltando a piè pari i secoli cristiani e medievali.

Per il giovane che visita Roma oggi, confrontarsi con questa eredità significa fare i conti con pagine difficili della storia italiana, con scelte urbanistiche discutibili, con retoriche del potere che hanno lasciato monumenti ingombranti. Non si può semplicemente rimuovere questa parte di Roma, far finta che non esista. Ma nemmeno si può accettarla acriticamente, celebrarla, esserne complici. Bisogna trovare un modo di abitarla criticamente, di riconoscerne il peso storico senza esserne schiacciati.

Il Vittoriano: la macchina da scrivere

Del Vittoriano abbiamo già parlato nel capitolo sulle piazze, ma val la pena tornarci con maggiore approfondimento. Questo monumento, dedicato a Vittorio Emanuele II primo re d'Italia, è forse l'esempio più evidente dei problemi della Roma post-unitaria. Fu costruito tra il 1885 e il 1935, quindi nell'arco di cinquant'anni, su progetto dell'architetto Giuseppe Sacconi, vincitore di un concorso internazionale.

Il monumento occupa un'area enorme sul versante settentrionale del Campidoglio. Per costruirlo fu necessario demolire un intero quartiere medievale, incluso un convento francescano del XIII secolo. Le proteste degli intellettuali dell'epoca furono numerose e veementi, ma inutili. La macchina era in moto, l'ideologia nazionalista richiedeva un monumento che celebrasse l'unità conquistata, e nulla poteva fermarla.

Il risultato è un edificio che vuole essere grandioso ma appare ampolloso, che vuole essere classico ma risulta freddo, che vuole impressionare ma finisce per irritare. Il marmo bianco di Botticino, scelto per il suo candore, stride violentemente con i toni caldi del travertino e del mattone che caratterizzano Roma. Le dimensioni sono spropositate: 135 metri di larghezza per 70 di altezza. La retorica celebrativa è pervasiva: quadrighe, statue allegoriche, iscrizioni enfatiche, tutto concorre a un'immagine di grandezza che sa più di insicurezza compensatoria che di vera forza.

Il monumento esprime l'ambizione di un'Italia appena unificata di legittimarsi attraverso il richiamo alla grandezza romana antica. Le quadrighe sul frontone vogliono richiamare quelle dei templi romani. Le scalinate monumentali vogliono evocare quelle degli antichi fori. L'intera struttura vuole dire: "Noi siamo gli eredi legittimi di Roma antica. Attraverso di noi, l'antica gloria rivive".

Ma questa operazione ideologica era problematica fin dall'inizio. L'Italia unita era nata da un processo storico complesso, fatto di guerre, di annessioni forzate, di divisioni mai del tutto sanate. Il sud era stato conquistato militarmente, non aveva aderito spontaneamente all'unificazione. La Chiesa si era opposta ferocemente, il papa si era dichiarato prigioniero in Vaticano. Le masse contadine erano rimaste largamente indifferenti o ostili. In questo contesto, costruire un monumento che celebrasse trionfalisticamente l'unità ottenuta era un modo di nascondere le contraddizioni, di imporre dall'alto una narrazione che non corrispondeva alla realtà vissuta.

Per il giovane che oggi guarda il Vittoriano, queste contraddizioni sono leggibili nella stessa materialità del monumento. La sua estraneità al contesto urbano, la sua assertività eccessiva, la sua retorica datata: tutto questo tradisce l'artificiosità dell'operazione. Il monumento non è cresciuto organicamente dalla vita della città, ma è stato imposto come affermazione di potere.

Detto questo, sarebbe sbagliato liquidare semplicemente il Vittoriano come un errore da dimenticare. È parte della storia di Roma, testimonia un'epoca, pone domande che meritano di essere ascoltate. E contiene anche elementi di valore: l'Altare della Patria con la tomba del Milite Ignoto conserva una dignità che va rispettata. Il museo del Risorgimento ospitato all'interno documenta un periodo storico importante. Le terrazze panoramiche offrono viste straordinarie sulla città.

Forse il modo migliore di rapportarsi al Vittoriano è quello di un'accettazione critica. Riconoscerne il peso storico senza celebrarlo, frequentarlo senza farne un'icona, attraversarlo come parte del tessuto urbano senza farne un luogo di culto nazionalistico. È possibile abitare criticamente anche i luoghi problematici della propria storia, portandone il peso senza esserne schiacciati.

I ministeri: l'architettura del potere

La Roma post-unitaria vide la costruzione di numerosi palazzi ministeriali, destinati a ospitare l'apparato amministrativo del nuovo stato. Questi edifici, concentrati soprattutto nelle zone di via XX Settembre, via Veneto, via del Corso, esprimono un'idea precisa di architettura di stato: monumentale, solida, decorosa ma non eccessivamente sontuosa.

Gli architetti della Roma umbertina guardavano ai modelli neorinascimentali e neobarocchi, cercando di creare edifici che fossero insieme moderni (con le tecnologie costruttive più avanzate dell'epoca) e rispettosi della tradizione romana. Il risultato fu una città che crebbe in modo ordinato

ma un po' anonimo, con lunghe vie fiancheggiate da palazzi che si assomigliano tutti, con una certa eleganza ma anche con una certa monotonia.

Questi quartieri ministeriali, oggi, sono zone della città dove si lavora ma dove si vive poco. Hanno un'atmosfera particolare: durante il giorno sono trafficati, pieni di impiegati che vanno e vengono dagli uffici; la sera si svuotano, diventano quasi spettrali. Sono quartieri funzionali, non quartieri abitati. Questo rivela qualcosa di importante: la logica che li ha generati era una logica di separazione funzionale, non di integrazione urbana.

Per il giovane che attraversa queste zone, l'esperienza può essere un po' straniante. Sono parti di Roma che non hanno la vitalità del centro storico, né il carattere popolare dei quartieri tradizionali come Trastevere o Testaccio. Sono Roma, ma una Roma diversa, più fredda, più amministrativa, più impersonale.

Via della Conciliazione: lo sventramento

Uno degli interventi urbanistici più discussi e controversi della Roma moderna fu l'apertura di Via della Conciliazione, il largo viale che collega Castel Sant'Angelo con Piazza San Pietro. Il progetto fu realizzato tra il 1936 e il 1950, nell'ambito degli interventi urbanistici voluti dal regime fascista in occasione del Giubileo del 1950.

Per aprire la nuova via fu necessario demolire il Borgo medievale, uno dei quartieri più antichi e caratteristici di Roma. Furono abbattuti centinaia di edifici, fu cancellato un tessuto urbano stratificato nei secoli, furono disperse comunità che abitavano quei luoghi da generazioni. Al loro posto fu creato un viale monumentale, largo 25 metri, fiancheggiato da edifici moderni progettati secondo i canoni dell'architettura fascista.

L'obiettivo dichiarato era rendere più visibile la basilica di San Pietro, creare una prospettiva monumentale che permetesse di vedere la cupola michelangiolesca già da lontano. Ma il risultato fu urbanisticamente discutibile. L'approccio alla basilica, che prima avveniva attraverso le strade strette del Borgo con un effetto di sorpresa quando si sbucava nella piazza, divenne un avvicinamento frontale, prevedibile, privo di mistero.

Molti urbanisti e storici dell'architettura hanno criticato duramente questa scelta. Il grande critico d'arte Giulio Carlo Argan fu particolarmente severo, sostenendo che lo sventramento del Borgo aveva impoverito irreparabilmente il patrimonio urbano di Roma. Altri hanno difeso l'intervento, sostenendo che aveva risolto problemi di igiene e di traffico, e che aveva dato alla basilica la visibilità che meritava.

Per il giovane che oggi percorre Via della Conciliazione, la questione può diventare occasione di riflessione critica. Da un lato, è innegabile che la via offre una prospettiva impressionante sulla basilica. Dall'altro, si può intuire che qualcosa è andato perduto: la dimensione di scoperta progressiva, di avvicinamento attraverso la città vissuta, di passaggio dall'umile al monumentale. Via della Conciliazione testimonia anche il rapporto ambiguo tra Chiesa e fascismo. Il viale fu inaugurato nel 1950, quindi dopo la caduta del regime, ma fu progettato e in gran parte realizzato durante il ventennio. Rappresentava, nelle intenzioni mussoliniane, la "conciliazione" tra Chiesa e Stato sancita dai Patti Lateranensi del 1929. Era un modo per il regime di celebrare se stesso, di mostrarsi benefattore della cristianità, di ricollegarsi alla tradizione imperiale romana che aveva sempre protetto la religione.

La Chiesa accettò questa operazione, non senza ambiguità. Da un lato, la demolizione del Borgo danneggiava il tessuto urbano tradizionale che circondava il Vaticano. Dall'altro, la nuova prospettiva monumentale serviva anche agli interessi della Chiesa, rendendo più spettacolare e scenografica la sede del papato. Era un compromesso, come tanti altri che la Chiesa stipulò con il regime fascista, che oggi va riconosciuto per quello che fu: una complicità problematica, dettata forse da ragioni pragmatiche ma non per questo meno grave.

L'EUR: la città del futuro che non venne

L'EUR (Esposizione Universale di Roma) è forse il lascito più significativo e problematico dell'urbanistica fascista a Roma. Fu progettato a partire dal 1936 come sede dell'Esposizione Universale che avrebbe dovuto svolgersi nel 1942, a celebrazione del ventesimo anniversario della marcia su Roma. L'esposizione non si tenne mai a causa della guerra, ma il quartiere fu completato nel dopoguerra e divenne un importante centro direzionale e residenziale.

L'EUR si trova a circa 8 chilometri a sud del centro storico, in una zona che all'epoca della progettazione era campagna. Fu concepito come una città ideale, razionalmente pianificata, con ampie arterie viarie, edifici monumentali distribuiti secondo uno schema rigoroso, spazi verdi abbondanti. Gli architetti che vi lavorarono tra cui Marcello Piacentini, Luigi Moretti, Adalberto Libera - erano tra i più importanti del regime, e cercarono di creare un'architettura che fosse insieme moderna (nelle tecnologie e nelle forme) e romana (nei richiami all'antichità).

Il risultato è un quartiere di grande coerenza formale, ma anche di grande freddezza. Gli edifici sono monumentali, rivestiti in travertino, caratterizzati da forme geometriche semplici (cubi, parallelepipedi, cilindri) e da un uso massiccio dell'arcata romana. Il Palazzo della Civiltà Italiana, noto come "Colosseo quadrato", con le sue 216 arcate identiche distribuite su sei piani, è forse l'esempio più emblematico di questa estetica.

L'EUR esprime un'ideologia precisa: quella di un regime totalitario che vuole controllare totalmente lo spazio, eliminare il disordine, imporre dall'alto una razionalità perfetta. Non c'è spazio per il caso, per la crescita organica, per l'imprevedibile. Tutto è calcolato, tutto è simmetrico, tutto è funzionale a un progetto complessivo. È l'architettura come strumento di dominio, come espressione fisica del potere che vuole ordinare il mondo secondo la propria visione.

Per decenni, dopo la guerra, l'EUR fu un quartiere un po' fantasma, popolato soprattutto di uffici e poco abitato. Negli ultimi anni è diventato un importante centro direzionale, con sedi di grandi aziende, banche, società di consulenza. Si è anche sviluppata una vita residenziale, con famiglie che scelgono di abitare lì per la tranquillità, gli spazi verdi, i servizi efficienti.

Per il giovane che visita l'EUR oggi, l'esperienza è straniante. Non sembra di essere a Roma, ma in una città nordeuropea, ordinata e un po' asettica. I riferimenti alla romanità - le arcate, il travertino, le proporzioni monumentali - appaiono come citazioni fredde, prive di vita. È una Roma che non è cresciuta dalla storia, ma è stata progettata a tavolino, e questo si sente.

Eppure, proprio questa estraneità può diventare interessante. L'EUR è un esperimento urbanistico, un tentativo (fallito, o almeno problematico) di creare una città ideale. Studiarla significa capire i limiti della pianificazione totalizzante, l'impossibilità di eliminare il disordine vitale che caratterizza le città vere, la necessità di lasciare spazio all'imprevisto e all'appropriazione spontanea degli spazi da parte degli abitanti.

La retorica fascista: decodificare i simboli

Gli edifici e i monumenti della Roma fascista sono carichi di simboli, di iscrizioni, di riferimenti ideologici. Sulle facciate dei palazzi dell'EUR si leggono frasi tratte da discorsi di Mussolini, esaltazioni della civiltà italiana, affermazioni sulla missione imperiale di Roma. Aquile, fasci littori, figure virili idealizzate: tutto l'armamentario iconografico del regime è presente e visibile.

Per il giovane che attraversa questi spazi, si pone una domanda: come leggere questi simboli? Come rapportarsi a questa retorica? Una prima reazione può essere il fastidio, il rifiuto, il desiderio di rimuovere tutto questo. Ma la rimozione non è la soluzione migliore. I simboli del passato, anche quelli problematici, vanno conservati come memorie, come documenti storici, come occasioni di riflessione critica.

Quello che si può fare è contestualizzare, spiegare, decodificare. Accanto ai simboli fascisti si possono porre targhe che spieghino il contesto storico, che ricordino le vittime del regime, che aiutino i visitatori a leggere criticamente ciò che vedono. Si può trasformare l'architettura del regime in archivio della memoria, in luogo di educazione storica.

Alcuni paesi hanno fatto scelte diverse. In Germania, ad esempio, molti edifici nazisti sono stati demoliti o radicalmente trasformati. In Italia si è preferita generalmente la conservazione, accompagnata (non sempre, purtroppo) da adeguate spiegazioni. Non c'è una risposta univoca su quale sia la scelta migliore. Ogni contesto richiede decisioni specifiche, meditate, che tengano conto della storia locale e della sensibilità collettiva.

Il Foro Italico: sport e propaganda

Il Foro Italico, originariamente chiamato Foro Mussolini, è un complesso sportivo costruito tra il 1928 e il 1938 ai piedi di Monte Mario, sulle rive del Tevere. Include lo Stadio Olimpico, lo Stadio dei Marmi, piscine, campi da tennis, palestre. È tuttora uno dei principali centri sportivi di Roma. Il complesso fu progettato da Enrico Del Debbio con l'intento di celebrare la gioventù fascista e l'ideale di forza fisica che il regime promuoveva. Lo Stadio dei Marmi è circondato da sessanta statue di atleti nudi in marmo di Carrara, alte quattro metri ciascuna, che rappresentano diverse discipline sportive. Sono figure ideali, corpi perfetti, espressioni di una virilità esasperata. Il viale d'accesso al Foro è pavimentato con mosaici che celebrano le imprese del regime: la conquista dell'Etiopia, la bonifica delle paludi pontine, le opere pubbliche. Le immagini sono propagandistiche, trionfalistiche, cariche di retorica imperiale. Sul terreno, stampato nel marmo, si legge ancora "DUCE DUCE DUCE" ripetuto centinaia di volte.

Il Foro Italico è oggi usato quotidianamente per attività sportive. Lo Stadio Olimpico ospita le partite di calcio delle due squadre romane e concerti di musica pop. Le strutture sportive sono frequentate da atleti, studenti, famiglie. Questa continuità d'uso pone domande interessanti: è possibile riappropriarsi di spazi costruiti per fini propagandistici e trasformarli in luoghi di vita normale, liberati dalla loro originaria funzione ideologica?

La risposta sembra essere sì, almeno in parte. Gli atleti che si allenano al Foro Italico non pensano a Mussolini, pensano alla loro disciplina sportiva. I tifosi che vanno allo stadio pensano alla partita, non alla retorica fascista. L'uso quotidiano, non celebrativo, degli spazi può svuotarli progressivamente del loro carico ideologico originario, trasformandoli in semplici infrastrutture urbane.

Tuttavia, qualcosa resta. Le statue, i mosaici, le iscrizioni continuano a parlare, anche se molti non le ascoltano più. Per chi sa guardare, per chi conosce la storia, quei simboli conservano il loro significato inquietante. Non si possono semplicemente ignorare o neutralizzare. Richiedono un'attenzione critica costante, una vigilanza che impedisca che quella retorica possa di nuovo essere presa sul serio, celebrata, imitata.

Cinecittà: la fabbrica dei sogni

Tra le realizzazioni del periodo fascista c'è anche Cinecittà, la grande cittadella del cinema costruita nel 1937 su iniziativa di Mussolini. Il regime aveva capito l'importanza del cinema come strumento di propaganda e di costruzione del consenso, e volle dotare l'Italia di strutture produttive all'avanguardia.

Cinecittà divenne rapidamente uno dei centri cinematografici più importanti d'Europa. Negli anni Cinquanta e Sessanta visse il suo periodo d'oro, con i film di Federico Fellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini. Divenne simbolo del cinema italiano nel mondo, della sua creatività, della sua capacità di raccontare storie che parlavano all'umanità intera.

Questo caso è interessante perché mostra come infrastrutture nate per scopi propagandistici possano essere riconvertite e dare frutti completamente diversi dalle intenzioni originarie. Cinecittà fu voluta dal fascismo per fare cinema di regime, ma produsse invece (anche durante il fascismo stesso, e soprattutto dopo) cinema d'autore, cinema critico, cinema che raccontava le contraddizioni della società italiana.

È un esempio di come la cultura abbia una sua autonomia, una sua forza che può resistere e sovvertire le intenzioni del potere. Gli artisti che lavorarono a Cinecittà non furono semplicemente

strumenti del regime, ma soggetti creativi che seppero usare le strutture disponibili per i propri progetti, anche quando questi progetti erano critici o sovversivi rispetto all'ideologia dominante.

La memoria difficile: cosa fare dei monumenti problematici

La questione di come rapportarsi all'eredità architettonica fascista è parte di un dibattito più ampio su cosa fare dei monumenti problematici. È un dibattito che attraversa molti paesi: negli Stati Uniti si discute delle statue dei generali confederati, in molte città europee ci si interroga sui monumenti coloniali, in tutto il mondo emergono domande su come gestire le memorie scomode.

Non esistono risposte semplici o universalmente valide. Alcune possibilità sono:

La rimozione: demolire o nascondere i monumenti problematici. È la soluzione più radicale, quella che elimina fisicamente il problema. Ma comporta il rischio di cancellare la memoria, di impedire la riflessione critica, di ripetere in futuro gli stessi errori perché se ne è persa la traccia.

La contestualizzazione: conservare i monumenti ma accompagnarli con targhe, pannelli, percorsi didattici che spieghino il contesto storico e aiutino a leggerli criticamente. È la soluzione più educativa, quella che trasforma il monumento in documento storico e in occasione di apprendimento.

La riappropriazione: lasciare i monumenti ma usarli per fini completamente diversi dalle intenzioni originarie, svuotandoli del loro significato ideologico attraverso l'uso quotidiano non celebrativo.

Il contro-monumento: affiancare ai monumenti problematici nuovi monumenti che ne critichino o ne ribaltino il significato, creando un dialogo dialettico nello spazio pubblico.

Probabilmente la soluzione migliore è una combinazione di queste strategie, adattata caso per caso al contesto specifico. L'importante è non rimuovere la questione, non far finta che non esista, ma affrontarla con onestà intellettuale e sensibilità pedagogica.

Per il giovane che visita Roma, confrontarsi con questa eredità difficile può essere un'esperienza formativa importante. Insegna che la storia non è mai semplice, che il bene e il male si intrecciano in modi complessi, che ogni generazione deve fare i conti con l'eredità ricevuta e decidere cosa farne. Insegna anche che i monumenti non sono neutri, che lo spazio pubblico è sempre carico di significati politici e ideologici, che abitare la città significa anche scegliere quali memorie onorare e quali contestare.

Roma umbertina e fascista: conclusione provvisoria

Questa parte della storia urbana di Roma è scomoda, non si lascia facilmente celebrare o amare. Gli edifici umbertini sono spesso anonimi, i monumenti fascisti sono carichi di retorica oppressiva. Non hanno la bellezza del Rinascimento o del Barocco, non hanno la profondità della Roma antica o cristiana. Sono testimoni di ambizioni nazionalistiche, di ideologie totalitarie, di scelte urbanistiche discutibili.

Eppure, fanno parte di Roma. Occupano spazi significativi, segnano il paesaggio urbano, entrano nell'esperienza quotidiana di chi abita o visita la città. Non si possono semplicemente ignorare o saltare. Vanno attraversati, compresi, giudicati.

Per il giovane che cerca di capire Roma nella sua complessità, questa parte della città rappresenta una sfida e un'opportunità. La sfida di non fermarsi alla superficie, di andare oltre il disagio estetico o ideologico, di cercare di capire perché certi monumenti furono costruiti, cosa volevano dire, come furono ricevuti. L'opportunità di imparare dalla storia, di sviluppare uno sguardo critico, di capire come il potere usa l'architettura per legittimarsi e come la società può rispondere, resistere, riappropriarsi degli spazi.

La Roma umbertina e fascista non è bella come altre Rome, ma è forse pedagogicamente preziosa proprio per questo. Insegna che non tutto ciò che è grande è buono, che la monumentalità può essere oppressiva, che l'architettura può mentire. E insegnando questo, aiuta a sviluppare gli anticorpi critici necessari per non cadere di nuovo nelle stesse trappole.

Capitolo 35

Roma contemporanea - La città che vive

Oltre il centro storico

Quando si parla di Roma, quasi inevitabilmente si pensa al centro storico: il Colosseo, i Fori, le basiliche, le piazze barocche, Trastevere. È la Roma dei turisti, quella delle cartoline, quella che compare nelle guide e nei film. Ma questa Roma centrale rappresenta solo una piccolissima parte della città. Roma si estende per 1.287 chilometri quadrati, con quasi tre milioni di abitanti. La stragrande maggioranza di questa popolazione vive in quartieri periferici che i visitatori non vedono mai, che le guide turistiche non menzionano, che l'immaginario collettivo ignora.

Eppure, è in questi quartieri che si gioca il futuro di Roma. È qui che vivono le famiglie, crescono i bambini, si sviluppano (o non si sviluppano) i servizi, si sperimenta la qualità della vita urbana. È qui che Roma è città vissuta, non città-museo. È qui che si vedono i problemi reali — il traffico, la mancanza di trasporti pubblici efficienti, le periferie degradate, la criminalità, la solitudine urbana — ma anche le risorse, le energie, i tentativi di costruire comunità, di dare senso al vivere insieme. Per il giovane che vuole capire Roma, una visita alle periferie è essenziale. Non per un turismo della povertà, non per guardare dall'alto in basso, ma per vedere la città nella sua interezza, per capire che Roma non è solo il Barocco e l'antichità, ma è anche e soprattutto una metropoli contemporanea con tutti i suoi problemi e le sue potenzialità.

Il MAXXI: la contemporaneità che interroga

Nel 2010 è stato inaugurato nel quartiere Flaminio il MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo. L'edificio, progettato dall'architetto anglo-irachena Zaha Hadid (premio Pritzker, la più alta onorificenza architettonica internazionale), è una struttura di straordinaria audacia formale. Pareti curve che si intrecciano, passerelle sospese che attraversano gli spazi, luce che entra dall'alto attraverso lucernari lineari. È un'architettura fluida, dinamica, che rifiuta la staticità delle forme tradizionali e propone un'idea di spazio in continua trasformazione.

Il MAXXI ospita collezioni di arte contemporanea e di architettura, con un programma di mostre temporanee, installazioni, eventi. È pensato non come contenitore neutro di opere, ma come spazio attivo, che dialoga con le opere esposte e con i visitatori. Le sale non sono ambienti chiusi e separati, ma spazi che fluiscono l'uno nell'altro, creando percorsi molteplici, prospettive sempre diverse.

L'edificio ha suscitato reazioni contrastanti. Alcuni lo hanno celebrato come un capolavoro dell'architettura contemporanea, come la prova che Roma può essere anche una città del presente e del futuro, non solo del passato. Altri lo hanno criticato come un oggetto alieno, estraneo al tessuto urbano romano, un esempio di archistar che impone la propria visione senza dialogare con il contesto.

È una critica che merita attenzione. Il MAXXI effettivamente non assomiglia a nulla di ciò che lo circonda. Non usa il travertino, non riprende le proporzioni classiche, non si mimetizza nel contesto. È dichiaratamente contemporaneo, provocatoriamente diverso. Questo può essere letto come arroganza, come disprezzo per la tradizione. Ma può anche essere letto come affermazione di libertà, come rifiuto di ridurre Roma a città-museo che può solo ripetersi, come rivendicazione del diritto della contemporaneità di esprimersi con il proprio linguaggio.

Per il giovane che visita il MAXXI, l'esperienza può essere liberante. Qui non c'è il peso oppressivo della storia millenaria, non c'è l'obbligo reverenziale verso il passato glorioso. Qui si può incontrare l'arte di oggi, le sperimentazioni, le provocazioni, i linguaggi nuovi. Si può sentire che Roma non è solo passato, ma è anche presente vivo, città che continua a creare, a interrogarsi, a cercare.

Le mostre al MAXXI spesso affrontano temi contemporanei: la crisi ambientale, le migrazioni, le trasformazioni urbane, le nuove tecnologie. Sono temi che parlano direttamente ai giovani, che interpellano il loro futuro. Il museo diventa così non solo luogo di conservazione (come i musei tradizionali), ma luogo di discussione, di confronto, di elaborazione del presente.

L'Auditorium Parco della Musica: la cultura accessibile

Non lontano dal MAXXI, nel quartiere Flaminio, si trova l'Auditorium Parco della Musica, progettato da Renzo Piano e inaugurato nel 2002. È un complesso di tre sale da concerto di dimensioni diverse (la Sala Santa Cecilia con 2.800 posti, la Sala Sinopoli con 1.200 posti, la Sala Petrassi con 700 posti), disposte attorno a una cavea all'aperto che può ospitare eventi estivi.

L'Auditorium è diventato rapidamente uno dei centri culturali più vivaci di Roma. Vi si tengono concerti di musica classica, jazz, rock, world music. Vi si organizzano conferenze, presentazioni di libri, proiezioni cinematografiche. È uno spazio aperto, accessibile, frequentato da un pubblico eterogeneo: non solo gli appassionati di musica classica, ma anche famiglie, giovani, bambini. Questo modello di centro culturale multifunzionale, aperto alla città, è relativamente nuovo per Roma. Per molto tempo, la cultura a Roma è stata soprattutto quella dei grandi eventi istituzionali (l'Opera, i concerti all'Accademia di Santa Cecilia), o quella dei circuiti underground alternativi (centri sociali, spazi occupati). Mancava una via di mezzo: luoghi di qualità culturale alta ma accessibili, non elitari, capaci di attrarre pubblici diversi.

L'Auditorium ha cercato di riempire questo vuoto. Ha cercato di essere insieme rigoroso e popolare, di mantenere standard artistici elevati senza rinchiudersi nella torre d'avorio, di offrire proposte culturali di qualità a prezzi accessibili. Non sempre ci riesce perfettamente — i biglietti non sempre sono economici, alcuni eventi restano elitari — ma lo sforzo è evidente e significativo.

Per il giovane che cerca occasioni di crescita culturale senza sentirsi escluso o giudicato, l'Auditorium può essere un luogo importante. Qui si può scoprire la musica classica senza sentirsi intimidi, si può ascoltare jazz di qualità, si può partecipare a dibattiti su temi contemporanei. Il luogo stesso, con i suoi spazi aperti, i suoi caffè, le sue librerie, invita alla sosta, all'incontro, alla condivisione.

Tor Bella Monaca e le periferie difficili

Ma Roma contemporanea non è solo musei all'avanguardia e auditorium luminosi. È anche, e forse soprattutto, le periferie difficili: Tor Bella Monaca, Corviale, San Basilio, Primavalle, Quartiere Tiburtino III. Sono zone della città dove si concentrano problemi sociali complessi: povertà, disoccupazione, criminalità organizzata, degrado edilizio, mancanza di servizi.

Tor Bella Monaca, nella periferia est di Roma, è diventata negli anni simbolo delle periferie romane. Costruita negli anni Ottanta secondo logiche di edilizia popolare rapida e economica, si presenta come un insieme di palazzoni alti, separati da spazi vuoti poco curati. La densità abitativa è alta, i servizi sono insufficienti, i trasporti pubblici inadeguati. Il quartiere è noto alle cronache soprattutto per episodi di criminalità, spaccio di droga, violenza.

Sarebbe facile e sbagliato fermarsi a questa immagine negativa. Tor Bella Monaca è anche un quartiere dove vivono migliaia di famiglie normali, che lavorano, crescono figli, cercano di costruirsi una vita dignitosa. È un quartiere dove operano associazioni, parrocchie, centri sociali, che cercano di offrire opportunità, di creare comunità, di contrastare il degrado.

Il Teatro di Tor Bella Monaca, per esempio, è una realtà culturale importante. Nato negli anni Novanta per iniziativa di alcuni abitanti del quartiere, è diventato un punto di riferimento per il teatro contemporaneo romano. Vi si tengono spettacoli di qualità, laboratori per giovani, iniziative di teatro sociale. È un esempio di come la cultura possa essere strumento di riscatto, di costruzione di identità positive, di resistenza al degrado.

Per il giovane che visita queste periferie (e ci sono associazioni che organizzano visite guidate proprio con l'intento di far conoscere questa Roma nascosta), l'esperienza può essere spiazzante. Si scopre che Roma non è solo bellezza e monumenti, ma è anche fatica, lotta quotidiana, ingiustizia. Si scopre che la distanza tra il centro e le periferie non è solo geografica, ma sociale, economica, esistenziale.

Questa scoperta può generare diverse reazioni. Può generare senso di impotenza: i problemi sono così grandi, così radicati, che sembra impossibile risolverli. Può generare senso di colpa: come è

possibile che nella stessa città convivano ricchezza estrema e povertà estrema? Ma può anche generare, nei più sensibili e coraggiosi, desiderio di impegno, voglia di fare qualcosa, anche piccolo, per contribuire a cambiare le cose.

Corviale: il serpentone

Corviale merita un'attenzione particolare. È un edificio unico, costruito tra il 1972 e il 1982 su progetto dell'architetto Mario Fiorentino. Si tratta di un unico gigantesco edificio lungo un chilometro, alto nove piani, che ospita circa 1.200 appartamenti per un totale di circa 6.000 abitanti. Vista dall'alto, la struttura appare come un'enorme muraglia di cemento che taglia la campagna romana.

Il progetto originario era utopico: creare una città verticale autosufficiente, con appartamenti, negozi, servizi, spazi comuni, tutto nello stesso edificio. Al quarto piano avrebbe dovuto esserci un'immensa "strada interna" con negozi, bar, servizi, che avrebbe funzionato come la via principale di un paese. L'idea era che gli abitanti non avessero bisogno di uscire dall'edificio per le necessità quotidiane: tutto sarebbe stato a portata di mano.

La realtà fu molto diversa. La strada interna non fu mai completata come previsto, gli spazi comuni furono occupati abusivamente, i negozi non aprirono. L'edificio, invece di diventare una comunità ideale, divenne un ghetto verticale, con tutti i problemi tipici delle grandi concentrazioni di edilizia popolare: isolamento, degrado, criminalità.

Negli ultimi anni ci sono stati tentativi di riqualificazione. Sono nate associazioni di abitanti che cercano di riappropriarsi degli spazi comuni, di creare attività culturali, di dare un'identità positiva al quartiere. È nato un teatro, sono state organizzate mostre, eventi, iniziative. È un lavoro lento, faticoso, dai risultati incerti. Ma è importante perché dimostra che anche nei contesti più difficili è possibile resistere, immaginare alternative, costruire comunità.

Per il giovane che guarda Corviale — anche solo da lontano, perché la sua mole è visibile da molti punti della città — l'edificio pone interrogativi importanti sull'urbanistica, sulla pianificazione sociale, sulla possibilità o impossibilità di costruire utopie. Corviale è un esperimento fallito? O è semplicemente un progetto incompiuto, che potrebbe ancora rivelare le sue potenzialità se adeguatamente sostenuto?

Non ci sono risposte semplici. Ma la domanda stessa è preziosa: costringe a riflettere su cosa significhi abitare, su cosa serve per creare comunità, su quali siano le responsabilità degli architetti, degli urbanisti, delle istituzioni, degli abitanti stessi.

I centri sociali: cultura alternativa

Roma ha una lunga tradizione di centri sociali occupati, spazi sottratti all'abbandono o alla speculazione e trasformati in luoghi di cultura alternativa, di politica dal basso, di sperimentazione artistica. Il Brancaleone, il CSOA Forte Prenestino, il CSOA La Strada, il Teatro Valle Occupato (poi sgomberato): sono solo alcuni dei nomi di questa geografia alternativa.

Questi spazi hanno rappresentato per decenni punti di riferimento importanti, soprattutto per i giovani. Vi si organizzavano concerti, feste, dibattiti politici, cineforum, laboratori artistici. Erano luoghi dove era possibile sperimentare forme diverse di gestione collettiva degli spazi, dove la cultura non era merce da vendere ma bene comune da condividere, dove l'accesso era garantito a tutti indipendentemente dalla disponibilità economica.

La relazione tra questi spazi e le istituzioni è sempre stata conflittuale. Da un lato, le amministrazioni riconoscevano implicitamente il valore culturale e sociale dei centri sociali, tollerandone l'esistenza anche quando formalmente illegale. Dall'altro, periodicamente intervenivano con sgomberi, denunce, chiusure, soprattutto quando cambiavano i rapporti di forza politici.

Per il giovane contemporaneo, i centri sociali possono rappresentare un'alternativa preziosa ai circuiti culturali istituzionali. Qui si può incontrare musica, arte, teatro, cinema che nei circuiti commerciali non trovano spazio. Qui si possono sperimentare forme di partecipazione politica

diretta, di gestione collettiva, di solidarietà concreta. Qui si può sentire che un'altra città è possibile, che gli spazi urbani possono essere sottratti alla logica del profitto e restituiti all'uso comune. Certo, anche i centri sociali hanno i loro problemi e le loro contraddizioni. A volte si chiudono in logiche settarie, a volte riproducono al loro interno le stesse dinamiche di potere che dicono di contestare, a volte sono più interessati all'ideologia che all'effettiva creazione di alternative concrete. Ma nella loro migliore versione, rappresentano laboratori di democrazia dal basso, spazi di resistenza creativa, tentativi di immaginare e praticare modi diversi di stare insieme.

Street art: la città come tela

Negli ultimi anni Roma si è riempita di street art. Grandi murales colorano le facciate dei palazzi, soprattutto nelle periferie. Alcuni sono opere di artisti internazionalmente riconosciuti, come Blu, che ha realizzato murales imponenti nel quartiere Ostiense. Altri sono opere di artisti locali, meno noti ma non meno interessanti.

La street art ha trasformato molti quartieri periferici. Muri grigi e anonimi sono diventati opere d'arte, luoghi da visitare, occasioni di orgoglio per gli abitanti. Alcuni murales hanno temi politici: denuncia della speculazione edilizia, solidarietà con i migranti, critica al degrado ambientale. Altri hanno temi più poetici: volti, animali, composizioni astratte che portano bellezza in luoghi che ne erano privi.

Il rapporto tra street art e istituzioni è complesso. Alcuni murales sono commissionati e autorizzati, parte di progetti di riqualificazione urbana. Altri sono completamente spontanei, realizzati senza permessi, al limite della legalità. Alcuni vengono cancellati dalle autorità, altri vengono celebrati e protetti. Non c'è una linea netta tra arte e vandalismo, tra opera culturale e imbrattamento. Molto dipende dalla qualità, dal contesto, dalla percezione degli abitanti.

Per il giovane che esplora Roma in cerca di street art, l'esperienza diventa un modo diverso di vedere la città. Si esce dai percorsi turistici, si va nei quartieri periferici, si cammina per ore alla ricerca dei murales più interessanti. Si scopre una Roma invisibile alle guide, una Roma che si esprime attraverso l'arte urbana, che rivendica il diritto alla bellezza anche nelle periferie.

Il verde: Villa Borghese e oltre

Roma è anche una città sorprendentemente verde. Ha numerosi parchi, molti dei quali di grandi dimensioni e di grande bellezza. Villa Borghese, Villa Ada, Villa Doria Pamphilj, Villa Torlonia: sono antiche ville nobiliari trasformate in parchi pubblici, dove i romani vanno a passeggiare, fare jogging, portare i bambini a giocare.

Villa Borghese, in particolare, è un polmone verde nel cuore della città. I suoi 80 ettari offrono viali alberati, laghetti, giardini all'italiana, prati dove sdraiarsi, musei (la Galleria Borghese è uno dei musei più importanti di Roma). È un luogo dove la città respira, dove si può stare nella natura pur rimanendo in centro.

Ma Roma ha anche un verde più selvaggio, meno curato, più spontaneo. Lungo il Tevere, nelle zone ancora non edificate, nelle aree archeologiche che sono troppo estese per essere tutte scavate e musealizzate, la natura riprende possesso dello spazio. Crescono alberi, cespugli, erbe spontanee. È un verde che non chiede permessi, che emerge dalle crepe del cemento, che dimostra la resilienza della vita.

Per il giovane che vive in città, spesso in appartamenti piccoli, senza giardino, senza spazi verdi privati, i parchi pubblici sono essenziali. Sono luoghi dove rifugiarsi quando la densità urbana diventa oppressiva, dove ritrovare un contatto con la natura, dove rallentare i ritmi frenetici della vita metropolitana.

I mercati: la Roma popolare

Un altro volto della Roma contemporanea si scopre nei mercati rionali. Ce ne sono decine sparsi per la città: Testaccio, Campo de' Fiori, Porta Portese (il mercato delle pulci domenicale), Piazza Vittorio, San Giovanni. Sono luoghi di vita intensa, di colori, di odori, di voci.

Nei mercati si compra, certo, ma si fa anche molto altro. Si chiacchiera, si scherza con i venditori, si scambiano ricette, si incontrano vicini, si prende un caffè al bar. Il mercato è un luogo di socialità, di comunità, di identità di quartiere. È una delle poche occasioni in cui la città contemporanea, altrimenti così frammentata e individualizzata, recupera una dimensione comunitaria.

I mercati rionali sono anche luoghi di incontro tra culture diverse. Accanto alle bancarelle tradizionali italiane, ci sono bancarelle gestite da immigrati che vendono prodotti dei loro paesi: spezie indiane, verdure cinesi, tessuti africani. I mercati diventano così laboratori di meticciato, spazi dove le diverse culture che abitano Roma si mescolano, si contaminano, creano qualcosa di nuovo.

Per il giovane che vuole capire la Roma reale, quella che lavora e vive quotidianamente, una visita ai mercati è indispensabile. Qui si vede la città nella sua concretezza materiale: il cibo, la fatica del lavoro, i rapporti umani diretti, non mediati dalla tecnologia o dalle istituzioni.

Le difficoltà: traffico, trasporti, inefficienza

Sarebbe disonesto parlare di Roma contemporanea senza menzionare i suoi gravi problemi. Roma è una città che funziona male. Il traffico è caotico, i trasporti pubblici sono inadeguati, l'amministrazione è spesso inefficiente. I rifiuti non vengono raccolti regolarmente, le buche nelle strade non vengono riparate, i servizi essenziali sono carenti.

Chi vive a Roma lo sa: spostarsi in città è un'impresa. La metropolitana ha solo tre linee (in una città di questa dimensione ce ne vorrebbero almeno sei o sette). Gli autobus sono vecchi, spesso in ritardo, sovraffollati. Il traffico è perenne, il parcheggio quasi impossibile. Muoversi in bicicletta è pericoloso per la mancanza di piste ciclabili.

Questi problemi non sono casuali. Sono il risultato di decenni di malgoverno, di corruzione, di mancanza di visione strategica, di prevalenza di interessi particolari su quelli collettivi. Sono anche il risultato di una certa rassegnazione collettiva: i romani si sono abituati al mal funzionamento, lo danno per scontato, non si aspettano che le cose possano cambiare.

Per il giovane che arriva a Roma, magari da altre città europee dove i servizi funzionano meglio, il confronto può essere stridente. Può generare frustrazione, rabbia, desiderio di andarsene. Ma può anche generare, nei più ostinati, desiderio di impegnarsi per cambiare le cose. Molte delle più interessanti iniziative civiche a Roma nascono proprio da questo: dalla percezione acuta dei problemi e dalla volontà di non rassegnarsi.

Le energie nascoste: associazioni, comitati, cittadini attivi

Nonostante i problemi, o forse proprio a causa di essi, Roma è anche una città ricca di energie nascoste, di iniziative dal basso, di cittadini che si organizzano per provare a cambiare le cose. Ci sono centinaia di associazioni di volontariato che operano nei campi più diversi: assistenza agli anziani, sostegno ai migranti, doposcuola per bambini in difficoltà, recupero di spazi abbandonati, tutela ambientale.

Ci sono comitati di quartiere che si battono per migliorare le condizioni di vita locali, che organizzano iniziative culturali, che fanno pressione sulle istituzioni. Ci sono gruppi informali che si occupano di orti urbani, di biblioteche di strada, di cinema all'aperto nei parchi, di pulizia delle spiagge sul litorale romano.

Queste iniziative non fanno notizia, non appaiono sulle prime pagine dei giornali, non vengono celebrate dalle istituzioni. Ma sono il tessuto connettivo della città, ciò che la tiene insieme, ciò che impedisce che il degrado diventi totale. Sono espressione di quella che potremmo chiamare "cittadinanza attiva": persone che non aspettano che lo stato risolva i problemi, ma si assumono la responsabilità diretta di fare qualcosa.

Per il giovane che cerca occasioni di impegno, di partecipazione, di contributo al bene comune, Roma offre infinite possibilità. Si può scegliere un ambito che appassiona — l'ambiente, la cultura, il sociale — e trovare sicuramente un gruppo, un'associazione, un progetto a cui contribuire. Si può

scoprire che l'impegno civico non è solo dovere o sacrificio, ma anche fonte di relazioni, di amicizie, di senso.

Roma multiculturale: la città che cambia

Roma contemporanea è sempre più multiculturale. Gli immigrati rappresentano ormai circa il 13% della popolazione, provenienti da ogni parte del mondo: Romania, Filippine, Bangladesh, Cina, Perù, Egitto, e decine di altri paesi. Questa presenza ha trasformato la città in modi profondi. Interi quartieri hanno cambiato volto. Esquilino, per esempio, una volta quartiere popolare italiano, è diventato un quartiere multietnico dove si mescolano cinesi, bangladesi, africani, latinoamericani. Le vie sono piene di negozi che vendono prodotti esotici, ristoranti di cucine del mondo, agenzie di trasferimento denaro, centri di culto non cattolici.

Questa trasformazione genera reazioni contrastanti. Alcuni la vivono come minaccia, come perdita di identità, come invasione. Altri la vivono come arricchimento, come opportunità di incontro, come segno di vitalità di una città che continua ad attirare persone da ogni parte del mondo, come ha sempre fatto nella sua storia millenaria.

La verità, come spesso accade, sta nella complessità. L'immigrazione pone problemi reali: di integrazione, di convivenza, di gestione dei servizi. Ma offre anche opportunità: di scambio culturale, di rinnovamento demografico (gli immigrati sono mediamente più giovani degli italiani e hanno più figli), di vivacità economica (molte attività commerciali sono tenute in vita proprio dagli immigrati).

Per il giovane che cresce in questa Roma multiculturale, l'esperienza può essere formativa. Si impara che esistono modi diversi di vivere, di pensare, di organizzare la famiglia e la società. Si scopre che ciò che si dava per scontato — il modo italiano di fare le cose — è solo uno dei modi possibili. Si sviluppa, idealmente, una mentalità più aperta, più curiosa, più capace di comprendere e rispettare la differenza.

Il futuro di Roma: tra conservazione e trasformazione

Roma si trova a un bivio. Da un lato, c'è la tentazione (a cui spesso cede) di chiudersi nella propria identità storica, di vivere di rendita sul proprio patrimonio artistico, di trasformarsi in un parco tematico per turisti. Dall'altro, c'è la sfida di diventare una metropoli contemporanea, capace di innovazione, di attrazione di talenti, di creazione di opportunità per i suoi abitanti.

Non è un'alternativa secca: o conservazione o trasformazione. È piuttosto una tensione da gestire creativamente. Roma deve conservare il suo patrimonio — sarebbe un crimine contro l'umanità lasciarlo degradare — ma deve anche trasformarsi, crescere, adattarsi alle sfide del XXI secolo.

Questo significa investire in trasporti pubblici efficienti, in servizi di qualità, in edilizia sostenibile. Significa riqualificare le periferie, renderle luoghi dove si può vivere bene, non solo dormitori o ghetti. Significa attrarre imprese innovative, università, centri di ricerca. Significa diventare una città dove i giovani talenti vogliono restare o venire, perché sanno di trovare opportunità, non solo bellezza archeologica.

Alcuni segnali incoraggianti ci sono. Oltre al MAXXI e all'Auditorium, negli ultimi anni sono nati altri spazi culturali contemporanei. Sono cresciute startup innovative, soprattutto nel settore digitale e creativo. Si stanno sviluppando progetti di rigenerazione urbana in alcune periferie. Ma molto resta da fare, e non è chiaro se ci sia la volontà politica e la capacità amministrativa per farlo.

Abitare Roma: una scelta esistenziale

Per il giovane che vive a Roma, o che sta decidendo se venirci, la città pone una domanda esistenziale: si può vivere in una città così difficile, così contraddittoria, così problematica, e trovare in essa non solo fatica ma anche senso, gioia, pienezza?

La risposta non è scontata. Molti giovani talenti lasciano Roma per Milano, dove le opportunità professionali sono maggiori e i servizi funzionano meglio. Altri vanno all'estero, in cerca di contesti più efficienti, più meritocratici, meno oppressi dal peso della burocrazia e della corruzione.

Ma altri restano, o scelgono di venire. E spesso non per rassegnazione, ma per scelta positiva. Restano perché, nonostante tutto, Roma offre qualcosa che altre città non offrono. Una certa qualità della vita: il clima mite, gli spazi verdi, la possibilità di vivere in un appartamento con soffitti alti e non in un monolocale minuscolo. Una certa intensità culturale: la concentrazione di storia, arte, bellezza è senza pari. Una certa umanità: i rapporti, quando si trovano, hanno una calore che nella efficienza nordica a volte manca.

Abitare Roma diventa così una scelta esistenziale, quasi una vocazione. Significa accettare le contraddizioni, imparare a navigare tra i problemi, sviluppare pazienza e ironia. Ma significa anche godere di privilegi unici: poter camminare ogni giorno tra monumenti millenari, poter incontrare continuamente bellezza anche casualmente, poter sentirsi parte di una storia che continua.

Conclusione: la città che vive

Roma contemporanea non è facile da amare come la Roma antica o barocca. Non ha la loro bellezza immediata, la loro armonia, il loro splendore. È una città faticosa, problematica, spesso frustrante. Ma è anche una città viva, con tutte le contraddizioni della vita.

È una città dove convivono ricchezza estrema e povertà profonda, monumenti sublimi e periferie degradate, innovazione culturale e inefficienza amministrativa. È una città dove culture diverse si mescolano, a volte con conflitto, a volte con creatività. È una città dove il passato pesa enormemente, a volte schiacciando il presente, a volte ispirandolo.

Per il giovane che cerca di capirla, Roma chiede pazienza, attenzione, disponibilità a vedere oltre la superficie. Chiede di non fermarsi al centro turistico, ma di esplorare anche le periferie. Chiede di non limitarsi all'ammirazione dei monumenti, ma di provare a capire come si vive oggi in questa città. Chiede di confrontarsi con le sue contraddizioni senza giudicare troppo in fretta, ma anche senza rassegnarsi.

Roma contemporanea è la prova che la storia continua, che nessuna città è solo il suo passato glorioso, che la vita si fa strada anche tra le difficoltà. È un laboratorio complesso dove si sperimenta cosa significa abitare una metropoli mediterranea nel XXI secolo, con tutti i suoi problemi e le sue potenzialità.

E forse proprio questa complessità, questa impossibilità di ridurre Roma a una sola immagine, a una sola narrazione, è la sua ricchezza più grande. Roma è tante città insieme: antica e moderna, ricca e povera, bella e degradata, frustante e affascinante. Imparare ad abitarla significa imparare ad abitare la complessità, ad accettare che non tutto può essere risolto, che non tutto deve essere perfetto, che la vita vera è sempre più ricca e contraddittoria di qualsiasi ideale.

La Roma che vive è questa: non una cartolina, non un museo, ma una città reale dove persone reali cercano di costruire la propria vita, con tutti i limiti e tutte le possibilità che questo comporta. È una città che merita di essere attraversata, abitata, amata, criticata, trasformata. È una città che continua a chiedere ai suoi abitanti e ai suoi visitatori: "Chi vogliamo essere? Che città vogliamo costruire? Che futuro vogliamo immaginare?". E aspetta, paziente e ostinata come solo Roma sa essere, che qualcuno abbia il coraggio di rispondere con i fatti, non solo con le parole.

APPENDICE

ROMA DEGLI STUDI - La città che forma il mondo

L'università come vocazione della città

Roma non è solo capitale politica dell'Italia o centro spirituale del cattolicesimo. È anche, da secoli, una delle grandi capitali mondiali dello studio e della formazione. Migliaia di giovani arrivano ogni anno da ogni parte del mondo per studiare a Roma, e questa presenza studentesca internazionale ha plasmato profondamente il volto della città, la sua vita culturale, la sua apertura al mondo.

La particolarità di Roma sta nella doppia natura della sua offerta accademica: da un lato le università statali — prima fra tutte la Sapienza, una delle più antiche e grandi d'Europa — che attraggono studenti italiani e stranieri per gli studi classici, umanistici, scientifici; dall'altro le università e i collegi ecclesiastici pontifici, che accolgono seminaristi, sacerdoti, religiosi e laici da ogni continente per gli studi teologici, filosofici, canonistici. Queste due realtà, pur distinte, convivono e si intrecciano nel tessuto urbano romano, creando un ambiente culturale unico al mondo.

Per il giovane che viene a studiare a Roma, l'esperienza è molto più di un semplice percorso accademico. È un'immersione in una città-mondo, dove si incontrano culture, lingue, storie, visioni differenti. È la possibilità di studiare circondati da duemila anni di testimonianze storiche, artistiche, spirituali. È l'occasione di costruire reti di relazioni che dureranno tutta la vita e che spesso determineranno vocazioni professionali e percorsi esistenziali.

La Sapienza: l'erede dello Studium Urbis

La storia dell'Università La Sapienza inizia nel 1303, quando papa Bonifacio VIII, con la bolla pontificia *In supremae praeminentia Dignitatis*, istituì a Roma lo *Studium Urbis*, l'Università di Roma. L'atto nasceva da un'ambizione precisa: fare di Roma non solo la capitale politica e spirituale della cristianità, ma anche un centro di eccellenza negli studi, capace di attrarre studenti da tutto il mondo conosciuto.

Nei primi secoli di vita, l'università fu strettamente legata al papato. La sede originaria era a Trastevere, poi si spostò nel rione Sant'Eustachio, tra Piazza Navona e il Pantheon. Nel 1660 lo *Studium Urbis* trovò la sua sede definitiva nel palazzo progettato da Francesco Borromini in Corso del Rinascimento, che prese il nome di Sapienza dall'iscrizione posta sopra il portone principale: *Initium Sapientiae timor Domini* — "L'inizio della sapienza è il timore del Signore". Questa sede storica, con il suo straordinario cortile e la chiesa di Sant'Ivo dalla cupola spiralata, oggi ospita l'Archivio di Stato, ma rimane uno dei luoghi più suggestivi della Roma barocca.

Nel 1670, all'interno del palazzo della Sapienza, fu fondata da papa Alessandro VII Chigi la biblioteca Alessandrina, che divenne rapidamente una delle più importanti biblioteche d'Europa. Messi papali furono inviati nei paesi del Vicino Oriente per procurare testi, volumi, alfabeti e grammatiche. La biblioteca conservava manoscritti preziosi, incunaboli, edizioni rare. Era frequentata da studiosi di tutta Europa, che venivano a Roma anche per consultare i suoi fondi. Nel corso dei secoli, l'università conobbe periodi di splendore e periodi di declino, sempre legati alle vicende del potere papale. Nel XVIII secolo, papa Benedetto XIV diede nuovo impulso agli studi, regolamentando i percorsi, introducendo nuovi insegnamenti come la fisica sperimentale e la chimica, portando da tre a cinque i corsi di laurea: materie sacre, giurisprudenza, medicina e chirurgia, arti e filosofia, lingue.

Con l'unità d'Italia nel 1870 e la presa di Roma, l'università fu nazionalizzata e divenne l'università statale della nuova capitale. Questo passaggio segnò una svolta fondamentale: da università pontificia a università laica, da istituzione legata alla Chiesa a istituzione dello stato moderno.

Nel 1931, durante il regime fascista, fu richiesto ai docenti universitari l'obbligo di giurare fedeltà al fascismo. Quattro accademici della Sapienza si rifiutarono coraggiosamente, perdendo la cattedra: Ernesto Buonaiuti, professore di storia del cristianesimo; Giorgio Levi Della Vida, professore di studi orientali; Gaetano De Sanctis, professore di storia antica; Vito Volterra, professore di matematica e fisica. Questi quattro nomi rappresentano l'onore della Sapienza, la testimonianza che anche nei momenti più bui l'università può essere luogo di resistenza morale e intellettuale.

Nel 1935 fu inaugurata la nuova Città Universitaria, progettata dall'architetto Marcello Piacentini nell'ambito della politica di grandi opere pubbliche del regime. Il complesso occupa circa 439.000 metri quadrati nella zona di San Lorenzo, e rappresenta uno degli esempi più significativi dell'architettura razionalista italiana. Gli edifici sono disposti secondo un

piano regolare, con ampi viali alberati, giardini, spazi aperti. L'architettura è monumentale ma non opprimente, funzionale ma non priva di dignità. Il Rettorato, progettato dallo stesso Piacentini, domina il complesso con la sua mole imponente.

Oggi la Sapienza è la più grande università d'Europa per numero di studenti: oltre 120.000 iscritti nell'anno accademico 2022. È articolata in 11 facoltà e 63 dipartimenti che coprono tutte le aree del sapere: dalle discipline umanistiche alle scienze esatte, dalla medicina all'ingegneria, dal diritto all'economia. L'offerta formativa comprende circa 300 corsi di laurea triennale e magistrale, oltre a master, dottorati, scuole di specializzazione.

La Sapienza ha dato all'Italia e al mondo alcune delle menti più brillanti del Novecento. Enrico Fermi, premio Nobel per la fisica nel 1938, lavorò alla Sapienza prima di emigrare negli Stati Uniti. Maria Montessori, la prima donna italiana a laurearsi in medicina, studiò e insegnò alla Sapienza. Mario Draghi, economista e poi presidente della Banca Centrale Europea e presidente del Consiglio italiano, si laureò in economia alla Sapienza. E l'elenco potrebbe continuare a lungo: filosofi, scienziati, giuristi, medici, ingegneri, letterati.

Gli studi classici: eccellenza riconosciuta

Se c'è un ambito in cui la Sapienza gode di prestigio internazionale indiscusso, è quello degli studi classici. La Facoltà di Lettere e Filosofia, oggi articolata in diversi dipartimenti, ha una tradizione secolare nell'insegnamento del latino, del greco, della storia antica, dell'archeologia, della filologia classica.

Studiare il mondo antico a Roma ha un valore particolare, quasi ontologico. I testi che si leggono in aula — Virgilio, Cicerone, Livio, Tacito — sono stati scritti nella stessa città dove li si studia. I luoghi di cui parlano — il Foro Romano, il Palatino, il Colosseo — sono a pochi chilometri, visitabili nel pomeriggio dopo le lezioni. I musei romani — i Musei Capitolini, il Museo Nazionale Romano, i Musei Vaticani — conservano le testimonianze materiali di quella civiltà che si studia sui libri.

Questa prossimità tra studio e esperienza diretta è pedagogicamente preziosa. Lo studente di lettere classiche a Roma non studia un passato astratto, remoto, archeologizzato. Studia un passato che è ancora fisicamente presente, che continua a parlare attraverso le pietre, le statue, le iscrizioni.

Camminando per il Foro Romano, può rivivere i discorsi di Cicerone contro Catilina. Visitando l'Ara Pacis, può comprendere la propaganda augustea non solo intellettualmente ma visivamente, sensorialmente.

La Sapienza ha formato generazioni di classicisti, archeologi, storici dell'antichità che hanno poi insegnato in università di tutto il mondo, portando con sé il metodo rigoroso della filologia italiana e la sensibilità per il contesto storico-archeologico che solo Roma può dare.

Tra i grandi maestri che hanno insegnato alla Sapienza negli studi classici vanno ricordati almeno: Gaetano De Sanctis, lo storico dell'antichità che si rifiutò di giurare fedeltà al fascismo; Giorgio Pasquali, filologo di immensa cultura; Arnaldo Momigliano, storico del mondo antico di fama mondiale; Massimo Pallottino, etruscolo che rinnovò profondamente gli studi sul mondo etrusco.

Le altre eccellenze: diritto, medicina, architettura

Accanto agli studi classici, la Sapienza eccelle in molti altri campi. La Facoltà di Giurisprudenza, una delle più antiche d'Europa, ha formato la classe dirigente italiana e molti giuristi di livello internazionale. I suoi corsi di diritto romano sono particolarmente apprezzati, ancora una volta per la possibilità di studiare il diritto nella città che l'ha generato, dove le istituzioni giuridiche romane hanno preso forma.

La Facoltà di Medicina, collegata al Policlinico Umberto I (il più grande ospedale universitario d'Europa), offre una formazione medica di alto livello, coniugando didattica teorica e pratica clinica. Molti medici formati alla Sapienza lavorano oggi in ospedali e centri di ricerca di tutto il mondo.

La Facoltà di Architettura ha formato generazioni di architetti che hanno lavorato in Italia e all'estero. Studiare architettura a Roma significa avere a disposizione un patrimonio edilizio stratificato, che va dall'antichità romana al contemporaneo, passando per il Rinascimento, il Barocco, il Neoclassicismo, il Razionalismo. Ogni epoca ha lasciato testimonianze significative, che diventano laboratorio didattico per gli studenti.

La Pontificia Università Gregoriana: il cuore della formazione ecclesiastica

Se la Sapienza rappresenta l'eccellenza nell'ambito degli studi laici, la Pontificia Università Gregoriana — la "Greg" come la chiamano affettuosamente studenti e professori — rappresenta il cuore della formazione teologica e filosofica cattolica a Roma.

La Gregoriana fu fondata da Sant'Ignazio di Loyola nel 1551 come Collegio Romano. Il 18 febbraio di quell'anno, con il denaro ricevuto da Francesco Borgia, Ignazio prese in affitto una casa situata alle pendici del Campidoglio in Piazza d'Aracoeli e vi aprì una "Scuola di grammatica, d'umanità e di dottrina cristiana". Fu questa la prima scuola dei padri gesuiti, destinata a diventare una delle istituzioni educative più influenti della storia della Chiesa cattolica.

Visto il rapido incremento del numero di studenti, nel 1560 il Collegio fu trasferito in edifici più ampi. Nel 1581 papa Gregorio XIII volle dare al Collegio una sede ancora più idonea, commissionando all'architetto Bartolomeo Ammannati la costruzione di un nuovo grande edificio che venne inaugurato il 28 ottobre 1584. Il pontefice fu per questo considerato "fondatore e padre" del Collegio Romano, che acquisì il titolo di Università Gregoriana.

Nella nuova sede il numero delle discipline insegnate poté aumentare considerevolmente: si aggiunsero cattedre di storia ecclesiastica, liturgia, eloquenza. Grande prestigio assunse il Collegio anche nel campo della matematica, della fisica, dell'astronomia. Il calendario gregoriano, attualmente in uso in tutto il mondo, fu elaborato da Cristoforo Clavio, professore del Collegio Romano.

La cappella del Collegio, non riuscendo più a ospitare il gran numero di studenti, fu demolita e sostituita dall'attuale Chiesa di Sant'Ignazio (1626-1650), capolavoro del Barocco romano con il celebre affresco illusionistico di Andrea Pozzo sulla volta.

Nel 1773, a causa della soppressione della Compagnia di Gesù voluta da Clemente XIV, il Collegio fu affidato al clero secolare romano. Fu restaurato nel 1814 quando Pio VII ricostituì l'ordine. Nel 1870, con la presa di Roma, il governo italiano requisì l'edificio del Collegio Romano, ed espulse prima le scuole di lettere e nel 1873 anche quelle di filosofia e teologia.

Ma il Collegio proseguì la sua attività in altre sedi, e nel 1873 Pio IX gli conferì ufficialmente la denominazione di Pontificia Università Gregoriana. Nel 1930, per volontà di Pio XI, fu inaugurata la nuova sede in Piazza della Pilotta, ai piedi del colle del Quirinale. L'edificio, moderno e funzionale, fu progettato per ospitare adeguatamente le diverse facoltà e la grande biblioteca.

Oggi la Gregoriana conta circa 3.000 studenti provenienti da più di 130 paesi, da 821 diocesi e da 84 istituti religiosi. Questa "universalità" è caratteristica anche del corpo docente, proveniente da circa 40 paesi. È un ambiente straordinariamente internazionale e multiculturale, dove un seminarista africano può trovarsi a studiare accanto a un sacerdote europeo, a un religioso asiatico, a un laico latinoamericano.

Le Facoltà della Gregoriana coprono tutte le discipline teologiche e affini: Teologia (con specializzazioni in teologia biblica, dogmatica, fondamentale, morale, patristica, spirituale), Filosofia, Diritto Canonico, Storia e Beni Culturali della Chiesa, Missiologia, Scienze Sociali. A queste si aggiungono diversi Istituti specializzati: il Pontificio Istituto Biblico (dedicato agli studi delle Sacre Scritture), il Pontificio Istituto Orientale (dedicato alle Chiese orientali), l'Istituto di Psicologia, l'Istituto di Spiritualità.

La Biblioteca della Gregoriana è una delle più importanti biblioteche teologiche del mondo. Il suo patrimonio librario supera i 650.000 volumi, di cui 200.000 disponibili a scaffale aperto e 450.000 conservati nei sei piani della Torre libraria. I settori di specializzazione riflettono le aree disciplinari

specifiche dell'università: teologia, diritto canonico, filosofia, storia della Chiesa, missiologia, scienze sociali, spiritualità, psicologia.

L'influenza della Gregoriana: formare i formatori

L'influenza della Gregoriana sulla Chiesa cattolica mondiale è difficilmente sopravvalutabile. Per secoli, la stragrande maggioranza dei vescovi, dei superiori religiosi, dei professori dei seminari, dei teologi, dei canonisti è passata per la Gregoriana. Molti papi del Novecento hanno studiato o insegnato alla Gregoriana. Tra i suoi studenti l'Università annovera anche ventiquattro santi e cinquantaquattro beati.

Durante il pontificato di Pio XII, la Gregoriana visse il suo apogeo. Un gruppo di gesuiti nordeuropei esercitò un'influenza enorme sulla Curia romana e sul magistero papale: padre Robert Leiber, segretario privato del papa; padre Franz Hürth, che scrisse per lui numerosi discorsi; Gustav Grundlach, che aveva influenzato l'enciclica *Quadragesimo anno* di Pio XI e ispirò anche il magistero sociale di Pio XII; Sebastian Tromp, che diede un importante contributo nella redazione dell'enciclica *Mystici Corporis*; Agostino Bea, più tardi cardinale, che collaborò alla preparazione dell'enciclica *Divino afflante Spiritu* sugli studi biblici.

La Gregoriana garantì per secoli una formazione teologica "sicura" ai suoi studenti, fedele alla Scolastica tomista e al magistero papale. Questo le valse talvolta l'accusa di conservatorismo, di isolamento dalle discussioni teologiche contemporanee, di eccessiva dipendenza dalla Curia romana. Ma le garanti anche un'influenza capillare: i sacerdoti formati alla Gregoriana tornavano nei loro paesi e diocesi portando con sé un metodo, una dottrina, un modo di pensare che contribuiva all'unità teologica della Chiesa cattolica.

Il Concilio Vaticano II (1962-1965) segnò una svolta anche per la Gregoriana. Molti professori della Gregoriana parteciparono attivamente al Concilio come periti, portando competenze teologiche, storiche, bibliche, canonistiche che contribuirono all'elaborazione dei documenti conciliari. Dopo il Concilio, la Gregoriana dovette rinnovarsi, aprirsi alle nuove istanze teologiche emerse dall'assise conciliare, dialogare con la modernità.

Oggi la Gregoriana continua a svolgere un ruolo centrale nella formazione teologica cattolica, pur in un contesto profondamente mutato. L'enfasi è più sulla ricerca che sulla trasmissione di una dottrina codificata, più sul dialogo che sull'affermazione apologetica, più sull'interdisciplinarità che sulla separazione delle discipline.

Le altre università pontificie

Accanto alla Gregoriana, Roma ospita altre venti università e istituti pontifici, ciascuno con una propria specificità e tradizione. Insieme formano un sistema educativo ecclesiastico di dimensioni impressionanti: nel 2021-2022 contavano complessivamente oltre 15.000 studenti provenienti da 125 paesi, seguiti da circa 2.000 docenti.

La **Pontificia Università Lateranense**, fondata nel 1773 e riorganizzata nel 1959, è l'università della diocesi di Roma e ha una particolare attenzione agli studi pastorali. È situata vicino alla Basilica di San Giovanni in Laterano, la cattedrale di Roma.

La **Pontificia Università Urbaniana**, fondata nel 1627 da papa Urbano VIII per la formazione dei missionari, è gestita dalla Congregazione per l'Evangelizzazione dei Popoli. Storicamente è stata il luogo di formazione di missionari destinati ai territori di missione, e conserva ancora oggi questa vocazione universale e missionaria.

La **Pontificia Università San Tommaso d'Aquino** (Angelicum), affidata all'Ordine Domenicano, è particolarmente rinomata per gli studi tomistici e per la teologia morale.

La **Pontificia Università Salesiana**, gestita dai Salesiani di Don Bosco, ha una particolare attenzione alle scienze dell'educazione e alla comunicazione sociale.

La **Pontificia Università Antonianum**, affidata ai Frati Minori, ha una forte tradizione negli studi francescani e nella teologia spirituale.

La Pontificia Università della Santa Croce, eretta nel 1985 e affidata alla Prelatura dell'Opus Dei, è l'università pontificia più recente tra le maggiori e ha sviluppato particolare competenza nel diritto canonico e nella comunicazione istituzionale della Chiesa.

Ciascuna di queste università ha una propria fisionomia, una propria tradizione spirituale e intellettuale, un proprio contributo specifico alla formazione teologica e pastorale. Insieme costituiscono un'offerta formativa di straordinaria ricchezza e varietà.

I collegi ecclesiastici: la rete mondiale

Gli studenti che frequentano le università pontificie non vivono generalmente in appartamenti privati, ma sono ospitati in collegi ecclesiastici, strutture residenziali gestite da ordini religiosi, congregazioni o conferenze episcopali nazionali. A Roma esistono decine di questi collegi, ciascuno con una propria identità e missione.

Alcuni collegi sono nazionali, destinati cioè agli studenti provenienti da un determinato paese. Il **Pontificio Collegio Germanico-Ungarico**, fondato da Sant'Ignazio di Loyola nel 1552, è uno dei più antichi e prestigiosi. Il **Venerabile Collegio Inglese**, fondato nel 1579 per formare sacerdoti durante la persecuzione in Inghilterra, conserva memoria dei suoi "martiri", studenti che tornarono in patria e furono uccisi per la loro fede. Il **Collegio Spagnolo di San Giuseppe**, il **Pontificio Collegio Americano del Nord**, il **Collegio Belga**, il **Collegio Francese**, il **Collegio Polacco**: ciascuno di questi rappresenta una nazione, una lingua, una tradizione ecclesiale specifica.

Altri collegi sono internazionali, come il **Pontificio Collegio Internazionale Santa Maria Mater Ecclesiae**, o sono legati a particolari ordini religiosi: il **Collegio San Roberto Bellarmino** per i gesuiti, il **Collegio Sant'Isidoro** per i francescani, il **Collegio Sant'Anselmo** per i benedettini, e così via.

La vita in collegio è regolata da orari, regole, ritmi comunitari. La giornata tipo inizia presto al mattino con la preghiera e la Messa. Seguono le lezioni all'università. Il pomeriggio è dedicato allo studio personale. La sera la cena è comunitaria, seguita spesso da momenti di ricreazione e di condivisione. I collegi offrono non solo alloggio, ma un ambiente formativo completo: direzione spirituale, conferenze, ritiri, attività culturali.

Vivere in collegio a Roma per alcuni anni è un'esperienza che segna profondamente. Si costruiscono amicizie che durano tutta la vita. Si imparano lingue. Si scoprono culture diverse. Si vive l'universalità concreta della Chiesa, non come idea astratta ma come esperienza quotidiana di preghiera, di studio, di tavola condivisa con fratelli provenienti da ogni continente.

Molti vescovi, cardinali, superiori generali di ordini religiosi ricordano gli anni romani come decisivi per la loro formazione. Non solo per gli studi teologici, ma per l'apertura mentale che Roma dona, per la capacità di pensare in grande, di sentirsi parte di una realtà che trascende i confini della propria diocesi o del proprio paese.

Cosa portano a casa: memoria e missione

Quando il giovane sacerdote, il religioso, il seminarista torna nel suo paese dopo gli anni di studio a Roma, porta con sé molto più di un titolo accademico. Porta una memoria che lo accompagnerà per tutta la vita: la memoria dei luoghi dove ha pregato (San Pietro, San Paolo fuori le Mura, le Catacombe, le chiese dove riposano i santi), la memoria delle opere d'arte che ha contemplato (la Pietà di Michelangelo, i Caravaggio, gli affreschi di Raffaello), la memoria delle amicizie costruite con confratelli di ogni nazione.

Porta anche una formazione intellettuale rigorosa, un metodo di studio, una familiarità con i testi classici della teologia, della filosofia, del diritto canonico. Porta la capacità di muoversi tra le fonti, di argomentare teologicamente, di pensare in modo sistematico.

Ma porta soprattutto una visione. La visione della Chiesa come realtà universale, non riducibile a una sola cultura o a un solo continente. La visione del cattolicesimo come eredità da custodire ma anche come realtà viva che deve continuamente inculturarsi, dialogare, rinnovarsi. La visione di

Roma non come museo del passato, ma come centro vivente di una comunità che attraversa i secoli mantenendo la fedeltà alle origini e l'apertura al futuro.

Molti di questi studenti diventeranno vescovi, professori, rettori di seminari, responsabili di curia. Saranno loro a guidare le Chiese locali, a formare le nuove generazioni di sacerdoti, a prendere decisioni pastorali e dottrinali. Il fatto che abbiano studiato a Roma, che abbiano respirato per alcuni anni l'aria della città eterna, che abbiano vissuto nel cuore della cattolicità, segnerà inevitabilmente il loro modo di pensare e di operare.

Il fenomeno dei cicli abbreviati: studenti dal mondo

Accanto agli studenti che trascorrono a Roma l'intero percorso di studi (quattro o cinque anni per il baccalaureato, due anni per la licenza, altri due o tre per il dottorato), esistono i cosiddetti "cicli abbreviati": sacerdoti già formati che vengono inviati dai loro vescovi o superiori per un anno o due di specializzazione. Vengono per approfondire una disciplina specifica — spiritualità, diritto canonico, teologia morale, pastorale giovanile — che poi useranno nel loro ministero.

Questi studenti vivono un'esperienza diversa e più intensa. Hanno poco tempo, devono concentrare in pochi mesi o in un anno ciò che altri fanno in tempi più lunghi. Ma proprio per questo vivono Roma con particolare intensità, consapevoli che è un'opportunità unica, irripetibile.

Molti di loro raccontano che l'anno romano ha cambiato la loro vita sacerdotale. Hanno scoperto dimensioni della teologia che non conoscevano, hanno incontrato maestri che li hanno segnati, hanno sperimentato forme di preghiera e di vita comunitaria che hanno poi cercato di portare nelle loro parrocchie o comunità.

Le biblioteche: tesori accessibili

Uno degli aspetti più preziosi dello studiare a Roma è l'accesso alle biblioteche. La Biblioteca Apostolica Vaticana, fondata nel 1475, è una delle più antiche e ricche del mondo. Conserva circa 1,6 milioni di libri stampati, 150.000 manoscritti, 300.000 monete e medaglie, oltre a incisioni, disegni, incunaboli. È un tesoro inestimabile per gli studi storici, teologici, filologici, artistici.

Oltre alla Vaticana, Roma ospita decine di biblioteche specializzate: la già citata Biblioteca della Gregoriana, la Biblioteca Vallicelliana (con importanti fondi di storia della Chiesa), la Biblioteca Angelica (la prima biblioteca pubblica d'Europa, fondata nel 1604), la Biblioteca Casanatense (ricca di fondi cinquecenteschi e seicenteschi), e molte altre biblioteche di istituti religiosi, spesso poco note ma ricchissime di materiale raro e prezioso.

Per lo studente che lavora a una tesi di dottorato, avere accesso a questi fondi è fondamentale. Molte ricerche teologiche, storiche, filologiche possono essere condotte solo a Roma, dove si conservano manoscritti, edizioni rare, documenti d'archivio che altrove non si trovano.

La formazione permanente: convegni, simposi, corsi

Accanto alla formazione ordinaria, le università pontificie organizzano continuamente convegni, simposi, corsi di aggiornamento aperti a sacerdoti, religiosi, laici. Questi eventi attirano a Roma studiosi e operatori pastorali da tutto il mondo, creando occasioni preziose di scambio, di confronto, di aggiornamento.

I grandi anniversari ecclesiali — sinodi, giubilei, canonizzazioni — diventano occasione per convegni di livello internazionale. Le università pontificie fungono da luoghi di elaborazione teologica e pastorale di questi eventi, contribuendo a trasformarli da momenti celebrativi a occasioni di riflessione e di crescita.

Il dialogo con le altre confessioni

Roma non è solo cattolica. Ospita anche comunità di altre confessioni cristiane e di altre religioni, ciascuna con le proprie istituzioni educative e culturali. Questo rende possibile un dialogo interreligioso e interconfessionale che sarebbe difficile altrove.

Alcune università pontificie hanno sviluppato specifici centri di studi ecumenici e interreligiosi. Il **Centro Studi Interreligiosi della Gregoriana**, l'**Istituto per gli Studi Giudaici "Cardinal Bea"**, sono solo alcuni esempi. Esistono anche istituzioni non cattoliche, come l'**Istituto Ecumenico di Bossey** (legato al Consiglio Ecumenico delle Chiese), che organizzano corsi e seminari a Roma. Il giovane studente che frequenta questi ambienti impara che il dialogo non è un optional, ma una necessità. Impara ad ascoltare posizioni diverse, a comprendere le ragioni altrui, a distinguere tra ciò che è essenziale e ciò che è secondario, a cercare punti di incontro senza rinunciare alla propria identità.

Le difficoltà: burocrazia, costi, solitudine

Sarebbe disonesto dipingere solo gli aspetti positivi dell'esperienza di studio a Roma. Ci sono anche difficoltà, a volte serie. La burocrazia italiana è notoriamente complicata, e ottenere permessi di soggiorno, riconoscimenti di titoli, documenti vari può essere un calvario. I costi della vita a Roma, pur non essendo altissimi come in altre capitali europee, sono comunque significativi, e non tutti i seminaristi o i religiosi ricevono sostegni adeguati dalle loro diocesi o congregazioni.

C'è poi la solitudine. Non tutti riescono a integrarsi facilmente nella vita di collegio. Non tutti trovano subito amicizie significative. La lontananza dalla famiglia, dalla propria cultura, dalla propria lingua può pesare, soprattutto nei primi mesi. Il clima romano, così diverso da quello di molti paesi di provenienza (troppo caldo d'estate per i nordeuropei, troppo freddo d'inverno per gli africani), può essere un ulteriore elemento di disagio.

Alcuni studenti affrontano anche crisi vocazionali proprio durante gli anni romani. La distanza dalla pastorale attiva, l'immersione negli studi astratti, l'ambiente a volte troppo clericale dei collegi può far mettere in discussione la propria vocazione. Non sono rari i casi di seminaristi o giovani sacerdoti che durante gli anni romani decidono di lasciare il seminario o il sacerdozio.

Queste difficoltà non vanno nascoste né minimizzate. Fanno parte dell'esperienza, e affrontarle è parte della formazione. Chi supera questi momenti difficili ne esce rafforzato, più maturo, più consapevole di sé e della propria vocazione.

Il ritorno: tra nostalgia e missione

Quando arriva il momento di lasciare Roma e tornare in patria, i sentimenti sono contrastanti. C'è la gioia di rivedere famiglia, amici, confratelli. C'è il desiderio di mettere a frutto ciò che si è studiato, di iniziare finalmente il ministero attivo. Ma c'è anche nostalgia, il dispiacere di lasciare una città che è diventata casa, di separarsi da amici con cui si è condiviso un percorso intenso, di abbandonare un ambiente stimolante dal punto di vista intellettuale e spirituale.

Molti ex studenti romani mantengono per tutta la vita un legame affettivo con la città. Tornano quando possono, per convegni o per pellegrinaggi. Si tengono in contatto con i compagni di studio, ora dispersi per il mondo. Sentono di appartenere a una rete invisibile ma reale, quella degli "ex romani", persone che hanno condiviso la stessa esperienza formativa e che conservano un linguaggio comune, una memoria comune.

Il ritorno in patria porta con sé anche sfide. Ciò che si è studiato a Roma deve essere incultrato, adattato alla realtà locale. La teologia romana, con il suo linguaggio tecnico, le sue distinzioni scolastiche, i suoi riferimenti alla tradizione latina, non può essere semplicemente trapiantata in contesti culturali molto diversi. Richiede traduzione, mediazione, creatività pastorale.

Il giovane sacerdote formato a Roma può correre due rischi opposti. Il primo è quello di diventare eccessivamente "romano", di assumere mentalità e modi di fare curiali, di perdere il contatto con la vita concreta del popolo. Il secondo è quello di dimenticare ciò che ha studiato, di lasciarsi assorbire completamente dalla pastorale pratica, di non coltivare più la vita intellettuale.

L'equilibrio è difficile ma necessario. Il sacerdote ben formato è quello che sa tenere insieme studio e pastorale, tradizione e inculturazione, fedeltà a Roma e creatività locale. È quello che porta a casa non formule da ripetere, ma un metodo di pensiero, una sensibilità ecclesiale, una capacità di discernimento che gli permette di guidare la comunità con sapienza.

Epilogo: Roma maestra silenziosa

Alla fine di questo lungo percorso tra università, collegi, biblioteche, aule, emerge un'immagine di Roma come maestra silenziosa. Non maestra che impone dall'alto un sapere codificato, ma maestra che invita a guardare, a interrogare, a cercare. Le pietre millenarie, le opere d'arte, i libri antichi parlano a chi sa ascoltare. Dicono che il cristianesimo ha una storia lunga, complessa, ricca di luci e di ombre. Dicono che la fede si è espressa in forme culturali diverse, che ha dialogato con filosofie e culture, che ha prodotto santità e peccato, capolavori e orrori.

Studiare a Roma significa imparare l'umiltà davanti alla complessità della tradizione. Significa scoprire che le risposte non sono mai semplici, che la verità richiede fatica, che la fede autentica non teme le domande. Significa anche scoprire che si è parte di qualcosa di più grande, di una storia che continua, di una comunità che attraversa i secoli e i continenti.

Il giovane che lascia Roma porta con sé questa consapevolezza. E la porta, idealmente, ovunque andrà: nelle parrocchie sperdute, nelle scuole, negli ospedali, nelle università, nelle carceri, nei luoghi dove la vita cristiana si fa concreta, si incarna, si offre. Porta Roma nel cuore, non come nostalgia paralizzante, ma come memoria feconda, come radice che continua ad alimentare, come orizzonte che continua ad attrarre.

Roma non finisce quando si parte. Roma continua a lavorare dentro, a porre domande, a suggerire direzioni. Roma resta, discreta ma tenace, compagna di viaggio per tutta la vita.