

GALLERIE

# IL NOVECENTO IN GERMANIA

DI ALFREDO MEZIO

**L**ESPRESSIONISMO è il tema della stagione. Due grandi esposizioni ne raccontano la storia: a Venezia, con le stampe e i quaranta dipinti di Edward Munch disposti nelle sale delle Procuratie napoleoniche, e a Torino con la raccolta Wallraf-Richartz del Museo di Colonia che completa le retrospettive dedicate al « Ponte » e al « Cavaliere azzurro » dalle Biennali del 1950 e '52, e vi aggiunge le scuole del dopo guerra fino all'arrivo di Hitler. Una terza esposizione, a Milano, nel nuovo padiglione costruito ai Giardini, consente finalmente un raffronto sinottico tra l'opera dei pittori tedeschi e il maestro dell'espressionismo francese, Rouault.

Il settore tedesco del Novecento è scarsamente conosciuto. Certo i nazisti hanno fatto moltissimo per mettere fuori circolazione la Germania. Ma secondo noi c'è una ragione anche più seria alla quarantennale dell'arte tedesca, ed è nel fatto che la storia della pittura moderna passa più o meno dalla Francia, e rifiuta tutto quello che non rientra in questa esperienza. Per quanto i migliori critici francesi (Lhote, Dorival) insistano sull'esistenza di un espressionismo indigeno, è difficile conciliare questa tesi con la diffidenza che un Ensor o un Kokoschka suscitano ancora nella cultura francese, mentre Chagall e Soutine restano degli isolati, malgrado la fama, i prezzi astronomici dei loro quadri e tutta la letteratura che li porta alle stelle tra i campioni più brillanti della Scuola di Parigi.

La verità è che al fondo dell'espressionismo c'è sempre una vena perduta di irrazionalità che allarma l'intellettuale francese abituato al ragionamento. Chiunque arrivi all'esposizione di Palazzo Madama dopo di aver visto a Milano i pagliacci, le maschere tragiche e le Sante Effigi di Rouault intonate come un'opera in muratura, nota subito il cambiamento di temperatura. Il fatto che tutta la produzione di Rouault più vicina all'espressionismo — gli acquarelli dal 1903 al 1913 e le stampe per il Miserere di Vollard — abbia dietro di sé Daumier (e in lontananza Rembrandt) le conferisce una specie di certezza che rassicura come un capitale di riserva, là dove i Nolde, i Kirchner, i Kokoschka mettono nella loro ribellione il segno radicale di una rinuncia, che può giustificare l'accusa di romanticismo, ma che li distingue nel bene come nel male dai compagni di viaggio.

È un fatto che per riaprire il capitolo dell'arte tedesca bisognerà aspettare i famosi Panorami Skira stampati a Ginevra e qualche pubblicazione in arrivo da New York, dove gli espressionisti sono messi per la prima volta al loro posto nella prospettiva dell'epoca. Queste pubblicazioni riflettono l'orientamento dei Musei svizzeri e americani per una visione articolata dell'arte europea, nella quale tutte le tendenze, le cappelle e i raggruppamenti degli ultimi cinquant'anni trovano la loro spiegazione. A Palazzo Madama lo sfondo storico è sospeso a un prologo in pieno Ottocento, in cui Ensor, Van Gogh e Gauguin sono rievocati accanto a Munch e al Vecchio Holder, a Liebermann e a Corinth. Sono i Padri dell'espressionismo e il loro peso si farà sentire su tutto il mezzo secolo tedesco. Con Munch passano nella pittura le tare, gli spasimi, le torture morali e il dostoeschismo che riscattano l'ultimo liberty. Ensor vi porta l'acredine di una immaginazione in perpetuo stato di effervescenza, e Van Gogh l'acuità della visione, più forte della stessa pittura. In un simile consesso Liebermann e Corinth perpetuano lo equivoco di un espressionismo borghese che fa il paio con l'impressionismo empirico dei Gola e dei Ranzoni.

Come tutti i movimenti artistici del nostro tempo troppo ricchi di sedimenti polemici, l'espressionismo si trascina dietro un fiume di zavorra che non fa storia ma soddisfa gli scopi della documentazione. Ed è forse in questa zona minore che si producono gli incontri più curiosi: ritrovare il purismo dei tonalisti romani alla Cavalli in funzione nelle nature morte e nei ritratti di Paola Modersohn dipinti

nel 1905, o il Mafai dei mangiatori romani di cocomero, con i suoi accordi di toni verdi gialli e viola, nelle scene di vita cittadina di August Macke (morto nel '14), oppure il primissimo Virgilio Guidi negli interni con figure di donne di Schrimpf. Bisognerebbe ancora ricordare che la prima tappa di Chagall prima di recarsi a Parigi è a Berlino, e precisamente la Galleria Valden, nella quale sfilò tutta l'avanguardia europea, e che i paesaggi « apocalittici » di Meidner (1912) sono già uno schema per la pennellata a serpentina del futuro Soutine. Lo stesso De Pisis, che è quanto di più lontano si possa immaginare da questa famiglia di flagellatori, ha un precedente nel bellissimo ritratto di Tilla Durieux, dove fin dal 1911 Kokoschka anticipa la scrittura stenografica, la pasta rosa e i segni neri dell'italiano. Il novecentismo comincia anche da qui, e tra le rare opere di quell'epoca che resistono bisognerà mettere il Nudo con un vaso di frutta di Hofer (1928), il più antico paesaggio con l'aerostato di Bekmann (1917) così elegante nei suoi piccoli intarsi di colore, e i ritratti infamanti di Dix e di Grosz. Con i suoi alti e bassi di letteratura e di cattivo gusto, con la sua aggressività, le tentazioni della caricatura e del pamphlet e le sue gamme urlanti, questa pittura sottopone il quadro ad una pressione altissima fino a provocarne lo scoppio.

Per stupidità e ignoranza l'espressionismo fu chiamato bolscevismo intellettuale e messo al bando in tutta la Germania, con le conclusioni che oggi per conoscere l'arte tedesca del periodo tra la prima e la seconda guerra mondiale bisogna fare il giro dei collezionisti stranieri, che all'epoca della campagna degenerata acquistarono le opere espulse dai Musei tedeschi. La critica oggi ammette che i bolscevichi erano dei tedeschi al cento per cento, e ricorda che Hermann Bahr, nella sua interpretazione un po' fiacca dell'espressionismo, si richiama al saggio di Riegl sull'oreficeria tardo-romana, con la sua denuncia del canone classico e del concetto di decadenza in arte, come ad una delle componenti dell'ambiente intellettuale in cui si verificò l'esplosione della nuova estetica rivoluzionaria. La Germania che dopo la parentesi hitleriana rinasce astrattista e internazionale non ritroverà più l'accento eroico degli anni terribili.

ALFREDO MEZIO



Roma, aprile 1902. Nell'anniversario della fondazione di Roma si celebrano sul Palatino le « feste pallide ».



**L**CULTORI di architettura e di urbanistica hanno un torto gravissimo: essi spiano con trepidazione il nascere di qualche raro capolavoro, e trascurano sistematicamente la realtà vera e terribile del nostro tempo, cioè il trionfo propagarsi del brutto e dell'indecente... Per una storia del brutto e dell'indecente a Roma nel nostro tempo si può cominciare da un punto qualsiasi: cominciamo questa volta da Piazza Euclide, dove da esattamente vent'anni sta faticosamente prendendo forma la più indegna chiesa del mondo.

La prima pietra fu collocata nel giugno del 1924. Come si gonfia un pallone aerostatico, questa chiesa, il cui progetto Benedetto XV definì « degno della Capitale dell'Orbe Cattolico », è stata man mano pompata con i più disparati concetti e le più contrastanti finalità, fino a dar fondo a tutta la cultura archeologico-storico-ecclesiasticolittoria. La chiesa, anzi il Tempio, sorge in « località providenzialmente prescelta e mantenuta e propugnata da grandi pontefici », a Piazza Euclide, cioè « in mezzo all'aristocratica zona dei Parioli », non lontano dal Ponte Milvio dove Costantino affogò Massenzio dopo aver avuto il segno della Croce; non lontano dalle vie Cassia, Flaminia, Salaria Vetere, dove nel

LE MASCHERE DI GESSO

## L'ARCHITETTO NEO-ROMANESCO

DI ANTONIO CEDERNA

tempo dei tempi erano sorti oratori, basiliche e catacombe di santi e martiri; accanto a Villa Glori, dove morirono i fratelli Cairoli, e dove tremila alberi ricordano i tremila morti nella prima guerra mondiale; accanto al Viale Pilsudski che ricorda il « ricostruttore della Polonia »; accanto al Ponte Flaminio e al Foro Mussolini, monumenti dell'Italia « rinnovata dai fasci ». Congressi eucaristici, anni santi, celebrazioni mariane: il tempio volle essere veramente romano e monumentale, degno in tutto di Roma all'indomani dell'E 42: volle essere augurio e poi ricordo della « pace lateranense », consacrazione del « trionfo della Spagna

cattolica sul comunismo sovietico »: volle essere « arra di quella pace universale da raggiungere sotto il Pastore Angelico, gloriosamente regnante ».

Tre Papi, Benedetto XV, Pio XI, Pio XII benedissero a più riprese il tempio e i suoi « artefici »: cardinali vicari, segretari di Stato, regine decadute, contesse, principesse sabaude istituirono comitati in vari paesi e raccolsero i fondi. Il Tempio fu detto di volta in volta votivo, della Pace, internazionale, massimo, pontificio, monumentale, mariano, cordimariano. Tutta la storia dell'architettura fu risucchiata in quest'opera grandiosa e monumentale, imperiale e papale, romana e moderna, tale da sfidare i secoli: il Pantheon, S. Maria degli Angeli, S. Pietro, le Terme di Caracalla, Michelangelo, Sangallo, Bramante, Bernini, Longhena, Vitruvio, vennero additati come modelli ed esempi.

Ciononostante, e nonostante la spesa di circa un miliardo, il « Tempio Votivo Internazionale del Sacro Cuore di Maria », ha dovuto essere man mano mutilato e oggi aspetta ancora che gli si avviti sopra una cupola, che sarà naturalmente « la più grande dopo quella di S. Pietro »: questa chiesa è falsa da cima a fondo, è tutta una vergognosa contraffazione architettonica.

La pianta è « più originale e completa di ogni altra », a croce greca con ambulacro e quattro cappelle in diagonale, e appare come « la proiezione di una sontuosa croce con aureola a raggiera ». All'esterno qualche decina di paracarri, e quattro « contrafforti speronati » del tutto superflui danno al Tempio l'aspetto di una « specie di Maschio »: 28 colonne alte una dozzina di metri di travertino in parte finto, sostengono una corona frastagliata di timpani interi e spezzati, dritti e curvi, come tante lucerne di carabinieri, che si intersecano e si accavallano, come la frangia arricciata della carta in cui si imballa il panettone. Nell'interno 26 colonne con capitelli corinzi, alternate a 26 lesene corinzie, fingono di sostenere architrave e cornicione con mensole, dentelli, ovoli e foglie « di pura ispirazione classica »: le colonne sono false, fatte cioè di mattoni e cemento, levigate e colorate e tirate a lustro a dar l'illusione del marmo e del porfido; scanalature, basi delle colonne, capitelli, sagome e cornici, tutto è modellato, stampigliato, impresso o formato, come le figurine di gesso.

Salire sulle terrazze della chiesa e girare intorno, è un viaggio nel regno dell'assurdo e dei calcoli sbagliati, tra mille inutili, mal ritagliati e irraggiungibili spazi, in un labirinto di pozzi, cortili, lucernari, arcate, scale, corridoi, cunicoli. Contemplate dall'interno, quelle finte e gigantesche colonne oscillano, si stortano, si allargano o stringono, come gambe artificiali in una vetrina di un ortopedico impazzito. Contemplati dall'alto, dalla ringhiera alla base della cupola, stipiti, architravi, cassettoni, gole, foglie d'acanto, con ancor fresche le sbavature dello stampo, già si incrinano, macchiano, sgretolano, già mostrano le grinze di una precoce decrepitezza: pare di frugare dentro un mascherone di carnevale e scoprirvi paglia, stoppa e carta di giornale. Ricostruzione scenografica per una qualsiasi Salomè, ricostruzione di antico edificio in un qualsiasi vecchio manuale di storia degli stili: dovunque ci par d'essere tranne che in chiesa. Tuttavia, la rivista parrocchiale ci assicura che questo obbrobrio spauracchio « si allinea tra le opere che sono meta obbligatoria per il turista della Roma dei Cesari e della Roma di Cristo ».

L'architetto ideatore ed esecutore del Tempio si chiama Armando Brasini. Chi era costui? Per avere un'idea dell'uomo, del costruttore e del pensatore, basterà accennare a quanto egli in piena maturità (nel 1916, all'età di 36 anni), osò concepire e stampare, nel volume intitolato « L'Urbe Massima », affidandosi, per il commento, a un'insensata filastrocca di Paolo Orano. Ecco come il Brasini concepì la nuova Roma, tra Piazza del Popolo, Ponte Milvio e oltre.

A un centinaio di metri da Porta del Popolo due immensi propilei congiunti da un immenso arco di trionfo danno inizio a un immenso doppio porticato, della misura di quello di Piazza S. Pietro, che fiancheggia per tutta la sua lunghezza (due chilometri e mezzo, fino al Tevere) la Via Flaminia: arrivato al Tevere, il doppio porticato si biforca e continua su due ponti immensi e monumentali, uno di qua uno di là di Ponte Milvio, dedicati a Diocleziano e a Costantino: in essi, ci assicura l'Orano, il Brasini « raggiunge l'immenso delle concezioni del Piranesi ». Al di qua del Tevere sorge un arco di Trionfo alto trenta metri, dedicato alla Gloria dei Popoli Civili e, se abbiamo ben capito, anche al Compiuto Risorgimento e al Re soldato, con fontane, gruppi e statue, rappresentanti le « maggiori vittorie umane », « nazioni e principi della storia antica e moderna »: esso domina il Molo Fluviale (il Tevere viene allargato a 150 metri), tutto bugnati, fornicati e scalinate.

Al di là del Tevere, una « trionfale » caduta d'acqua, la Cascata delle Vittorie, con statue rappresentanti le vittorie conseguite da Roma sull'« equeo piano »: dietro la cascata il gigantesco Ninfeo delle vittorie con statue delle stirpi vinte da Roma: dietro al Ninfeo un « pettine gigante » formato da dodici colonne onorarie, come quella di Marco Aurelio. Al di là, sempre verso nord, si estende la Piazza



Roma, 21 aprile 1902. Senatori romani in pedana.

Latina, di 300 metri per 250, con cento statue rappresentanti « le più singolari personalità latine », coi gruppi della Terra e del Mare, con colonne rostrate: al centro della piazza il Monumento alla Latinità, con la Latinità seduta in trono sopra un nuovo arco trionfale, da cui scende il Fonte della Civiltà, a cui attingono le Nazioni, e fiancheggiata dalle statue di Mario, Scipione, Cesare e Costantino.

La Piazza continua nel Largo Dante, dove sorge un altro Ninfeo, il Ninfeo dei Fiumi, con altre statue e gruppi, mentre dall'acqua sorge la bronzea prua della Vittoria Romana. Più in là sorge il Monumento a Mazzini, poi finalmente il Monumento a Dante, costituito da una piramide conico-esagonale alta 160 metri, sopra un basamento quadrato di 130 metri per lato, sormontato da un gigantesco portico: in cima alla piramide (cui si accede mediante una scala ellittica « in pienezza ed esuberanza di luce », tutta scolpita con rilievi e statue che illustrano tutta la Divina Commedia), la statua di Dante « tale da essere vista a parecchie miglia di distanza ». L'accesso alla piramide è costituito da un nuovo portico « di inaudite dimensioni », con 50 statue di uomini illustri, da S. Francesco a Gabriele D'Annunzio.

Ai lati della piramide a Dante sorgono due templi a cupola, con tre pronai ciascuno, dedicati ai « due massimi esemplari del genere umano », Leonardo e Michelangelo. La Piazza della Latinità si completa infine con due immensi edifici termali, con parchi e giardini e infine, chissà perchè, uno smisurato Palazzo degli Uffici Comunali e una smisurata Stazione Ferroviaria, preceduta da un portico a semicerchio lungo 300 metri. Il tutto (abbellito da migliaia di figurazioni allegoriche in marmo e bronzo, da centinaia di fontane, obelischi, colonne onorarie, eccetera) in « stile imperiale e seicentesco ».

Il sonno della ragione genera mostri. Di tanto civile progetto è pur nato un campione sufficiente, il Ponte Flaminio, inaugurato un paio d'anni fa, dopo un'altra incubazione ventennale: 46 paracarri, 32 « cippi », 8 fari, 8 fontane, 4 lupi, 4 aquile romane. Brasini ha oggi 75 anni. Egli vive sulla Via Flaminia, in mezzo ai plastici e ai bozzetti delle sue opere « massime » non realizzate, come « gli ama dire », per la « piccineria degli uomini »: una specie di cimitero privato delle sue ambizioni sbagliate.

Nessuno « stile » ha mai avuto segreti per costui, che ha il genio del falso. Cominciò in stile romano nei rilievi e capitelli delle due squallide chiese del Passarelli al Corso d'Italia e in Via Piemonte, passò allo stile Impero nelle decorazioni dell'hôtel Excelsior, quindi allo stile cinese in vari progetti di ville (pubblicati nell'« Urbe Massima »), quindi allo stile arabo nel castello dei Karamanli a Tripoli, quindi allo stile tardo Liberty nell'ala orientale del Monumento a V. Emanuele, con la solita zuppa di pesce di motivi assiri, greci, etruschi, romani, rinascimentali. Le contraffazioni più congeniali al Brasini sono però l'antico-romano e il barocco.

In forme romane, ma « fusionnées avec celles de Sangallo » (Via dell'Impero, Libreria dello Stato, p. 35) costruì la bica facciata del Museo del Risorgimento sul retro del Monumento a Vittorio Emanuele; in stile classico-rinascimentale rappresentò l'Italia alla Mostra di Arti Decorative a Parigi nel 1924, in stile romano rappresentò ancora l'Italia all'Esposizione Coloniale di Parigi nel 1930 ricostruendo l'arco di Settimio Severo a Leptis Magna. Capolavoro dello stile classico brasiniano restano tuttavia le scene ch'egli fece per il film « Quo Vadis? », e che riutilizzò pari pari per la Esposizione dell'Agricoltura a Villa Borghese nel 1923, dove ricostruì una città romana, con cardini e decumani, archi di Costantino, propilei, teatri, fontane con satiri, veneri, vittorie, leoni alati eccetera: quella Roma di cartapesta piacque tanto a Mussolini, che volle dedicare al suo fondatore una fotografia con questo autografo: « Ad Armando Brasini, architetto d'Italia imperiale, attendendo il destino ».

In stile barocco decorò chiese, case e palazzi, progettò una cupola per S. Ignazio, costruì la chiesa del Buon Pastore, minacciò insieme a Marcello Piacentini la rovina di Piazza Navona, costruì il palazzo degli Infortuni sul Lavoro in Via 4 Novembre: capolavoro dello stile barocco brasiniano resta tuttavia l'ingresso del Giardino Zoologico, uscenti da riccioli e svolazzi, come il lupo di Cappuccetto Rosso dalla cuffia della nonna.

Brasini non ha mai amato le mezzo-misure: dopo la prima guerra mondiale progettò un monumento, a Vittorio Veneto, consistente in due soldati scolpiti nella roccia alti cento metri. La romanità di Brasini è spregiudicata e altamente sincretistica: volle convertire gli abissini e progettò la cattedrale di



New York. Pesca e pittura nel parco di Brooklyn.

Addis Abeba, si fece apostolo dell'Asse e progettò per Goering un « Foro per gli spettacoli » a Berlino, si fece apostolo del Tripartito e progettò una Casa della Cultura (?) Italo-Giapponese a Tokio. Mentre « prega l'Altissimo » che lo sorregga nel condurre a termine il Tempio Votivo Internazionale, progetta il Palazzo del Soviet Supremo di Mosca: ora, mentre rinnova le preci perchè si compia la cupola, sembra stia progettando un paio di moschee per i maomettani dell'Arabia Saudita, rimasti a bocca aperta davanti alla torta di Piazza Euclide.

Lasciamo da parte quanto questo genio della cartapesta progettò od eseguì in Albania, a Napoli, Taranto, Foggia, ecc. cose che non conosciamo e che non è difficile immaginare: veniamo a quanto « questo autentico romano », come lo definiscono i suoi apologeti, ideò per la « sistemazione del Centro di Roma », tra il '20 e il '30, quando cioè l'incultura littoria ebbe creato la temperatura ideale all'esplosione del delirio degli sventratori.

Visto che non conveniva più insistere sulle piramidi dantesche, Brasini propose una Via Imperiale, che distruggeva tutta la vecchia città tra il Corso e il Tevere. La Via Imperiale partiva dal piazzale Flaminio, spianava tutto quanto le capitava sotto fino all'Augusteo, isolato in una piazza tripla dell'attuale (Foro Sabauda), sfondava Piazza Borghese, distruggeva tutto tra questa e il Pantheon, isolato in mezzo a un'enorme pianura, devastava Piazza della Minerva e Piazza del Gesù: passava poi su Piazza Venezia e di qui, attraverso la futura Via dell'Impero e infilzando al passaggio il Colosseo e S. Giovanni in Laterano, infilava la Via Appia Nuova e poi, forse, anche l'Antica.

La finezza maggiore di questa « sistemazione » era il « Foro Mussolini », consistente (udite, udite) nell'« unione » di Piazza Colonna e di Piazza Montecitorio, cioè nella distruzione di Piazza Colonna, Piazza Montecitorio, Piazza di Pietra, Piazza S. Ignazio: in questo deserto immenso campeggiavano, al centro, come birilli, la colonna di Marco Aurelio e l'obelisco di Montecitorio, uniti da un basamento lungo 200 metri; a sinistra, come i denti di una balena, le colonne del Tempio di Adriano (edificio della Borsa in Piazza di Pietra); più in là, distrutti i palazzi settecenteschi, la facciata di S. Ignazio. Palazzi e chiese qua e là superstiti, venivano abbracciati da nuove costruzioni brasiniane, tra cui, naturalmente, gigantesche basiliche, terme, fontane, teatri.

In un paese di persone civili l'ideatore di simile « scenografia geniale e grandiosa », come dice l'Enciclopedia Italiana, sarebbe diventa-

to una comica innocua macchietta: invece nel 1928 Mussolini, povero diavolo che si affannava ad approvare contemporaneamente tutti i massacri che gli parevano degni della Terza Roma, esortava il governatore a dare inizio « alacramente » all'esecuzione del progetto: nel '29 Brasini veniva nominato accademico d'Italia, nel '30 membro della commissione per il Piano Regolatore di Roma: nel '33 ebbe l'onore massimo di entrare, assieme ad Achille Starace e Marcello Piacentini, nella commissione giudicatrice dei progetti per il Palazzo del Littorio da costruire di fronte alla Basilica di Massenzio. Grato di tanti onori, nel 1940 Brasini, rispondendo a una inchiesta indetta da Telesio Interlandi circa la cattiva influenza degli ebrei sull'arte italiana, esortava gli architetti italiani ad « abbandonare l'inutile studio delle riviste straniere per andare a passeggiare sul Palatino, dove è più facile diventare degni di essere architetti del tempo di Mussolini ».

Il bacillo della montatura retorica, romanistica e monumentale, specialmente terribile per architetti e urbanisti, ha raggiunto in Brasini una virulenza, un parossismo che resterà insuperato. Esibizionista di professione, Brasini per tutta la vita non ha fatto che rivestirsi di penne di pavone, non ha fatto che gonfiarsi come la rana di fronte al bue grasso, cioè a un fantasma deforme di romanità, quale poteva nascere dalle immaginazioni aberranti della sua « cultura » di autodidatta. Per tutta la vita i suoi sogni sono rimasti i sogni dell'imbianchino: un titanismo infantile, una volontà di potenza direttamente proporzionale alla sua radicale impotenza creativa. Guardiamo i bozzetti in creta dei suoi monumenti smisurati, romani, imperiali, papali: il vero Brasini è qui, in questo barocchismo esasperato e sensuale, intriso nel liberty più disfatto, una « roccaille » molliccia e vischiosa, che sembra formicolare di vermi.

All'E 42 Brasini ha progettato e costruito in parte il Palazzo della Milizia Forestale (o qualcosa del genere), in travertino e mattoni, con colonne e pilastri e archi immensi, opprimente, sinistro, funebre, minaccioso: come tanti altri baracconi dell'E 42, esso è servito recentemente da ideale scenografia per un film intitolato « Teodora ». E Teodora si intitolava un film di cui Brasini fece le scene nel 1919: tale è la forza del destino.

Eppure, cosa sta facendo adesso Armando Brasini? Convertito alla democrazia, sta progettando un Foro Parlamentario con anfiteatri per i discorsi dei senatori al popolo: sta progettando un Faro della Cristianità alto più di cento metri, nel luogo dove Costantino sognò la croce...

ANTONIO CEDERNA