



a cura di Davide Oliviero

Nel sottosuolo di Roma la topografia antica non scompare: cambia quota. Palazzi, strade e cantine hanno occupato nei secoli gli spazi di templi, portici e piazze, lasciando che la città moderna si sovrapponesse a quella repubblicana e imperiale senza cancellarla del tutto. È quanto accade in via delle Botteghe Oscure, dove torna accessibile un'area archeologica fondamentale per comprendere l'organizzazione del Campo Marzio centro-meridionale e, soprattutto, uno dei problemi topografici più discussi dell'archeologia romana: l'identificazione della Porticus Minucia e del grande tempio che sorgeva al suo interno.

Il sito è stato restituito alla fruizione dopo gli interventi promossi dalla Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali nell'ambito del programma PNRR Caput Mundi. Il progetto ha interessato il consolidamento e il restauro dei materiali antichi, comprese le monumentali colonne in peperino, insieme alla messa in sicurezza e alla realizzazione di un nuovo impianto di illuminazione. Ma la riapertura assume un significato che supera il pur necessario intervento conservativo: permette di tornare a leggere materialmente un settore urbano nel quale archeologia, trasformazioni edilizie e storia sociale di Roma si intrecciano in maniera particolarmente complessa.

La scoperta risale al 1938, durante le demolizioni eseguite per l'ampliamento di via delle Botteghe Oscure. Il fronte stradale avrebbe dovuto arretrare di circa otto-dodici metri; gli scavi portarono invece alla luce le strutture di un grande edificio templare. L'importanza del rinvenimento determinò la revoca dell'edificabilità dell'area, anche se la guerra e successive difficoltà amministrative ritardarono la sistemazione definitiva. Due colonne furono rialzate soltanto nel 1954. Inizialmente il monu-

mento venne identificato anche con il tempio di Bellona, ipotesi successivamente abbandonata.

L'archeologia restituisce una storia edilizia assai più lunga. Il tempio sarebbe stato fondato tra la fine del III e gli inizi del II secolo a.C., dunque in una fase cruciale dell'espansione mediterranea di Roma. La struttura era imponente: un edificio periptero e otta-stilo, circondato cioè da colonne lungo il perimetro e dotato di otto colonne sulla fronte. La ricostruzione planimetrica è resa possibile anche da un frammento della Forma Urbis Romae, la gigantesca pianta marmorea della città realizzata in età severiana, all'inizio del III secolo d.C.

Le strutture conservate permettono inoltre di distinguere differenti fasi costruttive. Il nucleo in opus caementicium del podio viene riferito al II secolo a.C., mentre alcune basi delle colonne e le modanature appartengono a trasformazioni successive. L'architettura che doveva presentarsi agli occhi degli abitanti della Roma imperiale mostrava colonne scanalate in peperino rivestite di stucco, materiale vulcanico largamente impiegato nell'edilizia romana prima della generalizzazione del marmo, con capitelli corinzi. Sono inoltre documentati elementi marmorei decorativi riferibili alla sistemazione domiziana.

Una cesura fondamentale nella storia del complesso fu infatti l'incendio dell'80 d.C., ricordato da Cassio Dione, che devastò ampi



settori del Campo Marzio durante il principato di Tito. Domiziano, divenuto imperatore l'anno seguente, avviò una vasta attività di ricostruzione monumentale. Anche il complesso delle Botteghe Oscure venne profondamente rinnovato: alla fase flavia appartengono interventi nel tempio e nel quadriportico, mentre la pavimentazione fu rifatta utilizzando grandi lastre di travertino. Nell'area oggi visitabile sono riconoscibili il colonnato meridionale del tempio,

una fontana, parte del lastricato della piazza e una sezione del portico orientale, dove rimangono quattro basi di colonne riferibili alla fase repubblicana.

La città antica proseguì, tuttavia, sotto quella contemporanea. Nelle strutture sotterranee del palazzo di via Celsa 3-5 sopravvivono porzioni dei muri orientale e meridionale della cella, pertinenti alla ricostruzione di età flavia. Contro uno dei muri si conserva parte del grande basamento in opera laterizia desti-



nato ai simulacri di culto. La disposizione interna doveva prevedere inoltre due file di colonne prossime alle pareti laterali.

È proprio l'identità della divinità venerata a costituire uno degli aspetti più affascinanti del sito. Sul frammento della Forma Urbis pertinente al complesso compare l'iscrizione incompleta MIN[ICIA], riferimento determinante per collegare l'area alla Porticus Minucia. Le fonti antiche, però, conoscono due complessi con questo nome.

La Porticus Minucia Vetus, la più antica, venne costruita da Marco Minucio Rufo, console nel 110 a.C., per celebrare il proprio trionfo sugli Scordisci. La Porticus Minucia Frumentaria, invece, era legata in età imperiale alle frumentationes, le distribuzioni pubbliche di grano alla plebe romana: non soltanto, dunque, un'architettura monumentale, ma uno spazio inserito nel complesso sistema amministrativo e assistenziale attraverso il quale lo Stato garanti-

va parte dell'approvvigionamento alimentare della popolazione.

Secondo una ricostruzione sostenuta in particolare da Filippo Coarelli, la Minucia Vetus andrebbe riconosciuta nell'area dell'odierno Largo di Torre Argentina, mentre il complesso delle Botteghe Oscure corrisponderebbe alla Porticus Minucia Frumentaria. In questa interpretazione, il grande edificio sacro sarebbe il tempio delle Ninfe, che avrebbe avuto anche un rapporto con l'amministrazione delle distribuzioni frumentarie. Altre proposte hanno invece riaperto la questione del tempio dei Lari Permarini, tradizionalmente identificato con il cosiddetto Tempio D di Largo Argentina. L'attribuzione rimane pertanto aperta: la stessa Sovrintendenza Capitolina presenta prudentemente entrambe le ipotesi.

Ed è forse proprio questa incertezza a rendere il monumento archeologicamente prezioso. Via delle Botteghe Oscure non offre una rovina cristallizzata in un'unica interpretazione, ma un vero problema di topografia storica, nel quale fonti letterarie, epigrafia, architettura, stratigrafia e cartografia marmorea devono essere continuamente confrontate.

La riapertura restituisce così alla città qualcosa di più di due colonne e di alcune murature antiche. Restituisce un frammento della macchina urbana di Roma: un luogo nato nella Repubblica, trasformato dall'incendio, monumentalizzato dagli imperatori e forse connesso a uno dei meccanismi più delicati del rapporto tra potere e popolazione, la distribuzione del grano. Tra il peperino delle colonne e il travertino della piazza sopravvive, insomma, non soltanto un tempio, ma la traccia concreta di come Roma amministrava insieme spazio sacro, rappresentazione politica e vita quotidiana.

## ANIMA SALVA, OLTRE LA FERITA

La pittura ha un difetto che la critica contemporanea cerca spesso di nascondere: non prova compassione per chi la fa. Una tela non sa se il suo autore abbia sofferto, se sia stato felice, se abbia attraversato una malattia, una perdita o sia sopravvissuto a qualcosa. Alla fine rimangono una superficie, della materia, un gesto e soprattutto una domanda assai meno sentimentale: tutto questo è riuscito a diventare forma? È da qui che bisognerebbe guardare Anima Salva di Franco Corsi.

Il 5 settembre 2025 l'artista è coinvolto in un grave incidente. Seguono sei giorni di coma farmacologico, tre settimane nel reparto di chirurgia d'emergenza, quindi la cura e la riabilitazione. Esattamente un anno dopo, il 5 settembre 2026, inaugura al SottoSopra Art Studio Anima Salva, personale aperta fino al 19 settembre, curata da Giuseppe Bellini e Rosanna Cerutti, con testo critico e presentazione di Elena Gradini. La scelta della data possiede un'evidente forza simbo-

lica. Ma il simbolo, in arte, è materia pericolosa. Quando viene spiegato troppo finisce quasi sempre per diventare retorica. Conviene dunque lasciare l'incidente dove deve stare: nella biografia dell'artista. E domandarsi invece che cosa accada alla pittura.

La distinzione non è secondaria. Da troppo tempo una parte dell'arte contemporanea sembra chiedere alla biografia di supplire alle insufficienze dell'opera: malattie, traumi, identità, confessioni e vicende private vengono talvolta utilizzati come una sorta di certificato preventivo di autenticità. Ma un quadro non diventa necessario perché necessaria è stata l'esperienza che lo ha preceduto. Il dolore può spiegare perché si dipinge; non può stabilire se ciò che si è dipinto possieda valore.

Nel caso di Corsi la questione è più interessante proprio perché il rapporto con materia, gesto e superficie precede l'incidente. Nato a Carrara e cresciuto accan-

to alla bottega del padre scultore, l'artista ha sviluppato una sensibilità per la consistenza fisica dell'opera che progressivamente lo ha condotto dalla figurazione verso un linguaggio astratto.

La sua pittura appartiene a quella lunga storia novecentesca che ha smesso di considerare la tela come una finestra aperta sul mondo per trasformarla in un luogo sul quale il gesto lascia testimonianza di sé. Colore, sovrapposizione, densità, abrasione, segno: il quadro non descrive necessariamente qualcosa, ma registra il processo attraverso il quale è stato costruito. È un territorio affascinante e, insieme, insidioso.

Perché dopo un secolo di pittura gestuale e materica non basta più graffiare una superficie, accumulare pigmento o affidarsi all'energia del gesto per produrre automaticamente intensità. La materia può essere eloquente, ma può anche diventare maniera. Il gesto può possedere necessità oppure ridursi a calligrafia. È precisamente su questo confine che una pittura come

quella di Corsi deve essere guardata, senza concederle attenuanti sentimentali.

In Anima Salva l'incidente acquista dunque interesse soltanto nel momento in cui smette di essere racconto.

Corsi non ha bisogno di illustrarlo. Sarebbe anzi la soluzione meno interessante. Ciò che conta è verificare se l'esperienza attraversata abbia modificato il rapporto dell'artista con un linguaggio che già gli apparteneva: la pressione esercitata sulla superficie, la relazione fra gesto e controllo, la stratificazione della materia, la capacità del colore di organizzare lo spazio senza affidarsi alla figura.

Non ogni segno è una ferita. Non ogni abrasione è una cicatrice. E soprattutto non occorre che lo siano. Attribuire automaticamente alla materia pittorica il significato del corpo ferito significherebbe impoverire sia il corpo sia la pittura. Un quadro possiede valore precisamente quando riesce a emanciparsi dalla circo-

# Apollo Sosiano, la colonna è tornata al suo posto

*Il cantiere prosegue verso la restituzione dell'area alla città*



Una colonna tornata verticale dopo secoli modifica improvvisamente la percezione di una rovina. Non perché restituisca ciò che il tempo ha cancellato, né perché possa ricomporre da sola l'immagine perduta di un edificio antico, ma perché ristabilisce una misura: quella dell'architettura. Al tempio di Apollo Sosiano, ai piedi del Campidoglio e accanto al teatro di Marcello, questo passaggio è già avvenuto.

La colonna angolare della cella, unica rimasta fino all'intervento nell'originaria posizione di crollo, è stata rialzata. L'anastilosi segna uno dei momenti più evidenti del cantiere, ma non la sua conclusione. I lavori proseguono e sarà soltanto al loro termine, con la sistemazione dell'area archeologica e il recupero dei percorsi pedonali, che sarà possibile comprendere pienamente quanto questa operazione abbia modificato la leggibilità del monumento e il suo rapporto con la città.

Il cantiere interviene infatti su un organismo assai più complesso di quanto suggeriscano le colonne corinzie che ne costituiscono l'immagine più riconoscibile. Sotto e intorno a quelle architetture si sovrappongono secoli di trasformazioni, demolizioni, ricostruzioni e riusi. Il culto di Apollo si diffonde a Roma già nel VI secolo a.C. e la permanenza del santuario nella medesima area, attraverso differenti fasi edilizie, arriva fino alla metà del V secolo d.C. La storia del tempio diviene così una sorta di sezione stratigrafica della memoria religiosa e monumentale della città.

L'edificio attualmente leggibile si sovrappone al più antico tempio di Apollo Medico, eretto in occasione della pestilenza del 433 a.C. La stessa epiclesi rivela la natura originaria del culto: Apollo è invocato nella sua funzione guaritrice, come divinità capace di allontanare la malattia e ristabilire l'equilibrio della comunità. Prima ancora di assumere la magnificenza marmorea che caratterizzerà le fasi successive, il santuario rappresentava dunque un luogo nel quale religione e necessità pubblica coincidevano.

Nei secoli l'edificio conosce rifacimenti e trasformazioni, fino alla radicale ricostruzione legata a Gaio Sosio, luogotenente di Cesare e figura di primo piano nelle convulse vicende politiche della fine della

Repubblica. Da lui deriva la denominazione con cui il tempio è oggi conosciuto. Sosio ne promosse la ricostruzione, portata a compimento nel nuovo quadro politico determinato dall'affermazione di Augusto. Il monumento entrò così a far parte della ridefinizione di questo settore del Campo Marzio, dove architettura religiosa, spettacolo e rappresentazione del potere costruivano un paesaggio unitario.

Il vicino teatro di Marcello, i portici, i santuari e i percorsi cerimoniali non erano infatti episodi indipendenti.

Costituivano un sistema monumentale fondato su precise relazioni visive e spaziali. È proprio questa continuità che la storia successiva ha progressivamente dissolto, trasformando gli edifici in rovine isolate e modificandone radicalmente quote, prospettive e modalità di percezione.

Anche ciò che oggi appare antico e apparentemente immutabile è, in realtà, il risultato di interventi relativamente recenti. Negli anni Trenta del Novecento, durante le grandi operazioni di sistemazione dell'area del teatro di Marcello, le colonne del tempio rinvenute in crollo nei forni del teatro furono recuperate e rial-



zate. Ma non tornarono esattamente nella posizione originaria. Vennero collocate sull'angolo opposto del podio, così da rendere maggiormente visibile la ricchezza della decorazione architettonica a chi percorreva l'asse dell'attuale via Petroselli.

Era un'anastilosi che rispondeva anche a una precisa volontà rappresentativa. L'archeologia veniva chiamata a costruire un'immagine monumentale della città: la rovina doveva emergere, essere riconoscibile, offrire immediatamente allo sguardo la grandezza dell'antico. Il

tempio che osserviamo oggi è quindi anche il prodotto di quella stagione culturale e urbanistica.

Il cantiere contemporaneo si confronta inevitabilmente con questa ulteriore stratificazione. Il rialzamento della colonna angolare della cella assume perciò un significato particolare. Diversamente dagli elementi ricomposti nel Novecento, quella colonna aveva conservato fino a oggi la posizione determinata dal crollo antico. La sua anastilosi ha richiesto studio, consolidamento, restauro e ricollocazione degli elementi lapidei originali secondo criteri di compatibilità materica e rispetto filologico.

Ora che la colonna è tornata verticale, il monumento acquista una diversa consistenza volumetrica. La cella torna a suggerire la propria elevazione; ciò che sul terreno poteva essere percepito come una successione di frammenti recupera una relazione con lo spazio. Non si ricostruisce il tempio, naturalmente, né si tenta di produrne una replica ipotetica: si restituisce piuttosto un riferimento architettonico capace di aiutare lo sguardo contemporaneo a comprenderne dimensioni e articolazione.

Ma sarebbe prematuro considerare

conclusa l'operazione. Il divenire del cantiere riguarda adesso soprattutto ciò che accade intorno alla colonna rialzata. Le operazioni di scavo, consolidamento e restauro interessano l'area archeologica nel suo complesso, insieme alla sistemazione delle superfici e alla ricollocazione degli elementi lapidei. Altrettanto importante è il recupero dei percorsi pedonali di accesso, perché la comprensione di un monumento non dipende esclusivamente dalla conservazione delle sue strutture, ma anche dal modo in cui il visitatore può avvicinarle, attraversarle e stabilire rapporti visivi tra le diverse parti.

È probabilmente questo uno degli aspetti che potranno essere valutati meglio quando i lavori saranno terminati. Il vero risultato del progetto non sarà infatti misurabile soltanto nella verticalità riconquistata della colonna, per quanto spettacolare. Bisognerà osservare se il nuovo assetto riuscirà a restituire continuità tra il tempio e il paesaggio archeologico circostante, se renderà comprensibili le differenti fasi costruttive e se permetterà al pubblico di leggere con maggiore chiarezza il rapporto fra podio, cella, colonnato e teatro di Marcello.

Inserito nel quadro degli interventi avviati per il Giubileo 2025, il progetto assume così un significato che supera la manutenzione del singolo monumento. In questo settore di Roma le epoche si sovrappongono con una densità quasi fisica: il tempio, il teatro, il Portico d'Ottavia, il Campidoglio, le trasformazioni medievali e quelle moderne convivono nello spazio di poche centinaia di metri. Intervenire significa inevitabilmente scegliere come rendere leggibile questa complessità senza ridurla a una sola immagine.

La colonna, intanto, è tornata in piedi. È un fatto concreto, già visibile, ma anche l'inizio di una nuova fase nella biografia del monumento. Quando il cantiere sarà concluso e le recinzioni avranno lasciato nuovamente spazio ai percorsi e allo sguardo, si potrà giudicare l'esito complessivo dell'intervento. Allora l'anastilosi non apparirà più come un gesto isolato, ma come parte di una ricomposizione più ampia. Non il tentativo di cancellare la rovina, bensì quello, assai più difficile, di renderla nuovamente comprensibile.

## A un anno dal grave incidente, Franco Corsi affida alla materia e al gesto una ricerca che chiede di essere giudicata oltre la biografia

stanza che lo ha generato.

Elena Gradini parla della volontà di «ricostruire una trama partendo dal dolore sino a una nuova rinascita». È una dichiarazione comprensibile, ma la parola rinascita andrebbe utilizzata con cautela. L'arte non è tenuta a redimere la vita e la vita, fortunatamente, non deve trasformarsi in una parabola per essere degna di essere raccontata.

Più interessante è la parola trama.

Una trama presuppone infatti una costruzione, un ordine imposto a elementi che inizialmente non lo possiedono. È ciò che accade anche nella pittura: il gesto da solo non basta, la materia da sola non basta, il colore da solo non basta. L'opera comincia quando questi elementi cessano di essere effetti e diventano struttura. È qui che Corsi si gioca la partita più difficile.

Il titolo Anima Salva potrebbe facilmente precipitare nel sentimentalismo. E invece contiene una contraddizione produttiva, soprattutto se accostato a Restare

nel corpo, il libro scritto dall'artista e pubblicato da Ventus Edizioni del Gruppo Ali Ribelli, presentato in occasione dell'inaugurazione.

Da una parte l'anima, dall'altra il corpo. Ma la pittura, per sua natura, non può permettersi di scegliere. La pittura è materia. Anche quando pretende di parlare dell'anima ha bisogno di pigmento, superficie, peso, gesto. È forse questa la sua antica brutalità e insieme la sua grandezza: costringe ciò che non possiede corpo ad averne uno. Per questo la vicenda di Franco Corsi interessa davvero quando smette di chiedere compassione. L'incidente appartiene all'uomo; ciò che ne rimane nella pittura deve sottostare a un giudizio diverso, più severo e forse anche più giusto.

Il 5 settembre 2026 non occorre dunque celebrare la vittoria dell'arte sul dolore. Sarebbe una formula bella e sostanzialmente falsa. L'arte non vince nulla.

Può però opporre alla distruzione una forma. E una

forma, quando è necessaria, possiede una caratteristica che nessuna biografia può garantirle: continua a esistere anche quando abbiamo dimenticato la storia di chi l'ha prodotta. È questa, più di ogni dichiarazione sulla rinascita, la prova alla quale Anima Salva deve sottoporsi.

