



STRENNA
DEI
ROMANISTI

XLII
1981

Strenna dei Romanisti

NATALE DI ROMA
MMDCCXXXIV
21 APRILE 1981



STRENNA DEI ROMANISTI

NATALE DI ROMA

1981

ab U. c. MMDCCXXXIV

APOLLONJ GHETTI - BARBERITO - BECCHETTI - BELLONZI - BILINSKI
BIORDI - BONANNI-PARATORE - BOSI - BUSIRI VICI - CECCOPIERI MARUFFI
CLERICI - COGGIATTI - COLINI - D'AMBROSIO - D'ARRIGO - DELL'ARCO
DELLA RICCIA - DOMACAVALLI - E. DRAGUTESCU - T. DRAGUTESCU
ESCOBAR - FAITROP - FRANCIA - FREDA - GASBARRI - GRILLANDI - G.
HARTMANN - J. HARTMANN - JANNATTONI - LEFEVRE - LOTTI - MACCARI
MAGI - MANCINI - MARIOTTI BIANCHI - MASETTI ZANNINI - MORELLI
NERILLI - ONORATI - PACELLI - PAGLIALUNGA - PARATORE - F. PARISET
P. PARISET - PIETRANGELI - POSSENTI - RAGUSA - RANDONE - RUSSO
SACCHI LODISPOTO - SANTINI - SCARFONE - SCHIAVO - SCHWARZENBERG
SIMONETTI - TAGGI - TRAVAGLINI DI SANTA RITA - TURCO - VERDONE
VIAN - VOLPICELLI



EDITRICE ROMA AMOR 1980
ROMA MCMLXXXI

Compilatori:

MANLIO BARBERITO

CARLO BELLÌ

STELVIO COGGIATTI

RENATO LEFEVRE

ETTORE PARATORE

CARLO PIETRANGELI

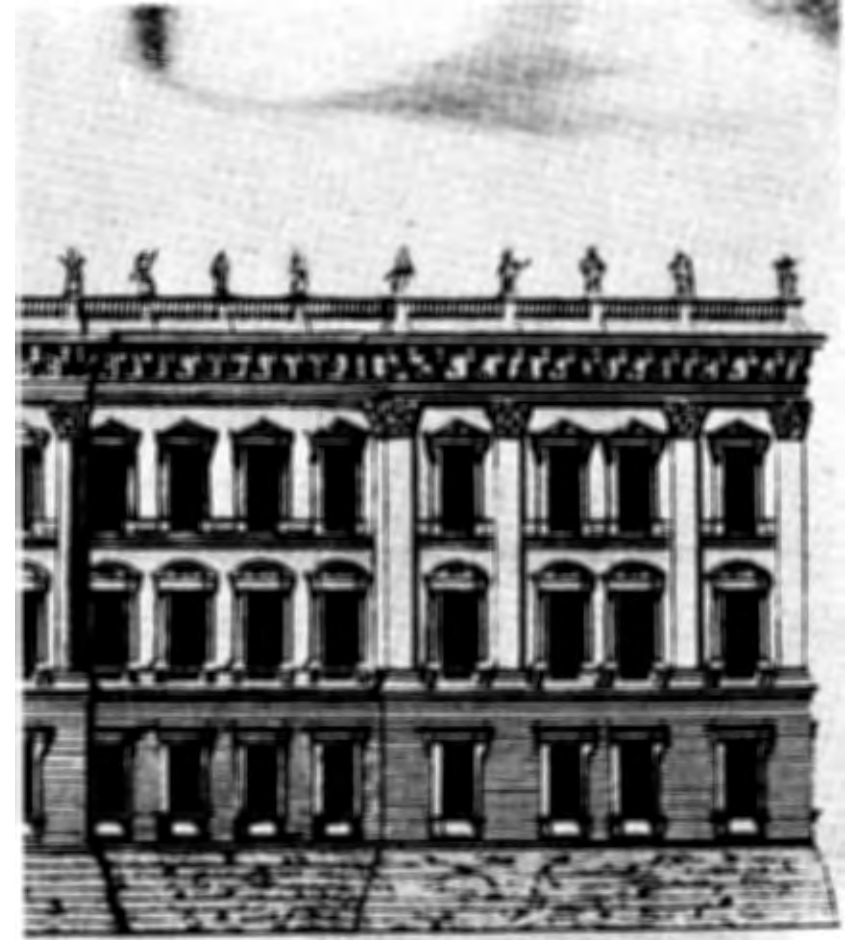
GIULIANA STADERINI-PICCOLO

Ha curato l'impaginazione:

LANFRANCO MASSACCESI



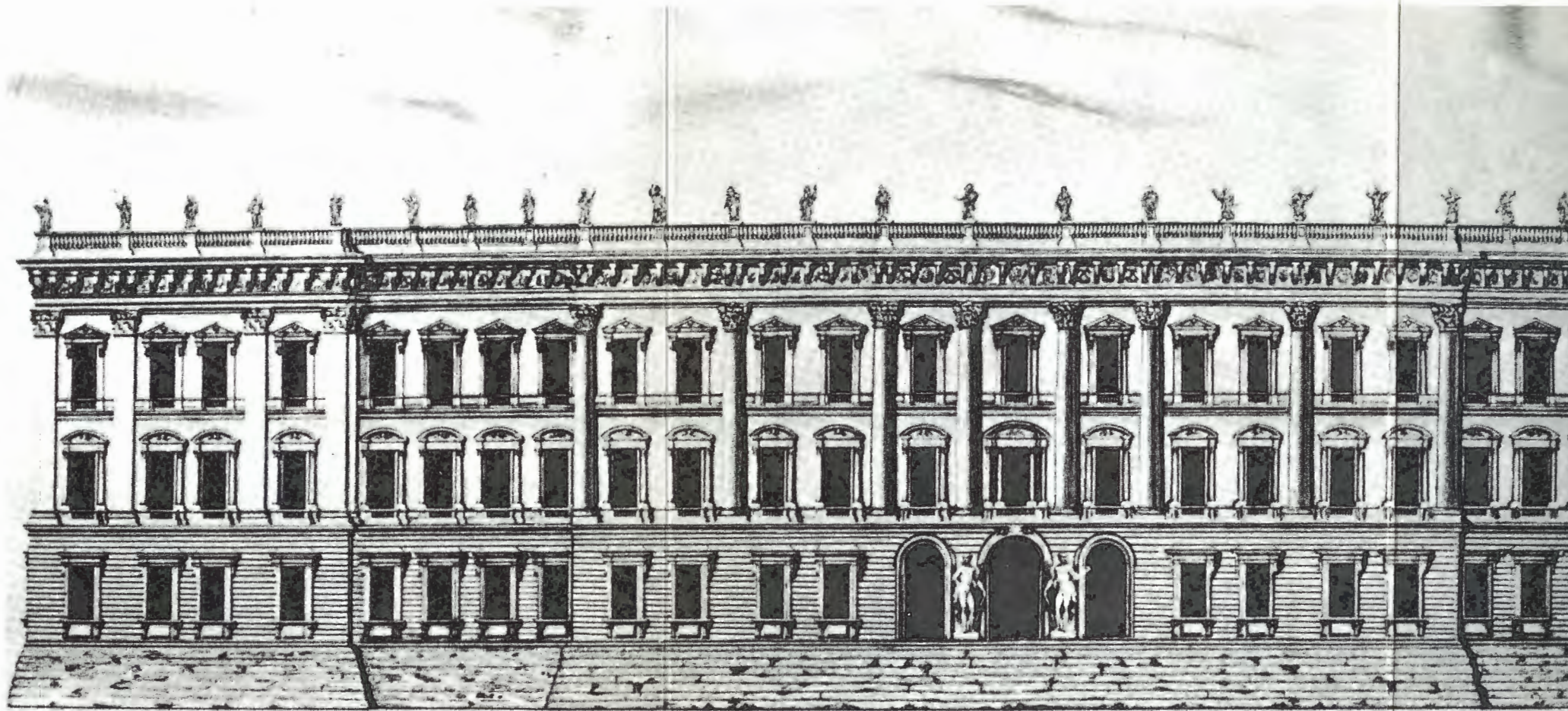
MMDCCXXXIV
AB VRBE CONDITA



Roma, agosto 1980)

avrebbe assicurato alla Francia un primato, come aveva detto al Re lo stesso Bernini il 12 luglio 1665 mentre ne completava i disegni. J.-F. Blondel, pubblicando questi ultimi, scrisse che « contengono bellezze essenziali, le quali danno una idea della grandezza ed altezza del genio di quest'uomo illustre ». Il cortile d'onore, scandito uniformemente dall'ordine colossale in colonne coronate di statue fra balaustre ma senza stilobate, ha due ordini di arcate sovrapposte e pianta a croce greca, originata dai quattro scaloni angolari (A. S., *Il viaggio...*, figg. 9, 11, 12, 21, 22). Va considerato il più significativo del Seicento e fra i cortili più belli, con quello, quattrocentesco, della Cancelleria e l'altro, cinquecentesco, di palazzo Farnese. La composizione del prospetto principale, pur impiegando l'ordine architettonico, è invece pienamente emancipata da ogni regola classica sia nell'uso promiscuo di colonne e paraste, sia nella varietà degli interassi e dei raggruppamenti delle finestre, esprimendo vera essenza barocca. Tra i corpi arretrati, le testate e l'avancorpo centrale si ha una gerarchia di valori che culmina nella zona assiale con una coppia di statue colossali e il grande balcone.

A. SCHIAVO



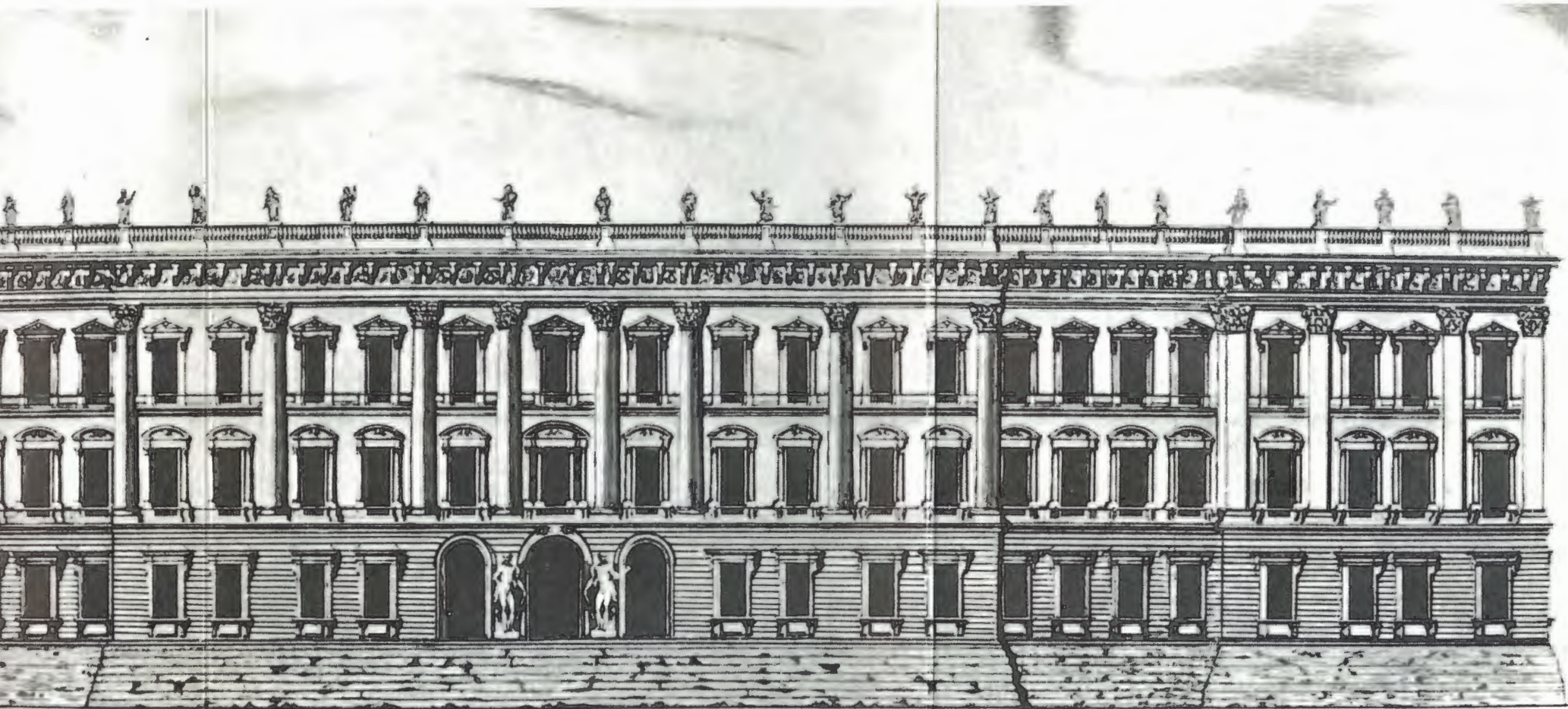
G. L. BERNINI: ALZATO DEFINITIVO DELLA FACCIATA ORIENTALE DEL LOUVRE

(ricostruzione di Armando Schiavo in base ai rilievi del modello esecutivo appartenenti al Museo Nazionale di Stoccolma; Roma, agosto 1980)

L'italianismo — manifestatosi alla Corte di Francia prima con Leonardo, poi con Caterina e Maria de' Medici ed infine col Mazzarino — infuse in Luigi XIV il desiderio di un progetto per il Louvre ideato dal Bernini, che redasse perciò, in Roma, alcuni disegni i quali, oltre ad acuire quel desiderio, suscitarono nel Re l'altro di un soggiorno in Francia dell'Artista. In seguito ai noti fatti accaduti in Roma nel 1662, ch'ebbero a malefico protagonista il duca di Créquy, il cardinale Antonio Barberini, allora Grande Elimosiniere di Corte, scriveva al Bernini che un suo viaggio a Parigi sarebbe stato « articolo di accomodamento » nei rapporti tra Francia e Santa Sede (A. SCHIAVO, *Il viaggio del Bernini in Francia nei documenti dell'Archivio Segreto Vaticano*, Roma 1956, p. 24; tale mia pubblicazione, come fonte documentaria, si pone in simmetria topografica, tra Parigi e Roma, col Diario di Paolo Fréart, visconte di Chantelou). Il soggiorno dell'Artista a Parigi durò dal 2 giugno al 20 ottobre 1665; e in quel tempo redasse nuovi progetti per il Louvre (A. SCHIAVO, *I progetti del Louvre e il cavalier Bernini*, in « Le Vie del Mondo », febb. 1938, pp. 181-9; ID., *I progetti berniniani per il Louvre*, in « Emporium », gennaio 1940, pp. 15-26) ma disegnò od eseguì varie altre opere, fra cui il busto del

Sovrano (A. SCHIAVO, *Gianlorenzo Bernini alla Corte del Re Sole*, in « Le Vie del Mondo », aprile 1940, pp. 351-71), che fu considerato ritratto ufficiale di Luigi XIV e riprodotto numerose volte da scultori francesi (S. FRASCETTI, *Il Bernini*, Milano 1900, pp. 348-9). Lasciando la Francia, l'Artista affidò le cure del Louvre a Mattia de Rossi — suo principale collaboratore nelle opere architettoniche e definito « celebre architetto » da Carlo Fontana nel suo noto libro sulla Basilica Vaticana (p. 405) — che, sulla base anche di altri particolari disegnati poi in Roma dal Maestro, curò la realizzazione del modello in legno del Louvre. Sulla scorta dei rilievi di questo nel 1956 ricostruì la facciata principale del palazzo (nuovamente disegnandola nel 1980) che, pur conservando la partizione e l'impronta di quella redatta dal Bernini a Parigi e incisa di Jean Marot, se ne differenzia per una più razionale disposizione dei suoi componenti. Larga metri 175,41 (90 tese) e alta metri 37 (dalla linea di coronamento della scogliera a quella di coronamento della balaustrata sulla trabeazione), avrebbe potuto competere con le facciate dei più famosi palazzi romani e fiorentini per grandiosità e bellezza mentre l'intero complesso della reggia e degli edifici complementari, fra cui la cappella e il grande anfiteatro nel piazzale fra il Louvre e le Tuileries,

avrebbe assicurato il 12 luglio 1665 ultimi, scrisse che grandezza ed alter uniformemente da senza stilobate, ha dai quattro scaloni rato il più significativo, della Canc del prospetto prin emancipata da og nella varietà degl essenza barocca. gerarchia di valor e il grande balcon



G. L. BERNINI: ALZATO DEFINITIVO DELLA FACCIATA ORIENTALE DEL LOUVRE

(ricostruzione di Armando Schiavo in base ai rilievi del modello esecutivo appartenenti al Museo Nazionale di Stoccolma: Roma, agosto 1980)

Leonardo, poi con
in Luigi XIV il
redasse perciò, in
uscitarono nel Re
i fatti accaduti in
réquy, il cardinale
al Bernini che un
» nei rapporti tra
cia nei documenti
bblicazione, come
Roma, col Diario
a Parigi durò dal
etti per il Louvre
Vie del Mondo»,
in « Emporium »,
ra cui il busto del

Sovrano (A. SCHIAVO, *Gianlorenzo Bernini alla Corte del Re Sole*, in « Le Vie del Mondo », aprile 1940, pp. 351-71), che fu considerato ritratto ufficiale di Luigi XIV e riprodotto numerose volte da scultori francesi (S. FRASCHETTI, *Il Bernini*, Milano 1900, pp. 348-9). Lasciando la Francia, l'Artista affidò le cure del Louvre a Mattia de Rossi — suo principale collaboratore nelle opere architettoniche e definito « celebre architetto » da Carlo Fontana nel suo noto libro sulla Basilica Vaticana (p. 405) — che, sulla base anche di altri particolari disegnati poi in Roma dal Maestro, curò la realizzazione del modello in legno del Louvre. Sulla scorta dei rilievi di questo nel 1956 ricostruì la facciata principale del palazzo (nuovamente disegnandola nel 1980) che, pur conservando la partizione e l'impronta di quella redatta dal Bernini a Parigi e incisa di Jean Marot, se ne differenzia per una più razionale disposizione dei suoi componenti. Larga metri 175,41 (90 tese) e alta metri 37 (dalla linea di coronamento della scogliera a quella di coronamento della balaustrata sulla trabeazione), avrebbe potuto competere con le facciate dei più famosi palazzi romani e fiorentini per grandiosità e bellezza mentre l'intero complesso della reggia e degli edifici complementari, fra cui la cappella e il grande anfiteatro nel piazzale fra il Louvre e le Tuileries,

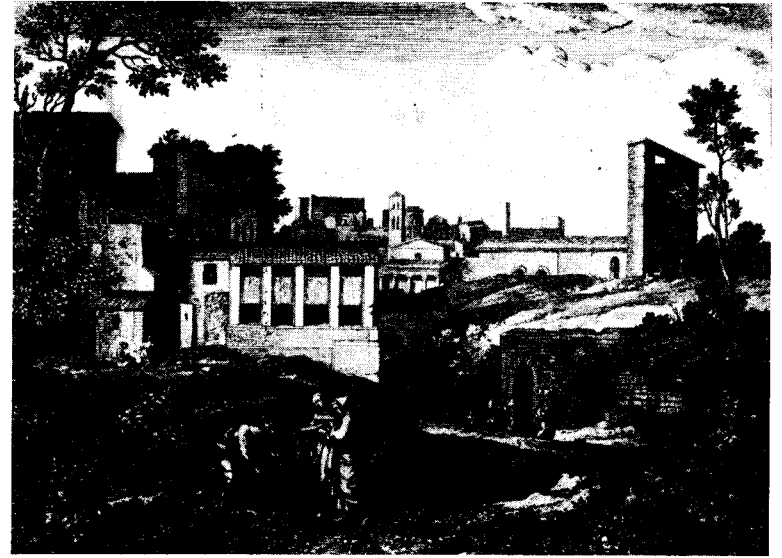
avrebbe assicurato alla Francia un primato, come aveva detto al Re lo stesso Bernini il 12 luglio 1665 mentre ne completava i disegni. J.-F. Blondel, pubblicando questi ultimi, scrisse che « contengono bellezze essenziali, le quali danno una idea della grandezza ed altezza del genio di quest'uomo illustre ». Il cortile d'onore, scandito uniformemente dall'ordine colossale in colonne coronate di statue fra balaustre ma senza stilobate, ha due ordini di arcate sovrapposte e pianta a croce greca, originata dai quattro scaloni angolari (A. S., *Il viaggio...*, figg. 9, 11, 12, 21, 22). Va considerato il più significativo del Seicento e fra i cortili più belli, con quello, quattrocentesco, della Cancelleria e l'altro, cinquecentesco, di palazzo Farnese. La composizione del prospetto principale, pur impiegando l'ordine architettonico, è invece pienamente emancipata da ogni regola classica sia nell'uso promiscuo di colonne e paraste, sia nella varietà degli interessi e dei raggruppamenti delle finestre, esprimendo vera essenza barocca. Tra i corpi arretrati, le testate e l'avancorpo centrale si ha una gerarchia di valori che culmina nella zona assiale con una coppia di statue colossali e il grande balcone.

Me ne stavo tranquillamente seduto vicino al fuoco (proprio così: un focarello, atto a fugare dalle mie vecchie ossa l'umidità di un'uggiosa serata autunnale, ardeva nel camino d'una mia casa a un centinaio di chilometri da Roma) e scorrevo un aureo libriccino intitolato *Notizia della famiglia Boccapaduli*. In realtà una *breve* notizia: quanto è bastato perché riempisse appena 777 (bel numero, chissà se casuale o voluto) pagine in quarto a un Marco Ubaldo Bicci, che si qualifica *Censore dell'Accademia Teologica nell'Arciginnasio Romano*. Quest'ultimo deve essere identificato colla Sapienza; ma, ignorante come sono, chi fosse il Bicci invece non so e bisognerà che m'informi. Di primo acchito, lo direi un cognome toscano, così breve, secco, quasi stizzoso: a poter pronunziarlo appunto alla toscana, dovrebbe suonar bene. Comunque ben nota è l'opera e scritta bene, ricchissima di notizie, documentata, credo proprio attendibile: una di quelle opere settecentesche (il frontespizio reca: *in Roma MDCCLXII*) già in un certo senso *moderne*, che anticipano l'Ottocento e sulle quali l'Ottocento ha in notevole parte fondato le sue fortune.

Dato che negli ultimi anni m'è capitato di scrivere più volte su gente di casa mia, dico subito che, *stranamente*, questi Boccapaduli, ormai estinti, non sono stati imparentati con la mia famiglia. Un vago nesso, con un poco di buona volontà, si potrebbe vederlo nel fatto che nel frontespizio del libro appare l'indicazione: *alla Stamperia di Appollo* (sic). A questa connessione se ne potrebbe giustapporre eventualmente un'altra, ma forse perfino più tenue, costituita dalla circostanza che nel palazzo Boccapaduli — ormai Pediconi per eredità, salvo errore, Guerrieri — abitò per lunghi anni il mio carissimo zio materno Norberto

Ogetti, dopo che con i fratelli aveva commesso (ma son cose che succedono nelle migliori famiglie) la sciocchezza di vendere l'avito palazzo in via in Arcione 98, il quale, con il suo cortile-giardino estendentesi, sul retro, sino a via dei Maroniti, è stato recentemente *ristrutturato* in modo pesante e anzi drastico, tanto che lo hanno tenuto sotto sequestro per circa un decennio. Esso era stato sede per due secoli di un *Collegio Mattei*, di cui, ad esempio, fa parola Fra' Casimiro (*Aracoeli*, p. XI), era stato venduto nel 1817 da un cardinale Mattei di Giove al mio trisavolo Pasquale Ogetti e, per quarant'anni prima e per quarant'anni dopo tale acquisto, era stato sede del *Serbatoio* dell'Arcadia. Vi ho accennato nella *Strenna* nel 1974 a pagina 51, e ne trattò il compianto Salvatore Rebecchini (*Dimore del Belli*, p. 144) sulla base di documenti che, richiestone, ebbi il piacere e l'onore di mettere a sua disposizione. (Incredibile coincidenza. Mentre sto scrivendo, mi cade l'occhio su un'ampia, verbosa inserzione pubblicitaria a p. 16 del *Corriere della Sera* « romano » del 2 novembre 1980, nella quale, sotto il titolo *Un nuovo giardino tra il Tritone e Fontana di Trevi* e a proposito appunto del vecchio palazzo Ogetti, si parla di *risveglio culturale*, di *recupero e risanamento del centro storico*, di *utilizzazione qualitativa e non intensiva*, di *pieno rispetto della architettura preesistente*, di *rispetto dei vincoli artistico-urbanistici*. Gesù, fa luce! come diceva la buon'anima di Guglielmo Giannini.)

Del palazzo Boccapaduli parla naturalmente il Bicci (p. 20), informando che Fabrizio, figlio di Prospero, *prese a pigione il palazzo della signora Lavinia Fregosi e nel 1613 ne fece acquisto*; e precisando che lo stabile *guarda sulla via che chiamano dei Falegnami e su la piazza di s. Maria in Publicolis* e che *racchiude, tra gli altri suoi nobili adornamenti, il pregio di non poche tele di eccellenti pennelli*. Gli *adornamenti* — cioè bei soffitti dipinti — li ho ammirati coi miei propri occhi e credo che siano tuttora in essere; e quanto alle *tele* posso specificare che, fra l'altro, esse comprendevano i *Sacramenti*, *li quali vi sono colla signora Maria Låora* (Dal Pozzo, sposa nel 1727 di Pietro Boccapaduli) *passati e che sono riputati per una delle più belle opere che uscirono dall'egregio pennello di Niccolò Pussini* (Bicci, p.



« All'acqua di S. Giorgio a Roma » di Koch.

528). Provenivano infatti, com'è noto, dalle famose collezioni di Cassiano Dal Pozzo, antenato di Maria Laura (che fu l'ultima della famiglia), e sono finite in Inghilterra.

Ma mi sono sviato. Dicevo dunque che stavo leggendo la menzionata opera quando, a pagina 130, mi sono imbattuto in un documento il quale, per quanto a me già noto per averlo visto citato e in parte riportato, mi è apparso sotto nuova luce nel testo completo. A causa della sua lunghezza, non posso certo trascriverlo integralmente, anche se il Bicci è nel vero quando osserva che esso *può porgere una qualche idea della maniera che si seguiva nel governo e regolamento di queste pubbliche Fonti in quella stagione*. Mi limito perciò a specificare che si tratta di una deliberazione con la quale i *Conservatori dell'alma Città di Roma* nominavano *commissario generale della Fontana di s. Giorgio*, sita al Velabro incontro alla chiesa omonima, il *magnifico e nobile uomo messer Bernardo Guasconi cittadino Romano*; che il provvedimento è motivato dal fatto che la fontana, *tanto*

utile a questa Città e con tanta spesa restaurata, da poi la detta restaurazione essersi tanto ripiena di terra — era ubicata in luogo molto basso — che il suolo del terreno è hora raguagliato alli poggi delli lavatori, per il che tutte le donne vi stanno con grandissimo disagio e danno delle persone loro vi lavano; e che la delibera è causata altresì dalla circostanza che a quel lavatoio vi concorrono molti giovani insolenti, discorretti e prosuntuosi, i quali con parole, con segni e atti disonesti molestano quelle donne da bene che vi lavano, non havendo riguardo né all'honor pubblico né al privato di quelle donne che vi concorrono, tanto zitelle come maritate.

Il Bicci, riporta, senza data, questo documento là dove parla di Prospero Boccapaduli (1505-1585), personaggio d'alto bordo della Roma tardo-rinascimentale (ma l'autore è costretto ad annotare che Prospero *oscurò in qualche maniera la fama del suo nome per aver egli tenuta appresso di sé una malvagia femmina di mondo*, tale Giulia de Raineriis, detta *Giulia del Sole*); e in particolare nel punto in cui narra che il predetto, insieme con Tommaso Cavalieri di michelangiotesca memoria, curò nel 1564 per incarico del Comune, come da iscrizione ivi allora apposta, il restauro appunto della Fontana di S. Giorgio.

Il provvedimento amministrativo in parola si presterebbe, ovviamente, a una quantità di chiose più o meno erudite per quanto riguarda l'acqua di S. Giorgio (detta anche di Mercurio, di Giuturna, del Lupercale, *argentina* e Dio sa in quanti altri modi), oppure il fontanile, la prossima (ma ivi non più visibile) Cloaca Massima, la carica attribuita al Guasconi e le altre analoghe, le retribuzioni relative e le singolari modalità di esse, gli stessi *giovani insolenti discorretti e prosuntuosi*, e via dicendo. Ma ciò che invece, nel testo, ha colpito la mia fantasia e ciò di cui vorrei parlare sono *quelle donne da bene che vi lavano*, una categoria cui di solito non si usa prestare attenzione. Invece su esse vi sarebbe da dir molto. Intanto, che sono estremamente meritevoli: per conto mio, quando mi capita di rilevare il candore della camicia che indosso o delle lenzuola fra le quali mi corico, ho spesso un moto di gratitudine per chi mi elargisce questa elementare eppure fondamentale componente del mio be-



« Fontaine de la Ninfe Egerie ».

nessere e, starei per dire, della mia felicità. A pensarci, la donna che lava (sia la *professionista*, che lo fa per mestiere, sia la *masaia*, che lo fa invece marginalmente e occasionalmente), nell'atto stesso in cui lava, opera qualcosa di ben più importante e significativo: purifica, rinnova, trasfigura. Tantoché dice male, o almeno inadeguatamente, Giosue Carducci: *Le camicie della sposa e le lenzuola tra le quali morì un ètico ieri, la tovaglia dell'osteria e il mantile della mensa di Cristo, i calzoncini del bambino e la giacca insanguinata del micidiale, voi tutto lavate, o lavandaie*. Evitando, oltre tutto, l'ovvietà, avrebbe dovuto dire invece: voi tutto mondate e purgate e reintegrate.

Si osserverà che in tal modo elevo le lavandare (preferisco questa desinenza, d'altronde ortodossa e inoltre più *nostra*) quasi al rango di sacerdotesse. Sotto alcuni aspetti lo sono: dell'acqua, come del fuoco le Vestali (la casa e il tempio di queste ultime non distano molto dalla fonte dalla quale ho preso le mosse, e sono

addirittura contigue a quella, a quanto sembra *imparentata* con la prima, di Giuturna). E d'altronde i sacerdoti della *Mater Deum* non *lavavano* appunto ogni 29 di marzo, se non proprio i panni, almeno la statua argentea della dea — la cui testa era costituita dalla informe pietra nera appositamente prelevata dai Romani nel 204 a. C. a Pessinunte in Anatolia — nelle acque del fiume Al-mone là dove si mescolano con quelle del Tevere?

Sì, lo so: modi, linguaggio, mani da lavandara. Ma si tratta di espressioni convenzionali, peggiorative, e con l'occhio per lo più alle mestieranti. Certo, queste erano note come piuttosto linguacciate. Uno stornello riportato da Giggi Zanazzo (*Canti popolari*, p. 225) dice: *Semo lavannare e ce protennemo* (ci pretendiamo, ce ne vantiamo), / *ciamo le braccia bone e lavoramo,* / *e chi ce pare minchiona' volemo*. E le frasi che il Belli, ad esempio nei sonetti 1862, 1975, 2018, 2197, attribuisce alle lavatrici non sono precisamente castigate.

D'altra parte, qui non si fa questione di maniere e tanto meno di belle maniere, bensì di funzione, la quale è intrinsecamente benefica e anzi, pur nella sua modestia, nobile. Quanto alle lavandare di professione, molte, se non tutte, quelle che frequentavano la mia casa erano, per quanto posso ricordare, bravissime donne, che valevano tant'oro quanto pesavano: serie, coscienziose, oneste, anzi *fidate*, come si diceva. (Mi accorgo che vengo adoperando l'imperfetto: il *genus* di cui parlo è infatti scomparso, almeno nelle città, a causa delle macchine per lavare).

Anche Benvenuto Cellini, a proposito di uno dei suoi soggiorni romani, scriveva: *sotto alla casa mia* (« in istrada Giulia ») *ci era una lavandara, la quale pulitissimamente mi cucinava* (*Vita*, libro I, cap. 82). Mi piace l'avverbio: gli è che le donne in parola erano, per lo più, non solo *pulenti*, se è lecito dire, bensì anche pulite, forse addirittura nel loro intimo. Il che mi fa tornare alla memoria l'ammonimento inciso sulle due facce di un candido marmo che ora sta nel cortile di S. Maria in Campo Marzio e che un tempo (è datato 31 agosto 1577) doveva adornare un fontanile: *Sì come panni bianchi qui voi fate / le consiencie monde aver curate* (sic).

Del resto, vi sono state lavandare illustri, come la madre di



« Vue d'une fontaine près de la Chartreuse de S.t Bartolomeo »
di C. Bourgeois.

Cola di Rienzo, la quale *visse de lavare panni e acqua portare*. Vero è che il figlio la diffamò, dicendo a Carlo re di Boemia: *de vostro lenaio* (lignaggio) *so', figlio vastardo de Enrico imperatore lo prode*. Ma, siamo giusti, come può, senza incorrere oltre tutto nel crimellese, una povera donna resistere alla Sacra Corona? Questa di Cola, peraltro, è giudicata da tutti un'empia vanteria (però audace e, a quanto sembra, efficace); ma Nausica era davvero figlia di re, eppure chiese al padre Alcinoo addirittura *l'ecceleso carro dalle lievi ruote* per recarsi a lavare nel fiume in riva al mare, là dove avrebbe incontrato nientemeno che Ulisse (*Odissea*, VI, versi 1 e seguenti).

D'accordo, qui si tratta di una lavandara d'eccezione. Tuttavia anche di quelle, diciamo così, usuali la poesia ha lasciato immagini sovente incantevoli. Il veronese Paolo Zazzaroni, nel Seicento, componeva un sonetto, intitolato *Innamorossi di bella lavandaia*, il quale comincia: *Su quel margo mirai donna, anzi dea,* / *succinta in veste, il crin disciolto ai venti,* / *ch'assisa in*

curvo pin, fra i puri argenti / gli immondi panni al fumicel tergea. Il friulano — ma visse a lungo a Roma — Ludovico Leporeo, anch'egli seicentesco, *raccomanda alla lavandaia la sua biancheria* con un bizzarro sonetto che reca appunto questo titolo e che s'inizia con la seguente quartina: *Mando fine cortine, acciò ben tràttile, / Lavinia amata, ed in bucata néttile / e col sapone in infusione méttile / e con man calchi pian, che non ischiàttile.* Ma è bene saltare un paio di secoli, per non farla troppo lunga; ed ecco, troviamo ancora un veronese, Pompeo Bettini, il quale canta *la fanciulletta sola a lavar panni, / nel suburbio, alla placida corrente*; Giovanni Pascoli, che nella quarta lirica — intitolata appunto *Lavandare* — de *L'ultima passeggiata*, compresa nella raccolta *Myrica*, ci dona tre bellissimi endecasillabi: *E cadenzato dalla gora viene / lo sciabordare delle lavandare / con tonfi spessi e lunghe cantilene*; infine Gabriele d'Annunzio, il quale ci riconduce a Roma, e anzi proprio alla *nostra* fontana, con l'agile ritmo della nota *Romanza* del 1886 (ma il titolo originario era *S. Giorgio in Velabro*) inclusa nell'*Isotteo*: *Da la prossima Cloaca, / che del maggio a la virtù / pur fioria, di femminette / gran cantar veniva su.*

A questo punto, opportunamente evocata dal *gran cantar dannunziano*, si può inserire un'altra delle strofette riportate dallo Zanazzo (p. 222): *Pija 'na lavannara, faccia bella, / che te la fa portà bianca la maja, / bianca la maja e la camicia bella.* Il Chiappini, che morì nel 1905, inserisce una nota gentile alla voce *Lavannarina* (p. 173) del suo *Dizionario*, spiegando: *Ballo romanesco, oggi in disuso, il quale si accompagnava col canto di questa canzonetta: Lava, lavannarina, / lavem'un fazzoletto, / la scuffia cor merletto, / che poi te pagherò.* Ancora una terzina da Giggi Zanazzo (p. 223): *Noi semo lavannare de palazzo, / quando sposamo lo portamo er vezzo, / de seta lo portamo er materazzo.* La quale strofa dovrebbe riferirsi al fontanile che ha dato il nome a via del Lavatore (un tempo: *del Papa*) in allineamento con la sullodata via in Arcione e, come questa, sita sotto l'antico palazzo pontificio sul Quirinale.

Pietro Romano (p. 261) riporta naturalmente, nello *Stradario*, anche la vecchia e completa denominazione della via; e inoltre un



La lavandaja.

(incisione di Giovanni Volpato da soggetto di Francesco Maiotto)

editto del 24 luglio 1738 col quale il Presidente dell'Acqua Vergine lamentava *le insolenze dei ragazzi... che si andavano a lavare nel nuovo lavatore fatto sotto le mura del giardino del papa* e vietava, come i Conservatori di un secolo e mezzo prima, *le insolenze alle donne che ivi lavano*. Lo stesso autore registra poi uno scomparso vicolo delle Lavandare vicino a piazza dell'Oca, e inoltre una piazza — da identificare con l'attuale piazza di S. Silvestro — delle Lavandare, allora così chiamata *perché quivi si sciorinavano liberamente le biancherie su corde sostenute da pali*; non senza aggiungere che nel 1778 i Maestri delle Strade disposero con editto che nella contigua via delle Convertite, *per non dare incomodo agli abitanti, non si attaccassero ganci e fermi alle mura del monastero e non si attraversasse con corde la piazza dall'una all'altra banda*.

Nel luogo citato Pietro Romano riproduce, ma in piccolo formato e su carta scadente, un'incisione di Bartolomeo Pinelli intitolata *Il lavatore del Papa*, la quale, per quanto si può distinguere, ha l'aria di essere interessante e gustosa. Il che mi condurrebbe a parlare delle molte, moltissime figurazioni ispirate al tema: *Donne al fontanile, Donne che lavano, Al lavatoio, Lavandare*. Un soggetto attraente, anche perché carico, come ho adombrato qui sopra, di sottili significazioni allusive, quasi simboliche: donne solitamente giovani, fresche, talora belle, dalle vesti colorate riflesse nell'acqua, dalle movenze — *nell'atto ancor dell'esercizio umile*, direbbe Torquato Tasso — graziose e armoniose, spesso in cospetto di antiche fonti o sulla riva di bucolici ruscelli, comunque in ambienti suggestivi, di resa sicura, piacevolmente distensivi. Una *scena di genere* ritratta da infiniti mestieranti, ma che a volte non è stata disdegnata da eccellenti artisti e che anzi, a quando a quando, ha ispirato veri maestri.

Tuttavia un'arida elencazione, necessariamente piena di mille lacune e per di più non avvalorata da un congruo apparato illustrativo, sarebbe inane. Ricorderò solo, a mero titolo d'esempio e a caso, un paio di dipinti seicenteschi intitolati *Lavandaie*, l'uno del Cerquozzi e l'altro dello Sweerts, riprodotti (figure 30, 32 e 37) da Gustavo Briganti nel catalogo della non dimenticata mostra *I Bamboccianti* (1950); quattro composizioni inserite

(pp. 44, 53, 100, 160) nel bel volume di Andrea Busiri Vici sul prevalentemente, direi, settecentesco *Orizzonte*; e infine, quanto all'Ottocento, un acquarello di Pio Joris e uno di Enrico Coleman, pubblicati da Renato Mammuccari nel recente e interessante lavoro sui *XXV della Campagna Romana* (pp. 19 e 31). Il già nominato e tanto prolifico pittor *de Tretevere* ha raffigurato molte volte il soggetto in parola: mi limito a menzionare le vivaci e aggraziate acqueforti 30 e 32 dei *Costumi pittoreschi*, editi nel 1809 da Lorenzo Lazzari *alle Convertite*. Per non dimenticare le fotografie, citerò in ultimo quella, notevole, che riprende una trentina di *donne che lavano ad un fontanile* (circa 1890) e che è riprodotta al n. 210 nel *Nuovo album romano* di Silvio Negro; il quale nella didascalia annota: *La scena, inquadrata nel classico paesaggio laziale* (siamo « nella zona del lago di Nemi »), *ha la nobiltà di un rito*.

Ma è tempo di terminare questa peregrina, oziosa e frettolosa *lavandaiata*. E mi piace di farlo rievocando i graziosi versi trascritti da Giuseppe Tomassetti (*Campagna Romana*, II, 1910, p. 190) al termine della trattazione di Castel Gandolfo. *Nel giardino annesso* (al palazzo pontificio), egli dice, *vi rimangono le statue, abbastanza malconce, di donne vestite ed inchinate in atto di lavar panni. Queste decoravano la graziosa seicentesca* (sic) *fontana della villetta Cybo, che sta fra la Galleria di Sotto e il quartiere vicino al palazzo papale, a cui adesso la villetta appartiene; ed in essa può rivedersi ancora la vasca con la iscrizione relativa*. Questa è riportata anche, come tuttora esistente, da Emilio Bonomelli (*I Papi in campagna*, 1953, p. 156) e da Isa Belli Bàrsali (*Ville della Campagna Romana*, 1975, p. 253); ma, per quanto si può comprendere, secondo il primo erano ancora, quando egli scriveva, le statue delle lavandare quelle che, sulla fontana situata fra le due rampe di una monumentale scalinata, *da brave pastorelle di Arcadia travestite, chine sull'acqua, ripetono da oltre due secoli al visitatore i versi fioriti*; mentre l'altra non specifica in tutte lettere che le statue sono state ricollocate ad ornare la vasca. In ogni caso per entrambi gli autori fu nel 1717 che Camillo Cybo, poi cardinale, acquistò il casino edificato

per uso proprio in Castel Gandolfo dall'architetto Francesco Fontana (1668-1708). Quanto ai versi, essi sono i seguenti:

Lavandare noi siamo
e d'alti pregi la nostr'arte abbonda
di cui ministro è il sole e serva l'onda.
Non vi stupite, o belle,
poiché lassù nel liquido elemento
lavan le chiome d'oro anco le stelle,
lava Cinthia il suo argento
e, dopo lunghi e lucidi viaggi,
nel mar l'istesso sol lava i suoi raggi.

FABRIZIO M. APOLLONJ GHETTI



I romani di sette e di nove generazioni e i loro celesti privilegi

Nel '78, raccontai ai lettori della « Strenna » che, ai tempi della mia infanzia, se mi accadeva di abbandonarmi a capricci particolarmente inammissibili per quei tempi — grazie a Dio — così severi, mia nonna minacciava di mandarmi in giro con un cappello verde in testa: frase di cui riuscii a chiarire origine e significato solo dopo molti anni. Come dissi allora, l'uso di quella frase e di altri modi di dire, che sentivo ripetere solo da lei e non più uditi da altri, dovevano risalire almeno ai primissimi anni dell'altro secolo, ma, più spesso e più verosimilmente, agli ultimi decenni del Settecento. Ciò perché questa mia ava, romanissima, nata nel 1854, era vissuta in una casa dove, insieme con i genitori e i nonni, abitava anche un suo bisavolo, nato nel 1774 e scomparso novantatreenne, quando, cioè, lei aveva già tredici anni, in età, quindi, da poter assorbire quelle frasi e quei modi di dire, di cui, a mia volta, ho potuto serbare memoria, tramite lei.

Il ricordo che oggi riaffiora risale, anch'esso, alla mia infanzia, cioè al periodo intorno alla fine della prima guerra mondiale e precisamente a un pomeriggio carico di pioggia e di vento, foriero di un temporale, che scoppiò, improvviso e violento, con un lampo accecante e un tuono di intenso fragore, appena entrati in casa della nonna, alla quale mia madre ed io eravamo andati a far visita. Dovetti avere un evidente moto di paura, in quanto mia nonna sentì il bisogno di rassicurarmi, affermando che non dovevo avere alcun timore, perché già mio nonno era romano di nove generazioni e, per conseguenza, il fulmine non poteva toccarmi.

Ero un bambino sui sette anni, ma il privilegio di cui, in quel momento, mi si dava così improvviso annuncio era di tale straordinaria portata che chiesi subito spiegazioni, ma la risposta

fu, come spesso accadeva: « Perché è così » e alle mie insistenze si limitò ad aggiungere — e qui l'annuncio si fece ancor più sbalorditivo — che i romani di sette generazioni erano immuni dalla jettatura e quelli di nove anche dal fulmine. E oltre alla pura e semplice conferma di questa stupefacente somma e gerarchia di privilegi, accompagnata dal solito: « Perché è così, lo capirai quando sarai grande », non ebbi mai altre risposte, nemmeno negli anni che seguirono, le numerose volte che tornai ad interrogarla sulle origini e il significato di questa credenza, che — come ella diceva — le era nota da sempre.

Non ho bisogno di aggiungere che la frase ha fatto oggetto di mie ricerche, rimaste sempre infruttuose per quanto riguarda le testimonianze e i ricordi altrui, mentre — secondo la profezia di mia nonna — solo dopo esser diventato non « grande », purtroppo, ma assai adulto, sono riuscito ad abbozzare una spiegazione che offro oggi al benevolo esame dei lettori.

Vediamo, intanto, quale significato può rivestire l'essere romano di sette generazioni. E qui, secondo noi, dobbiamo rifarci, per prima cosa, alla simbologia che questo numero, il sette, riveste nelle tradizioni religiose e nella coscienza popolare. L'argomento è davvero sterminato e noi ci limiteremo ad alcuni brevi enunciati, augurandoci che possano esser sufficienti, non diremmo alla dimostrazione, ma almeno alla comprensione della nostra tesi. Bisogna subito precisare che il sette è un numero simbolico, il quale esprime un concetto *quantitativo*; potremmo dire che, in un certo senso, ci troviamo dinanzi ad una espressione matematica e, più esattamente, lo potremmo definire come il simbolo della totalità concreta, cioè del massimo possibile che possiamo ottenere o fare *nell'ordine naturale*, sia nel bene che nel male.

Ci basterà riferirci all'autorità di s. Agostino, quando nel *De doct. Christ* (III, 15) insegna che « colui il quale dice a Dio, sette volte al giorno ti loderò, è come se dicesse: la lode di Dio sarà sempre sulla mia bocca ». Il sette esprime, quindi, il massimo di ripetizione di un evento, di un'azione, di un gesto, di una qualità o di un difetto, sempre, però, nell'ordine naturale.

Potremmo intanto concludere che il romano di sette generazioni è il romano per eccellenza, quello che nell'ordine pratico, nell'ordine naturale è *compiutamente romano*. Così noi sappiamo

— e i testi sacri, specie la Bibbia, sono ricolmi di esempi in tal senso — che un atto rituale per esser compiuto e perfetto nel suo aspetto formale e quindi capace di ottenere l'atteso risultato deve esser ripetuto sette volte. Per rimanere agli esempi che hanno diretta attinenza col nostro caso, ci limiteremo a citare i testi relativi all'importanza del sette proprio nelle cerimonie e nei riti di preservazione, di salvazione, di purificazione, di allontanamento dei mali e di tutto ciò che è malvagio.

Basterà sfogliare la Bibbia nei libri che più direttamente investono tali temi: *Es.* XII, 15-19 « Per sette giorni mangerete pane azzimo, ai quattordici del mese alla sera mangerete gli azzimi fino al vigesimoprimo », dove sarà forse superfluo far notare che 14 e 21 sono multipli del 7; così se sfogliamo il libro dei *Numeri* (IV, 7) troveremo fra l'altro: « e del sangue ne farò aspersione sette volte verso il velo del Signore... ». Si potrebbero riempire pagine e pagine con le citazioni tratte dal *Levitico* sulle prescrizioni per il rituale dell'allontanamento dei mali, della purificazione dalla lebbra, dove il sette è il numero fisso delle volte in cui i relativi atti liturgici debbono essere compiuti perché siano raggiunti i risultati di purificazione, di risanamento, di fuga dei mali. E il lettore non ha che da scegliere tra i numerosissimi passi di questo libro: *Lev.* XIII, 5, 6, 27, 32, 33, 34, 50, 51; XIV 7, 9, 16, 38, 51; XV 19, 28; XVI 14, 19, 29; XXII 24, 27; XXV 8, 9. Ricco di questi temi è anche il *Deuteronomio* (XV 1; XVI, 9, 13, 15). E vogliamo chiudere, sempre in sede di esempio, con il libro di *Giosuè* (VI 3, 4, 5): « Il *settimo* giorno i sacerdoti prendano le *sette* trombe che si adoperano nel giubileo e vadano innanzi all'arca del testamento e farete *sette* volte il giro della città e i sacerdoti soneranno le trombe... e le mura della città (Gerico) cadranno dalle fondamenta ».

Accertata così la natura e la funzione del numero sette, dobbiamo ora prendere nella debita considerazione la consapevolezza, vivissima in ogni romano, di esser stato oggetto di un particolare, straordinario favore del destino, per il fatto di esser nato in questa città. Ognuno sa, infatti, che il romano stima sorte felicissima fra tutte, quella di esser nato nella *caput mundi*, nella città unica e, sotto ogni aspetto e senza possibilità di confronti, la più

bella, la più santa, la più antica (non riuscirete mai a convincere il popolano romano che, prima della nostra, sia sorta nel mondo qualche altra città).

Non ricchezza, non potenza, né genio, né bellezza dunque, ché poco conterebbero se si fosse nati in altro luogo: la sorte più felice, il segno certo di esser un prediletto della Fortuna è quello di esser nato romano.

Ora, rifacendomi a quanto abbiamo detto prima, intorno al significato del numero sette e, visto che l'esser romano autenticamente e compiutamente, cioè di sette generazioni, è il massimo della fortuna, evidentemente « per la contraddizione che nol consente », non si può esser fortunati nel massimo dei modi possibili e, nel tempo stesso, esser vulnerabile bersaglio dalla jettatura e cioè soggetto a tutte le sfortune.

Né basta, perché andando su un terreno più strettamente religioso e tenendo presente quanto abbiamo detto intorno al valore del numero sette nei rituali di salvazione, di purificazione, di allontanamento dei mali e degli influssi maligni, ci sembra ovvio che nella coscienza popolare si sia formato il convincimento che colui il quale, attraverso le sette generazioni, è stato battezzato — e quindi liberato dal Maligno e dalle sue arti — sette volte, massimo possibile nell'ordine naturale, proprio nel centro della Cristianità, nella città santa per eccellenza, — in quella Roma « onde Cristo è romano », — non possa rimanere preda delle arti diaboliche della jettatura, e le stesse streghe, i fattucchieri e gli invidiosi nulla possono ormai contro di lui.

* * *

Diversa è la questione del romano di nove generazioni: questo è un numero sacro, di mistico significato: il nove è legato alla sfera del divino e del divino è simbolo. Già Pitagora ci avvertiva che esso è il numero della perfezione, la *dinamis*, la potenza del già perfetto tre. Le letterature sacre e profane del paganesimo e del cristianesimo sono ricolme di testimonianze sul carattere sacro, sulla perfezione somma di questo numero. Persino il profanissimo Orazio, nel prospettarci l'arte del bere, ci ammonisce (*Odi* III,

19) « Tribus aut novem / miscntur cyathis pocula commodis. / Qui Musas amat impares / ternos ter cyathos attonitus petet / vates; tres prohibet supra / rixarum metuens, tangere Gratia / nudis iuncta sororibus ».

Né si può tralasciare la sentenza di Seneca a proposito del numero 81, definito « perfectum numerum quem novem novies multiplicata componiunt ». Carcopino nel suo *Virgile et le mystère de la IV eclogue* ci mostra in quale reverenza tenesse il Poeta questo numero, insieme al sette, cominciando dai 63 versi (7×9) che lo compongono, considerato, fra l'altro, numero faustissimo.

E la tradizione pagana è confermata dagli autori cristiani, cominciando dai santi, come s. Bonaventura (*Hexaëmeron* XXI, 1) che tiene a confermarci come il nove sia espressione del divino. Dovremmo spendere molte parole per rammentare cosa rappresenti il 9 in tutta l'opera di Dante? Tralasciando la *Commedia*, i cui rapporti col 9 hanno dato origine a interi volumi, famoso quello del de Regny, ci basterà quanto dice nella *Vita Nova*, XXIX, 3, in cui, dopo aver ribadito le radici sacre del nove, afferma che Beatrice « fu accompagnata da questo numero del 9 a dare a intendere che essa era uno nove, cioè un miracolo ».

Credo che, a questo punto, potremo tranquillamente concludere che con il nove si definisce non un fenomeno quantitativo, come nel sette, ma un grado di perfezione, che ha anche riflessi di ordine materiale e temporale, ma è essenzialmente spirituale e mistico. E quindi il romano di nove generazioni, nella coscienza popolare, parteciperebbe addirittura della sfera del divino: il perfetto numero di generazioni lo fanno risalire alle origini, al tempo mitico e cioè religioso delle origini stesse di Roma. Potremmo senz'altro, ipotizzare, per lui, una discendenza diretta dall'età romulea e addirittura dallo stesso Fondatore della Città. Origine sacra, pertanto, con tutto ciò che di privilegio essa comporta, ma con particolare riguardo alla folgore, perché non dimentichiamo che Romolo muore proprio colpito da un fulmine, durante un temporale e, quindi, assunto nel cielo dagli dei, divenendo dio egli stesso, col nome di Quirino, come ci conferma Plutarco (*Rom*, 27).

È sostanza comune di tutti i miti e di tutte le tradizioni che i fondatori di religioni e di stirpi assumano su se stessi le sven-

ture e i peccati della loro discendenza, materiali e spirituali, salvandoli e redimendoli, specialmente da quei mali che essi hanno preso su se stessi: da qui, la credenza che i romani di nove generazioni, cioè di romulea discendenza, siano immuni dalla folgore, per i meriti del Fondatore della Città.

* * *

I così detti spiriti forti, quelli che credono solo alla scienza sperimentale, i « santommasi », non potranno disconoscere che questa nostra teoria abbia anche un solido fondamento scientifico. Infatti, quando a forza di invasioni e di immigrazioni di barbari e di burini, Roma cominciò a esser popolata sempre più fittamente da gente di origine tutt'altro che romulea e noi romani di nove generazioni fummo ridotti a poche decine, si dovette rimediare agli evidenti pericoli insiti in questa situazione con l'invenzione del parafulmine.

MANLIO BARBERITO



UN MONUMENTO QUASI SCONOSCIUTO

L'oratorio di S. Maria dell'Orto

Luigi Huetter, inimitabile conoscitore di cose romane, è stato senza dubbio il primo romanista ad interessarsi in maniera concreta non solo della chiesa di S. Maria dell'Orto, già trattata ampiamente da altri noti studiosi di storia e di storia dell'arte, ma anche del suo oratorio. Questo monumento, forse perché meno importante rispetto alla grande e splendida chiesa trasteverina, è sfuggito perfino a Vincenzo Forcella, autore della poderosa e meticolosa opera sulle *Iscrizioni delle chiese ed altri edifici di Roma dal sec. XI ai nostri giorni* (XIII volumi editi a Roma tra il 1869 e il 1884), il quale ignora le numerose iscrizioni che adornano questo monumento.

In un articolo, apparso sull'*Osservatore Romano* del 12 giugno 1955, dal titolo *L'Oratorio di S. Maria dell'Orto*, Luigi Huetter tracciò, come abbiamo ricordato sopra, per primo, un breve profilo storico-artistico del monumento senza illustrazioni. Anche Liliana Barroero nella sua pregevole monografia sulla chiesa di S. Maria dell'Orto (n. 130 della fortunata collana, fondata da Galassi Paluzzi, delle chiese illustrate di Roma, Studi Romani, Roma, 1976) accenna in breve all'esistenza dell'oratorio tracciandone un profilo artistico (pp. 102-103) omettendo però ogni illustrazione. Alla luce di quanto esposto si ritiene utile proporre ai lettori di questa *Strenna dei Romanisti*, sperando di richiamare l'attenzione su questo singolare monumento che per la sua importanza merita una maggiore attenzione, un breve cenno storico artistico integrato da poche notizie di archivio, da fonti epigrafiche ignorate e soprattutto arricchito da illustrazioni.

Sin dai primi anni della fondazione dell'arciconfraternita di S. Maria dell'Orto che andava assumendo nel tempo grande im-



Ingresso dell'oratorio, particolare. Notare sull'architrave la data e in alto la grande costola di cetaceo.

portanza a causa dell'aggregazione ad essa di tredici Università di Arti e Mestieri con le relative organizzazioni assistenziali socio-sanitarie, si era sentita la necessità di dotare la chiesa, a somiglianza di analoghe istituzioni romane, di un oratorio necessario per le funzioni religiose-amministrative. Dopo poco più di settanta anni (la confraternita era stata fondata nel 1492) l'oratorio era un fatto compiuto, come è ricordato dall'iscrizione incisa sopra l'architrave dell'ingresso principale: ORATORIUM A. MDLXIII.

Per molti anni esso, quasi certamente, rimase disadorno poiché i sodali erano impegnati a far funzionare il loro ospedale, istituzione di punta della loro confraternita, e a completare la

decorazione della loro chiesa che diverrà poi una delle chiese più importanti non solo del Trastevere ma di Roma.

L'oratorio, situato in un ambiente rettangolare di m 10,38 × m 6,05, ha due accessi; uno secondario dalla Sala del Vestibolo — interessante ambiente quasi ricoperto di epigrafi dipinte a memoria delle donazioni e dei vari lasciti alla pia istituzione — e uno principale situato in un vasto atrio decorato da numerose epigrafi marmoree. Un curioso cimelio, una ben conservata costola di balena, forse un ex voto di un marinaio del vicino Porto di Ripa Grande che ebbe modo di beneficiare della protezione della Madonna di S. Maria dell'Orto, sovrasta questo alto portale.

L'interno dell'oratorio, rielaborato più volte attraverso i tempi, attualmente ha l'aspetto definitivo, almeno per la decorazione pittorica e gli stucchi, acquisito ai primi del secolo XVIII, come sottolinea l'iscrizione dedicatoria dipinta sul soffitto alla base dell'affresco raffigurante L'Annunciazione della Vergine: GIACOMO BOSSI HORTOLANO DELLA CASA / FECE FARE PER SUA DIVOZIONE / L'ANNO MDCCII.

La decorazione, che si sviluppa in ventitrè scomparti di vario formato su due linee, una in basso sulle pareti e una maggiore sulla volta e sul soffitto, è quasi interamente eseguita ad affresco ma non mancano, negli scomparti minori di forma rotonda, esempi di decorazione ad olio su muro o su tela. Il piano decorativo generale dell'oratorio quasi certamente fu casuale come è dimostrato dall'utilizzazione delle tele, sicuramente più antiche e la ripetizione di alcuni dei soggetti rappresentati; le pitture racchiuse entro cornici di stucco bianco, piuttosto pesanti, creano un insieme eccessivamente vivace, non privo però di un effetto singolare.

I soggetti rappresentati, da destra a sinistra, in prima fila, sono: *S. Antonio di Padova con il Bambin Gesù* (olio su muro); *Assunzione di Maria* (olio su tela); *S. Marco Evangelista* (affresco); *S. Pietro Apostolo* (affresco); *S. Teresa di Gesù* (olio su tela); *Il Presepe* (olio su tela); *S. Domenico* (olio su muro); *Fuga in Egitto* (olio su muro); *S. Giovanni Battista* (affresco); *S. Francesco che riceve le Stimmate* (affresco); *S. Filippo Neri davanti*

alla Vergine e a S. Giuseppe (olio su muro); Arcangelo Gabriele e la Madonna (olio su muro); S. Chiara d'Assisi (olio su tela). Completa l'insieme una serie di notevoli affreschi, qualcuno piuttosto danneggiato dall'umidità, distribuiti su tutta la volta e sul soffitto con i seguenti soggetti: sempre da destra a sinistra, *La Sacra Famiglia*, *Le Anime del Purgatorio*, *La Fuga in Egitto*, *L'Annunciazione*, *S. Ignazio di Loiola*, *S. Giovanni Battista*, *S. Carlo Borromeo*, *La Natività* e sul soffitto al centro, *L'Annunciazione*. È da ricordare che la decorazione pittorica, per mancanza di notizie precise, deve attribuirsi a diversi ignoti esecutori tuttavia ipotizzabili dall'esame stilistico degli affreschi. Come è stato acutamente osservato da Liliana Barroero, essi sono di diverso impegno tanto che la *Fuga in Egitto*, per il freschissimo paesaggio e le belle figure degli angeli, può attribuirsi con una certa verosimiglianza a Giovanni Odazzi come pure gli affreschi raffiguranti *S. Marco Evangelista* e *S. Francesco che riceve le Stimate*.

Per gli affreschi come *l'Annunciazione*, *l'Assunzione*, *S. Giovanni Battista* e *le Anime del Purgatorio*, anche se molto rimaneggiati da restauri, viene spontaneo il nome di Tommaso Cardani, attivo nello stesso periodo nella chiesa di S. Maria dell'Orto, mentre per la *Sacra Famiglia*, *S. Carlo Borromeo* e *S. Ignazio di Loiola* si può pensare ad un pittore di ambiente marattesco come Giacinto Calandrucci, esecutore della decorazione pittorica della navata maggiore della chiesa.

Purtroppo, fino ad ora, non si hanno notizie precise sui lavori di questo periodo né sui committenti che dovettero essere più di uno come si può dedurre dall'iscrizione apparsa, per una caduta di colore, sopra la cornice di stucco esagonale che racchiude sopra l'altare l'affresco raffigurante *l'Annunciazione*: FRANCESCO MATARA... / F. FARE PER SUA DEVOT.... / 1702.

Importanti lavori di restauro e di abbellimento furono eseguiti nell'oratorio anche nel 1822, come è documentato nel registro n. 124 conservato nell'archivio della confraternita, relativo alle Entrate e alle Uscite degli anni 1815-1823 (collocazione giustificazioni anno 1823):



L'altare dell'oratorio proveniente dal vecchio ospedale della confraternita e qui collocato nel 1852.

SPESE PER IL RESTAURO DELL'ORATORIO SEGUITO L'ANNO 1822

	<i>Scudi</i>
Ad Antonio Chelli Muratore per lavori	92
Ad Innocenzio Oricchioni Scalpellino	20
Alli Fratelli Camanni Vetrari	19
A Franco Gatti Chiavaro	45
Ad Ignazio Veneziani Falegname per le nuove Banche, Prospere e Bussole così convenuto	300
A Mattia Ricci Banderaro per lavori	42
A Carlo Sampieri Pittore per aver colorito la Volta dell'Oratorio, Banche ed altro	95
A Gio. Pallesi per aver foderato li quadri dell'ovati dell'Oratorio	9
A Carlo Casoglio Intagliatore per prezzo de Candelieri e Croce per servizio dell'Oratorio	3,40
A Pasquale Brocchi Pietrista e Pittore per li lavori delli muri . .	30
A Gio. Maria Burri Pittore e Ristauratore de' Quadri per le Pit- ture e ritocco alli medesimi	50
Ad Antonio Trucchi Doratore per le dorature fatte in Oratorio	64
TOTALE	769,40

L'esecuzione di questi restauri trova conferma anche nell'epigrafe collocata all'interno dell'oratorio, sopra la porta principale d'ingresso: ORATORIUM B. MARIAE V. DE HORTO DICATUM / CURANTIBUS / CAROLO PANTANELLI ALOIJSIO FORNARI / AC / HIERONIJSMO SEBASTIANI DOMINICO CECCHI / IOSEPHO NICCHI ET FRANCISCO IACCARINI / SODALITIJ CUSTODIBUS / IN HANC AMPLIOREM ET ELEGANTIOREM FORMAM / PERDUCTUM / ANNO DOMINI / MDCCCXXII.

Nella lunga vita dell'oratorio è da rammentare in particolare modo la visita che Pio IX fece alla chiesa di S. Maria dell'Orto la mattina del 29 settembre 1851, festività di S. Michele Arcangelo. Il Papa si era recato a visitare l'esposizione di manufatti tessili eseguiti dagli alunni e dai ricoverati dell'Ospizio di S. Michele accompagnato dal Cardinale Tosti e dal Segretario di Stato Cardinale Antonelli. Dopo la visita all'esposizione e dopo



L'affresco della Natività situato sopra l'ingresso.



Affresco attribuito a Tommaso Cardani. *L'Annunciazione*. In basso si scorge parte dell'altare e in alto sopra la cornice una antica scritta dedicatoria.



Affresco attribuito a Giacinto Calandrucci. *S. Carlo Borromeo innanzi alla Madonna*, (particolare della parete sinistra).



Affresco attribuito a Giovanni Odazzi. *La Fuga in Egitto* (parete destra).

avere impartito la benedizione dalla loggia dell'ospizio prospiciente il Porto di Ripa Grande, il Papa raggiunse a piedi, sempre accompagnato dai cardinali, la chiesa di S. Maria dell'Orto: « Al suo passaggio l'affollato popolo ivi accorso chiedeva devotamente la Santa Benedizione... Ivi, dopo aver orato avanti al Santissimo Sacramento esposto alla pubblica venerazione in forma di Quarantore, Sua Santità si degnò passare nell'oratorio di quella confraternita, alla quale diresse le più consolanti parole, ammettendo al bacio del piede tutti quei confratelli ».

Un nuovo fatto, indirettamente, venne a mutare questo ambiente che aveva trovato un proprio equilibrio, la determinazione delle autorità governative di costruire la fabbrica dei tabacchi a ridosso della chiesa di S. Maria dell'Orto proprio sull'area di un grande orto di proprietà della confraternita nel quale essa aveva anche il diritto di seppellire, da sempre, in un piccolo cimitero, i malati deceduti nell'ospedale. L'ospedale stesso, vanto non solo del sodalizio ma del Trastevere, dovette essere abbandonato essendo i locali destinati alla nuova fabbrica. Prima di cederlo i Guardiani provvidero a togliere l'altare di marmi policromi che ornava la corsia principale per trasferirlo nell'oratorio.

L'inserimento di questo altare seicentesco in un ambiente del settecento creò una sintonatura provocando tra l'altro la sparizione di alcuni affreschi che ornavano la parete di fondo dell'oratorio e il danneggiamento dell'affresco superiore in parte investito dalla sommità dell'altare stesso. Naturalmente l'avvenimento fu occasione per collocare ai lati dell'altare due epigrafi celebrative, a sinistra: L'ANNO 1852 DALLA NATIVITÀ DI G. C. / VII DEL PONTIFICATO DI / N.S. PIO PAPA IX / AD ONORE E GLORIA DI / MARIA SANTISSIMA / MADRE DI DIO E / REGINA DELL'UNIVERSO / QUESTO ALTARE MARMOREO / I DEVOTI FIGLI DI LEI / CONFRATELLI DI S. MARIA DELL'ORTO / UMILMENTE DEDICARONO / PER LE CURE DI / LUIGI NAPULIONI FILIPPO RANIERI VINCENZO GALLETTI / IGNAZIO MAGLIOCCHETTI GAETANO PAPERI FRANCESCO FEBBI / GUARDIANI DEL SODALIZIO; a destra: DALL'OSPEDALE ERETTO A



Veduta d'insieme di parte della parete sinistra. In alto, *S. Giovanni Battista*, in basso, *S. Francesco che riceve le Stimate*, forse opera di Giovanni Odazzi.

SOLLIEVO / DEI CONFRATELLI INFERMI / DI S. MARIA
DELL'ORTO / FU TOLTO QUESTO ALTARE DI VARI
MARMÌ / QUANDO QUELL'ASILO / DI CRISTIANA
CARITÀ / PER LE VICENDE DEI TEMPI / MANCAVA /
E NELL'ANNO 1852 FU COLLOCATO / IN QUESTO ORA-
TORIO / NUOVAMENTE ERIGENDOLO E DEDICANDO-
LO / AL MAGGIOR CULTO DELLA VERGINE / PER
DECRETO DI CONGREGAZIONE.

L'edificazione della fabbrica dei tabacchi e il relativo cantiere procurarono gravi danni alla chiesa e particolarmente all'oratorio

perché, contro la volontà dell'arciconfraternita e contro ogni logica, furono create arbitrariamente nei locali situati sotto l'oratorio numerose vasche adibite a spegnere la calce viva.

Con l'andare del tempo l'umidità e il salnitro, salendo dal basso, impregnarono totalmente il pavimento di cotto dell'oratorio e dell'atrio, tanto che fu necessario intraprendere massicci e dispendiosi lavori d'isolamento con la creazione di un vespaio per l'aerazione nonché sostituire, ormai inservibile, l'antico pavimento con del marmo; i lavori, terminati nel 1881, sono ricordati da una lapide collocata nell'atrio.

All'anno 1881 risale quindi l'ultimo restauro dell'oratorio che oggi, per la fatiscenza di alcuni affreschi e la presenza di alcune crepe, avrebbe bisogno con una certa urgenza di ampi, minuziosi, delicati interventi per tutelare in maniera adeguata un ambiente che senza dubbio merita di essere salvato.

PIERO BECCHETTI



Roma, amata e detestata

Una Roma sconosciuta, ma niente affatto arbitraria, ha la sua immagine inedita e perentoria nel romanzo di Franco Simongini *La torre dell'orologio*, edito da Rizzoli l'anno scorso e accolto meritamente con grande favore sia dagli uomini di lettere sia dai comuni lettori.

È impossibile tentare di raccontarne, in un ragionevole numero di righe, la trama complessa *ab initio*, via via sempre più ramificata e annodata; interferendovi non soltanto le vicende dei personaggi principali, seppure si può parlare, per questo libro, di persone in possesso di una parte primaria (vera protagonista è la Roma di oggi, cinica, che fa presentire quella « levantina » di domani, colonizzata dagli sceicchi e popolata da barbieri e sarti, prostitute e ladri, spie e ciarlatani, venditori ambulanti e posteggiatori) ma anche una folla incredibilmente congesta, e dall'autore maneggiata nondimeno con padronanza, di figurine minute, molte delle quali hanno spicco effimero ma forte nella durata breve, da accostare tutte, per il gusto del segno rapido e i guizzi della luce, al formicolio d'uomini e di animali domestici che si agita al piede dei monumenti, delle rovine e altresì degli eventi (importanti o ritenuti tali) nelle stampe dei Sei e del Settecento. Si pensa al Callot, a Stefano della Bella, al Cerquozzi e ai Bamboccianti, talora al Piranesi.

Una Roma « nera », decadente anzi decaduta quanto è possibile nei costumi, frenetica ma senza impeti di ribellioni perché senza coscienza, epperò senza speranza di riscatto, sporca di fuori e di dentro, tuttavia profondamente amata perfino al limite della compromissione: che è la misura certa e credibile del vilipendio.

Uniche persone pulite come ermellini vi sono i pittori di via dei Riari e la cerchia dei loro amici: un Riccardo Tommasi

Ferroni, un Carlo Quattrucci « travestito da anarchico messicano, barbetta spelacchiata, baffi all'ingiù »; Quattrucci che rimane fermo nella nostra memoria affettuosa per ciò che ha dipinto, disegnato, inciso, e per la sua morte consapevolmente voluta come l'estrema ribellione possibile ad ogni forma di viltà.

Alla Roma di Quattrucci, ai suoi « travestiti » in maschere tragiche sul lungo Tevere, alle sue vedute semplificate sotto luci spettrali: Ponte Sisto, del quale senti la violenza di gittata degli archi bianchi attanagliati dagli argini; il Campo dei Fiori con la durezza metallica dei teli bianchi stesi sul mercato assorbito dall'ombra fonda, e la statua del Bruno stagliata sul rosso sanguigno delle case sforbiciate dal volo dei gabbiani; gli istanti di tenerezza effusa nelle luci grame di Villa Lante al tramonto; a questa pittura sofferta e indimenticabile, risolutamente fuori della cosiddetta « Scuola Romana », corrispondono, come credo, lo spirito meglio che i singoli passi del romanzo di Simongini, la sua sostanziale originalità e umanità, e il carattere della sua prosa densa, corrente come un fiume che si disperda apparentemente per tanti rivi, ma ritrovi poi la forza della sua piena.

Lo scrittore non mi pare davvero che si diverta nel gioco estroso (fino a darti, talvolta, il senso dell'improvvisazione, del procedimento per occasioni fortuite: ma la pagina è sempre meditata ed elaborata) della fantasia, che partita da un episodio di cronaca — un delitto — si scatena grottesca, picaresca (vengono in mente Petronio Arbitro e Persio Flacco) non mai gaudente di sé, anzi amaramente polemica, e provveduta di un sentimento costante della storia: proprio quel sentire storicamente che è il maggiore traguardo del pensiero, e l'unico che può metterci al riparo dei miti ingannevoli.

Permane dietro le parvenze dell'oggi, irritanti ed oscene, questa memoria storica nella quale scorgo la ragione di fondo dei frequenti *excursus* dello scrittore nelle vicende civili e artistiche della Roma di un tempo, rievocata dall'impeto di un amore sopravvivate alle smentite più dure, che sono le fonti del vituperio. Il finale del romanzo, con la voce « metallica e cupa » di Giordano Bruno (amato anche da Quattrucci e da me), che appena taciuta accende una vampata accecante quasi fosse « al di là di ogni ragionevole attesa, rispuntato sopra Campo dei Foiri, sopra

la città, l'abbagliante sole dell'alba romana » ci assicura che Simongini ha scritto un libro serio, a denuncia dei vertici del Potere e a sostegno del coraggio dei pochissimi uomini liberi: « Abitanti di Roma, ascoltate, è Giordano Bruno che vi parla, un povero frate che pensava che suo estremo dovere fosse quello di dire la verità che dentro di sé aveva scoperto e dentro di sé gli ruggiva, e di essere in pace soprattutto con la sua coscienza e con Dio, e che in una sera molto più fredda di questa, è stato bruciato vivo senza un lamento sopra un tumulo di fieno e fascine. Il gran caldo ancora m'opprime, e voi eravate qui in gran folla a guardarvi morire. Tra voi, li riconosco, ci sono in moltitudine, in gregge sterminato, coloro che palpano tenebre per tutto il tempo della vita, e si sentono belli, potenti, intelligenti, furbi, tanto si ammirano, che, pensano, nessuno potrà mai ingannarli. Come pecore vellutate di lana essi s'aggruppano quieti insensati dietro la bestia fornita di corna, distinta di censo e potere ma priva ugualmente di senno e ragione e parsimonia, soltanto coi denti più aguzzi e spietati, pronta a sbranarvi, voi inconsapevoli, d'un colpo e d'un fiato.

« Per alcuni, o molti, di voi, voce di popolo e voce di Dio sono una sola e medesima cosa, e il sapere consiste soltanto nel trarre fuori dal gonfiato e immodesto petto quel che la fama e la divulgata fede suggeriscono, avendo ormai il potere dichiarata subdola e implacabile guerra alla natura, alla ragione, ai sensi. Parlare istruiti dagli occhi di un altro, vedere con l'altrui parola, un balcone, un giornale, uno schermo, frenare la mente con uno stolto fantasma, questa è dunque la vostra vera e prima scoperta. Costoro, i persuasori occulti e persuasi scoperti, se la ragione non m'inganna, io credei di dover abbandonare e spregiare per un'altra legge, come i reiatti che Dio non vuole fortunati per sorte migliore ».

FORTUNATO BELLONZI

August Moszynski un illuminista polacco visitatore critico della Roma settecentesca (1785)

August Moszynski è pressoché sconosciuto in Italia, mentre proprio lui merita un'attenzione particolare, tanto per la sua cultura e competenza, quanto, e in particolare, per il suo *Diario di viaggio in Francia e in Italia*, scritto in francese, e conservato in singoli quaderni nella Biblioteca Czartoryski a Cracovia (ms 1535, 1536, 1537, 1538) e nelle lettere inviate al Re Stanislao Augusto Poniatowski (ms 676). Andrea Busiri Vici nella sua stupenda monografia su *I Poniatowski e Roma*, Firenze 1971, ne ha parlato pubblicando anche alcune di quelle lettere (p. 180, 204-213). Al Convegno Internazionale Vesuviano, nella mia relazione sugli *Illuministi polacchi sul Vesuvio e nelle città vesuviane*, ho presentato anche le impressioni e gli appunti di Moszynski. Il testo originale francese del *Diario* non è stato ancora pubblicato e solo la parte riguardante la Francia fu pubblicata da Ferdinand Benoit nel 1925 sotto il titolo *Voyage en Provence d'un gentilhomme Polonais*. Nel 1970, invece, è stata pubblicata una traduzione polacca del *Diario* con alcune abbreviazioni a cura della prof. Bożena Zboinska-Daszynska (*Dziennik podróży do Francji i Włoch Augusta Fryderyka Moszyńskiego, architekta JKM Stanisława Augusta Poniatowskiego* (1784-1786) — il Diario di viaggio in Francia e in Italia di Augusto Federico Moszynski, l'architetto della Sua Maestà Re Stanislao Augusto Poniatowski (1784-1786), Kraków 1970. Nell'appendice della traduzione il prof. Stanisław Widlak ha analizzato il manoscritto francese dal punto di vista linguistico, presentando le difficoltà di lettura e di comprensione.

Il *Diario* costituisce una vera miniera di notizie e di informazioni raccolte da Moszynski durante il viaggio, compiuto negli anni 1784-1786, ed è uno dei monumenti più illustri della lette-

ratura di viaggi polacca, e penso, che non solo polacca. Ferdinand Benoit lo paragona alle *Lettres de l'Italie* di Charles de Brosses.

Augusto Moszynski (1731-1786) infatti fu uomo di rara e vasta cultura. Nato a Dresda, fu prima legato alla corte Sassone, ma poi durante il regno di Stanislao Augusto Poniatowski, si trasferì a Varsavia, dove divenne direttore delle fabbriche reali, essendo di professione architetto ed allievo di Gaetano Chiaveri a Dresda. Moszynski fu anche un esperto d'arte: come un conoscitore collezionista curava le collezioni reali e come consigliere artistico del Re faceva acquisti competenti. Come esperto economista fu anche commissario della Zecca e membro del Consiglio del Tesoro. S'intendeva del teatro essendo direttore del Teatro pubblico. Inoltre fu scienziato, fisico e chimico; studiando alchimia fu in grado di smascherare Cagliostro. Fu autore di diverse proposte di riforme economiche e sociali. Fu infine massone e scrisse opere sulla massoneria. La bibliografia generale su Moszynski è raccolta da K. Wierzbicka-Michalska nel *Dizionario Biografico Polacco*, vol. XXII, p. 108 e segg. e nella mia relazione sugli *Illuministi polacchi sul Vesuvio...* che sarà pubblicata negli Atti del Convegno Vesuviano (cfr. B. Zboinska-Daszynska, p. 18 e sgg.). Recentemente sono stati ristampati i fondamentali saggi su Augusto Moszynski di Tadeusz Markowski nel libro *Mecenat artystyczny Stanisława Augusta* (Il mecenatismo artistico di Stanislao Augusto), pubblicato a cura di Z. Proszynska e con l'introduzione di W. Tatarkiewicz, Warszawa 1976, pp. 22-218, arricchiti di nuove note ed appunti.

Moszynski cominciò molto presto ad interessarsi all'Italia e già nel 1747 fu a Roma ed ad Ercolano. Il suo viaggio italiano, da cui proviene il *Diario*, avvenne verso la fine della sua vita in condizioni di salute precarie, quando invidiato ed accusato dai suoi nemici, tra cui anche Marcello Bacciarelli, suo successore, di esser corresponsabile negli sprechi finanziari del Re e di non aver regolarmente inventariato tutte le raccolte, di cui era curatore, era stato costretto a lasciare il posto. Allontanato dalla corte, tormentato dai creditori, amareggiato, ammalato, apatico e perfino umiliato, ottenne dal Re il permesso e l'aiuto finanziario per potersi recare in Italia da lui sempre sognata. In una lettera infatti confessava apertamente: « Je ne sais quoi, plus fort que

moi, m'entraîne avec une force irresistible vers ce pays... ». Con il mio articolo vorrei segnalare ai romanisti questo insolito e critico viaggiatore illuminista polacco, basandomi sul suo *Diario* nella traduzione polacca di B. Zboinska-Daszynska e sulla sua introduzione premissa all'edizione del *Diario*.

Il conte Moszynski era partito, sotto pseudonimo M. de Lescov cioè Leszczkow, in compagnia del suo segretario Siaud, la cugina signora Bohum e il cane Amore con alcuni servitori polacchi. L'itinerario conduceva per Cracovia, Praga, Norimberga e Strasburgo fino alla Francia meridionale. Poi attraverso Lyon, Avignon, Nîmes, Arles, Montpellier e Marsiglia scese in Italia e nel marzo 1785 si trovò a Nizza. Da qui via mare si trasferì a Genova e in seguito a Livorno, Lucca e Pisa. Alla fine di aprile fu a Firenze, dove incontrò Charles Dupaty, che ricorda questo incontro nelle sue *Lettres sur l'Italie en 1785*, vol. II, p. 41-42. A metà maggio 1785 arrivò a Roma e qui rimase fino ad ottobre, cioè più di 4 mesi. Prese alloggio nei pressi del Foro Romano, nella casa di un marmista romano, il cui cortile come un museo era pieno di marmi antichi.

Si trattava della sua seconda visita a Roma, avendo visitato la città 38 anni prima, nel 1747, quando assistette a Monte Testaccio agli scavi trovando vasi e lampade antiche. Spesso sarebbe ritornato sulle sue prime impressioni giovanili: tutto ciò che gli era sembrato splendido, perdeva durante la seconda visita la sua magnificenza. Osservava Roma ed i suoi monumenti con un occhio sobrio e critico. Aveva 55 anni. I suoi giudizi erano nel secondo viaggio più maturi, anche se discutibili, ma sicuro originali, coraggiosi e non conformisti.

Il suo *Diario* raccoglieva le impressioni che dovevano esser in seguito riordinate, redatte e preparate per la stampa. Si trattava quindi di appunti ed annotazioni spontanee, scritte piuttosto per se stesso, anche se dovevano servire per preparare un rendiconto del viaggio per il Re Stanislao Augusto Poniatowski. Moszynski aveva l'intenzione di descrivere, interpretare e commentare lo stato delle belle arti e spiegare le ragioni e le cause del loro sviluppo, progresso e decadenza. Egli era un uomo colto, conosceva la vasta bibliografia su Roma, di cui si serviva e che

citava per es. Nardini, Kircher, Visconti, Viola, Botari e, ovviamente, a tutti insostituibile Lalande. Li conosceva, ma non li ripeteva, quasi sempre esprimeva l'opinione originale. Il *Diario* purtroppo è rimasto nello stesso stato in cui lo ha lasciato l'autore, sorpreso dall'improvvisa morte a Padova nel giugno 1786. Dato che gli appunti venivano fatti immediatamente dopo le passeggiate e dopo le visite, effettuate ai diversi monumenti ripetute volte, perciò le osservazioni si accavalcano, si ripetono, si smentiscono, si correggono. L'autore, senza dubbio, intendeva riordinare il materiale, ricomporre le parti sparsi e conciliare le sue, qualche volta, opposte opinioni e giudizi. Nella sua freschezza, questi appunti hanno un valore eccezionale, anche se molte volte richiedono anche una ponderata valorizzazione, se si vuole arrivare al giudizio definitivo dell'autore stesso. Oltre ai commenti, Moszynski ha lasciato anche alcuni schizzi e piante, disegnate o abbozzate, per far comprendere meglio le sue parole.

Moszynski fu un visitatore instancabile. « Grazie a Dio », scriveva, « ho le gambe sane, posso fare ogni giorno due passeggiate sul selciato romano ». Peggio fu con la vista, poiché una malattia degli occhi gli impediva di osservare accuratamente le pitture e le medaglie: le sue memorie sono piene di lamentele per questo disgraziato difetto. Il suo *Diario* abbonda di notizie di vario genere: è ricco di digressioni, riflessioni personali, opinioni polemiche e critiche, riporta molte scene del costume e della vita del popolo romano e delle abitudini dell'aristocrazia romana. Non è un rapporto arido, sterile o pedantesco, è scritto nello stile vivo e con passione. Moszynski, uomo di natura mite, delicato e sensibile alla miseria umana s'interessava anche della vita di ogni giorno.

Uomo dell'Illuminismo, fu sobrio e concreto, molte volte ironico. S'interessava della scienza: di chimica, fisica ed astronomia e cercava contatti con gli studiosi: a Firenze conobbe Felice Fontana, direttore del Museo di Fisica e Storia Naturale, e Angelo Maria Bandini, noto bibliotecario della Laurenziana, a Roma discusse a Trinità dei Monti con Ruggiero Giuseppe Boscovich, conobbe Louis David ed il cardinale Francesco Saverio Zelada, bibliotecario della Vaticana, e con Francesco, figlio del grande Piranesi, visitò le tombe degli Scipioni.

Dal punto di vista religioso fu deista e massone e con ciò si spiegano le sue osservazioni critiche verso la chiesa ed il Papa. Adorava l'Eterno sotto la cupola del Pantheon e nelle cerimonie religiose scorgeva piuttosto l'aspetto teatrale. L'ammiratore dell'antichità con Virgilio alla mano visitava i luoghi del Lazio e della Campania, ma non fu libero dal criticismo anche verso l'antico che così adorava.

Le sue osservazioni critiche bisogna comprenderle sullo sfondo dell'epoca che l'illuminista polacco giudica troppo severamente, ricordando il proverbio *Semper sub Sextis perdita Roma fuit* e il papa fu proprio il papa Braschi Pio VI il cui primo periodo non fu troppo felice. Moszynski si lamenta che si vive solo del passato, pur distruggendolo col tagliare le colonne e facendo falsi o sbagliati restauri. Egli è uno dei primi a lanciare un grido d'allarme sul deterioramento dei monumenti d'arte all'aperto. Deplora la devastazione dei monumenti in Italia e con malinconia constata che a Roma e nello Stato Pontificio non se ne cura la conservazione. A Livorno, dice, si fondono i vecchi cannoni dei Medici, a Napoli dagli antichi bronzi si fanno campane, a Firenze i marmi e i bronzi antichi stanno all'aperto per strade, esposti alle intemperie che distruggono il marmo. Tutti dovrebbero stare all'interno, o almeno coperti da una tettoia (p. 35).

Moszynski, come un conservatore moderno, si oppone alla esportazione degli oggetti d'arte e chiede che essi siano lasciati *in situ*, protetti. Deplora la loro vendita e con indignazione, non senza ironia dice: « Preparatevi, amanti delle antichità, fra poco tutto sarà in vendita — alla chetichella. Venite a Roma con le buone copie per sostituire gli originali, venduti. Eccetto i Borghese, Doria, Colonna e Barberini tutti sono pronti per le trattative commerciali. Si giungerà a tale decadenza, e voi direte questo, che disse due mila anni fa Giugurta (e cioè *Urbem venalem, male perituram, si emptorem inveneris*). Già mi hanno offerto, continua Moszynski, alcune cose buone, e recentemente potevo comprare le Terme di Tito con gli affreschi, per pochi soldi. Non ho accettato la proposta, poiché non intendevo abitare a Roma e togliere gli affreschi richiede molto tempo » (p. 300). In realtà si trattava solo di una camera delle Terme, come ci informa più

precisamente Moszynski nella lettera, scritta da Roma il 1° giugno 1785 al Re Stanislao Augusto: « ... on a voulu me vendre la plus belle chambre de Termes de Titus, pour en emporter les peintures, mais autre qu'elle est déjà fort delabrée, je me souvient trop de l'Imborgo et me bornera au seule tableaux si je puis l'avoir à bien bon marché... ».

Dall'enorme massa degli appunti, che riempiono un grosso volume che supera più di 600 pagine di stampa, scelgo solo alcune idee che possono caratterizzare nel modo migliore la mentalità e la competenza dell'illuminato viaggiatore polacco. Moszynski sosteneva che per conoscere Roma bisogna rimanervi almeno un anno. In una lettera al Re Stanislao Augusto Poniatowski scriveva: « Je cours ici de matin à soir, sans perdre de temps » e malgrado questo constata che non si può dire che è molto avanzato nelle visite... « Il est vrais », continua, « que revois le même objet 5 et 6 fois et cela prend bien de temps. La Villa Albani, Borghese, Le Musée du Vatican et celui du Capitole et le Pantheon me contraignent au moins chacun quatre visite, tandis que St. Pierre en a eu au moins une douzaine ». In ogni lettera Moszynski offriva al Re qualche quadro o altro oggetto d'arte da comprare, pur avendogli il Re vietato severamente di fare degli acquisti, tenendo conto delle accuse a cui Moszynski si era esposto. Ma il Conte era incorreggibile e consigliava sempre nuove e, secondo lui, vantaggiose occasioni.

Due monumenti attrassero in modo particolare la sua attenzione: l'antico Pantheon e la moderna basilica di S. Pietro. Egli semplicemente adorava questa chiesa e la visitò ripetutamente, analizzandone le proporzioni, il sistema d'illuminazione, la forma della cupola e la dislocazione dei pilastri. Nei primi 12 giorni vi fu ben 9 volte, verso la fine dice che la visitò 30 volte: « Continuamente », scriveva, « scopro in essa nuovi elementi belli nello stile, nelle magnificenze o nella solidità della costruzione... ». Dopo ogni visita riempiva il suo quaderno con nuove osservazioni sparse per molte pagine, che non costituiscono purtroppo, una relazione omogenea.

In continuo faceva un paragone tra il Pantheon e S. Pietro e, se si tratta della prima impressione, dava la priorità al Pan-



August Moszynski, *Cabier qui contient la Description de Rome, Tivoli et Frascati* (Biblioteka Czartoryski di Cracovia, ms 1538 f. 1).

theon, dicendo che il Pantheon si impone subito con la sua monumentalità, con il suo portico, con le sue colonne e con tutta la sua facciata, mentre S. Pietro solo, quando si viene a contatto con le colonne, quando si analizza la struttura della chiesa se ne scopre la sua vera grandezza. L'interno del Pantheon lo riempiva di rispetto e lo invitava all'adorazione dell'Eterno e alla contemplazione. È indignato che il soffitto sia stato imbiancato per dar più luce al tempio, mentre la sola apertura, bene calcolata, illumina ottimamente tutta la chiesa, quando nelle altre chiese tante finestre le lasciano nel buio. Egli si sentiva a suo agio nella penombra del Pantheon e i suoi occhi malati potevano riposare (pp. 227, 337).

Secondo Moszynski S. Pietro dovrebbe essere annoverato tra le 7 meraviglie del mondo e non le piramidi, che a suo giudizio sono niente altro che latomie trasferite da un posto all'altro. « È superfluo », dice, « eseguire tali imprese: vanità e denaro bastano per farlo. L'idea di Dinocrate di trasformare la montagna del monte Atos in una statua di Alessandro il Grande, sembra esser degna del genio, pieno di entusiasmo. Ad essa si può paragonare la costruzione di S. Pietro ». Il posto però scelto per la chiesa gli sembra troppo basso e poco adatto a tale monumento. Egli, evidentemente, non prende in considerazione la tomba di S. Pietro. Per tale monumento, che egli giudica un esempio della perfezione delle arti e del fasto, costruito con le somme confluente da tutto il mondo, si doveva scegliere un posto più elevato. A questo proposito chiede l'apertura di una via tra il Castel S. Angelo e la basilica, per ottenere una giusta prospettiva. Anticipa così la via della Conciliazione (p. 231).

Non poche parole dedica Moszynski alla costruzione e alla struttura della basilica. Critica la facciata a 4 piani con aperture e nicchie che non corrispondono alla monumentalità del tempio. Anche la porta gli sembra troppo stretta, le due colonne non hanno, come dice, la maestosità della porta del Pantheon. Perfino il colonnato di Bernini, secondo Moszynski, non è libero da errori: i passaggi tra le colonne sono troppo stretti in relazione all'altezza delle colonne. Moszynski acutamente analizza la disposizione delle colonne che seguono il raggio dal fuoco dell'elisse,

studia la loro altezza ed il loro spessore, che provocano certe illusioni ottiche. Osserva criticamente che le colonne, malgrado certi accorgimenti adoperati dal Bernini, sembrano aver la forma di un fuso e sono troppo sottili in alto.

L'interno della chiesa, dice Moszynski, ha proporzioni perfette, anche se non colpisce a prima vista; l'ammirazione cresce quando si iniziano a guardare ed analizzare i particolari. Quando l'aveva vista la prima volta, nel 1747 l'interno era più buio, adesso invece era più chiaro essendo stati cambiati i vetri. Lo colpisce la lunghezza della navata centrale e analizzandola scopre diverse distanze e sporgenze dei pilastri che danno questa impressione, particolarmente tra il 3 e 4 pilastro (p. 233).

Il nostro visitatore è contento che tutti i quadri siano ormai in mosaico, mentre durante la sua prima visita nel 1748 ne erano composti solo 6. Per lui, tanto sensibile alla conservazione dei monumenti d'arte, è un fatto importante, poiché salva i quadri dall'umidità e dal fumo delle candele. Visitando la chiesa guarda una ad una le statue dei papi soffermandosi davanti al monumento del papa Lambertini, cioè Benedetto XIV, che conobbe personalmente durante la sua prima visita a Roma e che lo baciò al congedo dell'udienza. La sua famiglia commissionò la statua, in cui il papa è rappresentato come oratore. Al commento della sua guida: « Ecco Lambertini da avvocato bolognese che fa da Pulcinella », Moszynski fece una constatazione che l'arte è veramente decaduta a Roma dai tempi di Bernini.

Come massone e miscredente, Moszynski non risparmia certe osservazioni polemiche davanti alla statua di bronzo di S. Pietro, dicendo che si tratta di una statua di un console romano, trasformato in San Pietro mettendogli sulla testa un'aureola ed aggiungendo una mano che benedice. Quando poi Moszynski visita i sotterranei di S. Pietro gli fanno vedere una statua simile di marmo, a cui i primi cristiani avevano aggiunto la testa e la mano, mettendola là, dove oggi si trova la statua di bronzo. Poi un papa fece fare una copia di bronzo e la mise nella basilica, trasferendo l'originale di marmo nei sotterranei. Moszynski riferisce anche, come il Papa regnante andasse ogni giorno a pregare davanti a quella statua di bronzo e si stupisce, che Pasquino

o Marforio non abbiano ancora composto qualche poesia ironica su questo omaggio papale (p. 236).

L'occhio di Moszynski osserva attentamente non solo l'interno della chiesa, egli sale sul tetto della basilica e sulla cupola dandone una scrupolosa descrizione. Segue la rampa spirale e arriva alla terrazza. « Prima di uscire sulla terrazza ho trovato », scrive, « le firme di alcuni re, che sono arrivati qui, solo il re di Svezia arrivò fino alla palla. 38 anni fa, anche io sono arrivato fino alla croce della cupola, ma adesso la mia obesità e la paura delle vertigini m'hanno sconsigliato di arrampicarmi così in alto ».

Moszynski gira per il tetto e si stupisce che solo il portico sia coperto da una lamiera di piombo, mentre il resto con i mattoni messi verticalmente. Una squadra di 36 muratori e operai è pronta per le riparazioni, usando calce con pozzolana, per cui l'acqua non può filtrare. Il tetto della navata centrale sembra a Moszynski una baracca coperta con tegole come un mattonificio (p. 426). Interessante è la descrizione della cupola che vista alla sua base non permette di rendersi conto della sua grandezza, è un secondo Pantheon non avendo però le sue proporzioni poiché la cupola del Pantheon forma un emisfero mentre quella di S. Pietro è più slanciata e perciò meno distinta. Il mosaico visto da vicino è rozzo e grossolano, ma dal basso fa un'impressione ottima. Le lettere *Tu es Petrus*, dice Moszynski misurano 5 piedi. Tra la 3^a e 4^a finestra si è fatta una tremenda crepa che non dipende dalle fondamenta, ma dal peso che preme da sopra. La cupola intanto è assicurata con tre cerchi di ferro. La chiesa invece non ha fondamenta, come si è visto durante la costruzione del baldacchino. Michelangelo prevede la pressione e vi inserì 3 cerchi di ferro, ma questi non bastarono e avrebbe dovuto cingerla con una grata di ferro e maglia di bronzo contro il cedimento, ma questo non fu fatto per risparmiare le spese. Riporto qui le osservazioni di Moszynski e *videant meliores*, se corrispondano alla verità.

Camminando per i tetti Moszynski studia i metodi di illuminazione della basilica, disegna tutta la pianta delle cupole e delle cappelle. Nell'interno invece studia la cornice e descrive gli acrobatici metodi di appendere gli addobbi sulla cornice e sui

capitelli. Sulla facciata, invece, lo colpisce la grandezza delle statue che però evocano in lui un'indignazione di natura scientifica: « Non si vuol credere », scrive, « che in questo secolo illuminato, si sia limitati solo ad una Messa da celebrare ogni giorno a San Pietro, affinché il fulmine non colpisca la chiesa. Finora non c'è alcun parafulmine. E ogni fulmine porta danni da 6 a 8 mila talleri. Lo stesso ho visto al Duomo di Firenze. Oh, uomini, quando finalmente smetterete di riempirvi di pregiudizi » (p. 382).

Non posso, ovviamente, citare qui tutte le osservazioni riguardanti S. Pietro che potrebbero interessare gli specialisti. Aggiungerò ancora che egli cercò di capire il senso dei 4 pozzi, scavati al di fuori della chiesa, sotto ogni pilastro, profondi 40 braccia e riempiti fino a metà d'acqua. Pensava che vi si raccogliesse l'acqua sotterranea per evitare il danneggiamento e la distruzione della fondamenta. Il Mastro invece gli spiegò, che si era raccolta l'acqua nelle vicinanze dei pilastri per tenerli sempre umidi, poiché l'umidità è il miglior mezzo per conservare la calce composta dalla pozzolana.

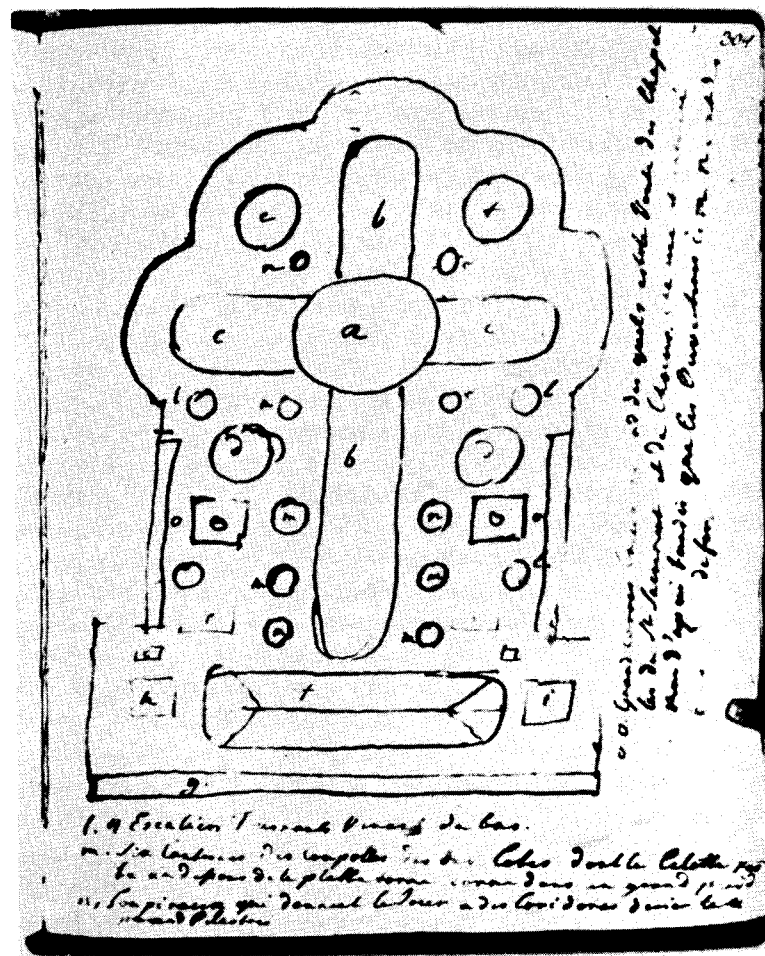
Moszynski osserva anche criticamente il modo di sistemare la grande campana che aveva costretto di tagliare l'angolo del muro, poi rinforzato con i ferri. Non gli piace la Nuova Sagrestia che sembra un dormitorio per i monaci, tanto ricco, che perfino le pareti sono rivestite di marmo. Infine Moszynski consiglia di togliere tutti gli stemmi dalle tombe dei Papi nel tempio di Dio e soprattutto di eliminare l'iscrizione pontificia dal frontone del portico. Là dovrebbe essere solo il nome di Dio e del Santo, che qui è onorato e non del papa che ha compiuto i lavori.

Ho riportato solo alcune delle osservazioni di Moszynski su S. Pietro, poiché la materia appartiene agli architetti e Moszynski chiedeva che ogni architetto venisse per 3 mesi a S. Pietro per osservare, misurare, meditare per poter capire il coraggio, la grandezza ed i metodi usati nella costruzione di questo capolavoro.

Visitando il Museo Vaticano il turista polacco rende omaggio ad Apollo di Belvedere e poi a Laocoonte; « Ma m'irrita », annota, « quando vedo, come il braccio aggiunto ad uno dei figli è

troppo sottile e quando vedo i difetti del restauro e del completamento del braccio del padre ». Durante la visita nella Biblioteca Vaticana si lamenta della mancanza di libri nuovi, ma elogia la ricchezza dei manoscritti, 36.000 secondo lui. Con amore parla del busto del Papa Benedetto XIV per cui Mengs aveva creato la sala della Biblioteca. Tra i libri stampati e manoscritti scorge due tavoli di granito di grandissime dimensioni e pensa, che siano stati fatti dai tamburi delle colonne, ma quando viene informato dal custode che le pietre provengono dal pavimento del Pantheon esclama: « Oh, Romani! che cosa non avete preso dal Pantheon! », pensando ovviamente ai bronzi. « Tre ore durò la visita nella Biblioteca e non ho visto nessun lettore », scrive Moszynski, « ed il custode afferma che gli italiani vengono raramente, sono gli stranieri i soliti frequentatori della Biblioteca ». In questa occasione racconta sulle ricerche fatte da Jan Chrzyciel Albertrandy, studioso polacco, inviato dal re Stanislao Augusto Poniatowski per raccogliere i documenti riguardanti la storia polacca. Queste ricerche durarono dal 1782 al 1784, ma il bibliotecario sostiene che Albertrandy aveva potuto vedere solo una piccola parte delle raccolte vaticane (p. 333).

Finora abbiamo accompagnato Moszynski come architetto, adesso ascoltiamo la sua relazione sulle pitture della Sistina. « Finalmente ho potuto vedere la cappella Sistina », scrive nel suo *Diario*, « prima ricevevo sempre gomitate e non potevo vedere bene. Ma devo dire purtroppo blasfemie, ma che cosa ci posso fare, se la natura m'ha dato altri occhi e altro gusto. Il famoso affresco "L'Ultimo Giudizio" è orribile, cattivo nel colore e nella composizione. Solo il colore offuscato, su cui l'artista ha dipinto le figure, è armonioso. Se Michelangelo è riuscito a fare qualcosa bene, questo è la confusione che forse regnerà in tale giorno. Dappertutto compaiono qui le stesse figure, solo che diversamente situate, e sempre troppo massiccie ». Dopo questa critica però aggiunge: « Forse nessuna pittura è stata eseguita con maggiore coraggio e maggiore forza. Nessun quadro ha avuto un così eccellente disegno. Si vedono tali posizioni delle figure che nessun altro artista sarebbe in grado fare. Ogni figura è per se stessa quasi uno studio accademico e l'affresco potrebbe essere una



La pianta dei tetti di S. Pietro, disegno di A. Moszynski, Biblioteca Czartoryski di Cracovia, ms 1538 f. 304.

scuola per coloro che studiano disegno. In una parola, questo è un capolavoro dell'arte del disegno, di anatomia che vuol esser rivestita di corpi molli e soffici con contorni fluidi » (p. 280, 397).

Per le pitture della volta Moszynski è più benigno sottolineando l'eccellenza del disegno, vede mitigato il colore sullo sfondo dorato, distingue più vari movimenti delle figure disegnati nel modo più pacato e con la dolcezza delle forme. La confusione che Moszynski scorge nell'atmosfera del « Giudizio Universale » corrisponde infatti alla verità e vorrei ricordare che un poeta polacco del '900, Kazimierz Tetmajer, parlando di questo affresco, in una poesia, esclamò: « Questa parete ruggisce come un buffalo ferito » e terminando i versi, dedicati a questa pittura, constatò: « non un uomo, ma un vulcano ha gettato tutto fuori di se... ».

Moszynski fu un entusiasta di Raffaello, ma quel suo entusiasmo lo riservava solo alle « Stanze », mentre disapprovava le « Logge » con le loro grottesche pitture delle Terme di Tito, come all'epoca di Moszynski si chiamava la « Domus Aurea » di Nerone. Occupandosi della pittura di Raffaello si soffermava largamente sullo stato di conservazione delle sue pitture alla Farnesina e nel Vaticano, che egli ha trovato, nella sua seconda visita, dopo 38 anni, molto deteriorate. Anche nelle Terme, durante la prima visita, egli poteva leggere 8 nomi di pittori francesi dell'anno 1576, ma nella seconda ne erano leggibili solo due. Nel suo *Diario* ripetute volte egli ritorna con preoccupazione a queste pitture: « Povere "Logge" di Raffaello », scrive, « appena si possono distinguere. Metà degli ornamenti è svanita. I soffitti sono ancora conservati nello stato passabile. Nella terza loggia è caduto tutto quello che fu opera di Zuccari, le volte anche sono state coperte con gesso ed alcune pareti imbiancate ».

Se si tratta delle pitture delle « Stanze » quelle sono conservate meglio, annota Moszynski, e confessa « la "Liberazione di San Pietro dal carcere" sempre mi fa grande impressione. Bisogna temere che tutti questi affreschi saranno infine vittima dell'umidità. I rilievi e le cariatidi, e pare che anche Eliodoro, sono minacciati dai danni causati dalle scale e dalle tavole di legno delle impalcature, che costruiscono i giovani pittori che qui si chiudono

e fanno le copie per gli inglesi... ». « Senza sosta », dice Moszynski, « si copiano gli affreschi di Raffaello e giustamente, poiché fra poco non si potrà riconoscere niente ». Moszynski, a cui stava a cuore la conservazione dei monumenti, vedeva tre principali nemici di questi affreschi: come primo cita l'umidità, il secondo vede nelle scale che si appoggiano alle pareti e nell'abitudine dei tappezzieri di attaccare alle pareti stoffe e tendaggi e il terzo e il più grande pericolo, individua nei giovani pittori che copiavano le pitture. Per riprodurre meglio il disegno, essi attaccavano alla parete con la cera o con le grosse spille la carta impregnata di olio e poi togliendola spesso strappavano intere parti della pittura (p. 278-79).

In questo breve saggio mi sono limitato finora quasi esclusivamente a S. Pietro e alle pitture del Vaticano, ma il *Diario* di Moszynski contiene una ricchezza straordinaria di osservazioni sugli altri monumenti romani antichi e moderni. Per completare questa rassegna aggiungerò qualche suo appunto sulle chiese romane. Egli critica le facciate delle chiese dicendo che il loro stile non semplice è maestoso, le colonne e i pilastri si divorano a vicenda e si allontanano dalla nobiltà dell'antico. « Oso dire », scrive, « che la facciata del Pantheon e del tempio di Antonino e Faustina sono più maestose che quella di S. Pietro... ». Parlando di S. Croce di Gerusalemme, giudica il suo portico negativamente paragonandolo ad un salone estivo ed esclama: « Caro Lambertini, tu sei stato tanto caro e dotto, ma i tuoi architetti non avevano gusto ». Non gli piace la facciata di S. Carlo: ha solo due colonne e doveva averne quattro per essere più solenne. Anche la cupola di questa chiesa, che come asserisce Moszynski è la più alta dopo quella di S. Pietro, ha i pilastri troppo sottili: se a S. Pietro nelle nicchie dei pilastri trovano posto grandi statue, a S. Carlo appena gli *ex voto* (p. 314, 336).

Alcune note dell'illuminista polacco sono sorprendenti: dice, per es., che a Roma almeno 30 chiese sono dedicate alla Vergine, a suo figlio solo 3, alla S. Trinità 2, ma non ce n'è nessuna per Dio Padre: « gli hanno assegnato un ruolo di buon vecchio », conclude Moszynski, ed è un massone che parla: « Se non si recitasse il "Padre nostro" o nelle preghiere latine *l'omnipotens sem-*

piterne Deus, ci si sarebbe dimenticati di Lui. Nelle chiese si adorano i santi, gli angeli, la Vergine, ma non Dio Padre ».

Moszynski gira per le piazze di Roma ed ecco cosa scrive su piazza di Spagna: « Qui abitano gli stranieri, le ragazze dal noto mestiere, debitori e assassini. I privilegi legati a questa piazza, che dipendono dall'ambasciata di Spagna, vanno in raggio di 2 miglia. Qui non c'è alcun palazzo degno di nota, ma solo la scalinata. La spesa per la sua costruzione era inutile, poiché si può comodamente arrivare alla chiesa da altre parti (si vede che il nostro turista considera qui solo la ragione pratica). Il centro della piazza non è lastricato, addobbato solo da una fontana (secondo Moszynski) mediocre » (p. 367).

Se piazza di Spagna non suscita in Moszynski entusiasmo, gli piace piazza Navona, pur trovandovi qualche osservazione critica da fare sulle fontane. Ritene che la fontana dei 4 fiumi copra un po' la facciata di S. Agnese, anche se si trova un po' a destra. Moszynski propone di trasferirla al posto della fontana del Moro e di lasciare solo due fontane sulla piazza. Con questo accorgimento la piazza acquisterebbe un aspetto più grande e la facciata della chiesa sarebbe pienamente visibile (p. 226).

Concentrandosi sui monumenti moderni Moszynski non trascura le antichità. Visita il Foro Romano durante il caldo estivo, contempla il luogo del Circo Massimo, dove trova un grande orto, ma dove si può distinguere la forma dell'antico monumento. Sale sul Palatino, offrendo un'interessante descrizione delle rovine sotterranee sotto il palazzo dei Flavi: descrive le sale e gli scavi nella villa Magnani, eseguiti dall'abate francese Rancoureuil che occupava una parte del palazzo. Entrando dentro osserva le stanze vuote ed alcuni oggetti lasciati, dicendo che per portar via tutto commodamente si sono costruite le scale. In un posto legge con ironia un'iscrizione, posta dagli scavatori, che dice che tutto ciò, cioè tutta questa devastazione, come la definisce il polacco, è stata fatta per il progresso delle arti. Il rapporto di Moszynski si dovrebbe controllare con gli studi di Guatani, Bartali e altri che si sono occupati della storia degli scavi nella villa Magnani sul Palatino (p. 320).

Moszynski deplora anche il fatto che tutto ciò che è stato

trovato negli Orti Farnesiani, cioè nella Domus Tiberiana, sia stato portato a Napoli dai Farnesi: solo la scoperta di Ercolano avrebbe posto fine a queste asportazioni delle antichità da Roma a Napoli. Così, dice Moszynski, è andata a Napoli la statua di Agrippina, e aggiunge che questo viaggio fu più felice del primo, poiché la nave non si è spaccata. Qui Moszynski allude alla morte di Agrippina perpetrata da Nerone.

Dopo la visita alle Terme di Tito, cioè alla Domus Aurea di Nerone, deluso scrisse al Re: « Les belles Termes de Titus, si souvent copiées, vues sur le lieu m'ont paru bien grossières, car l'imagination des copistes les a bien embellies. Je Vous en envoie un ainsì qu'un morceau de pierre que j'ai pris dans l'endroit qui Vous fera juger du reste ». Inviava dunque al Re un pezzo dell'affresco originale, egli che così duramente condannava l'asportazione e la devastazione dei monumenti antichi. Si vede, che è più facile far delle prediche che attenersi alle severe e giuste raccomandazioni.

Tristi sono le sue impressioni riportate dall'Augusteo, cioè dal Mausoleo di Augusto, in cui alla sua epoca si svolgevano le corride dei tori: « Intorno al Mausoleo vi sono piccole case, nell'interno è allestito un teatro con gradinate di legno. Inoltre c'è un mercato: nelle nicchie tombali sono appesi i pezzi dei buoi, carni suine e abbacchi, o stanno i sacchi con la farina. Bisogna sapere come fosse prima, per rendersi conto che questo era una volta la tomba degli imperatori del mondo ». Tra queste malinconiche osservazioni storiche Moszynski studia la disposizione delle gradinate e in particolare i modi, come siano stati stesi i veli sopra gli spettatori contro il sole ed il caldo, mentre la parte centrale rimaneva scoperta. Calcola l'inclinazione del sole nelle diverse ore del giorno e conclude che, come al Colosseo, se il solo ora stava 50° sopra l'orizzonte, si poteva con questi veli ombreggiare la cavea (p. 318).

Per finire ricorderò ancora che il Colosseo evocava in Moszynski strani progetti. Egli richiamava l'attenzione sulle sue rovine e si stupiva che nessuno le restauri come l'anfiteatro a Nîmes o come aveva fatto la piccola Verona. Dato che già tanto è stato distrutto dagli stessi Romani egli si rivolge ai cittadini di Roma

con un consiglio assai strano: « Conservate solo metà del Colosseo, demolite la seconda parte e usate il materiale per il restauro della prima. Fate di essa un teatro come a Taormina e si potranno presentare a cielo aperto le opere di Metastasio e altre tragedie. Questo avrà più valore che il restauro del teatro di Tordinona, distrutto dall'incendio e colpito sempre dalle alluvioni del Tevere. Cambiate questa spelunca (invoca Moszynski) di ladri ed assassini che si nascondono sotto le volte che minacciano il crollo, fate di queste un magazzino di olio e di grano, che tanto spesso manca. Sui piani superiori fate le officine per gli artigiani e datele gratis. Allora si avrà da questo enorme rudere un vantaggio vero e si conserverà una parte del più grande e maestoso monumento dell'antichità. Ma parlo ai sordi che non vogliono ascoltare ». Per fortuna, dobbiamo aggiungere noi.

BRONISLAW BILINSKI



Era Accademica dei Lincei la “Vinattiera” di Carducci

Famosi a Roma non da meno di quello milanese della contessa Clara Maffei, dove s'incontravano patrioti e cospiratori, uomini politici e letterati, artisti e musicisti, furono il salotto di don Michelangelo Caetani, duca di Sermoneta, e quello che, in un certo modo, ne fu la continuazione, della diletta eruditissima figlia donna Ersilia, *unica* donna accolta nell'Accademia dei Lincei che era andata sposa al conte Lovatelli: furono salotti che ebbero risonanza anche all'estero per l'accoglienza fatta a personalità straniere in visita a Roma o viventi fra i Sette Colli.

Don Michelangelo Caetani della famiglia in cui era nato il pugnace Papa che governò la Chiesa col nome di Bonifacio VIII, era succeduto al marchese Origo nella carica di capo dei pompieri — il cui corpo aveva ristrutturato fornendolo di moderne attrezzature importate dall'Inghilterra — nella quale restò per trent'anni ricevendo da Gregorio XVI il Collare di Cristo per l'opera svolta nel salvataggio delle religiose del monastero della Nunziatina all'Arco dei Pantani, nel furioso incendio del 29 luglio 1839. E se per un incendio don Michelangelo aveva potuto portare al collo la suprema distinzione onorifica del Vaticano, egualmente per un incendio gli entrò in casa la prima moglie, contessa Rzewuska, in quanto che essa si era innamorata di lui vedendolo, dall'antistante palazzo Torlonia — poi demolito — dove abitava con la madre, dirigere arditamente l'opera di estinzione di un incendio scoppiato a Palazzo Venezia.

Nel 1848 don Michelangelo era stato nominato Ministro di Polizia, si era, però, poi, subito dimesso non sentendo quella carica congeniale alla sua natura; ma nel 1870 fu lui a portare a Vittorio Emanuele i risultati del plebiscito.

Un ritratto assai puntuale del duca di Sermoneta lo dobbiamo ad un suo ammiratore straniero: il letterato francese L. M. G. C.

Delatre (1816-1893) che aveva trascorso la giovinezza a Roma, aveva preso parte alle lotte politiche e fu espulso dalla *Communis Patria* per le critiche onde erano farcite le sue corrispondenze alla *Nazione* di Firenze.

Don Michelangelo Caetani era uomo di vasta cultura, apprezzato ellenista e dantista e dotato di versatilissimo ingegno: usava con bravura matita, pennello e scalpello, e una sua statuetta dell'Amore ornò, anche all'estero, la mensola dei caminetti di case patrizie. Egli si applicava a dipingere porcellane che con la omogeneità e impermeabilità della superficie consentono, nella operazione artistica, finenze che la maiolica per il poroso strato stannifero onde è ricoperta, acquistando essa superficie cristallina e compatta solo dopo la cottura a gran fuoco non consente; e di sue coppe, anfore, vasi, piatti e presentatoi erano ornate le stanze del palazzo di via delle Botteghe Oscure. Molto s'industriava a fare tagliacarte in argento impreziositi di coralli e in avorio. Era stato lui a dare all'orafo Pio Castellani l'idea di imitare i gioielli etruschi, dalle collane, alle fibbie, ai bracciali, che erano venuti alla luce dagli scavi nella necropoli di Cerveteri: essi rivoluzionarono la moda femminile per l'entusiastica accoglienza che ebbero e ne derivò una fiorente industria. « Il duca di Sermoneta — scrive il Delatre — ogni giorno inventa qualche nuovo arnese, qualche nuova suppellettile. Ha inventato perfino un nuovo genere di cravatta! Sa trarre partito da tutto: qualunque cocchio, scheggia, rottame, straccio che gli capiti davanti si trasforma tosto tra le sue mani in un oggetto utile o giocoso. Se trova un tappo di sughero ne fa un padre cappuccino, se trova un cilindro di cristallo, avanzo di qualche vecchio lampadario, ne fa un bel vaso da fiori, se trova una lastra di marmo corrosa e spaccata vi scolpisce una iscrizione latina, poi l'incasta nel muro del suo cortile e poco dopo un epigrafista tedesco che viaggia in Italia per raccogliere iscrizioni antiche, copia anche quella e la pubblica in un giornale scientifico accompagnandola con una lunga, dotta dissertazione ».

Avevano frequentato il salotto di don Michelangelo le più illustri personalità del tempo e fra gli stranieri Walter Scott e Stendhal, Renan e Lord Acton, Balzac e Franz Liszt, Ippolito Taine e Longfellow, Emilio Ollivier e Edmond About, Gregoro-



Giosuè Carducci nell'anno dell'incontro — 1882 — con donna Ersilia Caetani Lovatelli.

vius e Mommsen e fra gl'italiani Massimo d'Azeglio, Bettino Ricasoli, Terenzio Mamiani e Ruggero Bonghi.

Di non minor prestigio e fama fu il salotto di donna Ersilia che parlava benissimo il latino, dei cui impegni di archeologa ci restano opere oggi rare: *Thanatos* (1888), *Miscellanea Archeologica* (1889), *Scritti vari* (1898), *Attraverso il mondo antico* (1901), *Ricerche archeologiche* (1903), *Varia* (1905), che le avevano valsa l'accoglienza nell'Istituto Germanico: erano volumi formati dalle memorie che donna Ersilia pubblicava negli *Atti* dell'Accademia dei Lincei o nella *Nuova Antologia*.

A frequentatori illustri del salotto paterno altri se ne aggiunsero sì da farne un vero *parterre de rois*: re delle lettere, delle arti, della scienza, della medicina, della musica, della filosofia e dell'archeologia: Huelsen dell'Istituto Germanico e Paul Bourget, il cardinal Mathieu e l'Helbig, Ignazio Guidi e Rodolfo Lanciani, l'Hansen e il Lenormant, Costantino Nigra e Giacomo Barzellotti, Domenico Gnoli e Enrico Panzacchi, G. B. de Rossi e Ariodante Fabretti, G. E. Rizzo e Antonio Fogazzaro, monsignor Duchêsne, direttore della Scuola Francese, cui spettava di celebrare il rito del battesimo di qualche nuovo gattino d'Angora della contessa e che nel suo appartamento, a Palazzo Farnese, possedeva una piccola colonia di gatti di pregiate razze; e Giacomo Boni, cui doveva toccar la fortuna della scoperta del *Lapis Niger*, supposta tomba di Romolo, negli scavi promossi nel Foro per volere del ministro Guido Baccelli il quale aveva dovuto dare il primo colpo di piccone per vincere la resistenza e la pavidità dell'Amministrazione Capitolina, a far demolizioni; il conte Enrico di San Martino che con memorabili concerti nell'*Augusteo* rese mondiali fama e prestigio dell'Accademia di Santa Cecilia di cui era Presidente, e Adolfo Venturi insigne storico dell'arte; Luigi Morandi, che fu il primo curatore dei sonetti di G. G. Belli pubblicando in un volume a parte quelli licenziosi quasi che essi senza nocumento potessero essere estrapolati dal contesto omogeneo di tutta l'opera; gli scultori Calandra, Monteverde e Leonardo Bistolfi cui si deve il mirabile marmo de « La Bellezza liberata dalla materia » posto all'ingresso del Mausoleo-Museo che l'Engadina, memore e grata, volle elevare a Saint-Moritz, alla memoria di Giovanni Segantini

per la valorizzazione fatta con i suoi quadri delle sue bellezze naturali e dei suoi costumi.

Il 3 gennaio del 1882 Giosue Carducci aveva scritto a Guido Mazzoni, che desiderava averlo suo ospite, che sarebbe partito la sera del giovedì per arrivare a Roma alle 5,30, ma che non sarebbe andato subito da lui per non arrecare troppo fastidio e avrebbe atteso le 7. La permanenza a Roma per le adunanze del Consiglio Superiore della P.I., di cui era membro, non fu breve; di quelle adunanze tenebrose che gli vietavano di andarsene con qualcuno degli amici più cari e devoti a godere il verde dei Castelli e a berne i vini, è un'eco nella lettera che Carducci scriveva a Marianna Giarrè Billi: « Non ne posso più. Sono tredici giorni di quasi conclave. Di fuori il sole avvolge del suo roseo riso l'alma Roma e i Colli Albani. Qui dentro, nella sala dove fu condannato Galileo, bisogna accendere il lampadario alle 3 e mezzo. Il sole odia il luogo d'infamia. Dimani la faccio finita io, e fuggo ad Albano ».

Due giorni prima di ripartire Carducci aveva ricevuto il biglietto da visita che don Michelangelo Caetani gli aveva lasciato o alla Minerva o in albergo e così lo ringrazia: « Signor Duca, sono dispiacentissimo che il dovere, il quale richiede tutte le ore della mia giornata mi impedisca un altro dovere: quello di venire a ringraziarLa di persona della gentilissima carta onde volle visitarmi e a significarLe il piacere grande che io ebbi come italiano di conoscere visibilmente in Lei un uomo che tanto onora col carattere con la dottrina con le idee l'aristocrazia italiana storica. Con rispetto me Le ricordo. Devotissimo Giosue Carducci ».

Un incontro, dunque, c'era stato e, senza dubbio, in casa della figlia donna Ersilia in uno dei pranzi serali e dalla quale egli aveva ricevuto le due sue memorie pubblicate dal Salviucci nel 1881 e in quell'anno: *Di un antico musaico a colori rappresentante gli Aurighi delle quattro fazioni del Circo*, e *Sopra una statua rappresentante un fanciullo che giuoca alle noci*.

È solo a distanza di due mesi che Carducci, tardo epistolografo, come lui stesso confessava, e una diecina di anni prima aveva atteso tre mesi a ringraziare Lina Cristofori Piva della prima lettera onde doveva poi divampare l'ardente passione che in oltre cinquecento lettere pubblicate nell'*Epistolario* si ripropone in

tutta la sua fiamma, ringrazia donna Ersilia: « Gentilissima Contessa, che dirà Ella di me? Tutto che vuole e tutto che ha ragione di dire. Non mi scuso, non mi difendo. Mi rendo in colpa, dico mia colpa. E prego la benignità e la grazia Sua a perdonarmi avendo a riguardo delle molte noie del mestiere e alle titubanze del ringraziarLa di tanta squisita bontà che Ella volle avere per me. Lessi con ammirazione i Suoi scritti. Tanta dottrina e tanto saldo ragionamento con tanta eleganza e gentilezza è un miracolo: il miracolo del *latin sanguie gentile*, di cui Ella, nobilissima signora, è la vivente splendida testimonianza. Me ne rallegro e me ne esalto non con Lei, meco stesso per l'amore d'Italia e di Roma, cui sono antico, eterno, fedele adoratore. E raccomando la Sua nobile vita e la fama gentile agli Dei della Patria. Sono, Signora Contessa, con profonda osservanza, di lei devot. obb. Giosue Carducci ».

Con le lettere di Carducci pubblicate nei ventidue volumi dell'Epistolario editi da Casa Zanichelli e con le lettere di donna Ersilia conservate nella Biblioteca-Casa Carducci a Bologna e cortesemente favoritemi in copia fotostatica dalla solerte direttrice dott. Arianna dalla Riva, è possibile ricostruire i rapporti che s'instaurarono tra il Poeta e la dama romana che abbracciano l'arco di un ventennio e crebbero via via nella stima e nell'affetto senza mai nubi o stanchezze.

Quando donna Ersilia sa che Carducci è a Roma, o ne è da lui avvertita, lo invita subito a uno dei pranzi serali del giovedì o della domenica ai quali seguivano poi ricevimenti per un più largo numero di invitati; quando Carducci non si fa vivo, ma donna Ersilia sa che egli è stato o si trova ancora a Roma ne nascono rimproveri che danno poi luogo a giustificazioni e a scuse. Ecco una schidionata dei biglietti di donna Ersilia: « *Immemore* Carducci! Ebbene si scuota e mi dica se verrà a pranzo da noi giovedì sera alle 7½ ». « *Cattivissimo* Carducci, perché essendo in Roma non si ricorda di me? Vuol pranzare da noi domani sera alle 7 e mezzo? Risponda subito ». È del 29 aprile 1890 questa letterina: « Carissimo Carducci, mi rallegro di cuore le Suo ritorno! Ora sia buono e mi conceda due sere in compenso di tante volte che è stato in Roma senza venire da me. Vuole *giovedì* e *domenica* sera alle 8 pranzare in casa mia? Beveremo il vino di



Ritratto della Contessa Ersilia Caetani Lovatelli.
(Palazzo Lovatelli, Roma)

Siena e dopo, nella sera, l'aleatico. Mi risponda un sì e mi farà beata. Gòdo che Ella abbia gradito il vino di Argiano e permetta che io sia sempre sua ostessa. Attendo impazientemente il desiderato sì. Mi creda *ex animo*. Sua aff.ma Ersilia Caetani Lovatelli ». « *O lucem candidiora nota!* L'attendo, dunque, e con vera letizia domani sera a pranzo alle 8. Le farò gustare certo aleatico che è una vera ambrosia! ». Quella volta Carducci si era invitato da sé! E altra volta, sempre invitandosi da sé in serata non protocolare, avverte che se non vi sarà posto a tavola si accontenterà di mettersi sotto la tavola!

Felice è donna Ersilia delle testimonianze del buon ricordo come si duole delle dimenticanze! « Perché essendo in Roma non si ricorda di me? Vuole pranzare da me alle 7 e mezzo? Risponda subito ». Quando, costipato, non può uscire di casa e deve rinunciare all'invito per il pranzo donna Ersilia è sollecita l'indomani a scrivergli: spera che la costipazione sia passata e possa l'indomani averlo a pranzo: « Perocché ove ciò dovesse ripetersi io sarei obbligata di ricorrere al mago Corvisieri per liberarnelo »: e esprime l'augurio di rivedersi con un eccellentissimo aleatico! Se altra volta ha chiamato cattivo, cattivissimo Carducci questa volta va *aux anges*: « Carissimo e gentilissimo Carducci, grazie, grazie mille a Lei! Domani sera adunque col più gran piacere l'attenderò alle 8 per pranzare insieme, e *sine Poggiolo*. Ieri mattina Le telegrafai a Bologna per significarle con quanta gioia io accettavo la Sua proposta, ma forse quel telegramma La trovò già partita alla volta di Roma. *Cras igitur te videbo; vale et me ama*. Sua devot.ma Ersilia Caetani Lovatelli ».

Del *Thanatos*, inviato da donna Ersilia con animo trepidante e con raccomandazione di non guardare alla pochezza e al nessun valore dell'umile offerta, sì bene al sentimento di amicizia e di ammirazione onde era accompagnato, testimonianza di un affetto destinato a durare fino alla morte, così Carducci ringrazia da Roma: « Gentilissima Signora Contessa, lessi la Sua memoria in viaggio e ne ho riletti più tratti ieri e stamani prima di uscire. È bellissima, piena di scelta e sicura dottrina, benissimo pensata e anche scritta bene. E badi che io son difficile lodatore di scrittura in prosa italiana. Sono in Roma, come Ella vede, assai occupato questi giorni. Se Ella mi permette io m'inviterei a pranzo

da Lei per domenica a sera. Piace? Con molta affettuosa stima La riverisco ». E in un post-scriptum: « Roma, il sesto di d'aprile in l'ora prima, anniversario dell'innamoramento di Francesco Petrarca ed ah! di un antico mio innamoramento ». Donna Ersilia risponde subito: « Carissimo Carducci la Sua approvazione mi rende felice e orgogliosa e mi riuscirebbe difficile esprimerLe la mia contentezza! Venga a pranzo domenica sera alle 7½: Ella ha avuto a mio riguardo una specie d'intuizione indovinando il mio desiderio di averLa a pranzo quella sera. A voce spero poter meglio ripeterLe i miei vivissimi ringraziamenti e il piacere mio. Sua dev.ma Ersilia Caetani Lovatelli ». E di fianco, a guisa di post-scriptum, con riferimento a quello della lettera di Carducci: « Mille di questi giorni perché l'amore è sempre una gran bella cosa ».

Deliziosa, per la filigrana sentimentale, è questa lettera di donna Ersilia: « Carissimo Carducci, come Giove cambiato in pioggia d'oro visitò e sedusse la giovane figlia di Acrisio rinchiusa entro alla torre così io trasmutata in dolce liquore del Bacco prescianese ho testè visitato Lei... ahimè... non sedotto! Poiché non dubito che il vino, non ancora giunto allorquando ultimamente mi scrisse, Le sarà poi puntualmente arrivato ed a quest'ora sarà stato anche bevuto. Oggi, invece, è sotto forma di "Parvula" che io me Le presento e questo a solo fine di rammentarle il mio nome e richiederLa di un pensiero di affetto. Sia benevolo e indulgente verso della povera autrice in genere quanto verso dell'opuscolo in ispecie il quale io condussi a termine in poco tempo ed in fretta ne riguardai e corressi le bozze *sub ipsa profectio* cioè al momento di partire per Modena in mezzo di numerosi impacci della duplice partenza mia e di Giovannino. Onde pubblicato nell'*Antologia* nella mia assenza, tornata io a Roma mi avvidi con dispiacere come alla pagina 14 riga 10 fosse stata storpiata la frase *papa cultore di algebra* in *papa algebro* ecc. creando in sì fatta guisa un vocabolo che ignoro se la Crusca accetterà. La qual cosa forse non sarebbe avvenuta se avessi potuto con comodo rivedere le bozze ultime. Ma, oh potenza della *iettatura!* Emendato il madornale errore negli *estratti* ecco che il tipografo ne commette uno al tutto nuovo e impreveduto nelle due ultime

righe della stessa sventurata pagina il quale La prego di voler guardare come un *pietromarcheggiamento* tipografico.

« A Modena mi dovetti fermare più a lungo di quello che da prima avevo deliberato, per soddisfare un desiderio del turbolento Vitoldo, il quale mi domandò di Lei, come suole far sempre. Non ebbi il coraggio di scriverLe pregandoLa di venire a vedermi, quantunque vivo ne avessi il desiderio, imperocché temetti di darLe noia e di sembrarLe indiscreta. E poi Ella, occupatissimo, era preso dalla nostra graziosa sovrana ed io per la prima volta in vita mia invidiai una regina! Domenica ventura avrà luogo la Seduta Reale: v'interrà Ella? E martedì prossimo mi ridurrò nelle poetiche solitudini di Argiano, la patria dell'aleatico, ove, nelle ore crepuscolari e nella tarda notte, canta il cuculo a qualche suo lontano amore! Se Ella vi venisse oh che bel sogno avverato! Ad ogni modo non mi dimentichi e mi voglia sempre un poco di bene. Sua ammiratrice Ersilia Caetani Lovatelli ».

Anche di sue pellegrinazioni dà notizia Carducci a donna Ersilia: « Gentilissima Signora Contessa, anch'io ho pellegrinato. Ho pellegrinato alla prima sede di Antenore (Lendinara), al sepolcro di Giulietta e Romeo, alla città della secchia del zampone del lambrusco. Non sa Ella, signora Contessa, che Domineddio fece a posta il lambrusco per innaffiare la carne dell'animale fausto ad Enea e caro ad Antonio abbate? Ed io per glorificare Dio e benedire la sua provvidenza mi fermai a lungo a Modena a meditarne anche la sapienza. Onde il ritardo di risposta alla graziosissima Sua. Qui mi aspettava, rimprovero dolce da vero e spiritoso alla mia tardità e villania, il vin di Presciano. Signora mia, che ho da dirLe e come ringraziarLa e scusarmi? A me sarà molto perdonato non perché amassi molto, ma perché molto bevvi e molto beverò del vin di Presciano, s'intende, a preferenza di quello, solamente di quello perché signoreggia e avanza tutti i vini come la Sua Signoria avanza tutte le donne. Alla quale mi raccomando aspettando il bel mese d'aprile quando nacque Roma e l'amore del Petrarca a renderLe omaggio. Dev.mo e aff.mo Giosue Carducci ».

Quando donna Ersilia gli aveva dato notizia a Roma della spedizione dei vini dalle sue fattorie senesi Carducci ne aveva così fatta comunicazione alla moglie: « Carissima Elvira, la contessa

Martedì 19.
Carissimo, caro Car-

ERSILIA CAETANI

CONTESSA LOVATELLI

*ducci, l'aspetto questa
sera alle 8 1/2. Braro!*

"Placet candidiare nota!"
L'attendo dunque, e con vera
Ersilia Caetani.

Contessa Lovatelli.

*Elvira, domani sera a
pranzo alle 8. Le farò gu-*
stare certo aleatico che è
una vera ambrosia.

Martedì 19 luglio

Due inviti della Contessa Lovatelli a Giosuè Carducci.

Lovatelli mi manderà subito che io sia tornato a Bologna due qualità del suo vino: una di Presciano, una di Argiano. Dal Chiarini ho trovato un vino toscano di Cortona stupendo e me ne farò venire un barile. Di quello i bolognesi non ne hanno a bere. Ma quest'anno spero che io e Giulio avremo da cavarci la sete. Era tempo. Perché il tuo mezzo vino è detestabile. Io patisco la sete da molti anni. Quest'anno comprerò anche di gran lambrusco. Fiaschi e bottiglie, libri e fascicoli, botti e scaffali, damigiane e cartoni devono empire tutta la casa: sgombra le tue carabattole». Era spesso di faceto umore Carducci quando da Roma o da Desenzano o da Madesimo scriveva alla moglie!

Quando un anno il vino toscano nuovo non arriva Carducci non manca di ricordarlo a colei che scherzosamente egli chiama sua gentile «vinattiera» da quando donna Ersilia gli aveva dichiarato di volere essere sempre sua «ostessa». Ma un anno che gli arriva il giorno dell'Epifania Carducci esultante scrive: «Signora Contessa,

Ah, no, no, non sono stelle!
Sono due belle
Fiasche gravide di buon vino!

Così io cantai il giorno dell'Epifania che mi venne dall'Arbia la rivelazione e la grazia. E con tanta grazia mi dimenticai di ringraziare la rivelatrice e la donatrice e rinaugurarLe, ben felice quell'anno che Ella già mi felicitava con la parola Sua e la grazia divina. Io sto benissimo, ma anche, come cervo alla fonte delle acque vive, anelo all'ozio in montagna e in villa, ozio per il riposo e la salute dell'anima mia. Mi sento divenir mistico perciò La saluto senza più, annunciandoLe il mio arrivo nella patria dell'anima mia in questi prossimi giorni di febbraio».

Gli anni passano con frequenti incontri nei pranzi del giovedì e della domenica, quando Carducci è a Roma per le sedute non più del Consiglio Superiore, ma del Senato, e con assiduo carteggio. Quando donna Ersilia apprende dai giornali la notizia della emplegia onde è stato colpito Carducci scrive subito e poi riscrive impressionata e dolente e da Bologna le arriva la risposta relativamente rassicurante. «Signora Contessa, i giornali esagerarono

Martedì 29 aprile 1890

Carissimo Carducci,

Mi rallegro di cuore del suo ritorno! (Ma sia buono), e mi conceda due sere in compenso di tante volte che è stato in Roma senza venir da me. Vuole giovedì 2. domenica sera alle 8 pranzare in casa mia? Bene. Come il vino di bianco, e dopo nella sera l'aleatico. Mi risponda un sì e mi farò beata. Godo che Ella abbia gradito il vino di Argiano, e permetta che io sia sempre sua ostessa! Attendo impazientemente il desiderato sì. Mi creda carissimo

Ora Affrett
Ersilia Lovatelli

La lettera in cui Ersilia Lovatelli dichiara a Carducci che vuole essere «sempre sua ostessa».

dapprima in male, ora in bene. Io non sono compiutamente ristabilito tant'è vero che io non sono padrone del mio braccio destro e mi bisogna ricorrere al servizio altrui se voglio scrivere. Ecco il perché la prima volta non risposi alla Sua graditissima e carissima lettera, ecco perché vedrà scritta d'altrui mano questa mia risponsiva. Io sono, però, forte e fiducioso e spero di rivederLa alla Sua mensa ospitale in Roma. Ella abbia i miei più cordiali saluti e i più profondi sentimenti di rispetto e di affetto ». Ma la lettera ha solo la firma, e stentata, di mano di Carducci. Nel settembre del 1900 tornando a Bologna da Madesimo, dove era andato accompagnato da Giulio Gnaccarini, suo genero, Carducci trova una lettera di donna Ersilia e dà sue notizie: « Signora Contessa, io sto passabilmente bene. Per ora vado in Mugello. Nel novembre spero di riverire l'alma Roma e la mia Signora Contessa ». Ma il crollo fisico del Poeta fu irriversibile e impossibile la realizzazione del suo desiderio.

Nel gennaio del 1901 l'augurio di Capodanno Carducci lo mandò con una cartolina postale ornata del ritratto fattogli dal Peli, ma riprodotto litograficamente dai bolognesi Sauer e Barigazzi.

Nel 1904, in gennaio, donna Ersilia manda a Carducci una cartolina ornata della fotografia di Palazzo Lovatelli: « Carissimo Carducci, ebbi i saluti dal De Cesare e La ringrazio con l'animo sempre memore di Lei. Quando ci rivedremo? Ersilia Caetani Lovatelli ». Non dovevano rivedersi più.

È da Cesena, dove era ospite dei conti Pasolini, che il 24 settembre 1905, rispondendo alla Contessa Lovatelli, che di lui si era ricordata scrivendogli, Carducci manda l'ultimo saluto: « Signora Contessa, la vista dei Suoi caratteri mi ha ridestato la ricordanza di altri tempi. Grazie dal cuore. A Lei quel che del cuore è ancora vivo. Suo Giosue Carducci ».

Il carteggio tra la eletta dama romana e Carducci in cui veramente l'Italia ravvisò il suo poeta anche quando se ne ebbe le più aspre rampogne, è la testimonianza di come splenda un'amicizia quando gli animi sappiano aprirsi alla simpatia e alla cordialità, alla stima e all'affetto e come il ricordo duri inalterabile nel tempo!

RAFFAELLO BIORDI

Una tragedia inedita di Pietro Cossa: «Ariosto e gli Estensi»

Nel quadro delle iniziative culturali promosse dalla città di Ferrara¹ in occasione del IV Centenario ariostesco,² poiché le commedie dello stesso Ariosto sembravano mostrare caratteri di eccessiva salacità che si temeva potessero offendere la « pruderie » degli spettatori, si ritenne opportuno affidare il compito di allestire un dramma sulla vita dell'Ariosto al commediografo romano Pietro Cossa,³ già celebratissimo autore del *Nerone* (1871), nel cui prologo aveva dichiarato di volersi attenere:

A quella scola che piglia le leggi
dal *verismo*, e stimando che in ogn'arte
sia bello il vero, bandì dalla scena

¹ Sulle celebrazioni del centenario ariostesco si veda A. FRANCHETTI, *Rassegna drammatica: Ariosto e gli Estensi*, in «Nuova Antologia», luglio 1875, pp. 701-718.

² Per la celebrazione del centenario ariostesco (che fu ufficialmente inaugurato il 24 maggio 1874 da Francesco De Sanctis) Giosuè Carducci scrisse i saggi *Lodovico Ariosto e le sue prime commedie* (in *Opere*, v. XIV, Bologna, Zanichelli, 1936, pp. 1-56), *La gioventù di Lodovico Ariosto e la poesia latina in Ferrara* (in *Opere*, cit., v. XIII, pp. 115-386). In occasione del centenario furono anche ripubblicate le *Satire autografe* (Satire autografe di L. ARIOSTO in Bologna per G. Wenk litografo, 1875) e fu riprodotta la primitiva edizione dell'Orlando, quella del 1516 (*Orlando Furioso* di L. ARIOSTO da Ferrara, in Ferrara per D. TADDEI e figli ai dì XXIV maggio 1875; edizione per il centenario curata da C. GIANNINI); un'altra edizione del poema ariostesco, corredata di annotazioni sulla vita, gli studi, gli amori dell'Ariosto era stata stampata nel '74 dall'editore Sonzogno (*Orlando Furioso* con annotazioni di E. CAMERINI, Milano, Sonzogno editore, 1874). Videro la luce anche numerosi saggi di carattere biografico (F. BARBI CINTI, *Vita di L. Ariosto*, Ferrara, 1874) dovuti per lo più a studiosi locali, tra i quali fondamentale il volumetto del Campori (G. CAMPORI, *Notizie per la vita di L. Ariosto*, tratte da documenti inediti, Modena, tipografia di C. Vincenzi, 1871).

³ Sul Cossa cfr. C. LEVI, *Saggio bibliografico su Pietro Cossa*, in «Rivista delle biblioteche e degli archivi», maggio-luglio 1906, pp. 96-99.

il verso ch'ha romore e non idea,
pago se poté trar voci ed affetti
dal lirismo del cuore.

Su commissione, quindi, il Cossa scrisse allora il dramma in cinque atti e in endecasillabi sciolti *Ariosto e gli Estensi* che fu rappresentato per la prima volta nel teatro municipale di Ferrara dalla compagnia Ciotti-Marini; le scene erano state dipinte dal pittore Alessandro Bazzani di Roma.⁴ Il successo però non arrivò all'opera rappresentata anche in altri teatri italiani;⁵ si rimproverava all'autore di non aver saputo creare un'azione drammatica, di aver svolto l'argomento senza passione; a onor del vero l'unica recensione approfondita dell'*Ariosto e gli Estensi* fu quella del Franchetti che assistette alla rappresentazione inaugurale; più tardi il Costetti,⁶ nel suo volume *Il teatro italiano nel 1800*, accenna all'*Ariosto e gli Estensi* ma il suo giudizio sommario, che potrebbe essere desunto dalla recensione del Franchetti, non postula una necessaria conoscenza del dramma cossiano. Giudizio nel complesso positivo fu quello espresso dal Roux⁷ che ebbe la possibilità di leggere il testo del dramma (e il critico sostiene che la lettura più che la rappresentazione teatrale giova a valorizzare il testo cossiano) prima che esso sparisse definitivamente dalla circolazione; difatti, per lo meno a quanto è possibile arguire dalle testimonianze dei critici, alcuni mesi dopo la prima rappresentazione, il Cossa stesso ritirò il manoscritto (che era ormai nelle mani dell'editore Casanova che si accingeva a pubblicarlo) per apporre alcune modifiche al V atto. Dopo la morte dell'autore il manoscritto ritornò nelle mani dell'editore che però non ritenne più opportuno pubblicarlo.

Ora il testo manoscritto è stato da noi rintracciato all'Archivio Capitolino di Roma; non possiamo sapere se il manoscritto sia lo stesso che il Cossa aveva consegnato al Casanova; tuttavia alcune correzioni al quinto atto fanno propendere per una risposta

⁴ Cfr. « L'arte drammatica », 29 maggio 1875.

⁵ Cfr. « L'arte drammatica », 9 ottobre 1875.

⁶ G. COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800. Indagini e ricordi*, Torino, 1901, p. 345.

⁷ A. ROUX, *La littérature contemporaine en Italie*, Paris, E. Plon et C., imprimeurs-éditeurs, 1883, troisième période 1873-83, pp. 108-110.

affermativa. Il testo dell'Archivio Capitolino consta di 76 fogli ottimamente conservati, vergati con calligrafia chiara ed ordinata; un'avvertenza al testo sul primo foglio, non di mano del Cossa, rende noto che il dramma manca dell'elenco dei personaggi e del prologo; ed in effetti dell'esistenza di un prologo, messo dall'autore in bocca al Furioso sul campo di Roncisvalle, testimoniano il Franchetti,⁸ il Roux⁹ e il Costetti.¹⁰

L'argomento messo in scena dal Cossa è quello relativo alla misteriosa uccisione di Ercole Strozzi, amico carissimo dell'Ariosto, avvenuta nel giugno 1508, tredici giorni dopo le nozze dello Strozzi con Barbara Torelli, vedova Bentivoglio; le testimonianze dei contemporanei concordano per lo più nel ritenere colpevole dell'assassinio il duca Alfonso che per gelosia nei confronti della Torelli avrebbe colpito, per mano di un suo sicario, il giovane Strozzi;¹¹ ed è questa tesi, la colpevolezza cioè del duca Alfonso (c'era anche un'altra teoria secondo la quale mandante del delitto sarebbe stata la stessa Lucrezia Borgia indotta al misfatto o da motivi di gelosia — lo Strozzi era stato un suo fervente ammiratore e le aveva dedicato versi d'amore — o dal desiderio di mettere a tacere uno scomodo testimone dei suoi amori col Bembo) che viene sviluppata dal Cossa, indubbiamente sulla scorta dell'ampia documentazione messa in luce dal Gregorovius nel volume *Lucrezia Borgia* che già dal 1874 era stato tradotto in italiano da R. Mariano¹² e al quale aveva attinto anche il Carducci nel saggio

⁸ A. FRANCHETTI, *Rassegna drammatica, Ariosto e gli Estensi*, cit., p. 715: « Il Prologo del lavoro [...] fu dal signor Cossa posto in bocca al Furioso, il quale entra sulla scena brandendo l'asta e battendo i piedi; agli atti e alle parole si giudicherebbe piuttosto un Capitano Fracassa che un Paladino; e ciò discorda soverchiamente dalla maniera dell'Ariosto, il quale scherza e ride spesso de' propri eroi, ma non li rende mai veramente ridicoli. Ad ogni modo l'ispirazione del Prologo (come quella di alcune altre scene) è da poeta... ».

⁹ A. ROUX, *La littérature contemporaine en Italie*, cit., III, p. 109.

¹⁰ G. COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800*, cit., p. 345.

¹¹ Cfr. G. CARDUCCI, *La gioventù di Lodovico Ariosto e la poesia latina in Ferrara*, cit., p. 351, note 2-3.

¹² Esemplare per profondità ed accuratezza di documentazione può considerarsi tuttora il lavoro del Gregorovius, con cui lo scrittore, avvalendosi di documenti storici reperiti nei vari archivi italiani, riuscì a confutare le infamanti accuse che erano state ingiustamente mosse alla figlia di Ales-

citato.¹³ Oltre che sul Gregorovius il Cossa si documentò naturalmente sulle *Satire* e sulle *Epistole* ariostesche ed inoltre dovette conoscere almeno la biografia ariostesca composta dal Campori.¹⁴

Mette conto sottolineare il grande interesse che la figura della Borgia esercitò sulla fantasia del Cossa che non soltanto le affidò un ruolo senz'altro primario nell'*Ariosto e gli Estensi* (anzi, sarebbe più esatto affermare che l'intero dramma è costruito sulla figura della duchessa d'Este) ma ritornò alcuni anni più tardi sullo stesso personaggio nei *Borgia*, dramma in cui si verifica lo scontro fra le forti personalità della celebre famiglia e in cui in più scene si attinge ad un forte esito drammatico (il giudizio nettamente negativo espresso dal Croce¹⁵ fu successivamente rivisto dal Sanesi¹⁶ e da Carla Apollonio¹⁷).

Nell'*Ariosto e gli Estensi* la figura di messer Lodovico, anche se non è « incertamente resa », come sembra al Costetti¹⁸ non riveste senz'altro, nell'economia dell'azione, un ruolo primario; ma il personaggio, quale si rivela nei colloqui con le amiche e gli amici letterati, con la madre Daria, con il fattore Antonio, negli scontri con il cardinale Ippolito appare perfettamente coerente all'immagine che di se stesso l'Ariosto aveva offerto nelle *Satire*, improntata, pur tra i compromessi che il suo ufficio al servizio del cardinale comportava, a quella irrinunciabile dignità proclamata nelle *Satire*

sandro VI. La *Lucrezia Borgia* di F. GREGOROVIVS fu pubblicata nel 1874 (Stuttgart, Cotta) ma già nello stesso anno apparve in Italia nella versione di R. MARIANO (Le Monnier, Firenze, 1874).

¹³ G. CARDUCCI, *La gioventù di Lodovico Ariosto e la poesia latina in Ferrara*, cit.

¹⁴ G. CAMPORI, *Notizie per la vita di L. A.*, cit.

¹⁵ B. CROCE, in « *La critica* », anno III, fasc. III, 20 maggio 1905, ristampato poi in *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Bari, 1929, v. II, p. 162.

¹⁶ I. SANESI, *La commedia*, Milano, casa editrice Vallardi, v. II (1935), p. 608.

¹⁷ C. APOLLONIO, *Pietro Cossa*, in *Letteratura italiana. I minori*, v. IV, Milano, Marzorati, 1962, pp. 2844-45. Sui *Borgia* si veda il saggio di G. M. SCALINGER, *I Borgia*, Napoli, Stabilim. tipogr. Trani, 1879.

¹⁸ G. COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800*, cit., p. 345.

(Or, conchiudendo, dico che, se 'l sacro
Cardinal comperato avermi stima
con li suoi doni, non mi è acerbo et acro
renderli, e tòr la libertà mia prima
Satira I, vv. 262-265),

a un senso della vita semplice e nient'affatto ambizioso

Io so sfamarmi
con pane ed aglio, e i fumi d'una dotta
cucina non m'esaltano il cervello,
né per ricca badia, né per tesori
che aduna in Vaticano il Giubileo
io vestirei pianeta, o tonacella,
mutando in una chierica l'alloro
che l'Italia promette a' suoi poeti
Ariosto e gli Estensi, Atto II, sc. VI

Nel dramma, il Cossa delinea, con tratti piuttosto oleografici, il vivace e colto ambiente della corte estense¹⁹ in cui l'intrecciarsi di brillanti conversazioni, di facezie, di motteggi serve a mettere in risalto l'arguzia e l'intelligenza delle gentildonne colà radunate, Lucrezia Borgia, la poetessa Barbara Torelli, la coltissima Isabella d'Este Gonzaga, Alessandra Benucci che non si peritano di manifestare le loro idee sulla politica, sulla religione, sull'arte, senza timore di offendere i potenti Este, esprimendo un giudizio negativo sulla loro arte (Atto II, sc. V, Alessandra Benucci: Ahimé! la vostra musica, Cardinale) o sul loro operato (Atto I, sc. IV, Lucrezia Borgia: E qual giustizia! Un uomo / vale sovente meno d'un fagiano! / È cosa atroce).

Nel I e nel II atto il Cossa esprime l'atmosfera della corte estense, lieta di festeggiare l'Ariosto di ritorno dalla fallita ambasceria al Papa (e piacevole e venato di sottile ironia è il racconto che l'Ariosto fa del suo viaggio a Roma, interamente intessuto sui fatti ricordati dallo scrittore stesso nelle *Satire*)²⁰ e ansiosa di applaudire la *Cassaria* che si sarebbe rappresentata la sera stessa nei giardini del palazzo con scene allestite da Pellegrino da Udine

¹⁹ E alcuni critici hanno sottolineato la capacità del Cossa nel costruire commedie di « ambiente » più che di « caratteri ».

²⁰ È da rilevare che, se pur l'impianto del dramma è fedele agli avvenimenti storici, il Cossa naturalmente per rendere più vigoroso l'intreccio del dramma non ha seguito un rigido criterio cronologico nell'esposizione dei fatti.

e musiche composte dallo stesso cardinale Ippolito, autore anche di alcune poco apprezzate moresche.

Ma all'atmosfera da fiaba, all'immagine esterna di un mondo sereno e spensierato, si contrappone fin dai primi atti un intrecciarsi di intrighi che vedono quali protagonisti principali i due fratelli d'Este personaggi capaci di crudeltà inaudite che la Borgia non esita a rimproverare al marito in un drammatico colloquio: « Ippolito, e voi, rotta la briglia / a qualsiasi capriccio, seminaste / nella città lo scandalo, provati / eroi nel pernottare nella crapula, / e in amori plebei. Fin la più dolce, / ed innocente delle mie fanciulle / non isfuggiva alle perverse insidie / del Cardinale, e fu causa di lutto; / e di qual lutto! Io vidi eretto un tetro / patibolo, ed a pie' di quello starsi / due condannati: due fratelli vostri; / rei di congiura è vero; ma chi seppe / incitarli al delitto? Ad un di loro / avea strappato fieramente gli occhi / il Cardinal geloso. Voi clemente / concedeste la vita agl'infelici / Ahi, quale vita! Sotto queste vólte / ora stanno fra i ceppi, senza sole, / senza speranza, mentre folleggiando / corre il tripudio per le sale nostre / ricche d'oro e di luce» (Atto V, sc. IV).

Ed indubbiamente è Lucrezia Borgia la figura che il Cossa in questo dramma ha approfondito maggiormente, riuscendo a costruire (a differenza di quanto avverrà nel successivo dramma *I Borgia* in cui Lucrezia è dipinta come fanciulla ancora insicura), il carattere di una donna energica ed altera (si veda, Atto IV, sc. V e VI, lo scontro con il cardinale, che non può non mormorare alle spalle della cognata appena uscita: « Questa donna / non ismentisce la sua razza. Tutti / uguali: Borgia »), invidiata ed adulata dai sudditi e dalle altre donne, ma nel suo intimo profondamente infelice (« Quanto sono / infelice! Nel pianto ahimé! s'accoglie / l'unica mia dolcezza. E son da tutti / invidiata ». Atto I, sc. VIII; « M'occupa il terrore / l'anima, e si smarrisce combattuta / da contrari pensier la mia ragione... Ed or chi mi consiglia? — Che volete? ». Atto V, sc. I), travagliata dal dolore che il suo mutilato senso materno le infliggeva — la Borgia era stata costretta a separarsi dal figlio Rodrigo avuto dal secondo marito Alfonso (« v'intendo, / duca, v'intendo. Io debbo soffocare / i timori, le angosce, le speranze; / non son madre per lui, mi concedete / d'essere tale solamente innanzi / ai figli



Il monumento a Pietro Cossa nei pressi del Teatro Argentina in una fotografia degli anni Trenta.

(coll. Medosi)

vostrì ». Atto V, sc. IV) e dalla nostalgia per una giovinezza ormai inesorabilmente consumata (« M'è solo noto / che gli anni di mia prima giovinezza / non rallegrò la gioia d'un affetto / corrisposto, e che priva di tal gioia / non è feconda la virtù del core. / Educata tra pompe alla superbia, / ebbi gli omaggi della città eterna / e adulata, acclamata, venerata, / io fui l'idolo vano a cui s'innalzano / le preghiere e gl'incensi della plebe, / e non a volontà ». Atto V, sc. IV) e da ultimo dalla dolorosa accettazione di un'esistenza priva di affetti, accanto ad un uomo crudele e perciò invisibile.

Oltre a Lucrezia, altro personaggio legato al mondo dei Borgia (è da notare che le vicende della famiglia spagnola assumono nei drammi del Cossa, attraverso la mediazione del Gregorovius, un aspetto di affascinante grandiosità) è don Ramiro che dal duca Valentino, ai cui servigi aveva militato, aveva mutuato l'ambiguità e l'astuzia. E don Ramiro, subdolo e insinuante, dotato di una sua penetrante psicologia, per ottenere i suoi scopi, riesce a far vibrare le corde più segrete dell'animo dei vari personaggi; così non esita a far scorrere dinnanzi ai melanconici occhi di Lucrezia le immagini di un passato più felice (« Mi ricordo le feste celebrate / per gli sponsali vostri con il duca / di Ferrara. Che lusso di tornei / di luminarie, e di banchetti! Roma / folleggiò nel più lungo carnevale / che rallegrasse mai gente cristiana: / durò da quell'ottobre alla quaresima / per editto santissimo ». Atto I, sc. IX), rievocando quella Roma papale che ha in questo dramma una sua rilevante presenza ricomparendo qua e là in una serie di quadri dalle tinte diverse, notturna e tenebrosa nelle parole dell'Ariosto (Atto I, sc. VI) che alloggiando in Banchi Vecchi riuscì ad evitare di essere ucciso da un sicario pontificio (che poi era proprio don Ramiro) fuggendo « in mezzo al buio / d'intricati viottoli »; luminosa e trionfale nella rievocazione di don Ramiro più sopra ricordata, degna di un'incisione del Piranesi ancora nel racconto dell'Ariosto agli amici (« Ed il maggiore / periglio è presso Roma: abbandonata / È la campagna, e in sul calar del sole / puoi ricovrarti in un cadente albergo / ov'ài macra la cena e duro il letto », Atto I, sc. V) e infine blasfema e immorale nelle parole di scherno che il duca Alfonso rivolge alla moglie Lucrezia (« Negli occhi vostri è il fascino fatale / dei Borgia, ed

Alessandro e il Valentino / apparivan piacevoli alle genti / anche dopo i tripudi inverecondi / del Vaticano, e la feroce strage / di Senigallia ». Atto V, sc. IV).²¹

Quanto al personaggio di don Ramiro si potrebbe formulare al suo proposito la stessa accusa che il Sanesi²² mosse meno giustamente alla figura di Vannozza nei *Borgia*, quella cioè di essere munito della dote dell'onnipresenza, perché oltre ad aver assistito alla morte del Valentino e ad aver raccolto le sue ultime volontà, oltre ad aver ricevuto l'incarico, fortunatamente fallito, di uccidere l'Ariosto in missione di ambasciatore a Roma, una volta giunto a Ferrara riesce in men che si dica, ascoltando monologhi a mezza voce o lacerti di conversazione sussurrati, a capire che il cardinale Ippolito è innamorato della Benucci, che il matrimonio di Lucrezia Borgia non è affatto felice e che il duca Alfonso si è invaghito della Torelli; per cui senza indugi, l'abile don Ramiro offre i suoi servigi al duca ed uccide Ercole Strozzi, marito della Torelli.²³ Ed effettivamente don Ramiro, che è anche l'unico personaggio « immaginario » del dramma appare quale una sorta di *deus ex machina*, ma in realtà la sua presenza è resa necessaria dall'esigenza di dover raccogliere le fila di un'azione piuttosto slegata; difatti nel comporre questo dramma il Cossa si è trovato nella condizione di dover saldare tra di loro due tematiche fondamentalmente diverse. La prima, relativa al personaggio Ariosto, si esplicita sui toni della commedia, la seconda, relativa ai duchi d'Este, si configura nelle dimensioni di azione tragica; e all'azione più propriamente drammatica, in verità piuttosto ristretta nel dramma (l'assassinio dello Strozzi è succintamente narrato nel V atto) nuocciono anche le lunghe tirate storico-politiche che, determinate dalla volontà di evidenziare l'ambiguità della politica papale

²¹ È stato notato dal CROCE (*La letteratura della nuova Italia, Saggi critici*, cit., p. 153) che l'attenzione del Cossa era rivolta prevalentemente alla ricostruzione di tempi che offrono « lo spettacolo della dissolutezza, dell'orgia, della brutalità, del delitto ».

²² I. SANESI, *La commedia*, cit., p. 608.

²³ L'esecutore materiale dell'assassinio dello Strozzi dovette essere un tale Mesino del Forno, uno dei più fidati ed audaci soldati del duca Alfonso. Cfr. G. CARDUCCI, *La gioventù di L. A. e la poesia latina in Ferrara*, cit., pp. 351-352, nota 1.

nell'ambito della lega di Cambrai, servono a denunciare i sentimenti anticlericali dell'autore.

L'opera, pur con i grossi limiti a cui abbiamo accennato, primo fra tutti la necessità di dover scrivere un dramma su un personaggio come l'Ariosto che drammatico non era, risponde anch'essa a quell'esigenza che il Cossa aveva precocemente intuito,²⁴ quella cioè « di affacciare la mentalità concreta del suo pubblico popolano a quel museo degli illustri ritratti di cera che è la storia rivissuta in leggenda cronistica ».²⁵ E il Cossa, servendosi dell'endecasillabo sciolto (metro che lo scrittore usò in tutti i suoi drammi, ad eccezione del *Beethoven* che è in prosa), verso dall'andamento eminentemente prosastico, riuscì a forgiare uno stile idoneo a far parlare quei personaggi storici che apparvero così ridimensionati ad un livello di umanità mediocre e fragile, distanziandoli profondamente dalle creature artistiche della superstrate tragedia classicheggiante.

E che il teatro cossiano rappresentasse ai contemporanei una grossa innovazione, quasi l'avvento di un nuovo sistema drammatico appare confermato dal grossissimo successo di pubblico che drammi come il *Nerone* riportarono (e che può solo in parte essere attribuito all'abilità dei grandi interpreti: Luigi Biagi, Luigi Monti, Ernesto Rossi, Cesare Rossi, Antonio Emmanuel, Andrea Maggi, Ferruccio Garaviglia, Gustavo Salvini, Ermete Novelli, Ermete Zacconi ed altri), dall'infittirsi delle polemiche tra i critici, divisi nel giudicare più valido un dramma che un altro,²⁶ dalle numerose traduzioni che di alcuni drammi furono effettuate (il *Nerone* fu tradotto in tedesco dal Reissner — 1874 —, in inglese dal Trollope — 1881 — e fu anche musicato da A. da Roche).²⁷

²⁴ A voler tener conto dei dati biografici relativi al Cossa, alla germinazione di un preciso gusto teatrale, non dovette essere estranea l'esperienza di cantante lirico (il Cossa cantò nell'*Ernani* e nel *Barbiere di Siviglia*) maturata nell'America latina, dove lo scrittore si era rifugiato dopo la caduta della Repubblica romana nel 1849.

²⁵ M. APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, v. IV, 1943-50, p. 305.

²⁶ Cfr. C. APOLLONIO, *Pietro Cossa*, in *Letteratura italiana, I minori*, cit., pp. 2847-48.

²⁷ Cfr. C. APOLLONIO, *Pietro Cossa*, in *Letteratura italiana, I minori*, cit., p. 2847.



Lapide commemorativa apposta alla casa natale di Cossa a Roma, in via del Governo Vecchio.

Il fatto è che il Cossa si fece interprete di quei sentimenti che erano nell'aria e che parevano quindi adatti a sollecitare le velleità e le inclinazioni del pubblico, il gusto cioè per una storiografia nutrita dei germi del naturalismo e del positivismo, che si volgeva a scrutare gli eventi storici partendo dall'individuale, dal mediocre, dal particolare; così mentre in Francia fioriva con il Ponsard il dramma a soggetto storico,²⁸ in Italia si assisteva in quegli anni al rinascere degli interessi shakespeariani,²⁹ grazie

²⁸ Sempre in quegli anni furono conosciuti in Italia gli studi dei Meiningen, che offrivano in chiave archeologico-realistica una ricostruzione della tragedia storica. Cfr. S. MONTI, *Il teatro realista della nuova Italia, 1861-76*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 108.

²⁹ Il Cossa ebbe il soprannome di « Shakespeare italiano » (cfr. C. LEVI, *Saggio bibliografico su P. C.*, cit., p. 96) ed effettivamente lo scrittore dovette conoscere le opere del grande tragico inglese, nonostante lo Yorick affermi che il Cossa « del teatro drammatico moderno e straniero conosceva appena pochi titoli e pochi nomi » (*La morte di una musa*, Firenze, 1885, p. 246), se la Blasi riporta quanto il commediografo riferì al Suñer: « Se la mia arte fosse un'eco della sua (dello Shakespeare) rinnegherei tutto il mio lavoro, tanto piccolo mi sentirei nel confronto » (J. BLASI, *Pietro Cossa e la tragedia italiana*, Firenze, tip. Galileana, 1911, p. 199).

anche alle interpretazioni di alcuni grandi attori quali il Salvini, il Rossi, l'Emmanuel. E nell'ambito più prettamente letterario l'interesse storico si manifestava attraverso le fantasie storico-medioevali del Carducci e le ricerche del Villari.

Ed ora, nel quadro della non ancora bene esplorata produzione cossiana, questo *Ariosto e gli Estensi*, pur con le sue caratteristiche di opera minore, offre una riprova di un atteggiamento innovatore (e il De Sanctis ben aveva visto nel Cossa l'uomo nuovo, seppur mescolato ancora con l'antico),³⁰ di una sensibilità ai fenomeni culturali³¹ e storici del momento che avevano indotto lo scrittore romano, già nel 1871, a parlare di *verismo*³² in un dramma storico.³³

FRANCESCA BONANNI PARATORE

³⁰ F. DE SANCTIS, *Il Darwinismo nell'arte*, in *Scritti vari inediti o rari, raccolti e pubblicati da B. CROCE*, Napoli, ditta A. Morano e figlio, 1898, p. 142. Il Capuana (L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea. Seconda serie*, Catania, N. Giannotta librajo editore, 1882, pp. 241-255) dette dell'opera del Cossa un giudizio (in verità relativo solo alla *Cecilia*) nell'insieme negativo, non ravvisando nel dramma cossiano idee innovatrici ma soltanto una forte dose di retorica.

³¹ Nel processo di « demitizzazione » dei personaggi storici operato dal Cossa non si può non tener conto dell'influsso che sul drammaturgo deve aver esercitato l'esperienza della *Scapigliatura*.

³² E il Croce (B. CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, cit., p. 153) riconosce: « nel prologo stesso del *Nerone* egli faceva, com'è noto, ossequio "a quella scola che piglia le leggi del verismo": anzi crediamo che fosse tra i primissimi (s'era nel 1871) a pronunciare questa parola in Italia ».

³³ Il Cossa stesso, in parte suffragato dai giudizi dei critici e dal successo di pubblico, dovette essere consapevole della grossa innovazione che i suoi drammi avevano operato se nella sua grande modestia, nella lettera del 19 novembre 1880 al dottor Siegfried Samosch di Berlino (la lettera al Samosch, quasi un testamento spirituale del Cossa che di lì a pochi mesi moriva a Livorno colpito da febbri tifoidi, fu pubblicata sul « Fanfulla della domenica », 25 settembre 1886, nel volume *Poesie liriche inedite*, a cura di A. BRISSE, Roma, Perino, 1886, e nel volume di J. BLASI, *Pietro Cossa e la tragedia italiana*, cit., pp. VI-IX) scriveva: « Il mio primo componimento drammatico fu "Mario e i Cimbri", stampato in Firenze dal Barbèra nel 1864: fu lodato dai giornali, ma non credo che potrebbe reggere alla prova della recita. Il mio secondo dramma fu *Sordello* ispiratomi da Dante, poi scrissi *Monaldeschi*, un episodio della vita di Cristina di Svezia. Questi componimenti sono improntati alla maniera alfieriana, non avendo io ancora né l'audacia, né l'abilità di liberarmi dalle pastoie aristoteliche [...] Volli allora mutare sistema e scrissi *Nerone* ».

Il Conte Domenico Silverj

Fra le tradizioni vaticane tramontate a seguito della nota riforma del 1970, con i conseguenti riflessi per quanto in particolare concerne la precedente fastosità esteriore delle cerimonie celebrate con l'intervento del Papa entro la basilica di San Pietro, va compresa quella delle celebre marcia cosiddetta delle « trombe d'argento », la cui cadenza oltremodo melodiosa segnava il passo del solenne incedere del corteo pontificio che precedeva e seguiva il Santo Padre in sedia gestatoria, issata sulle spalle robuste dei palafrenieri o « sediarj ».

Ricordo in proposito che, come veniva spalancata l'énea porta del Filarete da cui accedeva nella basilica il corteo papale, si faceva un silenzio profondo tra la folla degli astanti e i genitori che accompagnavano noi piccini, ansiosi di essere presi in braccio per vedere, bisbigliavano sottovoce al nostro orecchio: « Ssss!... adesso stai buono: prima ascolta come suonano bene le trombe d'argento! ». E subito dopo i musicisti, affacciati dalla loggia interna delle Benedizioni, davano fiato agli ottoni.

Le chiare note della marcia non erano soverchiate dalle ovazioni e dalle grida di « Viva il Papa! » che prorompevano dalla folla all'apparire della bianca figura del Pontefice con il triregno in capo, il quale, con largo gesto della mano, benediceva il popolo osannante dei fedeli.

Le « trombe d'argento » costituivano però una leggenda, in quanto le trombe erano d'ottone come lo sono quelle di tutte le orchestre, anche se i soliti « intenditori » o « bene informati » assicuravano che il suono di quelle cornette era più squillante di quello che sarebbe uscito dai comuni strumenti a fiato proprio per la caratteristica del prezioso metallo con cui erano state fuse.

Ed ecco l'origine dell'errore: il conte Domenico Silverj di Tolentino, dov'era nato il 31 ottobre 1818, figlio del conte Stefano e di donna Teresa Guerrieri, Guardia Nobile di papa Pio IX (dal 1843) e apprezzato compositore di musica, ebbe a scrivere un « mottetto » e pregò il Papa di farlo eseguire in San Pietro perché fosse, semmai, accettato nelle funzioni solenni.

Il Santo Padre permise che si provasse una sera nella basilica a porte chiuse. Si cercò dove mettere la fanfara per avere la migliore acustica del tempio e si trovò che il primo giro della cupola rispondeva meravigliosamente allo scopo. L'inno, che il Silverj aveva intitolato « Armonia religiosa », piacque, fu adottato e per la sua orecchiabilità divenne in breve conosciutissimo.¹ I forestieri entusiasti, che volevano avere copia del pentagramma, andavano a chiederla al negozio di musica: — *The Silvery trumpets* — dicevano gli anglosassoni e dall'assonanza del cognome Silverj con l'aggettivo inglese *silvery* (argento) nacque e si diffuse l'equivoco.²

* * *

Ma chi fu il conte Domenico Silverj?

Le cronache del tempo narrano che il conte Silverj — « Cuccio », come lo chiamavano familiarmente per diminutivo di Domenico³ — fosse un suddito devoto dello Stato Pontificio, il quale visse fin da ragazzo a Roma dove faceva vita brillante in società e coltivando i prediletti studi musicali sotto la guida dell'Astolfi.

¹ Esso venne stampato a cura della Casa Ed. G. Ricordi & C. di Milano (pubblicazione n. 102.699).

² MARIA THEODOLI DE LUCA, *Mi ricordo... ho visto*; Garzanti ed. (Milano, 1939), p. 77. La nobildonna riferisce che ne ebbe il racconto e la spiegazione dal genere dell'autore della musica.

³ Queste e altre notizie di carattere familiare sono tratte da una intervista che il compianto giornalista conte Carlo Stelluti-Scala ebbe con la marchesa Maria Casali Del Drago, vedova Pelagallo, nonna del Conte Silverj, e che fu oggetto d'un articolo pubblicato nel quotidiano romano « Il Giornale d'Italia » del 22 marzo 1922.

Era assai mondano, assicurano, e assiduo frequentatore di casa Altieri, dove il salotto della principessa Beatrice rappresentava nella vita romana del tempo un centro aulico d'intellettualità e di eleganza.

« Cuccio » Silverj, adunque, ebbe l'ispirazione di comporre la famosa melodia. Ed ecco come.

Vigeva in quel tempo la consuetudine che il Corpo delle Guardie Nobili avesse il privilegio di fornire la musica da eseguirsi durante l'*Elevazione* nei Pontificali. Ed all'uopo ne affidava la composizione, di volta in volta, ai vari professori romani.

Orbene, nell'inverno del 1846 comparve ne *L'Illustration* di Parigi, in una descrizione delle funzioni papali, un'accentuata critica su tali brani di musica. Da quell'articolo il Silverj ebbe stimolo a scrivere la famosa melodia, che venne dedicata al nuovo pontefice Pio IX ed eseguita nel suo primo pontificale.

Ancorché fosse stato educato secondo un'austera impronta legittimista, il Silverj, al palpito delle idealità del '48, si accese di entusiastico fervore nazionale. Influi senza dubbio nel suo atteggiamento la sentimentalità del proprio animo di artista e la profonda coscienza italiana della sua cultura e delle sue aspira-



Il Conte Silverj nel 1849.
(dall'articolo di Carlo Stelluti Scala).

zioni: il fatto si è che questo gentiluomo, personalmente devotissimo a Pio IX, aderì alla proclamazione della Repubblica Romana e nel '49 partecipò, sia a Roma che nelle Marche, all'attività rivoluzionaria di quel fortunoso periodo.

Egli, Guardia Nobile pontificia, si mise dunque a disposizione del generale Federico Torre, ministro della Guerra del nuovo governo e servì la Repubblica col grado di Capitano. Di più: ché, avendo fatto ritorno alla natia Tolentino, vi divenne Presidente di quel Circolo Popolare fino all'intervento delle armi austriache.

Crollato il sogno repubblicano e restaurato il Governo pontificio, il Silverj venne a trovarsi evidentemente assai male. Il suo slancio patriottico aveva suscitato scalpore: essere ad un tempo Guardia Nobile del Papa e ufficiale nell'esercito della Rivoluzione!... Figurarsi i commenti di allora!

Si salvò comunque dal carcere per l'amnistia promulgata dalla Commissione Governativa di Stato — cardinali Serafino Vannutelli, Ludovico Altieri e Gabriele Della Genga Sermattei —, ma il 18 settembre 1849, come imputato di « varie delinquenze », venne espulso dal Corpo delle Guardie Nobili.

È questo che segue il testo della sentenza di condanna del conte Silverj pronunciata il 18 febbraio 1850 dal pontificio Consiglio di Guerra:

Il Consiglio di Guerra

composto dalle LL.EE. i Sig.ri:

Principe Don Francesco Barberini, Comandante delle Guardie Nobili, *Presidente*, in luogo del Prefetto dei SS.PP.AA.; e Principe Don Clemente Altieri;

degli Ill.mi ed Ecc.mi Sig.ri:

Ferdinando Cav. De Cinque, *S. Tenente in ritiro* — Francesco Comm. Giustiniani, *Esente in ritiro* — Luigi Marchese Lepri, *Esente* — Filippo Cav. Palmucci, *Esente* — Giuseppe Marchese Theodoli, *Cadetto* — Annibale Conte Moroni, *Guardia*;

tutti addetti al Corpo della Guardia Nobile Pontificia e nella qualità di Giudici, quale Consiglio riunito nel giorno di lunedì 18 febbraio 1850, nella sala di Palazzo Barberini;



Il Conte Domenico Silverj
(da un dagherrotipo gentilmente fornito dal pronipote avv. Carlo Alberto Gentiloni Silverj).

Visto il rapporto e le informazioni fatte contro la Guardia Domenico Silverj, come accusato di varie delinquenze;

Il Consiglio, in prima ha ponderato e preso a calcolo l'atto di *amnistia Sovrana*, pubblicato il giorno 18 settembre 1849;

vista la dichiarazione della Guardia Domenico Silverj, che rinunziò di intervenire al Consiglio; *inteso* il Sig. Difensore Avv. Olimpiade Dionisi per il suddetto Silverj; *sentite le conclusioni* di Mons. Benvenuti, Fiscale Generale, Uditore Criminale Deputato nella presente causa;

il Consiglio ha dichiarato:

che la Guardia Domenico Silverj è *colpevole* di avere favoreggiato il passato anarchico governo repubblicano; di avere appartenuto, non solo come Presidente del Circolo popolare di Tolentino, ma di avere esso medesimo espresso in un suo scritto di essersi portato in patria per sollevare le masse a favore della repubblica;

perciò lo ha condannato, a maggioranza di voti, all'espulsione privata dal Corpo senza uniforme e senza pensione.

Firmato: Barberini e tutti i componenti il Consiglio.

In calce si trova annotato quanto segue:

Ordine del giorno — 25 febbraio 1850.

Fattasi relazione alla Santità di N. S. della presente sentenza, il Santo Padre non vi ha trovato cosa alcuna in contrario.

Il Comandante del Corpo. F.to Barberini.

Che il Silverj se la fosse cavata materialmente con la semplice espulsione dal Corpo delle Guardie Nobili, forse non fu estraneo l'interessamento dello stesso pontefice Pio IX per il ricordo della toccante melodia di cui aveva arricchito lo splendore dei pontificali in San Pietro. Moralmente, però, per la sensibilità dell'animo suo, molto ebbe a soffrire per le vicissitudini cui l'aveva spinto il proprio animo generoso.



Decise quindi di lasciare Roma e ritirarsi nella natia Tolentino. Non sapendo però come uscire dalla città eludendo i posti di blocco istituiti alle porte, e non potendo arrischiare di chiedere il passaporto, il Silverj escogitò un curioso stratagemma dopo essersi confidato con una nobildonna romana, della quale, evidentemente, egli conosceva il cuore e lo spirito.⁴ Questa, un giorno di primavera, uscì dalla Porta del Popolo nella sua elegante *calèche* vestita con la gonna ampia e rigonfia, moda che, si dice, l'imperatrice Eugenia aveva lanciato per dissimulare l'alterazione della sua linea perfetta nell'attesa del principe imperiale. E così, nascosto sotto la capace crinolina, il Silverj passò la porta di Roma.

Quali fossero le difficoltà per uscire in quel tempo dalla « Dominante » ce le narra Augusto Sindici:⁵ la polizia pontificia rilasciava invero abilmente, ed anche con relativa facilità, il passaporto, sottoscrivendo l'esilio a vita richiesto dall'interessato, ma lo faceva per poter scoprire le fila del Comitato Romano, che favoriva all'occorrenza i mezzi per emigrare. E molte volte il malcapitato, che aveva sottoscritto l'esilio e che si era messo in pace con la coscienza, presa la via indicata, era arrestato, perquisito e dopo una lunga sosta a San Michele, era guardato a vista, riceveva la sua brava contr'ora, con l'obbligo di dare una periodica capatina negli uffici di Monsignor Governatore, e, senza dirlo, si toglieva il passaporto all'ingenuo che aveva avuto la lealtà di affidarsi al proprio diritto, di scegliersi cioè un'altra patria, rifiutando per sempre alla sua!

A Tolentino prese in isposa la contessa Teresa Pelagallo, anch'essa di nobile famiglia marchigiana.

Nel 1859 partì volontario al soldo delle truppe piemontesi, nelle quali prestò servizio col grado di Capitano. Dopo il 1860, il Governo italiano, riconoscendo al Silverj il danno patito per aver preso parte al movimento nazionale, gli accordò la pensione inerente al medesimo grado di Capitano. Ma, abbandonata ogni idea politica, attese unicamente alla musica. Né fece più ritorno a

⁴ La marchesa Maria Theodoli De Luca (*op. cit.*), che riferisce l'episodio, sottace il nome della nobildonna.

⁵ *Come partirono i volontari romani nel 1859*, in « Rassegna Contemporanea » del 10 gennaio 1913 (anno VI, serie II, fasc. 1).

Roma, non bastandogli il cuore di ripresentarsi al Papa, marchigiano come lui.

La marchesa Theodoli⁶ assicura che il conte Silverj rimase pur sempre in corrispondenza con la sua protettrice che, con il gustoso stratagemma narrato, gli aveva consentito di uscire indenne da Roma.

Per completare la figura di questo gentiluomo, ricorderemo che nel corso della sua vita Domenico Silverj musicò un'opera, « Giuditta », melodramma in tre atti su libretto di M. Marcello, scritto nel 1860. L'opera, con cori e balletti, venne rappresentata nel 1885 al Teatro Comunale di Catania e riportò un discreto successo.⁷ Tra le altre molteplici produzioni, va menzionato altresì uno « Stabat Mater », eseguito più volte e degno di stare alla pari con gli « oratori » più celebrati.

Cessò di vivere tra il generale rimpianto il 21 settembre 1900, in età di ottantadue anni.

MARIO BOSI

⁶ *Op. cit.*, p. 77.

⁷ Impresario teatrale fu tale Giuseppe Cavallaro, come risulta da una scrittura privata in data 18 dicembre 1884 (favoritaci dall'avv. Carlo Alberto Gentiloni Silverj), l'accordo per la rappresentazione — che si sarebbe dovuta effettuare « con la stagione di carnevale-quaresima » — avvenne con l'intervento dell'Agenzia Teatrale Romana diretta da Torquato Lombardi. Il Silverj si obbligò contestualmente a consegnare lo spartito completo dell'opera non più tardi del giorno 30 di quel mese, impegnandosi altresì « di fare all'impresario una regalia di lire quattromila », da ritirarsi la sera della prima rappresentazione « qualunque possa essere la riuscita dello spettacolo ogni eccezione rimossa ». L'obbligazione venne garantita mediante il preventivo deposito della somma suddetta presso un notaio di Catania.

* L'Autore porge un sentito ringraziamento all'esimio avv. Carlo Alberto Gentiloni Silverj, discendente del Conte Domenico Silverj, per i dati anagrafici che gli ha forniti, nonché per la fotografia dell'illustre avo, la copia fotostatica del pentagramma e un esemplare del libretto dell'opera « Giuditta » che si è pure compiaciuto di fargli dono.

Un inedito ritratto marmoreo del cardinale Giacomo Antonelli

Non sono mai riuscito a sapere se il marmoreo busto del cardinale Giacomo Antonelli, che si trova a casa mia, sia stato un lascito del prelado a mio nonno Andrea Busiri Vici (Roma 1818-1911) o una donazione della famiglia degli Antonelli a lui dopo la morte del famoso « Segretario di Stato ». Ma tutto lascia supporre sia stato un lascito, poiché è difficile che i suoi nipoti se ne sarebbero disfatti, anche date le qualità artistiche della scultura. Infatti l'espressivo ritratto, così somigliante anche alle fotografie, credo sia inoltre il solo di lui scolpito che ci sia stato tramandato. Di una complessiva altezza di 70 cm, misura alle spalle 50 cm, ed ha una basetta alta 12 cm, è eseguito in perfetto marmo di Carrara, e porta sul retro inciso a caratteri romani la scritta dell'autore: L.MACDONALD.FECIT.ROMAE.1855 (fig. 1).

Fu questi lo scultore e medaglista inglese Lawrence Macdonald, nato a Findo-Gask nel Perthshire il 15 febbraio 1799, e che giunto a Roma già nel 1832 vi rimase fino alla morte avvenuta il 4 marzo 1878. Egli fu il padre di Alessandro, pittore e scultore, nato a Roma il 17 agosto 1847.¹

Questa solenne presenza marmorea negli ambienti di casa mia potrebbe appunto essere dovuta più che a ragioni di famiglia²

¹ Lawrence Macdonald, fu eletto accademico di San Luca, ed è del 5 giugno 1875 il suo ringraziamento per quella nomina. In Accademia esiste il suo ritratto in marmo che gli fu eseguito da suo figlio Lorenzo. e che porta l'incisione: « ALEX.R MACDONALD FECIT 1878 » e sul taglio anteriore dell'erma: « L. MACDONALD »; e che è stato riprodotto nel volume di Giovanni Incisa della Rocchetta: *Le collezioni dei ritratti dell'Accademia di San Luca* (Roma 1979), n. 306, pag. 77, fig. 402.

² La parentela nostra con gli Antonelli risale a Barbara Vici (Roma 1796-1863), figlia dell'architetto Andrea Vici, patrizio d'Arcevia e Principe

al fatto che mio nonno fu un suo devoto amico, e che, fra l'altro, ebbe a fare a lui lo squisito ritratto a matita rossa e nera che dovette eseguire poco tempo dopo la sua elezione al cardinalato (fig. 2). Inoltre si deve a mio nonno la progettazione dell'edificio della famiglia Antonelli a Magnanapoli.

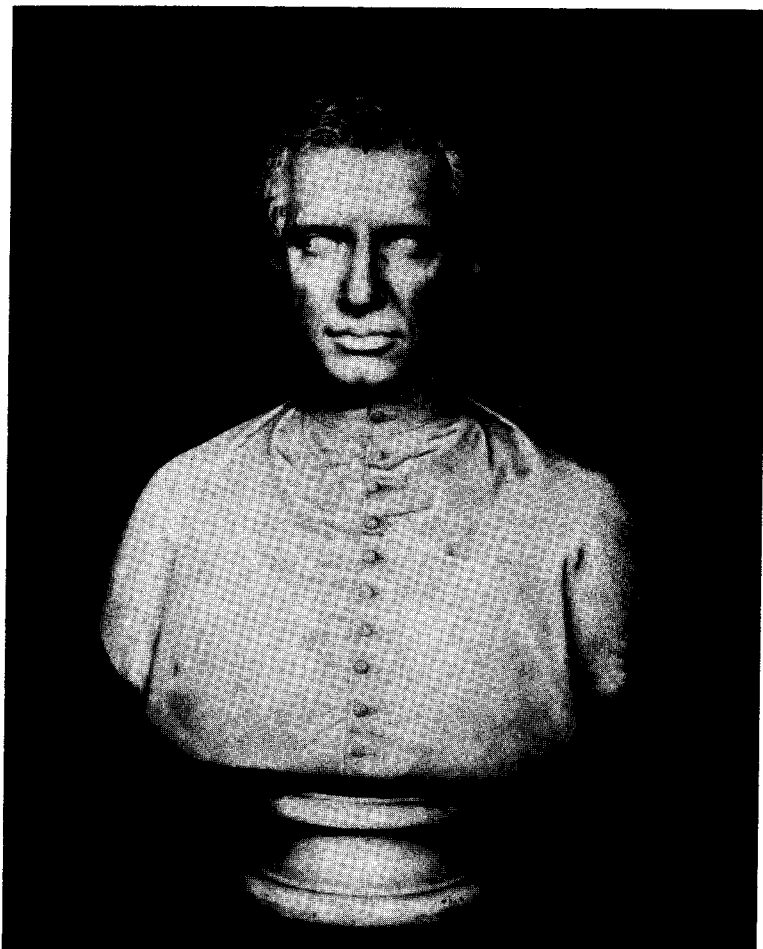
Il cardinale, nato a Sonnino il 12 aprile 1806, nel 1855 aveva solo 49 anni, ed infatti il busto dello scultore inglese lo mostra in giovanile aspetto, ed il disegno in tondo (15 cm di diametro) lo dimostra ancora in più giovane età.

Giacomo Antonelli, di modesta origine, ma che fece nobilitare poi la sua famiglia del titolo comitale, fu creato cardinale da Pio IX l'11 giugno 1847, e quindi a soli quarantun anni. Chiamato subito dopo alla Consulta di Stato, già il 10 marzo 1848 assunse le funzioni di Segretario di Stato, che conservò per tutta la sua vita.

L'anno del ritratto in scultura coincide con quello del Concordato regolato con l'Austria, il 18 agosto 1855.

In realtà egli non fu mai prete nel vero senso della parola, poiché si rifiutò di andare oltre il diaconato, e quindi non disse mai messa. Infatti non gli dispiacque la compagnia delle belle donne, e ad esempio Gregorovius così ne parla: « Mi trovai al-

dell'Accademia di San Luca (1743-1817) e di Teresa Storace, sorella del noto canonico romano Luigi Storace. Il 16 aprile 1815 Barbara sposò Giulio Cesare Busiri (Roma 1794-1818), di nobile origine francese, possidente e letterato, dal quale ebbe due figli: don Francesco, sacerdote e grande amico di Gioacchino Belli (vedi *Strenna dei Romanisti*, anno 1958), e Andrea, poi architetto e presidente della allora Reale Accademia di San Luca. Barbara Vici in Busiri, rimasta vedova il 30 novembre del 1818, passò a seconde nozze, il 9 ottobre 1819, con l'architetto Clemente Folchi che poi divenne « nobile » di Tivoli (vedi ANDREA BUSIRI VICI, *Clemente Folchi, ingegnere, architetto ed archeologo romano* (1780-1868), in « Palladio », 1-2, 1959) dal quale ebbe altri sette figli, dei quali: Maria Luisa sposò il marchese Costa di Macerata, Arcangelo che sposò la marchesa Anna Cavalletti, don Pietro e don Luigi entrambi gesuiti, ed infine Camilla che sposò il conte Luigi Antonelli, nipote del cardinale. Quindi mio nonno Andrea Busiri Vici, fu fratellastro di Camilla Folchi Antonelli. Quando questa sua sorella morì il mio avo fece stampare una solenne memoria, che io conservo, e che dice: « Alle nobili famiglie / della compianta contessa / Camilla Folchi vedova Antonelli / nel trigesimo della morte / il fratello Andrea Busiri Vici / nell'acerbità del dolore / 23 Aprile 1904 ».



Lawrence Macdonald. *Il Cardinale Antonelli* (1855).
Roma, collezione Busiri Vici d'Arcevia.



Andrea Busiri Vici Sr. *Il Cardinale Antonelli* (circa il 1850).
Roma, collezione Busiri Vici d'Arcevia.

L'opera Massaruti per l'assistenza ai militari

l'ultima serata a Palazzo Caffarelli. Vennero i cardinali Antonelli, Altieri e Raisach. Antonelli non si occupò che delle signore». ³ È falso però che egli non sia stato credente, come spesso si torna a dire, poiché fra le sue carte se ne sono poi trovate talune ove egli invoca l'aiuto di Dio e della Madonna.

Si spense a Roma il 3 novembre 1876, e quindi solo settantenne. Morì cristianamente, con grande conforto di Pio IX che, sapendo che aveva ricorso al confessore, esclamò: « Ringraziamo Iddio », dimostrando così come gli interessasse la salvezza dell'anima di chi gli era sempre stato a fianco, e che, dal lato spirituale, l'aveva talvolta lasciato dubbioso.

ANDREA BUSIRI VICI

³ In argomento cfr.: TARCISIO TURCO, *Gregorovius e lo scirocco*, in « Strenna dei Romanisti », 1980, pag. 510.



Non è arrischiato affermare, parlando di cose romane, che accanto ad una storia ufficiale di Roma — o se si vuole ad una maggiore — esiste pure, spesso dimenticata, una storia segreta o minore, fatta di episodi, personaggi, vicende, legate, per esempio, a istituzioni o enti benefici che merita conoscere ed evidenziare.

È una storia, a ben guardare, fatta molte volte di piccole curiosità, di aspetti poco noti, ma non per questo meno interessante, perché assai spesso specchio di una realtà umana, viva e operante, ed espressione di un costume ove si riflettono tratti di generosità che direttamente al cuore e al più genuino spirito di Roma si ricollegano.

È il caso della benemerita opera « Massaruti » per l'assistenza religiosa e scolastica ai militari che prende nome dal suo fondatore, il gesuita Padre Carlo Massaruti che la ideò e la realizzò nel 1908 nel vecchio collegio Pio latino-americano, in Via Gioacchino Belli, iniziando con un modesto manipolo di appena 30 Carabinieri. Ai giovani militari, confluiti a Roma da più parti d'Italia, lontani perciò dalla famiglia e certamente disorientati, in tempi allora di acceso laicismo, il buon Padre seppe offrire il conforto di una parola buona, ardente e caritatevole, e soprattutto l'esempio della sua generosa dedizione.

Allora, come oggi, i giovani sentirono più che mai di aver trovato in lui una guida, un esempio, una spinta per guardare più serenamente al loro avvenire da preparare con consapevole senso di responsabilità attraverso lo studio, l'adempimento del proprio dovere e la formazione di una sincera coscienza cristiana. Non mancarono consensi e adesioni e l'opera, come il piccolo granello di senapa, crebbe e si irrobustì, estendendo la sua attività anche in altri giovani militari di tutte le armi.

Dopo il Padre Massaruti, venuto a mancare nel 1930, l'opera fu diretta per pochi anni dal P. Stefano Sforza che al suo attivo vantava un passato militare assai meritorio, arricchito oltretutto dal curioso fatto che fu egli il cannoniere che aprì le ostilità della prima guerra mondiale, con lo sparare il primo colpo di cannone! Successe poi il Padre Luigi Apolloni, per molti anni Cappellano militare dell'arma dei Carabinieri, poi per pochi anni il P. Antonio Ferri. Attualmente il direttore è il P. Michele Maizza, infaticabile animatore di ogni iniziativa volta a sviluppare l'opera e a farne meglio conoscere ed apprezzare l'attività.

Le finalità sono rimaste le stesse degli inizi, quelle cioè di un'opera dove cultura e religione, amor di patria, formazione del carattere vengono coltivati con passione e con sacrificio.

In tempi come gli attuali in cui quotidianamente si assiste alla dissacrazione di tanti valori che costituiscono il fondamento di un civile consorzio, e nei quali tanta parte di gioventù corre dietro ad idoli fallaci, è certo consolante rilevare che, pur nel silenzio e nella riservata modestia che le è propria, esiste a Roma — ideale ispiratrice dell'autentico « civis » — un'opera così benemerita che dia la possibilità a molti giovani di poter trarre beneficio per la loro preparazione di soldati e di cittadini, nel nobile intento di servire degnamente la patria e la società.

Oggi, sono centinaia e centinaia i giovani, appartenenti a tutte le armi che, liberamente e spontaneamente, ne fanno parte. Sono militari che, residenti in Roma (di leva o di carriera) hanno dovuto interrompere gli studi per il servizio militare o che non li hanno potuti iniziare o terminare per svariate altre ragioni di diversa indole. Presso la « Massaruti » possono studiare e conseguire un titolo di studio, frequentando i corsi di scuola media, corsi per geometri, per ragionieri e infine anche usufruendo di corsi di stenodattilografia.

Ogni anno sono circa cinquecento i giovani che vi si iscrivono; molti di questi hanno chiuso i libri da molti anni, tuttavia con tenacia commovente, si siedono nei banchi di scuola come facevano ancora da ragazzi.

« Dopo una giornata di lavoro intenso, nei vari Comandi militari o in città per tutelare l'ordine e l'incolumità dei cittadini — spiega cortesemente il Padre Maizza — durante le ore di

libera uscita, vengono nelle aule della "Massaruti" (in Via P. S. Mancini, 2) e in un ambiente accogliente e sereno, apprendono quel sapere che l'incoscienza o la leggerezza dell'adolescenza li distolse dal conquistare o impossibilità economica e sociale impedì loro di realizzare ».

Non tutti gli iscritti, purtroppo, arrivano fino in fondo all'anno scolastico, o perché trasferiti, o perché, stanchi per il lavoro sneravante del servizio, rimandano tutti a tempi migliori, ma coloro che riescono a concludere i corsi danno prova di saper conseguire lusinghieri risultati.

Negli ultimi anni, per esempio, oltre l'80% dei giovani presentati agli esami esterni (i corsi scolastici della « Massaruti », sia detto per inciso, non sono riconosciuti dallo Stato) sono stati promossi. Chi è passato per la « Massaruti » anche per un solo anno, può affermare che quest'opera non si limita a dare una cultura umana, vasta e profonda per quanto lo permettono le ore di insegnamento, ma vuole soprattutto formare uomini educandoli alla fede, ad un ben intenso senso di libertà, al senso della solidarietà. A questo mira l'assidua, costante presenza del Padre Direttore, che di tale solidarietà e disponibilità è continuo esempio e che tutte le sere, dopo alcune ore di lezione, riunisce gli allievi per dir loro parole di incoraggiamento e di formazione morale e spirituale.

Così, nel silenzio e nel raccoglimento, e soprattutto in spirito di umile e tenace costanza, l'opera prosegue, infaticabilmente la sua « preziosa e meritoria » missione. Si badi bene che all'opera « Massaruti » non provvede alcun sostegno statale, essa progredisce soltanto — a parte le modestissime quote di iscrizione e di frequenza — con la comprensione e l'aiuto discontinuo o fisso di benefattori che la stimano e l'apprezzano, contribuendo così ancora una volta a dar tangibile volto al cuore sempre generoso di Roma!

FRANCO CECCOPIERI MARUFFI

La “dolce vita” romana di una nipote del cardinal Mazzarino

Anni or sono, e precisamente nel 1968, ebbi a collaborare alla « Strenna dei Romanisti », con alcuni episodi inediti, o poco noti, della vita di Maria Mancini, nipote del cardinale Mazzarino, consorte del principe Lorenzo Onofrio Colonna Connestabile del regno di Napoli. Il materiale, da me preso in gran parte da diverse biografie della nominata, fu completato da una autobiografia stampata a Leyda nel 1678, con il titolo: *Apologie ou les veritables Mémoires de Madame Marie Mancini, Connétable de Colonna, écrits par elle-même*.

Nella citata pubblicazione ella descrive i piaceri della vita romana e del carnevale di Venezia, quando il giovane Carlo II chiamò don Giovanni d'Austria, suo fratello bastardo, « come unico rimedio ai mali che minacciavano quel regno e quel povero governo ». Il narrare di Maria ha un tono di sincerità, senza contraddizioni nei particolari, ed è velato di pudore in uno stile discreto in cui gli italianismi aggiungono garbo al testo francese.

Però, tre anni prima, cioè nel 1675, Ortensia Mancini, moglie del duca di Mazzarino,¹ più giovane e più bella della sorella Maria, ritiratasi a Chambery, per dissensi con il marito, aveva dato alle stampe un libro di *Memorie* che ebbe gran successo, tanto che un anonimo pubblicò l'anno dopo (1676), a Colonia, un altro libro di *Memorie* quale autobiografia di Maria Mancini Colonna.

Si trattava di un falso in cui si poteva leggere il racconto di

¹ Il cardinale Mazzarino volle il matrimonio della nipote Ortensia Mancini con Armand de la Meilleraye de La Porte, dandogli il predicato di Duca di Mazzarino cui aggiunse una donazione di 1200 scudi e il palazzo Mazzarino in Parigi. Detto palazzo divenne, in seguito, Biblioteca Reale e, attualmente, Biblioteca Nazionale. Il duca di Mazzarino era un paranoico, in continuo dissidio, a torto o a ragione, con la moglie Ortensia.

bizzarre avventure, con particolari che ebbero una larga eco scandalistica in Francia, Spagna e, principalmente, a Roma.

Cosicché Maria, irritata dalle falsità di dette *Memorie* fece pubblicare nel 1678 a Leyda, quella biografia già da me citata, che in un primo tempo aveva intitolato *La verité dans son jour*, e che fu corretta da uno scrittore olandese di nome Saint-Bremond.²

Ed ora, facendo un passo indietro, riporterò, in quanto poco conosciuta (limitandomi a pochi episodi) la falsa autobiografia edita a Colonia:

« *Destinata a sposare il principe Colonna, quale Connestabile del regno di Napoli, quando giunsi a Roma cominciai ad essere oggetto della maldicenza cittadina attraverso una pasquinata che diceva: “La VACCA è attaccata alla COLONNA”. Però il Connestabile, malgrado le mie proteste, non si offese, sapendo che il Papa non era esente da attacchi del genere, e divulgò la notizia della mia verginità, sebbene provenissi dalla corrotta corte francese.*

Del resto il Connestabile era molto buono tanto che io sentii nascere in me un amore veramente coniugale, specialmente allorché mi fece concepire il mio primo figlio, erede della nobile casata.

Racconterò ora quel che potei vedere a Roma in quel tempo. Io andavo sul Corso o alla piazza di Spagna in carrozza con mio fratello Filippo,³ tenendomi a lui abbracciata. Spesso, poi, anda-

² Non si può certo affermare che una parte della « nepotaglia » Mancini nutrisse grande affetto per lo zio cardinale Giulio; tanto che, dalle « Memorie » di Ortensia, risulta come, alla notizia della morte di Mazzarino, Maria, in pieno accordo con il fratello Filippo, disse: « *Grazie a Dio, egli è crepato* ».

³ Filippo Mancini, fratello delle nominate Ortensia e Maria (e delle altre sorelle Mancini) in un primo tempo si faceva chiamare « il marchese de Mancini »; poi divenne Duca di Nevers in quanto lo zio cardinale Giulio acquistò tale predicato da Carlo III Gonzaga, duca di Mantova.

Il giovane Filippo è spesso citato nelle « Memorie » sia di Ortensia che di Maria: giocatore, di corrotti costumi, suscitò maldicenze sui rapporti con le due sorelle. Egli sposò (nel 1670) una nipote della celebre Montespan ed ebbe discendenti, ultimo dei quali il Duca di Nivernais (e così si estinse il ramo maschile della famiglia Mancini).

vamo noi due soli in calesse a Marino o a Frascati; e poiché ogni tanto ci scambiavamo tenere carezze, si diceva che appartenevamo alla setta degli Adamiti.

In proposito però mio marito era sicuro che i rapporti con mio fratello fossero del tutto innocenti, tanto che un giorno, venuto in camera da letto e, avendo visto che Filippo, per punire la mia poltroneria, alzatami la camicia, stava frustando le mie nudità, egli (il Connestabile) invece di arrabbiarsi invitò mio fratello a continuare con le frustate; e siccome io, ridendo, cercavo di fuggire, lui stesso mi tenne ferma per togliermi ogni resistenza... Qualche giorno dopo, in giardino, ci mettemmo a giocare a "mosca cieca" e poiché toccò a me d'essere bendata, dissi a Filippo che, se si fosse lasciato prendere, gli avrei dato mille baci; egli, per divertirsi, allorché ero bendata, invitò ad avvicinarsi un giovane gentiluomo di Bologna, chiamato Fagianino (di bell'aspetto e assai galante) e sottovoce gli disse di toccarmi; sicché io, dirigendomi dove udivo la voce, misi le mani su Fagianino e, sicura di avere afferrato mio fratello, lo baciai più volte.

Ma mi accorsi dell'errore quando Filippo si mise a ridere insieme con il Connestabile. Facemmo poi altri giuochi del genere e da ciò potrete giudicare la innocenza nella quale vivevamo.

In quel tempo giunse a Roma il Cavaliere di Lorena⁴ che, distraendomi con la sua piacevole conversazione, addolciva il soggiorno romano, sebbene i miei nemici spargessero calunnie atroci, tanto che dissero come il Cavaliere, preso da grande passione amorosa, mi avesse convinto a lasciare marito e figli per seguirlo in Francia... ma, in realtà, ciò portò a rafforzare l'unione con il principe consorte.

La casa di Lorena è una delle più note in Francia, e il Cavaliere, che mi aveva conosciuta a Parigi, cercò la mia compagnia in un paese a lui nuovo; quindi non mi si poteva biasimare se lo accompagnavo a caccia e ogni giorno si passeggiava insieme lungo

⁴ Non vi è dubbio (secondo i giudizi dei contemporanei) che Filippo d'Elbeuf-Lorraine, detto a Roma il Cavaliere di Lorena (allora esiliato da Luigi XIV per ragioni politiche) sia stato l'amante di Maria; tanto che quando ella volle, con la sorella Ortensia, fuggire da Roma, imbarcandosi a Civitavecchia, egli la raggiunse in Provenza.



Piazza dei Santi Apostoli. A sinistra Palazzo Colonna.

- 1) Palazzo del Card. Chigi.
- 2) Chiesa e Convento dei S.S. Apostoli.
- 3) Palazzo del Connestabile Colonna.
- 4) Palazzo del Card. Bonelli.
- 5) Cupola della Chiesa della Madonna di Loreto.



Filippo Giulio Francesco Mancini, Duca di Nevers.
Fratello di Maria Mancini

(Scuola Francese del XVII secolo).

le rive del Tevere. Così si andava fuori da Porta del Popolo dove io avevo fatto costruire un capanno di legno per prendere i bagni, dato che la località era poco frequentata. Fu allora che, non per amore, come dicevano i miei nemici, ma per galanteria, il Cavaliere, vedendomi immersa nell'acqua fino al collo, mi pregò di permettergli di fare il mio ritratto in tale posizione, affermando che non aveva mai visto un corpo così proporzionato... (E qui Maria accenna ai primi dissensi con il marito): Il Connestabile mi accusava d'essermi mostrata tutta nuda al Cavaliere, ma la mia scorta poteva affermare che io uscivo dal capanno, per bagnarmi, indossando una camicia di velo assai fitto, che scendeva dal collo ai talloni, e che il Cavaliere, molto rispettoso, passeggiava mentre io mi svestivo e rivestivo.

Dopo tali vicende il Connestabile mi faceva spiare dai più vecchi ebrei del Ghetto che erano molto abili a non farsi notare...⁵

E qui mi arresto nel riportare qualche brano delle *Memorie* apocriefe, facendo però osservare come (sotto una vernice artatamente ingenua usata nel racconto dei vari episodi) appare un libellismo erotico che, in taluni casi, corrisponde a quella realtà che non era stata velata dalle cronache del tempo.

FABIO CLERICI

⁵ Le continue e difficili gravidanze influirono sulla salute e sul carattere di Maria che decise di cessare i rapporti coniugali con Lorenzo; il quale se, in un primo tempo, si piegò di malavoglia alla volontà della moglie, accusandola di adulterio, non tardò a consolarsi con una sua antica amante, la principessa Chigi (nipote del papa Alessandro VII), poi con Cristina di Nothumberland, e infine con una sua cugina, la marchesa Muti (già amica del cardinale Barberini) giudicata dalle cronache («bellissima ma di fragile virtù»). Lorenzo Colonna morì a Roma il 15 aprile 1689 avendo dichiarato solennemente che: «... si doleva assai di non avere soddisfatto la moglie in ciò che ella desiderava... e che ciò le fosse riferito... e raccomandava ai figli il rispetto e l'amore che dovevano alla loro eccellentissima madre».

Divagazioni su alcuni frutti dell'epoca romana

Il tentativo di censire frutti conosciuti dai romani agli albori dell'epoca cristiana ha impegnato, nel passato, più di un cultore della materia. Ci si trova, tuttavia, di fronte a piccoli problemi insoluti a causa delle discordanti opinioni che non sono state poste a confronto e dibattute. Un esempio tipico è offerto dall'indagine per stabilire quali agrumi erano presenti in Roma nell'età classica.

Nessun dubbio, invece, sussiste su fichi, meli e peri i cui alberi erano sacri a Pomona; ma neppure su noci, castagni, pini da pinoli, noccioli, gelsi, viti; sul Corniolo, sul Giuggiolo, su alcuni tipi di Ciliegia (un'anfora di ciliegie carbonizzate è stata ritrovata a Pompei), né sul Corbezzolo (Ceraso marino), né, infine, sul Sorbo domestico. Quest'ultimo contende al Corbezzolo, in giustificata polemica linguistica, l'appellativo pliniano di (*Arbutus*) *unedo* contrazione di *unum edo* = ne mangio uno soltanto, espressione che vorrebbe sottolineare lo scarso entusiasmo, dopo un primo assaggio, verso tali frutti.

Ma in epoca romana già si coltivava anche un certo numero di alberi fruttiferi introdotti dall'Asia quali il Mandorlo, il Cotogno, l'Albicocco, il Susino e il Pesco; a proposito, malgrado l'appellativo scientifico « persica », il Pesco è stato introdotto sì, dalla Persia, ma vi era in precedenza arrivato dalla Cina.

DISSIDIO SUGLI AGRUMI

L'iniziale disaccordo sugli agrumi risale ad un noto episodio mitologico; infatti, le « mele d'oro » conquistate da Ercole con

la sua undicesima fatica nel giardino delle Esperidi, sono state inizialmente definite arance dai commentatori ed è stato perfino creato nella terminologia botanica il termine « esperidio » per definire qualsiasi agrume. Eppure, non pochi botanici e storiografi quali Galesio, Anguillara, Paulet, Bubani, Viviani, Bertoloni ed altri hanno sostenuto con convincente ragionamento la tesi che gli *Aurea mala* corrispondano, non alle arance, ma alle mele cotogne, che, a maturazione, hanno colore giallo. Tali studiosi sono confortati, in questo assunto, sia dalla rilevazione che Virgilio (Bucoliche III, 70/1) attribuisce le mele d'oro ad un albero « silvestre », indigeno, sia dall'emblematica statua di Ercole (raffigurato nell'Ercole Farnese) che tiene in mano non tre arance, ma tre mele cotogne.

Superato questo ostacolo interpretativo, si presenta un altro conflitto di autorevoli opinioni relativo al tipo e numero di agrumi conosciuti in epoca romana.

Tutti i commentatori sono concordi sulla presenza del Cedro che i romani chiamavano *Malus* (o *Citrus*) *medica* nella supposizione che fosse originario della Media (mentre è accertato che fu introdotto dall'India settentrionale o dalla Cina). La denominazione *Citrus medica* fu poi adottata nella denominazione binomia da Linneo ed è ancor oggi valido appellativo botanico.

Nel 136 a. C. gli Ebrei, nell'offerta rituale in occasione della cerimonia dei Tabernacoli sostituirono taluni doni, e tra questi i « coni » del Cedro appartenente alla famiglia delle Conifere, con i frutti del Cedro agrume. Tale designazione certamente favorì anche una maggiore conoscenza e diffusione del *Citrus medica* e della convinzione il cui succo era considerato efficace contravveleno e mentre il decotto di semi veniva usato per rendere l'alito fresco, efficacia già affermata da Teofrasto, Plinio e Virgilio.

La rispondenza tra *Malus medica* e Cedro è suffragata anche dalla seguente descrizione di Plinio (XIII, 15), tratta in gran parte da Teofrasto: « Le foglie, frammiste a spine, sono simili a quelle del corbezzolo. Il frutto non si mangia; è apprezzato soprattutto per il suo profumo e per quello delle foglie. Conservato dove si ripongono gli indumenti, questi ne prendono la

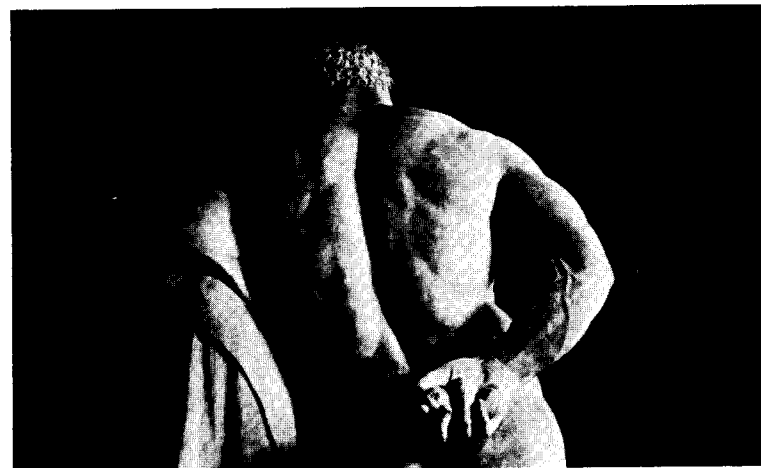
fraganza e vengono difesi dalle tarme ». Se ne deduce che il Cedro era noto e largamente utilizzato; fin qui i pareri sono concordi; le prime divergenze si manifestano quando il discorso si amplia per appurare se il Cedro era solamente « conosciuto » o anche coltivato in epoca romana. Il botanico Domenico Casella che ha studiato con particolare attenzione gli affreschi e mosaici di Pompei e di Ercolano, nel suo pregevole studio « La frutta nelle pitture pompeiane » afferma di non condividere l'opinione degli altri Autori e sulla scorta delle pitture da lui studiate afferma che non soltanto il Cedro, ma anche il Limone, l'Arancio e la Limetta erano « conosciuti » in quell'epoca. Fino a un certo punto non si può che essere d'accordo con il Casella il quale accompagna le sue affermazioni con fotografie e precisi riferimenti circa l'ubicazione dei soggetti raffigurati; tuttavia, si impongono ampie riserve quando, dopo qualche pagina, ci si rende conto che l'espressione « frutti conosciuti in quell'epoca » sembra assumere ben più ampia accezione nei periodi che seguono:

« Noi siamo profondamente convinti che fin dalla prima età imperiale esistessero in Italia *piante* di agrumi;... convinzione confermata dalla constatazione che nei festoni e mosaici si notano foglie di colore verde intenso, tipiche del genere *Citrus* che sembrano appena raccolte. Tale freschezza l'artista non l'avrebbe potuta ottenere se non avesse avuto del materiale da poco staccato dall'albero. In conclusione... nel Napoletano esistevano, fin dal I secolo dell'era volgare, *piante* di Cedro, Limone, Limetta, Melangolo e Arancia ».

Può una tale estesa illazione colmare la totale assenza di notizie in proposito da parte di cronisti, di storici, di botanici coevi sulla presenza di piante così pregiate? La iconografia citata per suffragare la tesi presenta molto spesso singoli frutti; l'unico affresco che dovrebbe, apparentemente, raffigurare un albero di limoni (Pompei, atrio della casa del frutteto) nasconde il fusto con una figura femminile permettendo di dubitare che il pittore conoscesse l'albero. E può una apprezzabile ma non probante induzione smentire l'affermazione di Plinio il Vecchio (Storia Naturale XII, 16): « Altre nazioni hanno tentato di coltivare il Limone...



Particolare di affresco della cosiddetta Casa di Livia oggi al Museo delle Terme. Due alberetti di melo cotogno testimoniano la presenza di tale pianta nei giardini romani.



Ercole, con l'undecima fatica, conquista le « Mele d'oro » delle Esperidi raffigurate con mele cotogne (non arance) nelle mani dell'Ercole Farnese.



Rami di limone in una pittura murale pompeiana, approssimativamente disposti a raffigurare la chioma dell'albero il cui fusto



viene nascosto probabilmente perché il pittore ne ignorava l'aspetto.



Il bocciolo dei fiori del melograno (balaùsto) ha dato il nome alla balaustrata.

ma la pianta si è rifiutata di allignare fuori della Media e della Persia »?

Il Casella non ha forse tenuto nel debito conto la collaudata rapidità dei trasportati marittimi del tempo di cui dà testimonianza il noto espediente oratorio di Catone che si presentò in Senato con in mano un fico ancora fresco per dimostrare che da Cartagine, dov'era stato colto quel frutto, il nemico poteva arrivare a Roma in brevissimo tempo!

Ritroviamo concordi i botanici nel considerare il Cedro quale primo agrume coltivato in Italia all'inizio del I secolo dopo Cristo anche se limitatamente alle nostre regioni con clima mite. Primo Fiorentino, vissuto nel terzo secolo, parla di coltivazione del Cedro sotto portici esposti a mezzogiorno, coperti in inverno. Rutilio Emiliano Palladio (IV secolo d. C.) descrive coltivazioni di Cedri in Sardegna e nelle sue proprietà nei dintorni di Napoli; fornisce inoltre accurati suggerimenti sulla riproduzione, sulla coltura, sul modo di ottenere frutti fuori stagione e di conservarli per lungo tempo dopo la raccolta notando anche la caratteristica rifiorenza della pianta con queste parole: « dopo i frutti maturi vengono gli acerbi, ai quali poi che non maturi succedono gli altri ». Ma nessun accenno a limoni o ad altri agrumi.

COMPLESSA STORIA DEL MELOGRANO

Meno complicata ma anch'essa abbastanza controversa la breve storia del Melograno. La prima contestazione nasce da un'errata ma scusabile deduzione; infatti, sia il nome pliniano « *Malum punicum* » sia quello linneano « *Punica granatum* », inducono a credere che questo frutto sia originario di Cartagine e da qui introdotto a Roma dai legionari reduci delle guerre puniche. Che il Melograno sia arrivato a Roma da Cartagine è ipotesi molto probabile, ma a Cartagine, comunque, era stato a sua volta introdotto, sia pure secoli e secoli prima; né risulterebbe spontaneo in alcuna regione africana, neppure dell'Egitto dove

pure si sono trovate pitture tombali datate del 1500 a. C. La sua patria è l'Afghanistan, l'Iran e nazioni contigue; ciò non esclude che il Melograno possa aver trovato clima e ambiente tanto confacente in alcune regioni dell'Africa settentrionale da esservi poi « naturalizzato » così come si è naturalizzato qua e là nel Lazio e in altre zone della fascia mediterranea.

Il frutto, quando lascia intravedere la polpa traslucida dei tantissimi semi, perpetuando l'antico simbolismo semitico e cinese, ancor oggi viene considerato emblematico augurio di lunga vita e fecondità. Il fiore (propriamente: il balaùsto) più prosaicamente, ha dato il nome a « balaustrata » in quanto il bocciolo ha ispirato le colonnine panciute che sono dominante elemento, appunto, delle balaustre.

In arabo la Melagrana (frutto) si chiama « romana », termine però che non ha nessuna relazione con Roma. Per l'evidente somiglianza esteriore del frutto con il contrappeso scorrevole della stadera, indirettamente viene ricordata la Melagrana impiegando la parola araba: romano o romana, a seconda delle regioni.

LUCULLO E LE CILIEGE

L'episodica letteraria e aneddotica si avvale talvolta di un fatto colorito ma scarsamente attendibile. Si dà, infatti, come notizia certa che Lucullo, reduce dal Ponto dove aveva sconfitto Mitridate (73 a. C.) portasse a Roma con altri trofei anche la « prima » pianta di ciliegio per coltivarla nel suo fastoso giardino che si estendeva dall'attuale piazza Barberini fino a Trinità dei Monti. A confermare questa tesi vengono citati Plinio (Storia Naturale XV, 102) e si indica la città di Kerasus o Cerasunte (oggi Giresum, sul Mar Nero in Turchia) quale patria del ciliegio che, per tale origine, avrebbe preso il nome di Cerasus. Tuttavia:

1) noccioli di ciliegia sono stati rinvenuti tra palafitte in Germania, in Svizzera e in Italia (Parma) nonché nelle caverne



Festone con frutta (fico, mela, cotogna, melagrana, pigna, uva, ecc.) in un mosaico pompeiano oggi al Museo nazionale di Napoli.

neolitiche di Cetona a testimoniare la diffusa presenza di tale pianta.

2) Secondo le rilevazioni di Domenico Casella, ad Ercolano e a Pompei sono stati messi in luce non meno di quindici tra dipinti e mosaici raffiguranti sia rami con ciliegie, sia singoli frutti; a Pompei è stato rinvenuto un recipiente indubbiamente colmo di ciliegie al momento della calamità.

3) L'appellativo *Cerasus* era stato già usato da Teofrasto due secoli prima di Lucullo ed è poco probabile che abbia attinenza con la città di Cerasunte.

Per quanto riguarda l'affermazione di Plinio, c'è da notare che in altre pagine della *Storia Naturale*, l'Autore adopera il vocabolo *Cornum* per Ciliegia; se ne può dedurre che Lucullo portò a Roma, non la prima pianta di Ciliegio, bensì una varietà pregiata (il *Visciolo?*) in precedenza sconosciuta. La fama di ghiottone che accompagna Lucullo da due millenni, potrebbe in parte dipendere anche dall'apprezzata addizione alle mense romane apportata dalla nuova varietà.

Queste divagazioni forse non sono altro che una inconcludente caccia agli errori; ma potrebbero anche avere l'auspicabile effetto del sasso tirato in piccionaia per stimolare, chi è in grado, di dare una convincente risposta ai quesiti rimasti ancora insoluti.

STELVIO COGGIATTI



Affissioni sul Campidoglio

La informazione più ricca sui monumenti che affollavano l'*Area Capitolina* — la piattaforma, cioè, in mezzo alla quale si elevava il grande tempio di Giove Ottimo Massimo — è fornita dai cosiddetti « Diplomi militari ».

Si tratta di estratti individuali — incisi su tavolette di bronzo — della « costituzione » in forza della quale l'imperatore accordava a un gruppo di soldati i vantaggi che derivavano all'atto del congedo a coloro che avevano prestato il servizio con le qualità indispensabili per ottenere la *Honesta missio*.

Tali diplomi costituivano il titolo di cittadinanza romana, con tutti i diritti che ne conseguivano, non solo per il congedato e la sua famiglia, ma anche per i suoi discendenti. Essi si riferiscono a marinai, a soldati dei corpi ausiliari e della cavalleria imperiale e, soprattutto, a pretoriani.

Il testo di questi documenti è sempre uguale. Precede in prima persona, il nome dell'imperatore che ha fatto la « costituzione », al quale segue la formula « scrivo qui sotto i nomi dei soldati che hanno servito nel mio pretorio... ad essi che hanno finito il servizio prestato con forza e lealtà (*fortiter et pie*) accordo il diritto del matrimonio legittimo, purché sia con una sola moglie e la prima; ed anche se essi sposino delle straniere i loro figli siano come se fossero nati da due cittadini romani » (si deve ricordare a proposito di questa ultima espressione, che i soldati non potevano sposare prima della fine del servizio; ma alcuni avevano stretto relazioni con donne del luogo dove erano venuti a trovarsi, che spesso si consolidavano).

Il testo si chiude con la formula « Copiata e verificata sulla tavola di bronzo » fissata... in uno dei luoghi che ora vedremo, il quale fu inizialmente il Campidoglio e, precisamente, la parte centrale già ricordata.

In questo spazio ristrettissimo recinto da un muro, sorgevano, tra l'altro, il tempio della *Fides publica* — che era ritenuta garante degli impegni assunti dallo Stato romano, e quello di *Opi*, la dea dell'abbondanza e quindi della ricchezza. Il luogo ove si trovavano corrispondeva all'angolo meridionale, ora franato, che sovrastava l'area dei templi della *Fortuna* e della *Mater Matuta*, siti ove oggi sorge la chiesa di S. Omobono.

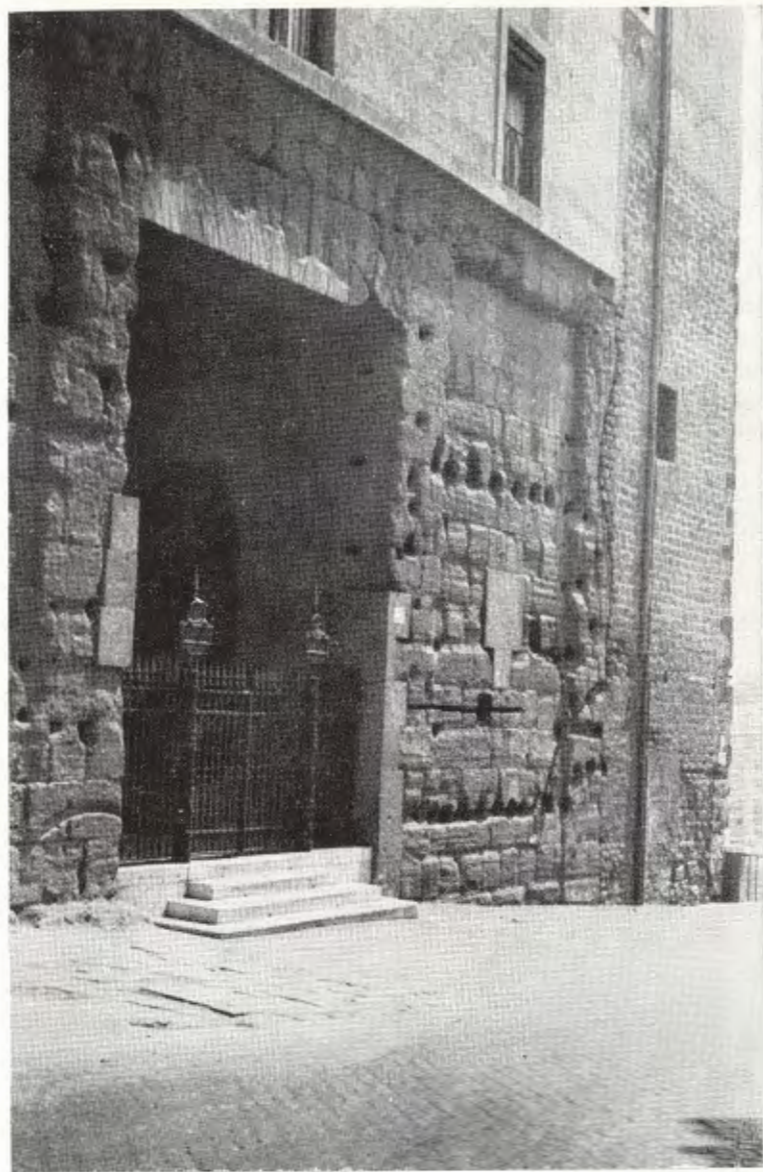
Si deve ritenere che le affissioni venissero fatte in origine sul muro perimetrale ma, poi, ne vennero invasi i templi, le are, le basi delle statue e quant'altro offriva uno spazio libero.

Nei diplomi di quest'epoca figurano, a partire dai templi nominati, l'*Aedes Thensarum*, la base del monumento eretto a *Quintus Marcius Rex* (che aveva portato l'acqua sul Campidoglio) ed una *Piscina* probabilmente ad esso collegata.

Il maggior numero delle affissioni venne però fatta sui vari lati del podio dell'Ara della Gente Giulia, accanto alla quale viene nominata la statua di *Liber pater*, il dio della vendemmia felice. Esauriti questi luoghi, da ritenersi più centrali, nell'elenco dei luoghi troviamo un altro muro, che può essere quello del recinto esterno nel quale doveva aprirsi una coppia di due fornici (anche essi citati). Vengono quindi ricordate la base della statua di Giove Africo, il *Tribunal deorum*, la *Casa Romuli*, la base della statua di Numa Pompilio (che stava presso l'Ara della Gente Giulia), il *Tribunal Caesarum Vespasiani T(iti) Domitiani*, il *Thensarium vetus*; infine vengono di nuovo ricordati monumenti vicini ai templi della *Fides* e di *Ops*.

Da un diploma recentemente scoperto nella Pannonia meridionale (attuale Jugoslavia) conosciamo che sul Campidoglio esisteva nel 65 d. C. un *Aerarium militare*, accanto al quale si trovava l'ara dedicata ai *Claudii Marcelli*.

La lista delle affissioni nell'*Area Capitolina* termina con l'anno 86 d. C. Nel ventennio precedente il Campidoglio era stato due volte devastato dal fuoco: nel 69 d. C. sotto l'impero di Vespasiano, e nell'80 sotto quello di Tito. Particolarmente grave il secondo disastro convinse l'imperatore ad una totale opera di rinnovamento, durante la quale le affissioni dei diplomi militari, dopo essere stata ancora mantenuta nei siti tradizionali si spostarono a metà del Clivo Capitolino dove, a destra di chi saliva esso



Vano con incassature laterali nel fianco sinistro del Tabularium.

era fiancheggiato (come l'odierna via del Campidoglio) dal fianco sinistro del *Tabularium*. Il diploma militare dell'anno 88 d.C. (C.I.L. XVI, 35) reca infatti la sottoscrizione: *Descriptum et recognitum ex tabula aenea quae fixa est Romae in Capitolio in latere sinistro tabulari publici*.

Di questa facciata è ancora molto ben conservata la parte centrale qui riprodotta.

Guardandola si vedono molto chiaramente due vasti spazi rettangolari ribassati ineguali ai lati dell'ambiente attraverso il quale si accede alla scala degli uffici che hanno sede nel Palazzo Senatorio. Salvo diverso risultato degli accertamenti da farsi, questo vano in antico, a differenza di oggi, non doveva essere transitabile: era cioè uno spazio aperto non grande ma assai alto, di cui ignoriamo la funzione.

Ma ciò che può aiutarci a capire questo insieme, almeno formalmente unitario, sono le due grandi incassature laterali nelle quali si è tentati di immaginare un fondo ligneo sul quale potevano essere fissate le *tabulae* dei pubblici documenti prima di essere depositate nel *tabularium* cioè nell'archivio. Si tratta evidentemente di una ipotesi, confortata però dalla osservazione che, a causa della minore lunghezza del lato sinistro, prodotta dalla inserzione dell'area del Tempio di Veiove, non sarebbe possibile immaginare per le affissioni altro spazio libero fuori delle suddette incassature.

Sorpassando questa ipotesi e continuando a scendere dal Campidoglio, passando poi dietro il Tempio di Saturno, arriviamo ad un punto tra il Palatino e il Foro dove le costituzioni studiate vennero dopo un certo momento regolarmente esposte. Esso viene definito in esse: « *post templum Divi Augusti ad Minervam* », località non precisabile non lontana dal Tempio dei Castori al quale è associato nella descrizione delle Regioni della città antica, il nome di Minerva.

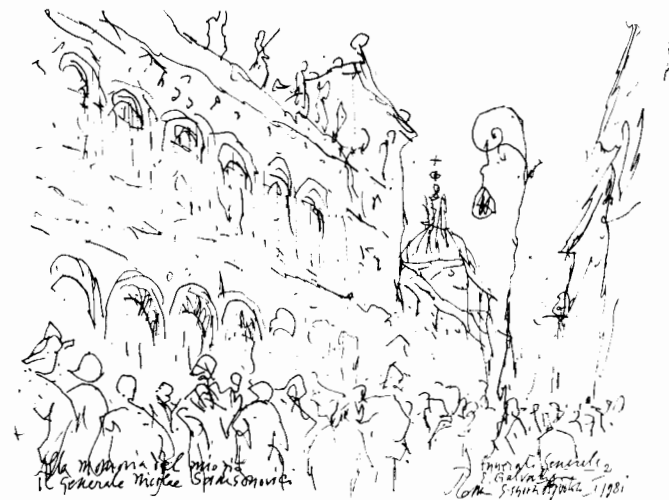
Prima di lasciar l'argomento, ripensando alla scomparsa di tante altre serie di iscrizioni imperiali, viene fatto di domandarsi il perché di una tale e così abbondante sopravvivenza di esemplari della serie trattata: se ne conoscono, infatti, più di 160. La risposta viene immediata quando si considera che si tratta di documenti che hanno interessato direttamente una numerosa cate-

goria di persone, quelle appunto che avevano fatto eseguire di essi le copie, fornite di tutte le garanzie di chiarezza ed autenticità.

Il sistema seguito a tal fine era basato sul sigillo della copia autentica del testo incisa su due tavolette di bronzo e la ripetizione di esso all'esterno delle tavolette stesse.

Ma ciò non sarebbe stato sufficiente a farle sopravvivere per secoli attraverso tante vicende se esse non avessero costituito anche l'atto legale di appartenenza di determinate famiglie al popolo romano, atto che dopo aver lungo tempo assicurato ad esse determinati diritti, rimase gelosamente custodito da padre in figlio come un ambito e perenne titolo di qualità e di onore.

A. M. COLINI



“Cesaretto” trattoria romana di artisti non chiuderà: è un bene culturale

È possibile mobilitare l'opinione pubblica per salvare un'antica, deliziosa trattoria romana del centro storico dalla minaccia dello sfratto? Una volta tanto la risposta all'interrogativo è positiva e il fatto è ancor più significativo se si raffronta al fenomeno, ormai irreversibile, della chiusura a catena nelle maggiori strade della Capitale di prestigiosi negozi di vecchia tradizione, soppiantati da orribili boutiques, espressioni emblematiche della degenerazione della effimera civiltà dei consumi.

Il locale che ha fatto scendere in campo a sua difesa personalità della cultura, dell'arte, del giornalismo, è la « fiaschetta Beltramme », al numero 39 di via della Croce, un'osteria aperta nel lontano 1889 e nel cui interno il tempo per arcano disegno si è fermato. In un'epoca dominata dal neon, dagli arredamenti cosiddetti d'avanguardia dove negli esercizi ultramoderni per una malintesa razionalità funzionale si è mortificato il rapporto con la gente, da « Cesaretto », in questa centenaria trattoria si riscopre il sapore, oltre che della buona cucina, dell'amicizia, dell'autentica cordialità, di un clima irripetibile che pervade gli avventori seduti attorno ai sette tavoli di questo ritrovo d'incontri conviviali.

Una descrizione dell'ambiente. Un'insegna sormonta la vetrata d'ingresso con la scritta « Beltramme ». L'interno è composto di cinquantacinque metri quadrati tutto compreso tra sala e cucina. Dopo la porta a vetri, ai due lati della sala da pranzo, lunga e stretta, pochi tavoli con il ripiano di marmo bardiglio, dalle tinte bigio-grigiastre che indicano la provenienza dalle cave delle Alpi Apuane. La toscantità dell'ex fiaschetta si ritrova nell'arredamento. Il senese Beltramme Moscardini era dotato di un gusto raffinato. Il bancone per la mescita, l'orcio per l'olio, le credenze,

la vecchia scrivania e le lunghe mensole in legno su cui troneggiano in bella vista fiaschi impagliati di vini genuini, tutto concorre al mantenimento di un'ambientazione autenticamente macchiaiola.

Come nella Firenze della seconda metà dell'ottocento un gruppo di pittori si riunivano nel caffè Michelangelo per discutere d'arte, nel locale di via della Croce sono passati, e continuano ad essere di casa, i più bei nomi del mondo culturale italiano. La ragione di questo fatto che si perpetua con il trascorrere degli anni è presto detta. La clientela di « Cesaretto », pur nell'inevitabile mutamento delle generazioni, ha come denominatore comune il rapporto con l'arte e con la società. Lasciamo la parola a Mario Soldati, autore di uno stupendo elzeviro pubblicato domenica 25 maggio 1980 nel « Corriere della Sera » dal titolo emblematico: « O da Maxim o chez Cesaretto ». Nell'articolo scritto contro la minaccia allora incombente della chiusura della trattoria per lo sfratto intimato dal nuovo proprietario del locale al figlio di « Cesaretto », Luciano Guerra Moscardini, per porre fine ad un affitto centenario, il regista dell'indimenticabile « Piccolo mondo antico » così si esprime:

« La clientela di Cesaretto è rimasta la stessa di cinquanta o sessanta anni fa: rinnovata intendiamoci, perché costituita in maggioranza di giovani, ma di giovani il cui rapporto con l'arte e con la società è identico a quello dei clienti loro predecessori. Tale continuità dei clienti di Cesaretto è riconoscibile da qualcosa che li accomuna non in una cultura o in una professione, ma piuttosto in una disposizione dell'animo. Perché i loro gusti intimi possono essere definiti soltanto come odio alla retorica, odio delle grandiosità a buon mercato, odio di tutti i paludamenti, gli orpelli, i gridi pubblicitari e come sfoggio, semmai, di un'eleganza spirituale che veste sempre leggermente fuori moda ».

Mario Soldati ha interpretato da par suo, con la felicità dello scrittore di razza, il « clima » che si respira da « Cesaretto ». Per avere un'idea basta soffermarsi verso mezzogiorno o la sera dopo le 19,30 in via della Croce, di fronte al numero civico 39. Piccoli gruppi di persone sostano dinnanzi a « Beltramme » in attesa di poter entrare. È Crocetta Fonzi, la moglie del leggen-

dario « zio Rolando », il cuoco onesto di una cucina onesta e casareccia, che dà l'attesa via libera.

I commensali si conoscono, prendono posto ai tavoli senza fretta. Non ci sono liste sofisticate da passare in rassegna. Crocetta, Fernanda e Luciano, il figlio di « Cesaretto », il mitico garzone che a dodici anni, nel lontanissimo 1903, giungeva da Amatrice per lavorare nel « buchetto » di via della Croce, dove sarebbe divenuto il motore e l'animatore infaticabile di un locale divenuto famoso in tutto il mondo come luogo d'incontro del Gotha del mondo delle arti e delle lettere italiane, passano da un tavolo all'altro a prendere le ordinazioni. Il re dei fornelli « zio Rolando » giornalmente prepara tre primi e tre secondi. La scelta sembrerebbe limitata, ma va detto che la squisitezza delle vivande è tale da far invidia al più celebrato Escoffier. Cibi gustosi, saporiti, che possono essere mangiati senza domandarsi se i prodotti siano freschi.

Dal capostipite di questa singolare dinastia, Beltramme Moscardini, appunto, alle sue figlie Elena e Felicetta, a « Cesaretto », tutti scomparsi, a Luciano Guerra Moscardini, attuale degno continuatore dell'attività paterna per la quale ha gettato alle ortiche i suoi studi di ingegneria, la regola della trattoria si può compendiarne in uno slogan: i clienti debbono sentirsi a loro agio quando mangiano e quando chiedono il conto. Perché un altro merito del « buchetto » di via della Croce è l'assoluta economicità del costo del pasto. In tempi nei quali i trattori si sono trasformati in contabili con tanto di calcolatrici « made in Japan », da « Cesaretto » oggi non si spende più di sei-settemila lire a testa per un pranzo completo inaffiato da buon vino e concluso con un ottimo dolce. Qual è il segreto — si domanderà il lettore — di una simile eccezionalità in contrasto con l'immagine di questi nostri difficili e tormentati giorni? Il locale è stato sempre fedele alla sostanza delle cose, bandendo le esteriorità. Ancora fino a pochi anni fa, le tovaglie erano di carta, una vera pacchia per clienti come Maccari, De Chirico, Soffici, Spadini, De Pisis, Cecchi, Cesare Pascarella, Prezzolini, Bontempelli, Cardarelli, Donghi, Francalancia. Alle pareti, sotto vetro, oggi sono esposti gelosamente gli schizzi, i dise-



MINO MACCARI
Ritratto di Flaiano
Collezione « Fiaschetteria Beltramme ».

gni, le poesie, che i clienti di « Cesaretto » hanno buttato giù tra una portata e l'altra.

Altra caratteristica di questa « trattoria-salotto » è la selezione naturale degli avventori. I tavoli sono pochi, i posti limitati. Con naturalezza il cliente occupa la sedia libera, avendo accanto il personaggio celebre come Mino Maccari, vero nume tutelare di questa oasi di vivere civile, Bassani, Moravia, La Capria, Arbasino, Parise, Ruggero Orlando, Caprioli. Tutti si conoscono e quando entra un avventore nuovo, per una sorta di istintiva predisposizione, si creano le condizioni perché l'integrazione riesca nel migliore dei modi. L'ex fiaschetta Beltramme gode di larga notorietà all'estero. Gli stranieri che la frequentano sono numerosi. L'ostacolo della lingua è superato facilmente con l'esperanto del sorriso e la familiarità dell'accoglienza.

Abbiamo detto dei nomi famosi che nello scorrere degli anni sono passati nella sala di « Cesaretto ». L'elenco è lungo e meritevole di essere ricordato. Luigi Einaudi, quarant'anni prima di divenire presidente della Repubblica e dopo la guerra, quando era governatore della Banca d'Italia, frequentava assiduamente la trattoria di via della Croce. Ancora altri nomi: Ignazio Silone, Patti, Amerigo Bartoli, Napolitano, Talarico, Poggioli, Pagliero, Sensali, Gherardi, Leo Longanesi, Curzio Malaparte.

Una notazione a parte merita Ennio Flaiano, punto di riferimento di un gruppo della intelligenza non romana, ma residente nella Capitale, che di « Cesaretto » aveva fatto un'ideale « terza saletta », sull'esempio dell'Aragno di via del corso Umberto. « In attesa della gloria / da Cesaretto intanto mi satollo / con un'ala di pollo / e la cicoria »: i versi bonari e scanzonati dello scrittore pescarese, che si possono leggere sotto un autoritratto appeso ad una parete, danno il senso del carattere dei frequentatori di un locale, nel quale si possono ammirare disegni e schizzi satirici di Mino Maccari, Renato Brozzi, Giulio Turcato, Achille Perilli, Toti Scialoja, Nicola Ciarletta ed altre firme importanti della pittura italiana contemporanea. Del resto questo ambiente e i suoi personaggi sono stati punto di riferimento di un brano del romanzo di Carlo Cassola « Vita d'artista ».

Improvvisamente un patrimonio di storia e di costume che è parte integrante di quell'insieme di valori che sostanziano la multiforme realtà di Roma, ha corso il rischio di andare disperso per sempre. Da un giorno all'altro il fabbricato dove sorge « Cesaretto » è stato venduto e il nuovo proprietario ha dato lo sfratto al titolare del contratto d'affitto dell'ultima tipica trattoria romana che miracolosamente sia riuscita a mantenere inalterato dall'inizio del secolo il suo carattere di luogo d'incontro e di scambi conviviali tra i protagonisti della vita culturale cittadina. Contro la minaccia della scomparsa della « Fiaschetteria Beltramme », la reazione è stata immediata. A cominciare dal già citato elzeviro di Soldati, sono insorti compatti i clienti mobilitando quotidiani e rotocalchi. Del fatto si sono occupate la radio e la televisione.

In breve, i politici sono stati sensibilizzati contro l'ulteriore nuovo scempio che si sarebbe perpetrato verso un simbolo della vita di Roma e del suo costume. Va dato atto al ministro per i Beni culturali e ambientali, Oddo Biasini, di avere raccolto l'appello lanciato da tante parti in difesa di un luogo culturalmente vivo. Con un suo decreto, il ministro Biasini ha riconosciuto « l'ex fiaschetteria Beltramme Moscardini, denominata " Cesaretto " d'interesse particolarmente importante ai sensi degli articoli 1 e 2 della legge 1° giugno 1939, n. 1089 sulla tutela delle cose d'interesse artistico e storico ».

Ciò significa che « Cesaretto » non chiuderà e Luciano Guerra Moscardini potrà perpetuare la leggenda di una « enclave » in cui la buona tavola si coniuga con l'intelligenza e lo spirito dei suoi frequentatori. Abbiamo parlato di leggenda a ragion veduta.

Negli anni cinquanta, un giorno, confuso tra i clienti, ad un tavolo del locale prese posto un uomo di alta statura, dal portamento distinto, dai modi compiti. Al momento di pagare il conto, questo personaggio si rese conto che non aveva con sé il denaro per saldare il suo piccolo debito. « Cesaretto », con la sua intuizione campagnola capì l'imbarazzo in cui si trovava l'ospite. « Non si preoccupi — disse il trattore amico sincero di letterati, poeti, pittori, giornalisti — pagherà la prossima volta ». Qualche ora

dopo, nel primo pomeriggio, chiese di « Cesaretto » una persona che dimostrava di rivestire nel mondo una posizione importante. Era, infatti, un diplomatico che era accorso a portare a « Cesaretto » i soldi del pranzo unitamente ai saluti e ai ringraziamenti di Gustavo Adolfo re di Svezia.

Della presenza del sovrano svedese e dei suoi archeologi da « Cesaretto » ci sarebbe da riportare una serie interminabile di aneddoti. Basti per tutti il fatto non usuale di un re autenticamente democratico, che attendeva pazientemente in piedi che si liberasse un posto ad uno dei sette tavoli, scambiando battute con gli altri commensali.

Con « Cesaretto » i romanisti hanno un'antica consuetudine. Jandolo, Ceccarius, Gigi Huetter, Orio Vergani, Ermanno Ponti e tanti altri nomi di amici scomparsi, il cui ricordo è ragione di rimpianto per il nostro sodalizio, frequentavano fin dagli anni trenta il locale di via della Croce, trovando nell'ambiente familiare della « fiaschetteria Beltramme » le condizioni per parlare di Roma, dei suoi problemi, della conservazione del patrimonio culturale, spirituale e materiale dell'urbe.

Oggi Luciano Guerra Moscardini parla di Ceccarius con affettuosa partecipazione, evoca lontani episodi, dimostra come possa sussistere una continuità tra passato e presente in un'epoca nella quale il nuovo — e di quale nuovo si tratti lo dimostrano i mutamenti orribili apportati in questi anni al centro storico di Roma — sembra travolgere tradizioni e memorie.

I Romanisti si sono impegnati nella difesa di « Cesaretto », convinti come sono che una trattoria da più generazioni ritrovo di gente di cultura, debba essere gelosamente salvaguardata dalle manovre della speculazione edilizia. « Cesaretto » è un valore popolare autentico, s'innesta nella storia del costume romano, fa parte delle tradizioni cittadine. Il provvedimento del ministero per i Beni culturali con il quale questo esercizio pubblico è stato salvato assoggettandolo ad un « vincolo di destinazione » costituisce un risultato meritevole di ogni maggiore attenzione.

Significa una riscoperta dei valori della cultura, che possono

anche identificarsi con l'attività di un piccolo locale, sul quale d'ora in poi sarà la soprintendenza ai monumenti ad occuparsi contro eventuali nuovi tentativi di trasformazione selvaggia ad opera dei proprietari delle mura. Per chi è sensibile al mantenimento di quanto è valido e degno di essere salvato nella geografia cittadina romana, la vicenda di « Cesaretto » è un motivo di fiduciosa speranza, anche se sono sempre troppe le ombre che minacciano la Capitale assediata da manomissioni di ogni genere da parte di un'orda barbarica sempre pronta ad infliggere nuove offese al patrimonio della Città Eterna.

ANTONIO D'AMBROSIO



Duilio Cambellotti Maestro romano dell'illustrazione

A vent'anni dalla sua scomparsa, sembra opportuno ricordare un illustre artista romano che ha lasciato una incancellabile impronta nel panorama delle arti figurative della prima metà del nostro secolo.

Vorremmo tentare un primo bilancio della sua opera, la quale si contraddistingue per due caratteristiche fondamentali: uno stile personalissimo di assoluta originalità che egli reca in ogni campo della sua multiforme attività; seconda, la straordinaria estensione dei suoi interessi artistici che toccarono — e sempre con risultati di primissimo ordine — i campi più svariati: dalla pittura al disegno, dalla plastica all'incisione, dall'oreficeria al manifesto, dalla grafica editoriale, alla scenografia teatrale e cinematografica.

« Nel ceto degli artisti — egli dice nelle sue memorie — io sono stato sempre un irregolare. Non ho frequentato scuole, non ho avuto maestri. Sono un autodidatta ».

E se questo è vero nel senso che non ebbe un maestro, un artista alla cui scuola e al cui stile si aggregasse — e forse questo gli consentì appunto quella originalità, quel suo stile così personale, che portò in tutte le moltissime forme d'arte alle quali si dedicò — è anche vero che una scuola la ebbe, quella dell'artigianato. Scuola fondamentale per ogni forma d'arte che è soprattutto lunga pazienza artigiana, senza la quale non si possono dare esiti artistici. Ed è quello che egli stesso ci conferma quando scrive: « Ho conosciuto per tempo materie e strumenti e fin da giovanetto ho avuto accanto a me gente che operava con quegli strumenti e con quelle materie. Io assistevo, ancora ragazzo, alla trasformazione che le materie subivano sotto quegli strumenti e mi cimentavo ad operare, imitando, desideroso di ottenere lo stesso risultato, avendo la pretesa un po' eccessiva, data la mia età, di far meglio. Questo procedere che ho praticato e che mi ha

assistito anche in seguito, mi rese in poco tempo padrone di varie tecniche; la modellazione con l'argilla a far terracotte, quella con la cera a preparar modelli per fusioni, quella col gesso a plasmarlo a tempo ch  non idurisse, a rifinirlo, una volta indurito, cos  lisciare e pulire il bronzo fuso col raspino e l'unghiuolo e ritocarcarlo col cesello ».

Vi potremmo vedere quasi un perfetto parallelismo con un altro grande artista romano, il Pinelli, anche lui autodidatta, che ebbe a maestro solo la paziente abilit  del padre, plasmatore di figure per il presepe. Ed infatti Cambellotti ricorda il padre che disegnava decorazioni per soffitti, pareti e mobili e ci descrive pi  di una volta l'avida attenzione con la quale seguiva il lavoro paterno e spiava il rapido procedere con il quale il disegno scaturiva dalle sue mani e il suo tenace fare e rifare fino a quando non fosse riuscito ad un risultato che avesse stimato soddisfacente.

La sua arte pittorica, che si esercit  su tanti soggetti, trov  forse nelle paludi pontine il tema nel quale tocc  il punto pi  felice, s  che giustamente   stato detto che egli raggiunse nella palude pontina quello che Giovanni Fattori raggiunse nella maremma toscana. Fermiamoci alla monocroma *Fantasia eroica del Circeo*: il mare   agitato, la riva deserta, alcuni scheletri di navi distrutte hanno perduto l'albero e la vela, il nocchiero ed il timone. Le navi si sono infrante contro lo scoglio che nasconde nel buio seno tutti gli incanti. Sopra un cavallo selvaggio, libero di bardatura, passa al galoppo un cavaliere ignudo con la criniera al vento; in questa agitazione trascorre il brivido della leggenda, il mistero della fatalit .

Ricorderemo accanto ai dipinti, i disegni, le incisioni in legno che ritraggono le capanne, grammi volti di donna, di fanciulli emergono fra quelle ombre selvatiche e inerti. E molte mattonelle di maiolica, a grande e a piccolo fuoco, le quali rappresentano le capanne a cono con la fiamma umile che le riscalda, le donne dai costumi opulenti che incorniciano quei volti magri, la linea nobile, quegli occhi grandi, saettati dalla febbre.

Sempre nella palude trovano ispirazione la massima parte delle sue opere di scultura *Il monumento ai caduti di Terracina*, *l'Avo*, *La Fonte della palude* ed altre originalissime sculture, sono

come tagliate a picco, concentrate, architettoniche, essenziali. Ricordiamo fra tutte *Il buttero* che rivela, nell'audacia dell'impianto, la volont  ben deliberata di riassumere, con minor numero di piani, in una linea soltanto, il gruppo serrato del cavalcante e del cavallo, gruppo che spiega l'antica figurazione del Centauro, nell'apparente indissolubilit  della bestia, e di chi la monta.

Il cavallo si confonde alla base, che simula la materia molle, pantanosa come la palude; la linea sottile del gruppo va dal muso sporgente dell'animale alla coda distesa, dal corpo dell'uomo avvolto nel cappotto col bavero sollevato, agli scarponi, alla pertica che indica la prevista, voluta ascensione delle masse in un punto.

La sua fama e la sua opera di incisore e di illustratore non hanno bisogno di essere ricordate. Fu verso la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento che i giornali illustrati, le riviste e i libri assunsero una veste nuova, pi  dilettevole e di maggior gu-



Duilio Cambellotti: *La morte der gatto*.
(da una favola di Trilussa)

sto, perché artisti di valore quali Duilio Cambellotti, Aleardo Terzi, Gino de Bini, Giulio Aristide Sartorio, Basilio Cascella, Serafino Macchianti ed altri ottimi pittori si dedicarono con grande volontà e talento alle illustrazioni a mezzo della stampa, anche perché il procedimento della fotoincisione, con l'uso di nuovi retini e di una speciale emulsione creata in sostituzione del collodio umido, facilitò il progressivo sviluppo della nuova invenzione.

Le illustrazioni di Cambellotti sono caratterizzate da un segno molto incisivo dovuto ad una lunga esperienza di xilografo; infatti le immagini vengono evidenziate da un giuoco di bianchi e neri assai decisi nei quali quasi sempre sono assenti le morbidezze chiaroscurali. Ma la maggiore attività di Cambellotti s'è svolta nella decorazione del libro: ha illustrato le opere di d'Annunzio, i *Fioretti* di San Francesco e numerose pubblicazioni destinate ai ragazzi, le *Favole* di Trilussa e la *Campagna romana* del Metalli. Collaborò con la casa Alinari alla illustrazione della *Divina Commedia*.

Fu tra i primi a trattare in Italia il cartellone con intenti artistici e ad introdurre novità di forme nella scenografia. Sono suoi gli scenari della *Nave* di Gabriele d'Annunzio e del *Giulio Cesare* di Shakespeare nello spettacolo presentato al Teatro Argentina nel 1905. Da allora numerosi sono stati gli scenari a lui dovuti, fra i quali, prevalenti in modo assoluto, quelli per le rappresentazioni classiche del teatro di Siracusa, iniziate nel 1914.

Così per la cinematografia, con alcune opere che appartengono al cinema muto fino all'ultima che appartiene al cinema moderno: *Cielo sulla palude*, di Genina. Questa ultima fase di lavoro teatrale cinematografico è stata condotta continuando la sua attività artistica nei campi di cui ho parlato precedentemente.

Si possono distinguere nello stile scenografico di Cambellotti due momenti: il primo (1914-26) già plastico e stilizzante, ma sensibile al gusto archeologico di moda in quegli anni; gli elementi architettonici arcaicizzanti ed allusivi e una mitica greicità, si adattano alle rovine antiche e il rapporto tra il paesaggio e il dramma, tramite la scena, risulta spontaneo pur costringendo lo stile di Cambellotti entro reminiscenze storiche. Nel secondo periodo, l'invenzione si fa più libera e la concezione plastica più



Duilio Cambellotti: *L'amori der gatto*.
(da una favola di Trilussa)

rigorosa. Grandi masse con linee prevalentemente orizzontali che concentrano la vastità della scena, stilizzandone l'ambientazione: colori diversi contrastanti, in funzione plastica, terrazze e gradinate praticabili, le quali costituiscono talvolta la chiave stessa della regia delle masse — cori e corpi di ballo — studiati e suggeriti da Cambellotti sulle piante dei bozzetti. Sulle sue teorie scenografiche egli stesso ha scritto un articolo, *La scena delle rievocazioni classiche* in *Rassegna della istruzione artistica* (Urbino 1936).

Alessandro Specchi primo e ultimo incontro

Le esperienze di ogni genere svilupparono il frutto della sua inclinazione attraverso un lungo apprendistato seguito con vero amore, così dal cesello al bulino; dalla sgorbia del legno alla fusione dei bronzetti; dal tornio del vasaio, alla decorazione e alla ceramica. Il suo elemento decorativo più persistente è costituito dagli animali ch'egli tratta in modo sempre nuovo; oltre i cavalli, i buoi, i bufali, i tori che l'artista incorpora nei suoi quadri per ravvivarli degli aspetti più vivi della natura, noi li ritroviamo specialmente nei boccali e nei vasi usati in guise sempre nuove, figurati, inseriti, incorporati, con la forma scelta dall'artista per ritrarre in vive figurazioni gli aspetti molteplici della natura.

Osserviamolo infine tra le moltissime manifestazioni dell'arte sua, quale appare concentrata nella visione di Roma e della campagna romana. Vedremo i disegni e gli acquarelli che ritraggono scene anonime dell'Urbe. Sono quasi sempre segni all'inchiostro accompagnati da qualche tocco di biacca. La realtà dei fatti si muta rapidamente in visione: la voluttà del mito ingrandisce la stessa grandezza. La ricerca ostinata, ispirata, d'incroci di forze unite a inquadrature di forme, trova alimento nella pratica delle diverse materie che egli adopera per lavorare.

Nell'immediato secondo dopoguerra ha continuato sporadicamente le collaborazioni all'illustrazione di libri e l'insegnamento all'Accademia di Belle Arti di Roma. Eletto Presidente dell'Associazione Artistica Internazionale, moriva a Roma il 31 gennaio 1960, lasciando tra l'altro, una serie di interessanti inediti relativi all'opera di Gregorovius.

GIUSEPPE D'ARRIGO

Alfredo Giuggioli (vedi *Il palazzo De Carolis in Roma*), nonostante animose ricerche d'archivio e di biblioteca, più un sopralluogo all'accademia, non è riuscito, caro Alessandro, a rintracciare il tuo ritratto e neanche una caricatura.

Io, michelaccio inveterato, alieno da scartabellare lo schedario, esplorare il palchetto di biblioteca, tuffare le mani nel fondo d'archivio, compulsare febbrilmente il libro venerando, mi accingo a farti un "ritratto ideato".

Una simpatia immediata la mia e mi permetto di chiamarti per nome: Alessandro e darti del "tu" e gratificarti d'un spontaneo "caro".

Alto, piuttosto magro, le spalle incurvate (l'affanno del bulino sulla lastra di rame o d'argento ha lasciato la traccia), i capelli radi sotto la parrucca, gli occhi d'un azzurro limpido: io t'ho "ideato" così. Quanto al colorito d'un pallore giallognolo è da attribuire senz'altro alle delusioni patite, numerose, e al conseguente mal-di-fegato. Voglio ricordarle. Architetto spesso mancato (il Santo Padre di turno, neanche dissolta la "fumata", chiama il conterraneo architetto-barboncino e il sanbernardo indigeno resta a bocca asciutta), trombato impietosamente al concorso, estromesso dall'Accademia di San Luca («Conseguenza» opina lo storico d'arte «del coraggio dimostrato nel cercare una alternativa al lento progressivo esaurirsi della cultura romana»). O forse, opino io, e penso di essere più nel vero, per qualche "manchevolezza" tale da spingere a quel passo la Congregazione presieduta dal "Sig.re Prencipe Giambattista Contini").

Sei nato a Roma nel 1666 e non nel 1668 come vuole qualcuno (rettifica Alfredo Giuggioli) da Antonio-Maria e Apollonia-

Lucrezia Frassinella, in una casa a due passi da San Gregorio della Divina Pietà a ponte Quattro Capi (meglio inteso dal popolino con il diminutivo, San Gregorietto), i nomi di Alessandro-Giuseppe imposti dal padrino al fonte battesimale di San Lorenzo in Damaso.

(Una breve parentesi. Non mi chiedo il lettore di allineare, desunte dal “registro delle anime” delle varie parrocchie, le successive abitazioni di Alessandro-Giuseppe. Alfredo Giuggioli segnala l’ultima — casa Zuccaroni al Corso, adiacente al palazzo Doria-Panfili — e ha eluso in parte la rognà. Figuratevi se posso pigliarmela io).

Cominci incisore, Alessandro, compiuti appena diciottanni. Stampe su stampe (il disegno è soprattutto di Carlo Fontana) e non lasci in pace né la “gran basilica di San Pietro”, né “Santa Maria Rotonda, già l’antico Pantheon”, né il “romano Campidoglio moderno”: felici, felicissimi, Giangiacomo e Giovandomenico de’ Rossi di esibirle e smerciarle all’amatore.

Un tuffo a piè pari nella frequente “festa barocca” e nascono altre incisioni: il “catafalco per Alessandro VIII”, l’“arco per il Possesso di Innocenzo XII”, la “macchina dei fuochi artificizzati in Urbino per l’esaltazione di Clemente XI al sommo pontificato”, l’“arco per il Possesso di Clemente XI”.

L’elenco è di Alfredo Giuggioli. Da parte mia, nata l’idea di sfogliare *L’effimero barocco* di Maurizio dell’Arco (toh, un mio omonimo!) e Silvia Carandini (Bulzoni editore in Roma), e aggiungo il “catafalco per Giovanni III Sobieski di Polonia”, nonché l’“arco per la presa di possesso di Alessandro VIII”.

In prosieguo di tempo, l’architetto allievo di Carlo Fontana, piglia il sopravvento sull’incisore e nel 1703 vince il concorso per il Porto di Ripetta. Nel tuo progetto scendono da un piazzale ovale due scalinate curvilinee: quasi un’ondata rabbiosa spinta dalla alluvione sulla riva del fiume davanti San Girolamo degli Schiavoni e raggrumata nel travertino proveniente da un’arcata del Colosseo abbattuta dal sisma. Sentiamo alcuni giudizi.

Paolo Portoghesi (*Roma barocca*): « Nella rigorosa ricerca di

continuità plastica e lineare, il Porto di Ripetta rivela una penetrante lettura delle ultime esperienze di Borromini ».

Italo Zannier e Italo Insolera (*Il quartiere barocco di Roma*): « Nel rettifilo costituito da via Ripetta e via della Scrofa, l’apertura del porto (...) era la luce del fiume, il panorama della campagna (i “prati” di Castello) che entrava nella città ».

Bastian-contrario, Charles de Brosses (*Lettres familières sur l’Italie*): « Quanto al porto chiamato di Ripetta, è stato riparato (?) da Clemente XI e l’opera non è tanto bella come avrebbe dovuto essere. È rivestito di varie gradinate di pietra che formano un arco, ornato di alcune (?) fontane e di un piccolo monumento (?) sormontato da una stella, insegna araldica del papa ».

Clemente XI si compiace di posarvi un “benigno sguardo” (1704) e fregiarlo di sue “sante orme”; ma « non rimase molto soddisfatto » rivela un “Avviso di Roma”: « sì della scarsezza dell’acqua della fontana (...) e per non godersi dalla cima il prospetto del Teatro » (privilegio riservato alla ciurma del navicello all’ancora nel porto).

Tuttavia, Sua Beatitudine ordina il conio di mezzoscudo d’argento: il suo testone nel dritto, nel verso il “Teatro”; Tevere e Aniene effigiati di scorta all’emblema araldico di Gian Francesco Albani e in giro, a lettere stampatelle, il motto “laetificat civitatem”.

(Un’altra parentesi. Ahimè, il porto è sparito per lasciare il passo libero al Lungotevere e il ponte di ferro provvisorio, sostituito poi dall’attuale scialbo Ponte Cavour, metterà in crisi l’ultimo traghettatore del fiume: il nominato Toto Bigi detto “Bualone”. Sopravvive, spostata dal luogo d’origine, la fontana, vieppiù scarsa d’acqua: sopravvive, ugualmente spostata, la coppia di colonne e sul fusto le tacche segnalano il livello raggiunto dal fiume nelle varie e irruenti inondazioni).

Nel 1721, Alessandro, partecipa al concorso per la Scalinata di piazza di Spagna. Il cardinale Mazzarino la vagheggia fin dal 1660, disposto a sborsare ottantamila scudi. Alla sua scomparsa interviene Stefano Queffier (o Quelfier?), addetto all’ambasciata

di Francia. Una gravosa scarpinata nel viottolo scosceso impenacchiato d'olmi, per ascoltare la messa alla S.ma Trinità e nel testamento dispone un legato di ventimila scudi « per fabbricare, il più presto che si potrà dopo la mia morte, li gradi avanti la detta chiesa della Trinità ».

Vince il concorso Francesco de Sanctis (Alfredo Giuggioli gli sottrae dal cognome la "c"). È nella manica dei padri-minimi francesi della S.ma Trinità: semplice geometra, dice la malalingua, misuratore di fondi rustici, costruttore di cascinali e ponticelli; ma all'atto pratico si rivela, se non uomo "di lettere", architetto "di vaglia".

In un *Rapporto* a lui attribuito scrive: « Prima di formare l'idea della scalinata sud.a (suddetta) fu da me considerato di concepirla con somma facilità, et altresì comodità, è (e) che la medesima avesse a restare à (a) vista di tutti aperta, e scoperta da tutte le parti, in maniera tale che ognuno, quale principierà ad ascendervi, possa scoprire e vedere fino all'ultimo gradino di essa al monte ».

« In dividere è (e) ripartire la scalinata sud.a » precisa il *Rapporto* « si è procurato di alludere al titolo della chiesa (cioè della Trinità) che vi sovrasta ».

Proseguo io, in parole povere. Vi sono previsti tre gradini d'invito e tre rampe di scale con la pausa di quattro ripiani: tre per quattro fa dodici e dodici sono i gradini d'ogni rampa.

La Scalinata del Porto di Ripetta è una ripida ascesa a un lungo rettifilo: un cannocchiale puntato verso piazza di Spagna. Qui, una seconda ascesa non meno ripida, scandita nel travertino, raggiunge la S.ma Trinità e Pio VI concluderà il discorso più tardi con il punto ammirativo dell'obelisco detto "della Luna".

Le guide di Roma, importanti e meno importanti, insistono con bella perseveranza a attribuirti anche la seconda scalinata e non senza ragione. Infatti il tuo antagonista ha "pescato" più d'una idea al Porto di Ripetta.

Uniti nella stessa lunghezza d'onda: tu, Alessandro, presenti al concorso, tutti bocciati, "tre" progetti; "tre" ne presenta Francesco, vincente il terzo. Ancora una allusione, stavolta fortuita, alla "trinità".



20 ottobre 1980: arriva, a cura del Servizio Toponomastico del Comune di Roma, la nuova targa stradale.

(Un'altra parentesi. Roma lamenta l'assenza nel suo stemma d'un fiore araldico e non è finito nel gorgozzule della lupa nutrice di Romolo e Remo, bestia carnivora. La rosa degli Orsini (anagramma dell'originario "Rosini") andava a pennello ma nel corso dei secoli ha perduto petalo a petalo la corolla. Ultima risorsa il giglio, e Firenze, considerandolo un fiore esclusivo, la smetta di protestare! Un giglio vistoso, un giglio barocco, un giglio duraturo scolpito nel "lapis tibus", travertino di Tivoli, e sbocciato proprio sul paracarro al piede della Scalinata di piazza di Spagna).

Altre opere seguono il Porto di Ripetta. Restauro di palazzo Verospi al Corso; ristrutturata di palazzo Pichini, oggi Del Gallo di Roccagiovine, a piazza Farnese. Intanto fai manbassa di titoli prestigiosi: "accademico di merito di San Luca", "architetto del Popolo Romano", "architetto e misuratore della fabbrica di San Pietro". Ma invano ti levi sulla punta dei piedi: invano sventagli disegni d'architettura e incisioni. Niente croce di cavaliere: quella concessa da Sisto V a Domenico Fontana e da Gregorio XV a Gianlorenzo Bernini. Clemente XI dev'essere miope e trascura di ricorrere all'occhialetto.

Fin dal 1713 sei impegnato nella fabbrica di palazzo De Carolis al Corso. Il committente, Livio marchese di Prossedi (Latina) vi sperpera, secondo una voce popolare, il tesoro di Amalassunta recuperato all'isola Bisentina del lago di Bolsena, dove Teodato, cugino e marito crudele, ha strangolato la regina degli Ostrogoti.

Palazzo De Carolis (poi Simonetti, poi Boncompagni-Ludovisi, oggi del Banco di Roma) è una preziosa ostrica, le valve serrate su una perla preziosissima: la "scala a lumaca", dove le colonne binate si rincorrono sul parapetto godendosi il girotondo saliente dei gradini (sottratta di peso a Francesco Borromini di palazzo Barberini o a Giambattista Barozzi di villa Farnese a Caprarola? Fate voi).

La scorza dell'ostrica è piena zeppa di finestre. Il portico d'ingresso sostiene un balcone sovrastato dallo stemma araldico di De Carolis: una stella a punte multiple e due colombe intente a spilluzzicare la spiga di grano.

Inutile cercare il tuo nome, Alessandro, nelle *Promenades dans Rome* dove l'ineffabile Stendhal allinea quindici architetti « di cui possiamo divertirci a paragonare lo stile, salvo rinunciare a elencarne ulteriori cinquanta, all'opera tra sei e settecento, tra barocco e rococò, tutti eclissati dal famoso Gianlorenzo Bernini ».

Piuttosto orbo, Henri Boyle. Stende anche un catalogo di "palazzi da vedere": ma nei primi dodici il tuo non vi figura e nemmeno nei successivi venticinque: quelli in cui « basta salirci un momento, quando càpita di passarci davanti ».

Al contrario sono molto interessati gli artisti:

il pittore (una "veduta" di Gasparo "degli Occhiali" è alla mostra nel portico del Pantheon, allestita dai "virtuosi" nell'anno santo 1750);

il litografo (uno ha stipato il balcone di tifosi della "corsa dei barberi"; ma ha preso una papera: i barberi, uno bianco e uno morello, galoppavano verso piazza del Popolo, quando la "ripresa" è a piazza Venezia);

l'incisore (non sono in grado di citarlo e la tua incisione, Alessandro, non esiste: altrimenti non sarebbe sfuggita all'occhio linceo di Alfredo Giuggioli).

Nella fontanella muragna detta "del Facchino", trasmigrata dalla facciata di palazzo De Carolis al Corso a quella di via Lata, figura il mezzobusto d'un omaccione in atto di reggere, con affetto invero paterno, un "quartarolo" da cui pìsciola in "ben lavorata conchiglia" (dice il Vasi) acqua Vergine.

"Statua parlante", il Facchino è la "spalla" non troppo feconda di Pasquino & Sozii: ma non lasciatevi trarre in inganno dalle ciance dell'erudito. Il volto dell'omaccione non ha mai gustato la carezza dello scalpello del divo Michelangelo. La fontanella, dicono, appartiene allo stuolo disseminato sui settecolli da Gregorio XIII (Bon-compagno delle acque, il suo pastorale è una verga di raddomante): quindi risale agli anni del pontificato (1572-85), quando lo scultore di Caprese è morto da un pezzo.

« Ad Abbondio Rizio, coronato sul pubblico marciapiede, espertissimo nel legare e sopralliegare vimini, portando un barile di vino in corpo e uno sulle spalle imperversò quanto volle, visse quanto poté, morì senza volerlo » diceva una perduta iscrizione annessa alla fontanella (sempre che la notizia sia veridica).

Preferibile *Il baiulus in romano curriculo*, volto a cura del diarista di turno dalla lingua “dotta” a quella “indotta” del popolo: « Férmati qui, viandante, dove l’onda dolcemente scorre e il Facchino, abbassando la testa e il gorgogliante barile, te l’offre per attrarre le tue aride fauci. Non più coppe di spumeggiante falerno mesce: non più vini di Chio. Spesso il liquore di Bacco offende la rocca della mente e macchia i puri costumi. Il Facchino offre un limpido fiume (?) e col puro fonte ricrea le labbra sitibonde. Non è avaro della sua mercanzia e nulla domanda. L’onda rimane invenduta e la rara gente latina, pure preferendo il vino di Chio, vi bagna la bocca. Infrena, amico Facchino, l’onda che scorre, ferma il rivolo! ».

Nell’auspicabile restauro della fontanella, abbastanza sbocconcellata, basterà incidere nel marmo un lapidario “Sitientes venite ad aquas” (non mi ricordo dove l’ho rubato). Facchino d’acqua o di vino dei Castelli? A chiarire il dubbio, intervenga la lapiduccia con incisi questi versi romaneschi:

*Poco onesto er Facchino e nun ha smesso
mai de mette ner vino
acqua Vergine. Brutta
abitudine. Adesso
è condannato a risversalla tutta.*

Nel cortile del palazzo (il Banco di Roma vi ha inserito il “salone del pubblico”) una lapidetta ovale reca questa scritta:

Un colpo di cannone francese
lanciò una palla in questo
luogo il giorno 20 giugno 1849
alle ore 3,3/4 antimeridiane
del calibro da 23



20 ottobre 1980: il Presidente e Amministratore Delegato del Banco di Roma, Avv. Giovanni Guidi, scopre la targa commemorativa apposta a ricordo di Alessandro Specchi, progettista del Palazzo de Carolis, dal 1912 sede del Banco di Roma.

La palla di cannone, un souvenir gentilissimo del generale Oudinot, era (è ancora?) incastonata in calce alla scritta.

Palazzo De Carolis accoglie nel settecento l'ambasciata a Roma del "re cristianissimo" e il cardinale (François-Joachim de Pierre de Bernis) lascia la poltrona al letterato (François-René de Chateaubriand). A metà novecento l'ambasciatore d'oltreoceano, invitato dal Banco di Roma parla sul tema *Gli Stati Uniti e l'Europa*.

« La persona sottile » scrive Alessandro Bocca, « il volto dolcissimo irraggiato dalla soave luce dei chiari, fulgenti, lealissimi occhi ». Una lady, sì: Clara Boothe Luce.

Il tuo carniere, Alessandro, si impingua di altre architetture di ignota datazione. L'ampliamento di palazzo Del Drago alle Quattro Fontane e nello stesso crocicchio la costruzione di palazzo Galloppi, poi Volpi di Misurata (nell'emblema araldico il gallo e la stella a otto punte sono sopraffatti dalla volpe rampante e dalla mezzaluna), palazzo Maruscelli in via Condotti, angolo via Mario dei Fori e le *Stalle* pontificie a Montecavallo.

La lingua forestiera, francese o inglese o americana che sia, non arriva a soffocare la eco stabile del latino di padre Baldinucci, gesuita, "beato" di Santa Romana Chiesa. Livio de Carolis è intervenuto spesso a sovvenirlo nelle varie missioni, l'assiste morente e con "grande reverenza" ne custodisce il cuore nella cappella di palazzo, in una teca di cristallo argento bronzo.

Al rione Regola, nei pressi di San Carlo ai Catinari, c'è "via degli Specchi". Il primo toponomasta, Benedetto Blasi, si limita a dire « dalla omonima famiglia ». Il secondo toponomasta, Pietro Romano, afferma con la massima decisione « dalla proprietà che vi ebbe il famoso architetto ».

Un errore, due errori e tu, Alessandro, opponi un reciso diniego. Nessuna piazza, nessuna via o vicolo affida al postero il tuo nome.

Alla lacuna ha ovviato il Banco di Roma proponendo al Comune di intitolarti il tratto di via del Collegio Romano dove s'affaccia palazzo De Carolis.

Alfredo Giuggioli, storico attento nonché cronologo scrupoloso, ha dettato l'epigrafe:

Il Banco di Roma
proprietario di questo palazzo
sorto intorno al 1720
per tenace volontà di Livio de Carolis
sede dell'ambasciata di Francia
nel settecento e nell'ottocento
nelle cui sale convenne
il fiore della cultura europea
ricorrendo
il primo centenario
della sua costituzione
ne ricorda il progettista e costruttore
Alessandro Specchi romano (1666-1729)
incisore architetto
e urbanista insigne
1980

La tua ombra, Alessandro, sosta a piazza San Marcello sul pronao della chiesa, fluttuando al minimo soffio di vento.

Al mio passaggio (forse vuoi fare la mia conoscenza e ringraziarmi) si incarna, assume proprio la figura e i lineamenti del mio "ritratto ideato".

Più magro sei, più radi sono i capelli sotto la parrucca e gli occhi d'un azzurro più sbiadito; ma hai le spalle meno curve (il bulino è rimasto fermo parecchio tempo), l'incarnato meno giallognolo.

Il tuo sguardo è rivolto a palazzo De Carolis e cedo all'impulso di rivolgerti la parola:

« Non ti sembra » dico « di avere indebolito la facciata sul Corso con troppe finestre? E perché, un piano sì un piano no, hanno l'accento circonflesso del timpanetto? ».

Un'occhiata di sufficienza da parte tua, un risolino ironico a fior di labbra e:

« Il Corso è angusto » rispondi: « più finestre, più luce all'interno ».

Il risolino si raggruma via via agli angoli della bocca e aggiungi:

« Lei chi è, che presume discettare di architettura? ».

Nooo, non posso rivelargli la mia qualità di collega, sia pure un peso-mosca appetto al peso-mediomassimo (massimo non direi). Quindi preferisco tacere. Mortificato e la coda tra le gambe ripiglio il cammino interrotto.

MARIO DELL'ARCO

Post-scriptum. Illustrissimo Signore il Signor Alessandro Specchi, incisore e architetto e accademico di San Luca, io (elimino il "tu") La consideravo uno "specchio" di garbo, di buona educazione, soprattutto di gratitudine per il tempo e la cura spesi al Suo servizio.

Dico la verità: Lei mi ha deluso. Giuro: questo è il nostro primo e ultimo incontro.

MARIO DELL'ARCO

La pena di morte durante il Regime

V'è un aspetto della vita romana tra la fine degli anni venti e gli anni trenta ai più del tutto sconosciuta. Forse soltanto i giornalisti di quell'epoca — è passato mezzo secolo — ricordano perché collegata alle « istruzioni » ricevute dall'ufficio stampa del partito fascista, istruzioni che consentivano uno strappo eccezionale e sorprendente alla regola: quella che vietava nel modo più assoluto di pubblicare i fatti di cronaca nera. Così il pubblico, del tutto disinformato, aveva una visione rosea e distorta della vita cittadina in genere e di quella romana in particolare.

L'eccezione si verificò nel 1930. Un raccapricciante fatto di cronaca nera risultava utile a Mussolini per suoi precisi scopi personali. Le cronache furono quindi autorizzate a divulgarlo. Siamo nel tempo in cui il dittatore, scampato miracolosamente a ben sei attentati tra il 1926 ed il 1930, è impegnato a far approvare dal Parlamento la pena di morte per chi « commetta un fatto diretto contro la vita del Capo del Governo ».

In un periodo in cui il Parlamento era del tutto privo di opposizione (che si era ritirata sull'Aventino), risultava assai facile a Mussolini far approvare a suo beneplacito qualsiasi legge; ma per corretta legalità, egli si era premurato di considerare in primo luogo passibili della pena di morte gli attentatori alla vita del Re, della Regina e del Principe ereditario. Inoltre, per dimostrare che la stessa legge era in favore della collettività, aveva « invitato » il legislatore ad estendere la stessa pena di morte anche agli autori dei delitti comuni più efferati. E un delitto efferato, addirittura raccapricciante, avvenne proprio nel 1930: quello che ci voleva per dimostrare che non si fucilavano soltanto gli attentatori al Duce.

Agli inizi di novembre del 1930 vennero rigettate sulle spiagge di Ostia e di Santa Marinella membra sparpagliate di donna. Furono subito iniziate le indagini, peraltro del tutto infruttuose, quando successivamente, vennero scoperte a Napoli, in un treno proveniente da Genova, due valigie contenenti un'altra donna tagliata a pezzi. Il giorno seguente in un'altra valigia di fibra marrone, giacente al deposito bagagli della Stazione Termini e dalla quale emanava un insopportabile fetore, viene fatta una nuova macabra scoperta: la testa di una donna dai capelli castani giaceva adagiata all'interno in mezzo alla segatura insanguinata. I periti legali stabiliscono che si tratta di una trentenne alta un metro e 65.

Da La Spezia giunge notizia nei giorni seguenti che la settimana prima un uomo aveva acquistato tre valigie di fibra marrone ed un coltello da macellaio. Inoltre, sempre a La Spezia, in un appartamento del quarto piano situato in via Genova 25, la Polizia aveva trovato un secchio pieno di segatura dello stesso tipo di quella delle valigie. Viene identificato l'affittuario della casa: Cesare Serviatti, 37 anni, commerciante. L'arresto avviene a Roma in via Antonio Rosmini nei pressi della Stazione. Si faceva chiamare Conte e ricorreva da tempo agli annunci economici, rubrica matrimoniali, per cercare una « moglie illibata e benestante ».

Una volta stabiliti i contatti, Cesare Serviatti invitava le candidate alla tragica sorte a trovarsi a La Spezia nei pressi dell'appartamento di via Genova all'interno del quale, dopo averle spogliate, soprattutto del danaro, le strangolava e, successivamente le sezionava con una perfetta tecnica chirurgica, in modo che i pezzi potessero essere agevolmente contenuti nelle valigie che regolarmente gettava in mare. Delle ultime due valigie con i resti, come poi fu accertato, della domestica Angela Esposito, il « conte Serviatti » si dimenticò volutamente nel treno della linea Torino-Roma scendendo nella Capitale dove depositava nel bagagliaio, il terzo macabro involucro. Egli compiva quelle orrende e complicate operazioni per racimolare, in sostanza, soltanto poche migliaia di lire.

Arrestato il « mostro », venne data via libera alla stampa.

Così tutta Italia apprese le terrificanti vicende legate alla macabra storia delle donne tagliate a pezzi dal Serviatti, il cui nome assunse in breve una ben trista notorietà.

Durante il processo celebrato a Roma in Corte d'Assise al Palazzo di Giustizia, il mostro si rifiutò di rivelare il nome ed il numero delle sue vittime che non furono meno di quattro. Fu condannato alla pena di morte e fucilato all'alba del 7 marzo del 1931 a Forte Bravetta in via della Magliana. Soltanto a pochissimi giornalisti maggiormente graditi al Regime fu concesso di assistere all'esecuzione: fra questi Virgilio Gayda direttore del « Giornale d'Italia » il quale non poté sottrarsi ad uno spettacolo a cui avrebbe molto volentieri rinunciato, data la sua indole, ma il « privilegio » veniva proprio da colui il quale ispirava quasi quotidianamente i suoi articoli di fondo.

Nessun giornalista presente alla esecuzione fu autorizzato successivamente a fare il resoconto. Raggiunto lo scopo per dimostrare che la pena di morte veniva applicata non soltanto per gli attentatori del Duce, fu deciso di rientrare nella regola di non divulgare particolari macabri. I giornali furono perciò invitati a pubblicare il comunicato diramato dalla Agenzia Stefani: « La condanna di Cesare Serviatti, responsabile di quattro delitti particolarmente efferati, è stata eseguita mediante fucilazione, all'alba di stamani, a Forte Bravetta ».

Due mesi dopo, il 29 maggio, veniva giustiziato a Forte Braschi il sardo Michele Schirru per aver tentato di uccidere Mussolini. Egli risulta, nella storia, come il quinto attentatore di Benito Mussolini; ma fu fucilato soltanto « per aver pensato di uccidere Mussolini » come scrisse coraggiosamente l'*Osservatore Romano* dell'epoca. Infatti, come sottolineava il giornale vaticano, il responsabile era stato arrestato prima che potesse mettere in atto le sue intenzioni di sopprimere Mussolini.

La sentenza era di quel Tribunale Speciale per la salvezza dello Stato voluto dal Dittatore con una magistratura da lui improvvisata in pochi giorni nel 1926 prelevandone i membri dai ranghi dei più alti ufficiali della Milizia fascista.

Michele Schirru, nativo di Padria in provincia di Sassari (32

anni, rientrato dalla Francia dove era espatriato), venne arrestato a Roma il 3 febbraio del 1931 nell'albergo Colonna in via Due Macelli. Si trovava nella camera della ballerina ungherese, spia dell'OVRA (Opera Vigilanza Repressione Antifascista), conosciuta due giorni prima al Caffè Aragno. Contemporaneamente in una stanza dell'albergo « Royal » in via Nazionale, dove lo Schirru aveva preso alloggio appena arrivato dalla Francia, venivano sequestrate due bombe contenenti esplosivo di tipo *cheddite* destinate, come lo Schirru stesso affermò coraggiosamente nel corso del processo, ad uccidere Mussolini « per liberare l'Italia da un tiranno ».

Subito dopo il suo arresto era stato portato al Commissariato di P.S. di Trevi in Piazza del Collegio Romano. Brutalmente malmenato da due agenti alla presenza del commissario De Simone, lo Schirru, il quale era in possesso di una rivoltella sfuggita alla perquisizione dei poliziotti, tentava di uccidersi con un colpo alla tempia. Evidentemente aveva già, presentito quale sarebbe stata la sua fine. Il proiettile, in seguito all'intervento di uno degli agenti che aveva tentato di disarmarlo, gli aveva lambito soltanto di striscio un orecchio. Ma quell'episodio fu completamente svisato per rendere più grave l'accusa ed attribuirgli anche l'imputazione di tentato omicidio contro il vice commissario De Simone e i suoi due agenti. I giornali, naturalmente, si adeguarono subito e raccontarono che lo Schirru aveva tentato di uccidere ben tre poliziotti al Commissariato.

Il Pubblico Ministero, dopo aver ricordato le « numerose » azioni criminose dell'imputato ed averne tratteggiato la figura con gli accenti più foschi, affermava che lo Schirru maturò a Parigi l'idea di attentare alla vita del Duce « a noi indispensabile — egli disse platealmente — come l'aria che respiriamo ». E concludeva invitando i giudici ad usare « la spada tagliente della Giustizia Fascista condannando Michele Schirru alla pena di morte ».

Il processo, celebratosi nell'aula del Tribunale Speciale in Piazza Cavour e presieduto dal Luogotenente Generale della Milizia Guido Cristiani, nato a Guardiagrele e violento squadrista, si svolse in modo assai sbrigativo: in una sola udienza.

Il difensore di ufficio, un giovane avvocato abruzzese, anche

egli squadrista, pensò di giustificare la propria scomoda posizione dichiarando « che soltanto in certe ore solenni si misura la bellezza della nostra professione che è una missione per svolgere la quale questa toga pesa come una croce » e invocando pietà al tribunale per il colpevole.

La Corte, dopo una brevissima permanenza in Camera di Consiglio, emetteva una sentenza che dichiarava « Schirru Michele responsabile di tutti i reati ascritti condannandolo alla pena di morte mediante la fucilazione alla schiena ». L'esecuzione avveniva il 29 maggio 1931 a Forte Braschi.

Un altro fatto di cronaca nera, che essendo trapelato nella cittadinanza non poté essere tenuto nascosto anche se ogni particolare fu del tutto vietato, fu il « caso Girolimoni ». È un nome che è diventato sinonimo di maniaco sessuale, anche se il presunto protagonista fu, in fondo, il capro espiatorio, avendo il Duce dato disposizioni al questore di Roma che il responsabile avrebbe dovuto essere trovato ed arrestato in qualsiasi modo.

La sera del 31 marzo 1924 una popolana, passando vicino ad una siepe, a Monte Mario, scoprì il cadavere di una bambina con un fazzoletto strettamente legato al collo. Il corpo recava chiari segni di violenza carnale. Aveva 4 anni: si chiamava Emma Giacomini. Era scomparsa mentre giocava nei giardinetti di piazza Cavour. Tre mesi dopo, il 4 giugno alle ore 22, Bianca Carlieri della stessa età, scomparve da via del Gonfalone, una delle stradette della Roma rinascimentale. La mattina seguente fu ritrovata morta e violentata vicino alla Basilica di San Paolo, sul greto del Tevere. Il 25 novembre, sempre del 1924, Rosina Polli di tre anni fu rapita mentre stava giocando in Piazza S. Pietro. Il suo cadavere fu rinvenuto in un prato del quartiere Trionfale con i soliti segni. Il 30 maggio del 1925 altra macabra scoperta: Elsa Berni, 6 anni, giace sul greto del Tevere. Era scomparsa la sera prima mentre attingeva acqua ad una fontana di via Porta Castello.

Il 21 agosto dello stesso 1925 avviene un altro fatto clamoroso: da una casa popolare di via del Corridori del rione Borgo la piccola Celeste Tagliaferri di 17 mesi viene strappata dal suo lettino. Sarà ritrovata agonizzante dal sarto Antonio Berardi in

un canneto di via Tuscolana. Aveva una tremenda ferita nel basso ventre ed il solito fazzoletto al collo. Moriva poco dopo all'Ospe-
dale di S. Giovanni.

L'opinione pubblica era allarmatissima. Il Prefetto ed il Questore di Roma ricevevano perentori ordini da Mussolini di catturare il turpe assassino; ma le indagini non portavano ad alcun risultato concreto.

Dopo una lunga tregua di quasi due anni ecco che il 12 marzo del 1927 avviene un altro fatto clamoroso. La bambina Armanda Leonardi di 5 anni viene strappata dal letto di una casa del Vicolo delle Vacche, nei pressi di Piazza Navona. Sarà ritrovata morta la mattina seguente in un prato alle falde dell'Aventino. I telefoni del Ministero dell'Interno e della Questura di Roma squillano in continuazione. Il Duce ha dato disposizione... che l'assassino sia scoperto ad ogni costo nel giro di 24 ore. Viene arrestato Gino Girolimoni perché è stato scoperto mentre regala una caramella ad una servetta. L'oste Giovanni Massacesi conferma la... gravissima accusa. Il Questore di Roma, Ermanno Angelucci, elogiato da Mussolini per la sua bravura, giura che il responsabile è Girolimoni. Roma esce dal suo incubo.

Ma qualche mese dopo, quando si celebrava il processo, la magistratura, di fronte alla assoluta mancanza della più piccola prova, proscioglieva Gino Girolimoni per non aver commesso il fatto. Viene scarcerato; ma la notizia della sua liberazione viene passata sotto silenzio. Né il pover'uomo ottiene di poter cambiare nome; quel nome che per lunghi anni servì ad indicare il peggior genere di perversità.

Questi due fatti di cronaca nera che abbiamo ricordato offrono la chiara idea della « libertà » di stampa che esisteva durante il Regime fascista. Il primo ebbe ampia divulgazione per un interesse specifico del Dittatore; il secondo dovette essere reso noto ugualmente per la risonanza che i turpi fatti avevano avuto nei quartieri dove si erano verificati.

Quanto allo squartatore fucilato, unico esempio di condanna a morte per delitti comuni, servì anche a giustificare l'approvazione della pena capitale, scoraggiando gli attentatori di Mussolini. I quali, come abbiamo detto, furono 6. Oltre allo

Schirru ricorderemo infatti Angelo Sbardellotto di 25 anni, nato in provincia di Belluno, fucilato a forte Bravetta per essere stato trovato in possesso di due bombe al bar Centrale di Piazza Venezia il 17 giugno del 1932. Gli altri, avvenuti precedentemente alla approvazione della pena di morte, furono resi pubblici non soltanto come abbiamo detto per giustificare la esistenza di una legge eccezionale, ma anche per avvalorare la tesi che « l'uomo della provvidenza », scampato ogni volta alla morte con una fortuna invero sorprendente, era « invulnerabile » ed anche eccezionalmente coraggioso. Infatti quando l'anarchico Gino Lucetti di Carrara scaglia contro l'automobile di Mussolini (11 settembre '26) una bomba a mano sotto il portale di Porta Pia, bomba che anziché finire dentro la macchina come nelle intenzioni dell'attentatore, batte contro lo sportello e cade a terra ferendo 8 persone, il Duce, rimasto indenne, farà scrivere sui giornali: « Se la bomba a mano dell'attentatore fosse caduta nell'auto ai miei piedi, l'avrei tranquillamente raccolta e l'avrei tirata in faccia all'attentatore come facevo sul Carso ».

Il mancato attentato del deputato socialista Tito Zaniboni (il quale da una finestra dell'albergo Dragoni avrebbe dovuto colpire con una fucilata il Duce mentre si affacciava al balcone di Palazzo Chigi per celebrare il 4 novembre del 1925), ebbe ugualmente grande risonanza sulla stampa per esaltare l'abilità della Polizia che lo aveva sventato e per giustificare lo scioglimento del Partito Socialista Unitario oltre che la immediata chiusura del giornale « La Giustizia ».

Per tornare al « caso » Girolimoni dirò che si inserì qualche mese dopo su quella vicenda un fatto politico. Il Commissario di P.S. Giuseppe Dosi, che dopo l'assoluzione dello sventurato innocente, decise di riprendere le indagini sulle numerose uccisioni delle bambine, iniziò attive indagini sulla figura del reverendo inglese Ralf Lionel Brydges ministro della Holy Trinity Church di Via Romagna che risultava avere certe tendenze sessuali e che avrebbe potuto essere il vero autore. L'indizio principale era questo: da un verbale relativo alle indagini precedenti, era risultato che sotto il cadaverino della bambina Armanda Leonardi di 3 anni

era stato trovata intrisa di sangue la pagina di una pubblicazione inglese di carattere religioso.

Furono chieste informazioni in Inghilterra sui precedenti del Pastore anglicano; ma Mussolini intervenne personalmente quando fu informato dall'Ambasciata inglese a Roma che il religioso inglese sarebbe stato rimandato al paese di origine manifestando le stesse autorità inglesi — fosse costui colpevole o innocente — gravi preoccupazioni per lo sviluppo delle indagini. Risultato: il Commissario Dosi, anziché ricevere un elogio, non solo fu invitato a non occuparsi più della pratica, ma, visto che era del tutto recalcitrante, fu internato in una clinica psichiatrica, secondo una prassi costante delle dittature. La dolorosa vicenda di Giuseppe Dosi è stata recentemente ricordata dalla stampa in occasione della sua scomparsa, avvenuta a Sabaudia nel febbraio di questo anno.

La spiegazione del grave provvedimento nei riguardi di Giuseppe Dosi, forse neppure sollecitato da Mussolini, ma molto più probabilmente attuato dal Capo della Polizia del tempo per ingraziarsi il Duce, va ricercata nel fatto che in quel periodo, siamo nel 1927, il Ministro degli Esteri inglese, Austen Chamberlain, dopo aver incontrato a Roma il Duce, aveva dichiarato che « Mussolini era un uomo meraviglioso intento a lavorare per la grandezza del suo Paese ». Inoltre Churchill aveva pubblicamente affermato che « se fosse stato italiano, non avrebbe esitato a mettersi dalla parte di Mussolini ». Quello era il clima di allora anche all'estero. Basti pensare che la moglie di Chamberlain adornava i suoi vestiti con il distintivo fascista...

ETTORE DELLA RICCIA

Appunti per uno studio sul Teatro Costanzi durante la gestione di Emma Carelli

Nella storia del Teatro Costanzi, di cui si celebra quest'anno il centenario dell'inaugurazione, troviamo, tra i nomi dei gestori, quelli della celebre cantante Emma Carelli e di Walter Mocchi. Emma Carelli, nata a Napoli il 12 maggio 1877 da Beniamino e Matilde Caputo, proveniva da una famiglia di musicisti: la sorella Bice era cantante, il fratello Augusto divenne professore di canto al Conservatorio Imperiale di Pietroburgo, ove risiedette per 21 anni, lo zio Michele Caputo, compositore e librettista, creò e diresse la Biblioteca musicale di Parma, diresse le biblioteche Estense di Modena, Universitarie di Padova e Catania; quella di S. Cecilia in Roma. Emma studiò canto con suo padre, anch'egli celebre musicista e maestro di canto, alla cui scuola si formarono voci come quelle di Hilda Brizi — che fu a sua volta maestra di Gabriella Besanzoni — G. Arangi-Lombardi, G. Rapp, R. Di Falco e altri.

L'ottima impostazione vocale la portò giovanissima ad interpretare i maggiori ruoli. Nel 1899, già affermata, fu protagonista, proprio al Costanzi, di *Iris* con E. Caruso sotto la direzione di L. Mugnone, e di *Mefistofele*: nello stesso anno debuttò alla Scala in *Otello* cantato da Tamagno e diretto da A. Toscanini. Il 7 aprile 1900 fu interprete con E. Giraltoni e sempre con la direzione di Toscanini, della prima edizione italiana di *Eugenio Onieghin* di Tchaikowsky. Cantò ancora alla Scala con Toscanini, Caruso, Scialjaplin e altri, in *Lobengrin*, *Bobème*, *Le maschere*, e il successo ottenuto le procurò scritture per i maggiori teatri europei: Madrid, Lisbona, Oporto, Montecarlo, Pietroburgo, Parigi, ove incise dischi con la casa Pathè.

Fidanzata con un giovane socialista conosciuto a Napoli, Walter Mocchi, intimo di A. Labriola, lo sposò a Perugia nel settembre 1898, dopo averlo raggiunto a Procida, dov'era in domicilio coatto.

Nel 1900 troviamo W. Mocchi, oratore, scrittore e articolista di polso, direttore del settimanale « Azione socialista » e nel 1902, condirettore con A. Labriola, del settimanale « L'avanguardia socialista » sul quale scrivono Costantino Lazzari ed il giovane Benito Mussolini. Organizzatore del primo sciopero generale in Italia che paralizzò Milano nel settembre 1904, il successo di questa iniziativa fu causa di un improvviso ostracismo per la carriera artistica della moglie Emma che, sconsigliata dall'ostilità dimostrata persino dalla gente per strada, tentò il suicidio con il sublimato corrosivo.

In seguito a tale tragico episodio ed a successivi dissapori con i compagni di partito, Mocchi abbandonò la politica e si dedicò alla moglie seguendone la carriera ed improvvisandosi impresario teatrale. Fu così che realizzò, attraverso una serie di iniziative, un progetto ambizioso e straordinario che gli era subito balenato: trasportare gli spettacoli già allestiti da un trust (Società Stin) da lui creato tra i Teatri Costanzi, Scala, San Carlo, Petruzzelli, ecc., nei teatri di un altro trust (Società Stia) che erano i maggiori d'Argentina, Brasile e Cile. I frequenti spostamenti intercontinentali ai quali si trovò costretto, convinsero però Mocchi ad affittare il Costanzi al Comitato per l'Esposizione del 1911 (Cinquantesimo della proclamazione di Roma Capitale), e, nel 1912, ad insistere presso sua moglie Emma affinché essa stessa divenisse gerente del teatro.

La Carelli, la cui sfolgorante carriera di artista lirica l'aveva resa celebre in tanta parte del mondo, si trovò così a dover ridurre i suoi impegni artistici per un'attività che non si presentava né piacevole né facile. Durante due stagioni, nel 1912 e 1913, essa allestì al Costanzi spettacoli per tutti i gusti: lirici di alto livello (quale la prima rappresentazione assoluta di *Elettra* di Strauss da lei stessa interpretata); varie stagioni di operette con le compagnie Scognamiglio-Caramba e Città di Milano; rappresentazioni dialettali con la Compagnia romana di Gastone Monaldi, recite straordinarie di Ermete Zacconi, concerti di un piccolo violinista di 12 anni, Laszlo Jpolyi e di un ancor più piccolo direttore d'orchestra di 6 anni: Willy Ferrero; rappresentazioni del celebre trasformista Leopoldo Fregoli; « cinematografie », ecc.

Nel 1914, il primo gennaio, mise in scena *Parsifal*. L'opera



Foto di Emma Carelli in piedi con cappello e stola di Schemboche.
Torino - Piazza Castello 23.

(ancora mai rappresentata in Italia si dava contemporaneamente a Bologna) fu reclamizzata su base culturale di alto livello con conferenze illustrative preparatorie, con un allestimento scenico per il quale la Carelli fece venire da Milano lo scenografo Pietro Stroppa della Scala, e con interpreti e direzione di assoluta eccellenza. L'enorme successo riportato permise alla Carelli di inviare a Cosima Wagner un telegramma orgoglioso in cui, tacendo tutto il suo impegno, accumulò il « suo » pubblico al grande Maestro nella sublimità della musica: « *Première Parsifal public assiste religieusement chef d'oeuvre faisant enthousiastes acclamations chaque fin acte démontrant avoir complètement compris sublime création immortel auteur* ».

La conduzione del Costanzi fu per Emma Carelli una continua battaglia, poiché si trovò stretta tra le necessità di un gettito costantemente elevato (anche perché gli oneri della gestione Sud americana di W. Mocchi si scaricavano parzialmente in Italia) e l'impegno di fronte al mondo musicale che aveva esaltato l'artista ed ora giudicava la donna. Vincenzo Morichini, che era stato impresario dello stesso teatro prima di lei, diceva che il Costanzi era per Emma come l'amore per Violetta: croce e delizia! E per il « suo » teatro Emma si sacrificò definitivamente abbandonando il canto e dedicandosi totalmente al suo nuovo impegno.

Non si parlava allora di registi, di datori di luci, di direttori di scena, e ad ogni cosa Emma doveva provvedere in prima persona, e per ogni cosa si ricorreva alle direttive della « Signora ». Dalla platea, gridando disposizioni al tecnico Sambucetti, la Signora dosava le luci, sul palcoscenico la Signora mostrava ai cantanti le posizioni giuste, al botteghino constatava le vendite con il contabile Lello Raimondi, all'ingresso riceveva gli abbonati.

La resa finanziaria è infatti essenziale alla vita dell'Impresa, perché la dote comunale (che nel 1914 è di L. 80.000) è ben poca cosa per le innumerevoli necessità di un teatro pieno di manchevolezze, mentre quella di Casa Reale, che è di L. 30.000 (e che fu mantenuta dello stesso importo malgrado guerre e svalutazioni fino al 1926), fa, sì, definire il teatro « di Corte », ma impegna a spettacoli di livello elevato. Il numero e le repliche degli spettacoli dovettero quindi essere aumentati, i 1.970 posti del teatro essere venduti ad ogni rappresentazione, e queste dovettero te-

nersi il più spesso possibile (la domenica infatti divennero due): l'impegno, come si vede, era gravosissimo e costrinse la Carelli a passare sempre più tempo in teatro, fino ad installarcisi.

Il suo appartamento si affacciava tutto su un grande terrazzo che costituiva la copertura del portico d'ingresso. In esso accolse i genitori (la sua adorata mamma che chiamava « Marella » da mammarella, ed il celebre babbo). Dalle sue stanze, traversando un corridoio, entrava nella sala all'altezza del palco che si era riservato e che corrispondeva al terzo di proscenio. Disadatto per una buona visione, le serviva molto bene per essere presente in palcoscenico anche nei momenti di riposo, senza scendere, per gridare disposizioni d'urgenza.

Urgenza l'impresaria ne aveva sempre perché si occupava personalmente di tutto. Trattava le scritture degli artisti recandosi nelle varie piazze o scrivendo lettere e telegrammi; seguiva gli allestimenti in modo minuzioso chiedendo alle case di moda costumi solo leggermente caratterizzati, tali da potersi modificare ed usare per vari spettacoli; teneva le relazioni con la stampa (per i cronisti fece infatti allestire una saletta apposita ove appuntare le prime impressioni); curava la pubblicità degli spettacoli facendo affiggere grandi manifesti e, per le produzioni nuove, cartelloni figurati a colori.

L'allestimento scenico (insieme alle capacità ed alla venustà del corpo di ballo) fu per molto tempo il bersaglio favorito dei critici che, specie durante i primi anni, notarono ogni manchevolezza nei costumi e nella scenografia.

L'Impresa badò intanto a crearsi un gruppo di coadiutori a tutti i livelli per portare il Costanzi tra i maggiori teatri lirici del momento. Pur ospitando direttori di orchestra quali V. Bellezza, V. Gui, O. Kemplerer, R. Leoncavallo, P. Mascagni, R. Zandonai ed altri, confermò di stagione in stagione il principale artefice di quello che fu lo stile interpretativo del teatro, il Maestro Edoardo Vitale, e curò la formazione di comprimari sempre disponibili, tra cui emersero personalità vocali di notevole interesse (il basso Ezio Pinza ebbe celebrità anche ad Hollywood). Ciò permise di allestire accuratamente un certo numero di opere di repertorio, che era possibile, variando gli interpreti principali, riprendere quasi senza prove, in quanto lo spettacolo aveva già

una sua coesione nella quale i nuovi protagonisti si inserivano senza fatica. Di questa gestione la Carelli fu più volte accusata, ma il suo intento si dimostrò efficace quando l'inflazione costrinse l'aumento dei prezzi.

Il Costanzi poté allestire infatti, oltre alla stagione ufficiale, una stagione autunnale ed a volte una brevissima primaverile a prezzi notevolmente inferiori, durante le quali si replicavano le opere più popolari e si riprendevano i nuovi allestimenti invernali con interpreti di minor grido, ma sempre in ottime esecuzioni. Il reddito del teatro costantemente affollato permetteva di produrre poi spettacoli nuovi nella stagione seguente con messe in scena lussuose. Questo indirizzo fu comunque perseguito in mezzo a notevoli difficoltà, poiché lo scoppio della guerra privò il teatro di una quantità di personale, dagli orchestrali alle masse, ai protagonisti, ed obbligò la maggior parte dei teatri italiani (la Scala, la Fenice, il Carlo Felice, il Regio di Torino, il Massimo) alla chiusura.

Una lettera della Signora Carelli ai giornali afferma però la decisione di allestire in ogni modo la stagione 1915-16 allo scopo di non essere da meno del nemico che tiene aperti i suoi teatri e di non far credere quindi ad un abbattimento del popolo italiano. Due novità, da tempo richieste dai critici, furono anzi rappresentate: *Boris Gudonov* e *Louise* di Charpentier. Durante tutto il periodo della guerra il Costanzi, proprio grazie all'impronta della gestione Carelli, invece che rallentare la sua attività, offrì nuovi motivi di interesse per il pubblico, sia con la riduzione dei prezzi d'abbonamento per cui una poltrona fu venduta a 150 lire per 15 rappresentazioni, sia con eccezionali avvenimenti d'arte.

Nel 1917 l'ottantaquattrenne C. Saint-Säens venne a Roma e diresse al Costanzi la sua *Sansone e Dalila*; si proiettò *L'Aiglon*, cinematografia dal dramma di E. Rostand, durante la quale recitò la celebre e bellissima Alda Borelli; si ebbe la prima di *Lodoletta* di Mascagni che riscosse ottimo successo; ritornarono infine dopo anni (e torneranno ancora nel 1920 e 1921) i Balletti Russi di Serge de Diaghilev diretti da E. Ansermet e I. Strawinsky. Fu quest'ultimo un altro passo dell'Impresa verso quel processo di affinamento del pubblico che la Carelli voleva indirizzare alle produzioni più moderne ed avanzate che essa profondamente sen-



Foto del padre Beniamino con dedica « al mio carissimo Michelino (cioè Michele Caputo, suo cognato) - Napoli 23 Marzo (18)91 » e firma B. Carelli.

tiva. Il successo non fu forse strepitoso, ma servì a mostrare al pubblico della capitale un genere di danza che fino ad allora era quasi sconosciuto. Da anni infatti al Costanzi non si produceva un ballo nuovo, e le coreografie delle opere sappiamo che lasciavano a desiderare in tutti i sensi.

Sembra quasi che la Signora Carelli abbia voluto contrapporre di proposito al gusto raffinato ed eclettico dei balli russi il vecchio e superato « Ballo Excelsior » che allestì con larghezza di mezzi appena la guerra si fu placata. Fu forse l'unica palese concessione al gusto dei nuovi ricchi che ormai si infiltravano nella società che frequentava il Costanzi.

L'attrazione che esercitò questo teatro quale luogo di affermazione sociale e intellettuale fu straordinaria: gli spettacoli furono sempre più belli e tecnicamente migliorati con l'assunzione del grande Pericle Ansaldo che sapeva creare meraviglie illusionistiche; con prime ballerine del livello di Cia Fornaroli e Teresa Battaggi; con scenografie non più commissionate alle ditte di Milano, ma create nell'apposito reparto del teatro la cui direzione fu affidata dalla Carelli a suo fratello Augusto.

Augusto Carelli che, come abbiamo detto, insegnava canto a Pietroburgo, si era fortunatamente trovato in Italia con tutta la famiglia allo scoppio della rivoluzione russa. Persi quindi ogni avere ed ogni proprietà, mise a profitto un'altra delle sue doti artistiche: la pittura, che aveva studiato con Toma, Lista e Morelli. Fu così che il Costanzi, unico teatro dopo la Scala, ebbe un proprio reparto di scenografia, e che il livello del teatro si alzò di gusto e di serietà professionale.

Circa i cantanti, bisogna dire che molti furono « rifiniti » dalla Carelli stessa: essa infatti trovava anche il tempo di insegnare ai suoi scritturati, come avvenne, tra gli altri, per un giovane tenore da lei stessa scoperto che debuttava nella *Manon* di Massenet a fianco della grande Rosina Storchio: Giacomo Lauri-Volpi.

La migliore società di Roma: aristocrazia, diplomazia e intellettuali, frequentava il Costanzi in quegli anni. Una rubrica mondana venne pubblicata da diversi giornali e nelle cronache vi si possono leggere i più bei nomi dell'epoca: i vari membri di Casa Reale, F. Bertini, V. Cardarelli, G. Marconi, B. Mussolini, M.

Pickford, G. Puccini, Sir R. Rodd, F. P. Tosti, I. Zingarelli, E. Ximenes, Colette Willy. L'Impresa impone ora prezzi straordinariamente alti, ma i nuovi ricchi affluiscono sempre più numerosi per sfoggiare un'eleganza spesso pacchiana che i critici noteranno con fastidio. Bruno Barilli, che doveva aver letto nell'originale il primo volume de *I Guermantes*, appena uscito in Francia, rielaborando la celebre descrizione di Proust sulla sala dell'Opera, paragonò, in un lungo brano, la sala del Costanzi... all'Acquario di Napoli! Ad ogni rappresentazione i « pescicani » sia per la scarsa educazione sia per il malsano gusto di farsi notare, giungevano a spettacolo iniziato ed uscivano prima della fine. L'Impresa fu costretta ad interdire l'accesso in sala ai ritardatari.

Non senza incidenti (uno sciopero dell'orchestra costrinse l'Impresa ad interrompere una stagione ed a restituire il denaro rimettendo 18 mila lire), le stagioni del Costanzi si può dire furono costellate di successi. Una quantità di opere nuove (*Canossa* di Malipiero; *Parisina*, *Piccolo Marat* di Mascagni; *L'amore dei tre re* di Montemezzi; *Il carillon magico* di Pick-Mangiagalli; *La Rondine*, *il Trittico* e *Turandot* di Puccini; *Giulietta e Romeo* di Zandonai; per non citarne che alcune) venne data ogni anno, e se non tutte rappresentarono veri successi artistici, ad esse accorse comunque sempre un pubblico eccezionale per godere dello spettacolo divenuto ormai un piacere assicurato. Le voci che si potevano ascoltare in quegli anni erano infatti quelle di Fleta, Scacciati, Capsir, Sayao, Borgioli, De Angelis, Gigli, della Rizza, Schipa, Storchio, Besanzoni, ed i direttori erano De Angelis, Gui, Marinuzzi, Panizza, ecc.

I critici punzecchiarono ancora l'Impresa chiedendosi se lo scenografo Rovescalli, che realizzò scene incomparabili per il *Piccolo Marat* di Mascagni, conoscesse le nuove tendenze della scenografia inglese ed avesse sentito parlare di Gordon Craig, ma non ci si rese conto forse che l'attività artistica di questo scorcio di secolo si inseriva decisamente nell'alveo della politica nazionalistica italiana. Lo dimostrano i cicli di rappresentazioni che oscillavano tra gli aspetti più nuovi elaborati dal mondo musicale italiano ed il permanere in un ambito culturale tradizionale. (Per *Il piccolo Marat*, a P. Mascagni fu donata, a differenza di Saint-

Säens che ricevette una corona d'alloro da Mattia Battistini, una corona d'alloro dai fasci di combattimento).

Gli stessi critici però intanto nominavano, segnalavano e complimentavano come preziosi collaboratori della messa in scena, i vari maestri sostituti, i coreografi, gli scenografi, i tecnici, i ballerini, tutto quel personale di teatro, insomma, che la Signora Carelli aveva scelto a suo rischio e pericolo, plasmandolo e amalgamandolo e che era ormai parte integrante e indispensabile per la complessità degli allestimenti del Costanzi, portati a livelli semplicemente impensabili all'inizio della gestione.

Veniva così riconosciuta pubblicamente la giusta resa di quel tipo di gestione che era stato alla base della conduzione del Costanzi durante gli anni della Carelli e che in questi ultimi tempi viene ad essere riproposta come una soluzione ai tanti problemi di resa artistica e finanziaria, e cioè la gestione a repertorio.

A conclusione ed in omaggio a questa straordinaria personalità di donna — che fu grande e musicalissima interprete, organizzatrice infaticabile, espertissima scopritrice di talenti, per cui ancora oggi quando si parla dell'epoca d'oro del Costanzi ci si riferisce, anche non sapendolo, a quella della gestione di Emma Carelli — sembra opportuno riportare lo scorcio di uno stelloncino che il critico Lionello Spada scrisse su « La vita » il 25-12-1913, quando cioè la Carelli si apprestava appena ad iniziare il suo impresariato: « Per iniziare così poderosamente una stagione occorrono indubbiamente salde forze ed esperienze organizzative... Ebbene, la direzione del teatro si è riassunta quest'anno in una sola persona: Emma Carelli. E mi par giusto e doveroso farlo sapere al pubblico che giudica gli spettacoli quando son già pronti mercè sforzi che ignora: la elettissima artista è stata, da sola, impresaria, direttrice, preparatrice, controllo, guida, responsabilità, ogni cosa. Sicura degli applausi sempre pur che si presenti agli ascoltatori, ha voluto rimanere fra le quinte, ma per un lavoro immane, estenuante, turbato spesso da incidenti imprevedibili. E con ciò è riuscita tranquillamente a porre tali inizi alla stagione sua, ch'ella prima di tutto, ella soltanto ha reso possibile. Mi pare questo, all'infuori del teatro e delle buone serate che ci promette, una delle più gagliarde prove del femminismo ».

LUIGI DOMACAVALLI



Le prime giornate italiane di un romeno divenuto romano

1940 — Finita l'Accademia di Belle Arti di Bucarest ed in seguito vinto il concorso per il « Premio di Roma », arrivai finalmente alla stazione Termini la mattina del 13 gennaio. Con un taxi raggiunsi l'Accademia di Romania a Valle Giulia, dove il portiere mi disse che non c'era nessuno: Direttore, Segretario e Soci si trovavano nei Musei Vaticani. Un poco stanco dal lungo viaggio, invece di entrare nella mia stanza ad aspettare, domando come si arriva al Vaticano, lascio il bagaglio in portineria e salito sulla Circolare Rossa, dopo circa un'ora mi trovo nella Cappella Sistina; poi scopro tutti i romeni sbalorditi di vedermi nel Museo Etrusco-Gregoriano: erano raccolti intorno al prof. Giuseppe Lugli che illustrava il museo ai miei colleghi, ora, anche a me ma solo per un quarto d'ora, fino a mezzogiorno. Poi, giovani e felici, come si è a ventisei anni, verso la mensa dell'Accademia dinanzi al primo piatto di autentici spaghetti.

Subito dopo pranzo inizia la più bella passeggiata della mia vita, tutto solo, senza nessuna guida. Da Via Omero tra pini, cipressi, platani e fontane di Roma, attraverso il Giardino del Lago arrivo al Pincio, per guardare a lungo, dal terrazzo, la cupola di Michelangelo: il panorama verso Villa Medici e Trinità dei Monti, e ancora, nella fresca giornata di sole, le due Piazze di Spagna e Venezia, il sito del Foro Romano e per ultimo, il Palatino. Ero sfinito di stanchezza, ma soprattutto per il brusco contatto con tante bellezze. Mi venne una voglia irresistibile di fare un primo disegno. Trovai nelle tasche un pezzettino di carta e una matita. Mi mancavano i colori. Con l'aiuto di un po' di erba, di alcuni fiori gialli, una buccia di mandarino e una gioia nascente, guardavo, disegnando, una piccola statua antica mutilata, nascosta in una nicchia verde. Nel silenzio totale, mi sembrava di riposare e di stare per la prima volta con me stesso.

EUGENIO DRAGUTESCU
L'obelisco al Giardino del Lago.
Roma 1973

Fu sul Palatino che sorse in me il desiderio di una solitudine la quale, con gli anni di guerra e dopo, cresceva sempre di più e mi diventava amica per tutta la vita. Nel mese di maggio esponevo le prime impressioni romane nella mostra all'Accademia di Romania inaugurata, come quelle di tutte le Accademie straniere, dal Re Vittorio Emanuele III. Mi fu molto favorevole la stampa nelle critiche di Carlo Tridenti, Piero Scarpa, Valerio Mariani e più tardi Fortunato Bellonzi. In seguito alcuni grandi incontri a Roma: Trilussa, Giuseppe Ungaretti, Goffredo Petrassi, Alberto Savinio, Giacomo Balla, Enrico Prampolini, Carlo Belli, Renato Guttuso, Virgilio Guzzi, Pericle Fazzini, Giovanni Omiccioli, la giovanissima Berenice, Roberto Melli e tanti altri intorno a J. Jarema, creatore e animatore dell'Art-Club e di tante iniziative nel dopo guerra.

Quel mio primo giorno romano, arrivai tardi all'Accademia, dopo una sosta all'obelisco di Piazza del Popolo, guardando e ascoltando intorno a me il mormorio delle acque in un miscuglio di felicità e inquietudine.

1942 — In piena guerra, a Milano, durante una mostra collettiva, Arnoldo Mondadori mi acquistò il quadro « Passeggiata Cappuccina al Pincio ». L'architetto Giò Ponti mi invitò a casa sua per far vedere anche agli amici l'albo « La morte del poeta Ion A. Bucur ». Si tratta di una trentina di ritratti dell'amico poeta romeno spentosi di tubercolosi a Roma nella clinica del famoso fisiologo Monaldi: una delle ultime vittime di questa terribile malattia che allora non perdonava. Giò Ponti scrisse un commovente articolo su « Stile » riproducendo anche alcuni di quei ritratti da me fatti giorno per giorno accanto al letto dell'amico malato.

Milano mi faceva lavorare. Conoscevo già gli studi di Filippo De Pisis, Carlo Carrà ed altri. Vedevo diverse volte Giorgio De Chirico, sul quale scrissi un articolo, con opere riprodotte, sul settimanale « Il Tempo », edizione romana. Milano spesso era bombardata di notte, come Torino e Genova, ma di giorno la città, attivissima, non perdeva il suo intenso ritmo di lavoro. Mostre visitatissime, con acquisti. La sera però, molti sfollavano verso Como e il suo lago, io in un paesino di fronte all'isola

Comacina dove sognavo di avere uno dei tre bellissimi studi vuoti regalati da un belga all'Accademia di Brera.

Entusiasta dopo un concerto diretto da Victor De Sabata al Teatro della Scala, gli chiesi il permesso di disegnare durante le prove dei suoi concerti. Diventammo quasi subito amici ed insieme con lo scenografo Nicola Benois, decisero di farmi esporre nel *foyer* del Teatro, il giorno della « prima », i disegni eseguiti durante le prove generali. Un lavoro che mi affascinava. Tra gli spettacoli che più mi ispirarono vi furono « La Tempesta » di Shakespeare e « La donna serpente » di Alfredo Casella, oltre a numerosi concerti: Mario Rossi, George Georgescu, quello straordinario Franco Ferrara costretto purtroppo ogni tanto a interrompere prove e concerti. E infine il giovane Herbert von Karajan. De Sabata mi disse di coglierlo nei suoi atteggiamenti alle prove, aggiungendo profeticamente che sarebbe diventato un grandissimo direttore d'orchestra.

Nel mese di giugno da Milano a Venezia per la Biennale inaugurata dal Re Vittorio Emanuele. Era l'anno 1942 quando Giorgio De Chirico esponeva per la prima volta i suoi famosi autoritratti in vari costumi fino a quello... nudo, e sotto la firma aggiungeva « Pictor optimus ». Nel pomeriggio, dopo l'inaugurazione, stemmo insieme al caffè Florian. De Chirico mi domandò cosa dicevano gli artisti dei suoi quadri: « Cosa vuole Maestro?... quasi tutti sono indignati del suo « Pictor optimus ». E De Chirico, con la massima calma, mi rispose sorridendo: « Allora che mettano anche loro sui loro brutti quadri "Pictor optimus" ».

La sera tardi in Piazza San Marco eravamo ad un tavolo insieme a una diecina di artisti, poeti, critici: Giancarlo Vigorelli, Carlo Cardazzo, Libero de Libero, Orfeo Tamburi, mi pare anche Raffaele Carrieri ed altri. Verso mezzanotte eravamo rimasti soli nella piazza al nostro tavolo e apparve, vicino a noi, un uomo di oltre sessant'anni, malvestito e ben lontano da qualsiasi bellezza maschile, ma di una agilità degna di un ballerino nei movimenti e di straordinaria simpatia nel raccontare. Quell'uomo si chiamava *Norma*, e sembra fosse stato uno dei più celebri invertiti su scala internazionale. Ungaretti lo provocava continuamente con le domande. Ci raccontava storie amorose della sua vita nelle varie capitali e città europee, tra le nostre risate che rimbombavano

sempre di più nella notte. Dopo l'una si avvicinò al nostro tavolo a passi di velluto un uomo alto ed elegantissimo, e a bassa voce quasi ci implorò: « Per favore, parlate un poco più piano, Sua Maestà non riesce a riposare »...

1948 — La seconda giornata romana è del 1948 nella casa di Giuseppe Ceccarelli sull'Aventino, che conobbi tramite la signora Annie Russo Pisani, moglie di Augusto Russo, in quell'anno console d'Italia ad Amsterdam, dove avevo tenuto una mostra dedicata a Roma e all'Italia. Insieme, dovevamo consegnare il materiale per la prossima « Strenna » dei Romanisti. Anche Annie Russo portava il suo articolo sulla storia di una chiesa in Olanda, « La piccola Roma del Brabante ». Io, il paesaggio olandese con quella chiesa di Oudenbosch, strano miscuglio delle due basiliche di San Pietro e San Giovanni in Laterano. Ceccarius, al quale non potevo non fare subito un ritratto-lampo, raccoglieva con una passione ammirevole quello che poteva scoprire di più interessante su Roma, in Italia, in Europa e negli Stati Uniti d'America. Lavorava in una stanza colma di libri, cartelle, lettere sulla scrivania, negli scaffali, sulle sedie, per terra: in questo suo spazio vitale, con un'agilità straordinaria da far rimanere sbalorditi, trovava subito tutto quello che gli serviva. Credo che la nostra reciproca simpatia cominciò quello stesso giorno e fin dal lontano 1949, la mia collaborazione rimase fedele. È continuata con Aldo Staderini, quell'uomo forte, pieno di vita, di *humor* e di allegria. Una volta nel nostro incontro in Via Baccina, mi parlò con molto affetto e fierezza della sua figlia Giuliana. La signora Giuliana Staderini Piccolo, bella madre e « martire » dei Romanisti, ai quali rivolgo un ringraziamento per avermi chiamato a far parte della famiglia de « Gli innamorati di Roma ».

EUGENIO DRAGUTESCU

La chiesa e la farmacia di S. Maria della Scala

In un giorno di dicembre del 1592, mentre un'ostetrica di nome Cornelia pregava davanti a un'immagine della Madonna col Bambino dipinta sotto la scala esterna di una casupola del vecchio Trastevere, la figlioletta nata muta che teneva per mano acquistò improvvisamente la favella. A questo primo miracolo ne seguirono in breve tempo molti altri, finché, per appagare l'ardente fede del popolo, Clemente VIII volle che sul luogo dove l'immagine era venerata sorgesse una chiesa alla cui costruzione contribuì con cospicui elargizioni il comasco cardinale Tolomeo Gallio, uno dei protettori della Casa Pia, il conservatorio fondato da Pio IV presso la Porta Settimiana, al quale la casupola era stata lasciata per testamento dell'anconitano Antonio Stinco.

Il disegno della fabbrica fu fornito dall'architetto Francesco da Volterra cui succedette Ottavio Mascherino che la completò con la facciata a due ordini sovrapposti di lesene raccordati da grandi volute (la statua marmorea della Vergine col Bambino, opera di Francesco di Cusart, fu collocata nella nicchia centrale una trentina di anni dopo); e, segato il muro della scala sulla quale era dipinta, l'immagine fu posta sull'altare maggiore della chiesa che prese, perciò, il nome di S. Maria della Scala. E con la bolla « Sacrorum Religiosorum » del 20 marzo 1597 con la quale veniva istituita la congregazione italiana separata da quella di Spagna, fu affidata dallo stesso Clemente VIII ai Carmelitani Scalzi che ne presero possesso il 1° aprile. È, dunque, la prima chiesa romana dell'Ordine, che i frati, con il generoso contributo del nipote del defunto cardinale, mons. Marco Gallio, poterono abbellire e ampliare con due altre cappelle, con la cupola, un nuovo altare maggiore ed il coro.

L'altar maggiore, dedicato al Salvatore e consacrato il 19 marzo 1725 dall'arcivescovo di Bologna mons. Prospero Lambertini,

il futuro Benedetto XIV, ha il bellissimo ciborio disegnato da Carlo Rainaldi e circondato da sedici colonnine di alabastro di Sicilia che sorreggono il cupolino decorato con quattro statuine di Apostoli in terracotta verniciata in un colore che imita il bronzo. Nel coro, le cui porte sono sovrastate dalle statue di S. Giuseppe e di S. Teresa di Avila, opere di Simone Giorgini, vi è sull'altare un'immagine della Madonna del Carmine, eseguita e donata ai religiosi dal sacerdote parmense Giuseppe Peroni, mentre le pareti sono quasi riempite da quattro tele del carmelitano Luca de la Haye, detto Luca Fiammingo, che raffigurano il Battesimo di Cristo, le Nozze di Cana, l'Ultima Cena e l'Ascensione. Agli ultimi anni dell'Ottocento risale invece il mediocre affresco del confratello Silvestro di S. Luigi, che nel catino dell'abside ha effigiato il Redentore assiso in trono tra la Vergine e S. Giuseppe genuflesso, e ai lati S. Teresa, la B. Maria degli Angeli, e i Ss. Alberto e Giovanni della Croce.

Nell'interno a croce latina e ad unica navata si aprono nove cappelle: quattro a destra e cinque a sinistra. A sinistra quella della Madonna della Scala, immagine incoronata dal Capitolo vaticano il 10 ottobre 1646, che contiene il monumento sepolcrale del marchese Prospero Santacroce col busto del defunto scolpito nell'autunno del 1643 da Francesco Algardi, uno dei ritratti più espressivi dovuti allo scalpello dell'artista bolognese, e i dipinti laterali del menzionato fra Luca Fiammingo.

Seguono la cappella decorata a spese del genovese Cesare Baldi, che ha il gruppo marmoreo di S. Giovanni della Croce ai piedi del Crocifisso commissionato dai carmelitani al siciliano Pietro Papaleo, le pitture laterali e la decorazione della volta al reatino Filippo Zucchetti; la cappella di patronato del giurista Laerzio Cherubini, sul cui altare disegnato da Girolamo Rainaldi è il quadro del Transito della Vergine di Carlo Saraceni che sostituisce l'altro d'identico soggetto dipinto dal Caravaggio tra il 1605 e il 1606, ma fu rifiutato dai religiosi perché la Madonna era ritratta come un'affogata, una « donna morta gonfia », scrive il Bellori, distesa su di una lettiga. Il dipinto, uno dei più mirabili del Caravaggio, fu acquistato tramite il Rubens dal duca di Mantova, venduto quindi a Carlo I d'Inghilterra e in seguito dal banchiere Jabach a Luigi XIV per la reggia di Versailles da dove passò



La cappella di S. Teresa di Avila, la più sontuosa tra quelle della chiesa trasteverina di S. Maria della Scala.

(foto Giordani)

al Louvre. Ultima è la cappella del Carmine con il quadro della Madonna che porge lo scapolare a S. Simone Stock al cospetto del profeta Elia, opera di Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio che nel timpano ha raffigurato l'Eterno Padre.

Di fronte, la prima a destra dell'ingresso della chiesa, è la cappella di S. Giovanni Battista, con la pala d'altare della sua Decollazione ordinata a Gherardo delle Notti dal pontremolese Maurizio Sanzio, erede testamentario di Giovanni Battista, maggiordomo del card. Tolomeo Gallio. Pregevoli altresì la pala d'altare di Antiveduto Gramatica nella cappella di S. Giacinto, e di Giuseppe Ghezzi in quella di S. Giuseppe, l'ultima tra le minori ad essere decorata, che è abbellita da altri due dipinti di Antonio David, e, a destra, di Giovanni Odazzi, autore altresì della Gloria di S. Giuseppe sulla volta.

Ma la cappella più sontuosa è quella che i carmelitani dedicarono a S. Teresa di Avila, impiegando undici anni e tredicimila scudi per condurla a termine ed abbellirla. Dal 1610, quando la chiesa era stata ampliata, vi era stato un semplice altare di legno con un dipinto su tavola di Giacomo Palma, conservato oggi dai confratelli della Basilica di S. Pancrazio: altare che venne rimosso allorché il cardinale Giovanni Antonio Guadagni, il 26 giugno 1734, affondò la prima pietra della nuova fabbrica, e che sostituito dall'odierno il 14 ottobre 1745, vigilia della festa liturgica della Santa, il 2 ottobre dell'anno successivo fu consacrato dallo stesso cardinale vicario.

Nel paliotto e nel gradino dell'altare predomina il fior di pesco, i pilastri sono di giallo di Siena, di verde antico le quattro colonne tortili che incorniciano la pala di Francesco Mancini ch'esalta l'opera della Santa come scrittrice mistica con l'attributo iconografico del libro sul quale, attorniata dagli angeli, è ritratta in atto di scrivere. Gli angeli di stucco seduti sul timpano sono di Giovanni Battista Maini, gli ovali in marmo che raffigurano la Transverberazione (il tema della esaltazione teresiana divenuto famoso col Bernini) e la Gloria della Santa sono del parigino Michelangelo Slodtz e del fiorentino Filippo Valle, mentre del comasco Giuseppe Lironi sono le due Visioni sui bassorilievi in stucco accanto alle finestre.

Tutta l'architettura della cappella è di Giovanni Antonio Pa-

nini che per l'altare disegnò i sei candelieri grandi, i quattro piccoli e il crocifisso, tutti lavorati a sbalzo e a cesello, e per l'ingresso della chiesa la bussola in radica di noce con le due cantorie dorate eseguite nel 1756: la superiore per gli strumenti a corda, l'inferiore per l'organo e i cantori.

Ogni anno, la mattina del 15 ottobre, dalla cappellina a destra del coro, abbellita da sei grandi tele di Luca Fiammingo rievocanti altrettanti episodi della vita di Teresa e restaurata a spese di mons. Emidio Federici, i carmelitani tolgono dall'altare un grande reliquario in bronzo dorato con decorazioni di argento e lo portano processionalmente nella cappella dedicata alla Santa, nella quale rimane esposto fino a tarda sera alla venerazione dei fedeli. Il reliquario, che contiene il piede destro incorrotto della provvida riformatrice del Carmelo, fu donato ai frati di S. Maria della Scala dai confratelli della congregazione di Spagna il 15 ottobre 1616 e consegnato loro, il 10 marzo 1617, dentro una cassetta di ebano con intarsi in madreperla che i religiosi conservano gelosamente.

Nella bella chiesa trasteverina, adibita ad ospedale militare durante la Repubblica Romana del 1849, il 30 giugno morì cristianamente, assistito dai frati che fungevano da cappellani, il milanese Luciano Manara che comandava il battaglione dei bersaglieri lombardi, mortalmente ferito sul Gianicolo mentre da una finestra della villa Spada gettava a un commilitone un sacco di munizioni. Colpito da una scheggia di granata mentre percorreva il vicolo del Canestraro, in Trastevere, recando un dispaccio, vi spirò lo stesso giorno il tenente di stato maggiore della legione italiana, Andrea Aguyar, nato da genitori africani a Montevideo e popolarmente chiamato il Moro di Garibaldi, che ventiquattr'ore prima aveva tenuto a battesimo a S. Maria in Trastevere la piccola Virginia Vincenza Marinelli.

Fino a non molti anni or sono, a sinistra della porta che immette alla sacrestia, era visibile una piccola memoria di quelle cruenta giornate: la palla lanciata da un cannoncino piazzato sul Gianicolo. Oggi, però, vi è rimasto soltanto l'incavo prodotto dal proiettile, mentre la cappella del SS. Sacramento della basilica di S. Bartolomeo all'Isola Tiberina conserva ancora, conficcata su una parete, una palla sparata da una batteria dell'Aurelia. È senza fon-

damento, invece, la credenza che le basi dei pilastri della cappella di S. Teresa siano rimaste macchiate dal sangue dei feriti che vi erano stati ricoverati: accurate e ripetute analisi chimiche hanno accertato come quelle macchie rossastre sono dovute unicamente alla colorazione del marmo.

Dopo aver ammirato le opere d'arte che vanta S. Maria della Scala, il visitatore non dimentichi di dare almeno uno sguardo all'antica farmacia ricavata al primo piano del convento, che i carmelitani aprirono al pubblico sul finire del Seicento e che da Pio VIII a Leone XIII fornì i medicinali anche ai papi e alla famiglia pontificia.

Perché — disperse le ceramiche dei Francescani dell'Aracoeli, dei Minimi della Trinità dei Monti, dei Gesuiti del Collegio Romano e dei Filippini di S. Maria in Vallicella, vendute all'asta nel 1873 quelle dei Carmelitani di S. Maria della Vittoria, i quali conservano però l'antico locale dalle volte affrescate con festoni, cornucopie ed emblemi dell'arte di Esculapio — solamente qui, tra i mortai di bronzo e di pietra, i vasi di maiolica dipinta, le bilance e i recipienti per gl'infusi e i decotti, è ancora dato respirare il sottile profumo delle droghe esotiche e delle cortecce delle piante officinali che è come rimasto nell'aria.

Genio tutelare del luogo è fra Basilio della Concezione, l'inventore della famosa Acqua antipestilenziale di S. Maria della Scala, composta di varie sostanze vegetali corroboranti e carminative, che la scritta in calce al ritratto collocato nell'atrio definisce benemerito dell'umanità: un bel frate nato a Roma nel 1728 e morto nel 1804, a settantasei anni di età, che insegna a sei conversi « la chimica, botanica e farmacia, e per sollievo propone loro la sua operetta sulla cova de' canari », mentre un gatto fa le fusa accanto a un mortaio ed un garzone è intento a travasare un preparato dentro un imbuto.

Nella sala di vendita, nel cui soffitto, dentro una cornice di fiori, campeggia lo stemma dell'Ordine, c'è un altro quadro, collocato proprio dietro il bancone perché tutti i clienti potessero vederlo: una copia della tela sulla quale il carmelitano fra Giovanni della Misericordia ritrasse nel 1676, a Siviglia, le sembianze della sessantunenne Teresa e che fece uscire la Santa in questa spiritosa



Un angolo della sala di vendita dell'antica farmacia conventuale.

(foto Giordani)

battuta: « Dio vi perdoni, buon fratello: mi avete data l'umiliazione che merito, dipingendomi brutta e cisposa ».

Addossato a un'altra parete, dentro un'elegante vetrina a tre sportelli, un campionario di sali di cristallo di borace, allume, solfato di soda e magnesio, manipolati in forma di croci, obelischi, piramidi e pianticelle, e davanti ad essa, racchiuso in una bacheca,

il famoso « Trattato delli semplici », codice cartaceo che la tradizione attribuisce a fra Basilio: un librone rilegato in pelle ed allietato da alcune figure a colori, nel quale sono elencate le mirabili virtù delle erbe, riassunte per così dire dalla « didascalia » sull'acquerello che ritrae quattro medici intorno a un infermo: « Herbis, non verbis, medicorum est pellere morbos ».

Non meno interessante, a sinistra della sala di vendita, uno dei vani adibiti a laboratori. Gli sportelli delle finestre sono dipinti con esemplari di flora e della fauna medicinale, e quelli degli armadi che occupano un'intera parete con i ritratti di alcuni dei più celebri medici dell'antichità. Ma la sorpresa maggiore la riservano gl'interni degli sportelli degli armadi. Perché, disponendo di poco spazio per murare alle pareti le solite iscrizioni marmoree, ma volendo al tempo stesso tramandare ai posteri il ricordo della visita di illustri personaggi alla spezieria, i frati pensarono di effigiarli ad olio sul legno con la loro brava scritta latina.

Solamente per Pio IX, che la visitò il 13 ottobre 1856 ed era solito partecipare alla festa liturgica di S. Teresa, in occasione della quale inviava loro un canestro di pesci, solamente per Pio IX fecero un'eccezione, collocando sopra una porta un suo medaglione di argento. Sui pannelli dei due armadi sono invece ritratti a mezzo busto Vittorio Emanuele I di Savoia e Maria Teresa di Austria (27 ottobre 1802), Elena di Francia duchessa di Aosta nella vesti di ispettrice della Croce Rossa (4 febbraio 1923) e nell'uniforme di sottotenente dei granatieri il principe ereditario Umberto di Savoia (8 marzo 1924).

Oggi le donnette di Trastevere non chiedono più ai frati il Balsamo della Samaritana, la Teriaca preparata secondo la formula di Andromaco, la Mistura Baccelli contro le febbri malariche e altre vecchie specialità contro cefalgie, mal di denti, dolori reumatici e digestioni difficili. Nella moderna farmacia al piano terreno non « spediscono » più le ricette, ma prendono dagli armadi tubetti e scatoline, li incartano e vi appiccicano ai lati una linguetta di nastro adesivo. Continuano però a produrre, secondo la formula dell'antica scuola erboristica carmelitana, liquori e preparati galenici, pallido ricordo di un mondo per sempre scomparso.

MARIO ESCOBAR

Nel 1909, sotto gli auspici della « Bibliothèque de Philosophie Scientifique » della casa editrice Flammarion, il principe Giovanni Borghese pubblicava *L'Italie Moderne*.¹ La sua arringa, poiché tale appare, lascia trasparire non solo l'attaccamento al paese natìo, bensì il ricordo della città della sua famiglia, l'Urbe.

Strettamente incorniciato filosoficamente appare lo studio. Nell'introduzione e nella conclusione, viene ribadito il concetto delle tre età umane che scandiscono il ritmo sociale: lo sviluppo materiale, morale e scientifico, con le attenuanti della compenetrazione ereditaria tra i tre stadi e della spirale ascendente con relativa citazione bergsoniana.² Evoluzionismo con uno spicchio di determinismo, senza dimenticare un accenno a Taine, a Brunetière, né quello dovuto al direttore della collana, Gustave Le Bon, medico e sociologo.³ Posto lo scenario, Borghese rifà nel primo terzo del libro, il percorso degl'Italiani a ritroso, convinto dell'ereditarietà dei caratteri.

All'Italia spetta il merito dell'aver avviato ogni società al proprio ideale, con dapprima il diritto romano, poi il cattolicesimo, infine il metodo sperimentale. E Roma sta al punto di congiungimento delle razze del Nord e del Sud, necessitata: « Rome devait surgir... ».⁴ Nella società antica, l'autore vede i semi delle

¹ Prince GIOVANNI BORGHESE, *L'Italie Moderne*, Ernest Flammarion, Paris, 1913⁴, 332 pagine, Indice, pp. 325-331. Costantemente ripubblicato fino al 1925.

² Ivi, pp. 1-2, 315, 320 e passim; per Bergson, p. 2, G. Borghese chiude con l'immagine: « ... comme la vague se mêle à la vague »; pp. 18, 127.

³ Ivi, pp. 3, 5-6, per l'influsso del clima; pp. 3 e 298 per G. Le Bon, ma critica di una tesi di questi, p. 88; per Brunetière, pp. 289-290.

⁴ Ivi, p. 7.

manifestazioni moderne: dalla saldezza dovuta alla cellula familiare si giungerà poi al disgregamento provocato dagli agi. Particolarmente sintomatica della lassitudine Belle Epoque, la visione del declino della civiltà romana: « L'humanité se sentait prise d'une sorte de découragement de vivre ».⁵ Tuttavia quell'ansietà predisponne all'ideale nuovo del cristianesimo che trionfò in Roma. Ma i papi memori dei pontefici imperatori, miravano al potere temporale e l'oltraggio di Canossa prepara la Riforma. G. Borghese distingue due Rinascimenti: il primo comprende Caterina da Siena, Tommaso d'Aquino e Francesco d'Assisi, come pure Giotto e Dante; il secondo vede con l'umanesimo nascere le prime esigenze del razionalismo. Non Giordano Bruno che trae la fama dal supplizio più che dalle sue teorie,⁶ ma Galileo appare « le libérateur de la science » poiché pone la necessità della divisione tra religione e scienza e fonda il metodo sperimentale.⁷ Giovanni Borghese stigmatizza poi i due secoli di assopimento dell'Italia nei principi del Concilio di Trento e nell'educazione gesuitica; lo fa con obiettività filosofica, poiché, senza citarlo, vi include Paolo V, il Borghese che diede anche mano all'arte barocca di cui il nostro scrive: « Dans les arts n'ayant plus rien à dire, ou couvre la pauvreté de l'inspiration sous les boursoufflures de baroque ».⁸ La medesima obiettività si può rilevare nelle conseguenze del grande risveglio dovuto alla Rivoluzione francese: Giovanni Borghese accusa membri di grandi famiglie romane dell'aver più volte voltato gabbana in quei frangenti; per dimostrare l'ignoranza di quel patriziato, attinge dai ricordi di Massimo d'Azeglio, un aneddoto, da un severo capitolo sul patriziato romano.⁹ Nella storia risorgimentale, Borghese attribuisce importanza alle

⁵ Ivi, p. 31.

⁶ Ivi, p. 82: « Il est juste de reconnaître que le jugement que nous venons de formuler est en complet désaccord avec l'opinion reçue en ces cinquante dernières années, tant en Italie qu'à l'étranger ».

⁷ Ivi, p. 91.

⁸ Ivi, p. 98.

⁹ Ivi, pp. 108-109; cfr. MASSIMO D'AZEGLIO, *I miei ricordi*, Rizzoli, Milano, 1956, p. 270: un arazzo con assedio di fortezza viene scambiato da un principe, per la battaglia di Lepanto.

società segrete, particolarmente i massoni ed a individui come Mazzini ed il geniale Cavour. Nel cardinale Antonelli, crede di ravvisare segrete simpatie per il Piemonte.¹⁰ Il nome di Garibaldi lo cita solamente poche volte. Giudicando il consuntivo del Risorgimento, parla di « opérations parfois un peu chirurgicales »¹¹ e conclude al trionfo rischioso dell'età razionalistica.

Lo schema trino della storia, Giovanni Borghese lo applica all'esame dell'Italia contemporanea. Giudica che dopo la sconfitta totale della classe patrizia, la massa aizzata dalla borghesia e nemica degli sforzi, si è data al socialismo ed al sindacalismo, mentre il parlamentarismo frenava più che aiutare gli sforzi della nazione.¹² Riguardo alla famiglia, egli si dichiara avverso al divorzio, fonte di disordine sociale ed allega la sensualità dei suoi connazionali.¹³ Nell'importante capitolo sull'insegnamento che egli intende quale educazione e non mera istruzione, G. Borghese sferra i suoi attacchi contro i maestri,¹⁴ incapaci ai suoi occhi di impartire la grande lezione di energia e patriottismo che dovrebbe venir data a suo parere, dai sottufficiali, mentre l'insegnamento della morale sarebbe lasciato al clero.¹⁵ Dodicenne, il fanciullo verrebbe addestrato nel futuro mestiere in scuole tecniche e riserverebbe il proseguimento della cultura fisica, morale ed intellettuale alle sere e le

¹⁰ Ivi, pp. 120-121: nel 1848 con gli ordini dati al principe Aldobrandini; ed all'epoca di Castelfidardo, il cardinale sembra fosse al corrente dei piani del generale Lamoricière.

¹¹ Ivi, p. 122.

¹² Ivi, pp. 132, 221-227.

¹³ Ivi, p. 148. Dopo aver nominato per la loro irruenza in questo campo Vittorio Emanuele II, Garibaldi, Mazzini, aggiunge con spirito: « Du haut en bas de l'échelle sociale et dans tous les partis, nombreux sont ceux qui suivent sur ce chapitre, l'exemple des fondateurs de la Patrie ». E cita una battuta del senatore marchese Vitelleschi che all'uscita di una scuola inglese mista, esprime il suo timore che, fosse in Italia, ci sarebbe da aspettarsi una sorpresa, nove mesi dopo.

¹⁴ Ivi, p. 152: « ... insatisfaits révoltés »; p. 153: « ... esprits médiocres », « ... incapables de faire utilement leur classe, [ils] s'occupent de rénover la société ».

¹⁵ Ivi, p. 156. Il cattolicesimo gli sembra di molto preferibile alla morale musulmana di cui cita alcuni riti... in latino, per pudore. Cfr. per i sottufficiali, p. 180, e per il clero, p. 298.

domeniche. A proposito dell'analfabetismo, Borghese asserisce che in Roma la diminuzione ne è irrilevante, appena del dieci per cento. Tuttavia non lo rimpiange, convinto che l'istruzione non porta il progresso morale, anzi cita le induzioni di un giudice sul fatto che la maggioranza dei giovani delinquenti sa leggere e scrivere. D'altra parte osserva che i fanciulli possono con più frutto aiutare i genitori nelle campagne.¹⁶ Per l'insegnamento superiore, deplora l'eccessivo numero delle università e particolarmente lo sfarzo degli edifici, in ispecie la clinica romana che è costata una ventina di milioni e l'« Universitas Studiorum » della capitale le cui previsioni oltrepassano la trentina di milioni.¹⁷ Quanto ai giuochi, poiché tali preferisce nominarli piuttosto che sport, li consiglia per uno sviluppo fisico ed anche sociale, armonioso; nota che alcuni sopravvissero per decenni, soltanto nel popolo: così il discobolo « qui n'avait jamais cessé de menacer les jambes des passants dans les faubourgs de Rome... »¹⁸ ed il calcio che potrebbe diminuire l'analfabetismo, consiglia l'autore, se ogni giocatore dovesse segnare il punteggio ed il resoconto della partita. La caccia a cavallo si avvantaggia particolarmente dall'Agro romano. E la fondazione di una scuola di cavalleria a Roma con l'introduzione dei metodi del capitano Caprilli costituiscono un vanto.¹⁹

L'esercito, sviluppatosi nei quarant'anni trascorsi dal compimento dell'Unità, non sembra a Giovanni Borghese, sia colpevole di Adua, dannosa conseguenza di rivalità parlamentari. Egli ritiene che l'Italia deve far valere diritti ed ambizioni, entrambi indispensabili per un'espansione vitale. La guerra libica viene legittimata da G. Borghese e ammirata l'azione del « dictateur » Giolitti;²⁰ ma è il clero a meritarsi il riconoscimento più marcato per il suo « tact exquis des nuances »: il neutralismo delle alte sfere ha permesso ai membri tutti di dedicarsi « sans contrainte à leur élan

¹⁶ Ivi, pp. 293-294.

¹⁷ Ivi, p. 300.

¹⁸ Ivi, pp. 162-164.

¹⁹ Ivi, pp. 164, 165, 171-174.

²⁰ Ivi, p. 178; anche sul csoto della guerra, G. Borghese rimane discreto; cfr. per contro DENIS MACK SMITH, *Storia d'Italia*, Laterza, Bari, 1975⁸, II, p. 433.

patriotique ».²¹ La guerra appare come la « crise bénie » che fonde gli ideali e crea coesione.²² Vero è che il colonialismo sembra allora necessitato dalla prolificità del popolo italiano che offre sempre un numero di lavoratori superiore alle possibilità del Regno.

L'agricoltura non può ovviare a tale eccesso poiché retta male; e Borghese cita ad esempio l'Agro romano: mentre si lamenta l'incuria dei patrizi proprietari, i parlamentari cercano di coprire di orti una terra umida per costituzione e fatta per l'allevamento. Una migliore ripartizione si potrebbe eseguire nella provincia romana con lo scambio tra i proprietari o il frammentare i latifondi. È da notare che in codesto consiglio, Giovanni Borghese si mostra imparziale, dato che i principi Borghese possedevano una parte rilevante della superficie coltivabile in Italia.²³ Non l'interesse familiare, quindi, ma il proprio sdegno lascia trasparire; « ... les environs de Rome, ainsi que les provinces de l'Italie méridionale, sont dans des conditions matérielles et morales analogues à celles des populations sauvages du centre de l'Afrique ».²⁴

Nel capitolo sul commercio e sull'industria, Giovanni Borghese vanta i notevoli progressi della giovine Italia. Tuttavia non può astenersi dal fare una digressione sulle vittime delle crisi che segnarono questo progredire, ossia i figli delle vecchie famiglie patrizie, i quali si buttarono nelle imprese, con il fine di salvaguardare la loro antica dominazione. E si dà a descrivere la crisi bancaria del 1890. L'audacia edilizia in Roma particolarmente, l'abilità degli affaristi che si schermivano dietro nomi famosi, le illusioni dei giovani patrizi ebbero un brutale arresto allorché la Francia, vessata da Crispi, rifiutò ogni finanziamento. G. Borghese sempre pronto ad inveire contro il parlamentarismo, non cita le manovre di Tanlongo né le compromissioni di Crispi e Giolitti.

²¹ Ivi, p. 180.

²² Ivi, p. 181.

²³ Ivi, p. 205. Cfr. DENIS MACK SMITH, *op. cit.*, III, p. 623, nota che nel 1922, « Una quindicina di famiglie nobili quali i Borghese, i Caracciolo, i Chigi, i Colonna e i Torlonia, continuarono così a possedere circa mezzo milione di ettari complessivamente... ».

²⁴ Ivi, p. 206.

Si limita a disapprovare i patrizi che furono vittime del crollo, poiché erano impreparati dall'eredità e dall'educazione a tali imprese. Non accenna alla propria famiglia principesca che perse tanti e tali beni. Questo silenzio corrobora la riprovazione nei confronti della nobiltà romana già rivelatasi. Meno semplice di quanto si possa desumere dalle sue posizioni accesamente nazionalistiche, Borghese dedica anche elogi all'energia degli ebrei, che spera comunicativa.²⁵

A proposito dell'arte, definita espressione totale dell'uomo, Borghese ritiene che essa si sviluppa solo nei periodi di ricchezza e di gusto, ed abbisogna di mecenati. Di conseguenza asserisce che l'Italia del suo tempo non possiede grandi artisti. Al termine dello scarso capitolo sulla pittura, egli afferma che sciaguratamente l'Italia conosce « cette pègre du pinceau et du scalpel, cataloguée sous les titres de cubisme, futurisme, et autres enseignes ». Aggiunge che per rispetto al lettore non vuole accennare a questa teppaglia.²⁶ Nel campo della scultura, invece, egli si dilunga sulla « statuomanie » che vige nei cimiteri e nei monumenti ufficiali.²⁷ Ironizza sulla predilezione degli artisti per le statue equestri e gloriose di Vittorio Emanuele II e Garibaldi, mentre Cavour e Mazzini vengono trascurati come troppo borghesi. Interessante l'accento alla fontana all'Esedra del Rutelli: invece di adontarsene, il Borghese le tributa l'indifferenza dovuta, secondo il suo gusto, alla banalità, pur curandosi di segnalare che l'opera fu ordinata allo scultore, per via dell'impegno politico di costui.²⁸ Quanto all'architettura, Borghese inizia con l'affermare: « L'art a trouvé moins de profit que les entrepreneurs ». ²⁹ Nella capitale, centro della febbre edilizia, egli bolla le iniziative dei privati, dettate

²⁵ Ivi, p. 220, profetizza pure: « L'Italie ne connaîtra probablement pas les troubles de l'antisémitisme ».

²⁶ Ivi, p. 246.

²⁷ Ivi, p. 249.

²⁸ Ivi, p. 350. Cfr. LIVIO JANNATTONI, *Roma fine Ottocento. Trilussa dal madrigale alla favola*, Palombi, Roma, 1957, pp. 132-133, 216. E PIERO BARGELLINI, *Belvedere, L'Arte dell'Ottocento*, Vallecchi, Firenze, 1965², p. 312: « ... nudi volgarmente procaci ».

²⁹ Ivi, p. 250.

dalla speculazione: le vittime del crollo trovarono il giusto castigo, tanto avevano cospirato il falso e l'orrendo in quelle costruzioni.³⁰ Due palazzi vengono citati: il Piombino a proposito del quale viene nominata la Villa Borghese senza precisione alcuna, il Piombino dalla facciata elogiata e dal cortile criticato; ed il Brancaccio, « masse noire et prétentieuse ». ³¹ L'ironia ricorre nella descrizione dei quartieri Ludovisi con il loro inverosimile miscuglio di stili, all'infuori del romano... Quanto alle opere dovute alle collettività, si registrano i palazzi floridi se non artistici, della Banca d'Italia e della Cassa di Risparmio. Perfino nel restauro di una casa di Raffaello, nei pressi del palazzo Farnese, il Municipio è riuscito a mutare un fiore di arte in una mediocre costruzione. Ma lo ha sorpassato il governo nelle due fatiche: Palazzo di Giustizia e Vittoriano. Nella descrizione del Palazzo di Giustizia, anche G. Borghese si sorpassa, mostrando che se il primato delle spese è stato raggiunto, le pietre di bella qualità furono frugate e svuotate: « Une perversité malade semble s'être appliquée à les tourmenter... » ³² ed esse si iscrivono in un caos di stili cozzanti. Il Vittoriano appare più sopportabile nella tradizione classica e grandiosa, quantunque senza gusto né armonia e posto in un sito scelto male. Ai lodatori di questo nuovo tempio prenestino, Borghese fa notare che l'incorniciamento essendo radicalmente diverso, il Vittoriano nella sua pesantezza schiaccia « la motte de terre immortelle du Capitole dont il semble vouloir cacher la gloire » a prescindere dalla mutilazione del palazzo di Venezia, testimone storico ed architettonico.³³

Nel suo panorama della letteratura, Giovanni Borghese considera che Manzoni e Pellico per primi scrissero in modo da essere capiti da tutti. La poesia di Carducci che, amante dell'antichità, piegò i versi italiani alla metrica latina, gli fa supporre che cadrà nell'oblio e del resto la dice già ridimensionata da Croce.³⁴ Colui

³⁰ Ivi, p. 251.

³¹ Ivi, p. 252.

³² Ivi, p. 254.

³³ Ivi, p. 256.

³⁴ Ivi, p. 266. A proposito dell'« Inno a Satana »: « C'est du médiocre Voltaire moins l'esprit ». A proposito di Carducci prosatore: « ... passionné et sectaire ».

che grandeggia sull'orizzonte letterario è Gabriele d'Annunzio. Borghese gli riconosce una eccezionale comprensione del carattere nazionale e lo cita per illustrare l'autorità paterna o la superstizione meridionale.³⁵ Rimpiange che la Francia lo conosca solo per i romanzi ed il teatro, dato che egli reputa intraducibili le liriche. Qualifica il poeta di « *sadique génial* » e in lui loda l'acuta psicologia, come la scelta degli scenari.³⁶ Il teatro dannunziano dimentico delle proporzioni, presenta pure concetti mirabili, secondo Borghese che si diletta di *La Nave*, trovandovi il proprio sogno nazionalistico. Poco oltre, dilungandosi sulla Duse, stabilisce un parallelo tra essa e Sarah Bernhardt, ricerca della verità in quella, della bellezza in questa. Infine nel campo del giornalismo, egli rende omaggio all'*Idea Nazionale* di Enrico Corradini, affermando la differenza fondamentale tra nazionalismo italiano e francese.

Giovanni Borghese nel volgere alla fine, dà la propria definizione del progresso: è l'innalzamento costante della media degli uomini che concede agli esseri superiori di sorgere e quindi di sollevare ad un livello più alto la moltitudine. Prevedendo un futuro di maggiore giustizia sociale, chiude con l'immagine di un possibile ritorno alla primitiva civiltà. Giovanni Borghese che giudica la propria epoca e le traversie della famiglia, con la volontà di astenersi dalle opinioni soggettive e sentimentali,³⁷ appare come un patrizio critico nei riguardi della sua classe, pur rimanendo elitistico, permeato com'è dalle tradizioni avite.

ANNE CHRISTINE FAITROP

³⁵ Ivi, pp. 230-232, 146.

³⁶ Ivi, p. 267.

³⁷ Ivi, p. 320.

Nuovi documenti sulla Dalmatica di Carlo Magno

La collocazione storica della famosa dalmatica conservata nel Tesoro della Basilica di san Pietro, detta volta a volta di Carlo magno o di Costantino o di Leone III, dai personaggi ravvisati nella scena della Resurrezione, o più semplicemente e propriamente « greca », abbraccia un periodo che dal sec. IX si estende al sec. XIV.

Con sapienti riferimenti l'Hermanin vi leggeva « figure di evidente carattere romano » e con non minor erudizione il Venturi e il Toesca vi scorgevano elementi del « più puro stile dell'arte bizantina del sec. XIV », anzi dell'arte bizantina « giunta al meriggio ». Così differiscono le conclusioni fondate sulle proprietà stilistiche e sullo studio delle analogie formalistiche delle opere d'arte da indurre, sullo stesso argomento, opinioni contraddittorie di famosi esperti.

LE OPINIONI SULLA DALMATICA

Nel vasto arco di ben sei secoli si situano i pareri di altri studiosi a seconda delle preferenze accordate all'uno o all'altro motivo. Il Cancellieri accenna alla tradizione del dono di Leone III ma cita il Grimaldi che già qualificava come « imperitissimi viri » coloro che facevano risalire il cimelio a Costantino; il Boisserée (1842), riferendosi alla Kaiser Dalmatica, pensa piuttosto a una manifattura bizantina pervenuta dall'Oriente nel traffico intenso del sec. XII; il Lipinsky rifacendosi all'arte « praticata in Costantinopoli » opta per il sec. XI; Xavier de Montault (1867) si riferisce decisamente al sec. XIII-XIV; più recentemente l'Orlando accogliendo la tesi del Toesca basata sulle analogie con il paliotto di Castellarquato, ritarda anche lui la datazione fino al trecento.

La dalmatica era la veste propria del diacono, detta così, a dire del Ferrari, perché usata dai romani in Dalmazia. Il vestimento

lungo fino ai ginocchi e corto fino al gomito, era adoperato, stando al Cenni e al Cancellieri, nel medioevo dagli imperatori per dimostrare la sacralità della loro persona. In tempi più recenti il Boisserée afferma che durante la funzione dell'incoronazione in Francoforte, nel 1792, anche Francesco II indossò la dalmatica.

Di qui l'opinione del Venturi che l'indumento, conservato nel Tesoro di san Pietro, fosse confezionato a Roma per un imperatore che stava vicino al Papa o per un dignitario « che così magnificamente parato cantò l'Evangelio ».

NUOVI DOCUMENTI

Se non che mi è stato possibile rintracciare tra i documenti d'archivio una notizia da riferirsi con ogni probabilità alla dalmatica di cui si parla e che dovrebbe stabilire la data della sua accessione tra la suppellettile della sagrestia. La notizia è conservata nell'inventario n. 5, a. 1466, dell'archivio del Capitolo di san Pietro dove sotto il paragrafo che elenca i *paramenta azurra*, si legge: « *Item, dalmatica greca contexta de auro et argento cum figuris quam habuimus in morte patriarchae constantinopolitani* ».

Pur nella sua laconicità, l'insolita dizione indica che ci troviamo in presenza di un oggetto di prestigio singolare e di recente accessione. Nei precedenti inventari, a cominciare da quelli del 1361, non si trova menzione alcuna di dalmatica greca, né nella letteratura liturgica coeva. L'inventario, com'è detto all'inizio, « di tutte e singole le reliquie, beni e cose appartenenti alla sagrestia della basilica del Principe degli Apostoli », fu redatto dal beneficiario, Antonio de Margheritis, e consegnato il 1° marzo 1466 a Domenico Filippini e a Leonardo Capocci, sagristi maggiori *pro dicto anno*.

Il patriarca costantinopolitano di cui si parla nel documento, è il metropolita Isidoro di Kiev che nel 1455 successe a Giovanni Contareno nella sede di Costantinopoli. Isidoro fu un personaggio di molto spicco in quel periodo per cultura umanistica e per l'ardore spiegato a favore della riunione tra chiesa latina e greca nel concilio di Ferrara-Firenze (1437-1443).

Accanto a quella d'Isidoro primeggiò nella battaglia promossa da Eugenio IV, il Bessarione, famosissimo tra i letterati e i teologi di quel periodo. Nella prima sessione del Concilio tenutosi a

Ferrara nell'ottobre del 1438 i nomi di Isidoro Ruteno e di Bessarione Niceno, si trovano uniti tra coloro che devono rispondere alle interrogazioni (Conc. Fl., XI, 23). Per i meriti da loro acquisiti, Eugenio IV li creò entrambi cardinali nel 1439, e da allora furono rispettivamente designati come il *cardinalis Rutenus*, l'Isidoro, e il *cardinalis Nicenus*, il Bessarione.

IL BESSARIONE E ISIDORO DA KIEV

Un singolare destino, il destino dell'amore per Roma e per la sede del Principe degli Apostoli, congiunge questi due personaggi. Ambedue protagonisti del Concilio di Firenze, ambedue patriarchi di Costantinopoli, ambedue creati lo stesso anno cardinali, ambedue vollero attestare con insigni doni la venerazione per il sepolcro di Pietro. Isidoro infatti morì nel 1463 (di qui il ricordo della sua morte nell'inventario del 1466) ed ebbe per successore il Bessarione. È singolare che il modestissimo inventario del 1466 di entrambi rechi memoria: del cardinale ruteno per aver donato alla sagrestia della Basilica la splendida dalmatica greca, e del cardinale niceno per aver lasciato un cospicuo legato di 18 iconi con o senza immagini, 4 croci, tagli di stoffa preziosa e 4 tappeti, roba andata dispersa nel 1488 quando i canonici dovettero pagare i debiti contratti durante lo scisma d'Occidente.

Nei successivi inventari si trova frequente menzione dell'indumento « d'ormesino turchino di Costantino imperatore con figure greche » (1580), similmente a quella dell'inventario n. 8 del 1535, che si richiamano a quello del 1489 in cui la scena della Trasfigurazione è descritta con precisa concisione.

IL RECENTE RESTAURO

L'origine greco-bizantina è confermata dalle iscrizioni in lingua greca che commentano le scene della Dalmatica e in particolar modo quelle eucaristiche ricamate sugli omeri. Le parole della consacrazione sono quelle di Matteo, come al racconto di Matteo è ispirata, nei singoli momenti, la scena della Trasfigurazione.

Il tessuto d'ormesino, e cioè di seta persiana (dalla città di Ormuz), aveva subito nel corso di cinque secoli, gravi danni ed era esposto ad ulteriori deperimenti sia per l'inevitabile deterio-

rarsi del tessuto sia per l'azione della polvere che si era accumulata nella parte superiore. Un secolo fa il Boisserée poteva ancora leggere il «*Venite Benedicti*» ricamato nelle pagine del libro aperto sulle ginocchia del Salvatore, oggi illeggibili, mentre è del tutto scomparsa la figura del terzo apostolo nella scena della discesa dal Tabor.

Si è proceduto al restauro conservativo, affidato dal Capitolo allo studio dei fratelli Erolì.

Eseguita una serie di fotografie a colori, fortemente ingrandite in modo da consentire la lettura anche nei minimi particolari, la dalmatica venne stesa su un telaio su cui era stata applicata una robusta tela e si diede corso a una trapunta per fissare i profili del drappo. Si tolsero i tre strati di fodere di colore diverso che dovettero servire a tamponare i numerosi vuoti prodotti dall'usura del tempo e a dar sostegno ai rammendi delle parti slabbrate o al totale ripristino dove i motivi erano completamente caduti.

All'opera di ripristino e di tamponamento allora si procedeva con tecnica piuttosto rudimentale che teneva scarso conto dei valori della superficie cromatica e dello sgradevole effetto causato dalla vistosità dei punti, raramente accordati con il fondo originale. Si sono eliminati un centinaio di codesti rifacimenti, talora addirittura incollati o imbastiti con l'ago. Anche questi reperti sono stati tutti scrupolosamente conservati. Ai vuoti seguiti dalla eliminazione delle parti eterogenee, si è provveduto con un tipo di velatino grigio nerastro che si adatta, fin dov'è possibile, al fondo autentico d'ormesino azzurro, pur lasciando evidenti gli interventi del restauro.

Le migliaia di suture sono state eseguite con punti perfettamente invisibili e costituiti da filati scelti nei valori neutri che non disturbano la visione delle due stupende superfici. Il lavoro si è svolto calibrando la dalmatica al centro del telaio e facendola scorrere su due rulli in modo da consentire il restauro a settori fino ai margini perimetrali.

Terminato il restauro, la Dalmatica è stata chiusa in contenitore impermeabile e di nuovo esposta all'attenzione dei visitatori.

ENNIO FRANCA

Affrontare un tale argomento, direi complesso e anche di vasta portata, è da ritenersi tanto azzardoso quanto voler ardire di penetrare quasi nell'impossibile. Il men che meno è da rimanere alquanto perplessi al solo pensiero di quante sono le innumerevoli testimonianze esistenti in tutti i musei del mondo. Un esempio: già nel 1870, soltanto nel «*British Museum*» il catalogo registrava 337 vasi di forme diverse, perciò si ha ragione di credere che ve ne siano ovunque assai di più. Cercherò di tenermi alle misure ed ai recipienti dall'epoca romana ai giorni nostri, recipienti e misure indispensabili alle vicissitudini del «*letificante vagabondare del vino*»; dalla sua nascita alla sua maturità, quando viene portato al buongustaio, che, assaporandolo, lo bacia con le labbra ansiose di goderne tutti pregi. Così «*il tralcio ha compiuto la sua missione, e il succo dell'uva la sua parabola. Ascendente e gloriosa*» (G. Dalmasso).¹ «*Solo un Dio poteva aver elargito all'Umanità un così prezioso dono*» (un pensiero degli Antichi).²

Dopo la dovuta e sentita esaltazione del vino, passiamo alla descrizione dei recipienti e delle misure di capacità adoperate dalla produzione al consumo; nell'epoca romana hanno inizio dal *dolio* all'anfora, dall'*anfora* al cratere, dal *cratere* alla coppa o bicchiere. Le forme, ben s'intende, erano varie e diverse, di qualità e di foggia: ordinarie e popolari le une, lussuose e raffinatissime le altre. Modestissimo il vasellame delle prime, fatto di terracotta;

¹ A. MARESCALCHI - G. DALMASSO, *Storia della vite e del vino in Italia*, Arti Grafiche Gualdoni, 1931, Milano.

² Il Museo Martini di Storia dell'Enologia, Pessione Ed. Martini & Rossi, 1961, Torino.

sfarzoso il materiale di cristallo « limpido come il cielo », usato per le altre, oltre alle finissime decorazioni dei vasi da cui « si notaavano i gradi della multiforme scala sociale ».

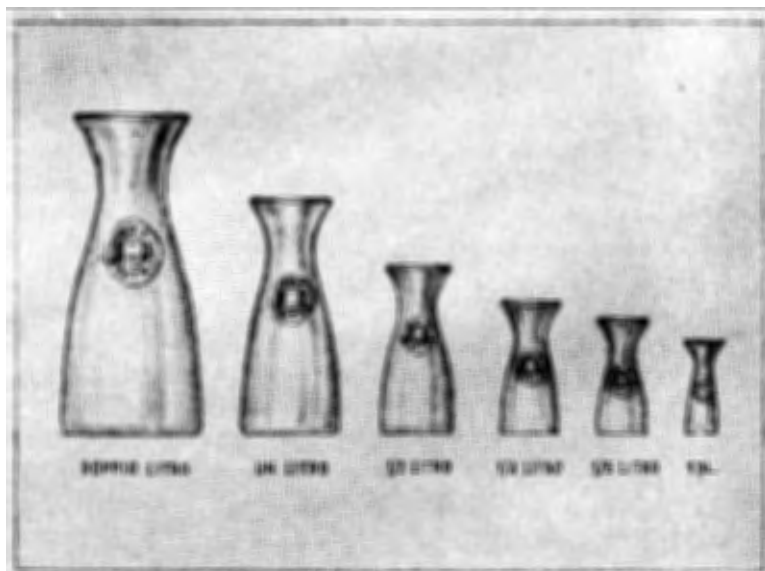
Primo recipiente fra tutti, che veniva adoperato per la fermentazione dei mosti e anche per la conservazione del vino era il « dolio » (*dolium*), paragonabile alla nostra botte. Fatto di terracotta, panciuto, ad apertura larga e base piatta, con pareti robuste dello spessore di 6-7 centimetri. Altezza fino ai due metri e circonferenza di 4,5 circa. Si comprende che potesse contenere anche un uomo in piedi; è l'esempio di Diogene. Nei depositi doliarî di Ostia si sono trovati dolii della capacità di mille litri e oltre. Con i dolii vi erano le « serie » (*seriae*) che avevano la stessa funzione dei primi, ma di più piccole dimensioni. Una *seria* contiene sette anfore. Nella *cella vinaria* (cantina), all'*apoteca* (mescita), regnava l'anfora, recipiente di conservazione e unità di misura. Nel commercio vinicolo dell'epoca romana l'unità di misura era l'anfora o *quadrantal*, misura uguale a quella di un piede cubo, equivalente alla quarta parte di un nostro ettolitro circa, come lo indica la stessa parola *quadrantal*. I campioni delle misure romane usate per la compra vendita del vino o di altre derrate alimentari erano depositate nel Campidoglio, ce lo scrive il Dureau de La Malle, chiarendo l'espressione di anfora capitolina per sottolineare una misura di capacità perfettamente esatta. Con la introduzione del sistema metrico romano, l'acqua e il vino erano considerati della stessa misura di capacità e di peso. Per l'acqua, però, bisognava ricorrere a quella di pioggia e non all'acqua di fonte; si vuole che con la caduta diretta più o meno forte, secondo il getto, l'acqua di fonte avrebbe potuto portare delle alterazioni nei riguardi della capacità. Questo accorgimento sarebbe servito ad avere una similitudine più esatta con il peso corrispettivo. Si sapeva infatti, fin dal tempo di Augusto che il contenuto di un'anfora corrispondeva al peso di ottanta libbre di acqua piovana conservata nelle cisterne.

Dalla seguente tavola del Segrè vediamo il rapporto delle misure di capacità del vino nell'epoca romana con il sistema metrico decimale dei nostri tempi:

Anfora (<i>amphora</i> o <i>quadrantal</i>)	= a litri	26,20
Urna (<i>urna</i>)	= » »	13,10
Congio (<i>congius</i>)	= » »	3,27
Sestario (<i>sextarius</i>)	= » »	0,545
Libbra (<i>libra</i>)	= » »	0,327
Emina (<i>hemina</i>)	= » »	0,274
Quartario (<i>quartarius</i>)	= » »	0,136
Acetabolo (<i>acetabulum</i>)	= » »	0,068
« Cyato » (<i>cyatus</i>)	= » »	0,455

L'anfora era l'unità di misura, con i suoi multipli e sottomultipli; aveva la forma di una grande brocca di argilla con due anse e serviva per il trasporto e anche per la conservazione del vino. Venti anfore equivalevano a un « culleo » (*culleus*), il cui contenuto corrispondeva alla metà circa di una botte usata ancor oggi dai vinificatori dei Castelli romani. Vi era poi il « modio » (*modius*) della capacità di litri 8,73 circa.

Nel 1350, il papa Clemente VI, dalla sua sede di Avignone, nello stabilire la celebrazione dell'Anno Santo ogni cinquant'anni, cercò fra l'altro, di dare un assetto alle discipline riguardanti il commercio, « da osservarsi per tutto lo Stato Ecclesiastico », e tra queste venne fuori « l'imposizione » dell'uso delle misure per la vendita del vino. Tali provvedimenti erano intesi a salvaguardare eventuali abusi a danno dei « romei » (così erano chiamati i pellegrini che venivano a Roma per l'Anno Santo), « romei » che peraltro erano esentati dal pagamento delle gabelle gravanti sui generi di consumo. Queste cosiddette gabelle non sono mai state bene accette agli osti, i quali cercarono di rifarsi in qualche modo, sempre a scapito del consumatore, ad esempio: col non riempire esattamente le misure imposte per la vendita del vino. Praticamente lasciando uno spazio vuoto tra il vino versato e la linea indicante la misura dovuta, vuoto che prese il nome di « sfogliettatura ». Naturalmente questo abuso provocava il risentimento dell'acquirente, sia esso consumatore all'osteria, quindi sul posto, o sia la madre di famiglia che vi si recava per comprare il vino per casa, il cosiddetto « a portar via ». Da qui i soccombenti al danno tirarono fuori la frase romanesca: « ma ché ce balla er diavolo? » frase che voleva riferirsi al vino mancante nella mi-



sura. Ed ora ecco qui di seguito elencate le misure imposte nell'anno 1350 per la vendita del vino al minuto:

« Boccale »	corrispondente a	due litri
« Pititto »	»	a un litro
« Pititti mezzi »	»	ai mezzi litri
« Pititti terzetti »	»	ai quarti di litro

Nelle misure usate per la vendita del vino era proibito farvi sostare l'acqua, « onde evitare il fraudolento innacquamento del vino medesimo ».

Nel millecinquecento, sotto il pontificato di Sisto V, il papa della Riforma, che, come ci riporta la storia della Chiesa governò con giustizia e fermezza, fu autorizzato l'uso di una misura più piccola: il *quinto* del litro, nuova misura che provocava i risentimenti degli osti, i quali impreavano contro la innovazione perché essi non riuscivano a contabilizzare facilmente la nuova frazione di litro rapportata alle monete circolanti in quell'epoca.

Ed eccoci ai nostri tempi; le norme vigenti in materia autorizzano l'uso delle seguenti misure di capacità per la vendita del vino, con a fianco indicata la dizione popolare:

- Doppio litro (*Cardinale* o *Barzilai*)
- Litro (*Tubbo*)
- Mezzo litro (*Foglietta* o *Fojetta*)
- Quarto di litro (*Mezza foglietta*)
- Quinto di litro (*Chirichetto*)
- Decimo di litro (*Sospiro* o *Sottovoce*)

In merito alle dizioni indicate fra parentesi a fianco di ogni misura, la fantasia popolare ha attribuito nel tempo ad ognuna di esse nomi e significati i più disparati, secondo le proprie impressioni e interpretazioni che poi si sono facilmente diffuse fra il volgo e al tempo stesso hanno destato sempre tanta curiosità. Corre l'obbligo, quindi, di darne le spiegazioni:

Al « doppio litro » venne attribuito il nome di *Cardinale* o *Barzilai*; riguardo al primo, oltre al dovizioso contenuto alquanto capace, bisogna tener conto anche della elevata gerarchia nei confronti delle misure minori, mentre per il secondo nome, si vuole che si riferisca all'onorevole Salvatore Barzilai, avvocato e uomo politico, triestino di nascita. Egli studiò a Roma ove prese dimora dall'età giovanile, e diventò ben presto popolare, tanto che, nel 1890, a soli trent'anni fu eletto deputato. Barzilai frequentava di tanto in tanto le osterie trasteverine e del Testaccio, per avere piacevoli incontri popolari, e al suo apparire, l'oste, conoscendo la sua natura portata alla familiarità con i soliti frequentatori del locale a cui peraltro offriva volentieri una bevuta di vino, gli domandava senza alcun indugio: Onorevole, un litro? — e l'onorevole, sempre più generoso, rispondeva: due litri! — Così, nel tempo, la gratitudine dei beneficiati volle manifestarsi attribuendo al doppio litro il nome di *Barzilai*.

Al *litro* fu attribuito il nome di *tubbo*, a detta di certi operai adibiti alla manutenzione delle cassette degli accumulatori di corrente elettrica, i quali per tale mansione facevano uso di contenitori ove mettevano delle sostanze chimiche necessarie alla bisogna; contenitori che avevano una forma cilindrica che essi abitual-

mente chiamavano tubo, e quando arrivava l'ora della breve siesta concessa per sbocconcellare qualcosa, mandavano l'operaio apprendista all'osteria armato del cosiddetto *tubbo* per comprare un litro di vino.

Al *mezzo litro* venne attribuito il nome di *foglietta*, in romanesco «fojetta». Le interpretazioni al riguardo sono varie; c'è chi dice che la dizione *foglietta* voglia riferirsi al prezzo più o meno del vino, che rapportato ad una carta moneta in circolazione in quell'epoca, si equivaleva e veniva volgarmente indicato col nome di «foglietto». Altri, invece, dicono che abbia avuto origine dalla foglia con cui l'oste copriva i mezzi litri che riempiva di vino innanzi tempo per trovarseli pronti quando arrivavano gli avventori. La foglia, non molto grande, quasi *foglietta*, apposta sui mezzi litri doveva servire per evitare che nella misura piena di vino vi entrassero insetti, polvere o altri corpi estranei trasportati dal vento. Altri ancora vogliono dire che il significato attribuito alla misura del mezzo litro abbia origini dall'insegna chiamata «fraschetta» che veniva apposta sulla porta dell'osteria o cantina per indicare la vendita temporanea del vino di propria produzione. La «fraschetta» era costituita da un mazzo di rami di un arbusto dotato di tante foglie e fogliette. Tale insegna invitava gli avventori alla bevuta, i quali spontaneamente s'interrogavano in romanesco dicendo: «s'annamo a fà 'na fojetta?», frase che nella loro fantasia voleva significare: andiamo a staccare una *foglietta* dall'insegna per ringraziarla dell'invito di andarsi a bere almeno «un gotto per omo» (un bicchiere per uno) di modo che, essendo in due, la bevuta equivaleva a mezzo litro.

Il *quarto* (metà del mezzo litro), di conseguenza venne indicato col nome di *mezza foglietta* o *mezza «fojetta»* in romanesco.

Il *quinto*, prese il nome di «chirichetto» per la sua forma e contenuto, somigliante all'ampollina usata durante la Messa, allorché il celebrante porge il calice in cui il chierico, che generalmente è un giovinetto, versa il vino come vuole il rito.

Il *decimo* del litro si vuole che venisse indicato dal nome di «sospiro o sottovoce», perché secondo taluni il primo nome vorrebbe significare l'ansietà del bevitore nell'attesa di ricevere quel nettare tanto desiderato, a detta di altri, invece, il secondo nome vorrebbe significare quel senso di pudore o timidezza di

chi lo chiede, forse per le ristrettezze finanziarie in cui versa e anche per la soggezione di non poter acquistare una quantità maggiore come altrimenti avrebbe voluto...

Per concludere ,eccovi la «copella» e lo «scarico».

Altro recipiente usato durante il peregrinare del vino dalla produzione al consumo, oltre ai barili in uso ancor oggi per trasportarvelo, vi era la cosiddetta «copella». La «copella» era un bariletto alquanto piccolo che conteneva circa tre litri. Essa, s'intende piena di vino, era la spettanza dovuta al trasportatore per il carico e lo scarico del vino medesimo, dalla cantina del luogo di produzione all'osteria. Il vino contenuto nella «copella», serviva abitualmente ad «innaffiare» la eventuale colazione o merenda consumata durante il tragitto per rifocillarsi.

Infine un'altra curiosità da ricordare, purtroppo scomparsa, come sono scomparse anche le osterie, era il cosiddetto «scarico». Lo «scarico» voleva significare, ed era, la bevuta che l'oste offriva ai clienti ed avventori il giorno che riceveva il vino, giorno ansiosamente atteso dai beoni che consapevoli di questa usanza, stavano sempre all'erta per non farsi scappare la buona occasione di bere a sbafo.

SECONDINO FREDA



John Henry Newman e Roma

Fra le figure più illustri, nella vita dello spirito e della cultura nell'Inghilterra del secolo scorso, spicca per le sue doti culturali e morali, nei due ambienti anglicano e cattolico, Newman, che molto operò dapprima come clergymen anglicano e quindi come prete e prelado cattolico promuovendo un forte movimento di risveglio religioso, che prese nome di « new spring » (la nuova primavera).

Fino da giovane il Newman fu attratto dal fascino di Roma e questo spiega le sue espressioni e il suo desiderio di visitare e conoscere la Città Eterna. E le circostanze lo assecondarono dandogli la possibilità di recarsi nell'Urbe ben quattro volte.

Quando si mosse verso l'Italia già si era fatto una fama con i suoi studi di storia — con un'opera sull'Arianesimo — e per la sua dotta facondia come predicatore.

Giunto a Roma, nel 1833, soggiacque talmente al fascino della città, che in seguito scrisse: « Roma... un luogo meraviglioso... il più magnifico luogo del mondo... è la prima fra tutte le città e tutto il resto che io abbia mai visto non è che polvere... ».

Roma non lo colpì soltanto nel panorama, negli aspetti vari, nei ricordi del passato, ma vide e comprese il valore della tradizione spirituale del cristianesimo, che egli aveva appunto studiato. Confessò perciò che Roma gli « aveva rubato metà del cuore ».

In quel medesimo anno incontrò un connazionale, già illustre nel mondo religioso, che dal protestantesimo britannico era passato alla fede romana: Nicole Wiseman, che anche fra noi è rimasto celebre per quel romanzo dedicato alla vita dei primi cristiani, dell'epoca delle Catacombe, dal titolo « Fabiola ». E pensare che il pastore Newman e il prelado Wiseman avrebbero dovuto trovarsi, vari anni dopo, ambedue insigniti della porpora romana!

In un momento di sconforto, credendo che una malattia grave

poteva portarlo alla tomba, scrisse una poesia, in cui fra l'altro si esprimeva con queste parole: « Guidami, luce gentile, in queste tenebre che mi circondano; guidami tu! Oscura è la notte e lontano son io da casa... ».

La casa non sarebbe stata l'Inghilterra, ma Roma, almeno per compiere un passo, che avrebbe lasciato un'orma nella storia religiosa del suo Paese e un'eredità spirituale. Maturando interiormente, il rettore di St. Mary si avvicinò a un religioso italiano, noto per il suo valore spirituale, il p. Barberi, barnabita, e col suo aiuto e consiglio fece il passo verso la Roma del completo Cristianesimo. Cominciò così — non rimanendo affatto inattivo — il cosiddetto Movimento di Oxford, che si può datare da quel giorno: 8 ottobre 1845.

Il Newman era un carattere dolce ma anche forte: non si fermò al primo passo, dando inizio alla « nuova primavera », e decise di cambiare la sua divisa oxoniana con la tonaca romana. E ripreso contatto col Wiseman, si decise a manifestare la sua evoluzione interiore al Pontefice romano per tornare poi in patria con un nuovo messaggio. Non era solo, perché un gruppo di colleghi di Oxford, erano attorno a lui, e lo seguiranno anche nella nuova vita.

* * *

Divenuto pontefice Pio IX, il Newman riprese la via di Roma, per manifestare i suoi propositi di azione, e naturalmente l'amico Wiseman gli fu vicino. Lo accompagnavano anche alcuni compagni, che lo avevano seguito sino all'ultima mèta.

In Roma il Newman conobbe altre persone rappresentative del clero romano, e fra queste il p. Carlo Rossi, che era allora preposito della Congregazione dell'Oratorio di s. Filippo Neri, con la sede nella Vallicella, ove pure trovavasi un illustre storico, il p. Theiner. Al Rossi manifestò il suo desiderio di entrare a far parte della famiglia di s. Filippo, e tale intendimento fu comunicato al Papa, che si era interessato già della precedente decisione del nobile convertito. Pio IX se ne compiacque e fece avvertire l'abate di S. Croce in Gerusalemme, che lo ospitasse con i suoi compagni, scrivendo al detto abate che « desiderava che i futuri

figli di s. Filippo se ne venissero ad apprendere lo spirito di questo grande Apostolo di carità cristiana in codesto cenobio di S. Croce; conseguentemente che quivi avessero stanza lungo il tempo del loro tirocinio ».

Su richiesta del Newman il gruppo degli inglesi fu affidato alle cure del p. Rossi, che lasciò la Vallicella trasferendosi con loro a S. Croce e facendo con loro vita comune istruendoli negli usi e costumi oratoriani. Il Papa manifestava il suo beneplacito a mezzo del Segretario della Congregazione de Propaganda Fide.

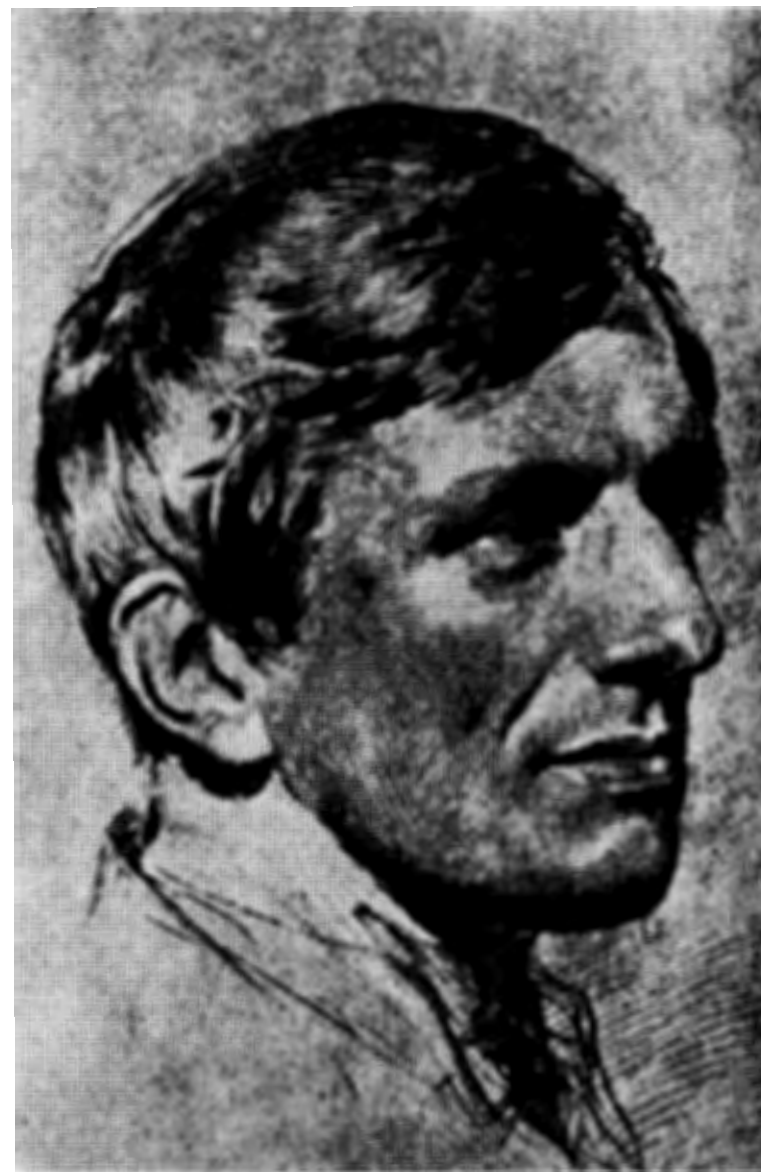
Così nel mese di giugno del '46 si sistemarono presso i Cistercensi del monastero di S. Croce: i sigg. Penny, St. John, Dalgairns, Coffin, Bowles e Stanton. Il 1° luglio aveva luogo la cerimonia della vestizione dell'abito oratoriano: cioè tonaca romana con fascia e il colletto bianco rovesciato alla maniera cinquecentesca, come aveva usato il santo fondatore e i suoi discepoli.

E qui — come scrisse il p. Faber, oratoriano della casa di Londra e già noto per le sue opere di ascetica — iniziò la vita religiosa dei non più giovani novizi, giacché tutti eran passati attraverso gli studi universitari.

Il Papa, che si informava e seguiva la vita dei volenterosi inglesi, che sotto la guida del Rossi e del Newman mostravano una docilità e un impegno ammirevoli, si compiacque di recarsi a S. Croce il 9 agosto alle ore 19, a visitare gli illustri ospiti del nuovo Oratorio inglese.

L'effetto dell'augusta visita fu che il 22 seguente la nascente Congregazione londinese si accingeva a prender forma regolare giuridica: venivano infatti nominati collaboratori del Newman, che assumeva la carica di preposito, i padri: Dalgairns, St. John, Penny e Coffin — nominati consiglieri o deputati per il governo della comunità; gli altri che erano presenti o che attendevano in Inghilterra avrebbero formato il corpo completo della nuova comunità.

Data la condizione di parità dei componenti (è l'anzianità che fa grado), ma non potendosi parlare ancora di anzianità di vita comune, furono affidati gli incarichi necessari per il funzionamento del nuovo organismo: servizio di chiesa, officature liturgiche, creazione dell'Oratorio secolare (cioè del gruppo laicale che si



John Henry Newman all'epoca del viaggio a Roma nel 1845.
(disegno di George Richmond).

associa ad ogni Congregazione filippina, i provvedimenti amministrativi e la disciplina della vita comunitaria; tutto secondo la prassi della Vallicella, conservatasi intatta dal tempo del fondatore s. Filippo.

* * *

Essendo la vita dei nuovi entusiasti Oratoriani veramente ben avviata il Papa, il 26 novembre del '47, concedeva il Breve di costituzione ufficiale della comunità britannica esprimendo che « non da poco tempo attendeva che la fortuna si fosse presentata onde una società di uomini si costituisse in Inghilterra per incrementare la religione cattolica » e che « non si sarebbe mai immaginato un'opera come la presente, così opportuna al fine proposti; poter bene scaturirne da questa comunità una serie di uomini pronti a non tralasciare alcuna fatica per il proprio scopo ». E aggiungeva che sarebbe stata prossima la costituzione di un'altra simile istituzione degna di quella di Birmingham.

In tal modo i « preti romani » si disponevano a partire per l'Inghilterra.

A questo punto è opportuno notare che i collaboratori del Newman, che aveva respirato l'aria della Città Eterna, non erano persone dappoco. Il Penny — il cui nome equivalente all'italiano « soldo », che poteva far sorridere, era un primo premio di Oxford nelle scienze esatte; il St. John era stato un vicario di Canterbury, che molto si era distinto per il suo interessamento e assistenza ai poveri; il Dalgairns, anch'esso oxfordiano era uno studioso di Dante, oltre a s. Tommaso, ed aveva soggiornato per studio anche in Francia; Francis Coffin era pure un laureato di Oxford e oratore conosciuto; oxfordiani erano pure gli altri due compagni: Bowles e Stanton. Non per niente lo stesso Newman era un « universitario » ben noto, e in forza di tale sua autorità aveva dato un forte impulso al movimento di rinnovamento cattolico britannico.

Partiti da Roma, il legame, non solo affettivo ma anche reale con Roma, rimase vivo nella comunità londinese e di Birmingham, poiché divenne quasi una consuetudine che i nuovi fratelli, accettati nell'Oratorio, facessero o prima del sacerdozio o poco dopo

un soggiorno in Roma per i loro studi ecclesiastici superiori. Tale simpatica consuetudine, che legava le case inglesi alla Vallicella, è continuata in seguito. Basti dire che nella chiesa oratoriana di Londra, che spicca nella grande arteria di Brompton Road, vi è una netta impronta romana nell'architettura e perfino in varie suppellettili liturgiche in uso.

* * *

Il Newman tornò una terza volta in Roma e in questa occasione ebbe luogo un curioso incidente. Invitato a parlare in occasione del funerale della nipote del conte di Shresbury, si espresse in termini un po' forti a riguardo di alcuni fra i presenti, fra i quali erano anche inglesi turisti di passaggio, rimproverando loro un contegno non molto edificante! La cosa fece un po' di chiasso, ma bisogna pur capire il clima di ardore del neo convertito...

Un riflesso dell'amore di Newman per Roma rimane ancora in un suo libro, scritto durante il soggiorno: « Loss and Gain » (Perdita e guadagno).

Nel 1856 il Newman tornava a Roma, ormai in qualità di preposito dell'Oratorio di Birmingham e, per dimostrare la sua rispettosa venerazione per la Città Santa, appena sceso di carrozza si recò a S. Pietro a piedi nudi!

La S. Sede, ma soprattutto Pio IX, che non poteva agevolmente parlare con lui, a causa della difficoltà di conoscenza reciproca delle lingue, non impedì che il Pontefice manifestasse la sua piena benevolenza e simpatia. E proprio questa difficoltà di comprensione non solo linguistica ma anche della mentalità isolana britannica, condita di sincerità talvolta rude, fece sorgere qualche incomprensione. L'ambiente curiale era sensibile a certe espressioni, che per un inglese non hanno tutta la pesantezza che si vorrebbe attribuir loro. Nonostante questo però la fedeltà del grande inglese non venne meno e una riprova ne fu che, benché fosse in là con gli anni e di salute cagionevole, i suoi rapporti rimasero formalmente cordiali.

Poi succedette sul trono di Pietro, Leone XIII, che volle premiare il grande uomo concedendogli la porpora il 27 aprile 1879. In tale occasione il Newman tornò a Roma per la quarta volta

prendendo alloggio in un palazzo a piazza della Pigna, residenza del card. Howard, cugino del duca di Norfolk, e là il neo-cardinale ricevette il biglietto di nomina e nel porgere i ringraziamenti tenne un discorso di tale bellezza, che rimase celebre. Ogni nube — semmai fu vera e consistente — era sfumata.

Il Newman rimase in Roma sei settimane, ma la sua cagionevole salute lo costrinse molto in letto, sicché si lamentava di aver visitato poche chiese e celebrate soltanto tre Messe, previo permesso del medico. Tuttavia potè prender possesso del suo titolo di S. Giorgio in Velabro.

Tornato in patria continuò, secondo le forze, nella sua proficua opera religiosa e culturale, per circa dieci anni.

L'11 agosto 1890 — come aveva scritto in un suo libro famoso — passò « ex umbra et imaginibus ad veritatem ».

CARLO GASBARRI



Un poemetto di Francesco de Giovane su “Roma antica e futura” (1861)

Francesco de Giovane, attivo poligrafo, la cui maggiore attività si svolse nella parte centrale del secolo scorso, autore di due drammi storici: *Bianca Capello* e *La battaglia di Legnano*, che ebbero lodi non occasionali da parte del Tommaseo e di Cesare Cantù,¹ scrisse dal 1859 al 1860 un poemetto arditamente lanciato su tutte le vicende storiche di Roma, e anche aperto alle prospettive future. L'opera, intitolata *Roma antica e futura*,² apparve nel 1861, con una dedica a Giuseppe Garibaldi, personaggio assai in vista nella parte finale del poema: « A / Giuseppe Garibaldi / germe miracoloso / della / più pura / razza latina / debellatore de' tiranni / della Italia / renditore / e / fra non guari / liberatore / di Roma e Venezia / questo carme / che / le latine e italiane glorie / rimembra / l'autore / dedica ed offre ». Del resto, Garibaldi aveva fatto buon viso all'invio che il de Giovane gli aveva fatto della *Battaglia di Legnano*, e aveva preannunziato il proprio gradimento alla dedica di *Roma antica e futura*, sul cui conto, dopo alcune lodi generiche, il generale aveva detto, lasciando pochi dubbi su quelle che erano, fin dagli esordi del 1861, le proprie intenzioni: « Da quell'Urbe emaneranno altri raggi, poi che ne sarà concesso infugarne il mal genio delle tenebre, della ipocrisia e della impostura ».³ Quindi, la dedica di

¹ Niccolò Tommaseo gli scrisse, a proposito di *Bianca Capello*: « Ammiro molto la vostra forza drammatica e la nettezza dei particolari » (11 novembre 1860). Cesare Cantù elogiò *La battaglia di Legnano*: « Il fatto storico rivive con evidenza inimitabile e sembra attuale » (15 gennaio 1861).

² FRANCESCO DE GIOVANE, *Roma antica e futura*, Napoli, Stabilimento Tipografico-Vico de' SS. Filippo e Giacomo, n. 26, p.p., 1861.

³ Scrisse Garibaldi da Caprera il « 26 del 1861 »: « Gentile Signore, ho aggradito il dono del vostro poema storico — *La battaglia di Legnano* —

Francesco de Giovane, che operava a Napoli, lasciava poco margine alle virtù profetiche dell'autore, in quanto già il capo delle camicie rosse ipotitava per proprio conto un futuro che, dopo la fortunata impresa meridionale, sembrava proprio risiedere nelle sue più immediate possibilità di attuazione.

Il poemetto del de Giovane consta di sei parti, più un proemio che occupa, con endecasillabi sciolti, le prime pagine. Del pari in endecasillabi sciolti sono la parte prima (pp. 9-17), col titolo *Roma barbara e guerriera*, la seconda (pp. 18-24: *Roma libera e dominatrice*), la terza (pp. 25-37: *Roma imperatrice e molle*). La parte quarta, intitolata *Roma prostrata e neofita*, che va da pagina 38 a 51, è invece in ottave (schema ABABABCC) di endecasillabi; la quinta (pp. 52-57) riprende gli endecasillabi sciolti e ha il titolo *Roma presente*; mentre la sesta, *Roma futura*, va da pagina 58 a pagina 71, ed è redatta in terzine dantesche. Nonostante la complessità dello schema, il poemetto di Francesco de Giovane ripete, in ogni sua parte, gli stilemi classicisti. È, in questa misura, uno dei tanti componimenti che apparvero in quel periodo come reazione al romanticismo del Prati, dell'Alfieri, del Carrer e del Fusinato, di quei poeti cioè che rappresentano una vera e propria seconda generazione romantica, con i suoi repertori di malinconia e di orrore, di languori e di abbandoni, di una sensibilità quasi morbosa che anticipa per alcuni esiti, specie del Carrer, molti degli schemi che saranno poi del Decadentismo. de Giovane, come altri suoi contemporanei, torna alla robusta, anche se fredda e un poco neoclassica, tradizione più illustre: quella dei classici. È in lui il gusto dei tempi passati, un senso accademico del verso e della rima. La tradizione umanistica di cui egli si fa erede soffre qua e là di alcune contaminazioni romantiche, segno che l'archeologia e l'arcadia, anche in temperamenti rigidamente conservatori come erano quelli frequentati dal de Giovane, erano mossi e commossi dalle nuove accessioni poetiche. Resta però l'autore di *Roma antica e futura* ancorato a una elo-

nobile fatto che i nepoti degli avi illustri imitarono — non per loro colpa — ben tardi. Vi ringrazio dello aver fatto balenare drammaticamente un tanto esempio a' loro occhi. Così compiste opera di buono cittadino... ».

quenza di stampo nettamente letterario, erede in un certo senso dell'ostico e aulico purismo dei Granelleschi e del neoclassicismo un po' prezioso di Ippolito Pindemonte, tanto da far pensare che anch'egli, come il poeta veronese, abbia avuto a maestri il Vittorelli e il Cesarotti. Altri punti di contatto Francesco de Giovane li ha con i poeti di quella che viene chiamata « scuola romana », specie coi due Maccari, Giambattista e Giuseppe. Anche in lui l'amore per i postulati codificati dalla tradizione illustre appare in qualche caso temperato da una ingenuità varia, schiettamente articolata. Si avverte più che tra le righe la solidità della sua cultura, che si rifà alla gentilezza anacreontica e a certo semplicismo esiodeo, mentre non restano senza eco, nell'ambito dei suoi versi, gli scrittori di intonazione più sicuramente composita come il Poliziano e il Petrarca. Anche il Leopardi, più vicino come insegnamento, lascia al de Giovane qualcosa della sua poesia, specie sul versante dove la rappresentazione dei fatti e delle cose si fa più sottilmente esatta, e la tenerezza sfuma nell'idillio. Bastano, a dimostrare ciò, i versi che il de Giovane, nella parte terza, dedica alla figura e alla tomba di Virgilio: « Ah mai non ebbe, / e mai non spera più simile un vate / la terra a te per l'infinito senso / di dolcezza onde i tuoi versi son pieni, / per lo stile perfetto, e pel sereno / incomparabil gusto! Una gentile / soavità di affetti, e dolce un moto / di tenerezza l'anima comprende / allora che dei tuoi nobili carmi / ode i concinni numeri e deliba / quella ignota virtù che sì gli abbellà, / e mesta la consiglia ad un sospiro! / Or sopra il colle, ove si educa il cedro / a profumar di Mergellina il puro / aer lucente, la tua tomba posa, / e salutata dalla cara brezza / che da Sorrento move, un suo saluto / alla culla rinvia del gran Torquato. / Mirabil cosa! un mistico trapasso / fra quella culla e quella tomba ha loco / di colloqui incompresi a noi mortali... ».⁴

Il poemetto del de Giovane si apre con una invocazione a Roma di cui, nonostante la tristezza dei tempi, egli vede la luminosità di un avvenire ancora illustre che non può mancare, per-

⁴ *Roma antica e futura*, cit., p. 31.

ché: « Altera e bella / leva la fronte ingiustamente ontata / fosti Roma e sei Roma, ancor che oppressa... ». La protasi, del resto, è piuttosto sostenuta e in tutto degna dell'altissimo concetto che il poeta ha della Città:

O tu del Tiberia flutto famoso,
Sozio fedel di tue diverse sorti,
Città regina, ah perché triste e sola
Starti vegg'io qual vedovata donna
Cui la memoria dell'estinto sposo
D'alto preme cordoglio? Oh! che non sei
Sempre bella, ognor grande, eternamente
Destinata a imperar? Forte tu piagni
Per ira e per dispetto udendo i mille
Blasfemi che sul tuo capo sacrato
Vibra l'invidia delle strane genti?
Forse perché morta ti dicon esse
E morta sei? Perché ti chiaman larva
Di revolute glorie, e tu sei quella?
Perché di codardia la infame nota
Ti danno, e tu sei vile?⁵

Il primo canto, quello dedicato alla Roma « barbara e guerriera », è affollato di figure care alla iconografia classicista, reso con bella evidenza plastica, come accade nel caso del ratto delle Sabine: « Ecco un tratto balzar di retro, a' fianchi / Di su, di giù, da tutti lochi un nembo / Di giovani procaci, a cui dagli occhi / Partivan lampi d'amorose brame, / E ghermir le più belle in tra le fresche / Bellissime Sabine e fra le braccia, / ambita preda, trafugarle... ». Viene anche il tempo del Campidoglio: « Ch'esser dovea della Romulea sede / per una eternità di gloria emblema! »;⁶ e poi Numa « fior d'ogni virtude », e Tarquinio che: « Punisce la virtù: d'un colpo il ferro / nel sen profondo

⁵ *Roma antica e futura*, cit., p. 7.

⁶ Il de Giovine fa qui un po' di confusione, attribuendo a Romolo la costruzione del Campidoglio, che in verità fu condotto a termine sotto il regno di Tarquinio il Superbo, anche se le fondamenta vennero poste dal primo re di Roma, come si può desumere dal primo libro delle *Storie* di Tito Livio.

della casta moglie, / e senza pure di pietade un moto / i tratti estremi ne contempla... »; e il « Buon re Tullio da Tarquinio ucciso ». Seguono rapidissimi *excursus* attraverso gli episodi di Papirio e di Annibale, ma qui siamo già nella parte seconda, dedicata a Roma « libera e dominatrice », dove non resta, senza un incisivo quadro illustratore, nemmeno la controversa figura di Pirro:

Né le greche falangi, aspre per armi,
E per ordin di guerra assai temute,
Uscir vincenti nelle prove estreme
Sotto l'urto mortal dell'animose
Legioni de' Quiriti. Il Tarentino
Mare solcò di notte nel fidato
Silenzio Pirro dal profondo petto
Un gemito cacciando, e di rossore
Tinse il volto guerriero, e' che fu prode
E dotto duce invan. Di generosa
Arse invidia nel cor commosso e disse:
« Oh! s'io fossi di un tal popolo invitto
Il Re, potrei quant'è grande la terra
Al mio dominio soggettarla! » E tutta
Il Roman conquistò la terra, o forte
Senza di te Macedone, cotanta
Fu sua virtù, cotali ebbe suoi duci!⁷

Nella parte terza, in cui Roma appare insieme « imperatrice e molle », il de Giovine paragona Mario e Silla « Coppia d'eroi carnefici » ad « Attila, Gengis, Tamur, Solimano », perché « di Roma / I cittadini petti a mille a mille / Ed altre mila ancor senza misura / Squarciaro; e simiglianti agl'insensati / Tremuoti e pestilenze, un infinito / Sterminio fer d'amici e d'avversari, / Di nobile progenie e di volgare ». Attraverso le tappe obbligate di Cesare, Antonio, Lepido e Ottaviano che « a Roma... / Imposero il mortal giogo di schiava ». E qui arriva, con una chiara reminiscenza di quanto lo storico Cremuzio Cordo aveva scritto nei suoi annali di Augusto, parlando di Cassio e di Bruto definiti « gli ultimi dei Romani », come se dopo la loro morte non fosse

⁷ *Roma antica e futura*, cit., p. 21.

più apparso all'ombra dei Sette Colli un uomo degno di questo nome, un appassionato accenno alle « possenti alme romane » di Pompeo, Catone, Cassio e Bruto che « usbergo e scudo / Feron dei santi petti alla morente / Romana libertà » e, loro morti, « Scomparve dalla terra in sempiterno / La virtù vera del latino Impero! ». Subito dopo, ancora rammentando Svetonio il quale scrive che Bibulo affermava il suo collega Cesare essere: *Brithynicam reginam: ei regem antea fuisse cordi; nunc esse regnum!*, il de Giovane afferma che tra coloro « Ch'alla divina lor madre le invitte / Braccia ed i piedi catenar », il primo fu Cesare « Quella impura miscea d'ogni nefando / Vizio e di tutte le virtù più grandi, / Giulio, che pria de' Re fu vago, e poscia / De' regni ». Antonio fl definito, in una foga di moralità tutta risorgimentale, « Spirto volgar, ch'in sua follia non seppe / Esser sovrano e amante », perché « Al par schernito / Dalla patria mal dona, e dall'Egizia / Corteggiata assai più che cortegiana! ». Dopo Ottaviano, « vincitor senza virtude » che si cinse « Del diadema maggior che mai fu al mondo / Senza merto all'immenso cuor condegno », detto pio, ma aspro e crudele « ordinator di morti », ecco Tiberio il « più tristo uom di quell'era », « il cui truce animo chiuso / Balenava un sospetto in dubbi accenti, / E di mille trafitti uomini eccelsi / Lo placava col sangue il vil Senato! ».⁸

Ma Roma non fu solo madre di imperatori e di tiranni, di oratori la cui eloquenza manda « folgori e lampi », dice il de Giovane, non fu « nelle sole arti di guerra / Meraviglioso, o grande e illustre seggio / Del maggiore fra i popoli »

Gradito

Albergo ebbero in te quante più sono
 Le virtù dello spirto. Alle già vecchie
 Etrusca e Greca civiltà, la fresca
 Tua civiltate in genial complesso
 Si congiunse, e viril da quel connubio
 Nacque una prole, che gentil fu robusta
 Come sua madre, Roma. Oh ricordanze!

O di placidi studi ozi beati!
 O tempi in cui posar le strepitose
 Armi di Marte, ed il Roman fu visto
 Alle dolci vocare arti di pace!
 O tu Partenopeo cantor di Tebe,
 O Cordovan di Seneca nipote,
 O vati Mantovano e Venosino,
 O cigno di Sulmona, eletto coro
 Di nobili poeti, ancor che impari
 Per altezza fra voi foste d'ingegno!⁹

Le gentili ottave del canto quarto danno modo al poeta di far assumere al suo lavoro un andamento più piacevolmente narrativo. I fatti si distendono con afflato colloquiale, e la Roma « prostrata e neofita », quella della caduta dell'impero e dell'avvento del Cristianesimo, delle crude invasioni barbariche, viene fuori da episodi anche gentili e sublimi, come quello che vede protagonisti un guerriero goto e una fanciulla romana, in un avvicinarsi di fatti e di sentimenti che hanno movenze tassiane:

In altra casa un Goto Capitano
 La più bella trovò donna gentile,
 E poiché trarla al suo voler fu vano,
 Ferilla lievemente il pagan vile,
 E morte minacciolle. All'inumano
 Atto di crudeltà con cor virile
 La vaga al sen fè della palme scudo
 E gli offrì sotto il taglio il collo ignudo.
 Ma perché vide incerto e titubante
 L'assaltitore, ella al pregar si volse.
 Pregò sol per l'onore e per le sante
 Leggi dell'onestà; pianse, si dolse
 Così pietosamente a lui d'innante,
 Ch'ogni impronto desir dal cor gli tolse:
 Anzi mosso a virtù quel giovin duce
 In cauto asil la giovinetta adduce.¹⁰

La Roma « presente » occupa tutto intero la parte quinta, dove notevoli sono le rapide sintesi sul dominio papale, il suo

⁸ Cfr. CORNELIO TACITO, *Annali*, lib. IV: « Nullam acque Tiberius ut rebatur, ex virtutibus suis, quam dissimulationem diligebat ».

⁹ *Roma antica e futura*, cit., pp. 30-31.

¹⁰ *Roma antica e futura*, cit., p. 46. Il fatto, con qualche variante di poco è narrato dal Fleury nella sua *Storia ecclesiastica*.

formarsi per quelle che il de Giovane definisce tre « peccaminose vie », che sono: « De' Carolingi / Fer sacra la corona alla disfatta / Stirpe di Meroveo rapita; e in premio / N'ebbero le città della Pentapoli, / Dell'Esarcato e dell'Emilia. — Lato / Aprir del cielo, il tramite sì angusto / A una vedova donna, a cui la mente / Di mistici fantasmi ottenebrava / Una pietà fallace, e forte un regno / ebbero in guiderdon per l'intromessa / A lei data di un seggio in Paradiso! / Coi promessi perdoni e le indulgenze / Dei grandi della terra alle peccata / Cumularo i tesori e nelle sparte / Chiese del mondo ebber possente ausilio / Di feudi e di castella... ». Non tennero col dominio dei Papi, il garibaldino de Giovine, che esita a parlare di « tenebra », « orror », « feste lascive », « lauti prandi », di « studio insano » « empio mercato » e dei preti che « Alla già schiava / Razza dei prischi eroi smungon le vene / Del più nobile sangue, e le spogliate / Anche dell'ultim'oro » e che sono « Empi ed avari » « T'ingon con quello i già rossi mantelli, / Della lor potestà segni aborriti », insomma tutto l'armamentario anticlericale caro a Garibaldi, al Guerzoni, al D'Azeglio, quando viene a parlare, nella parte sesta e ultima di Roma « futura » e, fuor di metafora dell'Uomo di Caprera e delle sue possibili imprese, nelle calibrate terzine dantesche, ha accenti di purissima commozione. Intanto la scena si fa metafisica, i fatti vengono immessi in un contesto fantastico, da rappresentazione sacra, dove appaiono figure emblematiche. Roma è « Una donna lucente al par del sole » seduta su un trono che « d'un dolce foco avea le luci accese » e intorno le fanno corona le altre città italiane, che dicono, sotto la specie di ancelle: « O regina, comanda ». E ciascuna gli rappresenta « L'odio mortal contro l'Austriaco pravo » oppure, come Firenze « La bella, che d'Italia all'Arno in riva / più pura fa sonar la lingua e cara. / Io ti darò la civiltade Argiva, / E coll'Antico sole, Atene Tosca, / La tua sapienza desterò nativa... ».¹¹ E poi ecco apparire il duce delle camicie rosse

¹¹ Cfr. *Roma antica e futura*, cit., pp. 53-54. Il de Giovine ebbe certo sott'occhio la *Storia d'Italia sotto i barbari* e anche, per quel che concerne la contessa Matilde, il *Monumenta donationis pontificiae* di Gaetano Cenni, tomo secondo.

Bello fra quante son belle persone,
Era del Latin sangue, e le movenze
Avea posate e fiere d'un leone.

Dagli occhi si leggean le sue credenze:
Credea nelle virtù del suo gran cuore
Credea di Dio nell'ultime sentenze.

Che vuol l'Italia surta al prisco onore;
La vuol libera e forte, e forte tanto
Da non temer de' barbari il furore.

Rossa tunica avea e bigio il manto,
Franco l'incasso, e dolce la favella
Come la melodia di patrio canto.

In fronte gli splendea luce di stella,
Luce d'invitto amor pel suol natio,
Onde l'anima sua brucia e s'abbella.¹²

Garibaldi comincia « a parlar franco e sereno » e promette a Roma, chiamandola « gran madre » « un patto di amore » e come azione concreta « Togliere ai sacerdoti e torre Roma / Dal dominio crudel del maggior Piero »; quanto agli stranieri « All'Aquila dell'Istro indi la chioma / Scompiglierem con pugne sanguinose / Finché non sia da noi scacciata e doma ». È una promessa cui la « gran donna del Tebro », stringendo al petto « quel forte » replica « incedi ove ti guida il tuo disio » e profetizza: « Tu l'armi abatterai dell'Alemanno / Vincerai la proterva ira Papale; / Torrai d'Italia la vergogna e il danno ». A questo punto il de Giovine vede in sogno Garibaldi divinizzato e tanta è l'emozione che « Vibrano i polsi allor sì presti e caldi » e « l'estatiche aprì luci assondate ». Infatti, era impossibile resistere alla seguente scena

... Surger vide un altar d'oro lucente,
E sullo stesso, dalla Diva tratto,

Fu messo il duce della nova gente.
E fra gli incensi a lui chinossi innante
E l'onorò pria la maggior parente.

¹² *Roma antica e futura*, cit., p. 67.

Seguir l'altre l'esempio, e la prestante
Guerriera gioventude anch'essa umile
Le ginocchia piegò ver quel gigante.

Sulla serena allor fronte virile
Di quel sommo apparì chiara una luce
Che fece un nimbo in forma di monile.

E un grido risonò: « Viva il gran Duce! »
Viva l'eletto del Signor che baldi
Al riscatto d'Italia i forti adduce!¹³

E con Garibaldi inopinatamente divinizzato, il « veggente vate », benedice Dio « Per l'alte imprese a quell'eroe serbate » e chiude il suo poemetto o meglio « questa storia futura » che « in carmi scrisse », dove a parti notevoli altre si alternano di vanamente retoriche.

MASSIMO GRILLANDI

¹³ *Roma antica e futura*, cit., pp. 70-71. Il poeta napoletano crede qui di avere un po' ecceduto divinizzando addirittura Garibaldi, e allora mette le mani avanti e annota: « Vo' credere che veruno de' leggitori, se abbia veramente spiriti italiani, voglia imputarmi che io abbia divinizzato il Garibaldi. Non vi ha chi non vede che questa apoteosi sia la espressione poetica dell'esaltamento tutto civile di questo eroe del nostro risorto paese », cit., p. 75. In verità, le parole messe in bocca a Roma, quando pone Garibaldi sull'altare, sono alquanto eccessive: « Per voler dell'Eterno, o Garibaldi, / Ti divinizzo!... », cit., p. 71.



Scandinavi a Roma nel Settecento

L'esimio architetto svedese Nicodemus Tessin il Giovane — creatore della reggia di Stoccolma — nelle sue istruzioni all'informatore del figlio Carl Gustaf,¹ si pronuncia nei seguenti termini: « Le plus grand et utile séjour doit être à Rome, du moins pour six mois, le voyage de Naples y compris ».² Questo paterno consiglio non fu scrupolosamente seguito dal giovane patrizio durante il viaggio in Italia svoltosi dal 1716 al 1718, almeno per quanto riguarda il periodo iniziale. Carlo Gustavo si dedicò a « tout le beau monde », gozzovigliando a Roma in un'atmosfera di continui svaghi al punto di preoccupare seriamente il severo genitore, che aveva predestinato la tradizionale carriera edile al promettente rampollo mondano. Dopo ripetuti moniti sembra che il figliuol prodigo cambiò le case da gioco ed i templi consacrati alla *Venus naturalis* con lo studio dei monumenti antichi e moderni nella Città Eterna.

Oltre ai soggiorni di perfezionamento professionale — al cospetto dei capolavori di tutti i tempi — bisogna tener conto dei viaggi d'educazione dei nobili « cavalieri » (*kavaljersresor*), accompagnati dai loro mentori ed insegnanti. Anders Alstrin — nella sua veste di premuroso cicerone per Nils Billingsköld — nel 1709 espone da Napoli al padre committente, il cancelliere Hans, i suoi

¹ Conte C. G. Tessin nacque a Stoccolma 1695 e morì nella sua dimora Åkerö in Södermanland, Svezia, costruita dal collaboratore Carl Hårleman, eminente architetto. Tessin scelse una carriera ufficiale per diventare soprintendente alle imprese edilizie della corona (la reggia, assistito dall'Hårleman); fondatore della R. Accademia di Belle Arti (1735), presidente del consiglio dei ministri e governatore del futuro re Gustavo III. Vedi G. HARTMANN, *Gustav III og Stockholm*. Kobenhavn 1974, pp. 50-54 e passim, con ritratto.

² B. LEWAN, *Italienska bilder. Svenskars syn på Italien 1700-1800*. Stockholm 1970, p. 84.

progetti per rendere il viaggio sereno ed utile all'alunno, di cui ha soltanto parole laudative: « Grazie a Dio il mio adolescente compagno cresce in una pia e virtuosa condotta, applicandosi agli studi con la massima correttezza ed ubbidienza ».³ Nelle sue memorie il futuro ammiraglio Carl Tersmeden ricorda l'arrivo a Roma nell'anno 1736 all'età di ventun anni. Il suo fu un tenore di vita signorile ed agiato. Costui viaggiava con laquai frequentando intimamente gli ambienti dell'alta società italiana. Per quanto ci risulta non fu sensibile al mondo dell'arte e delle antichità.⁴

Non di rado i più qualificati viaggiatori non avevano mezzi in abbondanza per raggiungere le sponde del Tevere. L'insigne commediografo e scrittore satirico Ludvig Holberg (Bergen, Norvegia 1684-Copenaghen 1754) arrivò a Roma a piedi da Civitavecchia nell'ottobre del 1715. Con una borsa di studio danese si era recato a Parigi nel 1714. Dopo aver trascorso un anno e mezzo presso le rive della Senna uno studente francese indusse lo scrittore dano-norvegese a visitare la culla della civiltà europea, sostenendo che bastavano cinquanta talleri per tale impresa: « Fui attirato (colà). Il desiderio era troppo forte per quanto la ragione mi scongiurasse (di realizzarlo) ».⁵ A tale proposito il concittadino e compagno di scuola a Bergen, Mikkel Røg — medaglista norvegese — prestò il suo passaporto all'amico. Sotto il falso nome di Michel Recco Holberg s'imbarcò a Marsiglia alla volta di Genova e Livorno. Dopo due giorni di marcia, in parte attraverso la campagna piena di vipere e briganti, lo squattrinato e sofferente letterato entrava da « eam portam quae prope Vaticanum est ».⁶ I capolavori architettonici di Bramante, Michelangelo, Bernini e Ma-

³ LEWAN, *vol. cit.*, p. 49. Tutte le versioni italiane (in parte libere e ridotte) dei testi svedesi e danesi sono dovute all'autore del presente saggio.

⁴ LEWAN, p. 50.

⁵ P. V. RUBOW, *Holberg i Rom* (H. a Roma). « Rom og Danmark » II, København 1937, pp. 1-10, *in casu* p. 1. Riassunto *Holberg a Roma*, pp. I-III.

⁶ Secondo il Rubow la scomparsa porta Cavalleggieri. K. NEIENDAM, nel suo più recente studio *Roma come ispirazione scenica per Ludvig Holberg* (« *Analecta Romana Instituti Danici* », VII, Copenaghen 1974, pp. 225-253, *in casu* nota 10) lascia aperte le alternative: porta Cavalleggieri o porta Angelica.

dero sono — a suo parere — « tutto ciò che più merita d'esser visto, non solo a Roma, ma nel mondo intero ». Holberg trova sistemazione presso una coppia equivoca francese nei pressi di piazza di Spagna, il classico quartiere « ultramontano ». La locandiera è una mezzana alcoolizzata, il cui marito è affetto di tubercolosi. L'ospite scandinavo trascina da Genova un violento attacco di malaria che lo costringe a letto il primo mese. Il proprietario interrompe con la tosse insistente il sonno del pensionato infermo; la moglie, « temulenta et imputica mulier », cerca invano di convincerlo a combattere la febbre ubbriacandosi e fornicando. Infatti, alcuni coabitanti germanici si danno giorno e notte al più volgare libertinaggio, ricattati e defraudati dall'ignorante e criminosa padrona di casa. La cura suggerita da un frate della comunità francese della Trinità dei Monti, peggiora lo stato dell'ammalato anziché migliorarlo. Immaginiamoci il religioso scendere e salire le falde melmose del Pincio, poiché manca ancora un decennio alla realizzazione della geniale scalinata...

Finita la penosa degenza, lo sfortunato scrittore — il futuro « padre Holberg », creatore della commedia danese in chiave satirica — cambiò alloggio per trasferirsi alla locanda del piemontese Giambattista, sita probabilmente nel vicolo dei Cappellari nella vicinanza di Campo de' Fiori. L'oste insegnò al suo insolito ospite a cucinare all'italiana. Nelle sue lettere autobiografiche Holberg si vanta della propria maestria nel preparare un minestrone; senonché, a scapito della pietanza, l'illustre pensatore spesso, con in una mano il mestolo e nell'altra il libro, finiva per carbonizzare il cibo. « Non è facile » — annota l'appassionato intellettuale — « fare il mangiare e filosofare al tempo stesso ».⁷ Tale caratteristica situazione rivive nella fertile immaginazione del pittore ottocentesco Wilhelm Marstrand (vedi p. 228). Malgrado la malattia, Holberg girava ogni giorno per le strade dell'Urbe, « omnem urbem circumreptans ». Purtroppo incontrava gravi ostacoli nelle sue ricerche scientifiche. È vero che lodava i bibliotecari alla Sapienza per la loro premura d'ufficio, senonché tutte le opere da lui richie-

⁷ RUBOW, *art. cit.*, p. 4. In un tondo dipinto H. sta leggendo.

ste erano elencate sull'Indice. Per mero miracolo Holberg riuscì a scovare il dizionario storico e critico di Pierre Bayle, sua lettura preferita a Parigi. Nella biblioteca della Minerva egli fu servito da un frate ignorante in materia di letteratura proibitiva. Ma ahimè, il bibliotecario, membro dell'Inquisizione, intervenne ritirando a male parole l'opera « eretica ». Lo scrittore luterano fece un ultimo tentativo per strappare i volumi desiderati alla laica Sapienza, ma senza esito. Finalmente Holberg si contentò di copiare libri sull'archeologia e topografia romana, oltre a visitare luoghi storici secondo i suoi appunti preparatori. Alla domanda dell'ubicazione del Pantheon l'interrogato rispose: « Non lo so ». Alla fine lo straniero capì che la denominazione usuale sulla bocca della plebe era « La Rotonda ». Il polistore norvegese — per quanto protestante — salì genuflesso la Scala Santa e s'inginocchiò davanti al pontefice Clemente XI Albani, « poiché ciò è il dovere di colui che vuole vedere il Papa ».⁸

Holberg ebbe occasione d'assistere alle recite della rinomata commedia dell'arte; egli ne parla in una delle « epistole »: « Nella Città sacra di Roma... v'è un largo chiamato Piazza Navona dove si presentano all'aperto ogni specie di spettacoli gai. Il papa non vuole privare i romani di tali divertimenti, per cui accetta la loro continuata esibizione. Tuttavia — per dimostrare la sua disapprovazione più che il suo consenso — egli ha provveduto al collocamento d'un gesuita in altra parte della piazza, il quale fustiga i piaceri terrestri ed i peccati dell'uomo, mentre nel tempo stesso hanno luogo gli spettacoli allegri ».⁹ Indubbiamente Holberg utilizzerà le variopinte impressioni romane nelle sue radianti commedie presentate a Copenaghen per la prima volta al « Palcoscenico danese » (« Den danske Skueplads ») a partire dal 1722, ed in seguito al « Teatro Reale » (1747 in poi).¹⁰ All'inizio dell'inverno 1715 Holberg si decise a camminare da Roma a Firenze. A fine

⁸ RUBOW, p. 5.

⁹ *Holbergs Epistler*, a cura di F. J. BILLESKOV JANSEN. Kbhvn. 1947, III, p. 281 (ep. n. 263).

¹⁰ Sulla fonte ispiratrice romana per le commedie holberghiane, vedi suddetto ampio ed approfondito studio di K. NEIENDAM.

febbraio lasciò per sempre i sette colli dopo una sosta di cinque mesi.

* * *

Tra i viaggiatori svedesi nel Settecento romano si distingue in modo particolare l'orientalista Jacob Jonas Björnståhl (Näshulta, Södermanland 1731-Saloniki 1779). Egli lasciò la sua Patria nel 1767 come governatore per i due figlioli del maresciallo di corte Adolf Rudbeck. Dopo un lungo soggiorno a Parigi il titolare della cattedra di Lund ed accademico d'Uppsala si recò alla volta di Roma ove giunse nella prima decade di dicembre del 1770. Nella quindicesima lettera dell'epistolario, curato *post mortem* dal R. bibliotecario C. C. Gjörwell, così scrive:¹¹ « Man mano che (lo straniero) avvicina Roma e vede da lontano l'alta maestosa cupola di S. Pietro ed i cipressi slanciati nella prossimità dell'Urbe, egli diventa di buon umore col pensiero di lasciare dietro di sé la boscaglia (della campagna). È come se un altro spirito penetrasse l'anima. A tale proposito mi ricordavo delle parole di Virgilio: *Verum haec tantum alias inter caput extulit urbes, / Quantum lenta solent inter viburna cupressi* (Eclogae I, 2, 459). Avendo esaltato i monumenti pagani e cristiani del *Caput mundi* — con in cima « la più grande, ricca e splendida Chiesa nel mondo » (ossia la Basilica vaticana) — l'autore della lettera si sofferma davanti alle vestigia svedesi, « il piccolo convento... di S. Brigida » ed il « Mausoleo » della regina Cristina in S. Pietro, « che testimonia la stima del pontefice e d'altri per Lei (p. 178) ».¹²

¹¹ *Resa til Frankrike, Italien, Sweitz, Tyskland, Holland, Turkiet och Grekland, beskrifven af och efter Jac. Jon. Björnståhl... Efter Des Död utgifven af Carl Christof. Gjörwell, kongl. Bibliothecarie*, I-V, Stockholm 1780-84. *In casu*, lett. 10 maggio 1771, vol. I, p. 176.

¹² Monumento di C. Fontana con bassorilievo di J.-B. Théodon (c. 1702). Il Björnståhl allude probabilmente a Clemente IX Rospigliosi (pontificato 1667-69) che assicurò a Cristina un annuo appannaggio di 12.000 scudi, da lei riscosso fino al 1683. Anche il successore Clemente X Altieri (pontificato 1670-76) fu favorevole nei confronti della regina. Senonché, il severissimo

Il sentimento patriottico del Björnståhl fu stuzzicato al massimo dal seguente fatto: « Nel suo testamento Cristina ha disposto una cospicua somma, perché un certo numero di musicanti suoni ogni mattina le più belle arie e pezzi (la musica in Italia è divina) in sua memoria; ciò succede sei mesi in Campidoglio ed altri sei a Castel S. Angelo. Fui assai commosso, allorquando una mattina — mentre attraversavo il ponte (S. Angelo) sul Tevere — da un'alta balconata del Castello sentii una stupenda musica. Per quanto si diceva, (questo concertino) era stato istituito e sostenuto da una regina svedese, figlia unica del grande monarca Gustavo Adolfo. I suonatori sono strapagati per ogni giorno; senonché, invece d'intervenire in persona, i maestri non di rado mandano i loro discepoli a suonare, dietro rimunero. Tutto ciò, dico, dimostra il di lei gusto per la sapienza e le arti nobili.¹³ Un — a mio avviso — poco diffuso aneddoto testimonia che codesta Minerva potesse perfino diventare una Pallade: sul cancello di ferro della... villa Medici si nota un grosso segno o bernoccolo assai profondo, proveniente da una palla da cannone, con la quale la Regina salutò il principe dei Medici dal Castel S. Angelo, situato di fronte (alla villa) ma a lunga distanza. Secondo la tradizione fu lei a dirigere e scaricare il cannone; essa sparò un paio di colpi che centrarono il cancello; ma essendo il secondo rimasto poco appariscente, fu spianato (pp. 178 sg.) ». Questo succoso aneddoto deriva da un banale fatto, che l'abate Montemagni riferisce al granduca Ferdinando II di Toscana, proprietario della Villa Medici. La lettera, diretta a Firenze, reca la data del 10 gennaio 1655, giorno in cui il seguente episodio ebbe luogo: Durante una visita a Castel S. Angelo, in compagnia dello scrivente, la regina assistette al tiro

Innocenzo XI Odescalchi (1676-79) rimase in continuo dissidio con la « Pallade nordica », per conciliarsi con lei soltanto *in extremis*, morendo entrambi nello stesso anno.

¹³ Nessuna fonte da me consultata fa cenno ad una tale disposizione testamentaria (ad es. C. CAMETTI nella « Nuova Antologia », 16-9-1911, pp. 3-18; C. A. MOBERG nel catal. della mostra « Christina Queen of Sweden », Stoccolma 1966, pp. 65-69; S. STOLPE nella sua fondamentale monografia, Francoforte 1962, VII, 5, pp. 341-344, saggi trattanti Cristina e la musica).



Jacob Jonas Björnståhl. Incisione di Jakob Gillberg tratta da un piccolo tondo in cotto eseguito a Roma nel 1772 da Johan Tobias Sergel. (Antonsson, *vol. cit.*, tav. 29). Frontespizio del 1° volume del « Viaggio » di Björnståhl.



Musa dal Guattani denominata
« Erato »



Musa dal Guattani denominata
« Tersicore »

Incisioni nei Monumenti antichi inediti, ottobre-novembre 1784.



« Tersicore »



« Erato »

Le stesse muse con denominazioni contrarie. Statue antiche restaurate.
Stoccolma, Palazzo Reale, Galleria delle Muse.



Il letterato svedese Carl August Ehrensvärd in Italia.
Caricatura di J. F. Sergel.

Stoccolma, Museo Nazionale

d'un potente cannone. Malgrado l'ardente desiderio dell'amazzone svedese, le fu sconsigliato di sparare il colpo in persona.¹⁴ Così nacque e fiorì una delle tante leggende « romanesche » rimaste in vita attraverso i secoli.¹⁵

Björnståhl non tralasciò l'occasione per andare a trovare il suo già celebre connazionale, lo scultore Johan Tobias Sergel (Stoccolma 1740-1814) dimorante a Roma dall'agosto del 1767.¹⁶ « Costui », constata l'erudito conterraneo, « richiederebbe più spazio di quello che avanza su questo pezzo di carta... Egli viene glorificato nelle cerchie più elevate dell'Urbe, da quella di Sua Emittenza il cardinal de Bernis agli altri porporati principi, conti ecc. ... Egli va per essere il maggiore statuaro attualmente operante a Roma... Fui sorpreso nell'incontrare un giovanotto già di vecchia fama... che fa onore alla Nazione... Il suo Fauno in gesso è ammirato da tutti i conoscitori... Egli ha l'aria d'essere vivo, gli manca soltanto la voce. La straordinaria diligenza e lo zelo del signor Sergel non sono inferiori al suo talento... ».¹⁷ Al contrario di Sergel, afferma Björnståhl, « un altro scultore svedese, signor Morén,¹⁸ che vive a Roma da trent'anni — essendo diventato

¹⁴ Vedi G. CLARETTA, *Cristina di Svezia in Italia*, Torino 1890, p. 191; C. BILDT, *Svenska minnen och märken i Rom*, Stockholm 1900, pp. 187-192.

¹⁵ M. NAVAL, *A Roma si racconta che...*, Roma 1965, p. 142; S. VADNAI, *Sagenes Rom* (Roma leggendaria; manus. orig. in italiano), Copenhagen s. a. né impaginazione.

¹⁶ Fino all'anno 1778. Sergel frequentava l'Accademia di Francia (1771-1775) sita allora nel pal. Mancini (poi Salviati, ora sede romana del Banco di Sicilia) via del Corso n. 271, presso piazza Venezia. Su S. a Roma vedi O. ANTONSSON, *Sergels ungdom och Romtid*. Sth. 1942, pp. 98-242. Nonché R. JOSEPHSON, *Sergels fantasi* (disegni) Sth. 1956, I.

Su Björnståhl e Sergel, vedi A. ÖSTERLING, *J. J. Björnståhl i Italien*, estratto s.l. né d., con riassunto italiano, Biblioteca dell'Istituto Svedese a Roma, coll. EX 4815 Mab., pp. 7 sgg.

¹⁷ Lettera 15, Roma 10 maggio 1771 (Viaggio I, p. 170); cfr. ANTONSSON, *vol. cit.*, pp. 160-166, tavv. 16-21 (modello in terracotta, firmato « J. Sergell fecit Romae 1770 ». Marmo, mostra « La Svezia e Roma », Pal. Braschi, nov.-dic. 1980, catal. n. 111 C; lunghezza cm 84, firmato « I. F. Sergell. Romae MDCCLXXIV »).

¹⁸ Pietro Morén, attivo a Roma dall'inizio degli anni quaranta fino alla morte, secondo lo stato delle anime avvenuta dopo il 1779. M. si convertì

romano di fede e di mentalità — non produce niente di nuovo; gode d'una certa pensione mensile... Così grande è il mutamento, che si riconosce a fatica qualcosa di svedese in lui, oltre alla sua squisita cortesia (p. 380) ».

Di ritorno da Napoli e dalla Campania felix Björnståhl fu « contento di ritrovare il nostro Fidia svedese in buona salute, in atto di eseguire una statua, che senza dubbio lo renderà immortale. Rappresenta Diomede che porta via il palladio da Troia... Tutto ciò che Omero esprime con parole, Sergel interpreta con espressione, posa e fierezza. (La figura) sembra vivente, *sola vox deest*. Tutti ne sono entusiasti. Ho sentito vari artisti — malgrado la loro gelosia verso gli stranieri — ammettere che questa sarà la più bella statua mai fatta in tempi recenti, dopo il restauro delle arti e delle scienze, ivi compreso Michelangelo Buonarroti. Non lascia nulla da invidiare alle statue antiche... ».¹⁹ Lo storico d'arte danese Julius Lange piazza il « Diomede » sergelliano tra l'Apollo di Belvedere ed il Giasone del Thorvaldsen (1802-03).²⁰ Infatti, la mossa del corpo e l'atteggiamento della testa rivelano l'influenza della famosa e discussa scultura vaticana, tanto cara al Winckelmann ed ai primi neoclassici. Nella stessa epistola, in data Roma 18 febbraio 1772, lo studioso scandinavo descrive lo svolgimento delle feste natalizie. Gli svedesi nell'Urbe erano dieci. « Un numero così elevato non era forse mai stato registrato allo stesso tempo, poiché alla corte della regina Cristina c'erano pochi svedesi. Lei aveva stranieri al suo servizio ». In seguito Björnståhl descrive l'andamento delle feste natalizie. Il tradizionale cenone

al cattolicesimo. Tra l'altro fece da cicerone nell'Urbe per il maresciallo del regno conte Carl Bonde (in Inghilterra e sul continente 1767-68). Cfr. LEWAN, *vol. cit.*, pp. 50 e 57.

¹⁹ Lettera 26, Roma 18 febr. 1772 (Viaggio I, p. 320), cfr. ANTONSSON, *vol. cit.*, p. 181, tavv. 24-25: piccolo modello in cotto, 1771-72. Mostra « La Svezia e Roma », catal. n. 112 B: marmo. Altezza cm 132. Firmato « I. Sergel Svecus fecit. Romae 1774 ». Stoccolma. Museo Nazionale. ANTONSSON, *vol. cit.*, fig. p. 187.

²⁰ ANTONSSON, *vol. cit.*, p. 188. Cfr. anche J. B. H. in « Thorvaldsen, Untersuchungen ecc. », Köln 1977, p. 131 e figg. 28-29.

della vigilia si svolse presso il cameriere segreto Emanuel de Geer: « Eravamo 8 persone (svedesi) intorno al tavolo. La S. V. (il destinatario maresciallo Rudbeck) si potrà immaginare il trattamento e la gaia atmosfera che regnava da un oste così allegro, cordiale e generoso. Il menù consisteva in “svenskt Jul-gröt” (riso stracotto al latte); credo che tutto il latte disponibile a Roma fu consumato da noi; sono convinto che un “gröt” così buono non si troverebbe nemmeno nell'intera Svezia — ma era anche stato cotto da uno svedese, un fatto che immortalizzerà il nome del Nordling (maggiordomo del “padrone di casa”). Dopodiché tutte le delizie italiane furono servite: uva, cereali ed i doni di Baccho... Ma la più grande gioia veniva dalla Svezia: avevamo l'onore di brindare alla salute di Colui a cui dobbiamo la fortuna d'esser in grado di pensare con piacere alla nostra amata Patria ed al suo prospero destino. Dalle sponde del Tevere gridavamo: “Vivat Gustavus (III), Rex Svecorum!” p. 323) ». Il 20 gennaio il gruppo svedese fu ricevuto in udienza dal papa Clemente XIV Ganganelli. Le formalità preparatorie erano minime; poiché la Svezia non aveva né un ambasciatore, né un ministro, né un console presso la Curia, il maestro da camera del pontefice invitò gli stranieri a trovarsi negli ambienti papali alle 9 di mattina. « I nostri nomi furono presentati al S. Padre; dovemmo consegnare le armi nel vestibolo. Nemmeno guanti, manicotti o bastoni furono ammessi nella cappella e nel palazzo pontificio... Il Papa era solo nella sala. Il maestro da camera apriva e chiudeva la porta; costui non accompagna la gente in udienza. Quando ci preparammo per l'inginocchiamento cerimoniale... il pontefice disse con un aria sorridente: “Non occorre, avvicinatevi pure!” Egli ci veniva persino incontro; S. Santità non era assiso, ma stava in piedi quando entrammo, e così rimase (per tutta la durata dell'incontro)... ». Sulla domanda del movente per l'udienza della deputazione svedese, Björnståhl — nella veste di capogruppo — rispose: *Siamo venuti da S. Santità per chiedere indulgenza per il male che i nostri avi — i Goti — hanno causato alla Città Eterna... Oggi abbiamo un concetto migliore e siamo più illuminati...* « Gli parlai del famosissimo scultore svedese a Roma, esponente del gusto attuale... Egli chiese il nome.

Quando feci *Signor Sergel*, il S. Padre disse d'aver sentito parlare di lui come grande celebrità... Il Papa ci mostrò la più squisita gentilezza e cordialità, abbracciando e baciando alla fine il (giovane) barone Rudbeck; a noi tutti distribuì mille benedizioni e ci accompagnò persino alla porta...». Björnståhl ricorda brevemente il carnevale e così conclude: «Ciò che più merita d'essere menzionato è l'illuminazione della cupola di S. Pietro e della piazza per merito del S. Padre, in onore della visita del duca di Gloucester... cose di questo genere vanno viste, non le si possono descrivere. Certamente non avrò mai una visione così stupenda su questo pianeta ove non v'è eguale di codesta Chiesa, cupola e piazza» (pp. 324-311).

All'inizio di maggio l'erudito svedese lasciò «la più bella e sotto vari aspetti più notevole Città del Mondo: *urbem aeternam Romam*» (p. 389). La prossima meta fu Firenze, raggiunta dopo un fuggente intervallo senese. Le sue scorribande europee finirono a Saloniki, ove Björnståhl morì nel 1779.

* * *

Un anno dopo la scomparsa dell'orientalista girovago giunse a Roma il suo connazionale Carl August Ehrensvärd (in italiano: «Spada d'onore») (1745-1800). Costui apparteneva ad una famiglia di militari nobilitata per meriti bellici durante le numerose guerre svedesi. Egli era nato e cresciuto nella fortezza di Sveaborg. Dal 1780 al 1782 Ehrensvärd aveva visitato la penisola asiana. I frutti di questo pellegrinaggio estetico furono un volumetto estremamente laconico, da lui stesso illustrato (uscito nel 1786), nonché lo scritto *De fria konsters filosofi* («La filosofia delle belle arti»). Un'ampia scelta delle vedute acquerellate e degli studi figurativi arricchiva la recente mostra al palazzo Braschi, dedicata a «La Svezia e Roma», manifestazione di alto livello culturale (catalogo nn. 128-145 D, figg. 27-28). L'autore giustifica il suo stile lapidario nei seguenti termini: «Questa descrizione di viaggio è della massima brevità possibile. E veramente sarebbe troppo

corta se le altre descrizioni non fossero troppo lunghe». ²¹ Su Roma si legge: «L'antichità ha avuto gusto e noi abbiamo cercato gusto». E più avanti nel libro: «Roma non è una bella città, ma fa conoscere i grandi passi che l'uomo ha percorso fra un barbarismo e l'altro; essa custodisce venerabili vestigia del mondo civile d'una volta». Il linguaggio dell'Ehrensvärd è spesso contorto, il significato ambiguo e paradossale: «*La basilica di S. Pietro*. Bramante promise di collocare una rotonda sospesa in aria, ma a prescindere da tutto l'infantilismo, la sua planimetria fu la migliore. Bello fu anche il progetto michelangelesco, senonché una infinità di posteri sciuparono tante proposte, per cui la Basilica — dopo tre secoli di costruzione — diventò brutta, smagliante, criticata e celeberrima...».

Meno stravagante e ricercato del giudizio dell'Ehrensvärd fu quello dell'orientalista danese Jakob Georg Christian Adler (1756-1834), figlio d'un pastore evangelico nel ducato di Schleswig-Holstein, da poco riunito sotto la corona danese. Via Gottinga e Vienna, il giovane studioso giunse a Roma nel dicembre del 1780 per rimanervi fino alla primavera del 1782. «Durante i quindici mesi della mia sosta romana» — annota Adler — «non ho mai — per quanto mi ricordi — sentito né la minima indisposizione, né un attimo di malumore, nonostante il cambiamento delle stagioni e lo sforzo del lavoro. Roma è indubbiamente l'unica Città nel mondo ove ognuno dimentica la propria patria». ²² Poi lo scienziato danese tira la somma sulle caratteristiche degli abitanti dell'Urbe: «I modi gentili dei romani, il loro apprezzamento

²¹ *Resa til Italien 1780, 1781, 1782, skrifven 1782 i Stralsund, företal* (scritto 1782 a Stralsund, prefazione). Vedi C. A. EHRENSVÄRD, *Resa till Italien - Viaggio in Italia*, Introduzione di H. FRYKENSTEDT, traduzione di R. PAVESE, Stoccolma-Roma 1969, p. 41. La citazione è formulata dal presente autore.

²² Jakob Georg Christian ADLER, *Professor zu Kopenhagen, Reisebemerkungen auf einer Reise nach Rom. Aus seinem Tagebuch herausgegeben von seinem Bruder, Johann Christoph Georg Adler, Oberrichtsadvokat zu Altona*, Altona 1783 (diario a cura del fratello), p. 79. Cfr. Ø. ANDREASEN in *Rom & Danmark*, I, Kbhvn. 1935, pp. 280-289.

del talento e l'incoraggiamento dove lo trovano, la stima per gli stranieri, le comodità della vita che vi s'incontrano con la massima facilità, e — soprattutto — le contrade paradisiache e le magnifiche passeggiate in mezzo alle opere meravigliose dell'arte antica — questi pregi, insomma, compensano di gran lunga gli svaghi parigini che mancano a Roma. Non si va al teatro, ma si visitano il bellissimo scenario delle statue antiche e degli ottimi dipinti (rinascimentali e moderni), aumentando al tempo stesso le cognizioni artistiche. Qui non occorre il divagamento del gioco o dei balli. La musica affascinante e l'incomparabile bel canto italiano, che si ascolta quasi giornalmente, le numerose opere d'arte, la cui visione non stanca mai l'occhio attento, oltre ai raduni serali dei romani e delle romane, tutti questi fattori costituiscono una ricreazione (spirituale) assai più piacevole di quella (della capitale francese). Si aggiungano (a suddetti vantaggi) il cielo sereno e l'aria gaia e rallegrante (che rinfresca l'ambiente) ».

« Ogni papa » — osserva l'Adler — « fa del tutto per superare i precedenti nell'abbellire la Città, per renderla ancor più splendida. (In questa ambizione) essi cercano lo stesso onore che gli eroi ottengono nelle guerre. (I pontefici) erigono obelischi egizi, costruiscono magnifici templi, creano fondazioni di beneficenza e preziose raccolte d'antichità artistiche, con relativa iscrizione su ogni opera profumata d'incenso, al fine d'essere riletta spesso dai posteri; per cui Pio VI (Braschi) spende milioni su una assai superflua sagrestia dietro la basilica di S. Pietro, ed a tale scopo demolisce il bel Museo rivestito di marmo contenente antichità pagane, sito a fianco della Biblioteca Vaticana, del cui possesso qualsiasi altro paese sarebbe stato fiero, per ricostruirlo più splendido con una spesa di oltre 100.000 scudi.²³ Per questo motivo egli arricchisce (il nuovo) Museo Clementino in Vaticano, per denominarlo a ragione Pio-Clementino. Per di più sacrifica giornalmente mille scudi allo scopo di prosciugare le paludi pontine, un tentativo, che probabilmente non aumenterà la felicità della sua terra, ma

²³ La sagrestia, sita dietro il mon. di Pio VIII, fu eretta da C. Marchionni (1776-84) per ordine di Pio VI.

che — in caso di successo — gli procurerà una illustre fama, se si pensi a quanti imperatori e pontefici prima di lui hanno tentato in vano di risolvere tale impresa... ».²⁴ « Per quanto riguarda l'erudizione » — continua l'Adler — « i romani, forse più degli altri italiani, si trovano un secolo indietro in confronto dei paesi germanici. La prima causa è forse da ricercarsi nel fatto che non imparano lingue straniere; essi raramente scavalcano i confini della Patria, limitandosi a conoscere esclusivamente ciò che produce il proprio suolo ».²⁵ L'unica biblioteca privata che lo studioso nordico nomina con particolare entusiasmo è quella della Propaganda Fide diretta sotto gli auspici dell'incomparabile segretario, poi cardinale Stefano Borgia. Amico con A maiuscola dei filologi, numismatici, teologi e coptologi danesi, quali Hwiid, Zoega, Birch, Müller, Baden, Schow, Ramus, Wad ed Engelbreth, tutti attivi alla Propaganda e nel Museum Borgianum Velitris, già sito nella ormai distrutta villa patrizia fuori di Porta Napoletana a Velletri.²⁶ Borgia ricevette a braccia aperte Adler, che gli era stato raccomandato dal cardinale Giuseppe Garampi, nunzio apostolico a Vienna.²⁷ Dopo il capitolo dedicato alle biblioteche pubbliche e private segue un resoconto sul carattere e sui costumi romani, sulla religione, polizia ecc. Sofferiamoci un istante ai vezzi femminili: « Le ragazze romane vivono in castità, se non si prende la parola troppo alla lettera — vuol dire che esse fanno del tutto per non disonorarsi con tutte le libertà che si concedono. I bordelli non sono assolutamente ammessi a Roma. Senonché ogni fanciulla sente la nostalgia d'un uomo prendendo il primo che le capita a portata di mano; dopodiché ogni legge di castità per esse è estinta. Se vuole agire intelligentemente, il bravo marito è dovuto a tacere,

²⁴ *Reisebemerungen*, p. 80.

²⁵ *Ibidem*, pp. 110 sg.

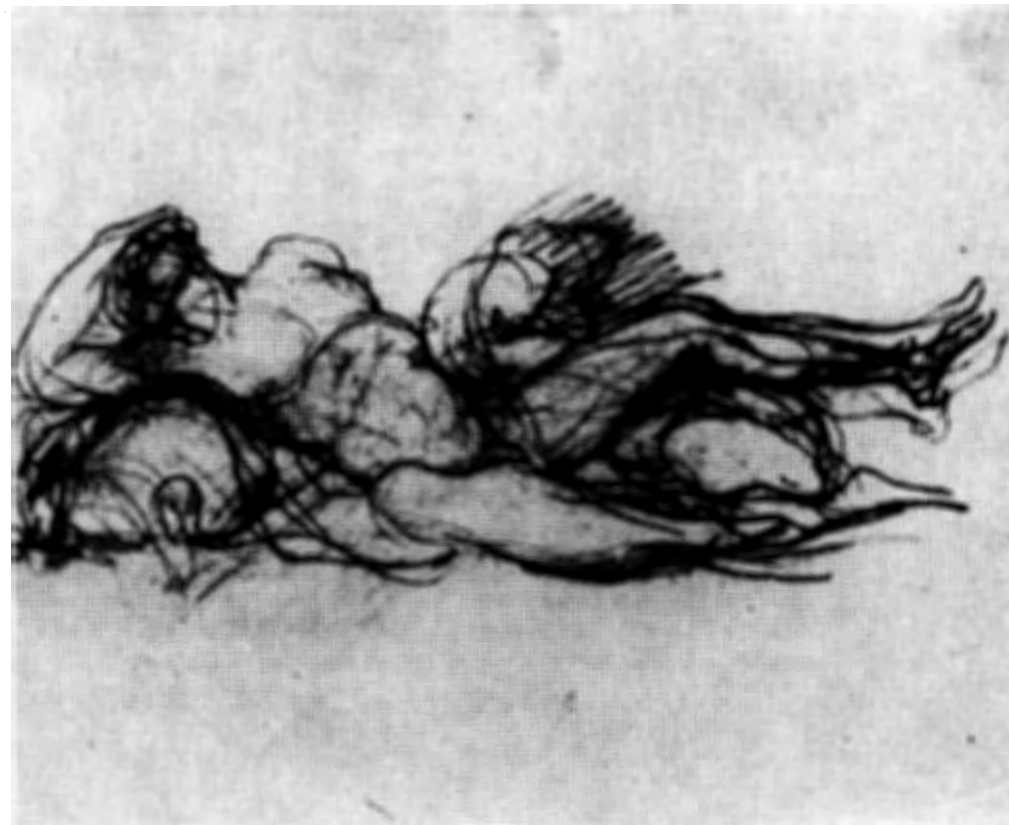
²⁶ *Ibidem*, pp. 124-127. Sul Museo Borgiano a Velletri, vedi Ø. ANDREASEN, *Kardinal Borgia og de Danske i Rom, 1779-1804*. « Rom & Danmark », I, Kbhvn. 1935, pp. 268-313, nonché riassunto italiano pp. XI sg. La villa borgiana (fotografie, *vol. cit.* figg. 101-102) fu tra le perdite nell'ultima guerra.

²⁷ *Reisebemerungen*, pp. 131 sgg.

poiché una volta concluso il matrimonio esso è insolubile. Non di rado egli sceglie — o per sdegno o per avidità di guadagno — la comoda strada d'offrire la propria coniuge dietro ricompensa. Tale vizio — se scoperto — viene punito, nel caso dell'uomo con la galera, in quello della donna con l'ergastolo. Il romano è così poco abituato alla fedeltà coniugale che il seguente episodio si considera eccezionale o addirittura indecente: un certo principe straniero dimorante a Roma abbraccia la sua consorte davanti alla finestra della sua abitazione al cospetto della gente. Ma se una signora dà la mano ad un cavaliere estraneo confidandogli ogni segreto del suo letto matrimoniale, ciò vuol dire galanteria. L'abitudine del cicisbeo a Roma non costituisce un pericolo per l'incolumità matrimoniale, come spesso avviene a Genova od a Milano... Gli artisti hanno a Roma occasione di studiare il nudo sulle modelle più benfatte. Ci sono molte ragazze povere e belle, che si esibiscono come modelle ai pittori; esse posano nei loro alloggi, sacrificando la propria virtù all'altare dell'arte. Ma è un vero scandalo che — durante i pubblici esercizi dell'Accademia di S. Luca — un uomo nudo viene posto presso la Croce, con aria sofferente, per essere copiato dai giovani pittori e finire come bersaglio delle risate degli spettatori... ». Adler, per il quale la piazza del Popolo era il più festoso ingresso del mondo (p. 83), abitava all'angolo del Corso e via dei Pontefici, a pochi passi dall'ormai demolito palazzo Correa, ove alla vigilia di Natale del 1783 scenderà Gustavo III di Svezia, sotto lo pseudonimo del Conte di Haga.²⁸ I più importanti componenti del seguito reale furono Gudmund Göran Adlerbeth in veste di segretario relatore e J. T. Sergel nell'incarico di cicerone e consigliere artistico. Tra le statue che Gustavo acquistò prima della partenza nell'aprile del '84 furono Apollon Musagetes²⁹ e le muse — di varia provenienza e guarda-

²⁸ Sul viaggio a Roma di Gustavo III, vedi C. PIETRANGELI in «Capitolium», XXXVI, n. 10, ott. 1961, pp. 15-21, nonché n. 12, dic. 1961, pp. 13-20.

²⁹ Proveniente dall'ex-pal. Vitelleschi. La statua fu dapprima ricostruita come musa e poi ripristinata come Apollo citarede dal Cavaceppi (B. CAVACEPPI, *Raccolta d'antiche statue busti bassirilievi ed altre sculture restaurate*,



J. T. Sergel, disegno preparatorio per la piccola statua del Fauno. Sanguigna 1770. (Mostra «La Svezia e Roma», catalogo n. 111 B)

Stoccolma, Museo Nazionale

caso « complete » — offertegli dall'incisore Giovanni Volpato.³⁰

Per quanto io sappia il seguente resoconto della memorabile compera (oltre a quelle realizzate tramite l'agente d'antichità Francesco Piranesi) è stato ignorato dagli studiosi in materia.³¹ Si tratta d'una serie di descrizioni dovuta all'antiquario pubblicista Giuseppe Antonio Guattani, curatore delle miscellanea dal titolo winckelmanniano « Monumenti antichi inediti ». ³² Sotto le Notizie sulle Antichità e belle Arti di Roma per l'anno 1784, mese di giugno, leggiamo: « Il non far parola delle belle "Muse" raccolte dall'egregio incisore Signor Volpato, ed acquistate ultimamente dalla Maestà di Gustavo III Re di Svezia, Mecenate intendentissimo delle Arti, nella sua permanenza a Roma, sarebbe un contraddire al genio di molti, che ce le hanno particolarmente richieste... noi al contrario, prima che si chiudessero nelle casse, le abbiamo fatte disegnare accuratamente insieme con l'"Apollo", che diamo al presente (volume), non senza ulterior dispendio, perché le stampe riuscissero degne di così bel soggetto, degne de' nostri Associati, e dell'Augusto personaggio a cui ora appartengono. La Regina Cristina di Svezia fu la prima, che tentasse di fare una collezione di Muse, la quale ora è in Ispagna, nelle Regie delizie di Sant'Ildefonso... ». ³³ Le statue delle Muse — assai restaurate, in parte dallo

Roma 1768-72, II, n. 24), in base al rinvenuto Apollo in simile veste 1774, collocato nel Museo Pio Clementino (S. REINACH, *Clarac de poche*, ed. Paris 1930, tav. 496, nn. 969 e 967, risp. Apollon Musagete Cavaceppi e Pio VI, prov. della cosiddetta villa di Cassius). Vedi H. H. BRUMMER, *The Muse Gallery of Gustavus III*, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, antikvariskt arkiv n. 43, Sth. 1972, p. 15.

³⁰ BRUMMER, *vol. cit.*, p. 6.

³¹ Nemmeno il Brummer ne fa cenno nel suo suddetto studio.

³² 1784-1805. Sul Guattani, dopo 1804 segretario perpetuo della pontificia Accademia di S. Luca e dell'Accademia d'Archeologia, prof. di storia e mitologia, assessore delle romane antichità per la scultura, vedi J. B. H. in « Studi offerti a Giov. Incisa della Rocchetta », Misc. Soc. Rom. Storia Patria XXIII, 1973, pp. 219 sgg., nonché « L'Urbe », 1976, n. 6, p. 1 (puteale Fagan, calco unico nel Museo Thorvaldsen, con la vicenda di Narciso e d'Illa, da noi distrattamente scambiata col mito d'Atteone nell'*Antike Motive bei Thorvaldsen*, Tübingen 1979, cap. 32, p. 157).

³³ Oggi nel Prado a Madrid insieme al noto « Gruppo di S. Ildefonso » (« Dioscuri »), anche esso già appartenente alla regina Cristina (vedi REINACH,

scultore Pietro Pacilli — non godettero la stima del mediatore rivale Piranesi, il quale le giudicava « ni belles, ni muses », riferendosi a suddetti restauri.³⁴ Nell'Elenco delle Sculture nel Museo Reale di Stoccolma (1793-1804), dovuto al primo direttore Carl Fredrik Fredenheim,³⁵ si notano due interpretazioni iconografiche divergenti da quelle analoghe del Guattani. Esse riguardano la musa danzante (Fredenheim, citato da Brummer: « Tersicore »; Guattani-Clarac: « Erato ») e la sorella suonante (Fredenheim, citata dal Brummer: « Erato »; Guattani-Clarac: « Tersicore »).³⁶ In questo contesto ci riferiamo all'autore del grande catalogo svedese Harald Brising: « Le due divinità del canto figurano spesso con le denominazioni invertite ». ³⁷ Le muse in parola rappresentano, secondo le *Einzelauftnahmen* (EA) di Arndt-Amelung, « Erato » con la *kitbara* ³⁸ e « Tersicore » in posa coreografica; ³⁹ Nelle « EA » entrambe le statue sono indicate tra virgolette, come in seguito nello studio del Brummer.

Di ritorno in Patria re Gustavo intendeva abbellire la progettata « Pavillon des Muses » a Haga con le nove sorelle « romane ».

Clarac de poche, ad vocem). Sull'Apollo e le muse, vedi GUATTANI, *vol. cit.*, giugno, pp. XLIX-L, tav. III (« Apollo Citarede o Musagete »); agosto, LXIII-LXV, tav. I (« Clio »), LXVI-LXVII, tav. II (« Euterpe »); sett., pp. LXXVIII, tav. III (« Talia »); ott., pp. LXXXIV-LXXXVI, tav. II (« Melpomene »); LXXXVI, tav. III (« Tersicore »); nov., tav. III, descritta in dic., pp. XCV-XCVI (« Erato »), pp. XCVII-XCVIII, tav. I (« Polimnia »), XCIX, tav. II (« Urania »), C, tav. III (« Calliope »).

³⁴ BRUMMER, *vol. cit.*, nota 15.

³⁵ Sin dal 1792. Intermediario di Gustavo III nell'acquisto d'antichità a Roma, ove trattava con antiquari, artisti e commercianti. Accademico di S. Luca.

³⁶ BRUMMER, *vol. cit.*, pp. 22 sgg., fig. 15 (« Tersicore »), pp. 24 sgg., fig. 17 (« Erato »). « Erato »: CLARAC, *Musée de Sculpture Antique et Moderne* III, Paris 1850, p. 281, pl. 523 n. 1077. « Tersicore »: p. 276, pl. 518, n. 1062.

³⁷ *Antik konst i Nationalmuseum*. Stockholm 1911. XXI, 7: Erato, cfr. XXII, 8, Tersicore. L'autore aderisce all'attuale interpretazione.

³⁸ EA 4954. Altre repliche nei Musei Vat. (HELBIG⁴ I, n. 77) e nella Gliptoteca Ny Carlsberg, Copenhagen (catal. 1951, n. 395).

³⁹ EA 2980-81, altre repliche già Schlösschen Tegel presso Berlino ovest, nel Louvre e nella Galleria Colonna, Roma, Anderson 1934, 40128.

Il pino di Monte Mario

L'uomo propone, Dio dispone. Dopo la pistolettata fatale, avvenuta durante il famoso « Ballo in maschera » all'opera di Stoccolma il 16 marzo del 1792, il « Tjusarkonung » — il re incantatore — portò con sé nella tomba il sogno del Casino a Haga. Apollo e le Muse furono collocate nella omonima Galleria della reggia di Stoccolma, aperta al pubblico due anni dopo l'assassinio di colui che dava nome ad un'era altamente civile nel suo Paese. Una lapide testimonia della regale munificenza. Dopo il trasloco al nuovo Museo Nazionale, nel 1866, il Citarede, insieme alle nove sorelle, tornarono nel 1958 alla loro antica sede, ripristinata nel Kungliga Slottet, ove tuttora fanno bella mostra di sé.

JORGEN BIRKEDAL HARTMANN



« Lo scrittore Holberg in atto di cucinare a Roma ».
Disegno di W. Marstrand.

Oratore in un giudizio universale sui generis, l'Asino difende validamente gli animali, nell'omonimo *Sogno* del Guerrazzi, contrapponendo le loro virtù ai difetti degli uomini. Presente Salomone, la nostra razza non ci fa davvero una splendida figura.¹ Stranezze, pervertimenti, immoralità, tutto quanto possa, insomma, danneggiare i discendenti di Adamo, è portato in causa con molto senno e raffinata malizia, affinché risulti più luminosa l'apologia degli esseri a quattro gambe e a quattro mani. Mentre le aberrazioni degli altri, e in particolare certi innaturali amori, intendono provare, sulla base di solide testimonianze storiche, quali veramente siano le « qualità fisiche, intellettuali e morali » dei chiamati in giudizio.

Serse, ad esempio, prese a delirare per un pioppo, « né si tenne ad amarlo soltanto, ché in segno della sua benevolenza volle fregiarlo di monili, di collane, di ghirlande e di trofei, insegne tutte con le quali gli strenui capitani ed i satrapi prestantissimi onoravansi... Né in questa maniera di amore apparve singolare », continua lo scrittore livornese, « ché Possenio Crispo, suocero di Nerone, fu visto spasimante per un faggio del bosco di Tuscolo consacrato a Diana, e quello egli abbracciava teneramente e baciava, a molli riposi sotto le sue ombre giaceva, di prezioso vino annaffiava ».

Non sono questi i soli casi del genere, illustrati dal Guerrazzi. Risulta tuttavia inesplicabile come allo scrittore livornese, conoscitore profondo della produzione letteraria inglese, tenuta più che mai presente anche in quest'opera satirica, sia sfuggito un episodio di arborea passione, a lui stesso molto vicino nel tempo,

¹ Cito dall'edizione originale. *L'Asino*. Sogno di F.D. GUERRAZZI, Torino, a spese dell'Editore, 1857; pp. 285-86.

e a quelli assimilabili, che ebbe protagonisti un pino romano ed un poeta d'Inghilterra, tra i più grandi del periodo romantico. Nelle centosei liriche che compongono i *Memorials of a Tour in Italy* (1837) di William Wordsworth, si può leggere infatti anche un sonetto intitolato *Il pino di Monte Mario a Roma*. Sonetto i cui versi esprimono le acute sensazioni provate dal poeta, dapprima mirando dal Pincio quel colle, e l'albero doppiamente amato e ammirato.

« Vidi lontano l'oscura cima di un pino apparire come una nube — un delicato stelo il legame che l'univa alla terra nativa — e librarsi alto sull'orizzonte fra le tinte della sera, in pacifica gara per brillare l'una più dell'altra. Ma quando appresi che l'albero viveva ancora, strappato alla sordida scure, per cura di Beaumont, oh, quale onda di tenerezza mi invase! Il pino salvato, con il suo cielo così splendente e la bellezza simile a quella di nube, soffuso di domestici pensieri, di amici rimpianti e di giorni troppo rapidamente trascorsi, soppiantò l'intera maestà di Roma (a me apparsa allora per la prima volta dall'altura del Pincio) coronata dall'immortale cupola di San Pietro ».²

Non è tutto qui. Durante il « viaggio in Italia », allora più che mai di rigore per i nobili anglosassoni, Sir George Howland Beaumont (1753-1827) aveva affinato il proprio gusto ed appreso ad amare il nostro paese. Narra lo stesso Wordsworth, amicissimo, come dicono i versi, del baronetto artista, che all'epoca del primo soggiorno italiano di Beaumont i pini della specie in questione abbondavano, mentre al suo ritorno tra noi, trent'anni più tardi, Sir George aveva dovuto invece constatare con rincrescimento che essi erano divenuti molto rari, specie in Roma e dintorni. Così, appena saputo che il proprietario del pino, poi immortalato nel sonetto, aveva in animo di abatterlo, non esitò un solo istante a riscattarlo con una forte somma, affinché il proposito non avesse più effetto.

Arrivato a Roma da appena due ore, Wordsworth si era talmente commosso nell'apprendere questo particolare da un cono-

² *The Poetical Works of William WORDSWORTH*. Edited from the Manuscripts with textual and critical Notes by E. De Selincourt and Helen Darbishire, Oxford, At the Clarendon Press, 1946; vol. III, pp. 212, 493-494.

sciente del suo compagno di viaggio, che qualche tempo dopo, asceso Monte Mario, non potrà resistere ad abbracciare il tronco di quello che egli stesso definisce « interessante monumento del sentimento provato dall'amico scomparso per le bellezze della natura ». Espressione che va rintracciata in una lettera scritta dal poeta a Isabella Fenwick ancora nel 1843. Mentre alla sorella Dorothy confesserà qualcosa di più. « Sostai sotto il pino riscattato da Sir George... Toccai la corteccia del magnifico albero, e avrei quasi voluto baciarla per amore della sua memoria ».

Quanti, da allora, continuarono ad ammirare il pino che sventava sul profilo del monte tra Villa Mellini e S. Maria del Rosario? Lo videro, sempre dal medesimo osservatorio, Elizabeth Barrett e Robert Browning, come testimonia una lettera della poetessa, nel marzo 1854. « Sono stata a passeggiare sotto gli alberi del Pincio e a vedere il Pino di Monte Marino (sic) », ³ Nel '73, in *Italian Hours*, Henry James quasi parafrasa, a sua volta, i versi e le note di Wordsworth. Anche per lui il solitario pino « dice » molto nel panorama romano (il verbo è dell'americano). « Stando ai suoi piedi », annota, « la cupola larga e lontana, sorretta da un'unica colonna, bianca abbastanza da sembrare di marmo, sembra dimorare nelle più vertiginose profondità dell'azzurro. I suoi pallidi rami grigio-celesti e l'argenteo stelo si fondono in meravigliosa armonia con l'aereo ambiente ».⁴

Gli artisti continuavano anch'essi a « leggere » il Pino sul profilo di Monte Malo. Citazioni quante se ne vogliono. Da Hans Christian Andersen, il favolista, che agli inizi del 1834 butta giù uno schizzo di S. Pietro visto da quell'altura. E il Pino al centro, nel disegno, sovrasta Cupola lontana e cipressi vicini. All'elegante disegno di Walter Crane, un altro inglese, *Monte Mario. Rome 1872*, che fu presente anche nel padiglione britannico dell'Esposi-

³ *The Letters of Elizabeth BARRETT BROWNING*. Edited with biographical additions by Frederic G. Kenyon. London, Smith Elder & Co., 1898 (4^a ediz.); vol. II; p. 162. Tre anni prima della Barrett, aveva ammirato il Pino anche l'economista Nassau William Senior. Cfr. il suo vol., *L'Italia dopo il 1848*, Bari, Laterza, 1937.

⁴ *Italian Hours*, by Henry JAMES. Boston and New York, Houghton Mifflin Company, 1909; alle pp. 283-284 (« From a Roman Note-book »).

zione Internazionale di Belle Arti tenuta a Valle Giulia nel 1911. Il Tevere fa gomito al centro della veduta. Sullo sfondo il Monte, libero e pulito, è appena coronato dal lungo « pettine » dei cipressi di Villa Mellini e dal Pino, isolato sul declivio verso S. Maria del Rosario.⁵ Ma già il 21 Fiorile del 1797 il grande albero era sembrato affacciarsi, quasi chinandosi in un saluto, nella famosa incisione che avrebbe tramandato il ricordo di un triste convoglio. Quello che andava snodandosi nella strada sottostante per portare a Parigi le opere d'arte depredate a Roma dai Francesi.

I fotografi non vorranno essere da meno, e anch'essi si daranno un gran da fare, puntando gli obiettivi in quella direzione. Ecco infatti il Pino, orgogliosamente svettante in tutta la sua maestà, in una fotografia fine Ottocento che ripercorre il profilo del Monte. È riprodotta, a corredo di un mio articolo, a pag. 223 della « Strenna dei Romanisti », 1958. Meno decifrabile invece, il nostro Pino, nel controluce di Pietro Poncini pubblicato a pag. 36 della precedente « Strenna » 1941. Ma già non era riuscito a « vederlo » Carducci, forse sollecitato nell'ispirazione dai suoi prediletti cipressi. Ricordate? « Solenni in vetta a Monte Mario stanno / nel luminoso cheto aere i cipressi, / e scorrer muto per i grigi campi / mirano il Tebro... ». E a lui farà quasi eco il D'Annunzio del *Piacere*. « La città, in fondo, si tingeva d'oro, contro un cielo pallidissimo sul quale già i cipressi del Monte Mario si disegnavan neri ».

Anche la borsa-valori poetica ha i suoi alti e bassi. Ma la situazione Pino, anzi pini romani illustri, era stata realisticamente esaminata fin dal 1887 da uno studioso nostrano, il validissimo Costantino Maes.⁶ Parlando per primo del « Pino di Monte Mario », affermava con grande sicurezza: « Esso è il più protervo e longevo pino di cui si adornino i nostri colli, unico rispettato fin'ora dalle ire celesti, e da quelle viepiù tremende ed implacabili del maltalento umano; emulo della mistica Quercia del

⁵ Il disegno è anche riprodotto nella prima pagina del periodico « Monte Mario », 30 maggio 1970, con una mia breve didascalia.

⁶ *I pini famosi di Roma - 1° Il Pino di Monte Mario*, in « Il Cracas - Diario di Roma », 4-18 settembre 1887.



Monte Mario e il famoso Pino, in una incisione tratta dall'« Album », 1841.

Tasso, e più fortunato de' suoi rivali, il pino cioè de' Colonnese e (quello) dei Barberini». Ma il Pino, orgoglio dei Giardini Colonna, più volte colpito dal fulmine, era stato tagliato fin dal marzo del 1846. Con i suoi 41 metri, aveva diviso l'attenzione, come qualcuno scrisse, « fra le cupole e gli obelischi ». Il Pino dei Giardini Barberini si affacciava invece sul Vicolo di S. Nicola da Tolentino, ma era stato appena ritratto da Ettore Roesler Franz per la sua « Roma sparita », che già cadeva « sotto i colpi spietati della scure mercantile ».⁷

Albero ed episodio saranno invece completamente ignorati nelle successive trattazioni « romanistiche », e un volume specifico sulle ville romane accumula in sole quattro righe tali e tanti errori, da finir col dichiarare che il pino venne distrutto dallo stesso Beaumont, che lo possedé! ⁸ Quando, invece, venne effettivamente abbattuto? Nella sua 19^a edizione, l'opera *Walks in Rome* di Augustus J. C. Hare, curata in quel 1909 da St. Clair Baddeley, riporta che « nel giardino di Villa Mellini, alto su quel lato della collina, vive ancora rigoglioso il famoso *Pino di Monte Mario*, che venne salvato dalla distruzione ad opera di Sir Goerge Beaumont, e il cui tronco fu abbracciato da Wordsworth, che scrisse un sonetto in suo onore ». Può sembrare strano, perciò, che alla stessa data il Baedeker (*Italie Centrale. Rome*, 1909; 14^a edizione, « revue et mise à jour ») ignori il Pino, anche se informa che la Villa Mellini, « qui se trouve dans le rayon du fort de Monte Mario », non è più visibile. Né la medesima guida, nell'edizione del 1883, forniva maggiori lumi, accennando semplicemente a « un pin à pignons » che sorgeva presso la Cappella di S. Croce, all'entrata di quella Villa.

Ce lo dirà invece Umberto Nistri quando il Pino scomparirà. In quella parte delle sue memorie che vanno dal 1906 al 1912. Dalla città, Monte Mario « presentava il pittoresco panorama di un pettine di cipressi dal lato che guarda il Tevere, ora in parte scomparsi per vetustà ed incuria, e di un altissimo imponente pino secolare, che venne abbattuto dal vento in quegli anni, e

⁷ Id. id., 3^o *Il pino dei Barberini*, id., 18 settembre-2 ottobre 1887.

⁸ Luigi CALLARI, *Le ville di Roma*, Roma 1943, a p. 45.

di cui io, per puro caso, assistetti alla caduta dalla finestra della mia casa, attratto dal fragore del tronco che si schiantava alla base, il cui diametro superava il metro di parecchio ». E a distanza di decenni Nistri ne vedeva ancora « la chioma a forma di immenso ombrello oscillare nel vento e cadere rovinosamente al suolo ».⁹

Ira celeste, naturale vecchiaia, o maltalento umano, resta tuttavia immutabile il valore della massima attribuita al cardinale Albani, che di bellezze, presenti nel creato o espresse dalla genialità dell'arte, se ne intendeva. « Se mi distruggono un palazzo », diceva, « posso con uomini e con denari presto riedificarlo; ma non troncate un albero annoso, perché non è in potere d'alcuno di farlo presto ricrescere ». Infatti la scomparsa del pino di Wordsworth e Beaumont sembra sia venuto a privare di un punto trigonometrico fondamentale l'impianto visivo-musicale del paesaggio romano. Tanto che, al momento di dar vita alle pagine sinfoniche dei *Pini di Roma*, Ottorino Respighi fu costretto a dirottare la sua ispirazione sul Gianicolo, a Villa Borghese, lungo l'Appia, presso le Catacombe.

Nonostante questo, il ricordo del grande albero continua a toccare le corde, oggi abbastanza mortificate e dissonanti, di un antico amore per la natura. In maniera da attirare ancora una volta l'attenzione di un inglese, per far degnamente figurare il Pino nel fascicolo di aprile 1976 di « Country Life », dedicato interamente all'Italia.¹⁰ Riguardo a questo mio articolo, invece, esso vuole soltanto costituire una delle tante vagheggiate schede destinate al repertorio poetico-sentimentale di una particolare Roma. Una certa Roma, una Roma familiare, cioè, che continuiamo a portarci dietro, in fondo all'animo o nella memoria, al di là e al di fuori di coercitive tematiche, di discipline più o meno accade-

⁹ Umberto NISTRÌ, *Una coltivazione di rose sulla riva del Tevere*, Roma, Casa Editrice Tiber, 1958; a p. 31.

¹⁰ Ricavo la notizia dall'accurato saggio di Luciana FRAPISELLI, *Il pino romano che acquistò la cittadinanza inglese*, alle pp. 15-24 del volumetto dedicato alle *Presenze di grandi a Monte Mario*, Roma, Edizioni Babuino, 1980. Ma la Frapiselli aveva già provveduto a tradurre lei stessa, per il periodico « Monte Mario », l'articolo di Frederick A. WHITIN: apparso su « Country Life ».

Divagazioni su due architetti del Seicento: i Della Greca

miche. Schede libere e rappresentative, sia pure costruite e « scritte » seguendo irreprensibili criteri storico-topografici, che intendono sottolineare particolari « ore » romane, o « luoghi » prescelti dall'arte e dalla storia.

Lontane perciò, queste « voci », da certe altre destinate a comporre un comune « stradario », ad esempio, o da altri repertori, tipo « Studi romani » anteguerra per intenderci, quasi completamente irrealizzati. Nel repertorio da me sognato, invece, il toponimo deve giocare con il dialetto, il costume incontrarsi con la cronaca, il monumento con l'espressione lirica, la letteratura con la « romanistica », senza trascurare elementi scenici e canori. Un traguardo difficile, al quale, se si arriva, si arriva necessariamente per gradi. Ce lo dice il lungo quanto naturale cammino compiuto, perseguendo quei sogni, dagli acerbi entusiasmi giovanili alla maturità cosciente.¹¹

LIVIO JANNATTONI

¹¹ Per tornare al tema, scoprii il Pino, ma purtroppo non ne parlai, avvicinandomi a Wordsworth durante la preparazione del volume *Roma e gli Inglesi*, del 1945. Tentai però una scheda di Wordsworth « romano » sul mio « Tiberino », nel gennaio-febbraio 1948, e poco dopo abordai decisamente il tema Pino in *Alberi celebri fascino di poeti*, « Il Momento », 27 aprile 1949. E già il 27 agosto 1950 appariva in « Idea », *William Wordsworth in Italia*.

Passai poi alle *Suggestive visioni di Monte Mario nelle testimonianze di poeti e artisti*, « Il Tempo », 23 aprile 1957, e ai *Profili e colori nella Roma di ieri e di oggi*, pubbl. nella « Strenna dei Romanisti » 1958, pp. 223-226, corredando lo scritto con la bella fotografia di cui ho parlato. Infine consegnai Pino e Wordsworth all'antologia *Roma e i poeti*, da me curata per l'editore Sciascia, Caltanissetta, 1960; pp. 38-45. E non è senza significato che sotto la memoria ombrosa di quel Pino, e in occasione di un mio nuovo articolo su Monte Mario, incontrai nel 1961 Luigi Pallottino, che, in tempi senz'altro meno propizi, e al confronto con mezzi irrisori a disposizione, avrebbe idealmente continuato la crociata di Beaumont, attraverso l'Associazione « Amici di Monte Mario » e il periodico omonimo che ne diffonde il verbo tuttora.

11 ottobre 1675, anno quinto del pontificato di Clemente X Altieri: in una casa contigua al monastero dei Ss. Domenico e Sisto, a Magnanopoli, il notaio Vincenzo Paluzzo raccoglie le ultime volontà dell'Ill.mo e Rev.mo Gian Giacomo della Greca fu Vincenzo, « corpore languens in lecto jacens ». Gli fanno corona i testimoni di rito: Antonio Paris romano, Basilio Onofri da Fara Sabina, Domenico Gentile da Ancona, Loreto Pompili, Bernardo Natalizi e Antonio Costantini, tutti e tre da Monte Reale in Sabina, e Simone de Vita da Gubbio (i « romani de Roma » anche allora erano in netta minoranza).

Non è certo una scena delle più liete. Né siamo di fronte ad un grosso personaggio della Roma secentesca; al più il reverendissimo testatore può vantare il titolo di « chierico beneficiato della Basilica Lateranense », per cui, a distanza di tre secoli, potremmo non dargli tanta importanza da ricordarlo su questa *Strenna*. Eppure vale la pena di ascoltarlo, mentre detta le sue ultime volontà, perché indugia a parlare del padre Vincenzo e del fratello Felice che, guarda caso, le cronache d'arte del tempo annoverano tra gli architetti particolarmente attivi in Roma. Basterà ad esempio, tirar fuori dalla Stamperia di Domenico de Rossi alla Pace il bel prospetto del *Palazzo dell'Ecc.mo Sign.r Principe Chigi in piazza Colonna* — disegnato e intagliato da Alessandro Specchi — per vedere il nome del secondo di essi, Felice della Greca, accanto a quelli, niente di meno, di Giacomo della Porta e di Carlo Maderno, come architetti dell'imponente dimora principesca.

Le cose, in realtà, non stanno per Palazzo Chigi come la citata didascalia sostiene e la successiva letteratura d'arte ripete pedissequamente: la fabbrica di Piazza Colonna ha una storia

piuttosto diversa e complicata, come ho avuto la possibilità di dimostrare in altra sede. Ma certo è che a condurre quella costruzione a termine era stato proprio il fratello del buon chierico lateranense; ed essere architetto della Eccellentissima Casa Chigi non era davvero cosa da poco. È quindi per noi interessante apprendere che il padre Vincenzo era a suo tempo morto lasciando in eredità ai figli null'altro che i mobili di casa, del valore al più di cinquecento scudi, e che era stato il fratello Vincenzo, ad accoglierlo in casa, a sovvenirlo e a dargli molte altre prove del suo fraterno amore, per cui ora considerava debito d'affetto nominarlo erede universale delle sue sostanze, mobili e immobili.

Tutto questo è senza meno edificante. Ma quello che ci sorprende è sentirlo affermare che, mentre il fratello Felice con il suo lavoro e le sue fatiche di architetto (« eius industriis et laboribus ») si era costituito un patrimonio molto cospicuo (« ingenitem summam pecuniarum »), il padre invece era morto praticamente in povertà. In verità, non si può dire che l'attività di Vincenzo della Greca nel campo edilizio del Seicento romano fosse stata di poco conto, da che, nel lontano 1616, ancora giovanotto piuttosto intraprendente, salito dalla natia Palermo a cercar fortuna nella Roma dei papi, sonante di opere, aveva trovato lavoro presso l'eminentissimo Scipione Borghese, il potente cardinal nepote di Paolo V, che proprio in quel tempo andava creando la sua magnifica villa suburbana.

Vero è che la prima notizia certa che di lui abbiamo è di una aggressione subita, appunto in quel gennaio 1616. E fu lui stesso a dichiarare in tale occasione al giudice dei malefizi: « Hier sera tornando io dalla vigna del sig. cardinal Borghese a Porta Pinciana, dove io ero stato a pigliar la pianta di essa et giardino, me ne andai a casa di Battista Serondine scultore lombardo... ». Aveva con sé la chitarra e s'era messo a sonare e cantare, quando, giù a Capolecase, era stato ripetutamente urtato da un tizio che, dopo avergli dato del « briccone furfante », lo aveva ferito di spada « in braccio sinistro » e se lui non si fosse fatto scudo della chitarra, le cose sarebbero finite ancora peggio. Questioni di donne, certo, come egli stesso fece capire. Ma è anche certo che siffatte intemperanze giovanili non gli impediranno di farsi strada

nel campo del mestiere e dell'arte; infatti nel secondo decennio del secolo lo incontriamo più volte nei conti della Camera Apostolica come « coadiutore dell'architetto di Palazzo » e misuratore camerale, particolarmente impegnato nelle fortificazioni di Castel S. Angelo e nelle fabbriche di Palazzo Barberini, di S. Ignazio e delle chiese dei Ss. Cosma e Damiano e dei Ss. Domenico e Sisto.

Ma soprattutto un documento c'è, del 1631, che ci attesta quanto il giovane architetto fosse riuscito a farsi valere: la sua successione, niente di meno, al Maderno. Il documento è dell'8 maggio, a firma del Tesoriere Generale Stefano Durazzo che, riconoscendo i meriti acquisiti come coadiutore del defunto architetto della Camera Apostolica, lo nomina « architectum fabricarum eiusdem Camerae et Arcis S. Angeli », con tutti gli onori, facoltà, autorità connesse a tale carica e con la provvigione mensile di 15 scudi: una provvigione non certo da nababbi, ma abbondantemente arrotondata dalle consuete regalie, emolumenti e incerti vari. Non solo, ma il decreto di nomina gli dava facoltà di portare tutte le armi « tam offensiva quam defensiva » concesse agli altri ufficiali e ministri camerale.

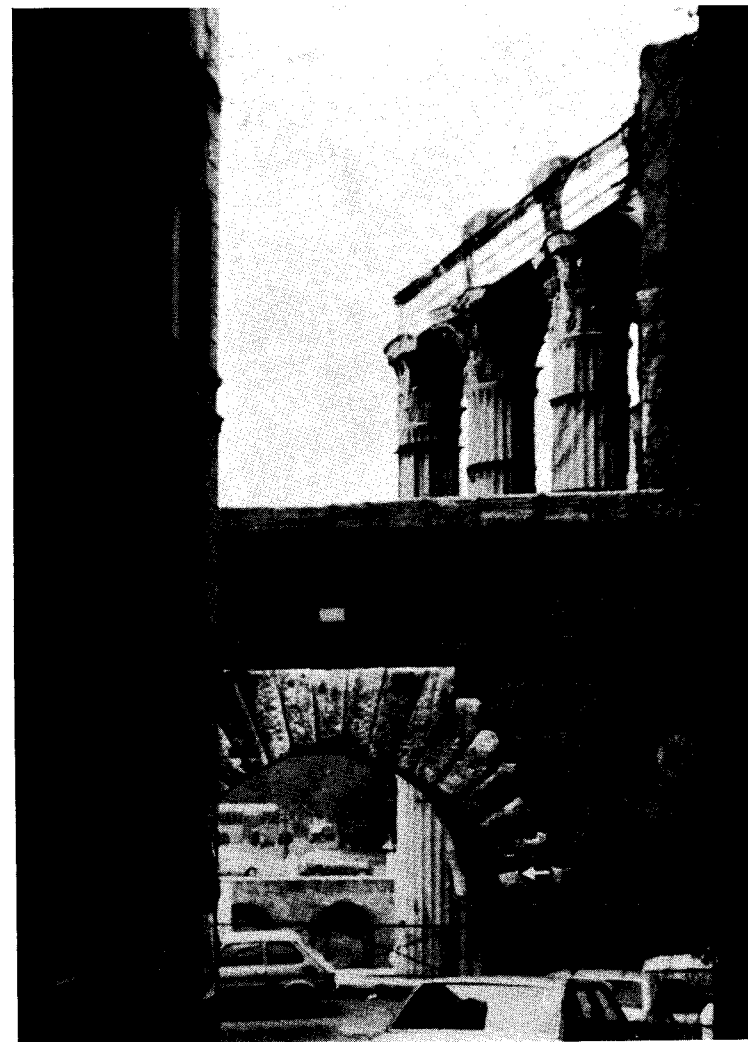
Quindi un architetto con tutte le carte in regola e ben piazzato, tanto che sette anni più tardi, il 20 settembre 1638, è il cardinale Camerlengo, Pietro Colangeli, a rinnovargli l'incarico di *architectus civilis et militaris fabricarum R.C.A. et Arcis S. Angeli, Civitatis Vetulae et Castri Franchi*, sempre in considerazione della sua « in architectura peritia et experientia ». Tutto questo ce lo attesta un infaticabile ricercatore di documenti quale fu Antonino Bertolotti, anche se questa volta andò a riversare la sua erudizione in un periodico di Palermo, del lontano 1875 (le « Nuove Effemeridi Siciliane »). E noi, di rincalzo, se pur a distanza di un secolo, ci siamo affannati a raccogliere — per una rivista meno nota di quel che meriterebbe: « Studi Meridionali » di V. Saletta, del 1971 — schede su schede su questi due Della Greca che varrebbe senz'altro la pena di meglio conoscere; e possiamo ricordare che al nostro Vincenzo non erano mancati lavori di rilievo, come quello della bella chiesetta di S. Caio sulla via ora detta XX Settembre (demolita nel 1880)

e l'altro della monumentale chiesa e monastero dei Ss. Domenico e Sisto a Magnanapoli che lo impegnò fino alla morte, nel 1660 circa. E il Titi, nel suo *Studio di pittura*, del 1674, annoterà a proposito di quest'ultima costruzione: « È stata la chiesa rifatta in forma magnifica con vaghi altari e facciata, disegno galante di Vincenzo della Greca ».

E allora, come si spiega la misera eredità da lui lasciata ai figli? Fu uno scialacquatore e un cattivo amministratore dei propri proventi? Non credo. Credo piuttosto che si trovò a dover fronteggiare guai piuttosto seri: e tutto per colpa proprio del figlio che doveva continuare la sua professione di architetto. Era accaduto infatti, nel 1649, che il giovane Felice della Greca si era macchiato addirittura di omicidio, nella persona di tal Teodoro Leonelli che ebbe appena il tempo, in ospedale, prima di rendere l'anima a Dio, di raccontare quello che era successo. E sono, al solito, gli scartafacci notarili del Tribunale Criminale del Governatore, a conservarcene la deposizione, in data 24 marzo:

Hier sera circa un hora di notte venne a casa mia Vincenzo della Greca, che habita vicino a me alli Pantani et domandò di don Ferdinando et di me che io ero fuori di casa et tornando in quello istante disse a detto don Ferdinando mio fratello et a me che haveria voluto ci fossimo rapacificati con Jacomo e Felice figli di esso Vincenzo e che avessimo fatto una bona pace, et noi respondendoli che non occorreva altra reconciliatione e pace poiché non ci era guerra nessuna et non ci era fra noi alcuna dispiacencia, esso Vincenzo replicò: *Si dogliono li mij figli che li giorni adietro don Ferdinando gridasse con essi per (...) della chiesa di S. Giovanni dove servono* et che io havessi bussato alla porta della loro puttana, che non è vero...

Anche questa volta, dunque, questioni di donne; ma questa volta finite più che male. Infatti, ai dinieghi dei Leoncelli e alle loro proteste che si trattava di un equivoco, Vincenzo della Greca insiste perché venissero a casa sua per fare pace: pochi tratti di strada, dato che abitavano tutti « alli Pantani », cioè in quel dedalo di stradette, tra la Colonna Traiana, Tor de' Conti e la Basilica di Massenzio (Via Alessandrina e via Bonella), scomparso con l'apertura di Via dell'Impero. Qui però avvenne il colpo di scena e l'irreparabile. I fratelli della Greca, chiamati dal padre, si



L'Arco dei Pantani, oggi. Nelle sue vicinanze il giovane Felice della Greca commise nel 1649 un omicidio che fu amaramente scontato dal padre Vincenzo.
(foto Lefevre)

affacciano alla porta di casa, ma appena vedono i Leonelli, « tutto in un tempo — dice il moribondo — uno di essi sparò una archibugiata contro di me che mi colpì nel petto... et sentendomi morire per tale archibugiata mi venni quasi meno et cominciai a gridare *ali traditori, ali traditori...* ».

È ben immaginabile il trambusto succeduto al fattaccio; ed è ovvio che il giovane omicida se ne fuggisse via lontano, tanto lontano che il processo davanti al Tribunale del Governatore (*Romana vulnerum cum archibusciata cum periculo vitae*, poi rubricata in *Homicidio*) fu celebrato « in eius contumacia ». Una aggravante, ovviamente. Eppure, in un tempo in cui le esecuzioni capitali erano all'ordine del giorno per molto meno, la condanna inflittagli fu relativamente mite: « in pena triremium per septennium et scutorum 500 », sette anni di galera (più la pena pecuniaria), anche se allora una condanna del genere si scontava effettivamente legati al banco remi delle navi da guerra, e non era uno scherzo.

A tanta mitezza fu determinante la giovanissima età dell'omicida? O fu piuttosto il padre Vincenzo a mettere a profitto il suo titolo di architetto camerale, a supplicare a destra e a manca aiuti e protezioni e a ottenerli da qualche influente personaggio? Allora non c'erano le giurie popolari ed era facile far correre più o meno grosse somme di denaro per smussare angoli e ungere ruote. Vero è che poco ci mancò che lo stesso don Vincenzo finisse in galera, perché i Leonelli si erano accaniti ad accusare anche lui (che nella faccenda era intervenuto solo per far da paciere) tanto che ci volle l'intervento di un potente porporato per farlo uscire indenne. « Raccomandato dall'Em.mo Sig. Cardinale Mattei » reca a margine la supplica da lui indirizzata a mons. Governatore di Roma perché « non vogli permettere che innocentemente una casa di 12 persone vadino in ruina per una ingiusta pretesenza delle parti ».

Fu comunque per Vincenzo della Greca una grossa disavventura che gli dovè costare non poco cara, anche dal punto di vista professionale. Certo è che sette anni più tardi farà tutto il possibile perché fosse consentito al figlio contumace di tornare dall'esilio senza scontare la pena inflittagli. E ci riuscirà, ottenendo nel 1656 che l'Ill.mo e Rev.mo Francesco M. Baranzoni, *Almae*



Chiesa dei SS. Domenico e Sisto a Magnanapoli. La facciata è architettura di Vincenzo della Greca.

(da una stampa del Falda).

Urbis gubernator, con l'assenso del papa, intimasse alla Curia e al Fisco «perpetuum silentium» su tutta la faccenda: un modo come un altro per porre una pietra su quanto era successo, ma ad una condizione, allora tassativa in simili casi: che il giovanotto si impegnasse con idonea cauzione a non recare danno o offesa ai fratelli dell'ucciso. Non doveva nemmeno passare davanti alla loro casa fino a che essi non avessero acconsentito a far pace con lui. E «far pace» era allora una procedura ben circostanziata, nella forma e nella sostanza.

Non c'è da meravigliarsi che tutto ciò si risolvesse a suon di scudi, e non pochi. E questo giustifica che il nostro architetto, oltre ad essere rovinato nella professione, si riducesse per amore del figlio in precarie condizioni economiche: di qui l'esiguità dell'eredità da lui lasciata. Sì e no che riuscì a mantenere il suo posto di architetto del monastero dei Ss. Domenico e Sisto a Magnanapoli, dove il suo nome figura almeno fino al 1660; e sono appunto gli incartamenti di questo monastero a dircelo già deceduto nel marzo del 1663.

Avrei voluto qui, in omaggio alla memoria di questo non eccelso, certo, tra gli architetti del Seicento, ma pur sempre meritevole di particolare menzione, dare il suo atto di morte, a conclusione di una vita operosa, esemplare di una condizione sociale e professionale molto diffusa nella Roma del tempo. Ma non ci sono riuscito. Mi è mancato anzitutto l'indicazione — indispensabile in ricerche del genere — della parrocchia nei cui confini il decesso ebbe a verificarsi. Avevo solo un'indicazione, di vari anni più tarda: quella della chiesa dei Ss. Domenico e Sisto, in una casa contigua al cui monastero abbiamo visto che nel 1675 il figlio prete, Gian Giacomo, avrebbe fatto testamento, la stessa dove due anni più tardi, il 2 agosto 1677, anche l'altro figlio Felice avrebbe dettato le sue ultime volontà.

Era una casa non di proprietà dei Della Greca, perché intestata al monastero domenicano, ma che essi possedevano certo in virtù del loro incarico di architetti della relativa fabbrica. E il notaio rogante ce la indica con tanta esattezza, «prope et contiguam ven. monasterio praedicto», non solo ma anche «super ven. monasterium S. Catherinae de Senis»; e tanto sono indotto a prestar fede all'esattezza del *Disegno et prospetto* del già men-

zionato Antonio Tempesta, che non mi sembra di azzardar troppo a identificarla nel basso edificio che, guardando bene, si scorge tra le due chiese dei Ss. Domenico e Sisto e di S. Caterina, in cima alla salita di Magnanapoli e all'inizio della ripida discesa del Grillo. Ma è una identificazione che non aiuta molto. Né Ss. Domenico e Sisto né S. Caterina da Siena erano parrocchie. E, per quanto abbia cercato e ricercato (con il cortese ed esperto ausilio dell'addetto all'Archivio del Vicariato, Olmer Tosi) tra registri, rubriche e scartafacci delle finitime parrocchie della zona, da S. Lorenzo in Fonte, a S. Salvatore ai Monti e a S. Maria in Campo Carleo, da S. Maria ai Monti ai Ss. Apostoli e ai Ss. Quirico e Giulitta, l'atto di morte del nostro architetto non è venuto fuori. O mancano gli anni, o mancano i Della Greca.

Eppure, come spesso succede, questa ricerca — fatta più per puntiglio che per altro — non è riuscita del tutto inutile. È servita a mettere a fuoco certi dettagli, diciamo anagrafici e topografici, che qualche luce sui Della Greca e sul loro mondo la danno: dettagli che vale la pena di mettere in ordine cronologico, indipendentemente dal tortuoso cammino che, di registro in registro, di parrocchia in parrocchia, è stato seguito.

A mettermi sulla pista buona è stato un grosso rubricellone di *battezzati* della parrocchia della basilica di S. Marco, dal 1574 al 1912, paziente compilazione da certosino di un anonimo nostro contemporaneo, o quasi, più che benemerito di queste ricerche: tre secoli e mezzo di vita demografica di una popolosa parrocchia alla cui fonte battesimale confluivano una quantità di vicine chiese *filiati* dei Rioni non solo Pigna, ma anche Monti, Campitelli e Trevi. L'area si allarga; e in questa area troviamo cinque Greca o De Gricis che, a controllo effettuato, sono proprio dei Della Greca, nati tra il 1621 e il 1629 appunto dal nostro architetto Vincenzo «panormitano» e dalla moglie Doralice Ridolfi, romana, e portati a quel fonte battesimale: Pietro, Giuseppe, Felice Alessandro, Anna e Francesca.

In questi anni non siamo ancora lontani dal movimentato episodio di Porta Pinciana e Vincenzo della Greca è sempre un giovanotto appena trentenne. Ma non va più girando di prima sera e di porta in porta cantando stornelli salaci a suon di chitarra tanto da farsele dare di santa ragione. Ha messo su casa, sposan-

dosi con una romana Doralice Ridolfi che gli avrebbe dato figli su figli, come allora era di norma, anche se la Parca spietata — anche questo era abituale — gliene avrebbe falciati non pochi. E proprio uno di questi atti di nascita ha indicato che la famigliola aveva preso dimora in parrocchia di S. Lorenzino, o Lorenzuolo che dir si volesse.

Confesso che questo S. Lorenzuolo mi ha dato piuttosto da penare perché certe indicazioni di un erudito romanista, quale è stato Pietro Romano, mi avevano portato su per Via Urbana, fino alla bella antica chiesetta di S. Lorenzo in Fonte. Pista del tutto sbagliata. S. Lorenzino non esiste più; era S. Lorenzo ai Monti che, prima delle demolizioni per Via dell'Impero, stava più giù, tra il Foro Traiano e la Via di Marforio, a un passo da dove sorgerà il monumento a Vittorio Emanuele II. Chi voglia la troverà esattamente indicata, ad esempio, nella Pianta della città di Roma edita nel 1878 dalla Libreria Spithöver. Non esiste più. E chi sa che fine hanno fatto le lapidi, risalenti al Duecento, che documentavano la sua antica storia e il cui testo ci è stato conservato dal non meno e sempre prezioso Forcella. Sono sopravvissuti, invece, della sua parrocchia, gli *Stati d'anime* e proprio per gli anni che qui interessano.

Il primo di tali registri è del 1622, e, a percorrere con la sua guida le stradine e piazzette della zona, ecco alla « scesa Savelli », ad un passo dalla « chiesa di S. Luca de Pittori », che sorge all'angolo di Via Bonella, ecco una « casa del sig. Pietro della Valle », a due porte e più appartamenti. Ma noi questo Pietro della Valle lo conosciamo bene: è il protagonista dello straordinario viaggio in Oriente che lo renderà celebre, lo stesso che tanta parte avrà, al suo ritorno, nella vita culturale romana. Un incontro interessante, senza dubbio; e per noi lo è anche di più perché proprio in uno degli appartamenti di quella casa era suo inquilino (insieme a un don Arsilio De Angelis, beneficiato di S. Giovanni in Laterano e ad un suo nipote) il « sig. Vincenzo della Grecha da Palermo » con sua moglie Doralice e due figli in tenera età e — segno di una certa agiatezza — una « serva » di Chiusi.

L'indicazione è ripetuta negli *Stati d'anime* degli anni seguenti da cui apprendiamo che la casa era prossima alla « strada dei



Palazzo Chigi: « architettura... finita da Felice della Greca ».
Sopra: stampa del Falda. Sotto: stampa dello Specchi.

Pantani », alla « casa delle monache delle Muratte dov'è l'immagine della Pietà » e alla « casa pinta » degli eredi di Gaspare Guerra, l'architetto con il Borromini di S. Andrea delle Fratte. Sono tutte indicazioni interessanti. Ma più ora ci interessa vedere nascere proprio in questa casa di Pietro della Valle, nel 1625 (il battesimo è del 16 novembre), colui che sarà l'architetto del Chigi, Felice Alessandro (il secondo nome non tarderà a cadere) della Greca: un dato che mancava nella biografia di questo interessante personaggio del mondo artistico romano.

Il 1625 è l'ultimo anno che i Della Greca abitano in casa di Pietro della Valle, che proprio in quell'anno torna a Roma dall'Oriente; e la coincidenza potrebbe essere non casuale. Due anni dopo li ritroviamo spostati verso l'Argentina, nella parrocchia di S. Lucia delle Botteghe Oscure, all'Arco dei Ginnasi, un'altra delle tante chiesette, ricche di antiche memorie, sacrificate al piccone dei vari piani urbanistici. E anche qui non manca la sorpresa di un altro incontro. A tenere al fonte battesimale di S. Marco la piccola Anna Della Greca è un altro architetto, Francesco Peparrelli, che il Baglione nelle sue *Vite* cita per molte fabbriche del suo tempo, tra cui quella di S. Caio a cui anche il nostro Vincenzo ha legato il suo nome.

Da S. Lucia delle Botteghe Oscure torniamo nel 1628 in S. Lorenzolo, ma in un'altra casa, proprietà del bolognese Andrea Marchetti, contigua ad altra di donna Olimpia Aldobrandini. Lì nasce un altro dei molti figli di « Vincenzo fu Francesco della Greca di Palermo, architetto ». D'ora in poi la qualifica professionale lo accompagna anche in questi atti anagrafici, a conferma della raggiunta notorietà professionale (nel 1633 il suo nome compare anche tra i partecipanti alla Congregazione dell'Accademia di S. Luca). E a fare da compare di battesimo alla figlia Francesca è un altro architetto della Camera Apostolica, Domenico Castelli da Meli, non uno sconosciuto certo. È il caso di seguire ancora, di anno in anno, e di casa in casa, le peregrinazioni di questa prolifica famiglia siculo-romana? Ci porterebbe troppo per le lunghe. Annoterò soltanto che essa presumibilmente rimase per molti anni sempre in parrocchia di S. Lorenzolo, se ancora nel 1649, al tempo del disgraziato e sanguinoso episodio di cui fu protagonista il giovane Felice, appena ventiquattrenne, i Della



L'angusto Vicolo del Piombo, tra la via del Corso e P. Ss. Apostoli.
I della Greca vi abitarono per alcuni anni.

(foto Lefevre)

Greca abitavano ai Pantani, come si è visto. Ma certo l'accaduto dovè allontanarli da quei paraggi non più ospitali.

Furono anni di angustie e di angosce, fino a che il giovane facinoroso poté rientrare a Roma e addirittura succedere al padre negli uffici della Camera Apostolica; dovè spianargli la strada anche la sua grande bravura nel rilevare piante, prospetti e alzate, sviluppare progetti architettonici, costruire modellini di fabbriche. Ormai ha una carriera assicurata ed è solo una formalità che il 22 novembre 1665 il Cardinale Camerlengo, preso atto della sua dimostrata perizia, lo nomina « unum ex mensuratoribus et exstimatoribus omnium et quorumcumque aedificiorum » in Roma e in tutto lo Stato ecclesiastico, al posto di un altro noto misuratore, G. M. Bolino.

Uscirà invece silenziosamente dalla scena il padre Vincenzo che ritroviamo nel 1660 abitare con tutta la sua numerosa famiglia in parrocchia dei Ss. Apostoli, al Vicolo del Piombo, quello che, angustissimo e buio, tuttora si apre proprio di fronte alla basilica, di fianco alla grande mole del palazzo già dei Colonna e poi dei Chigi, oggi Odescalchi. Il nome di questo vicolo resta ancora da spiegare in modo soddisfacente, ed è curioso vedere gli *Stati d'anime* secenteschi dei Ss. Apostoli distinguere un Vicolo del Piombo minore, da un altro maggiore ad esso contiguo, non lontano, quest'ultimo, dalla chiesa camaldolese di S. Romualdo (legata al ricordo di Mauro Cappellari poi Gregorio XVI, e del suo fedele Gaetanino Moroni) che stava dove ora si apre l'ampia via Cesare Battisti e si alza il Palazzo delle Assicurazioni di Venezia.

Sono piccoli ma curiosi interrogativi a cui si sarebbe tentati di cercare di rispondere. Ma necessità di spazio vuole che non ci si lasci prendere la mano e piuttosto si consideri che probabilmente non fu solo per caso che i Della Greca fossero andati ad abitare lì, all'ombra della fabbrica chigiana: vi era impegnato, accanto al Bernini, anche il giovane Felice della Greca. Apprendiamo poi che proprio lì, « in domo viculi plumbi majoris sita », e proprio in quel 1660 rese l'anima a Dio la signora Doralice, la fedele compagna di Vincenzo della Greca, sepolta nella basilica dei Ss. Apostoli « in sepulcro cordigerarum ».

Quella morte dovè essere fatale per l'ormai anziano architetto

palermitano, ridotto più vecchio dei 65 anni denunziati al parroco. Né valse cambiare per l'ennesima volta casa, per trasferirsi su, a Magnanopoli, in più ariosa e confortevole dimora, presso quel monastero dei Ss. Domenico e Sisto al quale egli aveva dedicato tanto lavoro. Vincenzo della Greca morirà entro breve tempo pur lui, lasciando agli eredi, come abbiamo visto, il solo modesto mobilio della casa dove abitavano. Tutto il resto e la stessa sua carriera di architetto li aveva sacrificati per salvare il figlio Felice dai grossi guai in cui si era cacciato e per dargli una professione che a lui avrebbe fruttato non solo fama ma anche — lo abbiamo visto testimoniato dall'altro figlio sacerdote — « ingentem summam pecuniarum ». Un risultato certo da non disprezzare.¹

RENATO LEFEVRE

¹ Per i riferimenti bibliografici e archivistici sui Della Greca può farsi rinvio alla documentazione riportata nell'articolo di « Studi Meridionali » citato nel testo, di cui le presenti note sono da considerarsi integrazione e aggiunta. Ma si veda anche in R. LEFEVRE, *Palazzo Chigi* (Editalia, 1973), pp. 128-154, 271-276.



Innocenzo XII a Carroceto in un dipinto inedito conservato a Palazzo Borghese

Protagonisti delle vicende che stiamo per narrarvi sono: una città rivierasca del Lazio meridionale (*Anzio*); il suo antico porto neroniano; il papa che lo ha ricostruito (*Innocenzo XII*); la principessa famiglia romana (*Borghese*) che ospitò il pontefice in quella circostanza; un dipinto, tuttora inedito, custodito nel palazzo di Campo Marzio e che esalta il fasto di Carroceto del 1698¹.

Antium, l'antica città dei Volsci, era situata ad appena 50 chi-

¹ Ad eliminare facili equivoci che potrebbero insorgere, precisiamo subito che nello stesso Palazzo Borghese, ed esattamente sulle pareti del pianerottolo del quarto piano della scala di destra (quella, per intenderci, che conduce al Circolo della Caccia), si conserva un'altra tela di eccezionali dimensioni, pari cioè, se non superiori a quelle del dipinto che ci accingiamo ad esaminare, e che riproduce, anch'essa, il *Ricevimento di Carroceto*. Questo secondo dipinto (artisticamente più pregevole ma, crediamo, meno interessante del nostro per motivi che si diranno in seguito) appartiene alla Principessa Santa Hercolani Borghese e fu pubblicato da Maria Dusmet Lante della Rovere in due riproduzioni a colori (una tavola dell'intero dipinto, ed un particolare sulla copertina plastificata) nel suo bel volume «Cronache inedite di Roma Barocca» edito dai Fratelli Palombi nel 1967. L'autrice, però, trascurò la descrizione del quadro (che, del resto, s'illustra da sé) e si diffonde, invece, su un aspetto del tutto marginale del viaggio d'Innocenzo XII: quello, cioè, dei numerosi regali in «robbe magnative» che furono elargiti al Pontefice in ciascuna tappa del viaggio.

Il quadro della Principessa Hercolani rappresenta l'arrivo del Papa a Carroceto e si articola in numerosi vivaci episodi occorsi, tutt'intorno al casale, ai moltissimi personaggi del seguito del Papa ed agli inservienti di casa Borghese incaricati di onorarli con fasto senza precedenti.

Il nostro quadro, al contrario, rappresenta il Casale di Carroceto, nella lunga sezione trasversale, così come fu trasformato ed ingrandito dall'architetto romano Tommaso Mattei per ordine del Principe Giambattista Borghese al fine di ospitarvi degnamente Innocenzo XII ed il suo seguito e riproduce il fastoso addobbo con il quale furono decorati i singoli ambienti del pianterreno e del piano nobile in perfetta adesione con la colorita narrazione dell'anonimo seicentista della quale si accennerà fra poco.

lometri da Roma con la quale era congiunta per mezzo di una strada, detta Anziatina, che si staccava dall'Appia presso il sedicesimo chilometro (nella località detta, oggi, delle Frattocchie). La necropoli, scoperta agli inizi di questo secolo presso il Faro, ha confermato la tradizione che la diceva fondata in epoca assai remota, e dimostra che Anzio era già fiorente nell'età del ferro. Di questa antichità andavano fieri gli Anziati i quali furono gli ultimi a piegarsi alla potenza di Roma contro cui sostennero aspre guerre, prima di esserne definitivamente soggiogati nel 341 a. C.

La tradizione ricorda una battaglia navale, dove gli Anziati avrebbero perduto interamente la loro flotta. I rostri di quelle navi finirono per decorare la tribuna degli oratori nel Foro. Subito dopo (verso il 317 a. C.) i Romani dedussero in Anzio una loro colonia; un'altra vi fu introdotta più tardi durante il Triumvirato, oppure da Augusto.

Per l'amenità del suo litorale, e per la sua vicinanza con Roma, Anzio fu prescelta a sede di ville signorili, la più celebre delle quali fu la sontuosa villa imperiale dove nacquero Nerone e Caligola, e le cui rovine appaiono, in gran numero, nella moderna Villa Sarsina dei Principi Borghese. Da queste rovine vennero alla luce alcune delle più celebri sculture antiche, come il *Gladiatore Borghese*, l'enigmatica *Fanciulla di Anzio* (forse una sacerdotessa) e, sembra, anche l'*Apollo di Belvedere*.

A consolidare il carattere marinaro della città, Nerone, servendosi degli architetti Severo e Celere, vi costruì anche un porto, di forma circolare, con un molo che si vede ancora in parte sulla spiaggia di ponente.

Con il Medioevo, però, la decadenza di Anzio si accentua rapidamente. La prima menzione di un suo vescovo è del 465; ma già nel secolo seguente la sede vescovile viene riunita a quella di Albano.

Nel secolo IX, la città, con il suo vecchio porto, è distrutta dai Saraceni. Anzio scompare letteralmente dalla storia sino alla fine del secolo XVII. Ecco come un cronista dell'Ottocento accenna al suo rapido declino: «*Devastata e deserta questa città, l'attiguo bosco si avanzò a poco a poco fino al lido, coprendo delle sue ombre vaste ruine, sotto le quali essa dormiva con ferreo*

sonno, mentre i secoli mediani vi passarono sopra un dopo l'altro senza destarla ».²

A circa due chilometri di distanza, sopra uno sperone sporgente sulla costa alta e rocciosa, dalle rovine probabilmente di qualche grande tempio anziate dedicato a Nettuno, giacché sin là si estendeva la città nei tempi imperiali, sorse Nettuno che dapprima fu colonia dei Saraceni e che poi, pian piano, assumerà il ruolo della neroniana sorella e rivale.

Di Anzio resterà soltanto un piccolo centro di pescatori dipendente da Nettuno, un misero agglomerato di capanne e di casupole che non giustificava in alcun modo il presuntuoso appellativo di Porto d'Anzio che serviva a individuarlo. Il vetusto porto neroniano seguì da vicino le sorti della città: fu ben presto abbandonato e cadde in rovina; anche il litorale, fra il promontorio del Circeo e le foci del Tevere, era infestato da navi piratesche provenienti dal campo trincerato del Garigliano o da quello di Provenza; la navigazione in quei paraggi era resa, inoltre, pericolosa per le frequenti mareggiate che battevano la costa ed i navigli commerciali non avevano dove rifugiarsi.

Durante le secolari lotte fra Genova e Venezia, tornò ad echeggiare un giorno il nome di Anzio, perché nelle sue acque, il 30 maggio 1378, si combatté una furiosa battaglia navale fra le due repubbliche marinare: dieci galee genovesi, capitanate da Luigi Fieschi, dirette all'assedio di Tenedo, si scontrarono con quattordici galee veneziane agli ordini di Vittor Pisani e furono sconfitte. Quattro galere e lo stesso ammiraglio genovese furono catturati; una andò a fracassarsi sulla costiera di Capo d'Anzio; le altre riuscirono a fuggire.

Nel 1594, Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605) acquistò dal Contestabile Marcantonio Colonna, per la somma di 400.000 scudi, la signoria e il territorio di Nettuno (compreso, quindi, Porto d'Anzio) e li concesse alla Camera Apostolica. Fu lui che, per primo, concepì il disegno di riportare in efficienza il porto neroniano: « *Quod et eo citius eveniet cum Portum Antii antiquitate non omnino collapsum saltem in aliqua parte restauraveri-*

² P. Fr. Lombardi « Anzio antico e moderno », Roma, Pallotta, 1865, p. 287.

mus et ad navigia (cioè le navi di alto bordo) *excipienda aptum, Deo concedente, restituerimus ».*³

Di sì bei progetti, però, Papa Aldobrandini non ne fece più nulla. « *Epperò essendo trascorso un altro secolo, il Sommo Pontefice Innocenzo XII, paternamente commosso a' gridi dei naviganti, e delle vittime de' continui naufragi, e più alle istanze de' suoi Napoletani, si accinse finalmente ad adempiere le promesse fatte da Clemente VIII ».*⁴

La famiglia Pignatelli, dalla quale uscì Innocenzo XII, fu una delle più nobili e rappresentative del meridione d'Italia. Secondo gli araldisti più autorevoli, sarebbe di origine longobarda: fu proprietaria di numerosi e vistosi feudi in quasi tutte le regioni del Reame di Napoli; diede i natali a tre Viceré (di Sicilia, di Catalogna e di Sardegna), a generali, guerrieri e governatori di spiccato rilievo, a Grandi Spagna, diplomatici, ambasciatori, inquisitori ed alti funzionari del Regno molto abili. Fornì alla Chiesa cardinali, vescovi e prelati di rara saggezza. Uno di essi fu perfino elevato agli onori dell'altare: è il Beato Giuseppe Pignatelli (1737-1811) gesuita, che, durante la soppressione della Compagnia, fu intrepido assertore dell'autonomia dell'Ordine.

Ma il personaggio più illustre della Casata fu Antonio che salì al trono pontificio e del quale è indispensabile presentare un sia pur breve profilo biografico.

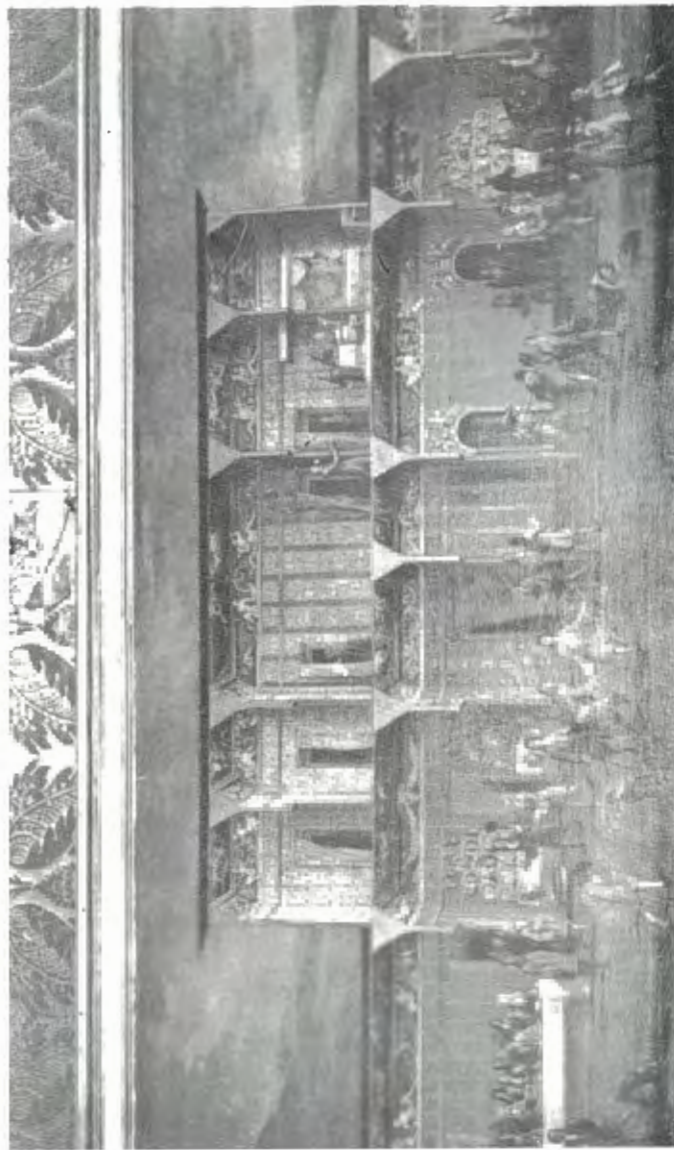
Nacque a Spinazzola, nella Basilicata, il 13 marzo 1615. Fu ben presto governatore di Viterbo, nunzio apostolico a Firenze, in Polonia ed a Venezia, vescovo di Lecce, di Napoli e, nel 1681, da Clemente X fu creato cardinale del titolo di S. Pancrazio. Alla morte di Alessandro VIII, dopo un lunghissimo conclave durato ben cinque mesi, fu esaltato alla Cattedra di S. Pietro ed in omaggio al suo predecessore Papa Odescalchi, che prese a modello nel suo pontificato, volle assumerne anche il nome e si chiamò Innocenzo XII. Nel 1692, con la bolla « *Romanum decet pontificem* », inflisse una severa condanna contro la piaga del nepotismo che dopo di allora, infatti, non assunse più quei depre-

³ Breve di Clemente VIII del 15 Dicembre 1594, conservato in originale nell'Archivio di Nettuno e parzialmente riportato dal Lombardi.

⁴ Fr. Lombardi, *op. cit.*, pag. 296.

cabili e vistosi aspetti che si erano avuti in passato, anche se non si può dire che fosse stato estirpato definitivamente. Fu austero, morigeratissimo e di una tale parsimonia da rasentare l'accusa di tirchieria.⁵ Per risarcire il demanio sperperato dai suoi predecessori, riuscì a risparmiare e a depositare nei forzieri di Castel S. Angelo un milione di scudi. Persino le enciclopedie francesi del Settecento lo chiamarono: « Censeur rigoureux des moeurs et père des pauvres ». Riunì i tribunali nel Palazzo di Montecitorio che da lui fu detto la *Curia Innocenziana*. Condannò la dottrina quietistica del Fenelon. Destinò il Palazzo Lateranense ad asilo degli inabili al lavoro e diede grande sviluppo all'Ospizio di S. Michele a Ripa Grande. Confermò le condanne contro i Giansenisti, ma proibì che fossero molestati coloro che non fossero convinti, per atti esteriori, di adesione alle preposizioni riprovate. Compose la discordia con la Francia sorta fra Innocenzo XI e Luigi XIV; ma questi accordi e l'aver favorito la successione spagnola gli procurarono l'accusa di nemico dell'imperatore e le minacce dell'ora-

⁵ L'autentico popolo romano non lo amò, come, del resto, non amò mai gli altri pontefici prima e dopo di lui che esagerarono nell'uso della lesina. La satira popolare, che aveva battezzato « Papa Pantalone » il suo antecessore Alessandro VIII, perché veneziano, battezzò lui « Papa Pulcinella », perché napoletano. Ma ciò che più attirò gli strali di Pasquino fu il suo stemma parlante che consiste, com'è noto, in tre pignatte disposte a triangolo con la punta in basso (*d'oro a tre pignatte di nero, 2, 1, le due al capo affrontate*). Le pignatte allusive al suo casato — secondo una curiosa tradizione — sarebbero originate da quelle, ricolme di oro e di gioie, che un suo antenato, partito per la Quarta Crociata, trovò a Costantinopoli. Secondo un'altra leggenda, invece, esse alluderebbero ad altre pignatte incendiarie (specie di antiche *bottiglie Molotoff*) con le quali un altro suo antenato avrebbe messo in fuga il nemico. Il popolo le chiamava « boccali » e Pasquino era solito dire: « La tiara è sui boccali ». Appena eletto, riferendosi alla madre del nuovo papa che era Porzia Carafa (una delle più nobili famiglie napoletane), Pasquino scherzò: « Ha per stemma un boccale e per madre una Carafa ». Le pignatte erano anche dette « pile » e ne rimane un simpatico ricordo nella toponomastica romana in quel capriccioso pilastro-monumento eretto sulla rampa del Campidoglio, a destra della cordonata, e che sopporta, sulla cimasa, le tre pignatte a rilievo ed, insieme, due lapidi commemorative in onore di Innocenzo XII che curò l'apertura della strada, la quale prese appunto il nome di Via delle Tre Pile. Il curioso stemma compare pure sul battistero di S. Pietro (prima cappella a sinistra) fatto sistemare da Papa Pignatelli ed, infine, sul monumento sepolcrale di Innocenzo XII eretogli dal Fuga nella Basilica Vaticana e che è un po' miserevole, specialmente se raffrontato con quelli sontuosissimi degli altri papi del suo tempo.



Particolare del dipinto finora inedito conservato a Palazzo Borghese nell'Am-
basciata di Spagna, opera di Giovanni Reder (?) rappresentante lo spaccato
del Casale di Carroceto fastosamente addobbato per ricevervi Innocenzo XII.
(Il Papa è raffigurato nella Sala del Trono, la penultima a destra
del piano nobile).

tore (ambasciatore) imperiale Martinitz. Fu, ad ogni modo, un papa mite, pio e caritatevole. Morì, rimpianto da tutti, il 27 settembre 1700.

Quando Innocenzo XII decise di rimettere in efficienza il porto di Anzio, agì con la dovuta ponderazione e pensò di circondarsi di adeguati consiglieri. Il Lombardi, con la sua consueta chiarezza, così si esprime: «Però, saggio siccome era, (Innocenzo XII), onde non errare volle prima sentire il parere, ed il voto di una congregazione di Cardinali, e di persone intelligenti sui diversi progetti, che gli vennero presentati da vari architetti. Anzi, per meglio appurare la cosa, e deciderla sulla faccia del luogo, sebbene già nella sua grave età di 83 anni, dopo aver ordinato con Notificazione de' 10 aprile 1698 (*Bullar, Magn. Tom. VII pag. 285*) che in sua assenza i tribunali fossero aperti come se egli fosse in Roma, volle portarsi personalmente a questa spiaggia come fece nel dì 21 aprile 1698 con tutta la consulta, con gli architetti Alessandro Zinaghi e Carlo Fontana, dodici Cardinali, e numeroso seguito, come può meglio vedersi alla dettagliata relazione... che conservasi in un codice della Biblioteca Ghigiana, e nell'Archivio Comunale di Nettuno».⁶ Nella Biblioteca Apostolica Vaticana il manoscritto è segnato M.V. III, ff. 291r, 304v, e fu pubblicato da G. B. Rasi nel suo «Discorso storico sul Porto e Territorio di Anzio» (Pesaro, 1833, per Annesio Nobili) e fu riprodotto, anche se soltanto nei punti più salienti, dal Nibby nella sua opera più volte rimaneggiata «Viaggio antiquario ne' contorni di Roma» (Roma, 1819); apparve, inoltre, sempre riassunto, su un quotidiano romano degli anni '30, con il titolo «Grandiosità di Baroni Romani - I Capizucchi e i Borghese nel secolo XVII» stilato da un corsivista di quel giornale («Il Messaggero») il quale, per essere in carattere con l'autore originario, preferisce rimanere anonimo anche lui.

Saremo costretti anche noi a riprodurre alcuni brani della relazione, quelli almeno che meritano di essere conosciuti sia per le insospettite capacità descrittive dell'anonimo seicentista (il quale, forse, era un prelato della corte innocenziana e, come tale, parte-

⁶ Lombardi, *op. cit.*, pag. 296.

cipò al viaggio e fu testimone oculare del sontuoso ricevimento), sia per alcuni squarci di bravura del suo stile, sia — e soprattutto — per la fedeltà nel narrare le cose viste che ispirò lo sconosciuto pittore di Palazzo Borghese.⁷ Giudicherà poi il lettore se,

⁷ In merito all'identità dell'anonimo pittore si consulti il magistrale articolo del compianto Marchese Giovanni Incisa della Rocchetta «Innocenzo XII al Porto Neroniano di Anzio» apparso sul «Bollettino dei Musei Comunali di Roma» del 1967 (n. 1-4, pag. 1 e sgg.). L'autore, in quell'articolo, s'interessa di una terza tela di piccole dimensioni la quale riproduce altri piacevoli episodi accaduti in quel memorabile viaggio, fra Nettuno ed Anzio, ad alcuni Cardinali del seguito del Papa. Quella piccola tela era finita, non si sa come, in Portogallo e, venuta in possesso di Umberto II di Savoia, fu da lui rimandata a Roma e donata al Museo di Palazzo Braschi dove oggi è custodita. Nel suo articolo, Giovanni Incisa della Rocchetta faceva riferimento anche al grande dipinto della Principessa Hercolani ed attingendo ad una precedente notizia di Domenico Montelatici («Villa Borghese fuori Porta Pinciana, con l'ornamenti che si osservano nel di lei palazzo con le figure delle statue più singolari, etc.», Roma, Buagni, 1700), riconosceva autore di entrambe le tele (di quella grande della Principessa Hercolani, e di quella piccola di Palazzo Braschi) Cristiano, o Leandro Reder, detto Monsù Leandro (nato a Lipsia nel 1656, stabilitosi a Roma all'età di 30 anni, vi si era sposato nel 1691, divenne accademico di S. Luca e morì a Roma il 26 gennaio 1729, lasciandovi, fra gli altri, due figli, anch'essi pittori: Giovanni e Jacopo).

Se il Marchese della Rocchetta avesse conosciuto il quadro conservato nell'Ambasciata di Spagna, certamente avrebbe attribuito anche questo a Giovanni Reder. E' evidente, infatti, che tutti e tre i dipinti fecero parte di una stessa fornitura commessa al pittore tedesco dal Principe G. B. Borghese per esaltare le benemeritenze della sua casata acquisite con la duplice ospitalità concessa a Papa Pignatelli nella tenuta di Carroceto.

Ad avallare questa nostra supposizione esistono due preziose stampe dell'epoca (cortesemente segnalateci dal Duca Don Gian Pietro Caffarelli) che qui opportunamente si riproducono. Le due stampe vanno osservate in parallelo con i due quadri di Palazzo Borghese e chiaramente si integrano a vicenda.

La prima stampa è intitolata «Prospetto del Casale di Carroceto dell'Eccel.mo Signor Principe Borghese, ampliato con vastissima fabbrica di legname nella forma presente in occasione del passaggio che fece a Nettuno la Santità di N.S. Papa Innocenzo XII l'anno 1697 (sic!), architettura di Thomaso Mattei Romano... Si stampa in Roma alla Pace da Domenico de' Rossi erede di Gio. Giacomo de' Rossi con licenza de' Superiori l'Anno 1697 e Privilegio del Sommo Pontefice».

Ben 75 particolari, scenette e figurine del ricevimento sono piacevolmente disegnati ed espliciti nelle didascalie in calce alla stampa. Nella parte alta della stessa, sono disegnati, in minuscole proporzioni, a sinistra, la Pianta di Carroceto; a destra, lo Spaccato dei Casoni e Forni, lo Spaccato delle Officine e Stanze Nobili, e lo Spaccato dell'Appartamento terreno, e

in tutta questa sagra dell'anonimato, valesse la pena di risuscitare l'argomento della vivace relazione seicentesca e di stabilire, infine, se dall'esame del quadro, tragga anch'egli la convinzione che il dipinto sia un'autentica traduzione fotografica della cronaca scritta.

Il lungo corteo pontificio — come si è già detto — si mosse da Roma il 21 aprile 1698. La prima sosta avvenne a Tor di Mezza Via che si trovava sulla strada di Albano, a circa 7 miglia da Roma, e che non va confusa con altre località omonime come quella della tenuta del Quadrato alla biforcazione delle strade per Frascati e per Grottaferrata e come l'altra a metà strada sulla Via Ostiense.

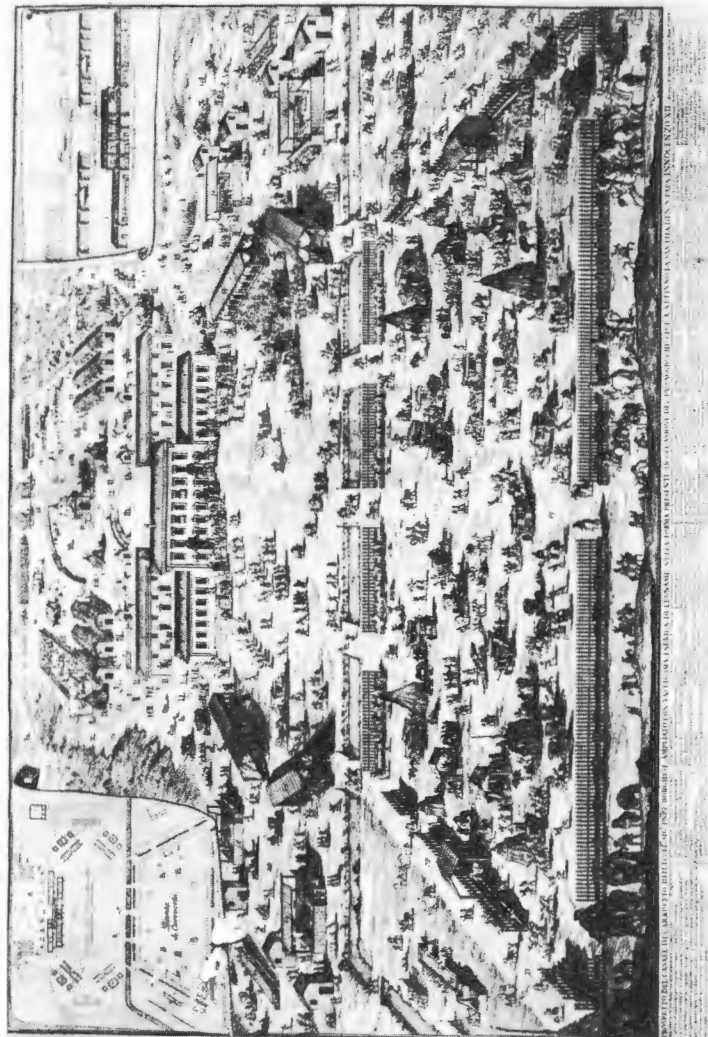
La tenuta dove fece sosta Papa Pignatelli era proprietà del Conte Capizucchi e furono i due figli più piccoli del Conte a fare gli onori di casa. Identica cosa si ripeterà più tardi a Carroceto.

« I due ultimi figli del conte Capizucchi gli si pararono davanti da un lato, ginocchioni, recitandogli con gran disinvoltura ad ossequio un breve epigramma per uno, per felice augurio del suo prospero viaggio, presentandogli poi stampati in raso focuto, contornati con merletto d'oro, che è l'unica stampa sopra tal materia, perché Sua Santità immediatamente proibì qualunque stampa sopra il suo viaggio ». Si osservi, anzi tutto, come i due ragazzi indussero, inevitabilmente, al gusto del tempo (era il secolo delle velleità accademiche) e lessero al Papa il loro bravo omaggio poetico già fatto stampare dal Conte-padre in *raso focuto*. Si osservi, poi, come l'innata ritrosia dell'austero Pontefice si mani-

Piano Nobile. Come è evidente, questa stampa ricalca nel disegno il dipinto della Principessa Hercolani.

La seconda stampa è intitolata « Spaccato del Palazzo di Tavole fatto in Carroceto, cioè del Piano Nobile e Piano Terreno contrassegnato in alzata con n. 1, etc. » (e così via con l'esatta destinazione e la decorazione dei singoli ambienti). Questa seconda stampa non si sviluppa in senso verticale ed orizzontale come la prima, ma solo in senso orizzontale e si preoccupa esclusivamente di offrire al lettore la sfarzosa decorazione degli ambienti che sono disegnati con tecnica finissima, e corrisponde tratto tratto al dipinto conservato nell'Ambasciata di Spagna.

Resta meraviglia come, sia il quadro da noi segnalato, sia le due stampe qui riprodotte fossero sfuggiti finora all'attenzione degli studiosi. E' evidente, comunque, che solo dall'esame congiunto dei due quadri e delle due stampe sia possibile ricavare la cronistoria completa e l'importanza del ricevimento offerto ad Innocenzo XII nella tenuta borghesiana di Carroceto.



Prospetto del Casale di Carroceto in una stampa di Domenico de' Rossi del 1697.

festò, quasi con un tono sgarbato, proibendo immediatamente che fossero pubblicate a stampa le relazioni sul viaggio, e questo spiega, forse, perché anche la relazione dell'anonimo cortigiano di cui ci stiamo interessando rimase anonima e rimase manoscritta nell'Archivio di Casa Chigi.

I due giovani ospiti « anteposero il proprio regalo, cioè due bacili cioccolata, l'uno in pizze, l'altro in pezze, due bacili canditi, due bacili di confezione, due bacili ceci fiori, due gran forme di cacio parmigiano, due vitelle mongane con le sue collarine d'argento e tutte infettuciate, due gran gabbie inargentate ed indorate con intagli e con le armi del Papa sopra, entrovì quattro pavoni, e li due epigrammi in raso focuto coi merletti d'oro... ». Ma ecco che si manifesta subito la scontentezza del Pignatelli, perché « Vi si trattenne il Papa un quarto d'ora, facendo bere ed assaggiare de' canditi i confetti ai signori cardinali. Montarono intanto a cavallo li detti due Capizucchi, con tal garbo, che ne furono molto lodati dalla Santità Sua, come anco pel loro spirito e modestia... ».

Il corteo prosegue per Anzio deviando per alcuni chilometri verso Lanuvio per sostare a Carroceto nella tenuta del Principe Borghese che si trovava a nord di Anzio nell'entroterra di Lanuvio. È chiaro che la sosta doveva essere stata già concordata e preparata dal Principe Giovanni Battista Borghese (1639-1717) che era allora il capo della famiglia e che aveva ereditato da suo padre, Paolo, il Principato di Sulmona e da sua madre Olimpia Aldobrandini, Principessa di Rossano e nipote di Clemente VIII, unica figlia del Principe Giangiorgio Aldobrandini, la primogenitura e le ricchezze di quella famiglia.

Ma non fu il capo della casata a ricevere Innocenzo XII a Carroceto, bensì il figlio di lui Marcantonio III. Probabilmente fra i Capizucchi e i Borghese era intercorso accordo perché fossero i giovani eredi delle due casate a fare gli onori di ospitalità (G. B. Borghese aveva in moglie Eleonora Boncompagni, nipote di Gregorio XIII; mentre sua sorella, Virginia, aveva sposato Agostino, Chigi, Principe di Farnese e nipote di Alessandro VII). È evidente che Innocenzo XII non poteva non accettare l'ospitalità dei Borghese che contavano ben quattro papi in famiglia (Paolo V, Clemente VIII, Gregorio XIII ed Alessandro VII) e questo spie-

ga pure come mai la relazione anonima del viaggio sia finita nell'Archivio di Casa Chigi.

« Alle 14 ore e mezza giunto il Papa a Carroceto smontò di lettiga sopra un bel tappeto e da per sé volle andare a vedere tutta quell'apertura di terreno, e salito di sopra, restò stupefatto di sì gran magnificenza, che in effetto è assai maggiore dell'aspettativa, né simile, nonché superiore l'avrebbe saputa fare chicchessia in sì breve tempo, ed in campagna rasa come questa, dove il Principe Borghese aveva fatto costruire un palazzo di tavole di pianta in augumento di tre sole stanze murate, che erano per ricetto di un suo guardiano; ed ivi, in detto stado di fabbrica, vi fece per maggior sicurezza abitare il Pontefice. Al primo piano vi è una fuga di diverse stanze grandi, oltre una sontuosa galleria, parate tutte di damaschi cremisi nuovi trinati d'oro, siccome le due camere per uno delli signori Cardinali palatini, e le altre de' prelati e caudatari, essendo alcune parate con arazzi di Fiandra istoriati, una di broccato d'oro, e l'altra con grotteschi e figure all'indiana, assai galanti; le volte erano tutte dipinte con gran festoni, e fiorami d'oro accompagnavano il quadrato di mezzo, ove era un arazzo istoriato per ciascuna volta, e li pavimenti erano di stoeie coperte di tappeti. Le tre stanze del Papa nel piano di sopra erano tutte parate di bianco, cioè la prima era di amuer e fiorami naturali tramezzati con colonne turchine ricamate di fiori; nella stanza di udienza ci era il parato e baldacchino ed il trono compagno, tutto ricamato d'oro; e la terza stanza, che era parata come la prima ma senza colonne dove dormiva il Papa, vi era la trabacca ricamata di punto al naturale di seta ed oro di lavoro inestimabile, con sedia e portiere compagne, siccome nella prima stanza li sgabelloni, ed in quella di Nostro Signore vi era la bussola e due gelosie di cristalli per meglio godere la campagna, essendo tutti questi ricchissimi arredi fatti dalla già Principessa per quando mai fosse promosso suo figlio alla porpora.⁸

⁸ Questa recondita speranza della Principessa Borghese spiega molte cose... e spiega pure il fasto senza precedenti del ricevimento di Carroceto; ma ci voleva ben altro per indurre l'austero Papa Pignatelli a transigere nella sua dirittura morale e concedere onorificenze che non fossero pienamente meritate sia pure ad un giovane esponente di una casata imparentata con ben quattro Papi.

Fu dunque servito il Papa nel suo appartamento da per sé con tutti li suoi servizi comodi dell'istesso piano di sopra. Ivi e di sotto vi erano più credenze d'argento, ed alcuni piatti grandi indorati, gran bacili rilevati a cisello molta piatteria di cristallo di rocca, altra di porcellana, con diversi piatti contornati di filigrana, o d'oro o d'argento, ed alcuni con incastri di turchine ed altri di corallo. L'apparecchi delle tavole erano con vaghezza e sontuosità eccedente; vi erano molti trionfi di statue d'argento massiccio, che in mano tenevano varii fiori e frutti, o di piegatura, o di zucchero, o di seta di fattura singolare, che nel ritorno del Papa (cioè nella sosta che il Papa fece a Carroceto durante il viaggio di ritorno) furono mutati con diversa apparenza non inferiore alla meravigliosa maestria della prima. Ciascuna tavola aveva le sue officine da per sé, cioè cucina, forno, dispensa e bottiglieria, senza che gli uni si mischiassero con gli altri, onde con insolito stupore si vedeva mangiare nel medesimo tempo tutti in tante diverse tavole, e da per tutto si mangiò caldo, sì bene che freddo, senza minima confusione: il che di rado succede in simili alloggi reali. La ricchezza delle tavole, la copia delle vivande, la singolarità de' cibi, e l'esquisitezza d'ogni sorta di vino, acqua conce e cioccolata era inesplicabile...

Avanti il detto palazzo vi era un anfiteatro con li quartieri divisi, l'uno per li cavallerizzi, l'altro per li svizzeri, il terzo per li staffieri, sediarì, cocchieri, mozzi e servitori di cortigiani, ed il quarto per i vetturini e per la gente avventizia e tutti comodamente sedevano sotto il coperto di tele. Nel fondo in mezzo v'erano le mangiatoie per 600 cavalli, dietro le quali stavano innalzati cinque gran monti di fieno tramezzati da quattro gran cassoni di biada ad arbitrio di tutti... ».

Insomma fu tale e tanto il godimento che Innocenzo XII ricevette dalla principesca accoglienza che in tale circostanza volle perfino firmare un breve di dispensa matrimoniale e lo contrassegnò (segno d'eccezionale privilegio): « Datum in Villa Burghesiana Carroceti ».

La tenuta di Carroceto viene chiamata villa e forse, dopo le

radicali trasformazioni operatevi dal Principe Giambattista per alloggiarvi il Papa ed il suo numerosissimo seguito, si può ben credergli che villa fosse diventata. Ma, prima, era una landa deserta, assolata, infestata da serpenti ed il suo squallore era già noto fin dall'antichità.⁹ In essa, come avete udito, sorgeva soltanto una modestissima casa colonica per l'alloggio del guardiano. Il Principe restaurò questo casale e lo ampliò straordinariamente con una fabbrica di legno dall'uno e dall'altro lato; la decorò con stuoie, tappeti ed arazzi sontuosissimi; vi trasportò mobili di lusso con preziosi vasellami; vi allestì, perfino, una pinacoteca, una sala per le udienze, con tanto di trono, ad uso del Papa, una camera da letto con il baldacchino, le pareti ricoperte di raso bianco ricamate di fiori; mentre le sale a pianterreno, destinate ai Cardinali ed ai prelati domestici, erano tutte parate di damaschi cremisi trinati d'oro. Tutti i cronisti di Casa Borghese parlano con ammirazione di questo prodigio e l'ultimo di questi, il più vicino a noi, Gino Borghezio, scriveva: « È rimasto celebre un ricevimento che egli offrì nel 1698, nella sua tenuta di Carroceto, a Innocenzo XII che si recava ad Anzio a visitare i nuovi lavori del porto. Nell'aperta campagna sorse infatti, come per incanto, un sontuoso palazzo in legname, riccamente addobbato e fornito di quanto potesse occorrere ad ospitare principesamente il Pontefice e la sua corte ».¹⁰ Il Borghezio, però, anziché attribuire al Principe Giovanni Battista la straordinaria impresa, attribuiva il miracolo al figlio di lui Marcantonio III, poi viceré di Napoli, il quale fu incaricato dal padre a rendere gli onori all'eccezionale ospite.

Circa due mesi or sono, mentre illustravamo per un'associazione culturale romana il Palazzo Borghese, nell'ala che si protende

⁹ Cicerone nel « De Divinatione » narra che Roscio, essendo educato nel Solonio (campo che faceva parte del territorio lanuvino, della contrada, cioè, nella quale sarà il casale di Carroceto), fu rinvenuto una notte dalla nutrice avvolto da un serpente e, nel libro II. c. XXI, dando ragione di questo avvenimento, dice: « Non tam est mirum in Solonio praesertim, ubi ad focum angues nundinari solent ».

¹⁰ Gino Borghezio « I Borghese », Istituto di Studi Romani, 1954, p. 47.

verso Ripetta e nella quale ha sede l'Ambasciata di Spagna presso il Quirinale, osservammo, con stupore, una grande tela appesa molto in alto sulla parete di una delle sale secondarie adibita ad ufficio dell'Ambasciata. Riconoscemmo subito in quel quadro la riproduzione del ricevimento di Carroceto che avevamo letto pochi giorni prima nella colorita relazione dell'anonimo.

L'importanza del dipinto non risiede certo nel suo presumibile valore artistico, bensì nell'interesse storico del soggetto trattato e nella sua fedeltà alla descrizione dell'anonimo. D'altronde, il quadro è pessimamente illuminato e collocato troppo in alto, perciò di difficile lettura ed è arduo anche farne fotografie accettabili. Non sussistono dubbi sull'interpretazione del dipinto. Ci è parso perciò doveroso far conoscere ai Romanisti che ancora la ignoravano una piacevole pagina della cronaca romana fine-seicento ed un'opera pittorica che così chiaramente ha interpretato con il pennello quello che l'anonimo cronista aveva descritto con la penna.

LUIGI LOTTI

Mi corre l'obbligo di ringraziare qui S. Ecc. l'Ambasciatore Gabriel de Cañadas per avermi autorizzato le reiterate visite e le riprese fotografiche; ringrazio, ancora, il dott. Miguel Angel Ochoa Brin, ministro culturale dell'Ambasciata, per la preziosa assistenza accordatami ed il Duca Don Giampietro Caffarelli per avermi segnalato le due preziose stampe ed averne permesso la riproduzione. Foto di Pierluigi Lotti.

(L. L.)

L'opera « Viaggio in Italia » di Goethe è nota a tutte le persone di cultura e particolarmente ai Romanisti che potrebbero considerare il grande poeta tedesco uno di loro ante litteram, anzi il più illustre per il trabocchevole entusiasmo col quale parla di Roma, tanto che a lui si potrebbe attribuire il palindromo che io ebbi già ad illustrare sulla « Strenna » del 1979 « Roma summus amor ». Mi piace tuttavia sottolineare il passo da lui dedicato al Colosseo (Goethe conosceva già il Colosseo da una veduta collocata nella casa paterna, v. n. 4 a p. 582 del vol. « Viaggio in Italia » Ed. Sansoni, Firenze, 1980) che visitò per la prima volta l'11 novembre dell'anno 1786 durante il suo primo viaggio a Roma e che dice così: « La sera siamo stati al Colosseo, che era già l'ora del crepuscolo. Quando si è visto questo monumento, tutto il resto sembra sempre meschino; è così grande che la sua immagine non si può contenere tutta nello spirito; ce lo ricordiamo più piccolo, e se vi ritorniamo, ci sembra di bel nuovo più grande » (vol. cit., p. 137, traduzione di Eugenio Zaniboni).

Se è lecito questo accostamento, ricordo come un'impressione simile sia manifestata da Dante nel XXXIII del Paradiso quando parla della vista della luce di Dio:

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
che 'l parlar nostro, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio (da « ultra »)

(Par. XXXIII, vv. 55-57)

L'osservazione psicologica è simile in quanto la memoria come dice Goethe non può contenere che il Colosseo « rimpicciolito ». Anche in Dante si parla di un possibile rimemorare evidentemente rimpicciolito quando egli dice:

O somma luce che tanto ti levi
da' concetti mortali, a la mia mente
ripresta un poco di quel che parevi,
e fa la lingua mia tanto possente,
ch'una favilla sol de la tua gloria
possa lasciare a la futura gente;
ché, per tornare alquanto a mia memoria
e per sonare un poco in questi versi,
più si conceperà di tua vittoria.

(Par. XXXIII, vv. 67-75)

Anche qui dall'immensità della luce divina si passa ad « un poco » e ad « una favilla sol » e poi di nuovo a « alquanto » e di nuovo a « un poco » che tuttavia possono testimoniare validamente della gloria di Dio alle future genti.

Così in Goethe si sottolinea che nonostante l'immagine nella memoria sia rimpicciolita, quando si torna a vedere il Colosseo « ci sembra di bel nuovo più grande ».

FILIPPO MAGI



In “servizio” al Celio quando regnava Umberto I

Ha raccontato Checco Durante nelle sue memorie, che nel 1913, dovendo comunque rispondere alla chiamata di leva, aveva partecipato ad un concorso per dieci posti di allievo caporale di sanità, era entrato in quel ristretto numero di fortunati e si era presentato al Celio, come prescritto.¹

« Puntuali », scriveva il popolare attore, « ci schierammo sotto la tettoia interna dell'ospedale, il direttore del quale, colonnello medico Mariotti, venne personalmente a darci il suo saluto e con poche cordiali parole ci disse che contava sulla nostra buona volontà perché alla fine del corso fossimo promossi caporali e dimostrato di essere degli *assistenti sanitari* perfetti in modo da poter istruire i coscritti alla chiamata della classe ».

Doveva averne un buon ricordo, se dell'ufficiale l'autore sapeva ancora ripetere il nome a sessant'anni di distanza, anche se poi non si trattava del colonnello direttore del Celio ma solo dell'aiutante maggiore in prima, capitano medico prof. Giambattista Mariotti Bianchi. Un vecchio e ingiallito giornale ci permette del resto di precisare che la breve concione ai dieci allievi caporali avvenne in ogni caso prima del 21 novembre: il « Messaggero » del 22, infatti, a capopagina in Cronaca di Roma, dava con un certo risalto una notizia intitolata « La partenza del Capitano Mariotti Bianchi per Tripoli » e scriveva:

« Una vera folla di amici e conoscenti si recò iersera alla stazione di Termini a salutare il capitano medico Mariotti Bianchi, il quale — dopo esser rimasto per vari anni in qualità di aiutante maggiore all'ospedale militare del Celio — è stato destinato all'ospedale militare di Tripoli. Vi erano tra gli altri il colonnello cav. Grieco, direttore di sanità del corpo d'armata, il tenente colonnello medico Rognoni, direttore interino dell'ospedale mili-

¹ CHECCO DURANTE, *I miei ricordi, le mie poesie* (pag. 17).

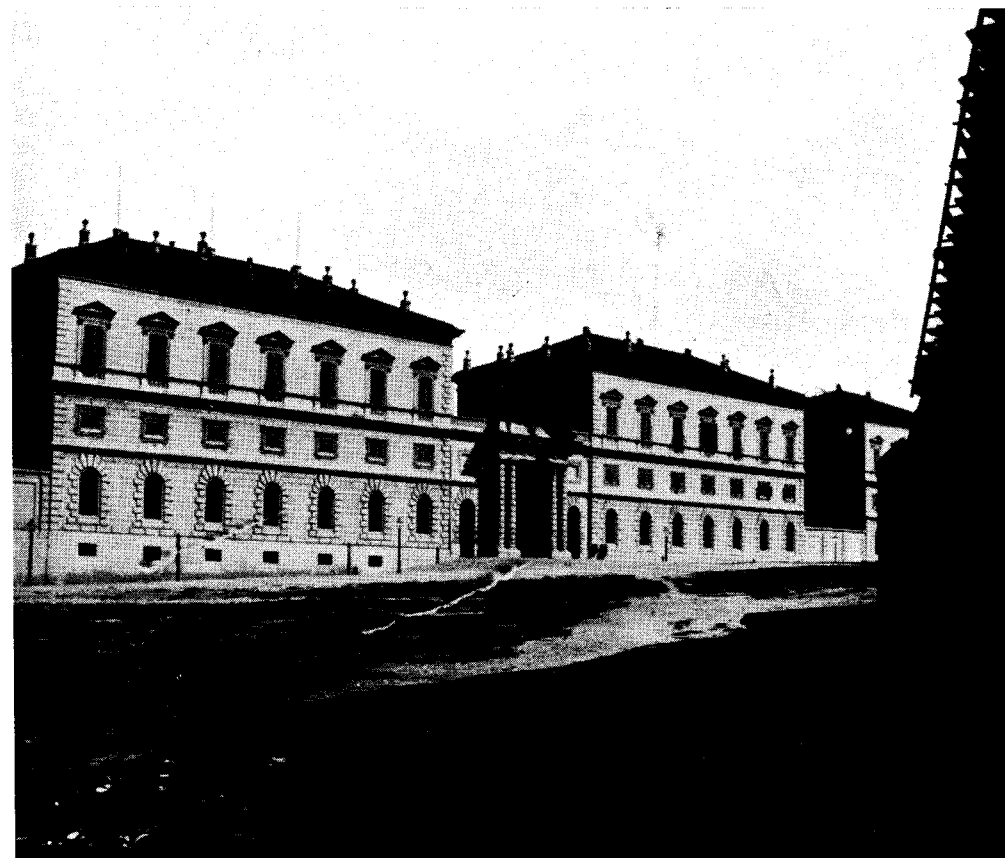
tare, molti sottufficiali e soldati della compagnia di sanità e alcuni giornalisti. L'ispettore generale di sanità generale Ferrero aveva inviato al partente un affettuoso telegramma di saluto e di augurio. Al Mariotti Bianchi — che lascia non soltanto tra i colleghi, ma anche nell'ambiente giornalistico col quale ebbe spesso a trovarsi in contatto, il più grato ricordo — fu improvvisata, quando il treno si mosse, una simpatica, affettuosa dimostrazione ».

* * *

In effetti mio Padre prestava servizio al Celio da circa quattordici anni perché vi era giunto sottotenente di prima nomina nel 1900, quando ancora regnava Umberto I: e poiché amava evidentemente guardarsi attorno e documentarsi, ha lasciato in mezzo alle sue carte alcune testimonianze fotografiche di quel periodo che i lettori della « Strenna » avranno piacere, forse, di veder pubblicate per la prima volta.

L'Ospedale Militare Territoriale, che aveva assunto il nome illustre di uno dei Sette Colli, era una delle realizzazioni urbanistiche dell'età umbertina, opera verosimilmente di quel Salvatore Bianchi che già al tempo di Pio IX aveva progettato la stazione di Termini.² La sua facciata, allora non bicolore come l'hanno maltrattata oggi, sapeva di nuovo, distesa com'era lungo una piazza Celimontana sterrata e deserta, solcata dai rigagnoli dell'acqua piovana. A guardarla dalla terrazza del Celio, la piazza, con l'asinaio che conduce le sue bestie attraverso il fango, appare allora più grande di adesso, perché alcuni isolati che la delimitano a valle non sono ancora edificati. E l'arco di Dolabella, su in cima, accoglie rari passanti. All'interno, l'ospedale non è molto diverso da quello di oggi, con i suoi ponti, sostenuti da colonnine di ghisa, che collegano tra loro, al primo piano, i diversi padiglioni e soltanto l'edificio in fondo non è più lo stesso; c'è anche la pretenziosa fontana dei leoni. Dall'alto, guardando oltre l'ospedale, è un mare ancora di vigne e di orti, al di là dei quali si erge la mole massiccia della Basilica Lateranense, con l'annesso palazzo del Fontana.

² PAOLO PORTOGHESI, *L'Ecclettismo a Roma* (De Luca). Ma il prof. Pi-trangeli cortesemente mi segnala che la costruzione fu diretta dal Durand de la Penne, ufficiale del genio.



Il Celio: un ospedale militare di lusso, come scriveva il Cracas nel 1889.
(Foto del 1900 circa).



Il Celio: l'interno. (Foto del 1900 circa).

I giovani ufficiali buontemponi che formano lo *staff* dell'ospedale, con le loro divise scure dai grandi alamari, alternano ai doveri del servizio i piaceri della vita mondana; e sono di moda allora le cene di militari e borghesi al Castello di Costantino all'Aventino, quello che diverrà poi il Castello dei Cesari.

I soldati, da parte loro, sciamano in libera uscita per piazza Guglielmo Pepe, bighellonando con i loro berretti da marmittone e le tuniche lunghe fra le giostre e gli ambulanti; e sognano il congedo che li restituirà a casa, là dove « si porta il cappello ». Ciclicamente arrivano, stanno un paio d'anni e se ne vanno, cantando i celebri versi d'un ignoto poeta... verista:

Addio ospedal del Celio
co tutte le monachelle,
pappagalli e le padelle
non li voteremo più...

Su questo piccolo mondo veglia con paternalismo tutto militare e piemontese il colonnello Ferrero di Cavallerleone, il riorganizzatore della Sanità Militare, che allora dirige l'ospedale: e prende particolarmente a benvolere il sottotenente Mariotti Bianchi per la serietà e l'impegno scientifico: una stima, ricambiata da devozione, di cui quasi quarant'anni dopo raccolti personalmente le ultime testimonianze.

Il giovane subalterno, infatti, aggiunge all'attività del servizio quella universitaria: è assistente di Marchiafava ad Anatomia Patologica (materia in cui nel 1905 conseguirà la libera docenza), e partecipa agli studi che in quell'ambiente si vanno compiendo sulla malaria, il flagello dalla cui morsa la nuova Roma cerca di liberarsi. Gli tocca anzi la sorte di determinare per primo nel mondo la durata dell'incubazione della malattia. È in occasione del disastro ferroviario di Castel Giubileo, la notte fra l'11 e il 12 agosto del 1900: Castel Giubileo è zona intensamente malarica e mio Padre ottiene il permesso di mettere in osservazione tutto il reparto militare inviato a prestare i soccorsi. Si verificano molti casi di malaria e si sa per certo quando è stata contratta.

Non si deve credere tuttavia che il nostro sottotenente sia solamente uno studioso, perché non manca di partecipare, come i suoi colleghi, alla vita brillante. E poi è buon pianista e musi-

cista appassionato (da studente a Perugia ha perfino diretto due volte al Pavone la « Gran Via » messa in scena dagli universitari) e frequenta l'ambiente dell'Augusteo, dove ha per cari amici due giovani professori di viola, Dedalo Rossini e Girolamo Cerutti, il padre, quest'ultimo, del poeta romanesco Giorgio. Gli piace anche andare a cavallo: e si fa fotografare qualche anno dopo, in sella, nel giardino del Celio. Circola anzi per le vie di Roma con un calessino e la sua cavallina un po' stramba s'imbizzarisce una volta che è costretta a percorrere il Traforo da poco inaugurato, intontita dagli echi: sta per dare giù e lui la sorregge giusto in tempo con un colpo secco del polso e un vetturino di piazza che lo incrocia e ha visto tutto gli grida: « Bravo! ».

Poi passano gli anni e vengono le promozioni e con esse nuovi incarichi e nuove responsabilità, anche di etichetta. Lo Stato è laico e a volte perfino mangiapreti, ma non disdegna la visita all'ospedale militare di gerarchie ecclesiastiche che uno stuolo di ufficiali e di signore accompagna di padiglione in padiglione. O è alle viste il Patto Gentiloni?

La partenza per Tripoli sembrava che dovesse aprire solamente una breve parentesi esotica in quella vita scandita dal ritmo sommesso della pendola appesa alla parete; e invece il ritorno sarà brevissimo perché bisognerà andare subito lassù, a raggiungere la XXIX Divisione che di là dall'Isonzo, in faccia a Gradisca, si sta arrampicando faticosamente sul San Michele. Frattanto i miei fratelli, bambini, guardano dalla finestra dell'alloggio di servizio al primo piano del Celio la lunga fila di carrette militari che arranca in salita per via Celimontana, portando i feriti del terremoto di Avezzano, prelevati a Termini e destinati ad essere ricoverati all'Ospedale Militare.

Cominciano tempi duri. Addio vita serena, addio divise di guarnigione, addio Castello di Costantino e addio piazza Guglielmo Pepe; addio incontri galanti con le signore e addio promesse illusorie di matrimonio alle domestiche del rione.

Fango, grigioverde e sangue accomunano ufficiali e soldati in un'altra dimensione, per più di tre lunghissimi anni. Al dissiparsi dell'immensa nube, il mondo è cambiato, il secolo ha voltato pagina e quelle fotografie di non molti anni prima fanno già storia.

UMBERTO MARIOTTI BIANCHI

Corredini di ebrei nel tardo cinquecento

Si è osservato come, in linea generale, ancora nel Cinquecento non esistesse una vera e propria *moda* per i fanciulli: « l'abbigliamento dei piccoli — scrive Rosita Levi Pisetzky — ancora si informa a quello dei grandi: per i maschietti vestine o saio e calze, per gli adolescenti saio, brache, calze, berretto piumato, pur con alcune caratteristiche, come il mantello corto che differenzia anche l'abbigliamento giovanile ». E fin qui sopravviene una ricca iconologia con campionario di confezioni e gamma di colori che, naturalmente, variano a seconda delle condizioni economiche e sociali delle famiglie, nonché delle relative pretese, ambizioni, e persino degli orientamenti politici, come vedremo poi, ma resta di fatto che « i maschi imitano gli uomini, le femmine imitano con buffa esattezza nel loro abbigliamento le donne fatte, senza per questo perdere la loro incantevole grazia ».¹

Quel povero infelice che fu Benedetto Accolti, finito sotto mannaia dopo la congiura contro Pio IV, riandando nelle sue memorie autobiografiche alla propria infanzia, ai tempi del Sacco di Roma ed al suo rifugio con il padre, il cardinale Pietro, in Ancona, riferì questo episodio che attesta un riflesso di posizioni politiche sulla moda infantile: « Instando io che mi facessi fare una cappa domandatagli col cappuccio alla spagnola — scriveva Benedetto il 3 giugno 1563 in Roma — mi domandò ridendo s'io era spagnuolo o francese; gli risposi che era spagnolo per amor dell'Imperatore [Carlo V] et egli per mezzo ridendo replicò: "Perché tieni da gli spagnioli se Gian Antonio mio figliolo et tuo

¹ R. LEVI PISSETZKY, *Storia del costume in Italia*, III, Milano, 1966, p. 195.

fratello tiene da francesi?» , et certe altre parole alle quali io puerilmente feci risposta ».²

Ma ai fanciulli ebrei domande del genere non dovevano esser poste neppure lontanamente, né essi avevano interlocutori come il cardinale di Ancona che li stuzzicasse qualora avessero desiderato seguir la moda dell'uno o dell'altro contendente. Non conosciamo, del resto, aspetti iconologici, o almeno di quelli specifici, riguardanti fanciulli del ghetto di Roma, ma ci possiamo tuttavia rifare con la documentazione archivistica, come inventari di case e botteghe di ebrei del tempo, dai quali è possibile trarre non poche notizie in merito. Se togliamo via il berretto piumato ed aggiungiamo qualcosa d'altro, seguendo i nostri documenti notarili,³ saremo in grado di ritrovare, senza sforzo di fantasia, corredi e corredini di fanciulli ebrei del Cinquecento romano con fasce « da creatura », camiciole di lino o di seta, bianche o colorate, collettoni di panno o di velluto, trinati o figurati, bavarole, boricchi, tabarrini, cappette, saietti, zimarrette gialle, bianche o rosse, mantelline, scarpini ed altri capi di abbigliamento di cui si farà menzione.

Il 4 giugno 1565, Diana vedova del maestro Vitale di Genazzano e sua nuora Camilla, vedova di Gabriele di Tagliacozzo, si divisero pacificamente l'eredità di quei due uomini, producendo rispettivamente le perizie di Mosé di Simonetto e di Raffaele di Tagliacozzo, ma concordarono di omettere, come cosa inutile dato lo scarso valore, la valutazione di alcuni capi di abbigliamento, ivi compresi « altre camisce de putti, de donna e altri panni de poco momento, che non se stimano perché s'adopreno per casa » (vol. 20, c. 271^r). E ognuno, perciò, putti compresi, si tennero,

² Archivio di Stato di Roma, Notari *Auditoris Camerae*, vol. 2052 (rogito Giovanni Antonio Curto), c. 422^r, 3 giugno 1563. La intera « veracissima confessione » dell'Accolti è riprodotta nel nostro *Lo stampatore Giulio Bolani Accolti detto « Il Bresciano » tra gli eretici e tra i congiurati contro Pio IV*, in « Studi in onore di Luigi Fossati », Brescia 1974, p. 151.

³ Questa ricerca è stata eseguita nel fondo notari capitolini (Archivio di Stato di Roma, ufficio 30, atti Romauli) al quale si riferiscono le indicazioni del volume e della carta date nel testo entro parentesi. Notizie su « i regolamenti suntuari » (specie su quello del 1610), in A. MILANO, *Il ghetto di Roma*, Roma 1964, pp. 329-344.

grazie alla compensazione, quanto avevano in dosso, poca *roba*, certamente, data anche la stagione di ormai incipiente calura.

Si tornò a parlare di quelle povere cose cinque anni più tardi, quando, sempre in quella abitazione del ghetto venne compilato un altro inventario, ancora in seguito ad evento luttuoso. Fu la stessa Diana che il 7 novembre 1570 si presentò al giudice tutelare del tribunale del Vicario di Roma per esporre la nuova situazione e chiedere i provvedimenti del caso. La donna fu ricevuta in Parione dal magnifico Nicolò Randonio nobile vicentino in *lecto iacente propter quandam eius indispositionem*, precisa il notaro per giustificare il luogo insolito in cui, giusta la formula *pro tribunali sedente*, quel giudice ordinario amministrava la giustizia. La vedova del maestro Vitale di Genazzano dichiarò che nei giorni passati era morta la nuora lasciando tre figli ancora in tenera età, cioè *uno masculo vocato Moisis et duabus feminis, una earum vocata Rosa et altera vero Bellafiore*.

Il Randonio non ebbe difficoltà a nominare Diana tutrice e *pro tempore* curatrice dei tre fanciulli ed essa fece prestare fideiussione da suo figlio Isacco e da Simonetto di Samuele del Presto detto « lo Scapigliato » (vol. 25, cc. 338^v-340^o).

Passarono sette giorni ed il notaro Romauli fu nuovamente convocato da quella ebrea, questa volta però nella sua casa in ghetto, dove rogò l'inventario di tutti i mobili, e cioè di vari indumenti, reti da pesca, ottoni, posate d'argento ed altri preziosi, lenzuola e valige, in parte di proprietà della povera Camilla, ed in parte ricevuti in pegno da vari ebrei. Per quanto riguarda l'abbigliamento infantile ed oggetti usati dai fanciulli, troviamo i seguenti « panni di Moisé figliolo di detta qm Camilla: un boricco di panno lionato, una camisciola rossa usati », e inoltre, « un par de scarpini bianchi novi » e « tre campanelle con cifolo grande et catena d'argento » (*ibid.*, cc. 770^v-771^v).

Oltre a questa vicenda che abbiamo potuto seguire meglio, molti altri indumenti di fanciulli si incontrano sporadicamente negli inventari confezionati dallo stesso notaro; come quello delle orfanelle di Isacco di Cave rogato nel loro interesse l'11 luglio 1566 allorché la madre, Lea qm Meir *de Cesarinis alias Ferrante* si rimaritò con Angelo di Sabato di Capua. Le fanciulle possedevano, tra l'altro, « un collettono di panno trinato » valutato

uno scudo e cinquanta bolognini, nonché «doi zimariuole, una gialla e l'altra bianca» stimate due scudi e mezzo (vol. 21, cc. 359^v-360^r).

Un'altra ebrea, Sara moglie di Meluccio di Isacco Cartaro, conservava in una cassa «una camisciola da putto lavorata, tre cuscinetti bianchi» (vol. 19, 2, c. 169^r, 7 maggio 1564); Laura moglie di Beniamino di Abramo, che aveva sollecitato la confezione dell'inventario dei beni maritali, l'8 febbraio 1570, trovò, tra essi, «una cassetta con lavori delle zitelle» (vol. 25, c. 101^v), mentre a *Iacob Moisis de Iacob in clavica hebreorum* venivano contemporaneamente sequestrati, ad istanza di un creditore, il mercante Giovanni Vela, «dodici fasciatori di tela in una fodretta», insieme a varie pelli ed altre cose (ibid., c. 105^r).

Una maggior abbondanza, per quanto riguarda l'abbigliamento infantile, si riscontra nell'inventario di Salomone Gart e di sua moglie Stella qm Crescenzo di Frascati, rogato il 5 marzo 1571 ad istanza di Salomone di Effraim Corcos e di Davide di Salomone Rocca fideiussori del Gart. Salomone e Stella commerciavano abiti e biancheria e, al momento del sequestro, avevano, tra l'altro, «nove camisce da putto», «una zimarra de mocaiale roscia da putto», «doi fasciatori di saia perosina bianca; uno de panno torchino novo; una camiscia piccola da putto», «uno colletto di velluto figurato da putto, un tabarrino con il suo saio de incarnato cremesino con trine; una cappetta piccola di rascia negra; doi para di calzette di lana bianca; un saietto et calze da putto de saia rigata roscia [...] doi gonnelle da putta de panno pavonazzo con trine; una zimaretta de saia semplice biancha con trine torchine», nonché «fasce e fasciatori usati», «un guarnello da putta», «una mantellina di panno torchino» (vol. 26, cc. 131^v-135^r).

I capi di vestiario destinati al commercio si alternano a quelli indossati dai piccoli ebrei, maschi e femmine, né sempre è possibile individuare se agli uni od alle altre servissero, data una certa indifferenza, nell'uso specie nei primi mesi di vita dei fanciulli ed anche nei primi anni, secondo il costume del tempo, nel portare, nonché le stesse fasce, le stesse vestine ed altre cose.

Troviamo infatti — in un documento del 20 marzo 1573 — «tre vesticciolate da putto» nell'inventario di Laudia qm Sabato

Limentano, vedova di Giuseppe Albanese (vol. 28, c. 360^v), «un fasciatore de putto rosso», in quello del 15 ottobre dello stesso anno, relativo a Perla di Giuseppe, moglie di Mosé Mizzan (*ibid.* c. 784^r), «una fascia da putto lavorata di tela roscia vecchia», con «doi cappatori lavorati di seta roscia et un fazzoletto usati», in casa di Perla vedova di Benedetto di Genazzano (vol. 30, c. 230^r, 14 aprile 1575).

E ancora: Lustra qm Mosé di Cameo, vedova di Michele di Ceprano aveva in casa per i suoi figlioli «un cappottino bianco» e «una cappa de monachino» (*ibid.*, c. 730^r, 4 novembre); Iacob di Aversa, «quattro fasciatori da putti di tela et doi di panno basso» (come risultata dall'inventario rogato alla sua morte ad istanza della vedova Camilla di Tagliacozzo e della nuora Allegrezza di Graziadio di Sabatello moglie di Leone, entrambe per cautelare le proprie ragioni dotali, vol. 38, c. 656, 27 novembre 1584).

Quando morì Donna qm Sabato di Sermoneta moglie di Giuseppe qm Melis di Ceprano, si rinvennero tra le sue cose «diece camisciole de lino de li putti, tre fodrette di lino usato, quattro fasciatori», ad uso dei figlioletti Simone, Sabato e Mosé in quel tempo (l'inventario è datato 13 novembre 1586) in età rispettivamente di nove, sette e quattro anni (vol. 40, c. 359). Troviamo poi, nell'inventario di Isacco di Davide di Segni e di sua moglie Bonanna, «un paro di fodrette con lavoro di seta ricamata et turchina nove; un altro paro di fodrette, una con lavoro di seta gialda et l'altra di filo bianco non fenite», così come lo erano «tre camisciole da putto de prima vestitura» (vol. 41, c. 248^v, 20 marzo 1589).

In un gruppo di documenti di anni successivi ricorre la menzione di altri capi di vestiario di fanciulli; e così, tra i beni assegnati sulla eredità di Ventura della Rocca alla cognata Stella, moglie di suo fratello Leone evidentemente a conto della sua dote, figurano, «un manto da donna, doi camise, una scuffia lavorata, tre fasciatori da creatura» (questi ultimi sicuramente degli infanti, vol. 36, cc. 133^v, 178^r, 12 febbraio 1592); tra i beni lasciati da Rubino Auden figurano «un berrettino da putto», «dodici camisciole da putto»; «una scatola con vinti bavarole da putto, sei fasciatori di lana da putto, trenta fasciatori di lino da

putto usati » (vol. 47, cc. 46^v, 87^r, 21 gennaio 1593), tutta roba, o almeno in gran parte destinata al commercio; Isacco del Gioioso, infine, lasciava « una mantellina di velluto turchino » (*ibid.*, c. 602^v, 21 luglio 1593), probabilmente da putto.

Né mancano, tra i documenti che abbiamo rinvenuto altri accenni relativi ai fanciulli ed alla loro vita, si tratta ancora di poche e povere cose che non competono con quanto appare nei ben più ricchi inventari di grandi famiglie romane, ma che non è il caso di trascurare per l'interesse che hanno in un campo ancora abbastanza trascurato, quale è lo studio della vita infantile, specie dove altre fonti tacciono. A garanzia della dote di Maria Rosina moglie di Leone detto Leuccio di Veroli figura, con altre suppellettili, un « letto piccolo da putto con matarazzo, pagliariccio et una coperta vecchi » (vol. 28, c. 326^r, 7 maggio 1573), in quello di Iacob Mursia un « padiglione piccolo da putta da culla de filo » (vol. 45, c. 282^v, con « una zimarra da putto », 13 maggio 1591) e, in quello già ricordato di Ventura della Rocca una « cunnola di noce intagliata con materazzetto », nonché un'altra cunnetta di legno con materazzetto usato » (vol. 46, c. 133).

Completavano il corredo dei fanciulli alcuni oggetti relativamente preziosi, che essi portavano seco e di cui si ornavano, ad esempio la « filzetta di cosette d'argento da putti con un corallo et uno anelletto piccolo acciaccato » trovati nella eredità di Ventura delle Grotte (vol. 34, c. 941^v, 6 novembre 1579) e i « doi campanelli d'argento piccolini da putto » (in quella di Ventura de Rosa, padre di Vitale, Salomone e Sara, vol. 37, c. 823^r, 6 ottobre 1583).

Questo suono argentino sembra portare una nota gaia tra tante miserie e tristezze che ben presto anche quei fanciulli avrebbero incontrato.

GIAN LUDOVICO MASETTI ZANNINI

“Le povere suicide” di Tito Mammoli

Il 25 gennaio 1888 la compagnia di Enrico Dominici metteva in scena al Teatro Manzoni di Roma *Le povere suicide. Drama storico contemporaneo* di Tito Mammoli. Il successo di pubblico fu immediato e unanime; i critici, invece, non si dimostrarono affatto benevoli, riconoscendo nella trama un tragico fatto accaduto un anno prima, accusarono l'autore di aver profanato la memoria delle povere disgraziate giovanette e giudicarono il dramma immorale.

L'intervento delle autorità fu immediato: dopo la prima replica il Prefetto Serrao proibì le rappresentazioni suscitando un coro di proteste da parte del popolo e dello stesso autore, il quale, il primo febbraio, inviava una lettera al Direttore de *Il Messaggero* con la quale affermava che era certo « di non aver compiuto cosa *indelicata e immorale* [sottolineato nel testo], e che meritasse accuse e proibizioni di sorta », poiché suo unico proposito è stato proprio quello di voler riabilitare la memoria delle due povere ragazze che qualche loro nemico personale cercava infangare. « Erano povere e sole — prosegue la lettera — e combattevano tutto il giorno contro tristi che le insidiavano e morirono appunto per non prostituirsi, costrette dalla miseria. Lo prova ancora un'ultima lettera di Mary, che io stesso ho letta e che fu raccolta a pezzetti da terra e ancora si conserva. Quindi se passato più d'un anno, io ho tentato, con semplice e delicata allusione, farle rivivere sulla scena, raccogliendo, senza accennare nomi e luoghi, i soli episodi del vero i più dolorosi, io non lo feci che per rivendicare la loro memoria, mostrandole quali erano di fatto buone ed oneste; oneste, ripeto, perché diversamente, belle come erano, ben altre vie avevano per vivere ».

Dopo questa leale, sincera e umana chiarificazione, al Mammoli venne concesso di rappresentare nuovamente il suo lavoro

teatrale che, ancora dopo otto anni, veniva messo in scena ottenendo sempre uguale e immutato successo.

Il fatto che ispirò l'autore e che commosse tutti i romani e l'intera popolazione italiana avvenne nella notte tra il 6 e il 7 gennaio 1887. In un appartamento di vicolo Rosa 13 (scomparso in seguito alla sistemazione di Piazza Colonna) si trovarono i corpi di due ragazze e un giovane asfissati dalle esalazioni di un braciere di carbone. Le tre lettere trovate accanto ai corpi toglievano ogni dubbio che non si trattasse di una disgrazia.

La stampa romana ed anche nazionale dedicò largo spazio alla triste vicenda. Si interessò del caso perfino *L'Osservatore Romano* del 9 gennaio. *Il Messaggero*, nelle edizioni dei giorni 8, 9, 10, 11, 12, 16, 18, 25, 26 e 27 dello stesso mese, tenne quasi una rubrica fissa, nella quale offriva vari particolari sulla tragedia e i suoi protagonisti.

Sulle cause del triplice suicidio correvano le voci più contrastanti.

Le due ragazze, Matilde e Mary, di 18 e 16 anni, erano figlie dell'allora ben noto pittore viennese Antonio Romako. Esse erano splendite ragazze, rari esemplari di bellezza teutonica: portavano i capelli bruni sciolti sulle spalle, vestivano con eleganza un tantino eccentrica indossando abiti attillati e, a quell'epoca, cortissimi, tanto da lasciar vedere il polpaccio e gli stivaletti alti. Portavano cappellini all'alpina e grandi, vistosi scialli. Eccellevano nella pittura e nella musica; frequentavano assiduamente gli studi dei pittori amici del padre, i teatri e le sale da concerto. La naturale indole gioviale e la fresca esuberanza prorompente dall'età stessa dava credito a quanto, lingue malevole, insinuavano dubbi sulla loro onestà.

La vita indipendente che conducevano e il fascino che emanava da quelle due bellezze colpiva irresistibilmente la fantasia dei giovani romani. Una caricatura di Matilde e di Mary apparve ne *Il Cicerone*, un allegro e spiritoso giornale umoristico romano.

Lo scrittore Tito Mammoli, che abitava in una stanza adia-

cente a quella occupata dalle Romako e che le aveva sempre ammirate per la loro indubbia onestà e serietà di costumi, rimase fortemente turbato dal folle gesto compiuto e volle abitare la stessa stanza che fu teatro della tragedia; lì, nel silenzio di quel luogo santificato dalla morte, compose il dramma nel quale ricostruì, fedele alla verità, le circostanze che condussero le sventurate a compiere il gesto estremo.

Atto di giustizia per lui doveroso provocato dall'apparizione, dopo pochi mesi dal fatto, di un ignominioso romanzo: *La tragedia di piazza Rosa (i Suicidi di Roma)*, edito da Perino e illustrato da Giuseppe Marchetti con vignette infamanti l'onestà delle protagoniste che portavano lo stesso nome e cognome delle due sventurate. L'autore era Ernesto Mezzabotta (1852-1901), vicebibliotecario della Casanatense, vicedirettore del *Capitan Fracassa*, giornalista, romanziere e attivissimo collaboratore del Perino. Dedito al gioco, quando ebbe bisogno di denaro propose all'amico editore un romanzo ispirato a quel pietoso fatto di cronaca che il Perino accettò senza esitare prevedendone un vantaggioso affare editoriale.

Tito Mammoli, da sagace giornalista qual'era, riuscì a ricostruire su testimonianze dirette le vicende familiari che furono all'origine di quel dramma umano. Egli era vecchio del mestiere: a Forlì, dove nacque il 2 febbraio 1848, fondò l'*Ateneo Romanognolesco*, periodico letterario, artistico, scientifico che apparve nel 1876. Trasferita, nel 1883, la redazione a Roma, modificò la testata in *Ateneo Italiano*; il periodico ospitò le migliori penne del momento e vi collaborarono anche personalità politiche quali: Bonghi, Bersezio, Correnti, Cavallotti. La produzione letteraria del Mammoli spaziò dal teatro alla poesia, dal saggio sociale alla narrativa. Morì a Roma verso il 1907.

Non ci risulta che il dramma *Le povere suicide* sia stato pubblicato; ne possediamo il copione originale colmo di correzioni e aggiunte autografe, arricchito da alcuni ritagli di giornali sulle avvenute rappresentazioni e di una copia del testo della importante lettera ricordata che l'autore scrisse a *Il Messaggero*.

Il dramma è in cinque atti e un prologo, l'azione del quale è costituita dalla scena che sta all'origine di tutta la vicenda: la fuga della madre con un altro uomo. Da quel momento per le due ragazze — che sulla scena si chiamano Amelia e Elisa — iniziò una dolorosa odissea che ci viene narrata da una di esse nella scena ottava del primo atto:

« ELISA. Tre giorni dopo la sua fuga il basso disperato partì per l'estero, disse per due mesi, per compiere un lavoro. Intanto ci lasciava quei denari che ci aveva dati nostra madre e ci prometteva, nel caso ritardasse il ritorno, di chiamarci seco. La mancanza di mezzi glielo impedì fino ad ora. Vergognose noi pure ci allontanammo da Messina senza che nessuno sapesse la nostra dimora in Roma. Qui siamo da un anno, ma i denari finirono; lottammo con la miseria, circondate da seduzioni, da insidie di tristi; accettammo questo pietoso mestiere di modelle ultima salvaguardia alla nostra onestà e alla nostra estrema miseria ».

Elisa narra le loro peripezie a Gustavo Lafourt, un vecchio amico di famiglia, il quale, frequentando lo studio di un pittore, riconobbe nelle modelle che posavano per quello, le figlie dei Romako. Addolorato dalla sfortuna che le aveva colpite, le prese sotto la sua tutela, dando loro un alloggio decoroso dove potevano vivere serene sino a quando non fosse tornato il padre. Esse si erano anche fidanzate e sognavano di sposarsi quanto prima. Ma tanta gioia non doveva durare a lungo.

Due inqualificabili giovani ordirono una infame macchinazione ai danni delle due ragazze, con la complicità del portiere del vicolo Rosa, dove essere abitavano, divulgarono come le sorelle conducevano vita disonesta ed equivoca; contemporaneamente inviarono una lettera anonima dello stesso tenore al Lafourt. Un giorno essi riuscirono a penetrare furtivamente in casa delle ignare vittime per mettere in atto i loro bassi propositi: avvenne che mentre stavano circuendo le indifese ragazze, entrò il Lafourt: le poverette videro in lui la salvezza, invece proprio da quel momento stava iniziando la tragedia.

Nella scena ottava del secondo atto è la chiave del dramma:

« Lafourt caccia via gli intrusi e rimane solo con le ragazze.

ELISA. Grazie, grazie Sig. Lafourt, per la seconda volta ci avete salvate.

LAFOURT (dando ad Elisa la lettera). Leggete.

ELISA (leggendo). « Sig. Lafourt, Le due sorelle che voi con tanto amore beneficate e proteggete sono indegne del vostro affetto. La loro condotta è disonesta, si vendono al primo che meglio paga, sorvegliatele e vedrete.

Un vostro amico »

ELISA. Ah, vili, vili, dunque voi ci credete disoneste. Dunque non ci stimate, più non ci amate?

LAFOURT. Io non ho detto nulla di tutto ciò. Ho saputo dei vostri convegni, non volevo credere. Io stesso ora ho fatto l'ultima prova con voi, indi ho sorvegliato, ho visto e mi basta.

ELISA. Ma questi infami voi li vedeste.

LAFOURT. Questi non sono che avventurieri, cercano ciò che la vostra condotta dà loro il diritto di cercare...

ELISA. Il diritto di cercare?... questo è troppo Sig. Lafourt. Dunque voi ci credete disoneste; no, una sola fu la nostra colpa... l'avervi nascosto il nostro affetto.

LAFOURT. È inutile, non sono né scuse né pretesti che io ricerco da voi. Mi sapete ardente negli affetti, tenace nelle volontà, ma rigido nel dovere. Non ho mai permesso che alcuno rida di me e mi faccia suo zimbello. E la gente già mormorava e rideva per le mie cure verso di voi, ed ora solo comprendo e spiego i misteriosi sarcasmi dello stesso portiere quando io entravo in casa vostra.

ELISA. Sig. Lafourt, coloro che hanno potuto calunniarci, che hanno potuto consigliarvi a spiarcì sono tristi, vili, forse persone che tentarono, ma invano, sedurci... Sì è vero, fu colpa per noi il silenzio; quando eravamo modelle ci incontrammo con due giovani onesti. Essi ci rispettarono sempre, come sorelle ci amarono ed attendono l'istante per domandare a voi e a nostro padre la nostra mano... Non ridete, vi giuriamo sulla vita di nostro padre che ciò è la verità. La nostra colpa fu il tacervi questo amore. Ma se noi amiamo non potete farci rimprovero. La giovinezza ci invita all'amore, le sventure ci rendono necessario questo beneficio del cuore.

LAFOURT. Amare non fu mai colpa, ma io lo vedo nel contegno vostro; per voi amare non è solo un ideale di virtù... Nò voi vorreste schernire colla menzogna e col velo dell'innocenza l'opera mia di beneficenza. Nò, basta, il troppo uccide... Nate da una madre disonesta non potevate che seguirne l'esempio...

AMELIA. Sig. Lafourt siete crudele...

LAFOURT. Scriverò a vostro padre, io stesso lo chiamerò e verrà per portarvi seco; io non voglio responsabilità, sono stanco degli uomini e di voi. È inutile, sono irremovibile, da questo momento vi abbandono e vi lascio per sempre... ».

Le ragazze si ritrovarono, così, nuovamente sole ed abbandonate e per di più, mal giudicate e portate di bocca dal vicinato; rimase loro il conforto dell'amore e la consolazione dell'imminente matrimonio. Ma anche quest'ultimo filo che le legava alla vita venne spezzato dalle famiglie dei loro fidanzati che, date le voci che circolavano, costrinsero i rispettivi figli a rompere il fidanzamento.

Per uno di essi, quasi subito si combinò il matrimonio con una cugina; l'altro, che amava sinceramente e profondamente, per non far morire di dolore sua madre, con l'angoscia nel cuore si era rassegnato ad ubbidire. Decise di far visita per l'ultima volta alla ragazza per spiegarle la ragione della sua decisione. Entrato nella stanza trovò che le sorelle disperate avevano acceso un braciere di carbone per morire avvelenate dalle esalazioni; a quella vista, avendo la prova della fedeltà e della innocenza e onestà delle ragazze, che preferivano la morte alla vergogna, non indugiò un istante a morire anche lui, accanto a colei che veramente amava.

L'autore, che non ha avuto altra mira che rivendicare la memoria di Matilde e Mary Romako, cadute vittime della perfidia di qualcuno che aveva tentato, con la calunnia, distruggerne l'onore e infangare la purezza del loro cuore, non poteva meglio affermare con piena e soddisfatta consapevolezza come « lo stesso padre di esse — egli scrive nella lettera più avanti citata — non potrebbe, davanti al mio dramma modesto, che provare per sé e per le sue figlie, la compiacenza della rivendicazione giusta ed opportuna ».

* * *

Dagli articoli apparsi ne *Il Messaggero* e da una rapida ricerca condotta nell'Archivio Storico del Vicariato si è potuto dare un nome e un volto reale ai personaggi della vicenda narrata ne *Le povere suicide*.

Antonio Romako, nato a Vienna nel 1832, visse lunghi periodi in Italia: nel 1855 e poi dal 1857 al '76 soggiornò in Roma,

dove aprì lo studio in Piazza Campitelli; ci rimangono di quel periodo numerosi acquerelli di scene popolari romane. Lavorò, in seguito, anche a Parigi e in Svizzera; molte sue opere sono conservate nei musei di Vienna. L'11 giugno 1862 sposava Sofia Köbler, figlia dell'architetto tedesco Karl. Dal matrimonio nacquero: Rodolfo, Giulia, Luisa, Matilde e Mary. Le due ultime figlie studiarono a Napoli, dove ricevettero una raffinata educazione artistica e umanistica.

I Romako godevano a Napoli di un'ottima considerazione, sia per il lustro delle eccellenti doti d'artista di Antonio, sia soprattutto per il fascino delle sue figlie, le quali erano l'ornamento dei salotti mondani.

Un avvenimento imprevedibile sconvolse nel 1885 la famiglia Romako: la signora Sofia abbandonò il tetto coniugale per andare a convivere con Max Doenniger, ricco barone tedesco, e insieme, si stabilirono, prima all'Isola Liri, poi a Portici, alle porte di Napoli, dove occuparono un appartamento nell'ex palazzo reale.

Antonio Romako non resse allo scandalo: abbandonò Napoli e si trasferì a Roma in via Leopardi 38. Trascurò ogni impegno di lavoro per dedicarsi tutto ai figli; ma il dolore gli impedì di essere all'altezza del compito, tanto che nel 1886, affidate le ragazze alle cure della nonna materna, Teresa Belardinelli, si ritirò a Vienna. La anziana donna non poteva avere autorità sufficiente sulle ormai adulte nipoti. Vivevano con lei Luisa, Matilde e Mary; Rodolfo e Giulia dovevano essere, probabilmente, già sposati.

Mary e Matilde misero a profitto le loro doti artistiche e musicali per procacciare da vivere alla famiglia: sapevano dipingere e suonare benissimo il pianoforte (le si vedevano sempre con fogli di musica in mano). Frequentando gli studi di amici pittori, dove si prestavano anche a far da modelle, incontrarono, un giorno, un amico del padre, il ricchissimo banchiere inglese Cirillo Bexley Vansittart, che aveva il suo ufficio di cambio in Piazza di Spagna e abitava nella vicina via della Croce 78. Era un distinto giovane sui trentacinque anni, sofferente di una grave insufficienza cardiaca,

per la quale doveva guardarsi di evitare ogni pur minima emozione di qualsiasi natura, che gli sarebbe stata fatale; fu per consiglio dei medici che si stabilì in Italia.

Il Vansittart, informato dalle ragazze su quanto era accaduto, a nome dell'amicizia che lo legava ad Antonio Romako, decise di prendere sotto la sua tutela Matilde e Mary. Mise a loro disposizione un decoroso appartamento in una zona elegante di Roma e dispose i mezzi necessari affinché esse potessero svolgere la libera attività artistica senza essere costrette a subire compromessi moralmente pericolosi. Ma quando egli ricevè la ignobile lettera anonima e portatosi a casa delle ragazze per chiedere spiegazioni, gli sembrò che la lettera, data la presenza ambigua dei due intrusi, dicesse la verità, abbandonò al loro destino le « ingratitude beneficate ».

Le due povere ragazze dovettero quindi lasciare il comodo appartamento per uno molto più modesto sito al Vicolo Rosa 13. Svanite le speranze del matrimonio, le due ragazze caddero nel più profondo sconforto, Mary era fidanzata con Giorgio Paganelli, insegnante all'Istituto « Federico Cesi »; Matilde con l'architetto Alceste Arnoni di Orvieto, che era al servizio dei principi Odescalchi; è lui che preferì morire insieme alla fidanzata anziché rinunciare al suo amore.

Accanto ai corpi senza vita furono trovate tre lettere indirizzate, una alla sorella Giulia, l'altra al Paganelli — nelle quali si chiedeva perdono per il gesto che stavano compiendo — e la terza al Vansittart. Ecco le poche parole a lui dirette: « Buon amico nostro, sul punto di morire, noi non possiamo non mandarvi una parola di gratitudine per tanto bene che ci avete fatto, di ammirazione per il nobile vostro animo. Grazie e addio per sempre. Matilde e Mary ».

Illuminanti, chiarificatrici, queste righe, sulla vera natura dei rapporti che corsero tra il banchiere e le vittime, improntato su un onesto, nobile e alto slancio umano ben lontano dalle basse insinuazioni divulgate da lingue maligne.

Appena si scoprirono i cadaveri, le autorità informarono telegraficamente Antonio Romako (la *Neue Freie Presse* di Vienna,

l'8 e il 9 gennaio dette avviso del triste caso), il quale subito raggiunse Roma, ospite del Vansittart e insieme a lui provvidero alla tomba delle sfortunate ragazze. Lepigrafe, scarnissima, fu dettata dallo stesso banchiere. Su una semplice lastra di marmo, accanto ad una croce, volle inciso solamente: MATILDE MARY 1887.6.1.

Questo non fu l'ultimo atto della tragedia; essa coinvolse fatalmente ogni personaggio del dramma. Il 24 gennaio moriva Vansittart, stroncato dal dolore per essere stato, in parte, egli la causa della morte di Mary e Matilde. Lo seguì appena un mese dopo, il 27 febbraio, la settantacinquenne Teresa Belardinelli, la nonna delle vittime, nativa di Iesi e vedova di Karl Köbel. Il padre, anch'egli stretto dal rimorso per essersi allontanato dalle proprie figlie, visse il resto della vita nel più cupo dolore e non sopravvisse alle sue disgraziate creature che due anni: moriva infatti a Vienna l'8 marzo 1889.

Sofia Köbel, la vera, unica responsabile di tutta la tragedia, fu la sola che la morte volle risparmiare; espiò, vivendo, le proprie colpe.

Cinica, spietata, con la sua fuga ella troncò ogni legame con la famiglia; soffocò in sé, fin nelle radici, il sentimento materno che non riaffiorò nemmeno quando venne informata della morte delle figlie: freddamente rispose di non aver mai conosciute quelle ragazze...! Conduceva vita mondana e col suo amante — dal quale pare avesse avuto una bambina — viveva a Portici, vicino Napoli. Presentava il barone Max Doenninges per suo marito, ma la verità non tardò a venire alla luce. Le indiscrezioni che si sussurravano sul suo conto ebbero la conferma da come accolse la tragica notizia e di come ella seguì poi a farsi vedere in società allegra e spensierata. Tale freddo comportamento provocò disgusto e indignazione a quanti la frequentavano.

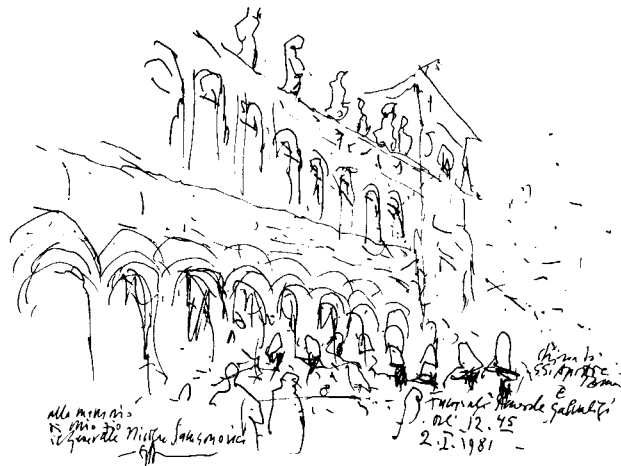
Si vide d'allora sfuggita dagli amici e non più gradita in società. Anche il barone, ridotto, dopo il crollo dei suoi affari, a insegnare il tedesco all'Istituto del Sacro Cuore, in se-

guito allo scandalo venne licenziato. Condussero, in seguito, una vita stentata, colma di privazioni e finirono i loro giorni in miseria.

GIORGIO MORELLI

NOTA BIBLIOGRAFICA

Sul Mammoli: *Rivista Abruzzese di Scienze, lettere ed arti*, Teramo, XX (1905), fasc. 12, p. 662 e XXI (1906), fasc. 1, pag. 43. — Su Anton Romako: F. NOVOTNY, *Der Maler Anton Romako 1832-1889*, Wien-Munchen, 1954, un rapido accenno alla morte delle due figlie a p. 68. ARCHIVIO DEL VICARIATO, Roma, *S. Martino ai Monti*, Stati d'Anime, 1886, f. 61, presenza della famiglia Romako in via Leopardi 38. *S. Marcello al Corso*, Morti, vol. 7, 1887, f. 261: atto di morte dei tre suicidi. *S. Martino ai Monti*, Morti 1887, f. 21v: atto di morte di Teresa Belardinelli. *S. Giacomo in Augusta*, Morti 1887, f. 88: atto di morte di Cirillo Bexley Vansittart.



Trilussa, Testimone dello spirito

Conservavo, insieme ad altri ricordi a me cari, un autografo di Trilussa, l'ultima quartina della poesia « Er Ragno Bianco »: « Io nun sò dove vado e quanno arivo, / ma porto per incarico speciale, / er seme de quell'arbero d'Ulivo / che ce darà la Pace Universale ». I versi erano stati vergati in calce ad una tavola di Duilio Cambellotti tratta da una pregevole edizione di poesie del Poeta, illustrata dall'indimenticabile Artista romano.

L'autografo suscitava particolare interesse in quanti avevano occasione di ammirarlo ed il padre Carlo Cremona volle ricopiarlo per farne oggetto di una sua conversazione alla Radio.

« Er Ragno Bianco », pubblicato nella raccolta « Lupi e Agnelli », allude chiaramente al pontefice Benedetto XV e alla Sua instancabile opera per la pace, durante il primo conflitto mondiale; fu composto dal Poeta nel 1917, allorché il Pontefice rivolse a tutti gli Stati cobelligeranti il Suo famoso appello nel tentativo di comporre il conflitto. Eccone il testo:

Un Ragno Bianco fece un bastimento:
piantò du zeppi in croce
drento una mezza noce,
filò la tela, che servi da vela,
entrò ner mare e se n'annò còr vento.
Un'Ostrica, che vidde la partenza,
je disse: — Dove vai, povero Ragno?
Io te vedo e te piagno! Che imprudenza!
Nun vedi er celo? Pare
che manni a foco er mare:
in ogni nuvoletta
c'è pronta una saetta,
c'è un furmine che casca
framezzo a la burrasca.
Come cammini, senza direzione,
tu ch'hai perso la bussola e nun ciai
nemmanco la risorsa der timone?

— Eppure — disse er Ragno sottovoce —
un'unica speranza che me resta
è de poté sarvà da la tempesta
er tesoro che tengo ne la noce.
Io nun so dove vado e quando arivo,
ma porto, per incarico speciale,
er seme de quell'arbero d'Ulivo
che ce darà la Pace Universale.

In occasione dell'ottantesimo compleanno del pontefice Paolo VI fu promossa l'iniziativa di raccogliere manoscritti e autografi di uomini del pensiero, della scienza, dell'arte e di persone di categorie diverse che con la loro fede e con le loro opere servono gli interessi dello Spirito.

L'augusto Destinatario, passato all'immortalità il 6 agosto 1978, non poté vedere compiuta l'iniziativa e soltanto nell'anno successivo, la raccolta poté essere esposta nella Mostra « Testimoni dello Spirito » ordinata nella Basilica Vaticana, nel Braccio di Carlo Magno.

Mentre la Mostra era in preparazione mi fu fatto notare da più parti che sarebbe stata molto gradita la presenza di un ricordo di Trilussa e l'autografo in mio possesso, per il suo contenuto, sarebbe stata una testimonianza delle più significative.

Era ancora vivo il ricordo del Papa Giovanni Paolo I che nella Sua prima udienza generale, iniziando la Sua catechesi sulle Virtù Teologali, non aveva esitato a declamare in tutta semplicità, col Suo accento veneto, « La Guida » del Poeta, per spiegare il concetto della Fede alla folla dei fedeli raccolti nella sala Nervi.

Persuaso dalle calde insistenze ricevute e animato dal desiderio di vedere onorata la memoria del Poeta, non esitai a privarmi dell'autografo e ne feci omaggio al Papa Giovanni Paolo II; lo stesso padre Cremona si adoperò a farlo pervenire in Vaticano con una mia lettera di accompagnamento.

Alcuni giorni dopo, tramite la Segreteria di Stato, il Santo Padre mi inviava una Sua fotografia con autografo: « Al Signor Nerilli Giulio Cesare mentre esprimiamo il Nostro paterno compiacimento per il devoto gesto, invochiamo copiose ricompense celesti e di cuore impartiamo una particolare Benedizione Apostolica. Dal Vaticano 13 marzo 1979. Joannes Paulus PP. II ».



Il S. Padre ascolta i versi di Trilussa.

L'8 maggio successivo il Santo Padre inaugurava la Mostra soffermandosi dinanzi ad ogni autografo esposto e intrattenendosi affabilmente con ciascun donatore.

Quando Egli giunse dinanzi a me che attendevo accanto all'autografo del Poeta, si soffermò con interesse ad ascoltare il mio commosso commento ai versi del Poeta, esprimendomi il Suo compiacimento e questo fu per me la migliore ricompensa.

Gli autografi al termine della Mostra furono trasmessi alla Biblioteca Apostolica Vaticana che li conserva in un fondo speciale sotto il nome di Paolo VI. Rimarrà così sempre vivo il ricordo del caro Tri, autentico Testimone dello Spirito.

GIULIO CESARE NERILLI



IL BANCO DI ROMA PER IL MARCO AURELIO

La statua equestre e la sua fortuna nei secoli

Grazie, no!

Dar conto al lettore del gesto di mecenatismo con cui il Banco di Roma, ricorrendo il 1° Centenario della sua fondazione, ha voluto sottolineare la sua vocazione culturale, destinando un congruo contributo al restauro del « Marco Aurelio »: questa sì, è cosa a misura delle capacità dell'estensore di queste note.

Ed è cronaca di viva attualità e di assoluto rispetto, che si attesta alla soglia della storia.

L'iniziativa dell'Istituto di credito viene accolta con comprensibile favore dalle Autorità Capitoline che con formale delibera del Consiglio Comunale la recepiscono e avviano in concreto i primi procedimenti di attuazione.

Si perviene così, il 7 luglio 1980, ad una cerimonia semplice e solenne nello stesso tempo; nella sala delle bandiere, in Campidoglio, si incontrano, alla presenza del Sindaco Luigi Petroselli, la delegazione del Banco di Roma, guidata dal Direttore Centrale, Gaetano Cigala Fulgosi, in rappresentanza del Presidente e Amministratore Delegato, Giovanni Guidi; e la Commissione tecnico-scientifica che viene contestualmente insediata per dirigere e coordinare il programma del restauro; ne fanno parte Giulio Carlo Argan, che la presiede; Adriano La Regina, soprintendente alle antichità di Roma; Giovanni Urbani, direttore dell'Istituto centrale del Restauro; Alessandra Melucco, soprintendente aggiunto presso il restauro; Paola Hoffmann, che sovrintende ai Musei e Gallerie di Roma ed Eugenio La Rocca, per i Musei Capitolini.

Il mese successivo, il turista di passaggio sul Colle Capitolino avrà creduto di esser vittima di un miraggio ferragostano: il

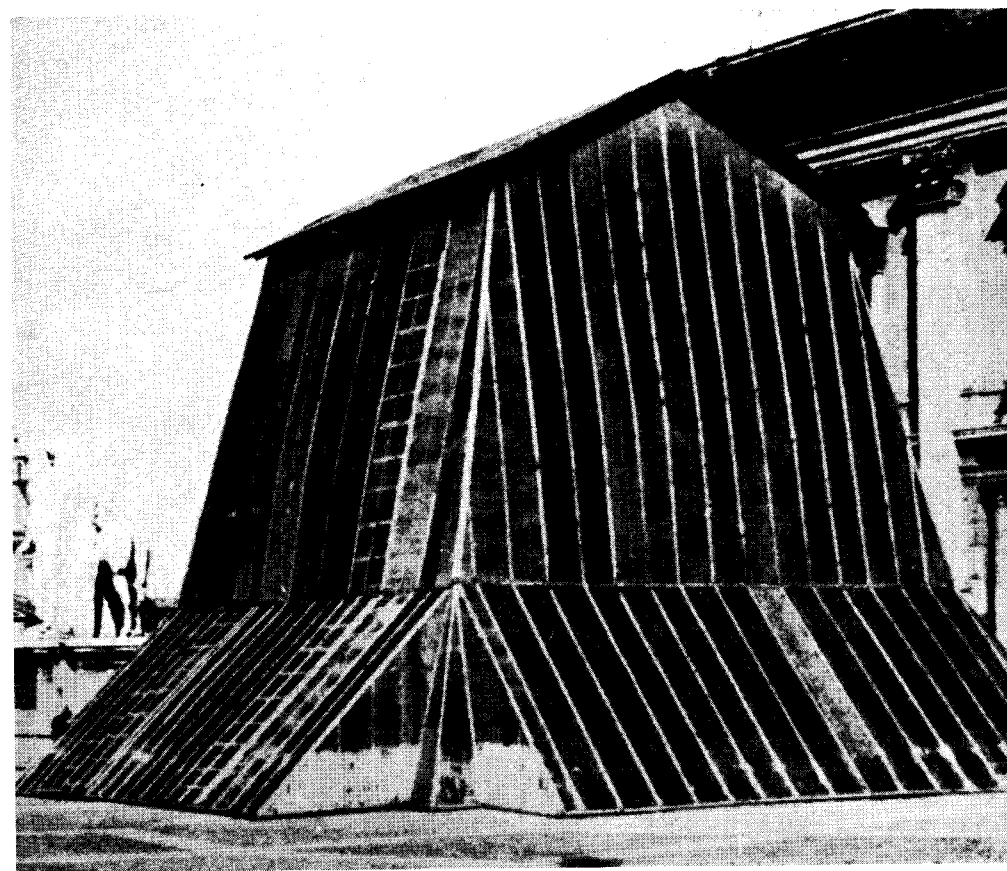
monumento posto al centro della piazza è coperto al suo sguardo da ponteggi e travi; un tettuccio lo ricopre; singolari apparecchiature collegano alcune parti del gruppo equestre a strumenti sensori; di tanto in tanto, tecnici specializzati si arrampicano fin sul dorso del « caballus Costantini ».

È ormai chiaro che « l'operazione Marco Aurelio » è passata dalla fase propositiva a quella attuativa: si è finalmente giunti al principio dell'esecuzione, che si tradurrà anzitutto in due preliminari e spettacolari momenti: la rimozione del gruppo dalla piazza e il suo ricovero in apposita sala dell'Istituto San Michele per l'esame dell'intervento di restauro più adatto.

E poi? Poi si vedrà. La cittadinanza, gli studiosi e storici d'arte, la stampa cittadina (e quella internazionale, che affolla la conferenza stampa indetta successivamente per fornire le prime informazioni) devono subito confrontarsi con il rigoroso atteggiamento scientifico che impronta la Commissione Tecnica; la domanda sul poi introduce alla destinazione finale del monumento: tutti sono comprensibilmente curiosi e ansiosi di sapere se la statua tornerà sulla piazza, ma i componenti della Commissione preferiscono correggere il tiro a una domanda dietro cui si avverte il sentimento irrazionale di chi non vorrebbe che fosse mai modificato il "panorama interiore" di quella piazza che dal 1538 ciascuno di noi si porta dentro; e replicano che ogni anticipazione avrebbe il valore di un mero azzardo: si vedrà, poi, se a restauro avvenuto, Marco Aurelio potrà tornare al Campidoglio o se sia meglio un suo ricovero in un ambiente monumentale adatto, e una sua sostituzione in situ con una copia, che il sistema "a punti" garantirà perfetta.

* * *

Fin qui la cronaca di un avvenimento che ha fatto, e farà, parlare di sé; Marco Aurelio è uno di quei « tòpoi » capaci di far salire di colpo il livello d'interesse di quella comunità internazionale che i tecnici della comunicazione giornalistica e televisiva chiamano il "villaggio globale".



1941: il Marco Aurelio in *tenuta di guerra*.



M. van Heemskerck: *Basilica e Palazzi del Laterano con la statua di Marc' Aurelio*. Berlino, Kupferstichkabinett (l'autore fu a Roma tra il 1533 e il 1536).



Filippino Lippi: *La piazza del Laterano con il gruppo del Marco Aurelio* nell'affresco sulla parete destra della Cappella Carafa in S. Maria sopra Minerva, 1490 circa. Da: Cesare D'Onofrio: *Renovatio Romae*, Roma 1973; l'A. richiama i due sostegni sotto i piedi dell'imperatore.



All'interno della fortuna iconografica del M. Aurelio, una nota immagine.

Ebbene, questa statua è posta nel cuore del “villaggio globale”: per infinite vie, dirette o implicite, essa è stata caricata di una somma di significati che ha finito per trascendere — mi si passi l'azzardo — il pur eccezionale pregio artistico che le viene riconosciuto.

Anche il più agnostico dei milioni di turisti, nel fissare per l'ennesima volta l'immagine del gruppo equestre nel suo obiettivo, registra e sedimenta vorrei dire entro profondità culturali inconsce, questa somma di significati che fanno del monumento equestre a Marco Aurelio un simbolo, un luogo deputato.

Parlare di ciò?

Grazie, no.

Da quel semplice « argentarius » quale sono, posso solo provarmi a sfiorare, con mano lieve, questo mito.

I PRECEDENTI

Bisognerà preliminarmente, se la professione di modestia non è rituale ipocrita, fare omaggio di menzione storica a chi sulle pagine di questa *Strenna* ha già avuto occasione di occuparsi del Marco Aurelio.

Apri la serie Antonio Muñoz;¹ riferendo sui monumenti di Roma in tenuta di guerra, scrive tra l'altro:

« Sulla piazza del Campidoglio, dal pavimento di recente rifatto secondo il disegno di Michelangelo, sorge da qualche mese una baracca di legname, col suo tetto a capanna. Qualcuno potrebbe pensare che sul sacro colle siano tornati i prischi abitatori latini che ai giorni di Romolo guardavano la città quadrata costruita di fronte, sul Palatino.

« Invece quella capanna fatta di tavole ben levigate e di tela impermeabile, è piena di sacchi di sabbia e ospita il bronzo più illustre che l'antichità romana ci abbia tramandato: la statua equestre del Marco Aurelio, messa così al sicuro del pericolo di

¹ ANTONIO MUÑOZ, *I monumenti di Roma in tenuta di guerra*, su: *La Strenna dei Romanisti*, 1941, pag. 5 e segg.

un bombardamento aereo — Chi l'avesse detto all'imperatore filosofo di dover finire un giorno sepolto sotto una montagna di sabbia! ... ».

La testimonianza del Muñoz ha fra l'altro il pregio di riportare una fotografia della "baracca di legname": spunto iconografico troppo suggestivo, perché avessi la forza di rinunciare a riprodurlo, quale capitolo non secondario della fortuna iconografica del monumento.

Successivamente (ma la data in calce all'articolo colloca l'elzeviro al 1915) è Antonio Baldini² ad effettuare una di quelle sue magistrali « variazioni sul tema » nelle quali la cultura è trasmessa con grazia musicale e l'erudizione filtrata col tono di un'improvvisa conversazione. L'articolo si intitola *Marco Aurelio e la Lupa in Campidoglio* e converrà, almeno, rileggersi assieme con quale affetto l'autore ci descrive l'immagine fisica dell'imperatore:

« Ha una faccia buona e preoccupata di vero filosofo, e si china tutto in avanti, per profferirsi. Questi polpacci miserelli ci raccontano la sua vita parsimoniosa, come pure quel ben modesto mantello che copre un po' la groppa del cavallo.

« Al tempo delle ultime guerre sul Danubio Antonino era molto debole e non prendeva quasi cibo; mangiava solo un po' quando doveva arringare i soldati ».

L'edizione 1966 dedica al monumento il frontespizio: ed è Fabrizio M. Apollonj Ghetti a dedicarvi un "romano notturno",³ riferendo di un suo fine d'anno trascorso a brindare champagne presso il basamento della statua: memore, qui è il punto, di ben più smodate libagioni che nel campo del Laterano ebbero luogo nel 1347, ai tempi di Cola di Rienzo, attingendo acqua e vino dalle frogie del cavallo!

² ANTONIO BALDINI, *Marco Aurelio e la Lupa in Campidoglio*, su: *La Strenna dei Romanisti*, 1962, pag. 23 e segg. (ma la data in calce all'articolo colloca l'elzeviro al 1915).

³ FABRIZIO M. APOLLONY GHETTI, *Divagazione semiseria sulla doratura della statua di Marco Aurelio*, su: *La Strenna dei Romanisti*, 1966, pag. 13 e segg.



Iconografia minore: un manifesto elettorale risalente al 1952, anno in cui Nitti capeggiò la lista del « blocco del popolo » nelle elezioni amministrative romane di quell'anno. Da: *C'era una volta la D.C.*, ed. Savelli, 1980.



In una stampa del 1870, i bersaglieri sul Campidoglio. Da: *Roma, la Capitale*, ediz. del Banco di Roma, 1970.

Al presente, queste mie note valgono almeno a fissare il ricordo della renovatio del monumento.

LA FORTUNA LETTERARIA

Dicevo, in premessa, delle diverse suggestioni che si sono sovrapposte, nel tempo, su questo monumento, depositandone al suo interno una serie di richiami che continuano ad esercitare un potere irradiante a cui non si può sfuggire.

Anche in questo senso direi che la sorte del Marco Aurelio può esser citata come esemplare all'interno del patrimonio artistico di Roma: esemplare nel senso che la semplice visione di un monumento (e di questo, in particolare) di colpo fa rimbalzare la memoria storica a quei fatti e a quei personaggi delle cui gesta esso è stato spettatore e testimone.

Si mette così in moto una sorta di inconscio collettivo, che raduna su questa piazza storia, cronaca, leggenda in un groviglio non facilmente districabile.

In questo albo d'onore, la più facile delle ricostruzioni è la citazione della fortuna poetica del monumento.

Si parte, come è giusto, dalla *Vita di Cola di Rienzo*, la cronaca scritta verso la metà del Trecento da autore rimasto anonimo — Narrando della festa che il Tribuno fece celebrare in Laterano il 1° agosto 1347, l'Anonimo così scrive: ⁴

« Intienni una cosa notevole. Continuamente in quello die, della dimane nell'alva fi' a nona, per le nare dello cavallo de Costantino, lo quale era de bronzo, per canali de piommo ordinati iessio vino roscio per froscia ritta e per la manca iessio acqua e cadeva indeficientemente in la conca piena. Tutti li zitielli,⁵ citatini e stranieri, li quali avevano sete, staievano allo torno, con festa vevevano ».

Dall'Anonimo, massima espressione letteraria del romanesco

⁴ Anonimo Romano, *Cronica*, edizione critica a cura di G. Porta, con il patrocinio del Banco di Roma (ed. Adelphi, 1979), pag. 188.

⁵ Zitielli = ragazzi.

prima del genio del Belli, passiamo al « Meo Patacca » poema giocoso che Giuseppe Berneri ⁶ scrisse nel 1695:

Qui sta un marmoro fino, di figura
bislonga, e tutto d'un pezzo, e sano
sostenta una gran machina, fattura
d'una famosa, e eccellente mano,
et è un bel Gnore sopra d'un cavallo,
e tutti e dui son fatti di metallo.

Questa fra l'altre è una mirabil opra,
che i ciospi antichi a Roma hanno lassata,
luccica il bronzo, e par ch'oro lo copra;
tiè l'animal con brio 'na gamma alzata.
Cresco ha 'l collo, alto el capo, e ce sta sopra
Marc'Antonino Pio, che sollevata
in atto di trionfo ha la man dritta,
e sotto in lode sua ce sta una scritta.

Dalle ottave del Berneri passiamo a questo sonetto del Casale,⁷ tipica confezione da Settecento minore:

STATUA EQUESTRE DI MARCO AURELIO

Scuotendo il crine, e sovra i pié leggiero,
qual vincitor dalla battaglia uscito,
in mezzo al Campidoglio ergesi ardito,
meraviglia dell'arte, alto destriero.

Sembra qual già di trombe al suon guerriero
scendea feroce al marziale invito;
o qual faceva col trionfal nitrito
tremar dell'Istro il debellato impero.

Se fiso il miri, odi il fragor del morso,
ascolti il suon dell'unghie cave, e il vedi
al moto, all'atto sfidar l'aure al corso.

Manca lo spirto, è ver: ma pur se il chiedi
al cavalier, che siede a lui sul dorso,
l'odi quasi parlare, e vivo il credi.

⁶ GIUSEPPE BERNERI (Roma 1634-1700): da *Il Meo Patacca*, poema giocoso in dodici canti in ottave, composto nel 1695.

⁷ GIUSEPPE SCIPIONE CASALE, dalla raccolta delle Belle Arti, Roma, 1750.

Puntuali e attualissimi, due scritti del Belli, il primo risale al 10 settembre 1830:

CAMPIDOJO

Ecchece ar Campidojo, indove Tito
Vennè a mercato tanta gente ebbrea.
Questa se chiama la Rupa Tarpea
Dove Creopatra buttò giù er marito.

Marcurelio sta là ttutto vestito
senza pavura un cazzo de tropèa.
E un giorno, dice er zor abbate Fea,
C'ha da esse oro infinamente a un dito.

E ssi tu guardi er culo der cavallo
E la faccia dell'omo, quarche innizio
Già vederai de scappà ffora er giallo.

Quando è ppoi tutta d'oro, addio Donizzio:
Se va a ffà fotte puro er piedistallo,
Chà amanca poco ar giorno der giudizio.

Il secondo è di cinque anni dopo (1° novembre 1835) e affronta esplicitamente il problema del restauro della statua.

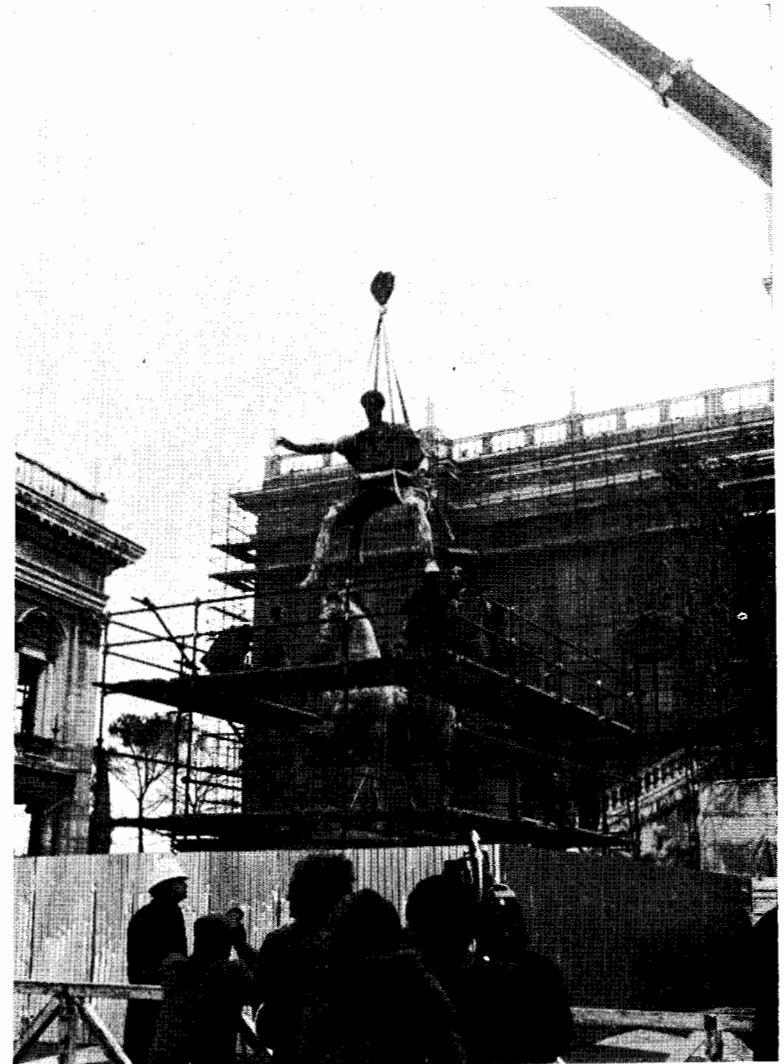
ER CAVAL DE BRONZO

E dajela cor trotta e cor galoppa!
Io v'aritorno a di, padron Cornelio,
Ch'er famoso caval de Marc'Aurelio
Un antro pò casca de quarto o schioppa.

Er zor don Carlo Fea, jeri, e nun celio,
ce stava sopra a cianche larghe in groppa,
e strillava: "Si qua nun z'arittoppa
Se va a ffà buggerà com'un Vangelio".

L'abbate aveva in mano un negrosopico
E sseguitava a urlà ppien de cordojo:
"Qua c'è acqua; per dio! questo è ritropico".

Dice inzomma che l'unica speranza
De sarvà Marc'Aurelio in Campidojo
E' er faje una parentisi a la panza.



Giovedì 8 gennaio 1981: la prima fase del trasloco, il cavaliere viene disarcionato.



Giovedì 8 gennaio 1981: l'imperatore viene collocato nel Palazzo dei Conservatori per una breve, provvisoria permanenza.



Sabato 17 gennaio 1981: il destriero è staccato dalla base michelangelolesca.



Sabato 17 gennaio 1981: a passo d'uomo, cavaliere e destriero attraversano le vie di Roma, diretti all'Istituto S. Michele.



Qualche anno dopo, e siamo al 2 febbraio 1848, anniversario della liberazione di Napoli: affidiamo alle bronzee braccia del cavaliere il tricolore italiano e Francesco dall'Ongaro⁸ gli indirizza il seguente strambotto:

O Marc'Aurelio, poichè siete saggio,
teneteveli cari i tre colori.
Mi avete l'aria d'un pruno selvaggio
che dopo tanto mette foglie e fiori.
Ci deste prune e melegrane or date:
beato voi che in meglio vi cangiate.
Di pruno vi cangiaste in melograno:
romano foste ed or siete italiano.

E giungiamo ai nostri giorni; è Mario dell'Arco,⁹ in più occasioni, a trarre ispirazione dal monumento; una prima volta gli dedica:

MARCUREJO

Scarrozza er vento o piove, sempre in sella
e le chiappe indolite.

Macchè Giove,
"padre der celo"! Mejo
chiede aiuto ar Signore.
"T'imploro, fa' uno sforzo"
dice "e er cavallo scopre tutto in oro".

Basta un rapinatore
da la mano felice — e Marcurejo
se ne va a spasso ar Corso.

Per dirla con Apollonj Ghetti, un *romano notturno*; la troupe televisiva del TG3 sta effettuando alcune riprese per un documentario destinato alla terza rete.

⁸ FRANCESCO DALL'ONGARO (Mansuè - Treviso, 1808 - Napoli, 1873).

⁹ MARIO DELL'ARCO, nome d'arte di Mario Fagiolo: è il massimo dei poeti viventi di Roma, dove è nato 75 anni fa. « Chiaro de luna ar Campidojo » è tratto dalla raccolta « Er gusto mio » (1954); « Marcurejo » è tratto da: « Arciroma » (Marino-Roma, 1978).

Vi torna sopra con quest'altra composizione:

CHIARO DE LUNA AR CAMPIDOJIO

Hanno tirato er collo all'ocche. Piume
per terra, piume a mollo
a la funtana, piume tra le cianche
de Castore e Polluce, così bianche
che fanno lume. Marco Aurelio smania
e sbuffa e sputa piume.
Si viè er Gallo, chi sveja li romani?

... E LA FORTUNA ICONOGRAFICA

La storia iconografica di Marco Aurelio conosce passaggi obbligati dei quali Cesare D'Onofrio, da par suo, ha redatto un compiuto, imprescindibile inventario.¹⁰

Si parte, di solito, dalla testimonianza di Marten Van Heemskerck, che fu a Roma tra il 1533 e il 1536; grazie ad uno dei suoi disegni (a Berlino, Kupferstichkabinett) è possibile ricostruire l'ambiente medievale del campus lateranensis; alle spalle del Marc'Aurelio il Patriarchio con la famosa aula conciliare celebre per la incoronazione di pontefici, la Loggia dalla quale Bonifacio VIII indisse il primo Anno Santo, la torre di papa Zaccaria eretta nel 742.

Sullo stesso sfondo della piazza del Laterano Filippo Lippi ha ripreso il gruppo del Marco Aurelio in un nitido affresco, risalente al 1490 e che può vedersi nella Cappella Carafa a S. Maria sopra Minerva: nell'affresco possono vedersi molto chiaramente i due sostegni posti sotto i piedi dell'imperatore.

Saltando, con qualche disinvoltura, alcuni secoli mi piace sottolineare un singolare salto di qualità nella iconografia del monumento: accanto alle foto d'arte, che si limitano a riprodurre angolazioni diverse del monumento, l'Otto-Novecento, a partire da una data fatidica: 20 settembre 1870, dà la stura ad una produzione minore.

Sono stampe, monografie, manifesti che ci tramandano gli

¹⁰ CESARE D'ONOFRIO, *Renovatio Romae. Storia e Urbanistica dal Campidoglio all'Eur* (Roma, 1973).

aspetti minori della storia: siamo più propriamente nell'ambito del costume, della vignetta satirica, della polemica elettorale. E il Marc'Aurelio, sempre lì: come ieri nel centro della storia, oggi nel cuore dell'attualità, a riprova che esso veniva immediatamente avvertito e sentito come immagine centrale, antonomastica per eccellenza.

Fra le tante curiosità, due esempi: una stampa del 1870, che ritrae i bersaglieri in Campidoglio, all'indomani della breccia di Porta Pia: manco a dirlo, l'imperatore brandisce il tricolore.

In un manifesto del recente dopoguerra, l'imperatore diventa statua parlante e apostrofa, con malgarbo assai poco filosofico, Nitti, candidato alle elezioni del momento.

I PIÙ NOTI RESTAURI

La serie degli interventi di restauro più noti è aperta da Paolo II, il veneziano Pietro Barbo, mecenate e collezionista, che incarnò la prima e più genuina stagione del Rinascimento romano. Come è stato giustamente osservato¹¹ accingendosi, alla fine del 1466, al restauro del gruppo, Paolo II fu mosso non solo dall'intento di salvare una preziosa testimonianza del passato, ma anche dall'importanza connessa al suo significato simbolico-religioso.

I primi pagamenti della Camera Apostolica furono effettuati nel novembre '66 a favore di un maestro Francesco "carpentario" e di Leonardo da Pietrasanta, i quali eressero una impalcatura, definita "domuncula pro resarcendo equum ereum apud Sanctum Johannem Lateranensem".

Il restauro effettivo, ancora in corso nel 1469, fu affidato a Cristoforo di Geremia, medaglista e « familiare » del papa: a lui furono concessi 300 fiorini d'oro, somma rilevante per l'epoca, per una parte del suo lavoro sul gruppo del Marc'Aurelio.

Un successivo e più radicale restauro fu intrapreso da Sisto IV in occasione dell'Anno Santo del 1475: lo stesso Papa ne fece curare la collocazione su una nuova base marmorea.

¹¹ Ved. il catalogo della mostra: *Paolo II e le fabbriche di San Marco*, a cura di M. Letizia Casanova Uccella (Roma, 1980).

Il punto più alto della sua storia è comunque quello del periodo michelangiolesco: quando, nel 1538, Paolo III, nel quadro della definitiva sistemazione del colle capitolino, ne affidò la progettazione a Michelangelo, che collocò il gruppo nel centro della piazza. Il trasporto sulla piazza capitolina avvenne il 24 marzo 1538.

Si compivano in tal modo due disegni: uno, di purissima geometria delle forme, che realizza con questa collocazione un asse epicentrico di perfette proporzioni entro uno schema da città ideale; l'altro, ideologico — tanto più sottile e sapiente in quanto conseguito con mezzi artistici — volto a modificare radicalmente l'orientamento del Campidoglio.

Più di sottili disquisizioni, valga qui la felice sintesi del poeta: ¹² « ... quando Michelangelo con la sua cordonata costringe il Campidoglio a guardare San Pietro, l'odore d'incenso finalmente si sovrappone al puzzo di bruciato del vitello votivo... ».

Di un altro restauro raccoglie l'eco Belli, nel sonetto sopra citato, risalente al 1835: la statua si era riempita d'acqua, a causa di qualche foro esistente nel metallo, e minacciava di rovesciarsi.

Interveniva l'abate Carlo Fea, Commissario delle antichità, e mediante un restauro che fu curato dal Thorvaldsen l'inconveniente fu eliminato. Sentiamone il resoconto nelle parole dello stesso Fea: ¹³

« Nell'agosto dell'anno scorso 1834 salii sopra il cavallo con altri membri della Commissione consultiva delle Antichità e, trovandosi il cavallo specialmente danneggiato sulla criniera in parte mancante, per cui entrava acqua dentro liberamente; così nella unghia del piede diritto, crepata dalla ruggine del ferro interno; così di altri più piccoli danni: ne fu ordinata la sollecita riparazione ».

Di lì a poco, nel marzo del 1836, un nuovo intervento: ne dà notizia il Diario di Roma il quale riferisce che « scavalcato che fu il cavaliere, penetratosi nell'interno del cavallo, che per

¹² MARIO DELL'ARCO, *Lupa, Aquila, leone ed oche del Campidoglio*, in *Capitolium*, n. 2, febbraio 1957.

¹³ CARLO FEA, *Miscellanea filologica, critica e antiquaria* (Roma, 1836).

essere in atto di camminare non poggia che su due sole gambe, si vide quelle davanti aver perduto il sostegno del ferro... ».

Anche in quell'occasione fu rilevato che « essendo il vacuo delle gambe fra il bronzo e l'asta di ferro comprensivo di pezzi di pietra, e frammista a questi una porzione di terra, di che buona quantità sul ventre del cavallo, l'acqua che vi scorreva nel piovere e che quindi stagnava era cagione che se ne accelerasse la rovina ».

3 agosto 1912: altra data storica per il gruppo. Una commissione della quale facevano parte, tra gli altri, Rodolfo Lanciani e Adolfo Apolloni, ne intraprende un nuovo restauro, staccando il cavaliere dal cavallo: l'ampia relazione di Adolfo Apolloni,¹⁴ rappresenta un punto di riferimento per chiunque voglia accostarsi alle vicende di questo monumento.

Tra l'altro, essa è integrata da foto preziose e insieme curiose: prima fra tutte quella che mostra l'imperatore depresso ed appoggiato ad altezza d'uomo, su una base, nel cortile del Palazzo dei Conservatori.

OGGI, ANZI DOMANI

I posteri diranno, con serena obiettività, la portata del restauro che, grazie anche al mecenatismo del Banco di Roma, è finalmente una realtà nell'anno di grazia 1980.

Una cosa è certa a tutti coloro che possono farsi oggi agenti di salvaguardia di questo insigne monumento: laddove i restauratori che ci hanno preceduto intervenivano per un singolo e circoscritto danno, oggi la posta in gioco è infinitamente più drammatica.

Lo spettro della dissolvenza fisica del patrimonio archeologico di Roma è una realtà tangibile: bloccare questo fenomeno e cercare di invertire la rotta di una malintesa civiltà delle macchine è operare a favore della comunità degli uomini, a misura dei quali questa città potrà tornare a vivere.

FRANCO ONORATI

¹⁴ ADOLFO APOLLONI, *Vicende e restauri della statua equestre di Marco Aurelio*, comunicazione svolta il 17 novembre 1912 alla adunanza dell'Accademia di San Luca.

Rivendicazione della statua di una Niobide

Nell'anno 1906 la Banca Commerciale Italiana, proprietaria di un'area posta in Roma, sull'angolo della Piazza Sallustio e della Via Collina, confinante con la proprietà del Comune di Roma, stava eseguendo, sotto la direzione dell'ing. Pio Piacentini, lavori di scavo per la sottofondazione e sopraelevazione di un fabbricato di sua proprietà, sito esattamente a confine con le Vie Collina, Flavia e Servio Tullio.

Nell'eseguire il cavo per un pilone fra la Piazza Sallustio ed il terreno della Banca, fu rinvenuta la volta di una galleria.

Allo scopo di assicurarsi che la galleria fosse atta a sostenere il pilone, si volle produrre un foro nella volta per esplorarne lo spessore che risultò essere di oltre 70 cm, constatandosi, contemporaneamente, che la volta era tutta in materiale laterizio di epoca antichissima. Fu allora che i Tecnici, con il consenso del rappresentante della Banca, decisero di iniziare lavori di scavo nella galleria, allo scopo di mettere in luce il manufatto e di rinvenire, possibilmente, qualche opera d'arte.

In tale occasione non si ritenne opportuno dare notizia del fatto alle competenti autorità, né fu chiesta ed ottenuta la licenza per lo scavo. Parimenti nulla veniva comunicato al Comune di Roma, nonostante che il cunicolo si addentrasse sotto il suolo comunale.

Proseguendo nei lavori, venne alla luce una statua, raffigurante una Niobide che si accascia, portando le mani al dorso, dichiarata poi un originale del primo classicismo greco. Questa opera era in tali perfette condizioni da far presumere che lì fosse stata posta da tempo immemorabile al fine di preservarla da un incombente pericolo.

La Banca, rinvenuta la statua, la faceva asportare dal luogo del ritrovamento e riporre nell'abitazione del suo rappresentante

legale in Roma: quindi, eseguiti ulteriori scavi e ricerche nel cunicolo, ne ordinava la chiusura, riprendendo i lavori di fondazione della casa.

Trascorso un certo tempo, la Banca trasferiva la statua a Milano, ove era la sua sede principale.

L'operaio scopritore, Francesco Di Carlo, aveva però cominciato a richiedere un compenso che riteneva dovesse spettargli e, non avendo ottenuto soddisfazione, si rivolgeva all'autorità giudiziaria, rendendo il tutto di pubblico dominio e suscitando un mare di polemiche.

Il Ministero della Pubblica Istruzione denunciava il fatto alla Procura del Re per scavo abusivo e clandestina ricerca di attività ed il Comune conveniva la Banca avanti alla prima sezione del Tribunale di Roma, affermando che « nei rapporti speciali col Comune, la Banca, nell'addentarsi nel cunicolo sotto il suolo comunale all'insaputa del Comune, e nel distruggere poi le tracce delle ricerche, compié un atto illegale ed estremamente indelicato ».

Difatti, nella causa sostenuta contro il Di Carlo, il rappresentante della Banca aveva candidamente eccepito « che la scoperta della statua antica non fosse avvenuta per caso ma in seguito a lavori, preordinati alla ricerca di antichità, fatti eseguire dalla Banca stessa, di guisa che il Di Carlo non si potesse ritenere lo scopritore di quel tesoro artistico ».

Il Comune di Roma si accingeva, così, a difendere il proprio diritto, affidando la difesa agli avvocati Ignazio Siliotti, Francesco Pacelli (estensore della comparsa conclusionale) e Carlo Rebecchini, procuratore.

In tal modo ho potuto leggere gli scritti che mio padre, Francesco Pacelli, aveva conservato con cura nell'archivio del suo studio, perché usava ripetere che la causa della Niobide con la difesa del diritto del popolo romano ad avere esposta in Roma, nel luogo adeguato, tale splendida opera d'arte, era stato per lui motivo di particolare soddisfazione.

Le parti nominavano ciascuna un perito ed il Tribunale sceglieva, quale terzo, il famoso archeologo prof. Orazio Marucchi.

Scrissero i periti:

« Gli Orti sontuosissimi fondati dallo storico Caio Sallustio Crispo nei primi anni del secolo ottavo di Roma ai tempi di

Giulio Cesare, occupavano la valle posta fra il Quirinale ed il colle degli Orti, detto poi Monte Pincio, e si estendevano al di fuori del recinto attribuito a Servio Tullio.

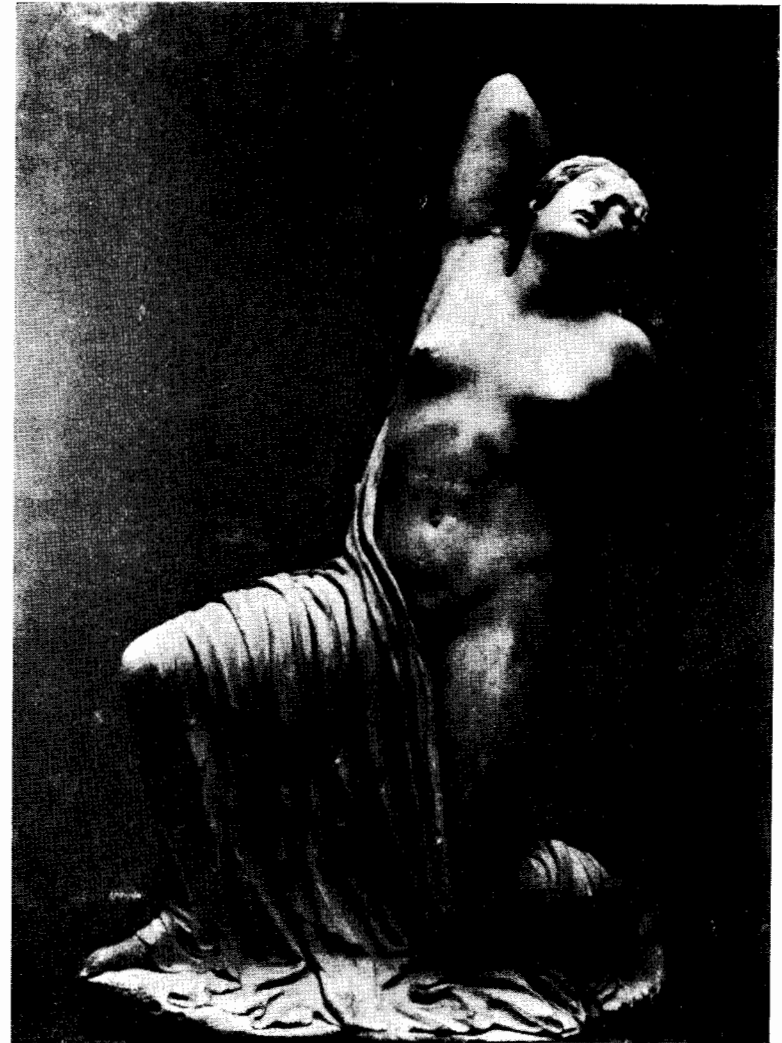
« Con unanime consenso gli archeologi riconobbero gli edifici di questi Orti magnifici nelle imponenti rovine, che si vedevano fino a trenta anni fa in quella profonda valle, che fu poi colmata ed occupata dal nuovo quartiere chiamato perciò quartiere Sallustiano. Ed ora di questo gruppo pittoresco, rimane visibile una parte soltanto, cioè quel complesso di costruzioni che sta in mezzo alla odierna Piazza Sallustio, dove è edificato il moderno fabbricato Maccari.

« Il fondatore di questa villa la abbellì con insigni *monumenti di arte*, che poté procurarsi con i tesori *ricavati dal governo della provincia di Numidia datogli da Cesare*.

« Morto Sallustio senza eredi diretti, nel 719 di Roma, la sua villa passò al nipote di una sua sorella, che perciò prese il suo nome e che visse fino ai tempi di Tiberio. Morto anche questo nipote, *la villa passò al demanio imperiale* (Tacito, *Annali*, lib. III, cap. 30): e vi restò poi sempre fino alla caduta dell'Impero, al declinare del quinto secolo dell'era nostra.

« Parecchi imperatori vi dimorarono a lungo, come fecero, fra gli altri Vespasiano (Dione Cassio, LXVI, 10), Nerva (*Cronaca* di Eusebio all'anno 99), ed Aureliano (Vopisco in Aureliano, c. 49: *Displicebat (ei) cum esset Romae, habitare in Palatio ac magis placebat in Hortis Sallusti vel in Domitiae vivere*); ed è perciò che questo luogo abbellito dalla magnificenza imperiale divenne coll'andar del tempo un *vero museo di opere d'arte*. E non solo vi furono raccolte insigni statue trasportate dalla Grecia, ma anche sculture provenienti dall'Egitto, come ne fa testimonianza il celebre busto di un antichissimo Faraone nella Dinastia dei Re Pastori, già nel Museo Ludovisi, ed ora al Museo Nazionale delle Terme. E vi furono anche monumenti egiziani di imitazione, come nella villa di Adriano a Tivoli; già ivi fu eretto il grande obelisco, che ora sta sulla piazza della Trinità dei Monti, il quale fu fatto all'epoca romana, sull'esempio di quello originale di Ramesse II, che sorge sulla Piazza del Popolo.

« Gli Orti Sallustiani, rimasti suburbani fino alla seconda metà



Niobide. Arte greca del V sec. a. C.
Museo Nazionale Romano.

del terzo secolo dell'era volgare, vennero rinchiusi da Aureliano dentro il recinto delle sue mura, che è l'attuale recinto di Roma; ed essi continuarono a formare *uno splendido museo di opere d'arte* fino agli esordi del quinto secolo, cioè fino all'anno fatale 410, quando Alarico Re dei Goti prese Roma.

« Narra infatti Procopio, scrittore posteriore soltanto di un secolo a questo nefasto avvenimento, che i Goti erano accampati presso la Porta Salaria e che entrati in Roma per la suddetta Porta (24 agosto 410) incendiarono le case prossime alla porta, e fra questi gli edifici appunto degli Orti Sallustiani (*De bello vandalico*, 1, 2).

« Con questo incendio finì la magnificenza dei giardini di Sallustio, giacché Procopio nel citato passo aggiunge la notizia, che ai suoi tempi, cioè oltre un secolo dopo, gli edifici di questa villa si vedevano in rovina ed in parte bruciati.

« Le insigni opere d'arte degli Orti Sallustiani dovevano essere sparse un po' da per tutto nella vasta estensione di quella proprietà, ma è certo che molte statue dovevano adornare i portici circostanti a quell'edificio centrale, che oggi sta nel mezzo della Piazza Sallustio e che fu ricordato di sopra.

« È certo ad ogni modo che, in questa parte della Villa, si ammirava un gruppo di Niobidi di finissima arte greca; giacché nelle fondamenta della casa Bai, posta sul lato meridionale della Piazza Sallustio, si rinvennero nel 1886 alcune statue appartenenti a quel celebre gruppo mitologico, rappresentante i figli e le figlie di Anfione e di Niobe saettati da Apollo e da Diana per vendicare l'offesa fatta alla loro madre Latona. Queste statue furono vendute da Giuseppe Spithöver, proprietario del terreno, alla collezione Jacobsen di Copenaghen.

« Questo gruppo non ha che far con quello assai celebre, che si ammira nella galleria degli Uffizi a Firenze, quantunque anche questo provenga da Roma; giacché il gruppo di Firenze proviene dagli Orti Lamiani situati sull'Esquilino. E neppure ha che fare con l'altro gruppo cui appartenne la celebre Niobide del Museo Vaticano, la quale fece parte di un esemplare conservato nella Villa Adriana presso Tivoli.

« Al gruppo però degli Orti Sallustiani rinvenuto in parte



Piranesi. Interiora Balnearum Sallustianorum.

nel 1886 appartiene la bellissima statua di Niobide rinvenuta nel 1906 in un cunicolo sotterraneo che passa sotto la fabbrica della Banca Commerciale in Piazza Sallustio, ed il cui rinvenimento ha dato origine alla causa fra la Banca suddetta ed il Comune di Roma, e quindi alla presente perizia.

« Prima di entrare nel merito della perizia, aggiungeremo in questa breve introduzione storica ciò che può dirsi dal punto di vista storico ed archeologico sulla natura del cunicolo, in cui fu rinvenuta la statua in questione, e sull'epoca in cui dovette avvenire il nascondimento dell'importante scultura.

« Quello che noi chiamiamo cunicolo, rappresentato nella Tavola I con le lettere A B C D, e di cui si darà poi una particolareggiata descrizione, fu probabilmente uno dei *cripto-portici* degli Orti Sallustiani, destinati a mettere in comunicazione le varie

parti della Villa: ed esso doveva sboccare col suo ampio fornice sulla platea, in mezzo alla quale sorgono i ruderi posti presso la casa Maccari, nel mezzo della Piazza Sallustiana.

« La costruzione del cripto-portico è di buona opera laterizia dei migliori tempi imperiali e può attribuirsi al primo secolo dell'era volgare.

« Questa comunicazione però fu ostruita dalla costruzione del muro A B E F (Tav. I) anch'esso antico, ma di epoca assai posteriore al cripto-portico, come ne è prova evidente il fatto, che esso venne fondato al livello di un terreno di riempimento del cripto-portico stesso.

« Questo riempimento del cripto-portico poté cominciare in epoca relativamente antica; giacché, essendo gli Orti Sallustiani divenuti, come si disse di sopra, una proprietà imperiale, essi dovettero essere lasciati in abbandono fino dal quarto secolo, quando gli Imperatori più non dimoravano in Roma.

« Il nascondimento poi della statua dovè avvenire in quei giorni di trepidazione che precedettero il fatale 24 agosto dell'anno 410, e mentre si temeva da un momento all'altro, che i barbari entrassero, come poi fecero, per la Porta Salaria.

« Allora certamente i guardiani della Villa dovettero nascondere qua e là le opere d'arte più pregevoli, con l'intenzione di tornare a dissepellirle. E difatti simili nascondimenti avvennero per altre antiche statue: e ciò accadde, a cagione d'esempio, per la celeberrima statua in bronzo di Ercole che adornava il teatro di Pompeo; la quale fu scoperta nel 1864 in un nascondiglio presso la Piazza Campo de' Fiori, ed oggi sta nella rotonda del Museo Vaticano.

« Essendosi dimostrato che le statue delle Niobidi degli Orti Sallustiani erano collocate nelle vicinanze dello sbocco del cripto-portico della vallata, che sta in mezzo all'odierna Piazza Sallustiana, è sommamente probabile che essa, quando venne nascosta, fosse introdotta per la porta naturale del cripto-portico; e ciò poté farsi benissimo, non esistendo allora il muro trasversale A B E F.

« Introdotta la statua là dentro, si dovè nascondere sotto detriti e terra di scarico che la coprirono per lungo tempo, fino a che si perdé la memoria della sua presenza in quel luogo.

« E finalmente, abbandonato quel luogo, e costruiti lì sopra altri edifici, il cripto-portico venne reso inaccessibile da una parte per mezzo del suddetto muro A B E F e dall'altra estremità opposta per mezzo delle terre precipitate lì dentro e costipate nel fondo del cripto-portico ».

Su questa splendida e completa perizia, nella quale affiora lo stile e la sapienza del prof. Orazio Marucchi, fondarono la loro tesi gli avvocati del Comune di Roma.

Gli avvocati partirono dal fatto che gli Orti Sallustiani, fin dal tempo di Tiberio, appartennero al Demanio Imperiale.

Ora, il Demanio Imperiale non era a confondersi col *fiscus* o peculio personale dell'Imperatore.

Il Demanio Imperiale, era invece parte della proprietà pubblica, di spettanza al popolo romano.

E che la Villa, denominata Orti Sallustiani, appartenesse al Demanio pubblico e non al peculio personale o privato dell'Imperatore è dimostrato dall'affermazione di storici insigni, fatta propria dai tre periti, che in quella Villa dimorarono a lungo e successivamente parecchi imperatori, fra i quali, Vespasiano, Nerva ed Aureliano, mentre se si fosse trattato di un bene patrimoniale privato di un imperatore, sarebbe passato, alla sua morte, ai suoi parenti e non avrebbero potuto goderne coloro che gli succedettero nel seggio imperiale.

Escluso che la Villa fosse mai stata di proprietà privata se ne deduce la sua qualità di bene destinato ad uso o servizio pubblico.

Che se nella decadenza dell'Impero i *bona pubblica* si compresero con il *fiscus* e tutto il Demanio e Patrimonio pubblico venne considerato come proprietà del Principe, avvenne solo in quanto il Principe personificava la nazione: ma i *bona pubblica* non cessarono di appartenere effettivamente al popolo, tanto che il Principe non poteva alienarli ed alla sua morte né poteva trasmetterli ai propri eredi (Meucci, Istit. di Diritto amministrativo, pag. 324 e segg.).

Gli avvocati del Comune di Roma sostenevano che, caratteristica dei *bona pubblica* e quindi anche dei beni destinati al servizio pubblico, come gli edifici pubblici, e, tra questi, i palazzi e le ville destinati a residenza degli imperatori, era, come è tut-

tora, la incommerciabilità e quindi la inalienabilità ed imprescrittibilità.

Dalla relazione dei periti risulta che il cripto-portico, nel quale fu rinvenuta la statua, faceva parte della Villa imperiale ed era destinato, insieme ad altre simili costruzioni, a mettere in comunicazione le varie parti della Villa.

Risultava, poi, che la preziosa statua faceva parte di un gruppo di Niobidi che dovevano adornare i portici circostanti al grande edificio centrale della Villa, i cui ruderi si ammiravano all'epoca del giudizio: e che la statua dovette essere collocata e nascosta nel cripto-portico dai guardiani della Villa nell'agosto del 410, allorché Alarico, re dei Goti, era accampato col suo esercito presso la Porta Salaria e minacciava di irrompere in Roma.

Da questi dati di fatto, discendeva che la statua della Niobide, come tutte le altre statue del gruppo di cui faceva parte, era anche essa demaniale, di proprietà pubblica e che anzi costituiva un immobile per destinazione e formava parte integrante della Villa, perché destinata ed adibita ad ornare i portici del grande edificio centrale. È chiaro che la statua fu tolta dal luogo ove era collocata, non perché dovesse cessare dalla sua destinazione, ma al solo scopo di sottrarla alle orde devastatrici dei barbari e nasconderla nel cripto-portico « con l'intenzione di tornare poi a disseppellirla ».

I guardiani non tornarono poi a disseppellire la statua perché forse soccombero nella strage che avvenne in prossimità degli Orti di Sallustio Crispo.

Non mi dilungherò troppo sulle interessanti argomentazioni giuridiche tendenti a dimostrare come la Villa Sallustiana non cessasse mai, nonostante le ingiurie dei barbari e del tempo, di essere demaniale e di costituire, quindi, una proprietà del popolo romano, con la conseguenza che la statua, divenuta demaniale perché formante parte di un immobile demaniale, non ostante il precario distacco dall'edificio ed il precario sotterramento, è sempre rimasta proprietà del popolo romano.

La Banca Commerciale non poteva, quindi, vantare alcun diritto sulla statua, poiché la statua non era mai potuta divenire *tesoro*, nel senso specifico della legge, e perché, per giunta la statua, a prescindere dall'indagine se la medesima si trovasse sotto

il terreno della Banca o sotto il suolo comunale, giaceva entro una proprietà pubblica, demaniale, quale era l'antico cripto-portico nel quale fu rinvenuta nel modo come vi era stata deposta e nascosta dai guardiani della Villa imperiale in quel tremendo mese di agosto dell'anno 410.

Gli avvocati Siliotti e Pacelli concludevano chiedendo al Tribunale che fosse dichiarata l'appartenenza della Niobide in proprietà del Comune di Roma e prefiggere alla Banca Commerciale Italiana un breve e perentorio termine per effettuare il trasporto da Milano a Roma e la immediata consegna della statua ai legali rappresentanti del Comune di Roma.¹

Il che avvenne, ed oggi la statua della giovane Niobide, colpita alla schiena dalla freccia mortale di Apollo vendicatore, e dall'espressione profondamente drammatica che non indolge ad esteriores emotive, adorna di sé la IV Sala del Museo Nazionale delle Terme di Diocleziano, ove sono esposte al pubblico le opere più belle.

MARCANTONIO PACELLI

¹ Mio padre soleva esprimere l'opinione che la sede milanese della Banca non fosse la destinazione definitiva, ma una tappa di un viaggio che terminava in Germania ove era la Banca Commerciale Germanica dalla quale derivava, allora la Banca Commerciale Italiana. Va ricordato che nel 1910, era in vigore la Triplice alleanza.

Pio IX, Rossini... e le donne in chiesa

« Santità, facciamo cantare le donne in chiesa... ». Esce dagli archivi segreti del Vaticano la lettera che Gioacchino Rossini, scrisse nell'aprile del 1866 a Pio Nono per chiedere, appunto, che « il gentil sesso possa portare nel sacro rito quel contributo che giovi alla divozione del genere umano ».

La richiesta, allora respinta, è stata accolta cento anni dopo: ma chissà se Rossini sarebbe soddisfatto della musica che echeggia, oggi, nelle Basiliche e nelle chiese.

Uno tra i più illustri studiosi di Rossini, Luigi Rognoni, nel suo volume sul musicista di Pesaro, aveva fatto riferimento al carteggio tra Rossini e Pio IX affermando che « tali lettere non si conoscono e si trovano presumibilmente negli archivi del Vaticano ». Ora la lacuna è stata colmata per l'intraprendenza di un giovane musicologo romano, Stefano Alberici, che ha condotto una indagine tra le carte dell'Archivio Vaticano. Va detto subito che non si tratta di lettere ma di una sola lettera, molto lunga, scritta in latino e in latino firmata « Joachim » Rossini.

A rigor di termini il Papa avrebbe dovuto inviare la missiva alla sua segreteria perché provvedesse alla risposta: ma volle trattare Rossini alla stregua di un Sovrano e pertanto rispose, personalmente, in latino.

Ricostruiamo un po' di storia della singolare vicenda. Prima di mettere in atto il suo proposito e di inviare la lettera a Pio IX, Rossini chiede consiglio al « veneratissimo abate e amico diletto Franz Liszt ». Gli scrive per informarlo di avere musicato una « Messa da gloria » ma si rammarica perché non può essere eseguita in chiesa in quanto una bolla pontificia vieta alle donne di cantare nelle corali che prestano servizio nel rito liturgico. Ecco uno squarcio della lettera di Rossini all'amico musicista: « Potrei io mai acconsentire di sentire cantare le mie povere note da

ragazzetti stonatori di prima classe, piuttosto che da femmine che, educate ad hoc, per la musica sacra rappresenterebbero, (musicalmente parlando), con le loro intonate voci bianche, gli angeli celesti? ». E così prosegue: « Se mi fosse dato di abitare in Vaticano con voi, caro Liszt, mi getterei ai piedi dell'adorato Pio IX per intercedere la grazia di una nuova bolla che permettesse alle donne di cantare in chiesa unitamente agli uomini... ». Liszt, che non viveva in Vaticano ma in perfetta solitudine nel « romitorio del Rosario » in cima alla collina di Monte Mario (in compagnia di un pianoforte al quale mancava un « la » nella zona centrale della tastiera), non si meravigliò della lettera di Rossini: gli rispose di portare avanti in tutta tranquillità la sua iniziativa. Chissà, forse Pio IX...

La lettera di Rossini al Papa, scritta a Parigi, porta la data del 25 aprile 1866. Si può presumere che Rossini abbia messo sulla carta le idee da esporre al Papa: ma la stesura definitiva e la traduzione in latino furono opera di un amico abate, latinista forbito, che provvide anche a scriverla in bella grafia. Rossini firmò, come s'è detto, in latino: « Joachim ».

Chi legge la straordinaria missiva ha l'impressione di trovarsi di fronte, proprio, ad un « crescendo » rossiniano come quelli che si registrano nelle pagine del compositore. Ecco l'inizio della lettera: « In culmine Sanctitatis constituta mansuetudo, et benignitas Tua... ». Il musicista inizia con i convenevoli, e prosegue con una convinta professione di fede cattolica, prendendosi anche con gli eretici. Si congratula poi con il Papa per la proclamazione del dogma della Immacolata Concezione, proclamazione che è avvenuta « decreto Romanae Cathedrae providentissimo ». Riparla ancora dei mali del mondo e scivola, piano piano, a trattare della triste condizione in cui si trova la musica anche in Chiesa. Sembra rimpiangere i tempi di Sant'Agostino che, nel duomo di Milano, si scioglieva in lacrime quando ascoltava le divine armonie. E viene finalmente al dunque, con espressioni che, si direbbe, anticipano il tempo del Vaticano II: « Quali e quanti inconvenienti non sono stati ridotti a più miti consigli, in mezzo al variare delle situazioni, dalla disciplina della Chiesa misericordiosa: gli impegni dell'età, le sanzioni canoniche, la fedeltà ai voti, i digiuni delle ricorrenze, i giorni festivi... Mi sia dunque lecito, o benignissimo

Padre, di prostrarmi ai gradini dell'Apostolico soglio, e di ottenere con larghe preghiere, che per azione gloriosa della Santa Vergine Immacolata e su ispirazione del Paraclito, elargiate al devoto sesso femminile quel che giovi alla divozione del genere umano nella riunione della comunità cristiana ».

Nella sua lettera Rossini sembra dare un giudizio non del tutto positivo sui cosiddetti « falsettoni » o « evirati » che « snaturano » le partiture di Palestrina, del Vittoria, di Marcello, di Anerio, di Durante: ci vogliono dunque le donne, anche perché « i fanciulli tra i nove e i quattordici anni possiedono non raramente asprezza o spesso anche disarmonia ». « Si fa dunque chiaro — dice ancora Rossini — che al di fuori dello zelo e dell'opera del sesso più debole non si può affatto recar rimedio alla musica, in tal modo decaduta entro le pareti del tempio... Perciò se c'è in me un po' di ingegno o di perizia, se qualche assenso di utile esercizio della divina pietà deve essere eccitato attraverso la musica, vi prego con insistenza, o Beatissimo Padre, che volgendo lo sguardo alla abiezione della figlia di Sion nei templi di Dio, per atteggiamento di indulgenza e con la pienezza della vostra autorità, questo concediate ai meriti del sesso più debole... Vi prego di concedere, ripeto, che le voci femminili partecipino dignitosamente ai sacri cori, lasciatane facoltà ai singoli ordinari, secondo l'opportunità... ».

Ed ecco la conclusione della lettera: « Se ciò avvenisse da parte dell'amore di un così grande Pastore, nella persona di un così impari supplice, quali che siano i frutti della mia declinante età nella celebrazione delle armonie e nella restaurazione della modestia nei cori, io considererò questi frutti, benedetti dal Signore Iddio per mezzo di voi, suo Sommo Sacerdote ».

Il musicista si professa « Devotum Numini Majestatique tuae Joachim Rossini » e naturalmente si prostra « ad osculum pedum » e cioè al « bacio dei piedi ».

Pio Nono (dicono le cronache che conoscesse ed apprezzasse le opere di Rossini) risponde, in latino, il 14 maggio 1866: ringrazia il musicista « esimio cultore e maestro della divina arte », si congratula per l'accenno da lui fatto al Dogma della Immacolata Concezione, parla dei tempi « calamitosissimi » e degli uomini « empi i quali non cessano di fare una spaventosissima guerra

alla nostra santa religione » e, quindi, viene al punto sul canto delle donne in Chiesa.

Anche la lettera di Pio Nono è stata tolta dall'oblio dal giovane musicologo romano che ne ha dato documentata notizia nel « Bollettino del centro rossiniano di studi » di Pesaro. Pio Nono si richiama subito al Concilio di Trento che « inculca ai vescovi di tener lontano dalla Chiesa quelle musiche nelle quali sia all'organo sia al canto si mescoli qualche cosa di lascivo o di impuro ». E prosegue: « La musica sacra è stata inventata non per sedurre i sensi e, per così dire, per riempirli di piacere ed effeminarli con la melodia molle e dolce, ma per spingere le menti degli ascoltatori verso la religione, con gravità unita a soavità, ed attirare molti a celebrare riti divini anche grazie a questo appagamento delle orecchie ».

Il Papa nella sua lettera non cita mai la parola « mulieres » e cioè « donne », ma dal contesto lascia capire, chiaramente, che non è possibile farle cantare in chiesa. Rossini, infatti, capì subito... l'antifona: il richiamo al Concilio di Trento e altre spiegazioni dicevano che la sua richiesta non poteva avere alcun seguito. E Liszt, dopo aver incoraggiato Rossini a scrivere la lettera a Pio IX, si pose su un atteggiamento meno entusiastico e di piena sottomissione al Papa. Inviò una lettera a Rossini nella quale elogiava la sua « Messa » e diceva che, leggendo il manoscritto gli era venuta l'idea che fosse una Messa « proprio degna di San Pietro » e aggiungeva che, mancando in Roma complessi adatti per eseguirla, si poteva prendere una iniziativa: riunire per una volta nella Basilica vaticana i cantori di tutte le cappelle... « ma — diceva subito — resta il problema che tu hai sollevato con il Papa » e cioè quello di far cantare le donne in chiesa.

Questa la sua conclusione: « Anche se il canto delle donne in chiesa non riguarda una questione di fede, ma di disciplina, voi comprendete bene, caro Maestro che un certo riserbo mi è imposto. Attaccato con il cuore e le convinzioni alla Chiesa Cattolica io mi sottometto assolutamente e con tutta umiltà alla decisione di quella autorità alla quale Cristo ha dato il potere di insegnare alle Nazioni... ».

In data 21 giugno Rossini, sconsolato, scriveva all'amico abate Ferrucci, il latinista che aveva redatto in forma definitiva

e tradotto in latino la sua lettera: « Il nostro Santo Padre in risposta alla nostra magnifica lettera mi riscontrò; mi offerse benedizioni e cose tenere, ma la Bolla tanto da me desiderata restò (lo penso) nel suo cuore. Povera musica religiosa!! ».

Doveva passare più di un secolo perché il desiderio di Rossini potesse avverarsi. Anche Pio decimo, il grande riformatore della disciplina della musica sacra ricondotta ad un livello di preghiera e di implorazione, sancì che le donne non potessero far parte di cantorie miste: se c'era bisogno di voci « bianche » bisognava ricorrere a quelle di ragazzi. E Lorenzo Perosi, del quale era stato mecenate, dimostrò chiaramente, con le sue composizioni per la Cappella Sistina, della quale era stato nominato direttore, che le voci dei « pueri » si addicevano benissimo alla musica sacra. I tempi sono cambiati: oggi le cantorie miste cantano nelle Chiese. Una corale di uomini e donne rende solenni le cerimonie e i riti anche in San Giovanni in Laterano, che è la cattedrale del mondo cattolico.

ARCANGELO PAGLIALUNGA



L'anno scorso, quando, per giustificarmi d'aver scelto di parlare con un anno di ritardo del centenario respighiano, addussi come scusa che nel 1980 non ricorrevano commemorazioni centenarie che mi potessero impegnare, mentii spudoratamente proprio per escogitare un fittizio sostegno alla mia scelta. La ricorrenza centenaria che imponeva il ricordo proprio a me c'era, e come! Si trattava nientemeno che del diciottesimo centenario della morte di Marco Aurelio, spentosi a Vienna nel 180 d.C. Quest'anno perciò, come ho fatto l'anno scorso con Respighi, debbo affrettarmi a metterci una pezza un anno dopo, battendomi il petto e cospargendomi il capo di cenere. E spero che stavolta, per quanto non me lo meriti, mi si vorrà credere sulla parola se giurerò che ricorrere a un centenario dell'anno precedente è per me l'unica risorsa, in quanto quest'anno non c'è nulla che mi astringa a parlare di illustri defunti. Nel 1981 ricorrono due centenari di grosso calibro, quelli della morte di Dostoevskij e di Mussorgskij. Ma si tratta di due artisti russi, dei quali evidentemente non ho da dire nulla di specifico. Gente che mi riguardi da presso, grazie a Dio, non ve n'è.

Del resto che qui a Roma si continui a parlare di Marco Aurelio anche quest'anno, c'è ben motivo. Abbiamo tutti sullo stomaco la traslazione della sua statua dalla piazza del Campidoglio per ragioni di ripulitura o di restauro. Una delle superstizioni più diffuse nella nostra città è che essa è destinata a crollare il giorno che non ci sarà più Marco Aurelio in Campidoglio. Si può immaginare come è stata accolta quindi la proposta di un sedicente sovrintendente che trovava scandaloso che per il momento fosse posto in piazza un calco della statua, come se ciò non fosse stato fatto mille volte in simili casi. Egli proponeva nientemeno di farla finita con Marco Aurelio e di far sorgere al

suo posto uno di quegli informi pezzi di marmo o di pietra usciti fuori dalla grossa ma appunto spigolosa e malformata testa dello scultore Moore, il caposcuola del linguaggio informale nella scultura contemporanea! Pensata indubbiamente geniale, visto il rapporto che il pezzaccio malamente squadrato avrebbe dovuto istituire con quel capolavoro di calibrata armonia classica ch'è la piazza michelangiolesca! Per ora il dolore che nasce dall'assenza della statua si attenua per il fatto che anche lì vediamo campeggiare le armature, le macchinose coperture che stanno sottraendo alla vista dei turisti quasi tutti i monumenti di Roma, come se l'attuale amministrazione, svisceratamente dedita agl'interessi del popolo, volesse colpire a morte i proventi provenienti dal turismo. Ma se Dio vorrà che si finisca di giocare a nasconderella con le travature, un calco della statua bisognerà pure collocarlo sul posto, dato che è legge inderogabile da noi che i lavori di restauro durino *in saeculorum saecula*.

Certo quel Marco Aurelio piazzato a cavallo nel bel mezzo del gran riquadro tracciato da Michelangelo dava in maniera proprio scultoria la più magniloquente espressione della maestà dell'Impero. Chi non aveva letto nulla dell'imperatore filosofo o non aveva neppure notizia della sua opera letteraria poteva considerarlo come il *non plus ultra* degli autorevoli e severi reggitori del mondo. Se a ciò si fosse aggiunto il particolare che proprio sotto di lui c'erano state, almeno a Lione, feroci persecuzioni di cristiani, l'effetto sarebbe stato completo. Tant'è vero che a proteggere la fama d'umanità dell'imperatore è stato formulato l'argomento che quelle persecuzioni erano la conseguenza dell'inopportuno zelo di governanti provinciali frettolosi interpreti di disposizioni generali, ma non dipendevano affatto da rescritti personali del monarca. Il quale — poverino! —, se ha dovuto soffrire per questo la nomea di crudele e quindi d'ipocrita, in quanto avrebbe predicato bene, e cioè il senso della vanità delle umane grandezze nei suoi scritti, ma avrebbe razzolato male, cioè avrebbe inflitto atroci castighi a chi non voleva sacrificare al suo genio, alla sua divinità, d'altro canto non ha avuto fortuna neanche con la fama di modello di saggezza e di temperanza che gli è venuta dai cosiddetti *Ricordi*, dalle prose in cui, dialogando con se stesso, egli si palesa moralmente tanto superiore alle miserie

terrene, agli onori e alle soddisfazioni di cui ci sentiamo gonfi o di cui andiamo affannosamente in cerca. Infatti della sua vita, quanto a rivelazione delle sue vicende di uomo, delle sue private peripezie che sarebbero state il riflesso del suo carattere schivo, temperato, longanime, l'unica notizia che ci è rimasta — quale che sia il credito che possiamo darle — è quella della lunga serie di corna che la moglie Faustina gli avrebbe inflitta, ricevendone in compenso un mirabolante insieme di onori, di titoli, di distinzioni: cosa che farebbe di Marco Aurelio il tipico benpensante ingenuo (e ci si passi l'eufemismo), il *cocu* consolato e contento.

Ma lasciamo perdere queste malinconie o, se vogliamo, queste piacevolezze e vediamo se dalla vita dell'imperatore si possa ricavare qualche diretta testimonianza della posizioni spirituale documentata dai suoi scritti in greco. Ebbene, essa esiste ed è contenuta in quella corrispondenza del suo maestro di retorica, il celebre africano Marco Cornelio Frontone, che ai primi dell'Ottocento il card. Angelo Mai ci ha restituita dal palinsesto Ambrosiano e Vaticano. Essa forma il più di ciò che di Frontone ci è stato recuperato e contiene, oltre a lettere e biglietti di Marco Aurelio scritti da lui o a lui in occasione di altre opere del maestro, ben cinque libri di corrispondenza con lui quand'egli non era ancora imperatore e ben quattro libri di corrispondenza con lui già pervenuto alla carica suprema dello stato; e non parliamo di altre sei lettere d'argomento retorico indirizzate a lui. Ebbene, nell'epistolario frontoniano sovrabbondano le lettere (naturalmente in latino) scritte da Marco Aurelio o in risposta a quelle del maestro o addirittura come occasione perché il maestro gliene inviasse delle sue in risposta; tant'è vero che il latinista cattedratico a Perugia, Luigi Pepe, ha pubblicato nel 1957 un volume in cui fa l'edizione critica con commento delle lettere scritte da Marco Aurelio a Frontone col titolo *Marco Aurelio latino*, e nell'introduzione, pur tracciando i limiti che caratterizzano il discepolato del futuro imperatore presso il retore africano e pur non nascondendosi le interpretazioni poco favorevoli o addirittura maligne che si possono dare delle proteste d'affetto scambiate fra maestro ed alunno, non può non riconoscere che nel fondo c'è una sostanza d'*humanitas* cui dobbiamo inchinarci.

Eccò come Marco Aurelio, non ancora imperatore, si rivolge

al maestro all'inizio, a quanto pare, del 148 d. C.: « Ti auguro d'aver cominciato anche tu l'anno con fortuna. Ogni tuo desiderio gli dei lo volgano a tuo favore, che sarà egualmente il mio, e, come fai, possa continuar a desiderare il bene degli amici e a voler bene a tutti ». E per il compleanno di Frontone: « E ora trascorri il compleanno, o maestro mio, in salute, in forza, in letizia, soddisfatto in tutti i tuoi desideri. Questa mia preghiera di circostanza diviene sempre più intensa quanto più mi s'aggiunge la saldezza nell'amare e più s'accresce il tempo della dolcissima nostra mutua confidenza ». Ogni venatura d'ufficialità è scomparsa; non c'è traccia di protocollo nei rapporti fra il borghese maestro e l'imperiale alunno. C'è proprio il contatto sincero, immediato fra due anime. Quando a Frontone muore il nipotino, ecco come gli scrive il grande alunno, divenuto già imperatore (siamo nel 165): « Ho appreso solo ora la disgrazia. Se quando hai dolore alle articolazioni, io me ne sento tormentare come te, ad una ad una, puoi pensare quanto debba soffrire, ora che il dolore ti turba lo spirito. Nella mia angoscia non mi viene in mente altro che pregarti di conservarti a me, dolcissimo maestro, che sai darmi di questa vita un conforto ben maggiore di quello che ti può toccare ora da chiunque per il tuo lutto ». Continuava quell'eccezionale sentimento, che già prima di salire all'impero egli aveva espresso a Frontone: « Possa tu esserci conservato e conservata a te la tua casa e insieme la mia, perché, se consideri ciò ch'io sento, le due formano una sola cosa ».

Abbiamo colto le espressioni più sintetiche, più rapide di questa capacità d'affetto, di dedizione da cui M. Aurelio era animato. Ma potremmo citare una miriade d'esempi, sviluppati anche con una magniloquenza che però non è mai frondosità oratoria, è sempre vibrante abbandono. Ecco come nella decima lettera del terzo libro della prima serie, sempre per il compleanno del maestro, scrive l'alunno non ancora imperatore: « So che nel giorno di natale di chiunque gli amici presentano augurî per colui di cui si festeggia il compleanno; ma io, dato che ti amo come me stesso, in questo giorno del tuo compleanno voglio presentare un augurio a me ». E l'augurio assume la forma di una preghiera, prima ad Esculapio, perché « custodisca bene la salute del mio maestro e la protegga con cura », poi a Minerva

perché quel po' ch'egli sa di lettere « si trasferisca specialmente dalla bocca di Frontone nel mio cuore », poi agli dei *viales* e *promarini* « perché ogni mio viaggio sia accompagnato dalla tua presenza e io non vi sia tormentato così spesso da così angosciata nostalgia di te », e infine tutti gli dei perché « io possa celebrare con te, vedendoti sano e lieto, questo giorno in cui sei nato per la mia fortuna ». C'è una pienezza di legami affettivi che può servire da esempio per quell'ideale dell'amicizia che Aristotele nell'*Etica nicomachea* additava come il bene supremo dell'uomo.

Tutto ciò che di più profondo e di più intimamente personale si può scovare nei cosiddetti *Ricordi* lampeggia anche nelle lettere. Ecco nella tredicesima del medesimo libro: egli non si dichiara fortunato perché il maestro gl'insegna a comporre bene una massima, ma « perché imparo da te a dire il vero. Questo, dire il vero, è cosa difficile più di tutte per gli dei e per gli uomini; non c'è oracolo così veridico che non contenga in sé qualcosa di ambiguo, d'incerto, di confuso da cui è irretito chi ha meno giudizio... Ma le tue invettive, le tue fustigazioni rivelano la retta via senza inganno, senza parole architettate a fatica ». Quando il maestro è malato, gli scrive: « tu lo sai quello che desidero; e io so che si tratta del più giusto dei desideri. Salve, maestro mio, che nel mio cuore stai in tutto avanti a tutti, e ben a ragione. Maestro mio, ecco, non riesco a dormire, eppure mi sforzo di dormire perché tu non te la prenda a male ». Nel 144 M. Aurelio fa questo ardente sfogo: « Non posso nascondermi in nessun modo soprattutto il fatto che, pur essendo io in procinto di venire da te domani, tu mi hai scritto così a lungo...; in ciò mi sono sentito il più felice degli uomini perché così facendo hai mostrato nella più soave delle maniere quanto mi consideri e quali fiducia hai nella mia amicizia. Che cosa posso aggiungere se non che ti amo ben a ragione? Ma perché dico ben a ragione? Volesse il cielo che potessi amarti in ragione dei meriti tuoi! E perciò spesso quando non ci sei e non ne hai colpa, pure me la prendo con te e mi irrito perché non stando con me m'impedisci di manifestarti il mio affetto come voglio, di elevarlo a quella cima in cui si trova l'affetto tuo ». Sembra che si siano capovolti i valori, che l'imperiale alunno si senta inferiore a chi in fondo è destinato a divenire suo suddito, solo perché la sua altezza intellettuale e

morale gli fa da esempio. E ciò basta perché il generoso giovane ravvisi nel maestro un essere superiore a cui egli non esita a inchinarsi.

Questo sentimento era così profondo che anche quando divenne imperatore M. Aurelio, come abbiamo visto, non mutò affatto atteggiamento. Era del resto caratteristica di quella singolare dinastia una carica veramente eccezionale di *humanitas*. Il predecessore di M. Aurelio, Antonino Pio, rivela le eccellenti qualità del suo spirito in due lettere che ci sono parzialmente rimaste nel libro che contiene il carteggio di Frontone con lui. In una egli ringrazia affettuosamente Frontone soprattutto per le sue doti morali e a proposito della moglie, Faustina maggiore, morta tre anni prima, arriva a dire: « Le cose stanno così che preferirei, te l'assicuro per Ercole, vivere con lei a Giaro » (una isoletta delle Cicladi) « anziché senza di lei sul Palatino ». Naturalmente il successore non è da meno. A una lettera in cui Frontone gli aveva comunicato la sua visita ai figli gemelli di lui e ne aveva descritto con grazia l'aspetto infantile, risponde: « Quando hai visto i miei piccini, è come se li avessi visti io; e leggendo la tua lettera ho visto anche te. Ti prego, o mio maestro, amami come sei solito amare, amami insomma come ami i piccini miei. E così non ho detto ancora quello che voglio. È così: amami come mi hai amato finora ». La continuità di quella affettuosa consuetudine è presentata senza remore, senza riguardi al fatto che ormai l'alunno è il monarca.

Ci sembra che aver richiamato queste voci poco note della personalità di M. Aurelio, che ne confermano la tempra veramente singolare dell'animo cui nulla di umano era estraneo, sia il modo migliore di ricordare la ricorrenza della sua morte, a tanti secoli di distanza.

ETTORE PARATORE

UNA SATIRA FIN DI SECOLO
SUL LINGUAGGIO DEI POLITICI

Il “parlamentese” alla Camera in una seduta immaginaria

Tra le conseguenze dell'ormai secolare insediamento del Parlamento in Roma capitale, ve n'è un'altra imprevista ed attuale: la Città eterna ha udito diffondersi dal suo Monte Citorio ed affermarsi un nuovo linguaggio tipico, se non esclusivo, delle massime assise politiche e perciò definito il « parlamentese ».¹

Certe involute locuzioni, spesso tratte dalla terminologia specifica dei più vari linguaggi settoriali ed usate più o meno propriamente, con astrusi neologismi coniatosi ad ogni occasione, sono ormai così frequenti nella maggior parte dei discorsi politici e tanto capillare è il loro proliferare e propagarsi sulla pubblicistica specializzata, che han finito col formare un lessico ben individuabile, caratterizzato talvolta da non eccessiva consonanza con le regole grammaticali, e molto spesso dalla quasi insormontabile difficoltà di comprensione da parte del cosiddetto grosso pubblico, posto di fronte ad esso dai mezzi di comunicazione di massa.

Vero è che una fraseologia, diciamo, da addetti ai lavori suol nascere inevitabilmente e meccanicamente nell'orto concluso di qualsiasi attività definita, ma il cittadino medio non ne è necessariamente investito mentre non può eludere quel linguaggio politico che in forma scritta o audiovisiva resta generalmente la via prevalente di comunicazione del paese legale con quello reale. E perché questo distacco linguistico si è accentuato — dando campo a pregevoli studi specifici² — soprattutto negli ultimi

¹ *Lingue straniere: il parlamentese*, di Guido QUARANTA, su « L'Espresso », n. 43, del 26 ottobre 1980.

² « Le parole misteriose del nostro tempo - Dizionario per comprendere e qualche volta smascherare il linguaggio dei politici, dei giornalisti e dei sociologi (ad uso delle persone colte che, anche munite di tre lauree, non riescono a capire i resoconti parlamentari) », a cura di Ugoberto Alfassio Grimaldi e Ludovico Marchi, su *Tempo*, aprile-luglio 1971.

decenni, dopo un secolo che tra i sette colli dell'Urbe deputati e senatori spandono « di parlar sì largo fiume »?

Questa non mi par la sede acconcia per aggiungere un'opinione personale alle diverse interpretazioni variamente fornite per l'attuale fioritura del nostro linguaggio politico.³ Ricordo solo che al primo dilagare del fervore oratorio del gruppetto radicale alla Camera e fuori, volli curiosare se nel nostro Parlamento ottocentesco altri personaggi si fossero parimenti distinti per originalità d'eloquenza; pensai subito al deputato Gabriele d'Annunzio, ma fui deluso. Analizzati tutti gli atti della XX legislatura del Regno d'Italia, registrai un insolito caso di afasia parlamentare: il futuro arringatore dei legionari fiumani, per tutta la sua breve e discussa presenza nelle aule ed aulette di Montecitorio serbò un silenzio ostinato, ad infrangere il quale non lo indussero gli stimoli di amici o detrattori, né le polemiche sul suo famoso « salto della siepe ».⁴

Nessun discorso del giovane poeta abruzzese, dunque, risulta pronunciato alla Camera. Mi piace perciò riprodurre da *Il don Chisciotte di Roma* del 31 agosto 1897, singolare testimonianza della curiosità che il personaggio suscitava, l'immaginario resoconto d'un intervento parlamentare dannunziano, intitolato: « La metafora alla Camera - Frammento di una seduta avvenire ».

* * *

PRESIDENTE. Ora l'ordine del giorno reca: svolgimento di due interpellanze degli onorevoli d'Annunzio e Bovio all'onorevole ministro del tesoro circa la supposta nuova emissione di moneta divisionaria.

D'ANNUNZIO (*Segni di viva attenzione*). O partecipi de 'l regimento de la republica...

VOCI A DESTRA. Ma che repubblica! Signor Presidente, lo richiami all'ordine.

³ « Il linguaggio politico », di Umberto Eco, in *I linguaggi settoriali in Italia*, Milano, 1973, pp. 91-105; « L'anemia del lessico parlamentare », di Gennaro Manna, su *Il Tempo* dell'11 settembre 1980.

⁴ Per una minuta analisi dell'argomento, rinvio al mio saggio « L'esperienza parlamentare di Gabriele d'Annunzio », in *Storia contemporanea*, Bologna, 1977, I, pp. 5-33.

PRESIDENTE. Lascino presiedere a me. Non capiscono che repubblica è detto in senso generico? Continui, onorevole d'Annunzio, e non tenga conto delle interruzioni.

D'ANNUNZIO. O partecipi de 'l regimento de la republica, o uomini savi e lucidi convenuti ne 'l Foro, uditemi e comprendetemi.

VALLE ANGELO. Comprendetemi! Fa presto lui, a dirlo!

D'ANNUNZIO. Non altrimenti, o sodali, appo li Eliasti, il sacerdote de la Bellezza si coronò de 'l lauro de la Vittoria, da poi che era fallito a la prova il glucofante Iperide, in ogni maniera di pubblici negozi peritissimo, e ne 'l diritto, ne i riti, ne le leggi, ne le costumanze più che ogni altro uomo d'Atene versato. Onde a voi, o eletti da li Ausonii, non sembri temeraria cosa questa: che il politissimo tra i poeti venga di nummi e di dracme e di talenti ragionando a quel Savio, il quale consumò assai otri del liquore, che il pio villico espreme dal sacro olivo, ne la fidata lucerna compagna a le veglie pensose (*Segni di adesione e di ringraziamento dell'onorevole ministro del tesoro*). Quando a me, affiso il limpidissimo occhio, onde raggia di luce misteriosa tanta interiore Bellezza ne li spazi a voi, o minori, contesi, tremante di stupefazione su l'ultima pagina scritta da questa mano che si leva oggi su voi come una benedizione, giunse notizia che fra le genti latine, cui stringe un sol patto ne le monete, sia che le generasse un divino amplesso sul fumante Apenino, sia che da li altipiani, onde vennero li Aarii, li spingesse migranti la pallida necessità a le terre del sole occiduo, fioriva la speranza di un novello sonante rivoletto di monete, io pensai: non dunque è tornata l'età de l'oro? Ahimè, o preclari! Questo oro, il Purissimo, il Ponderosissimo, l'Invincibile de i metalli, non riderà a te, del suo giallo luminoso sorriso, ch'io fermai già su le carte che trionferanno de la Morte, o madre de li Eneadi. O Savio, o reggitore de le mal vietate arche ove chiudi il Tesoro de le monete, tu non darai oro a questi umili, a questi inconsapevoli, a questi semplici, che lo attendono ne la capanna, su i solchi, dietro la siepe sacra, ne le officine onde sale l'inno de l'opera dei minimi come il tributo de la inferiorità natale a noi Massimi. Tu darai ai semplici un metallo freddo e senza luce, che gli Elladi e i maggiori

nostri non conobbero, ed ebbe barbaro nome, e io non amo. Io amo te, Oro, onde erano materiate l'armi de li Dei. Non io darò a te, pallido Nichelio, la gloria de 'l mio canto, e se te adori anco una volta l'arconte inconscio de la Bellezza, me chiami de 'l sacrilegio la severa Storia incolpevole (*Segni d'approvazione e di sbalordimento*).

PRESIDENTE. La parola spetta ora all'onorevole Bovio.

BOVIO. Insigne l'uomo: insigne il dire. Devo l'omaggio del Portico al giovane aedo. Intanto il sofo trova il campo mietuto. E il suo dire sarà simile a quello onde van lodati i Laconii. Come l'Ateneo sta incontro alla Chiesa, così la ragion pura contrasta alla pura estetica. Aristotele creò una pantosofia dove anche l'estetica armonizzava colla scienza del governo della città. Forse l'onorevole d'Annunzio pensa una callopolitica, onde si transustanzii l'agatopolitica? Ha egli trovato nel demos o in un'oligarchia la callocagazia? Non credo. Aristotele è morto, o pressoché imberbe! La moneta evolve come tutto il cosmo. I greci — è vero — amavano l'oro. Ma dopo la Domocomachia, renderebbero grazie a Mercurio, se fosse lor largo di nichelio. Il nichelio è il nummo democratico. E dò lode al mio benchiomato amico Luzzatti (*Ilarità*), ove ne locupleti l'agora (*Vive approvazioni all'estrema sinistra*).

PRESIDENTE. L'onorevole ministro del tesoro ha facoltà di rispondere agli onorevoli interpellanti.

LUZZATTI (*Movimento d'attenzione*). Oh! Sì, ben lo disse il giovane vate, al quale l'incitatrice poesia diede tanto splendore di parola! Oh, sì! Molto olio della mia lucerna ho consumato nel dare opera assidua a quegli studi, onde pure è venuto tanto conforto di benevolenza da ogni specie di accademie e da ogni qualità di dotti a questo vecchio economista italiano, che, trepidante nel rispondere insieme a Esiodo e a Platone, vi sta oggi davanti. E dirò subito al prediletto di quelle muse, che non oserei più dir vergini perché troppi amplessi hanno concesso al mio giovane e prestantissimo preopinante (*Ilarità*), che anch'io amo l'oro, questo gran galeotto dell'economia e della morale, questo Mefistofele di tutte le dottrine monetarie. Ma lo amo come avreb-

be potuto amarlo Fausto prima di conoscere Mefistofele: di un amore impotente (*Ilarità*). Che giova, o poeta, seguire, mesti nel silenzio, il sogno della bellezza dell'oro, se le officine dello Stato non possono figliare che l'umile carta? E se l'indulgente amicizia e il beninteso interesse degli Stati della Lega, ci consentiranno (ciò che vedremo se ci convenga attuare) un'emissione del sobrio nichelino, di questo Beniamino di tutti i Giacobbe della finanza europea, non dovrem noi pesare con equa lance il beneficio che ne derivi al Tesoro, a questa Niobe eterna che vede dipartirsi da lei continuamente le sudate economie? Ben disse anche il mio moltitonante amico Bovio (*Ilarità*), che il nichelino è il piccolo amico, il placido soccorritore degli umili. Scenda, confortatrice, la piccola moneta alla sera dello stanco lavoratore e si muti in certezza di riposo, in salubrità di cibo, in tranquillità di mondi amori. E mi permetta il mio amico d'Annunzio di augurare, che nel giorno della redenzione delle plebi dalla disoccupazione e dall'inopia, sorga prima il suo inno a celebrare la nuova èra, dacché forse quegli che non ultimo avrebbe avuto il diritto di dire in umile prosa la parola del savio, dacché forse — dicevo — questo vecchio studioso che vi parla avrà già visto, colla serenità del giusto, precipitare nella notte dell'oblio l'ultimo attimo della sua giornata laboriosa (*Vivissime approvazioni su molti banchi*).

PRESIDENTE. Rinunciando gli interpellanti a replicare (*Applausi*), andremo avanti nell'ordine del giorno.

* * *

Alle soglie, si può dire, dell'oratoria politica nella Roma umbertina, questa pagina di satira linguistica ha quasi il sapore di un suggestivo presagio delle questioni lessicali che sarebbero scaturite dal futuro Parlamento della Roma repubblicana.⁵

FRANCESCO PARISET

⁵ « Il "neo-barocco" nel linguaggio politico italiano », di Guglielmo Negri, in *Studi parlamentari e di politica costituzionale*, 1971, nn. 11-12, pp. 5-13.

Da Vigna Cartoni a Piazza d'armi una straordinaria festa delle feste

Della *Esposizione Internazionale* di Roma del 1911 — prima grande occasione per l'Italia di affermare se stessa come nazione matura per entrare economicamente, politicamente, culturalmente, tecnologicamente, nel concerto delle potenze europee — della grande *Esposizione* che impegnò la vita politica e culturale italiana per più anni, tra preparativi e cerimonie sempre alla presenza dei Sovrani Vittorio Emanuele III ed Elena di Savoia, a Roma, Firenze, Torino, sembra essersi spento ogni ricordo, col tempo e con la distanza.

La spessa cortina di oblio calata su tanto fragore di preparativi, di impegni edilizi e urbanistici, di inviti alla cultura internazionale, di impegno delle forze artistiche nazionali, ha fatto sorgere — dopo un sessantennio denso di traumatici eventi interni, anche nel campo dell'arte e della storiografia artistica — l'esigenza di una revisione radicale di quel momento della vita culturale della nazione, che svelasse eventuali carenze informative e critiche sull'argomento, e la parziale immotivazione di tanto oblio.

Tale revisione è stata attuata in giugno dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, attraverso una restituzione il più possibile fedele, pur nella sintesi, della *Esposizione* romana del 1911, completata da una sezione fotografica sulle realizzazioni architettoniche, e sulle sezioni della *Esposizione* a Firenze (Ritratto e Floricoltura) e a Torino (Scienza, Tecnica, Industria).

La Roma del 1911 — che della *Esposizione Universale* realizzò la sezione Arte, Archeologia, Storia, sforzandosi di celebrare adeguatamente il cinquantenario dell'Unità, col ricongiungersi idealmente alla tradizione storica e artistica dell'antica Roma —

torna però anche così a mostrare inequivocabilmente quel volto di parata, di grandiosa scenografia, di esibizionismo edonistico, che le costò la condanna morale, oltre che artistica, non solo della storiografia successiva, ma anche di buona parte della cultura e della stampa contemporanea.¹

Sull'esempio delle grandi *Esposizioni Universali* di Londra nel 1851, di Parigi nel 1855, 1889, 1900, ecc. — per non citare che le maggiori celebrazioni mondiali della nuova società tecnologica, dell'industria e del capitale — anche Roma dal 1908, e già dal 1878,² si andava preparando alla grande occasione europea, concepita come « festa delle feste », parata unitaria, celebrazione dei fasti risorgimentali, nella trascuranza più totale delle lacerazioni di fondo irrisolte del paese, e dei conflitti economici, sociali, di tradizione e di cultura in atto tra le regioni, al di sotto della definizione giuridica di Unità d'Italia.

Per ciò dunque l'*Esposizione* romana del 1911, mostrando subito di essere l'espressione della realtà culturale e politica di una sola classe, la borghesia giolittiana al potere, suscitò immediatamente il dissenso e la dissociazione di tutta la cultura e la stampa di sinistra, sin dai primi mesi del 1911, e stigmatizzò inoltre sul piano dell'arte la frattura già in atto tra paese « ufficiale » e paese « reale », tra un'arte accademica, veristico-descrittiva e palesemente estetizzante, e un'arte ispirata a più validi contenuti rinnovatori, di cui il Futurismo dal 1910 era divenuto espressione.

La *Grande Esposizione* romana ebbe sede nelle zone di Vigna Cartoni e Piazza d'Armi: oggi percorsa, la prima, dal viale delle Belle Arti dominato dal Palazzo Bazzani, e trasformata nel quartiere attorno a Piazza Mazzini la seconda.

Di conseguenza, l'occasione della *Esposizione* si trasformò

¹ I due cinquantenari, sull'«Avanti!» del 27-3-1911; P. VALERA, *Il Cinquantenario, note affrettate per la ricostruzione della vita pubblica italiana*, Milano, 1911; E. CECCHI, in «Il Marzocco» del 21-5-1911; vedi poi E. FORCELLA, *Roma 1911: quadri di una esposizione*, in «Roma 1911» (catalogo della mostra), Roma, ed. De Luca, 1980, pp. 27-38.

² E. FORCELLA, *op. cit.*, pp. 35-36.

presto in incentivo per il compimento di numerose opere pubbliche (il monumento a Vittorio Emanuele II, il Palazzo di Giustizia, il Giardino Zoologico, il Corso Vittorio, la Fontana delle Naiadi a piazza Esedra), e per la sistemazione urbanistica di nuovi quartieri, come quello di piazza d'Armi sulla destra del Tevere, ricordato col centro attraverso il Ponte Vittorio Emanuele e il Ponte Risorgimento.

Quest'ultimo, capolavoro del francese F. Hennebique, ad una sola arditissima luce — in cemento armato a struttura cellulare — rimase l'unica testimonianza, nella Roma rettorica e monumentale del 1911, di un impegno tecnologico avanzato e di una nuova estetica.³

Per l'occasione, ancora, fu eseguito l'edificio sede dell'attuale Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea in viale delle Belle Arti, edificio destinato sin dall'origine a Museo, per il quale entrarono in lizza diversi architetti tra cui l'onnipresente Piacentini — meglio noto per i suoi lavori urbanistici a Roma durante il periodo fascista — e che fu infine eseguito da C. Bazzani, in forme neo-ellenistico-rinascimentali. La decorazione constava e consta di un lunghissimo fregio, quasi partenonico, di estenuate figure allegorizzanti il « Lavoro », le « Arti », la « Vita », la « Bellezza », la « Forza » — di A. Laurenti, E. Luppi e G. Prini — completate sull'attico da gruppi bronzei di Fame guidanti quadrighe.

Il Piacentini sovrintese ai lavori di sistemazione del Foro delle Regioni, in piazza d'Armi, ospitante i 14 Padiglioni Regionali — realizzati in materiale temporaneo, e destinati all'esposizione dei prodotti artistici delle regioni d'Italia — e all'edificazione, sempre in materiale caduco, del Palazzo delle Feste e del Portale d'ingresso, a tre fornici e gruppi allegorici sull'attico, ispirato anch'esso agli archi di trionfo romani, attraverso la mediazione di tarde forme neoclassiche.

I Padiglioni regionali poi, cui collaborarono architetti di varia

³ R. NELVA - B. SIGNORELLI, *Il Ponte Risorgimento: significati di un'opera innovativa*, in « Roma 1911 », cit., pp. 291-303.



I Reali d'Italia in visita alla *Esposizione* di Roma nel 1911.
(da foto inedita di collezione privata)

estrazione, furono realizzati in forme stilistiche derivate dai rispettivi arengari e castelli gotici o romanici, sempre sotto il segno di un eclettismo, cui finirono per adeguarsi le stesse architetture dei Padiglioni Esteri — in Vigna Cartoni, la zona odierna antistante la Galleria d'Arte Moderna — rievocanti le più varie e lontane tradizioni nazionali.

Dove probabilmente culminava il proposito celebrativo e il fasto rievocativo della romanità, posta a fondamento della « Terza Roma », era nella ricostruzione della Nave di Nemi, a grandezza naturale in legno, ferro, materiale cementizio, con decorazioni bronzee, completa di un Odeon, di un teatro greco-romano, Ta-

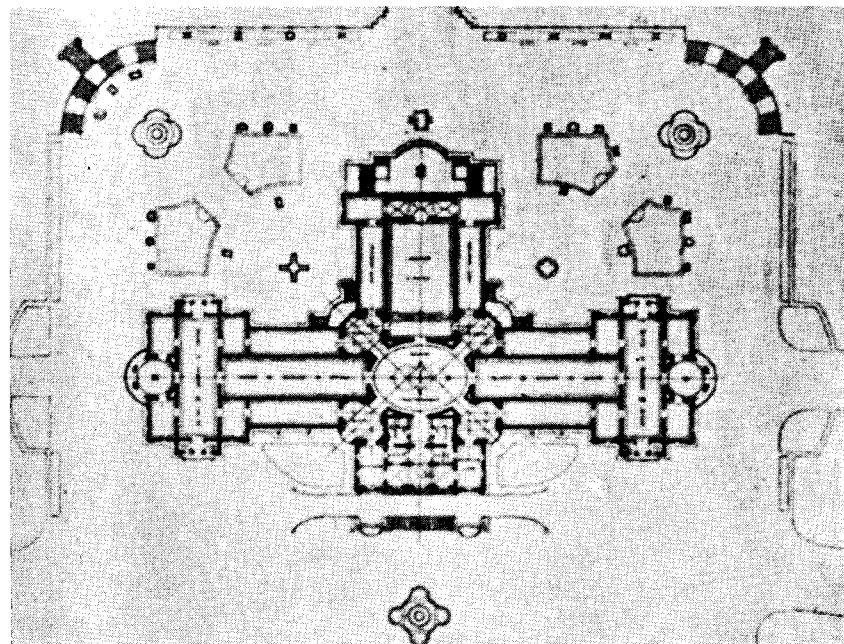


Ponte Risorgimento, di F. Hennebique, in fase di collaudo. (Sul fondo: l'ingresso monumentale al Foro delle Regioni, del Piacentini, poi smontato).

verna dei gladiatori, tempio di Venere: nave entro cui, in un clima che faceva rivivere usi e abitudini dell'età imperiale, si svolgevano i banchetti e i ricevimenti ufficiali dei congressisti.⁴

Scorrendo poi il catalogo degli acquisti di opere d'arte italiane e straniere effettuati dallo Stato italiano in occasione della *Esposizione* del 1911 — opere che costituirono da allora il primo nucleo del patrimonio artistico di Palazzo Bazzani — esse ci appaiono per la più parte ispirate a forme di naturalismo classicheggiante (*Donna con ventaglio* di R. Miller, *Thamar* di I. Csok), di realismo descrittivo e aneddótico (*Il vecchio arzillo* di

⁴ Per questo, ed altri aspetti della *Esposizione*, vedi i vari saggi raccolti nel citato catalogo della recente mostra, presso la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma.



Progetto, non realizzato, del Piacentini per la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea: 1) Pianta; 2) Prospetto; 3) Veduta laterale.

I. Zuloaga, *Vagabondi e mendicanti* di R. de Zubiarre), di tardo romanticismo e simbolismo (*Oreste e le Erinni* di F. von Stuck, *Resurrezione* di G. Bargellini), di realismo populista offerto più all'emozionalità e al sentimento, che ad un giudizio morale e sociale (*Il Focolare* di F. Ferrazzi, *Dopo un lavoro faticoso* di D. Skuteczky).

Da tutto promana un effetto costante di manierismo formale, di ripetitività ed esteriotà delle tematiche, nonostante le eccellenti tecniche, qualche buon ritratto (*Lo scultore Dalou* di A. Rodin, *Lo scultore Troubetzkoy* di I. J. Repin), e l'imprevedibile acquisto de *Le tre età* di G. Klimt.

Tali scelte, dettate dal Comitato Esecutivo della Sezione II Belle Arti, proponendo un panorama squallido e mortificante della situazione artistica europea, in cui non compariva alcuna avvisaglia del Futurismo italiano, della pittura francese post-cézanniana e fauvista, di quella tedesca del *Die Brücke*, di quella degli « Otto » in Ungheria, appaiono generate dal medesimo proposito classicheggiante, o al più naturalistico-descrittivo, che aveva popolato di Vittorie, bighe, aquile, Fame, gli attici degli edifici del Piacentini, Bazzani, Venturi, Magni; appaiono altresì legittimare il rifiuto di taluni artisti italiani di partecipare alla *Esposizione* (A. Sartorio), o l'esclusione di altri (Previati, Segantini, Canonica); e rendono infine comprensibile appieno quel fenomeno di « rimozione »⁵ di tutto il capitolo sulla Esposizione del 1911 dalla successiva storiografia artistica.

Tuttavia, non tutto ciò che fu oggetto degli interessi dei Comitati responsabili per l'Esposizione perì, travolto dalla Storia, per offrirsi soltanto agli sforzi di ricostruzione filologica degli specialisti: l'interesse per le tradizioni popolari e contadine italiane, concretato nei « quadri etnografici » viventi, affiancati a ciascun Padiglione regionale — sebbene avvertito a livello di curiosità, di ricerca del pittoresco e del folklorico,⁶ e non come presa di

⁵ PAOLO MARCONI, *Roma 1911: L'architettura romana tra italianismo carducciano e tentazione "etnografica"*, in « Roma 1911 », cit., pp. 225-228.

⁶ U. OJETTI, *Arte paesana e arte nazionale*, in « Corriere della Sera » del 20-7-1909; F. MARTINI, discorso per l'inaugurazione della mostra etno-



Giuseppe Guastalla, *Vindex semper vigilis*, marmo.
(Acquisto del 1911 per la Gall. d'Arte Moderna e Contemporanea).

coscienza di un ethos popolare, creatosi in condizioni di forzosa subalternità sociale — favorì la raccolta di prezioso materiale documentario, costituendo il primo gradino di quell'edificio scientifico, che dall'Etnografia conduce alla odierna Antropologia Culturale.⁷

Attorno a queste realizzazioni dell'*Esposizione* del 1911, inoltre, si andò coagulando un vivacissimo dibattito da parte della cultura progressista romana, cui non piccolo contributo concreto diedero anche le associazioni femministe.⁸

Il tema della presenza popolare alla *Esposizione* del 1911, che tanto toccava i socialisti, e che non poteva contentare nella versione pittoresco-descrittiva dei « quadri etnografici », sfociò — dopo molte polemiche — in una sorta di mostra *a latere*, che fu la « Mostra dell'Agro romano », consistente nella ricostruzione di una capanna conica di pastori, con tutto l'interno arredo contadino, che realmente — al di fuori del colore locale — mostrasse lo squallore materiale e morale della popolazione dell'Agro.

All'iniziativa — organizzata non dal Comitato esecutivo ufficiale dell'*Esposizione*, ma dal Comitato delle Scuole per i contadini dell'Agro — collaborarono gli artisti più impegnati ideologicamente: come Duilio Cambellotti, che progettò la capanna, e per l'interno eseguì dei rilievi in gesso con Cavalli della Palude Pontina e Buoi, e due Buoi accosciati a tutto tondo, nel suo raffinato stile linearistico *Art Nouveau*; e Giacomo Balla, che

grafica del 21-4-1911, in « Le Esposizioni del 1911 », Milano, 1911, p. 115; F. BALDASSERONI, *L'Etnografia italiana all'Esposizione di Roma*, in « Emporium », vol. XXXIV, p. 305 e segg.

⁷ Fonte documentaria per le realizzazioni dell'*Esposizione* di Roma fu il Museo di Etnografia italiana, fondato dal dilettante L. Loria a Firenze nel 1906; nello stesso 1911 fu organizzato il primo Congresso di Etnografia italiana — vedi *Atti del I Congresso di Etnografia italiana* (Roma, 19-24 ottobre 1911), Perugia, 1912 — cui parteciparono B. Berenson, B. Croce, L. Pigorini, ecc.

⁸ Queste si organizzarono in un Convegno femminista (Roma, 25-28 giugno 1911) — che seguiva il precedente del 1908 — aspramente criticato nell'articolo *Fenomeni di femminismo morboso*, in « L'Osservatore Romano » del 28-6-1911. Le femministe offrirono volontaria e attiva partecipazione alle Scuole dell'Agro romano, per cui vedi nota 9.

per l'interno eseguì vari dipinti, tra cui i ritratti di *Tolstoj* e di *Giovanni Cena* — a testimonianza del suo impegno sociale — in un monocromo mutuato dalla tecnica fotografica, giusta quelle ricerche luministiche, che interessarono l'artista prima della sua capitolazione futurista.

Lo scrittore socialista Giovanni Cena, e l'energica e bellissima Sibilla Aleramo, allora sua amante, impegnata nella causa femminista, caldeggiarono entrambi l'iniziativa della mostra dell'Agro romano,⁹ contribuendo a mantenere vivo — sia pure in forma di aspra polemica — l'interesse che accompagnò per un anno tutte le manifestazioni dell'*Esposizione Universale* del 1911 a Roma.

PAOLA PARISET

⁹ Nel primo decennio del secolo erano sorte, sul volontariato progressista specie femminile, delle Scuole festive per i pastori dell'Agro, che presero piede dal 1907 per il forte impulso del Cena, della Aleramo, di Anna Celli, ecc. sostenute dall'assenso della giunta romana del Fronte Popolare e del Sindaco E. Nathan. SIBILLA ALERAMO, *La vita nella campagna romana, e Il movimento femminista in Italia*, in « La Donna e il Femminismo (scritti 1897-1910) », Roma, 1978.

Il primo Regolamento dei Musei Vaticani

È ben nota la storia della formazione dei Musei Vaticani che traggono origine da una piccola collezione di sculture che i Papi avevano raccolto nel Cortile Ottagono del Palazzetto di Innocenzo VIII, che si estese poi, con funzione prevalentemente decorativa, al Cortile di Belvedere e alla Casina di Pio IV, e che fu per buona parte allontanata dal Vaticano sotto Pio V, nei rigori della Controriforma. Successivamente, raccolte con specifiche funzioni didattiche, furono create dopo la metà del '700 nell'ambito della Biblioteca (Museo Sacro, Museo Profano), limitate peraltro ad opere di modesta mole che furono esposte in armadi, nella forma data nel settecento ai Cabinets d'Amateur.

È solo col 1770 che si comincia a parlare della necessità di fondare in Vaticano un Museo di Scultura, in aggiunta a quello che già esisteva in Campidoglio, e che non era più sufficiente per accogliere le opere di recente rinvenimento e quelle acquistate dai Papi per non farle allontanare da Roma. Esso si realizza con Clemente XIV nel Palazzetto di Innocenzo VIII intorno al rinascimentale « Antiquario delle Statue » ed è poi esteso da Pio VI in nuovi grandiosi locali, appositamente creati da Michelangelo Simonetti e Giuseppe Camporese.

Il Museo Clementino fu aperto nel 1773; quello Piano probabilmente nel 1784 ma non esiste alcuna certezza al riguardo in quanto i lavori continueranno anche dopo quella data né fu coniata una medaglia d'occasione. Nel 1792, quando viene pubblicata la guida di Pasquale Massi, il museo è completo, salvo la Sala della Biga.

Esso fu creato dal Commissario Sovrintendente delle Antichità di Roma G.B. Visconti (in carica dal 1769 alla morte, nel 1784), assistito dal restauratore principale Gaspare Sibilla († 1784) poi sostituito da Giovanni Pierantoni; custode del museo

era Pasquale Massi. Alla morte del Visconti subentrò il figlio Filippo Aurelio creato Commissario delle Antichità nel 1785; l'altro figlio Ennio Quirino, direttore del Museo Capitolino, coadiuvava, specie dal punto di vista scientifico, l'opera del fratello, come del resto aveva fatto con il padre.

Alla fine del secolo la Rivoluzione sconvolse Roma e il Vaticano; molti capolavori del museo lasciarono Roma per la Francia; il Papa fu allontanato dalla Sede Apostolica e morì in esilio a Valence.

Nel 1800, all'avvento del nuovo pontefice, sovrintendente al museo il prefetto della Biblioteca Vaticana Gaetano Marini.

Con Pio VII la vita riprende lentamente; uno dei primi provvedimenti del Pontefice nel campo delle arti fu quello di nominare Antonio Canova Ispettore Generale delle Belle Arti e quindi anche dei Musei Pontifici (10 agosto 1802).

Il museo fu riaperto anche con i vuoti degli oggetti asportati e il Papa iniziò una coraggiosa campagna di acquisti che portò alla creazione di un nuovo museo, il Chiaramonti (1805 sgg.).

Seguì la rottura con Napoleone, la deportazione del Pontefice in Francia e il periodo della Amministrazione Francese di Roma (1809-1814).

Quando Pio VII nel 1814 riprende possesso dei suoi Stati i musei tornano al primitivo splendore, con il recupero, ad opera del Canova, delle opere sottratte dai Francesi (1815-1816) e con la creazione del Braccio Nuovo progettato da Raffaele Stern e compiuto da Pasquale Belli nel 1822.

A questo punto si inserisce la redazione del primo Regolamento dei Musei Vaticani che vorremmo commentare brevemente prima di riprodurne il testo.

COMPOSIZIONE DEL MUSEO

Il museo era costituito in questo periodo dal Pio-Clementino, dal Chiaramonti, dalla Galleria Lapidaria e inoltre dalla Cappella Sistina, e dalle Stanze e Logge di Raffaello.

La Pinacoteca, fondata da Pio VI nel 1790, era stata smembrata da Pio VII e non ancora ricostituita, il che avvenne intorno al 1820. Essa fu poi ripetutamente spostata in vari ambienti dei

Palazzi Vaticani, ivi compreso l'Appartamento Borgia. L'attuale Galleria degli Arazzi ospitava in questi anni opere di scultura antica e costituiva una prosecuzione della Galleria dei Candelabri.

Non faceva parte ancora del Museo la Casina di Pio IV dove fu per breve tempo sistemata una collezione di terracotte legate al Vaticano dal critico d'arte G. B. Seroux d'Agincourt († 1814) e dallo stesso Canova.

Le raccolte si estesero successivamente nei locali adiacenti al Nicchione di Belvedere coi musei Egizio (1839) ed Etrusco (1838), per non parlare dei Musei Lateranensi: Profano (1844), Cristiano (1854), e della Pinacoteca Lateranense (1844).

DIREZIONE

Posto sotto la giurisdizione del Maggiordomo dei Sacri Palazzi Apostolici, il Museo era presieduto nel 1818 dall'Ispettore Generale Antonio Canova che aveva alle sue dipendenze un Segretario Generale che fu lo scultore Alessandro d'Este (1787-1826) e un Architetto che fu prima Raffaele Stern (1774-1820) il quale fu poi sostituito da Pasquale Belli (1752-1833). I Musei Vaticani e quelli Capitolini avevano poi un direttore che per il Vaticano era Antonio D'Este.

Alla morte del Canova (1822) fu soppressa la carica di Ispettore Generale e fu creata quella di Direttore Generale con alle dipendenze un Sotto Direttore e un Primo e Secondo Custode oltre a Custodi Soprannumerari, più tardi specificatamente addetti alle Camere di Raffaello, alla Pinacoteca, al Palazzo e Museo Lateranense. Il Direttore Generale doveva essere uno scultore « scelto tra i più rinomati »; anche il Sotto Direttore doveva essere uno scultore mentre per la pittura era prevista in un primo momento l'assistenza di un « Ispettore per le Pitture Pubbliche dei Sacri Palazzi Apostolici » assistito da un Sotto Ispettore. Il Direttore Generale risiedeva nel Palazzo Vaticano, apparteneva alla Famiglia Nobile Pontificia e faceva parte della Anticamera Nobile; aveva l'uso della carrozza palatina; la carica era a vita.

Al Canova seguirono nel corso dell'800 Antonio d'Este, scultore (1819-1837), Giuseppe de Fabris, scultore (1838-1860), Pietro Tenerani, scultore (1862-1869); Ignazio Jacometti, scultore (1870-1883), Carlo Ludovico Visconti, archeologo (1884-1894),

Ruolo dei Musei Pontifici per il Corrente Luglio, estratto dalla Nota di Segreteria di Stato del 21. febbrajo 1816

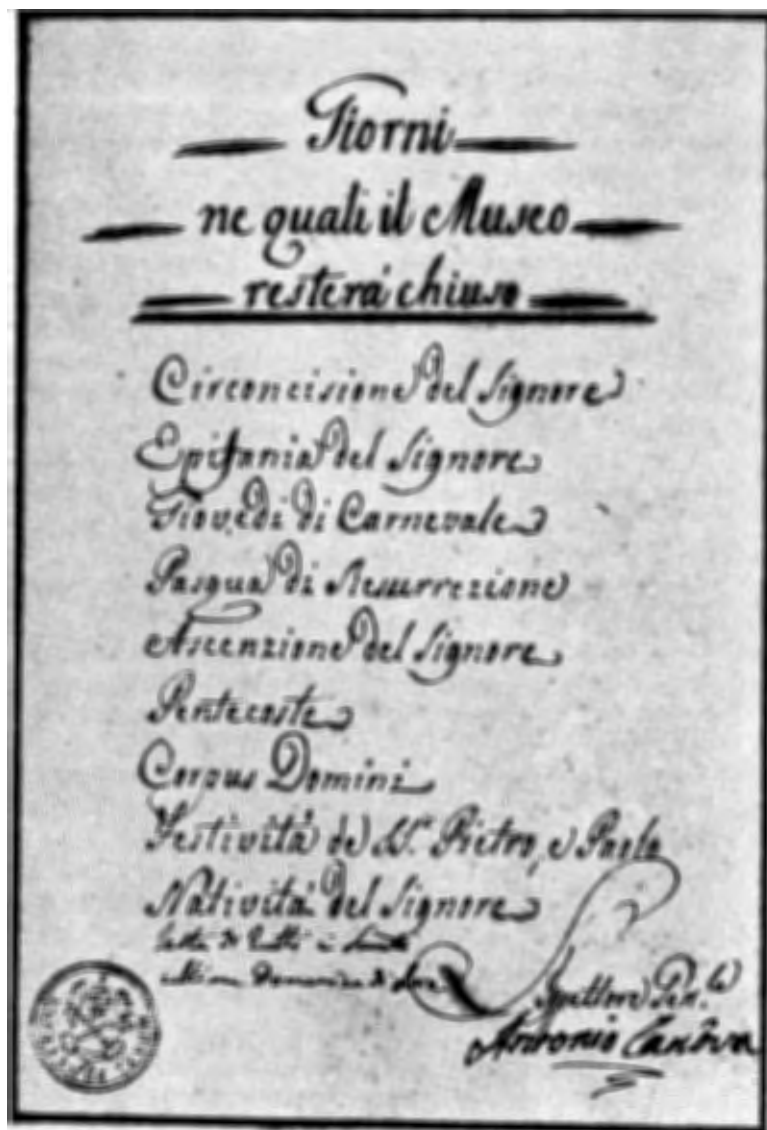
<u>Ispersione Generale</u>	
Sig. Marchese Antonio Canova Ispettore Generale
Raffaele Stern Architetto	10. — Raffaele Stern
Alessandro D'Este Segretario Generale	15. — Alessandro D'Este
<u>Museo Vaticano</u>	
Antonio D'Este Direttore	20. — Antonio D'Este
Tommaso Masini Custode, oltre li scudi otto che per ogni scudo del sagro Palazzo apostolico	7. — Tommaso Masini
Agostino Pignatelli Custode delle Pitture di Raffaello	12. — Agostino Pignatelli
Pietro Masini Custode, oltre li scudi sei che per ogni scudo del sagro Palazzo apostolico	3. — Pietro Masini
Giovanni Fulgoni Custode del Magazzini	10. — Giovanni Fulgoni
Pioacchino Caracciolo Scrittore	8. — Pioacchino Caracciolo
Pietro Merli	8. — Pietro Merli
Vincenzo Caracciolo	8. — Vincenzo Caracciolo
Antonio Bernini	8. — Antonio Bernini
Alessandro Petrucci Scrittore soprannumero	1.50 — Alessandro Petrucci
Giuseppe Casanova	1.50 — Giuseppe Casanova
Giovanni Sestini	1.50 — Giovanni Sestini
Domenico Minelli	1.50 — Domenico Minelli
Giuseppe Di Bartolomeo Scrittore soprannumero supplente
<u>Museo Capitolino</u>	
Agostino Tofanelli Direttore	20. — Agostino Tofanelli
Giuseppe Mallegni Custode	12. — Giuseppe Mallegni
Luigi Martini Scrittore	8. — Luigi Martini
Antonio Saccinetti Scrittore soprannumero	1.50 — Antonio Saccinetti
Camille Benozzi Scrittore soprannumero supplente
<u>Galleria di Quadri Capitolina</u>	
Tommaso Pigi Direttore	15. — Tommaso Pigi
Luigi Ottoboni Custode	12. — Luigi Ottoboni
Somma in tutto	183.50

Verificato da me sottoscritto il presente Ruolo ascendente alla Somma di Lire 183.50
 Contro la Nota di Segreteria di Stato del 21. febbrajo 1816
 Il Segretario Generale, dell'Antichità, Musei



Ruolo dei Musei Pontifici nel 1816.

(Musei Vaticani)



Giorni festivi, nel Museo Vaticano al principio dell' '800.
(con la firma dell'Ispettore Generale Antonio Canova)

(Musei Vaticani)

Alberto Galli, scultore (1895-1920). Col 1920 e con la nomina di Bartolomeo Nogara, etruscologo, a Direttore Generale termina la serie dei direttori-scultori, interrotta solo per un decennio dal Visconti.

APERTURA AL PUBBLICO

I musei non erano aperti al pubblico come ora; l'apertura aveva luogo solo due volte alla settimana; nel 1816 il giovedì, e la domenica, nel 1833 il lunedì e il giovedì per tre ore (del che ci informa anche il Belli: sonetto *Er museo* del 30 dic. 1834); nel periodo estivo l'apertura si riduceva anche ad un solo giorno alla settimana, come avvenne nel 1819.

Inoltre i musei erano aperti eccezionalmente il giovedì e venerdì Santo, come già usava alla fine del '700.

Ciò era dovuto alla scarsità del personale di custodia (inserienti o scopatori); nel 1833 essi erano 7 di numero e 16 in soprannumero.

Nei giorni di apertura eccezionale erano impiegati in servizio di custodia militari di truppa (artiglieria o forza cannoniera); il Giovedì Santo era consuetudine di distribuire al personale che prestava servizio vino e maritozzi. Negli altri giorni il museo era aperto solo per i forestieri (presentati dalle rappresentanze diplomatiche), per gli studenti e per gli artisti e al riguardo esistevano appositi regolamenti a stampa a foggia di bandi.

Nei suddetti giorni era concesso anche di copiare e formare le sculture; il lavoro dei formatori doveva essere assai notevole data la grande richiesta di calchi in gesso non solo a scopo di studio ma anche per decorazione; con speciali permessi era consentita la visita notturna del museo a lume di fiaccole.

Silvio Negro, utilizzando fonti dell'Ottocento, ricorda a questo riguardo che « le comitive si formavano sotto il portone di S. Pietro e varcavano alle otto di sera il Cancello del Museo Chiaramonti, ove erano ad attenderli i custodi. Ma le fiaccole non si accendevano, con effetto teatrale, che al Braccio Nuovo per dare ai visitatori l'impressione di un mondo mitologico che, improvvisamente ridestato, uscisse dalle tenebre per venir loro incontro. Quattro ore durava la visita e il gioco delle luci, abilmente mano-

vrate per isolare i contorni e dar rilievo con le ombre alle modellature, mandava in visibilio i visitatori ».

Assai di frequente avevano luogo di notte le visite dei sovrani e principi stranieri; la cera avanzata dalla illuminazione era venduta e il ricavato ripartito tra il personale in servizio.

GIORNI FESTIVI

Le feste in cui i musei erano chiusi erano molto frequenti: Circoncisione, Epifania, giovedì e martedì di Carnevale, Pasqua, Ascensione, Pentecoste, Corpus Domini, S. Pietro, Tutti i Santi, Natale, ultima domenica o ultimo giovedì di ottobre (per le otto-brate); inoltre anniversario della incoronazione del pontefice, suo onomastico, ecc.

Il museo era anche chiuso « durante i Catechismi nella Quaresima e quando si espone il Santissimo nella Cappella Paolina in forma di Quarantore ».

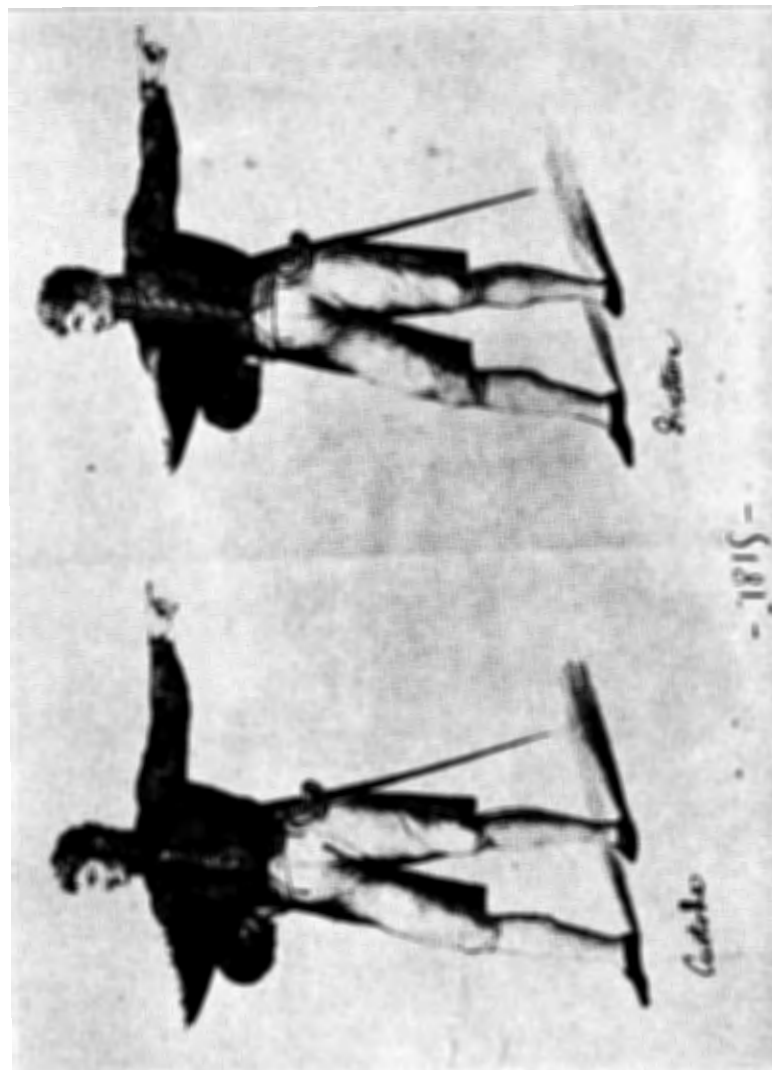
DIVIETI

Il divieto d'ingresso « ai Domestici e Servi di Piazza » previsto dal regolamento del 1816 viene esteso più tardi « alle persone lacere, e particolarmente ai bambini » che vengono trattati, come i cani, quali elementi di disturbo, pericolosi per la pulizia degli ambienti.

Il divieto di accesso ai domestici si estende nei successivi Regolamenti anche a quelli « di persone privilegiate ».

DISPOSITIVI DI SICUREZZA

Data la scarsità del personale gli oggetti di medie dimensioni erano talvolta assicurati al muro; nel Regolamento del 1816 si parla di linee tracciate sul pavimento e invalicabili. Ma in generale si aveva molta fiducia nel pubblico perché gli inconvenienti erano rari. Goethe ricorda che il giorno dei Morti il Papa celebrava la Messa al Quirinale nella sua cappella privata e tutti potevano accedere e visitare successivamente il palazzo senza dover dar mance e senza alcun fastidio da parte dei sorveglianti delle sale che pare nemmeno esistessero.



Divisa del direttore e del custode dei Musei Vaticani al principio dell' '800.
(Musei Vaticani)

MANCE

Nonostante il divieto di accettare mance l'uso di esse era talmente generalizzato che queste venivano non solo accolte ma anche divise secondo criteri stabiliti ufficialmente. Particolarmente proficue erano le regalie lasciate dai visitatori del Museo nelle ore notturne.

Quelle lasciate dai Sovrani in visita ai Musei erano di spettanza della Prefettura di Palazzo che ne destinava solo una piccola parte al personale di servizio.

Le presenti note danno una idea di come fosse organizzata la gestione dei Musei Vaticani nell'Ottocento.

Tale materia è regolata per la prima volta, come si è detto, nel 1816, dal testo manoscritto che si riproduce appresso e che è firmato dal maggiordomo Mons. Agostino Rivarola, il futuro cardinale.

I Regolamenti si sono succeduti nell'800 con una certa frequenza: 30 dicembre 1818; 30 aprile 1826; 21 febbraio 1827; 30 settembre 1828; 25 febbraio 1833; 1 gennaio 1838; probabilmente ve ne sono anche altri. Il primo regolamento generale a stampa è quello del 1878.

CARLO PIETRANGELI

*Agostino de' marchesi Rivarola Protonotario Apostolico,
Maggiordomo della Santità di Nostro Signore Papa Pio VII.*

Regolamenti per li Musei e Gallerie Pontificie.

Nota è bastantemente la Celebrità dei Musei, e Gallerie Pontificie per doversi trattare sulla medesima, e sui monumenti si Antichi che moderni che vi si racchiudono, e conservano; questi han meritato principalmente la cura dei sommi Pontefici Benedetto, e Clemente XIV, e Pio VI, oltre di molti altri, che li precedettero.

La Santità di Nostro Signore, animata da una singolare affezione per le Belle Arti, si è degnata ancor essa rivolgere le sue munificenze alli medesimi Musei con l'accrescimento di altri pre-

ziosi acquisti, dandogli in questa guisa un nuovo lustro, e splendore, che si è maggiormente aumentato pel ricupero di quegli oggetti, che ne tempi calamitosi furono trasportati all'estero con acerbo dolore degli Artefici, ed Amatori delle Belle Arti di ogni Nazione.

Né si è limitata Sua Beatitudine nella sola ordinazione dei successivi acquisti di oggetti antichi, e nelle nuove fabbriche per racchiuderli, ma ha voluto ancora risarcire ed abbellire quelle che già esistevano nel miglior modo possibile, rivolgendosi poi, per una sua Paterna considerazione le sue benefiche cure all'interna organizzazione dei detti musei coll'assegnarli, sul pubblico Erario, una annua Somma la quale servisse per l'odierno Mantenimento di essi, nel modo praticato negli altri Musei d'Europa, affidandone l'Ispezione, e soprintendenza al Sig. Cav. Canova Marchese d'Ischia.

In sequela di simili disposizioni, Sua Santità ha voluto che anche li Musei, e Gallerie Pontificie, il di cui servizio e' annesso alla nostra Giurisdizione, avessero un Ministero composto dell'Ispettore, di un Segretario, e dell'Architetto, oltre un Direttore per ogni Stabilimento prescrivendo con biglietto di Segreteria di Stato del 21 Febrajo 1816 il metodo con cui procedere in simile Ministero.

Occorrendo poi per il buon ordine dei Musei e Gallerie Pontificie alcuni regolamenti, che riguardino tanto l'obbligo degli Impiegati, che il rispetto dovuto ai medesimi, in conformità degli Ordini di N. S. comunicatici col suddivisato Biglietto, volendo noi, che le Sovrane disposizioni siano esattamente eseguite, ed emanarne a suo tempo gli opportuni provvedimenti, siamo venuti nella determinazione di stabilire quanto siegue.

1° Li Musei, e Gallerie Pontificie saranno aperti al Pubblico il Giovedì e la Domenica nelle ore indicate sulla Tabella esposta alla Porta d'Ingresso di ciaschun Museo.

2° Nei giorni che li Musei sono aperti dovranno gl'Impiegati ed inservienti esser pronti al loro servizio nelle ore prescritte per invigilare che sia osservato il buon ordine in ciaschun Stabilimento, nel modo che verrà loro indicato dai rispettivi Sig. li Direttori. Negli altri giorni in cui li Musei non sono aperti,

potranno avere l'ingresso, ed accesso ai medesimi li soli Forastieri, Artisti, e Studenti nelle ore consuete; a tale effetto un numero di Scopatori sarà di guardia ogni giorno, a norma del Turno, che verrà stabilito. Li Sig. li Direttori regoleranno alternativamente le ore, ed i giorni che ciascun Impiegato dovrà prestare il suo servizio in tutto il corso dell'Anno.

3° Non è lecito ad alcuno entrare nei Musei, e Gallerie, con bastoni, ombrelli, o qualunque altro oggetto in mano, né tampoco introdurre seco cani di ogni specie.

4° Viene espressamente vietato a chicchesia di toccare alcuno degli oggetti esistenti nei Musei, e se dopo avvisati si renderanno inobbedienti, saranno espulsi dai musei medesimi sull'istante.

5° È vietato l'Ingresso ai Domestici, e Servi di Piazza di qualunque specie essi siano.

6° È parimenti proibito di disegnare, e modellare nei Musei, e Gallerie Pontificie senza un nostro permesso, o dell'Ispettore Generale o dei rispettivi Direttori nelle regole consuete; li permessi per le Stanze di Raffaello potranno frattanto rilasciarsi anche dall'Ispettore delle Pitture; tali licenze si intendono ancora per chi vorrà formare o calcare qualunque Monumento. Li custodi sono particolarmente incaricati d'invigilare, che li Formatori non danneggino li monumenti, e non sporchino il locale. Il Segretario Generale de Musei dovrà tenere esatto Registro di tutti li permessi, che si rilasciano per conoscere li nomi, e le qualità, nel caso che il soggetto a cui si rilascia il permesso non si comportasse, come deve da ciascun diportarsi in tali stabilimenti, affine di farlo stare a ragione.

7° La più severa proibizione s'ingiunge a quei che ardissero lucidare, graticolare, misurare, o toccare in alcuna maniera qualunque degli oggetti esistenti nei Musei, e Gallerie; come ancora non potrà rimuoverli dal Luogo ove si trovano situati, a tale effetto non potrà avvicinarsi ad essi, ne tampoco oltrepassare la linea marcata in terra, attenendosi su questo particolare alle maggiori Istruzioni che il Custode darà ad ogni persona che per qualunque titolo si portasse nei Musei, e Gallerie suddette.

8° Non solo è vietato ai Formatori di sporcare in qualunque

modo il locale, ma tal divieto s'intenda esteso anche ai Studenti di ogni qualità, pel di cui oggetto vengono rinnovate le più severe proibizioni.

9° Viene espressamente proibito agl'Impiegati ed Inservienti chiedere mancia da qualunque siasi persona, sotto qualsivoglia pretesto, e colore, ed in modo particolare è vietato di accettarla dagli Artisti e Studenti, sotto pena di perdere irremissibilmente il loro impiego, oltre altre pene a nostro arbitrio.

10° Li sig. li Forastieri, Studenti, e tutt'altri, sono invitati ed autorizzati a portare a Noi le loro lagnanze, quando dagli Inservienti de Musei ricevessero qualunque inurbanità, sicuri di ottenere pronte ed adeguate soddisfazioni. All'incontro sono avvertiti tanto li sig. li Forastieri che Romani di rispettare le persone Impiegate alli Musei, e di esser sottomessi alle Leggi emanate, tanto in ordine alla Polizia, quanto al buon regolamento dei medesimi, e di rispettare in tutti li modi la decenza del Luogo, ed i monumenti ivi esistenti, non solo col non toccarli, ma di astenersi ancora d'isporcare in veruna maniera le pareti, ed i pavimenti.

11° Se gl'Inservienti, ed Impiegati alli Musei, e Gallerie si mostreranno negligenti alli loro doveri, ed incombenze, ed insubordinati rispettivamente ai loro Superiori, vogliamo che siano immediatamente privati dall'impiego, e di ogni prerogativa a quello inerente, né su tal particolare si ammetterà scusa, o pretesto alcuno, allorché la mancanza verrà provata.

E per osservanza delle cose Superiormente espresse, non solo viene autorizzato ma comandato al rispettivo Direttore di ciascun Stabilimento di riferire a Noi, ed all'Ispettore Generale il suo rapporto su di qualunque violazione delle medesime, onde si possano prendere quelle opportune disposizioni contro li trasgressori, pel buon andamento delle cose alla nostra Giurisdizione affidate.

Dalle Stanze del Quirinale li 20 dicembre 1816.

A. RIVAROLA Mag^{mo} (maggiordomo)

A. D'ESTE Segretario Generale

(Bollo dei Musei Pontifici)

La finestra sul cortile

Sono ricordi personali, questi qui rievocati, che risalgono al primo decennio di questo secolo, quando chi scrive queste note frequentava appena la prima classe del ginnasio.

Abitavamo allora in un grande appartamento sito in via di Porta Castello n° 25, dove la mia camera da letto, che serviva anche da studio, era illuminata da una finestra che si apriva sopra un grande cortile che, per la vita che vi si svolgeva, rappresentava uno svago giornaliero il quale, durante qualche ora, mi distoglieva dallo studio scolastico, ed io me lo godevo proprio tutto come da un palchetto di un teatro dove personaggi eterogenei recitassero una commedia popolare.

Il cortile, appartenente ad uno stabile adiacente a quello da noi abitato, era grande come una piazza di paese e vi si accedeva per mezzo di una porta o cancello laterale. Due scalette interne conducevano a due ampi loggiati che correvano intorno al cortile medesimo. Su codesti loggiati si aprivano le porte che immettevano nei singoli modesti appartamenti abitati da gente di bassa condizione, per lo più operai, lavandaie, artigiani che vivevano un po' all'interno e un po' all'aria aperta sulla loggia, quando la stagione lo permetteva, costituendo un variopinto spettacolo di umanità disparata, ciarlieria e cagnarotta che sciorinava al sole, oltre i propri panni bianchi di bucato, anche quelli sporchi che avrebbero dovuto rimanere nel chiuso della famiglia; e questi specialmente, accompagnava con un colorito eloquio romanesco che rammentava quello immortalato nei sonetti del Belli.

Assistere a questo spettacolo nelle più disparate ore del giorno era per me uno spasso senza uguali. Nel primo mattino compariva un certo Pippo che vendeva il « Messaggero ». Era uno spilungone allampanato, un po' curvo con un paio di lenti sul naso, con una sciarpa intorno al collo, con un berretto da ciclista in

capo, le cui bande di stoffa ripiegate e allacciate al di sopra di esso, egli faceva scendere, legandole sotto il mento, lungo le orecchie nei mesi invernali, quando il freddo incrudiva. Fin dalle prime ore del mattino era atteso dalle comari che lo chiamavano e lo interrogavano nel rotondo e sonante parlar romanesco: — A' Pippo, che c'è de nôvo 'st'ammattina? — E pretendevano di conoscere dalla viva voce del giornalista le notizie più sensazionali stampate sul quotidiano.

Se c'era qualcosa di interessante, i più compravano il giornale, altrimenti risparmiavano il soldo, ché tanto costava allora il « Messaggero ». Pippo faceva del suo meglio per venderlo e, letti i titoli delle notizie di maggior rilievo, li arricchiva con un suo particolare commento, al quale facevan coro quelli arguti delle comari.

— Er Messaggero sortito adesso — gridava Pippo — Pijatelo che c'è la caduta der Governo. — E qualcuno domandava: — A' Pi', s'è fatto male? —

— Pare de no, è cascato in piedi. —

— 'Tacci sui e de su' nonno! —

— In cariola! —

L'altro venditore, che seguiva a ruota Pippo, era l'acquacetosaro, il quale, dopo essere stato in fila per lunghe ore della notte dinanzi alla fontana ancora esistente, ma secca, al quartiere Parioli, la cui mostra fu disegnata da Gianlorenzo Bernini nel 1661, si recava, poi, in giro per la città con un suo carrettino — trainato da un asino o da un mulo — ricolmo di fiaschetti pieni che vendeva a un soldo l'uno escluso il vuoto.

Di quell'acqua acidula, ferruginosa si diceva un gran bene e i romani la bevevano fidando nelle parole che si leggono anche oggi sulla fonte stessa, fatte incidere dal Papa Paolo V nell'anno 1613, nono del suo pontificato, le quali parole recitano: « Risana i reni, lo stomaco, la milza e il fegato. Quest'acqua salubre giova a mille mali ».

Il grido dell'acquacetosaro che suonava come una cantilena quasi cullante l'ultimo sonno dei romani era: « Fresca, acqua acetosa! E pijatela, sôra sposa, quarche bene ve farà ».

E le donne del cortile si affacciavano sulla loggetta dalla porta della misera abitazione chiamando l'acquacetosaro: — A' Toto, damme un fiaschetto che giusto propio 'st'ammattina so' rimasta senza e mi' marito, si nun trova l'acqua Acetosa quanno viè a pranzo, s'incavola. —

— Ecco servita — diceva Toto correndo servizievole a porgere il fiaschetto.

— Ahò, ma è propio Acetosa? Nun sarà mica quella de' la funtanella dell'acqua Marcia che sta qua dietro a Borgo Pio? —

— Ma che dite, sôra sposa? E' da 'sta notte che so' stato a moriammazzato a fa' la fila davanti a la funtana. —

— Va be'. Er vôto cor bajocco ve lo do domattina che mò nun me lo trovo spiccio. —

Questi ambulanti dell'acqua non esistono più da anni; ma a me è rimasto nell'orecchio quel grido dell'acquacetosaro: esso mi serviva da sveglia alle prime luci del giorno e mi sollecitava a levarmi dal letto per obbedire al dovere che mi chiamava alla scuola.

Nel bel mezzo del cortile c'era la fontana dove le lavandaie lavavano i panni e, durante l'operazione, l'eloquio saliva di giri; i frizzi e le battute romanesche si moltiplicavano fra lo strofinio e i colpi dei panni bagnati sul bordo a scivolo del lavatoio. Talvolta qualche liticata rendeva più incandescente la scena:

— A' sôra stronfignaccola, la piantate de mannà tutto 'sto fume su la bocata pulita che mò mò l'ho tirata fôra da la tinozza e l'ho stesa?

— Sto a coce' du' bigné, sôra Mitirda, e forse sarà dipeso da un tizzetto ch'ha fatto fume. Nu' l'ho mica fatto apposta. —

— A me me pare, invece, che lo fate pe' dispetto de mannà su 'sta puzza. —

— Ma puzzerete voi, sôra Mitirda! E perché nun sête ita a fa' er bucato a fiume? —

— Ma vacce te a fiume e bùtetece drento! —

— Lo sai che te dico? Che mò viengo giù de sotto e te faccio un grugno com'un'or de notte.

— Eh capirete!... Perché io nun ciò mi' marito che te lo fa com'un'or' de giorno? —

E così via... Questi dialoghi sembravano scritti da un autore dialettale per le scene romanesche.

La sera si accendevano i lumi delle case; ma nella buona stagione la vita si svolgeva all'aperto: gli uomini tornavano a casa dal lavoro e s'indugiavano a fumar la pipa dinanzi alla porta di casa e si chiamavano da una loggia all'altra, mentre le mogli preparavano un boccone da cena.

Ricordo perfettamente di aver assistito alla preparazione delle così dette « Madonnare » e cioè delle donne che il lunedì successivo alla Pentecoste, dopo un intero anno di lavoro e di economie, si agghindavano per godersi una bella scarrozzata e un'intera giornata di svago alla « Madonna del Divino Amore », il santuario che trovasi a Castel di Leva nell'Agro Romano a una dozzina di chilometri da Porta S. Sebastiano. Oggi quella località si raggiunge con l'automobile in un quarto d'ora; ma allora, nei primi anni del 1900, rappresentava una mèta di non facile accesso e il lungo tratto dell'Ardeatina che separava il santuario da Roma, veniva percorso anche a piedi, di notte, dai salmodianti pellegrini che giungevano all'alba ad inginocchiarsi dinanzi all'altare della Vergine miracolosa. Oppure, con maggior pompa e minor penitenza, vi si recavano le « Madonnare » vestite con costumi ricchi ed originali, su carrozze tirate da cavalli anch'essi agghindati per l'occasione con sonagliere, fiori di carta e pennacchi.

La festosa usanza fu tenuta in gran conto nell'epoca alla quale mi riferisco e la gita aveva poi un'appendice di prammatica ad Albano dove un'apposita giuria assegnava i premi alla comitiva più sfarzosamente adornata.

Ma il carattere religioso del pellegrinaggio era inevitabilmente soffocato da quello giocondo e godereccio della scampagnata, la quale si risolveva in un'ambiziosa esibizione di vistosa eleganza, accompagnata da una baldoria gastronomica succulenta e copiosa.

Ed io, come ho detto, assistevo alla partenza delle donne che, fin dal primo mattino, si adunavano nel cortile e si apparecchiavano per la grande sortita. Sembrava, allora, il cortilone, davvero, un grande teatro vivente dove i personaggi in costume recitassero una commedia che ricordava le sestine giocose del poemetto « Le

lavannare alla Madonna der Divin'Amore » scritto da Attilio Ilardi nel 1883:

— Commare Tuta, Nena, Angelinetta! —
— Ecchime, viengo subito ar momento. —
— Chiamate puro Tota co' Righetta. —
— Bussa a la porta ché sta lì de drento. —
— Doppo passamo puro da Rosina
ché ce troviamo Nena e Carolina. —

.

Poi la carrozza, brek o landeau che fosse, partiva con allegro tintinnio di sonagliere e accompagnata dai saluti, dagli auguri e dagli applausi di coloro che rimanevano ad attendere il ritorno delle privilegiate gitanti.

E per un giorno il cortile taceva: le donne chiacchierine non c'erano e gli uomini si godevano quella pace fra una fumata di pipa e una partita a carte giuocata col compare. Qualcuno pizzicava la chitarra e una voce accennava uno stornello romanesco nell'ora del tramonto che metteva nel cuore un po' di poesia:

« Fiore de noce,
quanno la bella mia ricama e cuce,
canta 'no stornellino a mezza voce.
Luccica l'ago e er filo se riduce
e er nome mio cor suo resteno in croce...
Fiore de noce. »

Ricordi, come ho detto, d'un tempo lontano e ormai svanito dagli occhi; ma rimasto in fondo all'anima di quel bambino (ormai assai cresciuto) che si affacciava a curiosare dalla finestra aperta sul favoloso cortile.

FRANCESCO POSSENTI

Il teatrino della parrocchia

Ora c'è il cinema, uno di quelli che, nei « tamburini » dei giornali quotidiani, sono raggruppati sotto il titolo di « Sale parrocchiali ». Ma il nome è rimasto ed è lo stesso di tanti anni fa quando « Giovane Trastevere » era l'insegna del teatrino della parrocchia in Via Jacopa de' Settesoli, la breve strada che unisce la Piazza di San Francesco d'Assisi (dove è la chiesa dedicata al Santo e che ha mantenuto il suo originario nome di San Francesco a Ripa) con le Vie di Porta Portese e Girolamo Induno.

Allora (erano gli anni trenta ma sembra sia passato più di un secolo) abitavo in Piazza Ippolito Nievo, proprio di fronte alla vecchia Stazione di Trastevere che ancora funzionava da scalo merci, e, con pochi soldi (mi pare 25 centesimi), la mattina, prima delle otto, il tram N. 3 mi portava in Via del Plebiscito, all'altezza di Piazza Venezia. Di corsa attraversavo la strada, perché ero sempre in ritardo, percorrevo la Via della Gatta e raggiungevo Piazza del Collegio Romano dove frequentavo, malvolentieri, il liceo « Visconti ». Dico malvolentieri non perché avessi un fatto personale con quella scuola, ma ce l'avevo con la scuola in genere, ovverossia con lo studio. Ragione per la quale i giorni di presenza erano quasi inferiori a quelli di assenza che, abitualmente, consumavo in impegnative partite a bocchetta in una sala da bigliardo, oggi non più esistente, dietro il Pantheon, in Via delle Coppelle, oppure dedicavo, assieme a Gino De Sanctis (che, più tardi, mi avrebbe preceduto nello abbracciare con notevole successo la professione giornalistica) e con altri compagni di scuola, alle prove della recita a beneficio della « Cassa scolastica ».

San Francesco a Ripa era la mia parrocchia ed io avevo preso a frequentarla con assiduità da quando, affermatomi come « attore giovane » nella compagnia degli studenti e come « attore anziano » in quella del « Teatro dei Piccoli » in Via Santo Stefano del

Cacco, ero stato invitato a far parte della filodrammatica del teatrino parrocchiale « Giovane Trastevere ».

Ricordo che, ancora in quegli anni, alla « Festa de Noiantri », da un palchetto innalzato in Piazza Mastai, il popolare cantante Romolo Balzani, in costume trasteverino, cantava « L'eco der core » accompagnato dalla sua orchestrina di chitarre e mandolini, mentre, nell'allora cinema-teatro « La Marmora », in Via Natale del Grande, l'attore tragico conte Gastone Monaldi recitava « La morte civile » e strappava applausi e lagrime quando, nella scena finale del suicidio con la stricnina, non la finiva più di contorcersi sulle tavole del palcoscenico.

All'attività della filodrammatica « Giovane Trastevere » sovrintendeva padre Porfirio Colanichia (che morì nel 1969 ad 84 anni) il quale ci impartiva la Dottrina e, in certe ricorrenze, ci richiamava al « dovere » della Comunione. La domenica, giorno della recita, la « compagnia » si riuniva in chiesa per ascoltare la Messa dagli ampi scanni del Coro dietro l'altare maggiore ma, prima ancora del « missa est » eravamo nella Piazza di San Francesco richiamati dalla fanfara dei bersaglieri che rientravano di corsa in caserma dalla passeggiata mattutina al Gianicolo.

La piazza non è grande, ma, oggi, le automobili che l'assediano la fanno apparire certamente più piccola di quanto la vedesse il Papa, nel 1848, quando fece porre al centro di essa la colonna antica sormontata da una croce in ferro e poggiata su un basamento dove si legge che « Pio IX Pont. Max. columnam areae amplitudini parem donavit », come dire « piccola colonna per piccola piazza ».

Su un lato della piazza, fra Via della Luce e Via Anicia, c'è la casa dove nacque il pittore Giovanni, detto Nino, Costa di cui una targa murale illustra le benemeritenze: combatté a Vicenza, nel 1848, con la legione romana, difese Roma con Garibaldi, nel 1849, militò, nel 1859, con Vittorio Emanuele, cospirò per la insurrezione di Roma, prese parte ai combattimenti di Mentana e, nel 1870, rientrò a Roma in testa alla prima colonna di assalto e fu tra i promotori del plebiscito che « la città leonina restituita all'Italia ». Sic. L'iscrizione risale al 1926 e ricorda inoltre che, nel 1849, Garibaldi ebbe in quella casa il suo quartier generale. Dimentica, però, di dire che il Costa, nonostante le sue « bene-

merenze antipapaline », aveva il patronato della chiesa di San Francesco.

Molto antiche sono le origini della chiesa. Nel luogo dove essa sorge c'era, sin dal decimo secolo, una chiesetta dedicata a San Biagio e, attiguo ad essa, un convento cui era annesso un ospizio-ospedale dove sarebbe stato ospitato il Santo allorché — come riferisce San Bonaventura — venne a chiedere al Papa Innocenzo III, nella primavera del 1210, il riconoscimento dell'Ordine da lui fondato.

Chiesa, convento e ospedale, nel 1229, e cioè tre anni dopo la morte di San Francesco, furono tolti, dal Papa Gregorio IX, ai Benedettini che li detenevano, e passati ai Frati Minori i quali vi si stabilirono nel 1230 dopo il restauro o, meglio, la rifondazione del complesso (che era in stato di avanzata fatiscenza) a spese della famiglia degli Anguillari (proprietari del palazzo e della torre che sarebbero stati trasformati nella attuale « Casa di Dante ») e per interessamento di Jacopa Frangipane dei Normanni, detta Jacopa de' Settesoli (dal « Septizonium » severiano sul Palatino i cui ruderi erano compresi nei beni dei Frangipani) che era, come è noto, legata al Santo da profonda devozione.

Intitolata subito a San Francesco, con il toponimico di Ripa per la vicinanza « al porto delle barche » sul Tevere, la chiesa perse, a poco a poco, per le varie modifiche e ristrutturazioni subite, i suoi primitivi lineamenti medievali, fino a quando, nella seconda metà del Seicento, fu completamente « sacrificata » alla moda del barocco, complici l'architetto Mattia De Rossi, cui si deve anche la facciata a due ordini, e il cardinale Lazzaro Pallavicini che mise a disposizione un cospicuo lascito per il rifacimento totale della chiesa.

Alla fine dello stesso secolo risale la trasformazione in cappella del vano dove si vuole abbia dormito San Francesco. Il vano, che fu ampliato e, poi, arricchito di un pregevole altare in legno dove è custodito un prezioso reliquiario, conserva uno stupendo ritratto del Serafico attribuito a Margaritone di Arezzo e, in una nicchia, il sasso su cui San Francesco poggiava la testa.

Può darsi, come dicono alcuni, che il rifacimento barocco non abbia giovato al valore artistico della chiesa, tuttavia, grande interesse e viva commozione suscitano gli affreschi, i monumenti,

le statue, i dipinti che ornano gli altari e le varie cappelle. Una commozione che raggiunge la massima intensità al cospetto della berniniana statua del « Trapasso della Beata Ludovica Albertoni », nella cappella di S. Anna.

Anche il convento e le altre fabbriche del complesso francescano (che si estendevano su circa tre ettari di terreno, di cui oltre la metà destinata ad orto e vigna) non si sottrassero al barocchismo, ma non fu questo il danno. Nel 1873, mentre la chiesa fu lasciata ai frati e rimase aperta al culto, il convento e le sue dipendenze furono, quasi interamente, confiscati dal demanio e trasformati in caserma, dove trovò alloggio per settanta anni il 2° Reggimento bersaglieri « Alfonso La Marmora ».

Al termine dell'ultima guerra, la caserma fu occupata dagli sfollati (400 famiglie) che vi rimasero fino ad una decina di anni fa, lasciando dietro di loro « terra bruciata ». Ora sono in corso lavori di ristrutturazione e sembra che il complesso sia destinato, in parte, all'Archivio di Stato e, in parte, agli attuali occupanti: il galoppatoio dei corazzieri, un'autorimessa della Polizia, e la sede dell'Associazione ex bersaglieri. Vedremo.

Ma torniamo al nostro teatrino degli anni trenta di cui, come abbiamo detto, era sovrintendente padre Porfirio Colanichia, un frate (ma lo abbiamo saputo in questi giorni) che aveva scritto diversi drammi dai titoli significativi: « Christus », « Agapito, martire del Preneste », « Tu scendi dalle stelle », « I magi di Betlemme » e altri. Lo coadiuvava, per la parte artistica, un vecchio generico napoletano (di cui non ricordo il nome, anche perché lo chiamavamo solo « commendatore ») il quale, assieme alla moglie e al figlio, Pippetto, che facevano anche da suggeritori, preparava i testi per la recita, ricavandoli da antichi e noti drammi.

Un'operazione, questa, niente affatto semplice ove si consideri che la compagnia era composta da soli uomini e non erano ammessi i travestimenti. Per cui « Le due orfanelle » diventavano « I due orfanelli », « La cieca di Sorrento » « Il cieco di Sorrento » e vere e proprie acrobazie d'inventiva si dovevano fare per l'adattamento della « Tosca » e dello « Otello » che pure facevano parte del repertorio.

L'unico studente della compagnia ero io. Gli altri, per quel

che ricordo, erano già avviati ad attività lavorative: chi lavorava ai Mercati generali, chi al Mattatoio (era il più anziano e si chiamava Adrover), chi faceva il tipografo apprendista, chi il manovale, chi il tranviere, chi il giornalista. E bisogna dire che tutti eravamo bravi o, perlomeno, lo credevamo a giudicare dagli applausi prolungati del pubblico che gremiva immancabilmente la sala e che, nella massima parte, era composto da familiari degli attori, e dalle « Figlie di Maria » della parrocchia sedute nelle prime file.

La direzione artistica del commendatore era scrupolosissima. Il vecchio attore ci faceva provare tre, quattro volte, e anche più, la parte e solo quando azzecavamo il suo insegnamento allora si dichiarava soddisfatto e si andava avanti. Ricordo che insisteva molto sulla mia dizione che tradiva la mia origine siciliana. Mi diceva: « Stai attento come dico io "cuore". Si dice con la "c" e non con la "q". Ripeti ». Ed io ripetevo: « quore ». E lui si arrabbiava. E un giorno mi disse: « E va bene. Visto che non c'è niente da fare per farti parlare italiano, elimina la "u", e invece di "cuore" di "core" e non se ne parla più ».

Altro mio errore era quello di pronunciare « possibile » con due « b ». E il commendatore strillava e gli veniva la tosse. E io diventavo rosso per la vergogna ma continuavo a dire « possibile ».

A parte questi difetti di pronuncia che, del resto, erano comuni, sia pure per altre inflessioni dialettali, a quasi tutti i componenti della compagnia, eravamo molto apprezzati dalla platea e, in particolare, dalle giovani « figlie di Maria ».

Una domenica, però, compromettemmo tutto. Uno degli attori, mi pare il muratore, passò la voce, durante l'intervallo, che, dopo la recita, si sarebbe andati tutti a ballare a Monteverde. Dove? Con chi? Silenzio! Non vi fate sentire. Si va in un magazzino di amici. C'è il grammofono. Ci sono i dischi. Bisogna solo portare un po' di vino e qualche biscotto. Ma le donne? Zitti! Vengono le figlie di Maria.

La festa andò benone. Sei eravamo noi e sei le ragazze. Ballammo fino alle 10 di sera, e il vino contribuì ad accrescere la generale allegria che però rimase nei limiti dei « quattro salti in famiglia ».

La cosa si seppe e, due giorni dopo, durante le prove dei « Due sergenti », spuntò, inatteso, padre Porfirio accigliatissimo. Disse: « Tu, tu e tu ». E ancora « Tu, tu e tu andate via e non mettete più piedi in parrocchia. È stato uno scandalo, una cosa scandalosa, uno scandalo, una cosa scandalosa... ». E continuando a ripetere queste parole se ne andò sbattendo la porta.

Le prove dei « Due sergenti » furono sospese e la compagnia, così decimata, si sciolse. Sul teatrino di San Francesco a Ripa calò il sipario per molto tempo.

VITTORIO RAGUSA



PER UN TEATRO TUTTO ROMANESCO

Il « Conte Tacchia » scende da cassetta e entra nel cassetto

Chi sono oggi in Italia gli attori di prosa di grande livello che, per nascita o per disposizione, possono vantarsi di pronunciare correttamente il musicale, brillante, concreto, icastico dialetto o vernacolo di Roma, il cosiddetto romanesco, ma soprattutto di possederne la cadenza, il tono, la modulazione?

Aspettate un momento a rispondere. Vorrei aprire una parentesi: personalmente ritengo e sostengo che non è vero che non esista più il « romanesco » o che esista soltanto una sorta di « gergo » parlato esclusivamente dal ceto popolare — come affermano taluni rispettabilissimi esperti — e non certo dalle classi diciamo « superiori », dalla gente colta insomma, ovvero dai rimasugli dell'aristocrazia, mentre il toscano, il milanese, il napoletano, eccetera, lo parlano tutti, dall'alto al basso, dai capi ai gregari della cultura. Per me è vero il contrario. A Roma è diventato addirittura un vezzo « daije sotto » con la cadenza, l'accento e l'impiego di talune espressioni che sgorgano impetuose e spontanee dal popolo, come accade, siamo giusti, in tutti gli altri dialetti d'Italia. E poi, anzi, è noto che il « romanesco » è diventato quasi una lingua nazionale per merito del cinema e della televisione.

Chiusa la parentesi.

Tornando a bomba, chi sono dunque oggi in Italia gli attori eccetera?

Bèh, contiamoli pure assieme sulle dita: Gianni Bonagura, Toni Ucci, Mario Scaccia, Gigi Proietti, Vittorio Gassman, Paolo Stoppa... Pochi, insomma. Ce ne sono di più, d'accordo, molti di più, ma ho dichiarato che voglio parlare di attori di grande livello e mi scuso dunque con quelli, una miriade, di livello meno alto, anche se sono bravissimi. Per un verso o per l'altro poi, fra i

sunnominati devo escludere subito i simpatici Bonagura e Stoppa per una questione di statura fisica (capirete dopo il perché), l'irresistibile Proietti per il suo modo travolgente di recitare e perché ha sempre bisogno « de cantà e zompà ». Escluderei inoltre Toni Ucci, per quel suo piacevolissimo modo scanzonato che ci riporta sempre all'Ucci Ucci, qui c'è puzza de cristianucci. La stessa fine farebbe il Vittorio Nazionale per i suoi impegni di laboratorio e i suoi manifesti dubbi su un certo teatro tradizionale, quello che comincia, per intenderci, con « Atto primo, scena prima ».

Non resta che Mario Scaccia. « Romano de Roma » come pochi, direi proprio « romano de pianta », naso « abbeccato », altezza superiore alla media, portamento dignitoso e di natura « scicche », insuperabile interprete, privo della minima intenzione o inflessione imitatoria, del teatro petroliniano, Mario Scaccia è proprio l'attore che ci voleva e ci vuole per me.

Per me, a quale scopo?

Quello di trovare l'interprete ideale di una figurina patetica e spassosa dei primi anni del secolo, che era, ed è tuttora, mia intenzione portare sulle scene. Questa figurina era il cosiddetto « Conte Tacchia », diventato col tempo una sorta di maschera popolare, familiare ancora nel popolino, che l'ha assunta, pur ignorandone del tutto l'origine e non sospettandone la carnalità di un tempo, come « genius loci », una sorta di mentore bonario.

Ne parlai dunque a Mario Scaccia e trovai subito l'uomo e l'artista entusiasta dell'idea. « Figurati, mi diceva fra l'altro, che quando ero ragazzo e mi presentavo a tavola tutto ben messo, stirato e lucidato, come mi piaceva del resto, mio padre, mostrandomi agli altri con la mano aperta come fanno appunto i presentatori, diceva: "È arrivato er conte Tacchia" ».

Oltre al personaggio però, mi interessava più ancora il suo contesto: la Roma degli anni Dieci tondi, anzi più precisamente l'estate del 1910.

Tuttavia, prima di mettere penna in carta, era indispensabile documentarsi. Una fonte importante erano i pochi superstiti che avevano conosciuto personalmente il Conte. Uno dei primi testimoni oculari che interpellai fu Gino Mucci. I suoi ricordi erano un fiume:

« Il Conte Tacchia andava all'Albergo Bertolini, oggi Plaza — mi diceva Mucci — cappello alto, a tubo, baffoni, medaglie attaccate. A Piazza Colonna don Peppe Jovinelli vendeva le gazose, nei locali dell'Esposizione (?). Nei sotterranei c'era la palestra per la lotta libera greco-romana. Si massacravano. Occhi pesti, ferite. Correva sempre la Croce Rossa, che all'epoca si chiamava Croce Verde. Fra un *match* e l'altro suonava l'orchestrina (un violino, er pianoforte e tamburro con piatti), e Maria Campi cantava le canzonette. Io, come bambino prodigio, cantavo "Bel soldatin". Poi c'era Diavolina, madre di Fanfulla. Al Cine Diocleziano, via Nazionale angolo Via Torino, spettacoli d'arte varia. Recitava Pippo Tamburri e all'Acquario facevano le sinfonie equestri. Al teatro "Cines", poi "Apollo", c'era il comico Walter, romano, zio di Reginella, canzonettista. Era il primo comico grottesco, anarchico, terribile ma bono, lo arrestavano sempre quando arivava qualche "testa coronata". Era molto richiesto insieme a Richetto Fiore, per fare "i nasi finti". Fu lui l'autore del celebre "naso sfranto" che usava Petrolini per Archimede, il protagonista di "Romani de Roma". Si ritrovavano tutti alla drogheria austriaca in via del Babuino per farsi er chierichetto de mistrà. Petrolini recitava al Salone Margherita. Checco Durante faceva lo stagnaro a Via dei Coronari... ». I ricordi di Gino Mucci, grande amico di Aldo Fabrizi, si affastellano, si intrecciano, si aggrovigliano.

Andai poi a cercare il vecchio amico Aristide Capanna, recentemente scomparso. L'avevo conosciuto all'Istituto di San Michele, dove aveva la scuola dell'arazzo, come Picchiarini aveva quella della vetrata artistica e Gerardi quella del ferro battuto. D'estate frequentavo la sua « tribù della tintarella » ai Polverini, ma lo amavo soprattutto per la sua autentica, insuperabile maestria nel declamare Belli, Pascarella, Trilussa.

« Il Conte Tacchia — mi diceva Capanna — denunciava purtroppo le sue origini plebee. Girava per Roma a bordo di un magnifico *phantom*, a due, a quattro e anche a sei cavalli. Vestiva d'avana, ghette, bombetta, elegantissimo. Il nonno era un ebanista eccelso, faceva mobili nuovi o riparava quelli vecchi per la Curia, perciò fu fatto nobile dal Papa. Come i Torlonia, fatti nobili dal Pontefice nel '600, erano in origine dei sarti o dei mer-

canti di stoffe inglesi. Quando il Conte Tacchia si portò deputato faceva i comizi da "Melafumo" ai Cessati Spiriti. Vedi il quadro di Plinio Nomellini alla Galleria d'Arte Moderna "Grassi e magri": l'atmosfera era quella. Aveva casa a Via della Croce. Fu uno dei primi a farsi l'automobile. Quando aveva bisogno di riparazioni, veniva all'officina dell'Istituto di San Michele da un tale Granieri che aveva come aiuti due ragazzi: Luigi Angelini e Aristide Capanna! Più in là cominciai a dipingere e dividevo lo studio col pittore Severino Tobaldi. Veniva a studio il Conte Rossetti, tutto zozzo, un pidocchioso. A Piazza della Consolazione, dove abitava una sua nipote, di mattina presto, chiamava: A Nina! Mo' che è fenita la guera, che te metti a ffa? E le commari in coro, affacciate alle finestre: La puttana! ».

Tutto quello che sentivo dalla viva voce dei miei testimoni oculari, era per me estremamente interessante e stimolante, soprattutto per l'atmosfera e il clima della Roma degli Anni Dieci, ma era ormai indispensabile la consultazione di documenti inoppugnabili.

Un giorno dunque telefonai alla gentile dottoressa Scano, direttrice dell'Archivio Capitolino e così, per diverse settimane, potei sfogliare i quotidiani dell'epoca che mi interessavano, dal « Giornale d'Italia », alla « Tribuna », al « Messaggero », nonché certi settimanali come il famoso « Rugantino ». Che miniera! 1908... 1909... 1910... epoche quanto mai emblematiche di una Roma ormai preda e vittima delle più sconce speculazioni edilizie, delle corse ai monumenti, dei fregi, delle allegorie, dei premi, delle medaglie, dell'ansia di sbalordire il mondo con quella che doveva poi essere la Esposizione Universale del 1911 in occasione del trentennale di Roma Capitale. In quello stesso anno, poi, scoppiava l'assurda guerra d'Africa e mi viene di pensare, come qualche decennio più tardi accadde per l'Eur che precedeva l'intervento del nostro Paese nell'ultima guerra, se quella Esposizione di gesso e cartapesta, così barocca, così « pompier » direbbero i francesi, non servisse piuttosto a stornare l'attenzione della gente dalla conquista del « bel suol d'amore ».

Sfogliala, consulta, trascrivi, ricopia, fotocopiala... passarono molte settimane e a poco a poco la figura del Conte Tacchia prese con-



Il conte Bennicelli al Corso dei Fiori in piazza di Siena.

sistenza, si andò concretizzando fino a diventare per me familiare, una sorta di vecchio personaggio in cerca d'autore.

Dunque, come molti sanno, il Conte Tacchia si chiamava per l'anagrafe Adriano Bennicelli ed era Conte sul serio, come si può verificare nella cappella gentilizia della famiglia nella Chiesa della Maddalena a Roma: « Arma d'azzurro alla fascia di rosso sostenente un ruota d'oro adestrata da una stella d'oro ed accompagnata in capo da due uccelli volanti d'argento. In punta un corno d'abbondanza d'oro, sinistrato da un uccello d'argento posato sopra un terreno di verde ».¹

Tutto bene, ma restava il problema più grosso, più impegnativo: quello di fare del Conte un personaggio da teatro, inserirlo in una vicenda presumibile, darne il rilievo drammaturgico indispensabile nel contesto degli anni, anzi dell'anno, anzi del mese da me prescelto: luglio 1910. E perché quella data precisa? Perché il Conte si dedicò, in quel periodo, a un'ennesima biz-zarria: quella della politica attiva. In politica egli era, come amava definirsi, costituzionalista-indipendente, ribelle a qualsiasi presa di posizione. Ahì ahì, come la mettiamo? Un po' anarchico, un po' benpensante, cameriere di spada e cappa di Sua Santità, quindi appartenente a quell'aristocrazia nera invisibile in quegli anni ai Savoia, si dichiarava però anche per la monarchia e mostrava simpatia per i repubblicani: un po' qualunque *ante litteram*, insomma. Era quel che si dice un « bon vivant », amava la cucina raffinata e i vini di *grand cru*, si vestiva a Parigi e Londra, ma soprattutto adorava i cavalli. Con la bellissima « stacca » Rosa tentò con successo la traversata del Tevere, a bordo del suo tiro a quattro tentò anche di scendere la scalinata di Trinità dei Monti, ma gli fu impedito... Andava alle Corse, scommetteva, brillava nei palchi all'Opera, sempre elegante nei modi e spesso

¹ La descrizione dello stemma dei Bennicelli — gentilmente favoritammi dal romanista marchese Carlo Gerlini — si trova nell'appendice de *La storia delle Famiglie Romane* di TEODORO AMAYDEN con note e aggiunte del Comm. C. A. Bertini, che precisa: « Famiglie oggi fiorenti a Roma, indigene o divenute romane per lunga e stabile dimora, che si trovano in possesso legale di titoli nobiliari », Edizione di Roma s.d. ma circa 1910.

un po' greve nelle espressioni... Dio mio, sì certo... per un autore drammatico un tipo da andarci a nozze. Le nozze dettero infatti, dopo una faticosa ma appassionata gestazione, il loro giusto frutto: la commedia in due tempi « Il Conte Tacchia ».

Cominciò allora il periodo più difficile e delicato. Lessi il testo a Mario Scaccia. La lettura ebbe molto successo. Non restava che mettere a punto la realizzazione, ma Scaccia nel frattempo aveva firmato un contratto di due anni col Teatro di Roma. Lui stesso, poiché nel suo contratto si parlava di eventuali opzioni di testi, propose « Il Conte Tacchia » a Luigi Squarzina. Al quale inviai una copia della commedia in lettura. Ricevetti immediatamente un gentile biglietto così concepito: Caro Randone, ho ricevuto, leggerò prestissimo. Grazie. Cordialità.

Poi silenzio. Poi mesi e mesi che si accumulano. Poi finito il contratto col Teatro di Roma, Mario Scaccia ricomincia a parlare della commedia. Si inserisce a questo punto l'estroso e coraggioso animatore del Teatro Tenda di Roma, Carlo Molfese, che mi annuncia: « Il Conte Tacchia », protagonista Mario Scaccia, per la regia di Ugo Gregoretti e le scene di Eugenio Guglielminetti, inaugurerà il nuovo Teatro Giulio Cesare.

Brindisi, evviva, belle frasi, consultazioni, riletture del testo, trattative e suggerimenti per la distribuzione, le scene, le musiche...

Poi non se ne fece niente, per quegli inciampi imprevedibili che sono sempre da prevedere quando la macchina-teatro parte. Robusto e fragile allo stesso tempo — forte e resistenze agli infortuni e pronto a fallire per sciocchezze — questo è il teatro. La sua propria natura paradossale vuole che i conti tornino, che i rischi siano da evitare, come per una qualsiasi impresa commerciale. D'altra parte, esso è sensibile alle ineffabili paure e speranze delle esigenze artistiche che lo circondano. Tanti problemi — banali e non.

A questo punto è forse interessante esaminare un po' quello che sono i precedenti del teatro romanesco a Roma. Prendiamo una qualsiasi delle più importanti città d'Italia, dove il dialetto ha spessori e fisionomie ben caratterizzate. Il Veneto? Quanto ha dato Venezia al teatro? L'elenco degli autori, con il monumento dell'avvocato Carlo in testa, non si esaurisce facilmente. E Milano? E Torino? Firenze, Bologna e Napoli? Strehler ripropone Berto-

lazzi e Goldoni ogni anno o due. Bersezio non è dimenticato, come Testoni, come Bon, Petito, Scarpetta... In quanto a Roma, nonostante la bellezza provatissima del romanesco, purtroppo il repertorio è poco e stentato.

La ragione di questa discrepanza che scava un fossato fra un teatro dialettale di Roma e quello di tutte le altre regioni d'Italia, è forse più d'una.

Ci sono stati, è verissimo, encomiabili tentativi in varie epoche per dare vita a un teatro in romanesco. Inutile farne qui una disanima completa. Si sa che di un teatro in vernacolo a Roma si può cominciare a parlare più o meno dalla prima metà del XIII secolo, ma si tratta in genere di sacre rappresentazioni, in versi « toscaneggianti », mentre le descrizioni dell'azione scenica erano riportate in un rozzo vernacolo. Il « romanesco » si comincia a sentire sulle scene da personaggi di bassa lega, servi, gente umile, ma certo un grande sviluppo dovette pur averlo il teatro in vernacolo verso la fine del '600, se a Roma alla sera « davano porta » ben cinquantadue teatri!

Il primo importante autore romano fu Giuseppe Berneri, il cui nome è legato alla maschera di Meo Patacca. Sì, certo, doveva fiorire un teatro in vernacolo e svilupparsi soprattutto nel settecento, ma un vero repertorio non riusciva a formarsi, mentre nelle altre grandi città italiane il teatro era già arrivato a forme complete e ben collaudate.

Se invece di poeta fosse stato drammaturgo, Giuseppe Gioachino Belli avrebbe dato vita a un repertorio immenso in vernacolo e d'altronde è lampante la vena schiettamente teatrale dei sonetti. In ognuno infatti il personaggio o i personaggi sono tracciati in un modo così preciso da vederli già vivi su un palcoscenico ideale.

« La prima colonna del teatro romanesco », come lo definì Anton Giulio Bragaglia, fu Luigi Randanini, grande adattatore in vernacolo di Goldoni e autore di moltissime commedie che spesso circolavano sotto il nome dell'attore che le interpretava (Filippo Tacconi, detto « Il gobbo Taccone »). A quel tempo non esisteva la Società degli Autori e i diritti andavano sovente in tasca d'altri (... e oggi non si verifica ancora il vergognoso fenomeno dei « rientri » all'attore o all'impresario?). Mi piace tut-

tavia ricordare uno o due titoli di commedie del Randanini: « L'Arivamento de la Gran Maravija der ballo » e « Er matrimonio de Ciavattella ».

Nell'Ottocento ecco un autore che firma decine di commedie, soltanto due o tre delle quali sono ancora abbastanza vitali: Giovanni Giraud. Un suo personaggio nella commedia « L'Ajo nell'imbarazzo », Pippetto, diventò quasi una maschera come diventarono maschere Meo Patacca, Marco Pepe, Cassandro o Cassandrino, Ghetanaccio, maschere nate dagli stessi attori o burattinai che le interpretavano. Corriamo. Giacinta Pezzana, illustre attrice in lingua (era nata a Torino) al nobile scopo di « tirar fuori il teatro romanesco dall'immeritato oblio nel quale da tempo giace sepolto », si dedicò con grande passione all'affermazione di un teatro di Roma, scoprì diversi nuovi autori (Leone Ciprelli che scrisse « Santo disonore », Orazio Giustiniani che scrisse « Bojaccia! ») ed ebbe con la sua compagnia una grande affermazione con « La socera » di Giggi Zanazzo.²

E poi... e poi... ecco Trilussa che avrebbe potuto tentare anche lui un vero teatro « romanesco », ma, oltre a macchiette e versi umoristici per il repertorio petroliniano, non scrisse che « Buzzi-chetto deputato » per i burattini di Podrecca. Ecco la Compagnia Gastone Monaldi-Fernanda Battiferri che tenne per anni il bastone di comando nel teatro in vernacolo³ e poi Bixio Ribechi, la compagnia « Bocci-Garbini »... ma ormai siamo quasi ai giorni nostri. Dopo la favolosa impennata di Ettore Petrolini, eccoci a Tommaso Smith con « Affaccete Nunziata », Ugo Falena con « Zi' Cardinale »,⁴ prima di arrivare a Checco Durante del quale abbiamo tutti il più affettuoso ricordo.

E siamo all'altro ieri. La traduzione e adattamento in roma-

² Di questo testo è recentemente curata la bellissima edizione critica da Francesca Bonanni Paratore, di cui del resto si parla in questo stesso numero de « La Strenna ».

³ Gastone Monaldi mise in scena nel settembre del 1910 al Teatro Quirino di Roma una sua commedia sul Conte Tacchia, che interpretò personalmente. L'autentico Conte vi andò una sera e Monaldi lo invitò sulla scena. Battimani a non finire e Bennicelli: « Bravo Monaldi. Quasi quasi sei più Tacchia de me! ».

⁴ Di questa commedia di Ugo Falena, Mario Scaccia si è ispirato per scrivere un delizioso « musical », ancora inedito.

nesco del « *Miles gloriosus* » di Plauto per la penna di P. P. Pasolini (« *Il Vantone* »), « *Il commedione der Belli* » di Diego Fabbri (per la magnifica interpretazione di Giancarlo Sbragia) e « *La commediaccia der Belli* » e « *Belli bellissimo* », testi ambedue di un giovane autore e attore romano, Roberto Bonanni.⁵

Questa rapida panoramica vuol forse dimostrare che un vero e proprio teatro romanesco non riesce a esprimersi, pur attraverso tante prove in un arco di tempo così vasto? Forse ci sono ragioni di ordine storico-politico che hanno impedito una sua concreta affermazione? Certo il potere temporale dei Papi, a suo tempo, non lo ha favorito. E le altre ragioni?

Il mio « *Conte Tacchia* » non pretende di mettere un po' d'ordine in questa complessa faccenda quale l'affermazione del teatro dialettale di Roma. Ho voluto soltanto fare un discorsetto ricognitivo. La mia commedia non vuol essere che un'apertura verso un teatro che rispecchi lo spirito, malgrado tutto, sempre vivo, della nostra Roma, come ha fatto per esempio, nel cinema, l'eccellente autore e regista Luigi Magni. Per ora il caro Conte Tacchia dorme tranquillamente nel cassetto coi suoi sogni di gloria, i suoi cavalli e il suo naso « a becco de ciovetta ».

BELISARIO RANDONE

⁵ La « *Commediaccia* » fu messa in scena qualche anno fa al Teatro Belli con lo stesso Bonanni nel ruolo di Ghetanaccio e Antonio Salines in quello di G. G. Belli. Purtroppo la dizione di Salines, genovese, lasciava alquanto a desiderare. Quanto al « *Belli bellissimo* », si tratta di uno squisito monologo detto dallo stesso Autore al Teatro in Trastevere nel 1978.

L'attività della Compagnia romana del Divino Amore

Ricorre quest'anno il quinto centenario della nascita di S. Gaetano di Thiene (1480-1547), rampollo della nobile e ricchissima famiglia vicentina dei conti di Thiene, approdato a Roma nell'autunno del 1508 dopo aver compiuto a Padova i suoi studi di legge. Sua intenzione era quella di intraprendere nell'Urbe la carriera prelatizia, partendo dall'acquisto di un ufficio venale, un protonotariato pagato ben duemilaseicento scudi; il suo destino fu invece quello di diventare uno dei più attivi promotori della Riforma cattolica, attraverso una serie di iniziative che proprio a Roma trovarono il terreno più adatto per affermarsi e fiorire.

La città che lo accolse era agitata in quei primi anni del secolo, da acuti contrasti e profonde contraddizioni materiali e spirituali, particolarmente avvertite e sofferte da un uomo come il giovane Thiene, formatosi nel clima fervido che alla fine del '400 si era determinato in tutta l'Italia settentrionale grazie alle ininterrotte predicazioni di Domenicani e Francescani (e basti per tutti il nome del Savonarola), ed affinatosi nell'ambiente dell'Oratorio vicentino di S. Girolamo, sorto nella città veneta per la predicazione di Bernardino da Feltre nel 1494 per l'assistenza ai malati ed ai poveri vergognosi. Al suo arrivo a Roma, quest'uomo si trovò infatti a vivere in uno dei rioni più brillanti e rumorosi della città, in una casa dell'attuale piazza Lancellotti a Ponte « appresso S. Simone », a stretto contatto di personaggi come Giglio Gregorio Giraldi, poeta ed erudito di non oscura fama ai suoi tempi, tipico rappresentante della corte fastosa di papa Medici, o come Giovanni Battista Pallavicino, vescovo di Cavailon e futuro Cardinale, la cui amicizia col Thiene si dimostrò poi tanto duratura e fraterna, da condurre quest'ultimo ad assistere l'amico morente a Fabbrica di Roma, nell'agosto 1524.

Accanto al lusso ostentato dei cortigiani che brulicavano in Ponte, si spalancava lo spaventoso spettacolo della miseria di un popolo perennemente oppresso dai flagelli della peste e della carestia, mai sufficientemente fronteggiate dalle saltuarie e poco efficaci misure di Leone X; nel terribile gennaio 1505, « mentre il popolo se more de fame per le strade », l'ambasciatore veneto Antonio Giustiniani poté raccontare di lunghe file di poveri che passavano per le strade « ligati et menati tamquam captivi in trionfo » quale triste contrappunto alla serena incoscienza con cui i cortigiani attendevano ai loro preparativi per il carnevale imminente.

Dal punto di vista spirituale, il quadro si presentava forse ancora più confuso ed oscuro: a parte l'alto clero, non del tutto incolto, ma assai mondano e spiritualmente sordo, per il resto, « se ignorantia de prete regnava al mondo, era in Roma », dove quindi fra il popolo continuavano ad allignare forme di superstizione pagana, emergente soprattutto quando particolari avvenimenti favorivano lo scatenarsi del panico collettivo: si pensi soltanto allo strano rito, registrato nei dispacci degli Oratori veneti del 1522, e destinato a scongiurare la peste attraverso l'esorcizzazione di un toro furioso a piazza S. Pietro, e alla sua immolazione al Colosseo.

Quando il Thiene vi giunse, erano tuttavia già arrivati a Roma i primi fermenti del risveglio religioso già manifestatisi in più punti dell'Italia settentrionale. Li aveva portati con sé un genovese, già Cancelliere della Repubblica e discepolo di S. Caterina Fieschi Adorno, sotto la cui guida aveva fondato nella sua città, nel 1497, una Compagnia del Divino Amore « non... istituita per altro se non per radicare et piantare in li cori nostri il divino amore, cioè la carità »; ed aveva anche accumulato una notevole esperienza amministrativa nella conduzione di un Ospedale degli Incurabili, da essa derivato, e capostipite di tutta la catena di iniziative similari diffusasi nel corso del secolo in tutta la Penisola. Si chiamava Ettore Vernazza, ed era arrivato nel 1503 per difendere gli interessi del suo ospedale; a Roma, aveva conosciuto un altro nobile giovane di origine napoletana, Giovanni Pietro

Carafa, il futuro Paolo IV, ancora semplice protonotaro alla corte di Papa Medici, ma già prossimo all'investitura della diocesi chietina, che avrebbe raggiunto due anni dopo.

Da questi tre personaggi, così diversi per cultura e per formazione, ma così simili nell'aspirazione di un rinnovamento religioso, nacque la Compagnia romana del Divino Amore. Di essa si sa pochissimo, sia perché la catastrofe del Sacco disperse i suoi membri e cancellò molte memorie della sua opera, sia perché i confratelli erano vincolati all'obbligo del segreto, che gli stessi statuti, secondo un uso comune anche ad altre istituzioni consimili, imponevano « per essere questa fraternita di laici, li quali alle volte si spaventavano dalle bone opere per il dir d'altri », ma che forse derivava anche dall'osservanza del precetto evangelico che proibisce di menar vanto delle opere di misericordia compiute. Le poche notizie che se ne hanno, sono condensate in una scarna pagina di una celebre relazione, intitolata « Origine et summario dell'opere pie di Roma instituite dal pontificato di Leone X al pontificato di Paolo IV », ¹ dove è detto molto genericamente che la sua formazione risale al pontificato di papa Medici, e che la sua sede fu stabilita nella parrocchia di S. Dorotea in Trastevere, una chiesa modesta, sulla cui scelta si possono addurre spiegazioni diverse, tutte ugualmente valide: la sua vicinanza con la chiesa nazionale dei Genovesi, dedicata a S. Giovanni Battista, e natu-

¹ Arch. Segr. Vat., Misc. Arm. II, 79, ff. 239-245. Questa relazione fu pubblicata per la prima volta, come « inedito documento dell'Archivio Vaticano », senza altra indicazione di segnatura, da M. ARMELLINI nella sua *Cronichetta mensile delle più importanti moderne scoperte di scienze naturali... e notizie archeologiche*, s. IV, vol. XIX, fasc. 10-11 (ott.-nov. 1885), pp. 155-160, 172-174. La parte relativa al D.A. e all'Ospedale degli Incurabili fu poi pubblicata anche da L. PASTOR, *Storia dei papi...*, vol. IV, p. II, Roma, 1912, pp. 648-649 e da A. BIANCONI, *L'opera della Compagnia del D.A. nella riforma cattolica*, Città di Castello, 1914, pp. 88-89. Una edizione parziale, proveniente da fonte diversa (le carte Stella conservate a Bergamo), in A. CISTELLINI, *Figure della riforma pretridentina*, Brescia, 1948, pp. 289-291. Per la datazione del documento, da porsi negli anni 1555-1556, cfr. V. ROMANI, *La stampa del N. T. in etiopico*, in: *Studi in onore di F. Barbieri*, Roma, 1976, p. 494.

rale punto di riferimento per il genovese Vernazza; la sua posizione appartata, ideale per un sodalizio che imponeva ai suoi membri l'obbligo del segreto, e la presenza in essa, fin dal 1503 o 1504, di un pio prete fiorentino, di nome Giuliano Dati, non ignoto nel mondo delle lettere per la sua abbondante produzione di carattere sia religioso che classico, e non nuovo alle esperienze dell'associazionismo di quei tempi per aver ricoperto, verso il 1511, la carica di Prefetto della Compagnia di S. Lucia del Gonfalone.

La data del 1511 è anzi importante perché rappresenta un ulteriore elemento utile a risolvere il problema, piuttosto complesso, della data di fondazione della Compagnia del Divino Amore, che secondo alcuni sarebbe sorta negli precedenti il 1512,² e secondo altri invece avrebbe cominciato la sua attività non prima del 1517.³ In realtà, gli unici dati sicuri sono costituiti dall'affermazione contenuta nella « Origine et summario... » già ricordata, che la dice fondata « al tempo » del pontificato di Leone X, e dalla data di fondazione dell'Ospedale di S. Giacomo degli Incurabili, che secondo la stessa fonte è una diretta emanazione del sodalizio, e che fu canonicamente riconosciuto dallo stesso Papa Leone con la Bolla « Salvatoris nostri », del 19 luglio 1515. Tenendo conto di questi due elementi, sembrano ugualmente inaccettabili sia gli anni precedenti il 1512, che la data del 1517: i primi perché por-

² P. PASCHINI, *La beneficenza in Italia e le Compagnie del D. A. nei primi decenni del Cinquecento*, Roma, 1925, p. 38. Ripubblicando questo scritto in: *Tre ricerche sulla storia della Chiesa nel Cinquecento*, Roma, 1945, egli sembra però aver abbandonato questa ipotesi, ed aver accettato una data di qualche anno anteriore al 1516, in accordo con il dettato di una bolla leoniana di quell'anno, ora perduta, emanata a favore della Compagnia « nuper instituta »: ulteriore conferma della tesi, accettata anche da A. BIANCONI, *op. cit.*, p. 53, secondo cui la fondazione della Compagnia romana andrebbe posta alla fine del 1513 o al principio del 1514.

³ L. PASTOR, *op. cit.*, vol. IV, p. II, cit., pp. 549-550, ripreso da P. TACCHI-VENTURI, *Storia della Compagnia di Gesù*, II ed., vol. I, p. II, Roma, 1931, p. 5, adduce a conforto di questa data due annotazioni archivistiche, troppo tarde e troppo concise per essere attendibili.

rebbero la fondazione del Divino Amore sotto il pontificato di Giulio II, e non sotto quello di papa Medici, come esplicitamente affermato dall'unica fonte coeva, e che, come è noto, fu eletto nel 1513; la seconda perché appare troppo tarda rispetto al 1515, anno di fondazione del S. Giacomo. Ora, assumendo appunto il 1515 come *terminus ante quem*, il 1511 potrebbe forse valere come *terminus post quem*, supponendo che solo dopo quest'anno il Dati si sia staccato dalla Confraternita del Gonfalone, dopo averne assimilato l'esperienza, e si sia accostato al primo nucleo della futura Compagnia, offrendole anche un appoggio tanto incondizionato, da accettare che la sua parrocchia trasteverina fosse unita ufficialmente alla nuova iniziativa con un vincolo che risultò essere di natura essenzialmente personale, e che si sciolse infatti con la morte del Dati, avvenuta nel 1524.⁴

La disponibilità del Dati coincise inoltre con un'altra circostanza favorevole: nel 1512 era infatti presente a Roma anche Ettore Vernazza, per patrocinare presso Giulio II l'approvazione canonica dell'ospedale genovese degli Incurabili, mentre al principio del 1513 vi si trovava anche, insieme al Thiene, Gian Pietro Carafa, per un breve soggiorno che precedette la sua partenza per l'Inghilterra, avvenuta « molto prima che l'anno finisse ». La concomitanza di questi elementi sembra a me decisiva per accettare l'ipotesi che proprio in quell'anno siano state gettate le basi della Compagnia del Divino Amore, che dunque sviluppò la sua azione più intensa e proficua nell'arco di poco più di un decennio, e si affievolì e scomparve negli anni successivi al 1524, non solo e non tanto per ragioni contingenti, quali la perdita della sede e la rovina del Sacco, ma soprattutto perché in quell'arco di tempo aveva esaurito la sua funzione, che, esaminata storicamente, appare soprattutto quella di aver aperto la via a nuovi istituti, particolarmente adatti a svolgere un'azione efficace non solo religiosa, ma anche sociale: non si dimentichi, fra l'altro, che il 1524 costi-

⁴ Sulla personalità del Dati, si veda: P. PASCHINI, *Un parroco romano ai primi del Cinquecento*, Roma, 1928, n. 1, pp. 19-25; R. LEFÈVRE, *Fiorentini a Roma nel '400. I Dati*, « Studi Romani », XX, 1972, pp. 191 sgg.

tuisce l'anno di nascita del più prestigioso fra essi, la Congregazione teatina.

L'impegno sociale non emerse tuttavia chiaramente fra gli scopi che la Compagnia si prefisse, e che non apparvero mai troppo chiari, tanto da suggerire ad uno scrittore teatino della metà del '700, Carlo Carrara, l'ipotesi che essa fosse sorta per opporsi alla dilagante eresia luterana, senza tener conto che questo fine, puramente teorico, doveva apparire certo meno suggestivo del vasto campo di azione offerto da una realtà tanto più vicina, concreta e drammatica.

La poca chiarezza degli scopi, genericamente indicati negli Statuti della Compagnia come una generica volontà di agire in senso « pertinente alla carità di Dio e del prossimo », e la conseguente scarsa consistenza dei risultati, sono forse spiegabili con l'esiguo numero degli affiliati e con la notevole componente mistica che affiora in alcune delle loro personalità.

Come è noto, il misticismo conobbe in Italia, al principio del '500, una vigorosa fioritura; e fu fortemente sentito anche da molti dei membri del Divino Amore, che a Roma non superavano la cinquantina,⁵ e fra cui, accanto a uomini di lettere come Giuliano Dati, e a cortigiani come il bresciano Bartolomeo Stella⁶ e all'avvocato piemontese Bonifacio da Colle, spiccavano i nomi

⁵ C. CARRARA (con lo pseud. di C. BROMATO), *Storia di Paolo IV...*, t. I, Roma, 1748, p. 83. Gli statuti della Compagnia di Genova fissavano il numero in quaranta elementi, « perché dove è moltitudine ivi è confusione », ma la Compagnia romana arrivò anche a sessanta, cfr. A. CISTELLINI, *op. cit.*, p. 272.

⁶ Bartolomeo Stella (1488-1554) era venuto a Roma nel 1517 « per solazzo », ed era andato ad abitare « alla Minerva, appresso l'Arco di Camiliano ». Entrò in relazione col Thiene attraverso un fra' Gabriele, agostiniano di S. Maria del Popolo, che gli combinò un incontro col vicentino appunto in questa chiesa, « il primo sabato di bon tempo », cfr. lettera di B. Stella a L. Mignani, del 2 marzo 1517, *ibid.*, p. 233. Amico di V. Colonna e di Michelangelo, segretario del Card. Polo, era considerato « uomo di singular bontà e di molta prudentia et esperientia », e fu ricordato in morte con epigrammi di letterati famosi, cfr. P. PASCHINI, *Tre ricerche...*, cit., p. 57.

illustri dei Cardinali Gasparo Contarini, Latino Giovenale Manetti, del Sadoletto e del Giberti, e forse perfino di Raffaello, notoriamente legato ai due ultimi.⁷ Basti pensare all'amicizia del Thiene con la mistica bresciana Laura Mignani, alla ricorrente aspirazione del Carafa a ritirarsi in un Ordine contemplativo come il Camaldolese, al fermo rifiuto di Bonifacio da Colle, uno dei fondatori della Congregazione Teatina, a raggiungere in Vaticano il Carafa, antico compagno divenuto Pontefice; per non parlare dei rapporti che legarono Bartolomeo Stella non solo con la Mignani, ma anche con un'altra mistica siciliana che trascorreva la sua esistenza di murata viva presso il Laterano, divenuto in quegli anni, insieme al Corridore di Borgo, preferito luogo di rifugio per la maggior parte di questi eremiti.

L'impegno a dedicarsi alla « carità del prossimo » spingeva tuttavia i confratelli ad occuparsi anche della realtà circostante. Dei vari aspetti della miseria cinquecentesca, « homini morti infiniti per le strade, et impiagati infinita moltitudine, et le strida de huomini affamati fino al cielo, con la crudeltà de incarzerati », la Compagnia del Divino Amore, la più giovane fra le associazioni religiose romane, e quindi la più disponibile ad occuparsi della realtà contemporanea, privilegiò i due aspetti più appariscenti e più delicati, e nello stesso tempo più trascurati dalla società di quel periodo, perché rappresentavano entrambi la tangibile espressione di due facce dello stesso problema e la manifestazione dello stesso peccato: da un lato le cortigiane, simbolo vivente del tipico modo di vivere di quegli anni, e dall'altro il triste prodotto del loro commercio, i cosiddetti « impiagati », termine generico che indicava i colpiti dal « mal francese », particolarmente violento in Italia al principio del Cinquecento, sia perché il nostro paese, ancora non raggiunto dal contagio, rappresentava un terreno particolarmente fertile per la sua diffusione, una volta che esso vi

⁷ L. PASTOR, *op. vol. cit.*, p. 551. Tutti questi personaggi, tranne Raffaello, sono ricordati da C. CARRARA, *op. e loc. cit.*, ma la loro appartenenza alla Compagnia è stata revocata in dubbio da A. CISTELLINI, *op. cit.*, p. 282, perché il loro nome non compare su una lista di confratelli del 1524.

ebbe attecchito, sia perché comunque, né qui né altrove, era stato scoperto un efficace metodo di cura. I contemporanei erano terrorizzati da questo flagello, che, come la lebbra (cui infatti lo paragonavano, chiamandolo anche « lebbra di S. Giobbe »), veniva rivestito di un vago alone religioso, quasi un segno della punizione divina. Per questo, e forse anche per il continuo aumento del loro numero, e per l'orrore che suscitavano le loro oggettive condizioni, i colpiti da questo male, respinti da tutti, perfino dagli ospedali, erano abbandonati a loro stessi senza nessun soccorso, e trascinarono la loro miseria per le strade di tutta Italia, dove si vedevano questi infelici « *victimum quaerentes, tota die, etiam parvis curribus et vehiculis discurrere, seque et alios eis obiectos taedio et impedimento efficere* », secondo la descrizione contenuta nella bolla di fondazione del S. Giacomo, e poi ripetuta da molte altre fonti letterarie e memorialistiche, e perfino iconografiche, a riprova della frequenza di questo triste spettacolo.

Sul modello di quella genovese, anche la Compagnia romana fece degli « incurabili » il primo oggetto del proprio interesse, contribuendo così validamente a diffondere questo tipo di assistenza in tutta Italia, dove le iniziative di questo genere si moltiplicarono, nei primi anni del '500, non tanto ispirandosi all'ospedale di Genova, che pure era di tutti il più antico, quanto a quello romano, divenuto di tutti il più famoso ed il più efficiente, anche se le sue strutture erano tali da suscitare il disgusto perfino in chi, come Bartolomeo Stella, volontariamente e per carità vi prestava la propria opera.

Leone X infatti, arrendendosi alle insistenze del Vernazza, con la già ricordata bolla del 19 luglio 1515 concesse per l'erigendo ospizio il vecchio edificio costruito dopo il 1339 nei pressi di Ripetta dagli esecutori testamentari del Card. Pietro Colonna, per rispettarne le volontà, e che ancora sopravviveva, vegetando in una vita senza storia, mantenuto dalla carità di oscuri oblatori, e amministrato dalla Compagnia di S. Maria del Popolo. La sua rinascita si dovette dunque, prima che a S. Camillo de Lellis ed alla sua opera di riorganizzazione delle antiche strutture, alla

volontà dei Compagni del Divino Amore, che lo inserirono nella realtà del loro tempo mediante la sua destinazione ad un fine socialmente utile, o, se si preferisce un termine oggi di moda, mediante la sua riconversione, che pare sia costata più di centomila scudi. Qui i malati, tolti dalla strada, trovavano, se non la guarigione, impossibile con i sistemi empirici noti a quel tempo, almeno un sollievo delle loro piaghe, e se non altro erano al riparo dai rischi mortali che correvano altrove, per l'uso sconsigliato dei farmaci a base di vetriolo, mercurio, aceto e sale ammoniacale impiegati su larga scala da curatori improvvisati, che nemmeno le dure sanzioni emanate da molte città italiane, inclusa Roma, riuscivano a distogliere dalle loro pratiche.

Non sembra comunque che il S. Giacomo, sorto dall'impegno della Compagnia del Divino Amore, sia rimasto a lungo sotto la sua tutela, anche se ad esso dedicarono le loro energie gli uomini più prestigiosi del sodalizio trasteverino, dal Vernazza al Giberti, che ne furono Guardiani rispettivamente nel 1517 e nel 1529, allo stesso S. Gaetano, che nel 1524, mentre ricopriva la stessa carica, scelse proprio una sala dell'Ospedale di Ripetta per sottoscrivere la propria definitiva, solenne rinuncia ai suoi beni, iniziando quindi da lì la sua nuova vita di prete della Congregazione teatina. La relazione più volte citata parla infatti di « una Compagnia particolare per quel luogo », appositamente fondata per la sua amministrazione. L'esistenza di questo nuovo sodalizio, non registrato da altre fonti, può essere senz'altro ammessa sulla base di una doppia riflessione: l'impossibilità, per il sodalizio trasteverino, di dedicarsi completamente a quest'opera, dato il gran numero dei suoi interessi, sproporzionato alla scarsità dei suoi membri, e l'analogia del modo di procedere nei confronti dell'iniziativa a favore delle cortigiane pentite.

Queste donne costituivano un altro grosso problema per la società cinquecentesca, soprattutto a Roma, dove, secondo un dato rivelatore, pur nella sua evidente esagerazione, del loro strabocchevole numero, esse raggiungevano le trentamila unità. Secondo la relazione vaticana, i Confratelli del Divino Amore furono i primi ad occuparsi di loro, iniziando, con i quaranta ducati offerti da un

tal Matteo d'Aversa, canonico di S. Lorenzo in Damaso, quella celebre opera delle Convertite⁸ che nel 1520 passò sotto la tutela della Compagnia della Carità, fondata l'anno prima dal futuro Clemente VII per esercitare la carità soprattutto verso i carcerati e verso i morti, abbandonati sulle strade o affogati nel fiume, e da questa Compagnia pietosamente sepolti.

Nel complesso edilizio che nel 1520 cominciò a sorgere sull'area dell'antichissima chiesa di S. Lucia de Columna si andarono raccogliendo così, sotto la rigida regola agostiniana, tutte le peccatrici desiderose di ritirarsi dal mondo, ad esclusione delle malate e delle vecchie « stando che l'arte del peccato abbandoni loro, et non esse l'arte », e delle brutte e delle maritate « perché empia cosa saria separare queste dai loro mariti, et è da pensare quelle difformi, non per compunzione di cuore, ma per colpa della bruttezza loro volere entrare in questi chiostri ».

I molti impegni, e le poche forze, rappresentavano però per i Compagni del Divino Amore un grave limite all'efficacia della loro azione. Dalla consapevolezza di questa realtà scaturì il progetto, concepito da alcuni di essi, di preparare uno strumento più adeguato a fronteggiare tanti e così diversi problemi: una nuova società di preti, impegnati sia sul fronte assistenziale, sia, e soprattutto, su quello del risveglio religioso. Così nacque la Congregazione Teatina, ultima impresa, in ordine di tempo, del modesto sodalizio trasteverino, ma che forse costituisce la più perfetta espressione del suo impegno ormai decennale.

Circostanza determinante per la fondazione fu il ritorno a Roma di S. Gaetano, che dopo molte esitazioni a tornare nell'Urbe, « perché mi par andare certo alla croce », vi rientrò finalmente, da Venezia, alla fine del 1523. Subito confidò il suo dise-

⁸ L'opera, che nei primi trent'anni di vita era già costata sessantamila ducati, cfr. « Origine et summario... » cit., f. 240v, sopravvisse fino al 1798, anno in cui fu soppressa, e le monache trasferite nell'analogo monastero di S. Giacomo alla Lungara. Tutto il complesso, che era stato completamente riedificato nel 1617 in seguito ad un incendio, fu definitivamente demolito nel 1874, cfr. *Via del Corso...*, Roma, 1961, p. 88.

gno a Bonifacio da Colle, che ne parlò al Carafa: questi ne accennò a Paolo Consiglieri. Tutto avvenne poi molto rapidamente, soprattutto se si pensa alla forte opposizione incontrata negli ambienti della Curia, e nel Card. Pucci in particolare: ma non bisogna dimenticare che a favore di S. Gaetano e dei suoi c'era l'appoggio del Sadoletto, antico sodale del Divino Amore, e forse estensore della bolla di approvazione del nuovo istituto, emanata il 24 giugno 1524, poco più di un mese dopo l'udienza pontificia concessa al Carafa per esporre i fini dell'iniziativa. Le date successive confermano la decisa volontà dei confratelli di superare rapidamente tutti gli ostacoli. La rinuncia del Thiene ai suoi beni, è del 20 agosto; seguì il Carafa il 7 settembre, e il da Colle il 13, in modo che il 30 dello stesso mese i quattro compagni poterono fare in S. Pietro la « professione solennissima », che essi cercarono di far passare inosservata, forse per fedeltà al loro antico costume del segreto, recandosi nella Basilica vaticana « a bona hora, quasi in aurora ».

Poi si ritirarono tutti nella casa di via Leonina messa a disposizione da Bonifacio da Colle, particolarmente comoda per la sua ubicazione presso l'ospedale di S. Giacomo, ed anche più appartata rispetto alla sistemazione a S. Girolamo della Carità, sede di un convento di Minori Osservanti che lo stesso Pontefice avrebbe allontanato volentieri, con maligna soddisfazione di qualcuno, ma situata « troppo in la terra, che a far vita quieta vorrebbero habitar più lontano di la zente », e per questo subito rifiutata.

La questione di una presenza teatina a S. Girolamo si collega a quella dei loro successivi insediamenti romani, determinati sempre dalla loro aspirazione alla solitudine e all'isolamento, e conclusi con la loro definitiva sistemazione in una casetta sulle pendici del Pincio, comprata per loro nel settembre 1525 da Matteo Giberti, e posta nel recinto della Villa Medici, di cui forse costituiva una dipendenza. Qui, « senza voler pensare ad avere ivi le limosine dei fedeli », unica loro fonte di sussistenza, essi si trasferirono non prima del 1526, se si vuol prestar fede ad una lettera scritta al principio di quell'anno dal B. Paolo Giustiniani a S. Gae-

tano, e nella quale il Camaldolese gli consigliava, come sede definitiva, l'abitazione anconetana del Card. Pietro Accolti in cima al monte di quella città « se avete dall'esperienza di un anno intero imparato, quanto poco profitto agli altri, e quanto incomodo alla nostra tranquillità e perfezione rechi la dimora a Roma ».⁹ Da questo documento risulta dunque che essi rimasero nella casa di Ripetta almeno un anno: la loro permanenza a S. Girolamo quindi dovette limitarsi allo scorcio del 1524, né si può escludere che essi abbiano accettato di stabilirsi solo in attesa di poter prendere pieno possesso della casa del da Colle.

Roma imparò presto a riconoscere questo sparuto gruppetto di preti, che non superava la dozzina, vestiti « con sotana negra, calze bianche, robe negre con collare altissimo, barete da preti, chierega larga », sempre in giro per la città e la campagna, a piedi o a cavallo, a predicare, confessare, visitare ospedali, mentre il Papa, l'austero Adriano VI, contava di « dare grandi imprese a questa compagnia » e « tutto el zorno se manda a ricomandar a le oratione de questi poveri abiecti », che esercitavano il loro ministero sacerdotale nella remota, antichissima chiesa di S. Felice in Pincis.¹⁰

« Poveri de roba, nudi d'ogni facultà propria », derisi e perfino calunniati da una certa parte, e non la meno influente, della società romana, questi particolari preti, a metà tra gli eremiti e gli apostoli, divennero ben presto gli organizzatori di tutte le opere pie di Roma, « monasteri, Convertite, hospitali », compresa l'assistenza « ad poveri vergognosi, ad impiagati, infermi, incarze-

⁹ C. CARRARA, *op. vol. cit.*, p. 137. Sulle riserve concepite dal Giustiniani circa l'utilità di una dimora romana, cfr. J. LECLERC, *Le B. Paul Giustiniani et les ermites de son temps*, in: *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento...*, Padova, 1960, pp. 232.

¹⁰ In questa chiesa semirurale, che risaliva ai tempi di S. Gregorio Magno, essi passarono ad esercitare il loro ministero dopo che ebbero lasciato la casa di Ripetta e la chiesa di S. Nicola ai Prefetti, cfr. P. PASCHINI, *S. Gaetano di Thiene...*, Roma, 1926, p. 52.

rati », e la sepoltura dei morti. A loro ricorrevano « prelati li primi de Roma e signori... che prima non se degnavano, et erano idoli in terra », e che, soprattutto nella carestia dell'inverno 1526, quando il prezzo del pane salì da otto a ottanta carlini, si prodigarono in elemosine di denaro e grano, « centenara de rozi (rubbi) de formento (dati) per amor de Dio ».

Tutto questo fu spazzato via, di colpo, dalla catastrofe del Sacco, che il Carafa e i suoi cercarono in un primo tempo di mitigare, scendendo dal loro eremo pinciano « nella sconvolta città... tra le spade dell'esercito saccheggiante... a predicare, a confessare, a confortare quei miseri costernati, consolando gli afflitti, servendo gli infermi, assistendo ai moribondi... ed anche rivolgendosi con riprensione ai soldati, a ricordar loro i castighi di Dio », finché divennero anche loro vittime della furia degli occupanti.

Gli scrittori teatini narrano con abbondanza di particolari le sofferenze patite dal Carafa e dai suoi compagni, oggetto prima della violenza di una banda tedesca, che infierì con particolare ferocia sul Thiene, riconosciuto da un suo antico servitore, e da questi rinchiuso in una cassa fin quasi a soffocarlo, e sottoposto al supplizio della corda, legato e sospeso « per le braccia... e in un'altra maniera la più vergognosa e la più dolorosa che immaginar si possa », e poi vittime della avidità degli spagnoli, che saccheggiarono la chiesa ed infine condussero tutti i Padri « in piazza Navona, in un palagio vicino a S. Giacomo », dove si trovava il loro quartier generale, e poi a S. Pietro, « in una stanza, che era sopra l'orologio ».

Qui, il 25 maggio, ebbe fine il loro calvario, durato venti giorni: poterono imbarcarsi a Ripa Grande, arrivare ad Ostia, e di lì partire per Venezia, dove arrivarono il 17 giugno.

La loro partenza segnava la definitiva diaspora dell'antico gruppo del Divino Amore, sopravvissuto in parte come nucleo originario della Congregazione Teatina. Quella esperienza poteva quindi considerarsi conclusa: continuerà, nella storia individuale di ognuno degli antichi membri, e soprattutto in quella della Congregazione, che nel 1555 tornerà definitivamente a Roma, dove

la sua casa, a Monte Cavallo prima, e più tardi a S. Andrea della Valle,¹¹ diventerà uno dei centri più vivi per la diffusione dei principi riformatori.

M. TERESA RUSSO

¹¹ Finché visse il Carafa, la sistemazione dei Teatini a Roma fu condizionata dalla sua costante preoccupazione di trovare per loro sedi abbastanza appartate da garantire il loro desiderio di raccoglimento e di solitudine. Dopo aver rifiutato di nuovo S. Girolamo della Carità nel 1536, ed aver escluso più tardi il suo stesso palazzo alla Guglia di S. Macuto (sulla cui area doveva poi sorgere il complesso del Collegio Romano), riuscì a sistemarli nel novembre 1555 nella chiesa, allora ancora piuttosto isolata, di S. Silvestro al Quirinale, cfr. C. CARRARA, *op. cit.*, vol. II, Roma, 1748, pp. 116-117. Da questa sede, posseduta peraltro fino al 1814, essi passarono nel 1589 nel rione S. Eustachio, dove sull'area di palazzo Piccolomini, donata da donna Costanza, e in quella della annessa e ormai fatiscente chiesa di S. Sebastiano, sorse la grandiosa fabbrica di S. Andrea della Valle.



Vicende di un frammento del monumento di Callisto III

Il 26 gennaio 1912 Pio X inviava all'Economo della Rev. Fabbrica di S. Pietro in Vaticano una scultura accompagnandola dalla seguente lettera: « All'Ill.mo e Rev.mo Mngr. Giuseppe De Bisogno Canonico Decano, Altarista ed Economo della Basilica Vaticana si consegna la scultura, che appartiene al sepolcro monumentale di Callisto III nelle Grotte Vaticane, perché la faccia collocare al suo posto. Questa scultura fu acquistata per Lire Ital. 6.000 in Svizzera dall'ottimo Signor Ernesto Kennedy di Londra (24 Upper Broot Street) e donata al sottoscritto. Li 26 gennaio 1912. Pius PP. X ».

L'autografo papale da me rinvenuto nell'archivio di mons. de Bisogno, ovviamente, ha suscitato in me vivo interesse, mentre vari interrogativi mi si affacciavano alla mente. Come mai un frammento del sepolcro di un pontefice, conservato nelle Grotte Vaticane, poteva essere uscito dalla Basilica di S. Pietro per apparire poi sul mercato antiquario svizzero? Chi era questo Signor Kennedy che con particolare attenzione ne aveva provveduto all'acquisto per farne omaggio al pontefice? Ed infine di quale frammento del sepolcro di Callisto III (Borgia 1455-1458) si trattava fra quelli disseminati nelle Grotte, non sempre con un criterio coordinato, dato che nella lettera, pur sotto tanti aspetti precisa, non si accennava minimamente al soggetto, al tipo o dimensione della scultura stessa?

La risposta a questi quesiti, da me affrontata fin dall'inizio con curiosità, si è rivelata in seguito più complessa di quello che avessi supposto ed ha impegnato infine le mie capacità di ricerca in modo veramente ostinato, quasi come di fronte ad un giallo culturale, le cui soluzioni sono state da me in gran parte risolte, anche se alcuni risvolti, sia pure secondari, sono rimasti velati da uno sfumato alone di mistero.

Innanzitutto occorre seguire le vicende subite dal sepolcro

TUDOR DRAGUTESCU

Croce.

Roma 1980

che il card. Rodrigo Borgia, il futuro Alessandro VI, aveva elevato alla memoria del pontefice, suo zio. Esso constava di un ampio monumento parietale, ricco di sculture, innalzato nella rotonda dedicata a S. Andrea, ed in seguito alla Madonna della Febbre.¹ Questa, unitamente a quella adiacente dedicata a S. Petronilla, si innalzava esternamente alla Basilica costantiniana, sul suo fianco sinistro ad immediato ridosso dell'obelisco posto da Caligola sulla spina dello stadio da lui costruito sul colle Vaticano.²

Mentre la costruzione della nuova basilica impose la demolizione della rotonda di S. Petronilla, che ricadeva in parte nell'ambito del suo perimetro, quella di S. Maria della Febbre fu sventrata nel 1575 dal Fontana solo in quella parte prospiciente all'obelisco, che veniva rimosso per ordine di Sisto V, dovendosi installare nel suo interno tre degli argani impiegati per il suo

¹ Il Cascioli (« *Guida illustrata al Nuovo Museo di S. Pietro (Petriano)* », Roma 1925, Ed. Marchesi, pag. 11) ed il Montini (« *Le Tombe dei Papi* », Roma 1957, Ed. Belardetti, pag. 280) attribuiscono il monumento a Paolino di Antonio di Binasco. Mentre il Cascioli non cita la fonte, il Montini fa riferimento al Grimaldi (riportato in MÜNTZ, « *Les Arts à la cour des papes* », Paris 1878, Ed. Thorin, p. I, pagg. 211 e segg.). Anche nel THIEME-BECKER (« *Künstler Lexikon* », Leipzig 1932, Seemann, vol. XXVI, p. 210) è la stessa attribuzione come unica opera dell'autore. Dai conteggi conservati in archivio e pubblicati dal Müntz (op. cit.) risulta che Paolino fosse solo un *murator* (o « maestro di muro ») alle dipendenze della Camera Apostolica, dalla quale nel 1458 riceveva un salario mensile di ducati 10 comprensivo di un compagno e due aiuti. Alla sede vacante di Callisto III (6 agosto 1458) risultano il 22 agosto pagati a lui ed ai suoi aiuti fiorini d'oro 3,75 per mattoni impiegati per la sepoltura ed 1,25 di mercede ed il successivo 13 ottobre fiorini 8 a saldo. Il lavoro doveva però riferirsi alla tomba provvisoria in laterizi, interrata nel pavimento della rotonda di S. Andrea, coperta da una lapide con il nome del pontefice, ricordata dallo stesso Grimaldi e sostituita poi dal monumento parietale innalzato gli dal card. Rodrigo Borgia nel 1485, come precisa il Montini. Il Paolino di Binasco, dalla stessa fonte, risulta morto nel 1463 (cioè 22 anni prima della realizzazione del monumento) essendo stati liquidati dalla Camera Apostolica il 4 aprile 1463 fiorini d'oro 15 al fratello Filippo per saldo mercede spettanti al detto *Maestro Paolino defunto in Roma*. Reputo perciò che a questi si possa attribuire eventualmente solo il disegno del monumento da realizzare.

² D'ONOFRIO C., *Gli obelischi di Roma*, Roma, 1965, Cassa di Risparmio, pagg. 29 e segg.



Al Signor e Reo Signor Giuseppe De-Bisogno
Cansuero Decano, Abate ed economo della Basilica
Vaticana si consegna la scultura, che apparisce
al sepolcro immemorable di Callisto III nella Grota
Vaticana, per cui la firma collocare al suo posto.
Questa scultura fu acquistata per Lire 60.000
ed inviata dall'abate Signor Eusebio Kennedy di
London (24 Upper Brood Street) e donata al
sottoscritto — Li' 26 Gennaio' 1917.

Pio X.

Autografo di Pio X indirizzato a mons. Giuseppe de Bisogno.

(Arch. dell'autore)

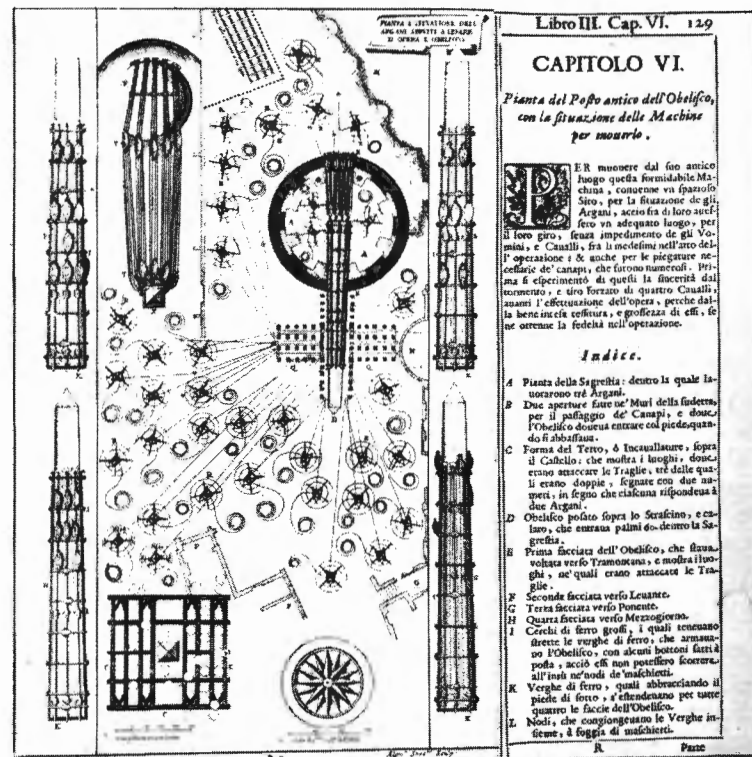
ribaltamento. Inoltre il monolite, in questa fase dei lavori, avrebbe in parte invaso la rotonda stessa.³

Disgraziatamente proprio sulla parete da aprire si trovavano i monumenti dei due papi Borgia, che dovettero pertanto essere preventivamente rimossi. Vennero in tal modo smontati nelle loro varie parti, che furono quindi immagazzinate, come quelle di vari altri monumenti della vecchia basilica scomposti per la costruzione della nuova, e quindi collocati nelle Grotte, che si erano venute formando fra il piano di calpestio della chiesa costantiniana e l'intradosso delle volte di sostegno del pavimento della nuova basilica costruita a quota sopraelevata rispetto alla vecchia. Compiuto il trasferimento dell'obelisco, la rotonda di S. Andrea dovette poi essere restaurata, perché rimase adibita a sacrestia della basilica fino all'epoca di Pio VI (Braschi 1775-1799), quando questi ne ordinò la definitiva demolizione per costruire quindi l'attuale a seguito del concorso vinto dal Marchionni.

Nel 1605 il protonotario G. B. Vives, con alcuni frammenti del monumento di Callisto III, fece realizzare per i due pontefici Borgia una nuova tomba a forma piramidale addossata al *muro farnesiano*, che Paolo III (Farnese 1534-1549) aveva fatto innalzare provvisoriamente per dividere la parte della basilica in costruzione da quella adiacente ancora officiata della vecchia. In questo monumento, ridotto rispetto all'originario, erano inserite le sculture rappresentanti i SS. Callisto I, Nicola di Bari, Agostino e Vincenzo Ferreri.⁴ Anche questa sistemazione però risultò provvisoria, perché solo cinque anni dopo, dovendosi rimuovere il *muro farnesiano* a seguito del completamento dei lavori della nuova basilica, lo stesso Vives provvide alla traslazione dei corpi dei due pontefici spagnoli alla chiesa di S. Maria del Monserrato, ed i frammenti del monumento vennero in qualche modo sistemati, divisi, nelle Grotte. Ed è proprio in questa fase di trasferimento che alcuni pezzi dovettero essere trafugati. Infatti il Cascioli identificò i frammenti rappresentanti S. Callisto I e S. Nicola di

³ Fontana C., *Templum Vaticanum et ipsius origo*, Romae, 1694, Stamp. G. P. Buagni, pag. 129; e D'ONOFRIO C., *op. cit.*, pag. 82.

⁴ MONTINI R., *op. cit.*, pag. 280.



Posizione degli argani e dell'obelisco adagiato nell'esterno e nell'interno della Rotonda di S. Andrea (A).

(da: Fontana C., *Templum Vaticanum et ipsius origo*, 1694).

Bari in quelli inseriti nella tomba di Alberto Magno Massari costruita poco dopo nella chiesa di S. Onofrio al Gianicolo.⁵

Era questo il periodo (anni 1617 e seguenti) in cui il fattore della Rev. Fabbrica, Benedetto Drei, provvedeva alla sistemazione dei vari frammenti dei monumenti provenienti dalla demolizione della vecchia basilica, murandoli lungo le pareti ed i pilastri delle Grotte, mentre lo scarpellino Matteo Albertini provvedeva ad incidere su lapidi, ad essi sovrapposti, iscrizioni che illustravano sia il soggetto di ciascun reperto che il monumento di provenienza e spesso anche l'autore,⁶ lavoro proseguito anche a metà del secolo dallo scarpellino Mastro Carlo Linternaro, che ne pose in opera ben 103,⁷ tuttora esistenti.

Le sistemazioni dei frammenti però non seguivano sempre un criterio scientifico e critico teso a raggruppare i vari elementi secondo il monumento di provenienza, ma principalmente un aspetto estetico e soprattutto di utilizzazione di spazio; in modo che i vari elementi vennero spesso dispersi e non sempre le citazioni delle epigrafi apposte corrispondevano esattamente ai personaggi rappresentati, ai monumenti di provenienza o agli autori delle singole opere, almeno secondo quanto studi critici posteriori hanno potuto accertare o attribuire. In tutte queste successive vicissitudini e trasferimenti è quindi ben possibile che alcuni reperti siano andati dispersi o trafugati e siano perciò riapparsi, anche a distanza di tempo, sul mercato antiquario internazionale.

Se fino a questo punto la risposta ai miei quesiti è stata facile, confortata da vari autori e testi ormai classici sulle Grotte Vaticane e sulla basilica, ora la mia ricerca cominciava ad addentrarsi in un ginepraio d'incertezze e difficoltà, che in alcuni casi, assumevano veramente un aspetto disarmante.

Chi era questo « ottimo Signor Ernesto Kennedy », inglese, o per lo meno residente a Londra, come con meticolosa precisione annota il pontefice, fornendocene (per fortuna!) anche l'indirizzo, che in Svizzera acquista la scultura pagandola Lire italiane 6.000 per donarla al Santo Padre, il quale a sua volta la restituisce alla Rev. Fabbrica di S. Pietro perché venga collocata al suo posto?

⁵ CASCIOLI G., *op. cit.*, pag. 11.

⁶ Arch. R.F.S.P. - Piano I, serie I, ff. 77, 78, 80; vol. 18, f. 302.

⁷ Arch. R.F.S.P. - Piano I, serie IV, vol. 26, f. 532.



S. Vincenzo Ferreri (Monumento Callisto III - Grotte Vaticane).

(foto R.F.S.P.)

Ovviamente doveva essere persona benestante, di una certa cultura o almeno validamente consigliato, introdotto nel giro del mercato antiquario internazionale, presumibilmente, come tutti i suoi omonimi, di origine irlandese, e quindi cattolico.

Qui cominciano però le prime difficoltà della mia ricerca. Infatti il Kennedy non risultava persona di così elevato spicco sociale, imprenditoriale o professionale da essere annoverato fra i personaggi citati in quelle pubblicazioni tipo « Who's who » di quegli anni che possono essere reperibili anche a Roma presso la Biblioteca Nazionale e presso quelle varie istituzioni od accademie inglesi qui residenti e da me consultate.

Debbo alla fortunata coincidenza di un soggiorno a Londra per studio di un mio nipote, d'intuizione particolarmente acuta, se ho potuto avere alcune informazioni sul generoso offerente e specialmente alla cortesia di Mr. Andrew Saint, Director-General's Departement del Greater London Council, che gli ha fornito le notizie stesse. Questi infatti è l'autore di uno studio accurato, ampiamente documentato anche da fotografie d'interni, riguardante i singoli edifici di tutta la zona del Grosvenor facente parte del signorile quartiere residenziale di Mayfair, nel cui ambito si trova la Upper Brook Street, ove abitava il Kennedy, come era precisato nella lettera di Pio X.

Sydney Ernest Kennedy, di cui non si conosce né l'origine sociale, né il luogo e la data di nascita, formò con il suo lavoro un consistente patrimonio svolgendo attività di *stockbroker*, cioè agente di cambio, costituendo anche una società, la « Sydney Kennedy and Co. » che sopravviverà alla sua morte avvenuta intorno al 1930. Nel 1889 acquistò al 24 Upper Brook Street un piccolo edificio settecentesco che trasformò ampliandolo, abitando quindi fino al 1921 circa. Attualmente l'edificio è occupato dalla sede della Società Guinness.

Mr. Saint mi ha cortesemente inviato fotocopie delle fotografie tratte dal suo studio e scattate intorno al 1917, che riguardano gli interni dell'abitazione del Kennedy quando era da lui ancora occupata. Essa si svolgeva su due piani collegati da ampia scala, rifinita con pesante parapetto in legno, e comprendeva vasti ambienti arredati con il tipico gusto dell'epoca vittoriana, con i soffitti a cassettoni, le pareti rivestite da stoffe, velluti contro-

tagliati, o in boiseries. Le fotografie mostrano grandi camini composti con elementi anche diversi fra di loro, ma simili nella qualità e nel colore dei marmi e nella rifinitura delle loro sculture, pesanti mobili scolpiti e consolle intagliate, vetrine con oggetti di scavo e bronzetti, armature antiche, arazzi. Un insieme che denota nel proprietario inclinazione al collezionismo, in un ambiente di ricercatezza, legato al gusto dell'epoca, sostenuta da una solida posizione economica ed alimentata da suoi rapporti con il mondo degli antiquari. Il che giustifica la possibilità del reperimento, sul mercato internazionale, del cimelio e la possibilità di acquistarlo ed offrirlo al pontefice.

Ho consultato la collezione dell'*Osservatore Romano* del periodo antecedente alla lettera di Pio X per vedere se il Kennedy fosse stato ricevuto dal pontefice in occasione della presentazione del suo dono. Questa mia indagine però è risultata vana perché, nell'ambito di un ragionevole lasso di tempo, non risulta che il nostro personaggio sia stato in Vaticano. Ho trovato invece che il 4 gennaio 1912 Pio X aveva ricevuto in privata udienza mons. Tommaso Kennedy, vescovo titolare di Adrianopoli, rettore del Collegio Americano degli Stati Uniti di Roma, prelado domestico e che in seguito sarà nominato Assistente al Soglio Pontificio e quindi Consultore di Propaganda Fide, persona quindi di particolare rilievo. Occorre però notare che nell'Annuario Pontificio egli risulta nato il 28 marzo 1858 a Conshohoken nell'Arcidiocesi di Filadelfia, e quindi americano. Potrebbe questi essere un parente al nostro Ernesto e da questi delegato a presentare il suo dono al pontefice? Qualche perplessità sorge dalla diversità delle loro nazionalità, a meno che il prelado non provenisse da un ramo della stessa famiglia di recente trasferitosi oltre oceano.

Delineate ormai le vicende subito dal nostro frammento e la personalità dell'offerente, mi restava ovviamente il desiderio di rintracciarlo nell'ambito delle Grotte Vaticane, acuito in definitiva dalla curiosità suscitata in me dalle notizie fin qui acquisite. Non nascondo che quest'ultima fase della mia ricerca sia stata la meno facile ed abbia presentato risvolti quanto mai imprevisi da risultare perciò anche la più pungolante. Debbo però al cortese interessamento di S. E. mons. Zanini, Delegato della R.F.S.P. (attuale dizione della carica di Economo e Segretario della Rev. Fabbrica)

trasformatosi anche in lui, ad un certo momento in viva curiosità, ed ai suggerimenti e consigli di P. Cipriano, archivista della R.F.S.P., sempre affettuosamente sollecito verso chi gli si rivolge per ricerche o ragioni di studio, se sono riuscito a sciogliere anche quest'ultimo nodo.

Innanzitutto nell'ambito della Rev. Fabbrica, né nell'archivio né nel ricordo delle persone addette (sia pure indirettamente, per avere in altri tempi sentito dire) si trova alcuna notizia né del dono papale né del frammento stesso, di cui d'altra parte io non sapevo fornire alcuna descrizione o dettaglio.

Una prima accurata visita nelle Grotte mi portò però a rintracciare nella cappella della Vergine delle Partorienti una piccola lapide, del tipo di quelle sopra ricordate poste per segnare la provenienza dei vari frammenti. Su di essa è inciso: 4JA / EX DONO PII PAPAE X. Era già un buon inizio perché non mi risultava che altri doni fossero stati fatti da quel pontefice alla basilica, che potessero trovarsi nelle Grotte. Inoltre il numero dimostrava come il frammento, a cui si riferiva la lapide, fosse stato posto inserendolo nell'originaria catalogazione fra i nn. 41 e 42, cosa che rispondeva in effetti anche nella dislocazione lungo la parete. Il posto però sotto la lapide è vuoto, mentre si scorge sul muro un'ampia risarcitura fatta evidentemente a seguito della rimozione del frammento già qui murato. Su di essa si stende uniforme la pittura a buccia d'arancio continua su tutta la parete, che dimostra come l'asportazione del reperto risalga a prima del 1950, epoca in cui le Grotte hanno subito la sistemazione attuale e la conseguente pitturazione delle pareti, per lo meno in questo settore. Dove la scultura poteva essere stata spostata? Nessuno lo sapeva.

Un primo indizio mi venne fornito dalla guida delle Grotte del Cascioli pubblicata nel 1925 ove la descrizione dei vari oggetti segue la numerazione segnata sugli stessi secondo una catalogazione di cui non esiste più traccia presso gli uffici della Rev. Fabbrica. Il Cascioli annota nell'introduzione che gli oggetti non descritti nella sua guida, e la cui numerazione risulta quindi saltata, sono o di scarso interesse o non più conservati nelle Grotte perché trasportati nel Museo Petriano allora di recente istituzione.⁸

⁸ CASCIOLI G., *Guida illustrata delle S. Grotte Vaticane*, Roma, 1925, Ed. Marchesi, pag. 5.



Monumento di Callisto III (da Ciacconius, *Vitae Rom. Pontif.*, Ed. 1677).

Questo museo era stato ideato da mons. de Bisogno, sul tipo dei Musei dell'Opera di alcune cattedrali, per sistemarvi in modo idoneo vari cimeli dispersi in magazzini e depositi della Basilica e delle Grotte, ed in particolare i grandi modelli lignei originali della cupola di Michelangelo e della Basilica del Sangallo, il monumento bronzeo di Sisto IV del Pallaiuolo, che, posto nella Cappella del SS. Sacramento, in corrispondenza della porta di comunicazione con il Vaticano, ostacolava il regolare formarsi e sfilare del corteo papale nelle cerimonie in basilica, quando il pontefice vi scendeva entrando in chiesa proprio da quell'ingresso. Progettato da G.B. Giovenale, finanziato da Benedetto XV, l'edificio del museo era sorto negli anni 1922-24 fra il palazzo del Santo Uffizio ed il braccio di Carlo Magno. Ne aveva curato la sistemazione degli oggetti esposti mons. Cascioli, che ne redasse anche una guida.⁹ In essa l'autore descrive due sculture provenienti dalle Grotte e facenti parte del monumento di Callisto III, rappresentanti rispettivamente S. Osmondo, vescovo di Salisbury in Inghilterra già ritenuto un S. Agostino, e S. Vincenzo Ferreri, già individuato per S. Tommaso d'Aquino, nato, come Callisto III, a Valenza. La loro presenza sulla tomba del pontefice era dovuta al fatto che ambedue erano stati da lui santificati nel 1456. Il Cascioli ne dà l'esatta descrizione: S. Vincenzo Ferreri sta nell'atto di « predicare il Giudizio Universale colla destra levata. Vi si vede una figurina di Cristo Giudice, che proferisce la sentenza finale recante il globo (il mondo) colla sinistra », precisa quindi che questa scultura « fu comprata dalla galleria Sangiorgi dal Sig. Kennedy che la regalò a Pio X e questi a sua volta la donò alla Basilica Vaticana ».

Un altro passo avanti era stato fatto in quanto ora conoscevo cosa il frammento rappresentava; ma dove era attualmente?

Il Museo Petriano infatti, a seguito di assestamenti di parte delle fondazioni, subì dissesti sul solaio di copertura che provocarono gravi infiltrazioni d'acqua rendendone precaria la stabilità e determinandone la chiusura negli anni immediatamente precedenti la guerra. Durante il conflitto ospitò l'Ufficio Prigionieri istituito da Pio XII per la loro ricerca e scambi di notizie con le

loro famiglie. Già in questa fase parte del materiale esposto era stato rimosso per le necessità di quell'ufficio.

Dopo la guerra l'edificio venne demolito nella sistemazione della zona per la realizzazione dell'aula Paolo VI per le udienze pontificie. Il materiale in esso conservato venne di nuovo disperso e smistato fra i Musei Vaticani e le Grotte Vaticane. Anche in questa circostanza non esiste una documentazione precisa della destinazione dei vari pezzi, in particolare di quelli non spettacolari come erano il monumento di Sisto IV od i modelli della cupola e della Basilica o gli affreschi del Melozzo provenienti dalla demolita cupola della chiesa dei SS. Apostoli, che per la loro celebrità e per la loro mole non potevano certo andare dispersi.

Ormai però ero in possesso dell'esatta descrizione del reperto da me ansiosamente ricercato. Una minuziosa visita alle Grotte, anche nelle sale e corridoi posti fuori del percorso aperto al pubblico, mi ha portato a ritrovare finalmente il bassorilievo da me così ostinatamente ricercato e di cui in effetti si era persa ogni traccia. Esso è murato in basso, affiancato a quello di S. Osmondo, lungo una delle pareti della sala detta *dei Cardinali*, perché in essa sono, al centro, conservate le urne dei Cardinali Pier Paolo Fonseca, dei due Ardicino della Porta, senior e junior, di Berardo Eboli e quella presunta di Cristoforo Moroni.

La lastra del bassorilievo è larga circa cm 40 ed alta circa cm 92, analoga a quella di S. Osmondo ed a quelle dal Cascioli ritrovate nella chiesa di S. Onofrio al Gianicolo, che ho su ricordate. Questi bassorilievi erano i quattro che abbiamo visto posti nel monumentino eretto dal protonotario Vives nel 1605 presso il *muro farnesiano* e rimosso nel 1610. Di essi perciò solo quello di S. Agostino (ora identificato per S. Osmondo) restò nelle Grotte, mentre gli altri tre furono trafugati.

In questi frammenti le immagini dei Santi figurano poste in una nicchia appena rientrante, coperta da una calotta a forma di conchiglia, motivo che ritroviamo comune in altri monumenti pontifici del sec. XV conservati nelle Grotte. Sotto l'imposta della calotta corre un motivo decorativo che gira anche sui pilastri che delimitano la nicchia. Con le altre lastre esistenti nelle stesse Grotte e raffiguranti i SS. Giorgio, Giovanni e Bartolomeo fanno parte delle otto sculture poste simmetricamente fra i doppi pilastri

⁹ CASCIOLI G., *op. cit.* (nota 1), pag. 11.

che fiancheggiavano il vano ove era collocato il loculo del pontefice sormontato dalla sua figura dormiente e dal bassorilievo del Cristo Sofferente, come si vede nella tavola riportata nella terza edizione (1677) del Ciacconio.¹⁰ Occorre però tener presente che questa è una ricostruzione ideale del monumento originario, disegnata circa un secolo dopo la sua rimozione. Anche se, sulla scorta dei frammenti esistenti, risulta senz'altro più aderente alla realtà rispetto all'altra del Grimaldi,¹¹ purtuttavia neppure lei è esente di illazioni, come si può rilevare, per esempio, dal fatto che tutte le figurazioni dei santi vi sono rappresentate inserite in nicchie sormontate dalla calotta a forma di conchiglia, mentre nelle Grotte si trovano i due frammenti di S. Giovanni e S. Bartolomeo, che le lapidi, poste nel 1620 circa, indicano provenienti dal monumento di Callisto III, nei quali le figure sono racchiuse invece in elementi trabeati. Facilmente queste due sculture dovevano essere poste nella parte più bassa del monumento e l'impianto architettonico di questo doveva perciò risultare diverso rispetto a quello disegnato dal Ciacconio.

Spero ora che la piccola lapide, che ricorda il dono di Pio X e che non ha alcuna ragione di trovarsi nell'attuale collocazione perché priva dell'oggetto a cui vuol riferirsi, venga rimossa e posta sopra il frammento a cui compete. Sarebbe anche opportuno che un'iscrizione, del tipo di quelle poste nel sec. XVII, venga collocata sopra le due sculture dei SS. Vincenzo Ferreri ed Osmondo precisandone le figurazioni ed il monumento da cui provengono.

È da rilevare infine la divergenza del luogo di acquisto del dono, che il pontefice precisa in Svizzera, mentre il Cascioli pone presso la Galleria Sangiorgi di Roma. Facilmente però tutti e due hanno ragione. Quest'ultima infatti aveva sede all'estremità del *cembalo* di Palazzo Borghese, prospiciente su Via Ripetta, ed era all'epoca la più prestigiosa di Roma, frequentata da una clientela quanto mai selezionata e di rango. Aveva pertanto rapporti d'affari con le migliori gallerie internazionali d'antiquariato. È perciò verosimile che la scultura in oggetto sia stata offerta e trattata in Svizzera, forse direttamente dal Kennedy o per suo conto dal

¹⁰ CIACCONIUS A., *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S.R.E. Cardinalium*, Romae, 1677, De Rubeis, Tomus II, col. 987/988.

¹¹ MONTINI R., *op. cit.*, pag. 282.

Sangiorgi ed inviata quindi a Roma presso la galleria di questi per la consegna al pontefice. Questo intervento dell'antiquario romano giustificherebbe il fatto che il prezzo d'acquisto è stato da Pio X espresso in lire italiane e non in una valuta straniera, come sarebbe stato più naturale data la nazionalità dell'acquirente ed il mercato di provenienza.

Nel caso che mons. Kennedy sia stato il materiale presentatore del dono al pontefice e, forse, anche l'intermediario nelle trattative, il suo omonimo e parente londinese potrebbe non avere avuto altro ruolo che di finanziatore dell'offerta al papa, data la sua posizione economica, e questo giustificherebbe in qualche modo la sua mancata presenza all'udienza pontificia.

Quest'ultima ipotesi potrebbe chiarire anche un altro interrogativo che nel corso della mia indagine è venuto formulandosi nella mia mente: come mai un collezionista (e si sa quanto questa categoria sia gelosa degli oggetti acquisiti!) a cui viene offerto un cimelio di tale valore storico ed accertata provenienza, vivendo così lontano dalla Curia romana, può essere indotto ad acquistarlo per offrirlo in dono, sia pure al papa, e per farlo ricollocare nelle Grotte? Qui i vari frammenti del monumento di Callisto III giacciono dispresi e neppure ricomposti in un unico organico insieme che faccia risaltare la mancanza del cimelio ritrovato. Il Kennedy, come abbiamo visto, disponeva di un'abitazione già adorna di pezzi d'antiquariato, in mezzo ai quali la scultura acquistata avrebbe trovato facile sistemazione, date anche le sue limitate dimensioni, e, per la sua prestigiosità, sarebbe stato immancabile centro d'attenzione da parte dei visitatori qualificati e motivo di giusto orgoglio per il collezionista proprietario. Occorre ricordare che egli professionalmente era un agente di cambio e non un critico o studioso d'arte, che potrebbe essere indotto da considerazioni culturali a contribuire alla ricomposizione di un monumento smembrato. Forse proprio il ruolo riservatogli da altri di semplice finanziatore gli potrebbe aver impedito di disporre del cimelio ritrovato per acquisirlo alla sua collezione. E forse proprio questa rinuncia avrà indotto Pio X ad attribuirgli la qualifica di « ottimo ».

In questo modo però il mio ragionamento divaga nel campo delle ipotesi, e forse anche delle malignità, che esulano da quella precisa documentazione che mi sono imposto ed ho seguito in tutta questa mia, invero, appassionante ricerca.

GIUSEPPE SACCHI LODISPOTO

Romolo Artioli

Il 1979 è trascorso senza che fosse stato adeguatamente ricordato un « romano de' Roma » morto venti anni fa: Romolo Artioli. Unica eccezione l'Associazione « Storia ed Arte », da lui fondata e presieduta per lunghissimi anni, che ha voluto commemorarlo nella Chiesa di S. Onofrio al Gianicolo, che lo vide attivissimo per una più decorosa sistemazione della tomba di Torquato Tasso e per le annuali celebrazioni tassiane. Ma, non solo per questo, egli meritava di essere ricordato, anche se già sarebbe stato degno di encomio per aver voluto rammentare ai romani che la salma del Poeta della « Gerusalemme Liberata » è ad essi affidata (quanti romani sapevano e sanno che Torquato Tasso è sepolto a Roma sul Gianicolo?).

Ma numerosi altri meriti egli ebbe, perché l'attività di Romolo Artioli, che occupò tutta la prima metà del nostro secolo, fu assai vasta. E ciò mi spinge a ricordarlo sulla « Strenna », destinata ad illustrare fatti, cose e personaggi che parlano di Roma, anche se questo ricordo giunge con un anno di ritardo sul ventesimo anniversario della sua scomparsa.

* * *

Nato da una modesta famiglia romana (il padre era custode di Castel S. Angelo e, nella Mole Adriana, Artioli dimorò per gran parte della sua vita), con numerosissimi fratelli e senza mezzi di fortuna, ancora ragazzo iniziò la sua attività illustrando ai visitatori il monumento in cui abitava. La mancanza di mezzi non gli permise di seguire un regolare corso di studi: conseguì il diploma della scuola media superiore da adulto e non poté raggiungere la laurea, neanche nelle materie in cui era considerato uno specialista.

Ciò nonostante giovanissimo iniziò il suo lavoro quale prezioso collaboratore di Giacomo Boni nella direzione del Foro Romano e del Palatino; divenne, poi, ispettore per l'arte medioevale e moderna; resse — sia pure come incaricato — la direzione della Galleria di Arte Antica e del Gabinetto Nazionale delle Stampe; fu sovrintendente incaricato (la mancanza di una laurea gli impediva la nomina definitiva) delle Gallerie del Lazio; fu dichiarato idoneo all'insegnamento della storia dell'arte nei licei e ricevette le medaglie d'argento e d'oro dei benemeriti della pubblica istruzione.

Entusiasta della Città in cui era nato, ad appena 23 anni, mentre collaborava con Giacomo Boni nella direzione dei Fori, ideò di dar vita ad una associazione che, attraverso lo studio degli antichi monumenti, approfondisse particolari aspetti della vita romana dei primi secoli. Nacque così l'Associazione Archeologica Romana, della quale fu segretario generale perpetuo.

Ma per Artioli non era sufficiente studiare e far studiare la grandezza di Roma antica. Egli era spinto dal desiderio di propagandare i risultati delle sue ricerche, di illustrare ad altri, meno provveduti di lui, ciò che aveva appreso. Ed è questa una sua caratteristica distintiva: una profonda volontà e capacità di divulgare nel popolo certi aspetti della cultura contemporanea di allora e di organizzare tale divulgazione in forme piane e varie.

Si tenga presente, del resto, che una tale impostazione, in un periodo di limitata espansione della cultura scolastica e di accentuati fermenti sociali, era diffusa. Poco prima del 1900 nascono i partiti di massa (quello socialista e la prima democrazia cristiana); a cavallo dell'inizio del secolo si costituiscono le leghe operai e contadine, le cooperative, le casse rurali, le prime mutue di assistenza. A fianco di questa attività economico-sociale sorgono anche iniziative per diffondere la cultura nel popolo. Spesso, gli stessi ideatori di iniziative del genere sono autodidatti, in prevalenza tipografi (i correttori di bozze s'istruivano leggendo e « correggendo » gli scritti altrui). Ad essi si affiancano professori di liceo ed universitari, uomini di scienza, giornalisti di alto livello, scrittori, artisti. Nascono così le Università Popolari.

Ma Artioli aspirava a dar vita ad una istituzione che fosse

fuori di ogni impostazione politica e che divulgasse nel popolo l'amore per la Città immortale, convinto com'era della verità contenuta in alcuni versi scritti da un poeta che fu suo intimo amico:

« Roma, se tu arivorti
'sta parola ce trovi scritto "amor" »

e che

« Amore e Roma so' due cose sante,
ma che unite ne formano una sola ».

Nacque così nel 1908 l'Associazione « Storia ed Arte » che, dopo settantadue anni di vita, svolge ancor oggi — sotto la presidenza del *romanista* professor Antonio Maria Colini — un'intensa attività.

Lo statuto dell'Associazione, con evidente riferimento alle idee allora dominanti e già sopra illustrate, precisa che trattasi di un sodalizio tra cittadini « consci della necessità di un continuo, amorevole e pratico apostolato di educazione e di cultura popolari ». S'iniziarono così le visite guidate, le conferenze pubbliche — « preferibilmente all'aperto », precisa lo statuto, al fine d'interessare anche il passante occasionale — le escursioni, i viaggi.

All'appello dell'Artioli risposero i migliori esponenti della cultura romana: autodidatti, cattedratici, artisti di alto valore e l'affluenza di amici illustri non fu solo espressione di un particolare momento, ma proseguì anche negli anni successivi. Troviamo, infatti, tra i soci conferenzieri dell'Associazione: Guido Baccelli, Paolo Boselli, Luigi Luzzatti, Ferdinando Martini, Ernesto Biondi, Aristide Sartorio, Giulio Salvadori, Orazio Marucchi, Roberto Paribeni, Gustavo Giovannoni, Giuseppe Lugli, Antonio Muñoz, Corrado Ricci, Adolfo Venturi, il Sindaco Giannetto Valli, Ceccarius e — tra i poeti in vernacolo — mio padre (Giulio Cesare Santini).

Può ben dirsi che non ci sia stato uomo di cultura romano, o che comunque abbia trattato dei problemi di Roma, che non sia stato socio conferenziere dell'Unione Storia e Arte.

Né mancarono squisite figure femminili, che, abbandonando il ristretto e tradizionale ambito familiare ed i salotti letterati, fioriti a Roma a cavallo del secolo anche per iniziativa della Regina Margherita, sostenuta da autori illustri, come il Fogazzaro, vollero andare in mezzo al popolo per promuovere ed accrescere in ogni cittadino sentimenti di difesa della dignità di cui era stato investito. Basterà ricordare — tra le altre — Teresa Labriola e Guglielmina Ronconi.

* * *

La domenica era dedicata al popolo, che, numeroso, accorreva ad ascoltare i conferenzieri. Al mattino una chiesa, oppure le catacombe, o i Fori, un museo, una galleria; nel pomeriggio una conferenza o un concerto, al chiuso, se d'inverno; all'anfiteatro detto della « Quercia del Tasso », se d'estate. Situato lungo la passeggiata del Gianicolo, oggi adibito a spettacoli estivi, non lontano dalla Chiesa di S. Onofrio, nel cui annesso convento il Tasso aveva dimorato prima di morire, raggiungendo, nelle sue passeggiate, una quercia, attualmente ridotta ad un rudere, sotto la quale sedeva immerso nelle sue riflessioni, l'anfiteatro era luogo caro ai romani, perché la stessa meta era stata scelta da un apostolo, nato a Firenze, ma divenuto santo a Roma: Filippo Neri. Lì egli portava a divertire i ragazzi che assisteva, dicendo loro, con santa bonomia: « state bôni... se potete ». Da cui il soprannome affibbiatogli dal popolo romano di « Pippo Bôno », volgarizzando, così, quello datogli a Firenze in precedenza, da ragazzo.

Lì, d'estate, Artioli raccoglieva amici e spettatori; lì si fermavano famigliole intere che, recatesi al Gianicolo per la passeggiata del pomeriggio (a quel tempo le automobili non c'erano o erano rare e la domenica — per divagarsi — non si andava lontano; al più, « for de' porta » o nei parchi pubblici), restavano ad ascoltare apprendendo qualche particolare su Roma, mentre poco lontano i loro ragazzi « stavano bôni... se potevano ».

La conferenza pomeridiana non esauriva la domenica. La giornata, a sera, si concludeva con un incontro conviviale, il quale costituiva, però, anche uno scambio intellettuale a notevole livello.

Sarebbe difficile sostenere che Romolo Artioli non abbia conosciuto tutti i locali nei quali, a Roma, era possibile stare tranquillamente con un gruppo di amici, bere un bicchiere di vino e discutere e commentare sia gli argomenti trattati nelle conferenze della giornata, sia quelli da affrontare nella domenica successiva. La scelta del locale era effettuata tenendo presente la vicinanza del luogo in cui la conferenza s'era svolta, ma anche e soprattutto la bontà del vino a disposizione dei clienti.

Romolo Artioli in questi incontri conviviali della domenica teneva cattedra — lui che cattedratico non era — profittando della vastissima cultura che aveva su ogni argomento che interessasse Roma. Ma lo faceva con bonomia, in modo gioviale, rifuggendo da ogni atteggiamento professorale, maestro nel condurre anche i più difficili rapporti umani e sociali.

* * *

Di Roma non amò solo i monumenti solenni, che ne rappresentano visivamente la storia; amò anche il dialetto, i costumi, le tradizioni. Parlava con spiccato accento romano e non disdegnava di intercalare il suo dire con frasi tipicamente dialettali. Amava i poeti romani, li frequentava e sosteneva, così come conosceva a fondo l'opera di quelli vissuti nel tempo passato.

Fu lui a prendere l'iniziativa perché fosse ricordato Giuseppe Gioachino Belli in Trastevere — e fu Presidente del Comitato che curò la realizzazione del monumento in Piazza Sonnino; partecipò attivamente al Comitato che curò l'apposizione di una lapide e di un busto destinato a ricordare Giggi Zanazzo nella casa in cui questi abitò, in Via dei Delfini. In quell'occasione, però, fu dimenticato quanto era stato scritto a proposito dei « busti » eretti a ricordo degli uomini illustri:

« Quando so' vivi
non li fate piagne
e lassate li sassi
alle montagne ».

E Zanazzo, da vivo, di lacrime ne aveva versate parecchie.

E fu ancora lui che, quale Presidente dell'Associazione « Storia ed Arte », prese l'iniziativa per la stampa del volume « Dante », scritto in versi romaneschi da mio padre in occasione del settimo centenario della morte del divino Poeta.

Sempre in questa sua convinzione che, attraverso la difesa del dialetto, dei costumi, delle tradizioni, si sarebbe conservata l'essenza popolare della romanità, fondò un apposito « Comitato permanente per la resurrezione delle feste tradizionali romane », che, tra i suoi meriti, ha quello di aver dato vita all'attuale « Festa de' Noantri » in onore della Vergine del Carmelo, venerata allora nella piccola Chiesa di S. Agata ed oggi in S. Maria in Trastevere. Festa che meriterebbe di essere meglio curata per farla tornare espressione vera di romanità, a cominciare dalla « processione », che il traffico convulso ostacola, sia nel suo ordinato svolgersi, sia nell'affluenza dei fedeli, che un tempo la seguivano, ripetendo, magari inconsciamente, scene che sembravano tratte dal « Trionfo della morte » nella rappresentazione pittorica fatta dal Michetti.

* * *

Scrivendo queste poche pagine ho voluto ricordare la figura di un romano che ha amato Roma nella speranza che, leggendole, altri romani imparino ad amarla con pari intensità.

RINALDO SANTINI

La “Legnara al Popolo” un’opera inedita di Domenico Gregorini

Sebbene per Roma il verificarsi di un incendio non costituisse un fatto eccezionale, quello originatosi il 6 maggio del 1734, nella parte nord-occidentale del Campo Marzio compresa tra *Ripetta* e il *Popolo*, sia per la veemenza con cui si era propagato che per i profondi segni che poi lasciò nel tessuto edilizio della zona, ne rappresentò indubbiamente un evento abbastanza raro.

Il *Diario Ordinario* di Roma,¹ riportando la notizia del disastro in una cronaca quanto mai asciutta ma estremamente drammatica, due giorni dopo ne scriveva: « In detta mattina circa l’ora di pranzo attaccatosi accidentalmente un spaventoso fuoco alla Legnara al Popolo, alla riva del Tevere, rimasero consumati da 50 castelli di tavoloni ed altrettanti non accatastati, ed avendo ancora le fiamme per il furioso vento, che spirava attaccato il fuoco alle circconvicine Case fu necessario trasportarvi dal Castel S. Angelo alcuni pezzi di cannone di diverso calibro per atterrare le sudette e le contigue case, acciò il fuoco non si dilatasse maggiormente; essendovi accorsi l’E.mo Sig. Cardinale Aldrovandi Pro. Governatore, Monsig. Ricci Commissario alle armi, ed altri Ufficiali, e Ministri con tutti li Muratori di queste fabbriche, ed altra gente presa per forza; tutte le Soldatesche a piedi, e a cavallo, e tutta la Sbirreria, per assistere a sì grande incendio, che oltre li detti legnami abbrugiò molti Magazzini di grano, biade, e altro, con circa 60 case, tra le quali il delizioso giardino, e casino dell’Ecc.ma Casa Borghese; restato ancora danneggiato il Palazzo del Sig. Marchese Capponi Foriere maggiore, e Camere Segrete della Santità di Nostro Signore, ascendendo il danno a centinaia di migliaia di scudi ».

L’incendio, di cui mai si seppe se originatosi per cause for-

¹ *Diario Ordinario (Cracas)* n. 2616, 8 maggio 1734, p. 8.

tuite ovvero fosse dovuto a dolo, aveva interessato dunque una zona che, pur non avendo sotto il profilo urbanistico grande antichità (alla fine del XV secolo essa era cosparsa di vigne ed orti ed una sua iniziale sistemazione come è noto risale al pontificato di Leone X), sotto l’aspetto edilizio presentava notevolissimi esempi fabbricativi.² L’estrema propaggine verso il Tevere tuttavia ospitava ancora piccole case abitate da modeste persone che esercitavano mestieri inerenti all’attività del porto, il cui primitivo impianto si vuole risalisse « almeno al III secolo ».³

Al momento in cui si verificò l’incendio, il *deposito della legna* era situato in quel tratto di sponda compreso tra via della Frezza e la chiesa di S. Maria Porta Paradisi, come indicato anche nella pianta del Tempesta edita nel 1693 da G. G. De Rossi; e di là le fiamme si propagarono verso l’interno, ove numerose case bruciarono, tanto da richiedere — come riferito dal cronista — l’intervento dei cannonieri di Castel S. Angelo per abbattere le case limitrofe, e quindi isolare le fiamme « acciò il fuoco non si dilatasse maggiormente ». Circa quattromila persone rimasero senza abitazione; e il « ricordo di quel fuoco sterminatore » per lungo tempo ancora restò incollato persino ad alcune case del Corso, comprese tra S. Carlo e S. Giacomo, che, perciò, vennero indicate col triste appellativo di « *Case bruciate* ».⁴

* * *

A differenza delle altre *Ripe* che esistevano lungo il Tevere, talvolta create per usi contingenti e particolari e che conservarono costantemente il loro nome,⁵ quella di *Ripetta* variò spesso indica-

² Particolarmente utili a questo proposito risultano le seguenti opere: PIO PASCHINI, *Da Ripetta a Piazza del Popolo - Note di edilizia Cinquecentesca*, in « Roma », 1925, pp. 211-220; PAOLO PORTOGHESI, *Roma del Rinascimento*, Electa Ed., s.d., I; F. BILANCIA e S. POLITO, *Via Ripetta*; R. FREGNA, *Edilizia a Roma tra il XVI e il XVII secolo*, in « Controspazio », n. 5, 1973, pp. 18-48; GIANFRANCO SPAGNESI, *Il centro storico di Roma - Il rione Campo Marzio*, Multigrafica Ed., 1979.

³ CESARE D’ONOFRIO, *Il Tevere e Roma*, U. Bozzi, 1969, p. 97.

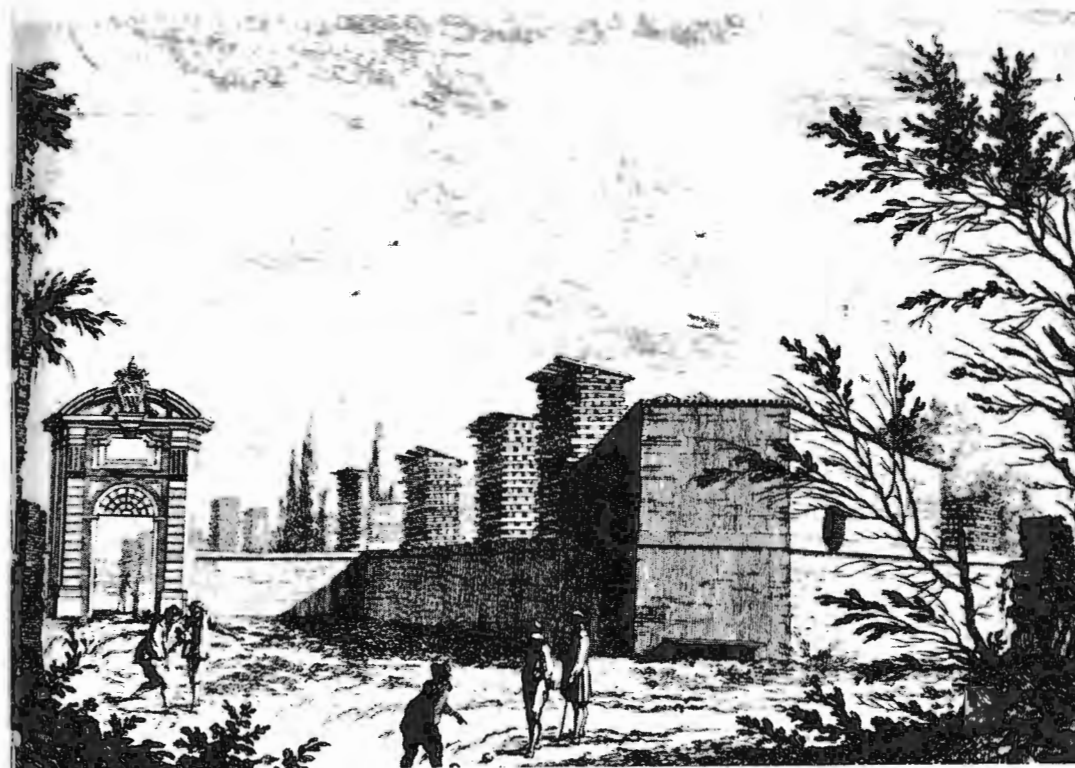
⁴ ERMANNIO PONTI, *Come sorse e come scompare il quartiere attorno al Mausoleo di Augusto*, in « Capitolium », 1935 (XI), 5, pp. 235-50.

⁵ UMBERTO GNOLI, *Topografia e Toponomastica di Roma medievale e moderna*, Staderini, 1939, vocc. « Porto » e « Ripa ».

zione, lungo i secoli. Per essa si ebbero pertanto i medievali: *portum Austu*, *portu Aguste*, con evidente riferimento al vicino Mausoleo di Augusto; poi, *Porto della legna*, per il traffico che di questo materiale ivi si svolgeva; *Ripetta nuova* (indicata nella pianta del Maggi-Maupin-Losi del 1625) in contrapposizione alla *vecchia* sita più a valle; *Porto Clementino* (dal nome del pontefice di Casa Albani che lo fece ricostruire nel 1704); infine, *Porto di Ripetta*. Porto che, agli inizi del '700, Clemente XI aveva reso più sicuro dal punto di vista dell'agibilità facendovi costruire comodissime cordonate, ingentilite da una soluzione architettonica di grande effetto scenografico, ripetuta e superata soltanto dalla altrettanto scenografica scalinata della Trinità dei Monti; e al quale giungevano tutte quelle imbarcazioni, provenienti dall'alta Valle del Tevere, cariche di grano, olio, vino e legna per costruzioni e da ardere; e diversi altri generi.

Per quanto riguarda i *recinti* riservati all'*apoggio* e conservazione dei legnami, di cui desideriamo trattare in questa sede, quasi tutte le carte topografiche sono abbastanza precise nell'indicarli, persino quelle cui si dà valore di approssimazione. Una loro consultazione pertanto risulta assai utile per poter seguire i vari spostamenti che, per necessità o per privato o pubblico interesse, vi vennero attuati.

Per quanto viceversa concerne il traffico delle merci, tra le quali cospicuo peso avevano talune derrate alimentari, materiale di grande interesse hanno restituito le scritture contabili di alcune Dogane (dei *Pascoli*, della *Grascia* ad esempio), i cui registri, conservati come è noto nell'Archivio di Stato di Roma, analiticamente studiati, hanno consentito di poter chiarire importanti aspetti, finora ignoti, della storia economica di Roma.⁶ Da un tale esame è risultato ad esempio che delle imbarcazioni giunte a



La Legnara al Popolo nella incisione di Philothée François Duflos.
(Calcografia Nazionale)

⁶ Tra i diversi lavori, di notevole importanza risultano: GIUSEPPE MIRA, *Note sui trasporti fluviali nell'economia dello Stato Pontificio nel XVIII secolo*, in « Soc. romana di St. patria », LXXVII (1954); MARIA LUISA LOMBARDO, *Camera Urbis Dohana Ripe et Ripecte - Liber Introitus 1428*, Ist. di Studi Romani, 1978; G. LUDOVICO MASETTI ZANNINI, *Legna sul Tevere nel Cinquecento*, in « Strenna dei Romanisti », vol. XXXV (1974), pp. 329-336.

Ripetta nel corso del secolo XVIII — il secolo preso ad esempio è quello che qui ci interessa — il 50-60% trasportavano esclusivamente legna, differente per tipo e qualità, ovviamente. E, tra quella da ardere, figurano le fascinacce, i ciocchi, le stanghette, le seccarelle e la marmaglia (indicante, quest'ultima, lontana ormai dal suo primitivo significato latino di « Legna da costruzione », il « *legname di rifiuto* »); e, tra quella da lavoro, sono le stanghe, i tavoloni, le doghe, i regoli, i passoni ed altro, tutta ricavata da alberi anche di qualità, quali il noce, il faggio, la quercia, il castagno, e tutta venduta a cantieri, a opifici, nonché ad alcune categorie di artigiani quali i catinari, i sediarri, gli ebanisti, i liutai. Quindi, un traffico significativo per l'economia della Città, attivato e disciplinato comunque da una rigida organizzazione, compresa fra trasportatori, scaricatori e commercianti, e la *Presidenza delle Ripe*.

* * *

Anche se considerato soltanto sotto questo aspetto commerciale, certamente non può sfuggire il significato dell'enorme danno che l'incendio aveva arrecato alla sonnolenta economia della Città. Quanto mai opportune dunque risultarono le tempestive disposizioni contenute nel *Motu proprio* emanato da Clemente XII a poco più di un mese dall'accaduto e col quale veniva *ordinata*, ed espressamente *comandata*, la immediata ricostruzione di una nuova legnara « *fuori di Porta Flaminia a mano sinistra subito uscita d.a Porta contigua alli muri di questa città verso il Tevere a tenore della pianta da noi fatta a tal'effetto delineare* ».

Avviate immediatamente la complessa macchina burocratica, fu concordato per primo, tra le parti interessate, l'esproprio del terreno reperito e indicato idoneo alla ricostruzione della legnara che, per ovvii motivi di praticità, non poteva essere realizzata molto lontana dal vecchio recinto, sito dietro la piazza dell'Oca; ne venne quindi fatto approntare un progetto dall'architetto Domenico Gregorini,⁷ e furono avviate le pratiche per l'indennizzo

⁷ Note biografiche su questo architetto sono in, PAOLO MANCINI - GIUSEPPE SCARFONE, *L'Oratorio del SS. Sacramento di S. Maria in Via*, Ed. Iedep-Fipe, 1973, p. 69 e segg.

all'ente beneficiario del terreno sul quale precedentemente venivano « appoggiati » e « incastellati » i legnami: ossia il *Conservatorio della Divina Provvidenza di Ripetta*, una pia istituzione sorta verso il 1674.

Al fine di perfezionare questa prima parte, la Reverenda Camera Apostolica, Organo amministrativo e finanziario della Chiesa, eletto per suo interesse un perito agrimensore, scelto nella persona di Angelo Gualeatti, « Ad effetto di misurare, e stimare una Porzione di Terreno cannetato... posto fuori della Porta del Popolo... secondo li limiti assegnati dal Sig. Cavaliere Gregorini », ⁸ e ricevuta dal medesimo, il 23 luglio 1734, la relativa perizia tecnico-patrimoniale, provvedeva in forza del predetto *Motu proprio* a comprare, a nome delle Dogane Generali, l'area sottoposta ad esproprio, *affrancandola, e liberandola dal canone* cui la stessa era soggetta. Il terreno acquistato, della grandezza di Pezze una e mezza misurate a catena romana,⁹ di proprietà del Duca Baldasare Odescalchi, ma allora posseduto col titolo di enfiteusi dall'Abbate Giuseppe Sebastiani e da questi assegnato al « Luogo Pio di Santa Galla », venne pagato in ragione di scudi 73,35 la Pezza, mentre il sopraterra, ossia l'utile, « cannetato », in scudi 40 la Pezza.

Intanto il Gregorini, che era stato incaricato di *recingere e muragliare* il nuovo sito, delineatane la pianta (da noi rintracciata nell'Archivio di Stato di Roma e qui pubblicata),¹⁰ la faceva pervenire alla Reverenda Camera, specificamente al notaio Felice Antonio Paoletti, uno dei Segretari della Camera Apostolica incaricato della redazione e conservazione dei relativi Atti.

Tra i documenti da noi consultati,¹¹ oltre la predetta pianta

⁸ A.S. Camerale II. Tevere, Bust. 12, fasc. 119, foglio 192.

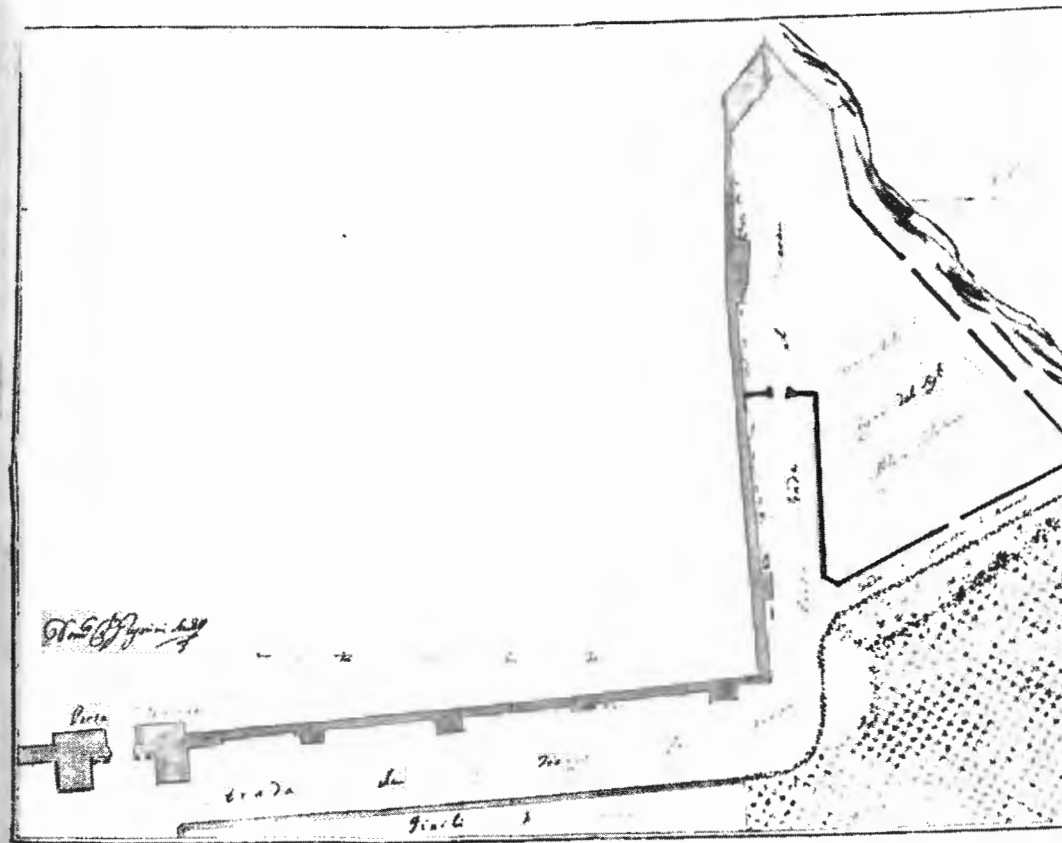
⁹ Una *pezza* = are 26.40. Una Pezza = 16 *Catene*. Si v. per questi sistemi metrici: Enc. Treccani, Appendice I, p. 843. L'ampiezza del terreno in questione ascendeva quindi a circa 4.000 m².

¹⁰ A.S. Notai RCA - 1734 Paoluttus Felix Antonius, foglio 191. La pianta acquarellata a più colori misura al bordo cm 52 × 38 c. Le mura sono colorate di rosa, verde stantio i terreni, celeste verde sporco il Tevere.

¹¹ A.S. Camerale II, Dogane 309; c. b. 12 fasc. 119 e 121; Notai RCA 1413.

non sembra esistano purtroppo altri fogli di progetto, o altre carte similari. Della « Legnara al Popolo » si ha comunque una splendida incisione¹² di Philothée François Duflos, in cui è chiaramente visibile tutta la parte essenziale della costruzione, ossia il magnifico portale sovrastato dallo stemma marmoreo di Clemente XII (Corsini 1730-1740), e parte del movimentato recinto (il lato verso il Tevere) con al di là gli alti castelli dei legnami.¹³

Il Gregorini che per questo lavoro dovette essere certamente in sottordine agli architetti Camerali allora in carica Michetti e Navone, era già noto per aver costruito, tra il 1726 e il 1731, l'Oratorio del SS. Sacramento in piazza Poli; per aver ristrutturato, nel febbraio di quello stesso anno 1734, il Teatro di Tor di Nona; e per aver ricoperto la carica di architetto per il Rione Trastevere.¹⁴ Inoltre, era figlio dell'architetto Ludovico, che, sebbene le sue opere vengono normalmente incluse in quel teorico



Domenico Gregorini - Pianta della « Legnara fuori della Porta del Popolo ».
(A.S.-Notai RCA, 1734, F.A. Paoluttus, fl. 191)

¹² Philothée François Duflos, figlio di Claude e fratello di Claude-Augustin, tutti pittori e incisori, nato a Parigi verso il 1710 morì a Lione nel 1749. Visse a lungo a Roma dove studiò con Jean F. de Troy, il futuro direttore (1738) dell'Accademia di Francia, e dove svolse la sua attività e di pittore e di incisore. Questa sua veduta è riprodotta ne « Il secondo Libro del nuovo teatro delle Fabbriche et edificij fatte fare in Roma e fuori di Roma dalla Santità di Nostro Signore Papa Clemente XII. Disegnate ed intagliate in Prospettiva con Direttione e cura di Gio. Domenico Campiglia Sopraintendente della Calcografia Camerale. In Roma al Pie' di Marmo. Con privilegio del Sommo Pontefice e Licenza de Superiori — MDCCXXXIX ». Una copia della raccolta è presso la Calcografia.

¹³ Questa incisione è stata pubblicata, per quanto è a nostra conoscenza, due volte. Una volta nel vol. XIII nella collana « Roma Cristiana », ANTONIO MARTINI, *Arti Mestieri e Fede nella Roma dei Papi*, Cappelli, 1965, fig. 3, con una insignificante svista nell'iniziale del nome dell'architetto, una « G », anziché « D », ripetuta tuttavia nell'indice delle illustrazioni; l'altra da ISA BELLI BARSALI, *Ville di Roma - Lazio I*, ed. SISAR, Milano, 1970, p. 85, in cui alla pag. 84 viene espressa tra l'altro una interessante considerazione circa il fenomeno di trasferire elementi architettonici qualificanti certe costruzioni religiose o abitative in edifici destinati a tutt'altro uso: si veda nel caso concreto il Portale della nostra legnara, altrimenti elemento tipico di ingresso di Villa.

¹⁴ ERNESTO IEZZI, *Chiesa e Monastero delle Ss. Rufina e Seconda*, Roma 1980, pp. 67-68.

elenco di monumenti definiti *minori*, ha tuttavia lasciato nelle sue architetture esempi anche di una certa qualità compositiva.

* * *

Terminata la nuova fabbrica, venne apposta sul frontespizio del portale una sintetica iscrizione, a ricordo di quanto era accaduto e di quanto era stato rifatto. Essa diceva: CLEMENTE XII P.O.M. / REMOTO INCENDII TIMORE CIRCUMDATA MURIS AREA / AC NOVA AD TYBERIM STRATA VIA / URBIS SECURITATI MERCATORUM COMMODO ET / AMAENIORI CIVIUM SOLATIO PROSPEXIT / ANNO MDCCXXXIV PONTIFICATUS IV.¹⁵ E prima ancora che il Nolli redigesse nel 1748 la sua carta scientifica di Roma, il *Recinto* appare già chiaramente disegnato nella pianta dell'« *Andamento del Tevere per il tratto che comincia dal Porto di Ripetta fino al Porto di Ripa Grande...* » fatto per ordine di Benedetto XIV (dicembre 1744) dall'ing. Andrea Chiesa.¹⁶

Il nuovo Recinto, segnalato da questo momento da tutta la guidistica romana, era venuto a costare complessivamente scudi 458,856,841½.¹⁷ Per tale lavoro, per cui figurano liquidati gli « Artisti et altri, che hanno dato robba e fatti lavori attorno al nuovo recinto », al Cav. Dom.co Gregorini vennero pagati scudi 50 « per sua ricognizione »; al Conservatorio della Divina Provvidenza scudi 127 annui « *quanti appunto questo secondo il divisato scandaglio ne ritraeva in passato* », come è detto nel citato Motu proprio del 12 giugno 1734.

La Legnara, in cui era fatto obbligo a tenore del documento pontificio di riporvi tutti i legnami, con l'annuo affitto di scudi due

per ogni castello e Giulii dieci per l'appoggio di un castello, veniva affittata ad un tal Filippo Biondi per scudi 320 annui.

Per un secolo e mezzo attivo luogo di rifornimento di materie prime per tutti quegli antichi *fabri lignarii*, che ebbero tra l'altro anche una loro sede civile in Campidoglio, la *Legnara al Popolo* terminava la sua vita sul declinare del secolo scorso. E ciò in conseguenza di quello sconvolgimento urbanistico, ed edilizio, che vi fu dopo che la sorniona città papalina assunse il non felice ruolo di capitale politica d'Italia.

Fin dal 1873 si cominciarono ad avere i primi « risanamenti » urbanistici, che certo non fecero grazia all'antico Campo Marzio, il quale anzi fu uno di quei Rioni che — secondo statistiche — subirono nell'Ottocento il maggior numero d'*interventi*. Il risanamento del quartiere dell'Oca — luogo di origine del nostro incendio — era stato auspicato, appunto, fin dal 1873. Ma ciò riguardava, e interessava, la parte interna delle Mura. Quella esterna prese l'avvio ad iniziare dai lavori per l'apertura dei due nuovi forni a lato della Porta del Popolo, ossia dall'anno 1877. Fu proprio in quest'anno che la tranvia, ad un solo cavallo, fece la sua prima uscita inaugurale dalla predetta Porta, con percorso: Piazza del Popolo-Piazzale di Ponte Milvio. Il tratto di Mura — fronteggiato in passato da fienili, orti e stalle, a cui nessun Regolamento di polizia Urbana riuscì mai di proibire di far fare « gran fanghi provenienti dalle rimasuglie de Fieni » — compreso tra la Porta e il fiume subì notevoli tagli. La strada che vi venne aperta davanti, con delibera del 14 giugno 1907, assunse il nome di via Luisa di Savoia, che cancellò per sempre, anche per la presenza dei nuovi edifici, il ricordo della vecchia *Via delle Mura*. Il Macello pubblico, costruito dal Martinelli per incarico di Leone XII (1823-1829) e demolito per la costruzione dei muraglioni, veniva trasferito nei nuovi stabilimenti del Testaccio realizzati dall'ing. Gioacchino Ersoch tra il 1888 e il 1891. Anche la Legnara Clementina veniva smontata. Rimaneva, ma per non molto ancora, quella di Monte Brianzo, documentata ormai dal delicato acquirello di Ettore Roesler Franz conservato al Museo di Roma.

Sembrava che la nuova pulizia urbanistica, che da questa zona

¹⁵ PIETRO ROSSINI, *Il Mercurio Errante*, I, p. 423, ed. X, 1776; FORCELLA, *Iscrizioni...*, vol. XIII, p. 190 iscr. nr. 386.

¹⁶ LEONARDO BENEVOLO, *Roma Oggi*, Laterza, 1977, pp. 34-35.

¹⁷ A.S., Camerale II - Dogane 309, *Conto delle Dogane Generali Anno Quinto dell'Amm.ne del sig. Girolamo Belloni dal 1° Ott.e 1734 a tt.o Settembre 1735 per Conto della R. Cam. Ap.lica.*

extra pomerium apriva la strada all'espansione del costruendo quartiere Flaminio, avesse esorcizzato l'ambiente da ogni pericolo di infezioni e di incendi, e che nessun premio dovesse essere più devoluto — secondo l'*Editto* — a « chi scupriva l'abbruggiatore de' Fenili ».¹⁸

A lato del nuovo fornice, verso il fiume, al di sopra del fontanile del 1886, nel 1906 (come ricorda una lapidina postavi a memoria) veniva murata la grande, monumentale lapide, sovrastata dallo stemma di Pio VI Braschi, e già sita su di un muro che circondava un'area acquistata per ingrandire la vecchia legnara. Essa dice: PIUS SEXTUS P.M. / NE QUID LIGNIS PERICULI SIT / A LATRONIBUS AB INCENDIIS / AB IMPERVIO AERIS MEATU / PRECIBUS MERCATORUM ET FABRUM LIGNARIORUM / BENIGNISSIME INDULGENS / EX ADVERSO VETERIS AREAE LIGNIS / EXPONENDIS A CLEMENTE XII EXCITATAE / NOVAM EMPTA AD ID VINEA / MURO CIRCUMSEPTAM INSTRUI IUSSIT / GUILLIELMUS S.R.E. CARD. PALLOTTA / PROPRAEF. AERARII APOST. / F.C. / A. MDCCLXXX.¹⁹

Vi sono alcuni elementi, in questo testo, che sembrano una memoria di tempi assai lontani, ma che, a pensarci bene, potrebbero essere estremamente attuali.

GIUSEPPE SCARFONE



¹⁸ E. BENTIVOGLIO - S. VALTIERI, *Santa Maria del Popolo a Roma*, Bardi ed., Roma, 1976, p. 187. Documenti fabbrica dal 1521 al 1526, fl. 209.

¹⁹ Altre iscrizioni relative alle legnare presso il Tevere degli anni 1615, 1660, 1734 ed altra di data incerta ma del tempo di Gregorio XVI (1831-1846), già « Nel palazzo che serve per gli uffici delle Finanze sulla via di Ripetta », sono in FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e di altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai nostri giorni*, Roma, vol. XIII, pp. 178, 182, 190, 197.

Pio VI sconfessato in Confessione

Il 26 giugno 1594 Clemente VIII procedeva alla consacrazione dell'altare papale, innalzato da Giacomo Della Porta, con proprio disegno, sulla tomba dell'Apostolo;¹ e si riteneva che tale cerimonia concludesse le vicende svoltesi intorno a quel sepolcro, custodito per circa novant'anni dal « coro provvisorio » bramantesco, demolito dallo stesso Della Porta per la conclusione dei lavori della crociera.² A quell'architetto genovese va infatti ascritta la realizzazione delle Grotte e quindi dello spazio ad oriente dell'altare sottoposto al predetto, cioè della Confessione.³

¹ A. SCHIAVO, *S. Pietro in Vaticano*, Roma 1960, pp. 68-71; Id., *L'altare papale di S. Pietro*, in « Strenna dei Romanisti », 1961, pp. 161-164.

All'altare papale idealmente si collega quello della Cattedra, la cui mensa, in marmo bianco venato, fu rifatta da Pio IX come attesta l'iscrizione incisa sulla sua fronte: IN HONOREM B.MAE VIRGINIS MARIAE S. PETRI PRINCIPVS APOSTOLORVM ET OMNIVM SS. ROMANORVM PONTIFICVM / PIVS IX PONT. MAX. CONSECRAVIT ALTARE HOC DIE XVI IANVARII AN. CHR. MDCCCLIX.

In seguito alla riforma liturgica attuata da Paolo VI, la Messa non è più celebrata a quell'altare ma ad altro, mobile, antepostogli a distanza. L'attuale fu donato dal cardinale Nasalli Rocca di Corneliano, opera bronzea di Albert Friscia (1979), che arieggia un fascio di rami, simile a paraboloido, con foglie che si compongono come in una rete, allusiva al Pescatore, su cui sono lo stemma della Rev. Fabbrica e quello del donatore. Opera di raffinata esecuzione, costata 18 milioni, s'inserisce nel complesso bronzeo cui appartengono la Cattedra berniniana e le statue di Paolo III ed Urbano VIII. Sul bordo della mensa, che è in legno, sono applicate lettere in bronzo costituenti la seguente iscrizione: MARIUS CARD. NASALLI ROCCA DI CORNELIANO QUI HUTUS ARCHIBASILICAE PER XL FERE ANNOS CANONICUS FUERAT HOC ALTARE EIDEM PETRIANO TEMPLO DONO DEDIT A.D. MCMLXXX. Opportunamente il donatore dovrebbe corredare l'altare d'una muta di candelieri ad esso affine.

² Per quel « coro », ved. *tax. XI* del cit. mio libro.

³ A. S., *S. Pietro...*, cit., p. 48.

Nel 1615 quest'ultima, per volere di Paolo V, con progetto del Maderno e l'assistenza di Martino Ferrabosco, ebbe preziosa decorazione nel prospetto in cui si apre la nicchia dei pallii, scandito da quattro colonne e fiancheggiato dalle statue bronzee dei santi Pietro e Paolo di Ambrogio Buonvicino. Più tardi, sempre con progetto del Maderno e assistenza del Ferrabosco, la Confessione ebbe l'aggiunta di una duplice rampa centinata tra il pavimento del nuovo e quello del vecchio San Pietro, a imitazione dell'altra, voluta da Sisto V nella cappella del Presepe in S. Maria Maggiore; e l'intera Confessione ebbe una ricca veste marmorea, ove è ripetuto lo stemma borghesiano, ultimata nell'anno XIII del pontificato, come si rileva da una medaglia appositamente coniatata, cioè nel 1618.

Intanto nel 1606 il pittore Giovanni Guerra da Modena, che tanta parte aveva avuta nelle decorazioni degli interni dei monumenti sistini, attendeva all'ornato di un baldacchino destinato all'altare papale mentre lo stesso Buonvicino, milanese, modellava quattro angeli da collocarsi su piedistalli intorno ad esso in sostegno delle aste: ⁵ tale opera, per decisione di Urbano VIII (1624), sarà sostituita dal baldacchino bronzeo del Bernini.

Più tardi, il prospetto della Confessione in cui si apre la nicchia dei pallii, per munificenza del canonico Carlo Carcarasii, fu ornato con lampade d'argento mentre l'intero spazio ad esso antistante venne da lui arricchito di lampade ad olio in cornucopie di rame dorato su disegno di Mattia De Rossi.⁶ Nel 1781 i due portelli di accesso a tale spazio furono sostituiti dagli attuali, voluti da Pio VI, in metallo dorato con ornamenti e lettere in rilievo; in campo ellittico è ripetuto il suo stemma, con gigli araldici isolati nei triangoli mistilinei dell'arme nei riquadri rettangolari dal fondo brunito, e con l'iscrizione tutt'in giro: PIVS SEXTUS P.M. ANNO VII. Nel davanzale dei battenti sono intacchi per l'introduzione dell'obolo nelle due cassette metalliche

⁴ C. FONTANA, *Il Tempio Vaticano...*, Roma 1694, p. 409.

⁵ S. FRASCHETTI, *Il Bernini*, Milano 1900, pp. 55-56. Il cognome di quello scultore, trascritto dai conti come Bonoresi, dev'essere Buonvicino, leggendosene il nome nella Consegna delle chiavi, al centro della facciata di S. Pietro.

⁶ FONTANA, p. 405.

ricavate nei portelli e sporgenti posteriormente ad essi. I nuovi battenti, come già i precedenti, si aprivano quotidianamente al passaggio del Papa che, ogni giorno, durante i sette mesi e più che annualmente trascorreva in Vaticano, si soffermava in preghiera nella Confessione. Mons. Pietro Baldassari — che, quale segretario del Maestro di Camera, gli fu vicino nell'esilio su cui lasciò ampi ragguagli — attesta appunto che Pio VI scendeva immancabilmente in San Pietro, « standovi genuflesso in ferventissima e molto lunga orazione dinanzi al Santissimo Sacramento ed alla *confessione* o sepolcro del Principe degli Apostoli ».⁷

Giovan Angelo Braschi, nato a Cesena il 25 dicembre 1717, apparteneva alla nobiltà romagnola. La provenienza sociale e le doti personali facevano presagire per lui un'esistenza serena e ricca di soddisfazioni. Dal 1743 e per alcuni anni, essendo già Uditore, quale ospite del cardinale Tommaso Ruffo, abitava nel palazzo della Cancelleria, ove pure aveva trascorso parte della sua giovinezza il futuro Clemente XI essendo suo padre maestro di camera del cardinale Barberini; e vi rimase fino a quando Benedetto XIV lo nominò suo segretario.⁸ Ordinato sacerdote in età matura (1758), fu promosso cardinale il 26 aprile 1773 ed eletto papa il 15 febbraio 1775 a 57 anni. Di aspetto gradevole e fattezze estetiche, impressionò Goethe che, nel Viaggio in Italia (1786-1788), lo descrisse « come la più bella e la più dignitosa figura virile ». E tale appare nella sua statua, voluta dal Capitolo, al sommo della Scala Braschi della Sagrestia Vaticana, eseguita da Agostino Penna su modello di Gaspare Sibilgia verso il 1784: quel ritratto è convalidato dall'altro, dipinto da Pompeo Batoni (1775), ora nel Museo di Roma, di cui si conoscono delle repliche. Intrepido difensore del patrimonio della Fede e dei diritti della Chiesa, ebbe contrasti col regno di Napoli, con Venezia, la Toscana e l'Austria, nonché la Prussia e la Russia per la Compagnia di Gesù; e dové strenuamente lottare con la Francia, subendo dapprima il trattato di Tolentino e poi, con la Repubblica

⁷ P. BALDASSARI, *Relazione delle avversità e patimenti del glorioso Papa Pio VI negli ultimi tre anni del suo pontificato*, II ed., t. IV, Modena 1843, p. 271.

⁸ A. SCHIAVO, *Abitanti del palazzo della Cancelleria*, in « Strenna dei Romanisti », 1979, pp. 557-558.

romana, la deportazione, conclusasi con la sua morte il 29 agosto 1799 a Valenza, nel Delfinato, ove, ormai quasi ottantaduenne, era giunto il 14 del mese precedente tra sofferenze d'ogni specie che facevano già intravedere il suo cadavere: la palma del martirio coronava così un'esistenza ricca di promesse.

Napoleone — che, reduce dall'Egitto, in una sosta a Valenza,⁹ conversando con alcuni familiari ecclesiastici del defunto Pontefice, aveva esclusa ogni difficoltà nella traslazione delle sue spoglie¹⁰ — da Primo Console accolse la relativa richiesta del nuovo Papa;

⁹ Napoleone, ultimati i corsi della Scuola Militare di Parigi, appena sedicenne aveva avuto la nomina a tenente in seconda e destinato alla guarnigione di Valenza ove aveva trascorso alcuni anni frequentando la società locale e dedicandosi appassionatamente agli studi.

¹⁰ Il Baldassari (*op. cit.*, pp. 260-261) riferisce che il generale Bonaparte, sbarcato presso Fréjus, passò per Valenza, ove si fermò circa 24 ore, prendendo alloggio all'albergo detto della Posta, ossequiato dai comandanti militari. Il 10, in carrozzino, avendo accanto Alessandro Berthier, e cavalcandogli a lato il generale comandante del dipartimento della Droma, si diresse a Lione, seguito da due carrozze (nelle quali erano quattro generali, fra cui Murat, futuro re di Napoli, e Lannes, futuro duca di Montebello, il chimico Berthollet e il matematico Monge). Avendo visto un gruppo di persone che camminava presso le mura della cittadella di Valenza ed appreso ch'era la famiglia ecclesiastica del Papa, « fatto fermare le carrozze, mandò significandoci che se non c'incresceva cambiar direzione al nostro passeggiare, andassimo a lui in sulla strada maestra, e gli avremmo fatto cosa grata. Andammo, ed egli facendoci un volto amorevole e ridente, domandò subito che cosa avessimo a dirgli del Papa. E udito che fino dal dí 29 d'agosto il Papa era morto, rispose e disse: "Me ne dispiace. Ma voi (soggiunse) che pensate voi di fare?". Rispondemmo che nostro desiderio ardentissimo era di tornarci in Italia, ma mancarci i passaporti, contuttoché avessimo replicatamente pregato il governo che gli piacesse munircene. "È giusto (disse Bonaparte) si è giusto che ritorniate ove liberamente si esercita la vostra religione. Ma del corpo del Papa che volete voi fare?". E dicendo noi che avevamo già supplicato al Direttorio per la licenza di trasportarlo in Italia, e così seppellirlo ove egli il Papa avea disposto, ma le nostre preci insino a quel dì essere state vane, Bonaparte soggiunse che in questa traslazione non vedeva ci fosse difficoltà alcuna. Ancora volle sapere il nome di ciascuno di noi, e ci domandò che nuove avessimo del cardinale Mattei, del Duca Braschi e di monsignor Caleppi. Rispondemmo che non solamente di quei personaggi, ma né anche de' nostri congiunti non sapevamo nulla, ché di avere carteggio con esso loro non ci era stato concesso. Di che Bonaparte mostrando disapprovazione rispose: "Oh questo è troppo". E da poi che faceaci tale sembiante di cortesia e benevolenza, pregammolo gli piacesse

e quindi la salma di Pio VI fu trasferita a Roma ove fece solenne ingresso il 17 febbraio 1802.¹¹

Nel suo testamento¹² aveva manifestato il desiderio d'essere sepolto in vicinanza della Confessione e quindi il Papa destinò alle sue spoglie proprio il sito ove quotidianamente Pio VI si era soffermato in preghiera presso la tomba dell'Apostolo; ma, rimossi i marmi del pavimento e dato principio allo scavo, si rinvennero ossa umane, la cui presenza d'altronde era stata già

avvalorare di sua protezione le nostre domande, allora che giunto fosse a Parigi. Disse che così voleva fare e urbanamente licenziandosi, continuò suo cammino». Agli inizi del mese seguente il gruppo ebbe i passaporti; il 9 novembre mons. Caracciolo, già Maestro di Camera, col Baldassari e altri tre ecclesiastici partirono, rimanendo altri presso la salma di Pio VI, cui il Bonaparte, ormai Primo Console, il 30 dicembre decretò onorevole sepoltura in Francia.

¹¹ La salma venne collocata in San Pietro, sopra un monumentale catafalco disegnato da Tommaso Zappati (MORONI, *Dizionario...*, vol. 53, p. 113). L'orazione fu detta da Gioacchino Tosi e venne pubblicata col titolo: *In instauratione funeris Pii VI P.M. ejus corpore a Gallie riportato...*, Roma 1802. Lo stesso architetto, per l'ingresso di Pio VII in Roma il 24 maggio 1814, eresse sulla piazza del ponte S. Angelo una mole quasi ottagonale raffigurando sopra un arco le virtù: Giustizia (V. Paetti), Prudenza (F. M. Lebourg), Costanza (C. Pinelli), Temperanza (A. Thorwaldsen), con decorazioni varie, passi scritturali e altre iscrizioni. Lo Zappati ornò anche lo stesso ponte con festoni e vasi (MORONI, vol. 35, p. 187). Del medesimo artista è un progetto di rimodernamento del palazzo Boncompagni, già Poli (1814), pubblicato in A. SCHIAVO, *La fontana di Trevi e le altre opere di Nicola Salvi*, Roma 1956, fig. 112, ed esposto alla mostra su palazzo Poli, per la quale vedi A. SCHIAVO, *Palazzo Poli e il palazzetto Schiavo a Fontana di Trevi*, in « L'Urbe », sett.-ott. 1979, p. 27 (fig. 54 del Catalogo).

¹² Sebbene quel documento non si conosca, molte prove si hanno della sua redazione, fra le quali la sua consegna, fatta al nipote Romualdo da Pio VI nel 1782 in occasione del viaggio apostolico a Vienna. Il Baldassari, pubblicandoci il codicillo, riporta le parole di Pio VI in proposito: « ... benché ci ricordiamo di aver fatto il nostro testamento, che segnato di nostra mano si troverà fra le nostre carte » (t. IV, p. 226); « il nostro corpo fatto cadavere sia trasferito nuovamente in Roma, e sepolto nella basilica di S. Pietro, a tenore di quanto nel nostro testamento già abbiamo disposto » (*ivi*, p. 228). Il Moroni (vol. 53, p. 107) attesta che Pio VI sottoscrisse « il codicillo al suo testamento, il quale già fatto in Roma avea consegnato al confessore ». Non risultando l'avvenuta pubblicazione di quel documento deve ritenersi che le disposizioni relative alla sua sepoltura fossero state già rese note da Pio VI nella cerchia dei familiari.

rilevata e documentata nei lavori eseguiti in quella zona secoli prima. Si rinunciò pertanto a quel proposito lasciando la salma di Pio VI nella sepoltura provvisoria, fino a quando Pio XII, nella sistemazione delle Grotte Vaticane da lui attuata, ne farà trasferire le spoglie in un sarcofago antico accompagnandole con la seguente iscrizione:

MORTALES PII VI EXVVIAS
QVEM INIVSTVM CONSVMP SIT EXILIVM
PIVS XII PONT. MAX. HEIC DIGNE COLLOCARI
AC MARMOREO ORNAMENTO ARTE
HISTORIAQVE PRAESTANTISSIMO
DECORARI IVSSIT A. MCMXXXIX

Il marmo, recuperato in pezzi da una cappella delle Grotte e collocato sul sarcofago quale coperchio, reca, scolpite, la scena della vendita di Giuseppe ebreo ai mercanti Ismaeliti e quella dell'Adorazione dei Magi, con la cattedra della Vergine anteposta alla Croce (IV secolo). L'addossamento di quelle spoglie al muro settentrionale della Confessione che sostiene proprio una delle due rampe della scala centinata per la quale Pio VI si avvicinava alla tomba di Pietro ha assolto il suo desiderio d'essere sepolto in un posto molto vicino ad essa.

La impossibilità, più che le difficoltà, di erigere un conveniente monumento sepolcrale a Pio VI che ne rispecchiasse insieme i desideri ed i meriti non consentì al cardinale Romualdo Braschi Onesti (1753-1817) di sciogliere il suo debito di gratitudine per lo zio onorandone convenientemente la memoria con una complessa opera di scalpello. Ma quel pensiero dovè essere sempre presente nel suo spirito come si rileva dal testamento, redatto il 18 gennaio 1816 e pubblicato l'11 giugno 1817.

Il breve documento, scritto in unico foglio, consta della sola nomina a erede universale del nipote, don Pio Braschi, nato nel 1804, « col peso d'impiegare un capitale di scudi diecimila per innalzare il deposito alla S.M. di Pio VI mio insigne benefattore, a piedi del quale si metterà un'iscrizione che indichi chi l'ha fatto erigere ». Solo in un codicillo del 15 marzo 1816 il Braschi ma-

nifesta altri pensieri, che non si sovrappongono ma si affiancano a quello dominante. Nomina suo esecutore testamentario il cardinale Pier Francesco Galeffi, Segretario dei Memoriali, cui affida anche la Presidenza della Congregazione Amministrativa del Signor Don Pio Braschi fino al compimento del ventesimo anno di età dell'erede.¹³ Dal concerto tra il Canova ed il cardinale Galeffi e con l'approvazione di Pio VII emerse la decisione di collocare nel medesimo sito, risultato inadatto per la sepoltura, una statua marmorea di Pio VI che lo raffigurasse inginocchiato ed orante nella Confessione, come l'avevano quotidianamente visto i contemporanei, ma rivestito di falda, ammanto e tiara cioè nei paramenti papali. La soluzione adottata non rifletteva forse i voleri del testatore giacché il vocabolo *deposito*, da lui usato, lascia immaginare una composizione funeraria e non il solo ritratto dell'estinto, cui evidentemente si pervenne per l'impossibilità di realizzare altrove più vasto programma.

Lo stanziamento della somma di 10.000 scudi venne forse stabilito in base alle informazioni che la Venere vincitrice era stata compensata con 6.000 scudi nel 1809 e che il marchese Torlonia nel 1814 aveva comprato per 18.000 scudi l'Ercole e Lica.

L'artista, ideando l'opera, dovè tener presenti i suoi numerosi punti di vista, fra cui — preminenti — quelli dall'alto, non essendovi alcuna sua parte sottratta agli sguardi degli osservatori.

¹³ Il cardinale Braschi morì il 30 aprile 1817 nel palazzo della Consulta al Quirinale, ove abitava, e fu sepolto nelle Grotte della Basilica Vaticana per volere di Pio VII. Il testamento, olografo, fu rinvenuto nella scrivania del defunto dal suo esecutore testamentario, che lo fece pubblicare, con un codicillo, dal notaio capitolino Luigi Gallesani (copie nell'Archivio Urbano presso l'Archivio storico capitolino, sez. XIX, voll. 134, 135). Dal codicillo si apprende ch'era preposto all'amministrazione del patrimonio lasciato al nipote l'avvocato concistoriale Stanislao Angelotti, con la sovrintendenza del cardinale Galeffi, e che il testatore lasciava uno dei migliori quadri della sua raccolta al Papa e altro, a scelta del destinatario, all'esecutore; inoltre disponeva che ai nipoti Angiolo, Giuseppe, Margherita ed Elisabetta Bandi (figli della sorella Marianna sposata con Giovanni Bandi) ed Aurelia Almerici (figlia della sorella Teresa maritata con Francesco Almerici) fossero versate, a ciascuno, cento doppie d'oro romane e lasciava alla nipote Giulia Braschi, sposata al conte Flavio Bonaccorsi, la tabacchiera d'oro gioiellata, lavoro di Francia; ed infine stabiliva lasciti ai domestici di Roma e di Cesena.

Essa si ricollega, come tipo, al ritratto di Alessandro VI, dipinto dal Pinturicchio nell'Appartamento Borgia, alla statua di Alessandro VII nel monumento berniniano ed a quella di Clemente XIII, inaugurata il 6 aprile 1792 in presenza proprio di Pio VI in San Pietro.¹⁴ Non riservata a nicchia perché sorta come opera isolata, la statua ha avuto, rispetto ad altre consimili, maggiore profondità con sviluppo dell'ammanto e della falda, nonché dimensioni proporzionate all'eccezionale ambiente in cui era destinata. Confrontata con quella di Clemente XIII, ha pieghe più distese che accartocciate e quindi carattere accentuatamente neoclassico.

Il Canova abbozzò l'idea della statua di Pio VI orante in un piccolo modello alto solo un palmo (cm 22,34) e lo illustrò al suo allievo, Scipione Tadolini, incaricandolo di svilupparlo in creta nell'altezza di palmi 5 e cioè in un terzo della statua che si proponeva di fare in marmo. Eseguito tale sviluppo, Canova lo ritoccò, facendolo quindi formare e incaricando quel suo aiuto di farne il modello in tripla grandezza, cioè nelle dimensioni della statua da realizzare in marmo (m 3,35), chiedendogli di portarlo più avanti dei modelli da lui realizzati per altre opere giacché non si sentiva bene. Al modello così eseguito il Canova ritoccò la testa e le mani mentre fece ornare il piviale dallo stesso aiuto, indicandogliene il modo. Dopo l'esecuzione di quei particolari, fece formare la statua e dette al Tadolini per regalo 50 doppie oltre i soliti 30 scudi che gli dava per ogni lavoro fatto per lui.¹⁵ Assolto quell'impegno essenzialmente nell'inverno 1821-1822, lasciò Roma, purtroppo definitivamente; e quindi alla traduzione in marmo dell'opera, eseguita in sua assenza, mancarono le ultime sue cure.

¹⁴ Alla stima nutrita da Pio VI per Canova Pio VII aggiunse la gratitudine conseguente all'azione svolta dallo scultore per il ricupero delle opere trafugate dai Francesi conferendogli il 6 gennaio 1816 il titolo di marchese d'Ischia, che l'Artista accettò introducendo nello stemma la lira e il serpente in ricordo della sua giovanile scultura: Orfeo ed Euridice.

¹⁵ *Ricordi autobiografici di Adamo Tadolini scultore* (vissuto dal 1788 al 1868) pubblicati dal nipote Giulio con Prefazione, Note e Indici, Roma 1900, pp. 141 sgg. Il Canova, pur essendo abile marmorario, non seguiva il procedimento michelangiolesco di affrontare direttamente il marmo ma curava analiticamente l'esemplare in creta che il formatore traduceva in gesso; a questo modello venivano applicati molti punti di cui si avvaleva l'abbozzatore per la traduzione in marmo dell'opera.



La Confessione di San Pietro con la statua di Pio VI.

Quel procedimento — che qualcuno poco addentro alla scultura considera eccezionale, fino a togliere al Canova la paternità dell'opera — è invece del tutto normale giacché la riproduzione del vestiario è sempre affidata ad allievi perché non comporta penetrazione psicologica, ma solo padronanza della tecnica ed alta fedeltà. La disposizione degli indumenti e specialmente le pieghe del panneggio vengono fissate dall'artista nel bozzetto perché determinanti nell'economia dell'opera ma la loro raffigurazione è curata dagli aiuti, che l'eseguono con la soprintendenza dell'autore essendo i motivi decorativi gli stessi dei paludamenti usati dal personaggio scolpito.¹⁶

In particolare va qui rilevato che la consistenza dell'ammanto e l'evanescenza del camice sono rese con grande tecnica, attinente alle peculiarità dei tessuti: quello del camice par quasi ricreato dallo scalpello, come in un procedimento autonomo, anziché riprodotto nella scultura. L'espressione del volto, che si collega all'atteggiamento delle mani, riflette il colloquio con Dio cui si vota il Pontefice nella preghiera. Il confronto con l'altra sua statua, qui ricordata, illustra il ciclo del suo regno, durato 24 anni, 6 mesi e 2 settimane, cioè il più lungo pontificato dopo quello di Pietro e fino a lui.

Questa scultura è l'ultima del Canova che, nonostante la vasta operosità, ebbe vita piuttosto breve, essendo nato il 1° novembre 1757 e morto il 13 ottobre 1822, non ancora sessantacinquenne. L'opera fu inaugurata il 28 novembre, cioè un mese e mezzo dopo la scomparsa del suo autore. Il lungo esilio di Pio VII (1809-1814) nel decennio di aspri contrasti con la Francia non aveva consentito di assolvere anteriormente quel compito.

La statua del Papa, non prevista come parte di un monumento per determinanti impossibilità, fu collocata fra le due rampe della ricordata scala, come in una nicchia. Sul basamento non venne ricordato il cardinale Braschi, cui si doveva il lascito per l'opera, ma si appose un'iscrizione richiesta proprio dallo zio:

¹⁶ Anche nel famoso busto del Re Sole, scolpito dal Bernini nel 1665 quand'era alla sua Corte, ebbe parte Giulio Cartari, suo allievo, come si rileva dal noto Diario di Chantelou (resoconto del 2 ottobre); lo stesso Cartari ed altri aiuti collaborarono con l'Artista nella realizzazione della statua di Alessandro VII in S. Pietro (FRASCETTI, pp. 388-389).

PIVS VI BRASCHIVS CAESENAS / ORATE PRO EO, che faceva aggregare alla sua presenza le preghiere rivolte a S. Pietro. Anche se la collocazione della statua in quel posto fu un ripiego, essa vi s'inserì come perenne personificazione del Pietro vivente, in preghiera presso la tomba del Principe degli Apostoli; sul suo esempio, sostando ai margini della Confessione, si era indotti a pregare ed a rivolgere lo sguardo al cielo. Il perfetto proporzionamento della scultura rispetto all'ambiente non faceva rilevare ch'essa è quasi il doppio del naturale.¹⁷

Bruscamente, il 12 agosto 1978, fu interrotto quel colloquio che ormai durava da oltre un secolo e mezzo, avendo avuto anche un'eco significativa nella Confessione di S. Maria Maggiore, ove la statua di Pio IX sembra quasi la personificazione della preghiera presso la culla del Redentore. Tale data fu scelta nel ricordo del successo che aveva coronato il piano di Frau Kappler per l'evazione di suo marito, criminale di guerra, generosamente ospitato nell'ospedale militare del Celio anziché ancora rinchiuso nel penitenziario di Gaeta, nel giorno di Ferragosto del 1977, quasi a profittare dell'esodo e del torpore estivo di non pochi Romani; e l'analogia ha fondamento nella constatazione che mons. Zanini, Delegato della Fabbrica di S. Pietro, diede clandestinamente avvio a quei lavori senza convocare gli Architetti della stessa, che avrebbero dovuto illuminarlo sconsigliandogli una tale iniziativa.

La giustificazione di quest'ultima consisterebbe nel proposito di rendere visibile dalle Grotte, attraverso una porta di collegamento con la Confessione, la parete di quest'ultima sottostante

¹⁷ Un tentativo di dare altra sistemazione alla statua canoviana venne fatto da G. De Fabris (1799-1860) il quale ideò un bozzetto di monumento in cui avrebbe utilizzato sculture del Canova. Collocava infatti su di un alto e largo piedistallo una Pietà che l'Artista aveva lasciata in gesso e disponeva innanzi ad esso, obliquamente, la statua petriana del Papa e due figure allegoriche sui lati. Mentre quella proposta cadde, come doveva, nell'insuccesso, della Pietà in gesso si fecero due traduzioni: una, in marmo (curata dallo scultore imolese Cincinnato Baruzzi), per la Congregazione del Buon Governo e trovata in Terracina; l'altra in bronzo, per Possagno, eseguita da Bartolomeo Ferrari nell'Arsenale di Venezia. Il modellino in gesso della Pietà e quello in creta di Pio VI, entrambi autografi del Canova, e il bozzetto del De Fabris si conservano nel Seminario Romano in Laterano; in proposito: G. FALLANI, *Nota informativa sull'arte sacra di Canova*, in «Fede e arte», n. 4, 1957, pp. 133-138.

all'altare papale. Tale proposito avrebbe potuto essere valido se la parete stessa, anziché contenere al centro la nicchia dei pallii, fosse stata dominata da un sarcofago o da un'urna di cristallo contenente le ossa dell'Apostolo, che invece sono a quota inferiore, coperte e protette da antiche murature. Ma, principalmente, l'angustia delle Grotte, sebbene tanto mitigata dall'abbassamento del loro piano al tempo di Pio XII, e la mancanza di finestre per la loro aereazione avrebbero dovuto consigliare piuttosto una maggiore limitazione ai fedeli anziché provocarne l'afflusso, che sarà impossibile per ragioni pratiche. Ed anche l'accesso del Papa in quel luogo sacro può continuare ad avvalersi delle scale borghesiane considerandosi che nessuno le ha mai ritenute inadeguate pur quando l'etichetta, tirannica anche nella Corte pontificia, contemplava cospicuo numero di dignitari intorno alla figura del Pontefice regnante.

L'apertura di un arco fra la Confessione e le Grotte ha avuto risultati esteticamente negativi sia per la rozzezza delle sue proporzioni e sia per la impossibilità di un'apertura regolare in un muro centinato. Tale arco non può avere intradosso piano ma sghembo, risultandovi una superficie del 3° ordine, da evitarsi possibilmente per risparmiarsi una inevitabile bruttura. Questa è stata inoltre accentuata dalle due lapidi applicate lateralmente che, col loro candore, pienamente contrastante con la policromia delle contigue superficie, aggiungono stonature cromatiche a malformazioni architettoniche.

L'architettura romana offre non pochi esempi di archi praticati in pareti cilindriche, con risultati esteticamente negativi: ad esempio, il doppio fornice nella esedra della facciata di S. Maria degli Angeli, che perciò Michelangelo aveva sostituito con una porta centrale architravata, mantenuta giustamente dal Vanvitelli ed eliminata ingiustamente da Corrado Ricci.

Un cartiglio sull'arco, verso le Grotte, reca l'indicazione: *Sepulcrum / Sancti Petri Apostoli*; il fornice è inferiormente presidiato da due leoni romanici accosciati mentre alle sue « spalle » reca una coppia di angeli gotici.

Due battenti in cristallo costituiscono la chiusura del fornice. Le tarsie marmoree di rivestimento delle nuove opere sono all'unisono con le precedenti.



La Confessione di San Pietro vista dalle Grotte.

Nelle dette lapidi furono incise le seguenti iscrizioni:

« Ioannes Paulus II Pont. Max. / primo expleto anno ex quo / supremum munus Apostolicum / suscepit hunc ad beati Petri / sepulcrum aditum voluit patere / quo commodius Christi-fideles / praeclarissimum catholicae Fidei / et unitatis veluti centrum / viserent atque excolerent / Anno Dom. MCMLXXIX Pont. I ».

« Ioannis Pauli PP. II nutu et auctoritate murus quo per quattuor saecula aditus ad Principis Apostolorum sepulcrum praecludebatur deiectus est ac marmorea angelorum simulacra quae Nicolai PP. V conditorium olim ornabant ex utroque foraminis latere collocata ».

Poco dopo la loro applicazione ai piedritti del fornice, la lapide sul lato meridionale — per la sua stessa superfluità, voluta da simmetria estetica, e per le inesattezze che conteneva — fu sostituita da altra col seguente pensiero leonino, peraltro non pertinente all'opera cui è apposto e superfluo nel tempio in onore di Pietro:

« De toto mundo unus Petrus eligitur / qui et universarum gentium vocationi / et omnibus apostolis cunctisque / Ecclesiae Patribus praepnatur / ut quamvis in populo Dei multi / sacerdotes sint multique pastores / omnes tamen proprie regat Petrus / quos principaliter regit et Christus / S. Leo Magnus ex sermone IV die 29 septembris anni 444 ».

Più semplicemente, sarebbe bastata un'iscrizione nella soglia dell'arco col solo nome del Papa e l'ordinale dell'anno di pontificato.

Nonostante le giustificazioni delle epigrafi, le nuove opere suscitarono più biasimi che lodi, specialmente per la rimozione della statua di Pio VI, sulle cui spoglie anche Pasquino aveva chinato la fronte facendo propria una frase, apposta a una delle molte immagini del Papa diffuse in Francia subito dopo la sua morte, che lo proclamava grande in sede, più grande fuori di essa, grandissimo in cielo: *Pius VI in sede magnus, ex sede major, in coelo maximus*.

Un tale lavoro avrebbe potuto essere evitato restituendo la Confessione al suo aspetto originario, alterato in vista della cerimonia, svoltasi il 10 maggio 1963, in occasione del conferimento a Giovanni XXIII del Premio Balzan per la Pace. Fu ampliata

allora la predella a oriente dell'altare papale mediante la costruzione di un arco, in materiale precario, a sesto ribassato, che avrebbe dovuto essere demolito dopo la cerimonia. Attuandosi poi la riforma liturgica e istituendosi le concelebrazioni, quell'arco tornava vantaggioso per i nuovi orientamenti; e in seguito fu conservato, anzi sviluppato, assumendo quasi l'aspetto e quindi le funzioni di proscenio. Si è così ridotto al minimo lo spazio della Confessione, nascondendone parzialmente le pareti e facendo ridurre a sole 49 le 89 lampade che ardevano presso la tomba di Pietro: lo spettacolo ha sopraffatto la fede.

Precedentemente, il trono papale veniva allestito presso il muro meridionale del presbiterio o anteposto alla Cattedra e di là il Pontefice accedeva all'altare, rivolto ai fedeli del piedicroce. Per le udienze, la cattedra veniva innalzata di volta in volta su predella al limite della Confessione; e criterio analogo fu seguito per il tavolo della Presidenza durante il Concilio Ecumenico Vaticano II.

Le funzioni, estese a un rilevante numero di sacerdoti, riservano ai concelebranti ruolo di assistenti accentuando la preminenza di chi presiede la concelebrazione; l'esperienza comporta ormai un riesame delle relative norme e, conseguentemente, la rimozione dell'apparato precario che rende angusta la Confessione e nasconde la monumentale scalea, in marmo imetto, di accesso all'altare papale. Liberato così da superfetazioni, quest'ultimo riacquisterebbe il suo rango preminente nella crociera, mentre la Confessione verrebbe restituita alle sue primitive dimensioni le quali, al piano del ballatoio della duplice rampa centinata, possono offrire una visuale ben più libera, ampia e immediata di quella usufruibile attraverso il fornice sulle Grotte, che ne riduce sensibilmente l'angolo.

Incidentalmente rivelo che l'altare papale è stato per la prima volta scoperto e illustrato da me e che, in seguito ai miei studi in proposito, qui ricordati, al tempo di Paolo VI — con suggerimento trasmesso alla Rev.da Fabbrica da mons. Pasquale Macchi, segretario del Pontefice — non fu più rivestito come lo era in precedenza e lasciato interamente in vista per farne ammirare la eccezionale grandiosità, la nobiltà delle linee e la preziosità dei materiali che le esprimono.

Michelangelo aveva ideato l'involucro del San Pietro come un colossale parallelepipedo di travertino, dal lato maggiore di circa 200 metri, staccandone il sovrachio per realizzare, all'interno come all'esterno, il suo progetto, che escludeva rivestimenti in marmi policromi e prevedeva solo schiette membrature architettoniche accuratamente rifinite; il suo procedimento, anche in architettura, era da scultore ch  riservava al nudo la compiuta manifestazione d'ogni bellezza formale. La sua morte arrec  gran pregiudizio ai lavori in corso, nei quali s'innestarono soluzioni episodiche che impedirono la realizzazione del capolavoro.¹⁸ Esso risulta tuttavia bene enunciato dalle parti eseguite, le quali provocano quasi un'azione di rigetto verso le inframmettenze come nei riguardi di aggiunte sia pure sostitutive. Tale azione   riscontabile finanche contro i simulacri di Pietro, sia del bronzo, come del marmoreo.

Quest'ultimo fu dedotto da una statua romana acefala, maggiore del naturale, seduta, riprodotte un personaggio vissuto almeno tre secoli dopo l'Apostolo, e raffigurato in tunica con sovrapposto pallio che ne avvolge il corpo in pieghe ben disposte. Il suo atteggiamento   affine a quello dell'imperatore Adriano (76-138) nel rilievo dell'Apoteosi di Sabina, sua moglie († 136), gi  nell'arco « del Portogallo » (demolito nel 1662) e quindi trasferito nel palazzo dei Conservatori: ha ugualmente l'avambraccio sinistro ripiegato sull'addome ed il destro sollevato, una gamba avanzante e l'altra arretrata.

Nella statua petriana, oltre all'avambraccio destro con mano benedicente, che s'innesta nel braccio originario, sono di restauro la mano sinistra (cui fu rifatto il pollice al tempo di Pio XII), con le vene bene in vista, le chiavi, sicuramente databili per i loro caratteri moderni al XVI secolo, e la parte anteriore del piede destro e relativa parte del sandalo. La testa, applicata al giro del collo presso la tunica,   un po' grande rispetto alla statua ed ha caratteri cinquecenteschi, con gran risalto delle palpebre, geometricamente incise.

Dai conti della Fabbrica si rileva che la statua, per essere

¹⁸ A. SCHIAVO, *Sull'opera del Maderno in San Pietro*, in « *Lunario romano* », Palombi, Roma 1981, pp. 153-164.

trasformata nel simulacro di Pietro, fu trasferita dal Borgo vecchio, ove stava, in Basilica e che il suo restauro fu eseguito da Niccol  Longhi dal marzo al giugno del 1565. Nel 1752 Giovan Paolo Pasta rifece il braccio destro con la mano benedicente, che si era staccato e perduto nei vari spostamenti di quella statua.¹⁹ Una precisazione dei conti cinquecenteschi: « racconciatura della statua di marmo allocateli per fare un sanpietro » fa escludere che precedentemente fosse gi  trasformata nel simulacro dell'Apostolo. Pertanto la supposizione del Toesca circa la sua influenza sulla statua bronzea dello stesso manca di validit .²⁰ Datandosi quest'ultima al XIII-XIV secolo, specialmente la trattazione dei capelli e della barba, raffigurati come ciocciole geometricamente accostate (maggiori in quelli e minori in questa), la fa assegnare a un valente scultore, emulo di Arnolfo ed a lui sopravvissuto, ma non a lui; la concordanza dell'abbigliamento si spiega con la ricostruzione del costume quale usavano personaggi contemporanei di Pietro.

Al tempo di Pio XII, il simulacro marmoreo fu messo in una monumentale nicchia praticata verso le Grotte nel muro di sostegno del terrapieno con cui il Maderno stip  il sottosuolo a levante delle stesse e relativo al piedicroce da lui realizzato in conformit  delle vedute di Paolo V.

In seguito agli ultimi lavori nella Confessione, la statua di Pio VI fu collocata presso quella nicchia, lasciata vuota dal marmoreo S. Pietro, trasferito in altra, praticata espressamente per lui presso l'attuale uscita delle Grotte (essendone una nuova in corso di apertura), ove fu collocato su di un piedistallo con la seguente iscrizione: *Iohanne Paulo II Pontifice Maximo / haec perantiqua Principis / Apostolorum statua / quam Pius PP. XII a. MCMXXXIX restauraverat / hac in sede ad novam / dignioremque formam redacta / collocata est / a. MCMLXXIX*. In realt , presso una porta e seduto in una nicchia, simile a guardiola, con le chiavi in mano, anzich  il Santo titolare del « nuovo Olimpo », ne risulta il portinaio.

¹⁹ R. CARLONI, *Documenti relativi alla statua marmorea di S. Pietro in Vaticano*, in « *Alma Roma* », gennaio-aprile 1980, pp. 49-57.

²⁰ P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 214.

La precedente ubicazione della statua era idealmente quella giusta, essendo centrale rispetto al tempio e quindi in armonia con l'Annuncio d'essere la pietra su cui fondare la Chiesa e la chiesa. Alla supremazia dell'Apostolo va subordinata ogni soluzione anche in riguardo al suo ceto di provenienza. Infatti, se dalle schiere di muratori e manovali sono emersi numerosi uomini politici, con Capi di Stato, le cui costruzioni in verità sono risultate ben labili e difformi rispetto a quelle che avevano cullato i loro sogni, Pietro è il solo pescatore pervenuto a indiscussa rinomanza giacché effimera fu l'ascesa dell'altro di cui si parla, Masaniello, che nel duomo di Amalfi, lambito da un mare di lapislazzuli, tante volte si era inginocchiato sul sepolcro di Andrea, fratello di quel suo più fortunato collega.

Nel posto in cui trovasi, la statua di Pio VI non è visibile per la lontananza dagli itinerari prescritti per i visitatori delle Grotte. Avvicinarla all'arco recentemente aperto nella Confessione è impossibile per la presenza della necropoli e la quota del solaio di copertura, che costituisce il vario piano di calpestio della basilica sotterranea, nonché per la necessità di sottofondarla a discapito del sottostante mausoleo dei Caetennii. Solo restituendosi la statua marmorea di Pietro e quella di Pio VI ai posti in cui erano fino al 1979 si ristabilirebbe l'ordine logico ed estetico invocato nella unanime riprovazione dei deprecati lavori.²¹ Ma lo scetticismo sul prevalere di tale ordine induce a formulare una proposta: studiare il trasferimento dell'ultima opera del Canova al centro dell'abside di Processo e Martiniano, ove potrebbe essere protetta da un recinto di cristallo e ove il suo sguardo sarebbe rivolto al Martirio di quei Santi, anch'essi vittime di un imperatore, come lo sarà Pio VII, erede delle sofferenze causate a Pio VI dai rivolgimenti che espressero un nuovo nemico della Chiesa.

ARMANDO SCHIAVO

²¹ Lavori urgenti e improrogabili sono invece quelli che richiedono gli stemmi di Gregorio XIII e Clemente VIII sui pavimenti delle rispettive cappelle Gregoriana e Clementina, ove il cemento sostituisce parte delle tarsie marmoree. Tali stemmi sono i più antichi fra quelli collocati in piano nella Basilica, essendone il più recente quello di Paolo VI nella cappella della Pietà.

Poco dopo la breccia di Porta Pia, il governo si trovò di fronte ad enormi difficoltà per l'installazione dei nuovi uffici dei singoli ministeri e dei tribunali. In fretta e furia la capitale dovette provvedere alla meglio usufruendo dei numerosi conventi che con apposite leggi (dette appunto «eversive») erano d'imperio passati al Demanio.¹ Basterà ricordare, ad esempio, il convento della Minerva annesso alla chiesa omonima, dove si stabilì inizialmente il Ministero delle Finanze; quello dei religiosi Agostiniani in via della Scrofa, dove si installò il Ministero della Marina, rimanendovi fino a dopo la prima guerra mondiale quando fu costruito il palazzo della Marina al Flaminio. Nel convento annesso alla chiesa di San Silvestro nella piazza omonima si stabilì dapprima il Ministero degli Interni, che poi passò a palazzo Braschi cedendo la sede al Ministero dei Lavori Pubblici.

Per i tribunali (che, al cadere dello Stato Pontificio, avevano la loro sede nel palazzo di Montecitorio) trovare una soluzione non fu facile. A palazzo Altieri al Gesù fu sistemata, in fretta e furia, la Corte di Cassazione,² mentre per i giudizi di merito la soluzione provvisoria fu offerta dall'ampio isolato della Chiesa Nuova, che oltre alla Chiesa di S. Maria in Vallicella (detta anche «Chiesa Nuova» per ricordare la preesistenza fin dal sec. XII di un vecchio edificio sacro intitolato a S. Giovanni) edificata, come è noto, a partire dal 1575 per impulso di S. Filippo Neri

¹ Cfr. C. SCHWARZENBERG, *La legislazione speciale per la città di Roma (1870-1944)*, Napoli 1974, p. 32 e ss.

² Sulle vicende della Cassazione romana cfr. la recente tesi di laurea (dattiloscritta) di G. SPERANZA, *Il problema dell'unificazione delle Corti di Cassazione* (Facoltà di Giurisprudenza - Università di Roma - anno accademico 1979-80).

(« Pippo il buono » come lo chiamavano i romani) con l'aiuto di papa Gregorio XIII (Boncompagni) ammirato dell'ardore di apostolato caritativo del protagonista della riforma cattolica romana, comprendeva anche il convento dei Filippini, costituendo un grande pentagono di vaste ed imponenti proporzioni.

Oltre la chiesa, ne facevano parte la casa dei Padri Oratoriani, l'Oratorio, la biblioteca e numerosi locali minori attorno a due cortili monumentali. Tutto questo vasto complesso, espropriato in blocco nel 1871, fu diviso ed adibito a vari usi. L'aula borrominiana del monumentale Oratorio divenne la sede della Corte di assise e nei due piani superiori furono allogati gli uffici giudiziari.

L'Oratorio — la geniale istituzione di S. Filippo Neri che qui trovò la sua sede definitiva, dopo aver usato altri locali sia presso S. Girolamo della Carità sia nella via dell'Arco della Ciambella e altrove — comprende in un'unica espressione varie cose fra di loro connesse: la Congregazione dei religiosi dell'Oratorio, la pratica degli esercizi spirituali e culturale-ricreativi dell'Oratorio e la forma d'arte musicale che prese per l'appunto il nome di « Oratorio ».

L'Oratorio è cosa del tutto diversa dalla Confraternita dei pellegrini, anche questa istituita da S. Filippo e avente finalità di accoglienza dei romei.

L'Oratorio, infatti, costituisce qualcosa di estremamente originale nel consueto panorama della attività e delle costumanze delle innumerevoli confraternite. Esso comprende pratiche di penitenza e di pietà, visite agli ospedali, devozioni per le « sette chiese » (che potremmo definire una forma di « romanistica » *ante litteram*, visto che comportava anche un vero e proprio interesse dell'antichità cristiana, come le catacombe), uso di commenti spirituali fatti dagli stessi laici e ricorso al canto e alla musica, anche orchestrali.

Dall'Oratorio uscirono personalità di spicco nel campo degli studi — come lo storico della Chiesa Cesare Baronio o il primo studioso delle catacombe Antonio Bosio — o nel campo musicale come Giovanni Animuccia, Pier Luigi da Palestrina o Emilio del Cavaliere.

Come prima cosa, dovendosi adibirlo a sede della Corte d'as-

sisse, l'Oratorio dovette essere sconsecrato. Sull'altare, posto dirimpetto all'ingresso, campeggiava un grande quadro, opera di Raffaello Vanni, raffigurante la Vergine che viene adorata in ginocchio da San Filippo Neri e da Santa Cecilia. La figura di questa Santa non era in relazione con la musica sacra che si eseguiva all'interno dell'Oratorio, ma dovuta al fatto che per costruire il grande pentagono dell'isolato dei Filippini si era dovuta demolire una chiesetta sita nel vicino Monte Giordano, dedicata appunto a Santa Cecilia. Il grande dipinto non fu rimosso, ma soltanto coperto. Non con questo però si riuscì a nascondere il carattere sacro di cui la grande aula non riusciva a spogliarsi. Così sul lato destra c'era, in una nicchia, un pulpito « dove si fanno li sermoni » e di contro la grande statua di San Filippo. Due logge sopra la porta d'ingresso nella grande sala erano state create « per li signori cardinali quando vengono all'Oratorio ». Borromini, infatti, si era preoccupato perché gli eminentissimi cardinali seduti nelle logge potessero vedere quello che avveniva di sotto senza essere visti a loro volta. E per questo fece uso di balaustri triangolari — come egli stesso ci ha fatto sapere — « alternativamente rigonfi in alto e in basso » e collocò sulla balaustra una specie di transenna, che nascondeva la faccia dei cardinali, per far sì che questi « avessero dinanzi agli occhi una specie di carta bucata ». Altre due grandi logge sorgevano in alto sulla parete di fronte alla porta d'ingresso, per « li musicisti » e sotto ancora due coretti bassi, sporgenti ai lati dell'altare.

Per quanto si cercasse di tramutare il sacro in profano, data la destinazione riservata alla bella ed armonica sala dell'Oratorio borrominiano, non fu possibile rimuovere la specie di pulpito in legno destinato « per li sermoni » ai tempi dell'Oratorio, e neppure la statua di San Filippo, che rimase al suo posto. Si riuscì solo a nascondere l'altare con l'essedra in legno eretta in fondo al pretorio per la Corte.

In cornu epistulae fu costruita la grande gabbia di ferro per gli imputati e di fronte, *in cornu evangelii*, fu collocato il banco per i dodici cittadini giurati. Una cancellata di ferro divideva il « pretorio » dallo spazio riservato al pubblico, che vi accedeva direttamente dall'ingresso che si affaccia sulla piazza.

Installata la Corte d'assise nell'Oratorio borrominiano, le logge

sopra la porta d'ingresso, che erano state create « per li signori cardinali », divennero tribune per il pubblico, che poteva accedervi da una porticina secondaria, mentre le logge « per li musicisti » e i due coretti sottostanti rimasero a disposizione degli avvocati e dei procuratori che volevano assistere a quei processi nei quali non figuravano quali difensori. Unico spettatore, solenne e silenzioso, « Pippo il buono », che, dall'alto della sua statua di bronzo, per oltre trent'anni dovette veder passare sotto i suoi occhi il fango di tante umane miserie, che, nella sua grande pietà poté certamente comprendere, compatire e perdonare più di ogni altro giudice.

Una grande quiete provinciale regnava a quel tempo nella piazza della Chiesa Nuova, rallegrata ogni tanto dai segnali di tromba dei granatieri, accasermati lì vicino, nel Palazzo Sora. Solo in certe occasioni, come ha lasciato scritto l'avv. Angelo Livio Ferreri,³ il luogo diventava sonante di voci e di strepiti: quanto i granatieri, per ordinarsi o per andare in qualche altro servizio militare, si riunivano nella piazza, fra gli sciami festosi dei « regazzini » del quartiere o quando in Santa Maria in Vallicella si celebravano funzioni solenni, oppure quando alla Corte d'assise si dibatteva qualche grande processo. In quest'ultimo caso la folla, addensatasi in via dei Filippini, dov'era la porticina conducente alla gabbia degli accusati, e lungo il vicolo Cellini, detto di Calabragia, per cui i carrozzoni cellulari portavano i giudicabili alle Carceri Nuove, occupava talvolta tutta la parte della piazza, lungo l'alto marciapiede del Palazzo.

A chi veniva dai Banchi o da Monte Giordano si offriva comodo l'ingresso sotto l'Orologio, ma la moltitudine affluiva alla porticina di via del Governo Vecchio al n. 134. Nelle ore di maggior affluenza, fra le nove e le undici, in quell'angusto andito, da cui a destra si arrampicava la scaletta d'accesso agli uffici del Tribunale e della Corte di appello, e in fondo si apriva il passaggio al portoncino nel cortile del Tribunale, lo spettacolo era impo-

³ A. L. FERRERI, *Dai ricordi di un vecchio avvocato romano*, Roma 1942. Cfr. anche C. GASPARRI, *Persone e fatti di Roma fra Ottocento e Novecento (memorie vallicelliane)*, Roma 1968.

nente. Fuori un continuo spettacolo di carrozzelle, di vetture padronali, di calessi e biroccini, che si scontravano e si impiccavano con gli « omnibus » della linea « piazza Venezia-San Pietro », formando in certi momenti un denso intrico di veicoli. Dentro giravano freneticamente avvocati, procuratori, segretari, testimoni e curiosi, dei quali una buona parte, invece di fermarsi nel cortile, dov'erano i locali degli « uscieri » (non ancora detti ufficiali giudiziari) e le sale di udienza del Tribunale Penale, si cacciavano su per la scaletta angusta a destra, stretta, stretta, mezza buia, coi gradini logori e le porte stinte e scrostate, che saliva alla Corte d'Appello e al Tribunale Civile.

La gabbia degli imputati nell'aula dell'assise (detta dei « Filippini ») vide sfilare per una quarantina d'anni (sino al 1911) personaggi d'ogni genere e risma, che non avevano proprio nulla a che fare con l'arte e tanto meno col sacro, che la bella sala costruita dal Borromini poteva ispirare.

Erano personaggi chiamati a fare i conti con la giustizia. I protagonisti dei più celebri processi della Roma fine Ottocento, le cui vicende riempirono pagine su pagine delle cronache della capitale umbertina: l'on. Giuseppe Luciani, che il 6 febbraio del 1875 (la sera di sabato grasso) uccise per mandato Raffaele Sonzogno, direttore del quotidiano *La Capitale*; Pietro Cardinali, detto « Francone », un cavallerizzo di circo equestre, che assassinò per strada, il 6 ottobre 1877, il capitano Giovanni Fadda, della cui giovane moglie (Raffaella Saraceni) era divenuto l'ultimo amante; il sen. Bernardo Tanlongo, governatore della Banca Romana, tratto in arresto il 18 gennaio 1893, dal cui dissesto era derivato uno scandalo politico che minacciò di travolgere un uomo della statura e della potenza politica di Giovanni Giolitti; ed infine il pittore Giuseppe Pierantoni, che il 30 ottobre 1906 uccise Evelina Cattermole Mancini, detta la « Contessa Lara », scrittrice e poetessa di una certa notorietà.

Di tutti questi processi quello che suscitò enorme interesse e morbosa curiosità fu quello per l'assassinio del cap. Fadda. La prima udienza era fissata per le undici del 30 settembre 1879, ma già tre ore prima una folla urlante, schiamazzante, furibonda assediava il palazzo della Chiesa Nuova prorompendo in fischi ed invettive contro coloro che per una ragione o l'altra possedevano

un lasciapassare e riuscivano ad entrare nei cortili dell'ex convento dei Filippini. Erano in gran parte quelli che avevano un posto già assicurato, e la loro aria tranquilla e soddisfatta faceva fremere i poveri diavoli senza raccomandazioni, i quali da ore premevano invano contro la barriera delle guardie e dei carabinieri.

Il dibattito nell'aula dei Filippini segnò, come ha scritto Giuseppe Fonterossi,⁴ un'epoca nelle cronache giudiziarie dei primi anni della Roma capitale. Si racconta, che venne costruita apposta una grande tribuna, alla quale si poteva accedere soltanto con biglietti rilasciati dal presidente della Corte, il commendator Giordano. Era sempre affollata fino all'inverosimile di stupende ed eleganti signore, smaniose di scoprire in una frase, in una battuta, magari in una reticenza, la verità sul matrimonio infelice della Raffaella Saraceni, la cui sensualità insoddisfatta l'aveva spinta dalle braccia di un impiegato di banca in quelle di un veterinario, e poi da quelle di un ingegnere in quelle di un cavallerizzo da circo equestre.

Come non ricordare i versi del Carducci:

Voi sgretolate, o belle, i pasticcini
Tra il palco e la galera;
Ed intente a fornir di cittadini
La nuova italica èra,
Studiate (o professor Giovanni Rizzi,
anche questo è ideale)
Gli abbracciamenti de' cavallerizzi
Tra i colpi di pugnale;
E palpate con gli occhi abbracciatori
Le schiene ed i toraci,
Mentre rei gerghi fra sucidi odori
Testimonian su i baci.
Poi, se un puttin di marmo avvien che mostri
Qualcosellina al sole
Protereste con furor d'inchiestri,
Con fulmin di parole
E pur ieri cullaste il figliuolletto
Tra i notturni fantasmi

⁴ G. FONTEROSSÌ, *Roma fine Ottocento*, Roma 1960, p. 59 e ss.

Co' l pié male proteso fuor del letto
Ne gli adulteri spasmi.
Ma voi siete cristiane, o Maddalene!
Foste dai preti a scuola.
Siete moderne! avete ne le vene
L'Aretino e il Loiola.

Ma non soltanto le signore con le loro ammirate toilettes autunnali ed il cestino della colazione (allora le udienze dell'Assise incominciavano di solito verso le undici e terminavano nel tardo pomeriggio) si stipavano nei posti riservati, bensì anche letterati, artisti, diplomatici, ex ministri, senatori e deputati seguivano con attenzione lo svolgimento del processo ed erano fra i più assidui nelle giornate nelle quali si prevedevano testimonianze importanti od arringhe di oratori di grido. Nelle tribune si notavano molto spesso Giovanni Prati e Pietro Cossa (il quale forse ricercava nella piccola borghese di Cassano allo Jonio le caratteristiche della sua fortunata Messalina), Ferdinando Martini, molti deputati di cui oggi è spento fino il più lontano ricordo, ma che ai loro tempi erano abilissimi nel dar l'assalto alla diligenza ministeriale del Minghetti, del Cairoli e del Depretis, e perfino un diplomatico del Celeste Impero.

In una delle prime udienze ci fu anche un morto: un poveretto colpito da malore mentre stava in piedi tra il pubblico non privilegiato. Trasportato fuori dell'aula, un medico subito accorso non poté che constatarne il decesso per vizio cardiaco.

L'ultimo clamoroso processo svoltosi nella bella, raccolta ed armoniosa sala dell'Oratorio dei Filippini fu quello a carico di don Alfredo Adorni. Era costui una scialba ed insignificante figura di giovane prete, pallido e curvo su se stesso. Aveva ucciso, in maniera selvaggia, un vecchio sacerdote, che con lui conviveva in una stanzetta di un vecchio fabbricato di via della Chiesa Nuova, che fiancheggiava il lato destro della Chiesa di Santa Maria di Vallicella, quindi a meno di cento metri dalla sede della Corte d'Assise. Aveva derubato la vittima di pochi spiccioli e di alcuni libretti di risparmio. Subito dopo il delitto si era cambiato gli abiti ed era corso in banca per incassare il denaro.

Il processo contro il prete omicida aveva sollevato grande

rumore non tanto per la vicenda, assai triste in sé e ripugnante nei particolari che l'avevano preceduta e seguita, quanto perché un processo nel quale imputato e vittima erano due preti e per giunta la causale del delitto che andava ricercata, secondo la tesi dell'accusa, in un pervertimento sessuale, costituiva in quei tempi di acceso e becero anticlericalismo, un piatto succulento per i cronisti dell'epoca.

Intanto nel 1883 fu bandito il primo concorso per la realizzazione di un Palazzo di Giustizia. La scelta dell'area di circa 22 mila metri quadrati allora parve felice, perché allargava il respiro della città al di qua del Tevere sul quartiere dei Prati di Castello fino allora coltivato ad orti e vigneti. Poi perché collocato come una specie di fondale a quello che sarebbe divenuto (nel 1892-1895) Ponte Umberto, il nuovo grandioso edificio veniva posto in diretta comunicazione col centro della vecchia città ed era previsto che da piazza Navona potesse vedersene la facciata, previa demolizione della curva nord della piazza stessa (tale demolizione avvenne, come è noto, negli anni 1936-38, ma per le vaste e sacrosante proteste insorte si dovette procedere alla sua ricostruzione, lasciando in vista i ruderi dello Stadio di Domiziano).

Soltanto nel 1887, ministro della Giustizia Zanardelli, fu possibile prescegliere, tra i vari progetti presentati, quello dell'architetto Calderini, che la commissione giudicatrice ritenne allora « veramente degno dell'Italia e di Roma »⁵ e la cui realizzazione ha avuto tante vicissitudini, ben note anche in relazione allo sgombero che dal Palazzo è stato dovuto fare recentemente, per ragioni di stabilità e incolumità.

CLAUDIO SCHWARZENBERG

⁵ Cfr. *Per il collocamento della prima pietra del Palazzo di Giustizia in Roma* (discorso pronunciato dal Ministro Guardasigilli G. ZANARDELLI il XIV marzo MDCCCLXXXIX), Roma 1889.

Sugli usi e sui costumi della Roma di una volta sono state scritte migliaia di opere ma poco si è parlato, (per... pudore, forse?), di una certa categoria sociale, senza dubbio la più infelice e la più misera, costituita da quei popolani che venivano impietosamente designati con l'appellativo di « poveracci ».

Questi « poveracci », che spesso si davano alla « malavita », intesa nel senso letterale della parola, potevano senz'altro essere considerati non dei delinquenti, ma delle autentiche vittime dell'ambiente estremamente misero, in tutti i sensi, nel quale erano nati e cresciuti.

Tra di essi « accimavano », naturalmente, i più audaci ed i più intelligenti che davano vita ad una speciale categoria: quella dei « bulli ».

Infatti, a Roma, « malvivente » o « bullo » era, con certi limiti, considerata la stessa cosa.

La vecchia « malavita » romana però, a differenza di quella di oggi, aveva delle sue regole ed un « suo » codice d'onore e, spesso, era capace di atti di grande generosità.

L'arma preferita, per antica tradizione, da questi malviventi era « er cortello », quel coltello che, qualche volta, adoperavano nelle loro dispute per « puncicare », per sfregiare od anche per uccidere, ma che molto raramente usavano per colpire le vittime innocenti delle loro malefatte.

La rivoltella (nel loro gergo la « baiaffa ») era da essi considerata l'arma dei vigliacchi perché, per adoperarla, non ci voleva lo stesso coraggio, lo sprezzo del pericolo e l'abilità occorrenti per maneggiare il coltello.

Il « revolver », per loro, non era arma da « omo de fegato ».

Ricordando, dopo tanti anni, alcuni di questi « bulli », ripenso con nostalgia anche al « mio » Trastevere, dove molti di loro, più « bulli » che delinquenti, allora vivevano.

Tra i « più » trasterverini primeggiava Ghetanaccio, « omo de core e de cortello », che non sopportava soprusi ma che, purtroppo, non disdegnava, qualche volta, di compiere piccole imprese criminali, (che oggi farebbero ridere), per procurarsi, nei momenti di bisogno, qualche lira.

Però, Ghetanaccio, nel 1917, dopo Caporetto, uscito da « Regina Coeli » perché aveva chiesto di partire volontario per il fronte, giunto che fu in zona di operazioni entrò, sempre volontariamente, a far parte del leggendario IX Reparto d'Assalto ed in pochi mesi seppe guadagnarsi, sul campo, ben tre medaglie al valor militare.

Nell'immediato dopo-guerra egli, che aveva ottenuto per il valore dimostrato la riabilitazione, riprese, purtroppo, la sua sciagurata vita e tra le varie attività... extra, (faceva per abituale mestiere il pescatore), scelse quella di... fornire i conigli ad alcuni osti romani rinomati per la squisitezza del loro « coniglio alla cacciatora ».

Questa attività, apparentemente legale, fece, però, varcare più di una volta al povero Ghetanaccio quel... celebre scalino che c'è « drento Regina Coeli », per il semplice fatto che egli (e gli osti, naturalmente, ne erano a conoscenza), andava a rifornirsi di... conigli, nottetempo e armato di un capace sacco e di un affilato coltello, nel... Foro Traiano che, all'epoca, era popolato da centinaia di gatti randagi.

Il mestiere abituale di Ghetanaccio era, come ho già detto, quello di pescatore ed il Tevere, allora veramente biondo e punto inquinato, a primavera era ricco di « laccie » (cheppie), grossi pesci di mare che risalivano il fiume per deporre le loro uova, mentre nelle altre stagioni abbondavano i « barbi » e le « ciriole ».

Con la sua « Battana », (classica barca fluviale), Ghetanaccio, durante una disastrosa alluvione che sommerse la « Magliana », allora poco abitata perché zona malarica, salvò decine e decine di persone rimaste bloccate dall'acqua, lavorando di remo per intere giornate, senza chiedere a nessuno alcun compenso.

Fu proposto, per tale opera rischiosa ed umanitaria, per la concessione di una medaglia al valore civile che, però, non gli venne concessa per i suoi precedenti penali, così come, per gli

stessi precedenti, gli erano già state « tolte » le tre medaglie al valore militare.

Ghetanaccio aveva la stessa strana abitudine (chissà, poi, perché?) di tutti i « barcaroli » romani e cioè quella di farsi la « penichella » pomeridiana, durante la buona stagione, disteso sulla spalletta del muraglione del lungotevere, quando sarebbe stato meno pericoloso (duro per duro) dormire sdraiato in terra, vicino alla spalletta.

In un giorno di una ormai lontanissima primavera, Ghetanaccio, che aveva pescato e lavorato di remi l'intera notte e tutta la mattinata, si distese, come era solito fare, sulla spalletta del muraglione di Ripa Grande per un breve, meritato riposo.

Si addormentò e forse nel sogno vide una turba... di gatti che l'inseguiva per vendicarsi di essere stati da lui trattati da... conigli.

Ebbe un sobbalzo, si volse su di un fianco e... volò sul greto del fiume da oltre dieci metri di altezza.

Addio, povero, caro Ghetanaccio, « bullo » per carattere, malvivente più per fame che per indole, che ti accontentavi di « buscare » poche lire con azioni più o meno disoneste.

Addio, « omo de fegato » che sapesti essere « bullo » anche in guerra.

Io, che allora ero un ragazzo, ancora ti ricordo anche se non sei certo stato uno « stinco di santo », ma non credo che ci sarà qualcuno che ricorderà, un giorno, gli smidollati, pavidì, crudeli e vigliacchi delinquenti di oggi.

* * *

Gli ultimi « bulli », ed i malviventi di allora, avevano i loro passatempi preferiti e tra questi primeggiavano la « passatella », la « zecchinetta » ed il « garaghè ».

È perfettamente inutile, credo, spiegare in che cosa consistesse la « passatella », che troppo spesso finiva « a cortellate », dato che tutti i nostri più grandi poeti romaneschi ne hanno ampiamente trattato, così come credo sia inutile parlare della « zecchinetta », gioco d'azzardo che spesso serviva ai malviventi per « incastrare » qualche sprovveduto « paino » o qualche ingenuo provinciale di passaggio.

Un discorso a parte merita, invece, il « garaghè » che, forse, è più noto, per chi non conosce il gergo dei vecchi « bulli », come « arma e santo ».

Uno dei giocatori, che potevano essere due, tre o quattro, lanciava ad una certa distanza un sasso (il « lecco »), dopo che i giocatori, a turno, tiravano verso il « lecco » le « palanche » che erano delle grosse monete di rame da due soldi, allora in corso legale, che recavano inciso sul dritto il profilo del Re (santo) e sul rovescio lo stemma sabaudo (arma).

Chi più si avvicinava al « lecco » con la sua « palanca » raccattava le monete lanciate da tutti i giocatori e, tirandole in alto, gridava « arma » oppure « santo ».

Se, poniamo il caso, il giocatore aveva gridato « santo », poteva intascare tutte quelle monete che, ricadute in terra, mostravano la faccia del « santo » che, allora, come già detto, era il profilo del Re (dire « santo » era vecchia tradizione del « garaghè » che, a Roma, si giocava fin da quando sui « baiocchi » papalini era impresa l'effigie del Papa o quella di qualche « Santo »).

Via via i giocatori, secondo la distanza del « lecco » dalle monete da loro lanciate, agivano nella stessa maniera del primo, finché l'ultima moneta non era stata vinta e, quindi, si ricominciava da capo con altro denaro.

Gioco essenzialmente truffaldino era, invece, quello delle « tre carte » che consisteva nel puntare del denaro su una delle tre carte che maneggiava il « bancarolo ». Tutto si basava sull'abilità, veramente straordinaria, di chi « teneva banco » che con destrezza estrema, e con grande agilità delle dita, confondeva il povero « merlo » caduto nella rete, inducendolo a puntare sempre sulla carta sbagliata (il « bancarolo » era aiutato da un « compare » che, facendo la parte del giocatore occasionale, vinceva sempre... sotto gli occhi della vittima predestinata, ancora indecisa se tentare la sorte oppure no).

Normalmente le vittime erano quasi sempre o ingenui militari o provinciali di passaggio (è arrivato « er burino », mormorava il « compare » al « bancarolo ») e, spesso, quest'ultimi erano costretti a tornare al paese con il « cavallo di San Francesco », cioè a piedi, perché avevano perduto, con la speranza di « rifarsi », anche le poche lire occorrenti per pagare il biglietto ferroviario.

In questo gioco truffaldino eccelleva per abilità e per la convincente parlantina, un « bullo » che, data la sua pur discutibile eleganza, veniva chiamato dai compagni « Er fichetto ». Infatti egli era, sia nel vestire che nel maneggiare « er cortello », « er meio fico der bigonzo ».

Altro « bullo » da ricordare è « Sturapippe », alto e magrissimo, la cui figura poteva ricordare quei ferretti usati, appunto, dai fumatori per sturare i cannelli delle pipe intasati dai residui del tabacco.

« Sturapippe » qualche volta lavorava all'« ammazzatora » (il mattatoio), ma lavorava soltanto quando non gli era proprio possibile « magnasse 'na minestra calda e bevese un tubo » con i miseri proventi del suo abituale mestiere di piccolo malvivente.

* * *

I « bulli » erano... spiriti indipendenti che non riuscivano ad abituarsi ad un lavoro regolare e fisso, perché, più che altro, non sopportavano ricevere ordini da chicchessia.

È doveroso però ricordare, come già detto, che questa razza speciale, forse anche un po' romantica, ormai estinta, aveva una specie di codice d'onore.

Le donne, per esempio, non venivano mai da essi importunate e non era raro il caso che qualche « paino », un po' troppo intraprendente nell'infastidire una donna che andava per i fatti suoi, fosse messo energicamente a posto da un « bullo »... cavaleresco.

Erano anche molto rispettosi verso le persone anziane e specialmente nei confronti di chi, se da essi stimato come persona per bene e cortese, amavano considerare loro amico.

I galantuomini considerati « amici » potevano essere sicuri che mai sarebbe stato fatto loro un torto, ma che, anzi, sarebbero stati protetti nel caso che qualche malintenzionato, venuto da altre zone (da fori de ponte), avesse tentato di arrecare loro offesa o danno.

I pochi (... ma buoni) « bulli » che io ho conosciuto personalmente, erano quelli che abitavano nella zona di Ripa Grande, dove risiedeva la mia famiglia che sempre è stata da essi riverita e rispettata.

Dei « bulli », ed erano tanti, di Vicolo del Moro, Vicolo del Bologna e vie limitrofe, che amavano radunarsi al Caffè dei « Topi Grigi », che apriva le sue porte, notte e giorno, a Piazza Renzi, non posso raccontare nulla, per il semplice fatto che, pur avendone sentito molto parlare, non ho avuto il... piacere di conoscerli di persona.

* * *

« Achillette lo sfregiato » era, invece, un « bullo » non proprio fortunato perché era costretto a... lavorare onestamente con una certa assiduità, per poter mantenere moglie e figli. Quando poi, voleva fare il « bullo »... con i « bulli », la sua sfortuna era ancora più grande perché... ne « buscava » sempre, più che non ne desse. Il suo volto, infatti, era deturpato da mutilazioni e da sfregi e credo che anche sul suo corpo abbondassero le cicatrici. Egli, però, era buono e leale con quelli che apprezzava per la loro onestà e sarebbe stato capace, se fosse stato necessario, di difenderli... anche a « cortellate ».

« Occhio Morello » (era orbo), invece, più che « bullo » era un povero ladruncolo ma, essendo anche lui della « mala », godeva del favore e della simpatia dei « bulli » autentici. Egli, quando transitavano per Ripa Grande i carretti carichi di angurie, che dai Mercati Generali di Via Ostiense si dirigevano verso i diversi mercatini rionali, si accodava al carro prescelto, ricolmo di grossi cocomeri, ma non si accontentava di sgraffignare il primo che gli venisse a tiro ma, con cura, « tastandoli », sceglieva quello che, a suo parere, era il più maturo.

Tralascio di parlare di altre figure minori, in... bilico tra la delinquenza e la « bulleria », come « Peppino er gramiccario », anziano « carrettiere a vino » e « Bastianaccio », vecchio patriarca di una numerosissima famiglia che lo amava e lo rispettava, perché voglio chiudere questo breve, lontano « ricordo » con due argomenti relativi ai « bulli ».

I « Bulli » e la Polizia. — Tra « bulli » e poliziotti c'era un tacito accordo di reciproco rispetto.

I vecchi poliziotti del Commissariato di Trastevere (primo tra

tutti « er sor Peppino »), usavano sistemi paternalistici con i « bulli » e, spesso, bevevano insieme con loro, amichevolmente, un mezzo litro di vino.

Però il « bullo » non doveva combinare guai grossi, sui piccoli si poteva anche chiudere un occhio, perché, in tal caso... l'amico poliziotto diventava inflessibile, così come il poliziotto non doveva fare « sgarbi » al « bullo » (e il più grande « sgarbo » era quello di rifiutare il vino da lui offerto), perché, se ciò avveniva, poteva anche finire male.

Di questa specie di... pacifica convivenza ne beneficiavano un po' tutti i trasteverini onesti e, come il poliziotto non si offendeva se di notte, quando girava per le strade con il « pattuglione », gli giungeva l'eco di un anonimo « pernacchio » a lui indirizzato, così il « bullo » non portava mai rancore al poliziotto quando questi era costretto ad arrestarlo.

I « Bulli » e la Religione. — La religione dei « bulli » e dei piccoli malviventi, che vivevano ai margini della « bulleria », era un misto di Fede e di superstizione.

Non di rado il « bullo » portava in « saccoccia », magari vicino al « serramanico », la corona del Rosario che, forse, gli aveva lasciato, spesso unica eredità, la madre morente.

Il « vecchio » malvivente trasteverino, anche se non frequentava troppo la chiesa, non mancava mai, il 16 luglio, di seguire in « pricissione », vestito con l'abito della festa, la Madonna del Carmine che, nel vecchio e nel nuovo Trastevere è stata ed è sempre oggetto di grande venerazione.

* * *

Questi personaggi caratteristici, « bulli » e « malviventi », ma spesso generosi e leali, che ho conosciuto e che ho tentato di descrivere, sono svaniti nel tempo e con loro è scomparso anche il « mio » Trastevere di tanti, tanti anni fa, il « mio » Trastevere romantico e, a volte, anche un po' « malandrino ».

BRUNO TAGGI

Il turismo nella Città Eterna come ampliamento dello spirito

È risaputo che il turismo in Italia è un patrimonio da difendere; però, non solo come una efficiente industria a diffusione nazionale perché allora tutto si risolverebbe in soldoni; ma anche e soprattutto come un fenomeno etico-sociale. A vagliare la complessità fenomenica (perché, ripetiamo, di fenomeno si tratta), il turismo deve essere inteso soprattutto come mezzo di cultura e di diretti scambi umani orientati alla serenità, favorita proprio dal « momento » turistico, che è poi il momento del tempo libero.

In questo modo, liberando il fenomeno turistico dall'involucro (si fa per dire) della logica mercantile della bilancia dei pagamenti, si può arrivare a scorgere nel fenomeno quell'« ascetismo del turismo » (espressione usata da Pio XII) con i vantaggi che esso procura come « l'affinamento dei sensi, l'ampliamento dello spirito, l'arricchimento delle esperienze ».

Così deve essere interpretato, vissuto il turismo; addirittura come strumento di catarsi spirituale oltre che fisica tanto da offrire prospettive sorprendenti e provvide. E Roma è il *test* ambientale *extra modum* dove si può realizzare quell'« ascetismo » solo per essere la città del Papa; e proprio per questo svolge anche turisticamente il suo ruolo di « caput mundi »: infatti un ideale organigramma unisce all'Urbe tutta la geografia del mondo, che nella Piazza S. Pietro ha il suo « scalo » d'obbligo, variegato di costumanze e di lingue.

Roma, *ab illo tempore*, per i suoi valori spirituali e culturali, è meta costante di forti correnti turistiche di ogni Paese. Da sempre Roma ha un fascino tutto particolare, dal quale è quasi impossibile sfuggire. Non è un gratuito campanilismo, il nostro, che ci suggerisce questi appunti di elegia perché gli stranieri, che sono

contagiati da questo sottile « sortilegio », di rado sono riusciti a sottrarsi. È vero che spesso si lamentano del traffico pericoloso, delle strade invase dalla spazzatura, dei mendicanti fastidiosi, ma questa è la *nota dolens* comune a tutte le metropoli, in forma più o meno vistosa. Però gli stessi « critici » hanno concluso che vivere a Roma è un... vizio delizioso. La maggior parte di coloro che si sentono stretti nelle « spire » della città cercano disperatamente di liberarsi ma nel loro segreto sospettano che la vita altrove sarebbe monotona e intollerabile.

* * *

La magnificenza paesaggistica di Roma viene sempre citata come la sua attrattiva più irresistibile. Anche se la vecchia pianimetria non è tutta « superstite » (in parte ha dovuto ripiegare su dimensioni economiche per cui anche diverse propaggini della storicità romana sono state sacrificate al piccone della pianificazione), nonostante ciò Roma è ancora una festa per gli occhi: le cupole delle chiese barocche « bagnate » vistosamente dal sole; le fontane con la loro linfa vitale — l'acqua — elemento primigenio della esistenza del Creato; i vecchi muri color ocra « si aprono » con la loro tinta su un passato remoto di storia e di leggenda; il travertino consunto dalla pioggia e dal vento; i ruderi coperti di muschio; i maestosi palazzi; i colli che fanno da insuperabile fondale all'Urbe; il Tevere e, soprattutto, la gente romana con il suo tipico tratto espressivo tra il saggio e l'ironico, prezioso *humus* umano.

Però non è soltanto la bellezza di Roma che trattiene i turisti con garbata seduzione e neppure quella vita di folklore che, nonostante tutto, sopravvive e coinvolge il visitatore. È anche la cultura che in un ampio ventaglio si respira perfino camminando per le strade dove è dato imbattersi in « focolai » sapienziali (leggi, centri culturali) proposti da civiltà di altri Paesi. È anche l'emozione religiosa a cui pure i credenti delle altre confessioni, gli atei persino, non sempre riescono a sfuggire.

* * *

Roma ha una sua « magia » e non è un fatto che supera i limiti delle umane esperienze come invece avviene quando di questa magia si vuol « colorare » a tutti i costi qualche trama di sceneggiati anche televisivi.

È una magia per dir così terrestre, e che, nonostante questa radice tutta naturale e spontanea, ha turbato e continua a turbare gradevolmente gli uomini in tutte le epoche. In passato c'è stato (e l'interrogativo continua a essere proposto tuttora) chi si domandava come mai non si riesce a ripartire da questa città con tanto disinvolto stato d'animo come può avvenire altrove. Valga, tra le testimonianze del passato Hawthorne Nathaniel, uno dei maggiori narratori della letteratura americana. Nel 1857-1858 fu a Roma e durante quel soggiorno scrisse che « una volta che si è conosciuta Roma e la si è lasciata dove giace, come un cadavere da tempo in decomposizione... lasciata, stanchi senza dubbio delle sue strade strette, contorte, intricate... lasciata, nauseati dalla furbizia imbrogliona degli italiani, che ha ucciso qualsiasi fiducia nell'integrità dell'uomo, lasciata, ubriacati dalla sua languida atmosfera... lasciata, col cuore stretto per lo spettacolo desolante della sua rovina e per la situazione disperata del suo futuro... in una parola, lasciata odiandola con tutte le forze; quando si è lasciata Roma in questo stato d'animo, si resta stupefatti nello scoprire dopo poco che le corde del proprio cuore sono rimaste attaccate alla Città Eterna, e ci attirano di nuovo verso di lei, come se ci fosse più familiare, più intimamente patria anche del luogo dove siamo nati ».

* * *

Magia di Roma! Una magia che si sperimenta tra le mura di una classicità esemplare. Ma Roma non è soltanto un « comprensorio » archeologico affollato di memorie, disposto, così per dire, in una sistematica scenografia di « stands »; perché Roma rivela da sempre la sua « unicità » turistica anche e soprattutto nel ruolo di spinta e di proposta culturale che, per essere concreto, non

può separarsi dalle realtà attuali della sua compagine urbana e dai problemi che ne derivano come anche dalla vera funzione di civiltà che Roma svolge da sempre come il più importante centro storico del mondo. Quindi, a tanta storicità — che sta al vertice di un ideale indice di gradimento — deve sempre corrispondere « tanto » turismo. Questa spontanea proporzione non certo legata alle cifre, suggerisce, deve suggerire un discorso, che è la pietra angolare della complessa « quaestio » turistica: compito fondamentale non è solo quello di aumentare il numero dei turisti ma occorre agire sull'educazione, sul gusto; in definitiva, migliorare la qualità del turismo pur senza rinunciare alla quantità. È un discorso, questo, che l'Ente Provinciale per il Turismo di Roma ha iniziato da tempo, proponendo tra l'altro all'attenzione del visitatore i suoi opuscoli, i suoi libri, le visite guidate anche in zone archeologiche, i quaderni « civici » e d'arte dedicati alle scolaresche. Ma questo è un discorso che per essere valido deve essere portato avanti non solo dall'E.P.T. ma anche da parte di chi ne ha il compito statutario: dal Ministero della Pubblica Istruzione, dalle Sovrintendenze; dagli assessorati regionali e comunali, dalla scuola, dalle famiglie. Ecco la scuola e la famiglia che, per essere il fertile *humus* di sviluppo di una coscienza turistica, sono le « strutture » d'avanguardia per sensibilizzare, possiamo dire, a tempo pieno, l'opinione pubblica sul ruolo di Roma come « baricentro » di civiltà. Proprio perché la città ha a portata di mano una ricchezza culturale da tutti invidiata, occorrerebbe responsabilizzare innanzitutto l'attenzione degli insegnanti offrendo loro strumenti idonei per un aggiornamento sul piano artistico e poi didattico; convincerli ad impartire alle scolaresche un discorso che imprima ad essi un più alto senso di responsabilità civica. Anche la famiglia, ogni famiglia, dovrebbe essere responsabilizzata sull'utilità di godere in un ideale « usufrutto » questa ricchezza archeologica che Roma spande a manipoli; ecco perché il ruolo della scuola come intermediaria turistica è da tutti pressantemente auspicato.

* * *

Quindi, da una parte vi è un incentivo, a parole e a fatti, a costruire saldamente una « coscienza turistica »; dall'altra c'è Ro-

ma che, distesa in uno splendido scenario, continua a « catturare » le masse al suo fascino storico; un fascino che può provocare l'imprevisto come è dato riscontrare nell'avventura vissuta qualche tempo fa da una turista americana. Presa dalla nostalgia, la giovane donna in partenza per New York si è gettata dal taxi per restare a Roma. Mentre l'automezzo stava percorrendo l'autostrada che porta all'aeroporto, la signora ha chiesto all'autista di rallentare e, ottenuto quanto desiderava, si è lanciata fuori dal taxi. « Era troppo doloroso lasciare questa meravigliosa città » ha dichiarato la signora al sanitario che la stava medicando al pronto soccorso per le ferite guaribile in dieci giorni. Da questa insolita episodica a lieto fine, il cronista un po' affrettato potrebbe trarre un facile e gratuito reclamismo che si risolverebbe, in ultima analisi, in un malaccorto campanilismo di maniera. Invece, tra le righe che delineano questo stralcio di cronaca vi si deve scorgere uno spicchio di quella componente umana che preannuncia e accompagna il turismo: il bisogno insopprimibile, anche se non sempre realizzabile, dell'uomo di « emigrare », per dir così, verso altri lidi e sviluppare sempre più la sua vocazione alla socialità.

E questa socialità a Roma è facilmente realizzabile per quello spirito scanzonato che « segna » la vita dei romani nell'affrontare la vita. È vero che Roma presenta le sue rughe che non sono quelle, prestigiose, della sua vetustà anagrafica. Sono invece quelle che si ravvisano nella sua struttura urbana ormai a livello di metropoli. È anche vero che i problemi di Roma sono problemi comuni a tutte le grandi città. Problemi che possono risolversi solo con impostazioni programmatiche a lungo termine e che richiedono non soltanto studi approfonditi, che in parte sono stati anche avviati, ma (affinché i progetti degli urbanisti, dei tecnici e dei politici possano tradursi in soluzioni concrete) agibili e usufruibili da parte di tutti i romani. Il discorso vale per ogni questione: primieramente per la casa, per la lotta all'inquinamento, per il verde. L'orizzonte entro cui il turismo a Roma svolge la sua azione è la realtà storica *extra modum* dell'Urbe, provata dal cambiamento culturale, dalle ferite provocate dal disagio e dalle inquietudini

delle nuove generazioni e soprattutto dalla esplosione di una violenza insensata e feroce.

Però, in questo contesto esistenziale dove le rughe di una convivenza urbana si frappongono purtroppo come zone d'ombra tra il fulgore di una storia tramandata, Roma riesce a convincere prodigiosamente nel suo ruolo di centro storico del mondo.

* * *

In altri tempi, vi erano due categorie di turisti: quelli che giungevano d'inverno e formavano una schiera scelta e doviziosa. Poi vi erano gli stranieri dalla borsa più leggera che cominciavano a giungere a Roma con l'arrivo delle rondini. Poi anche a Roma, la vita della moltitudine ebbe il sopravvento su quella dei saloni dove si radunava il turismo di alto lignaggio. Ora gli stranieri provengono a Roma numerosi in ogni stagione. Della gente di passaggio, la maggior parte esce la mattina presto e resiste fino a sera a visitare ogni vestigia storica. Per andar piano e vedere bene, ci si serve ancora delle carrozzelle, ultimi esemplari delle famose « botti », segno emblematico di un romanticismo che si ostina a sopravvivere oggi in tanto bailamme veicolare, provocatore addirittura di tanto deprecato stress. Ed oggi le superstiti « stazioni di posta » delle carrozzelle, le vediamo ubicate vicino a questo o a quel « comprensorio » archeologico. E continuano (chissà per quanto tempo ancora?) ad essere modeste « infrastrutture » di un turismo che, se anche tingeggiato dei colori di una Roma che fu, è soprattutto cultura. La cultura è quindi connessa con il turismo, anzi è di esso una premessa; e quanto maggiore è la potenza del pensiero per una più profonda indagine, tanto più sono appagate le esigenze spirituali e tanto più vivo è l'impulso che si riceve visitando luoghi pubblicizzati vistosamente dall'industria turistica e di cui si è fatta conoscenza attraverso lo studio. Ed è utile, in tema di apprendimento, riandare con il pensiero e con l'indagine a coloro che della cultura si fecero « messaggeri » e che perciò sentirono il bisogno e il desiderio di viag-

giare; ci riferiamo in particolare all' '800, quando il turismo cominciò a muovere i suoi primi passi sulle tracce di Goethe, di Chateaubriand, di Stendhal, di Byron, di Shelley, di Hawthorne e di innumerevoli altri.

* * *

Il visitatore che giunge a Roma per soddisfare la sua esigenza turistica, che si risolve poi in una scoperta culturale, si aggira in uno stupendo contesto di fede che ripropone le prime tappe del cristianesimo vissute eroicamente da legioni di credenti. Avviene che il visitatore giunge a Roma per una esigenza spirituale più o meno avvertita di soddisfare, alla Fonte diretta, la sua sete di Verità; per calmare, nella luce inestinguibile del Centro della Cristianità, la sua ansia di bene; per trovare, nella parola del Vicario di Cristo e perciò nell'immutabile saggezza della Chiesa, il conforto ad ogni angoscia e la risposta a ogni dubbio.

In Roma, il turista, pur nel vorticoso ritmo di vita ultramoderna della metropoli, trova una così varia e ricca serie di concrete testimonianze della nascita, dello sviluppo e del trionfo della Cristianità che il suo animo resta soggiogato e sbigottito, quasi che alla sua ansia di conoscere, di sapere, di vedere, possano opporsi la vastità immensa e l'innumerabile complessità delle prove che la Capitale del mondo cattolico gli offre sulla Verità eterna di Dio.

Dalle Catacombe alle grandi Basiliche, dalle chiese ai Palazzi Vaticani, dai templi augusti del suburbio ai centri secolari dello studio, ai Palazzi che accolgono Ordini religiosi, congregazioni, seminari e biblioteche, ai conventi consacrati alla meditazione e alla sapienza; da tutta questa infinita materia, insomma, che si offre alla conoscenza, scaturisce una tale varietà e complessità di itinerari.

* * *

A chi osservi gli innumerevoli monumenti di Roma, si appalesa chiaramente la missione, affidata da Dio all'Urbe, di conquistare

e di reggere il mondo. Anche in questa vena spirituale si scopre la « magia » di Roma. Mentre la severa grandiosità e l'imponenza dei ruderi dell'Età imperiale ricordano come la Roma cesarea abbia conquistato la terra e soggiogato le genti con la spada, dettando le leggi del vincitore severo, ma anche donando ai popoli il poderoso impulso della sua civiltà e i fondamenti granitici del diritto; la solenne maestà delle basiliche paleocristiane, la mistica ingenuità della decorazione pittorica medievale, la grazia elegante e la miracolosa armonia di proporzioni della Rinascenza, l'esuberanza fantasiosa del Barocco, la raffinata musicalità stilistica del Rococò, rivelano che la Roma cristiana e cattolica ha riconquistato il mondo e le genti con la Croce, per reggerne le sorti spirituali con l'Amore, nel prestigioso fascino della sua bellezza immortale.

Il pellegrino che potrà vedere con i suoi occhi, e sentire nello spirito, come la Roma monumentale cristiana sia nata e si sia sviluppata accanto alla Roma monumentale pagana, fino a dominarla e quasi assorbirla ed assimilarla, osservando come i monumenti e le vestigia d'entrambe si accostino e si sovrappongano, pur rimanendo inconfondibili parti del tutto che raggiunge la perfezione; il pellegrino — dicevamo — acquisterà la certezza che anche i popoli, come le superstiti testimonianze del passato, possono serenamente convivere, svilupparsi e prosperare, senza urti e senza sopraffazioni e, soprattutto, senza sopprimersi.

Ecco perché Roma non è solamente la città degli archeologi, dei poeti o degli eruditi in genere; Roma è un po' di tutti, e tutti sono un po' romani; non tanto per le testimonianze d'arte che l'Urbe ha creato e conserva, quanto per il Credo che dalla Città Eterna si eleva e s'irradia e di cui l'arte è l'effetto e l'espressione.

Per sentire Roma e le sue significazioni, perciò, non bastano l'erudizione dell'archeologo o le conclusioni dello storico, come non bastano la sensibilità dell'artista o la fantasia del poeta: è indispensabile l'anima del credente, che sappia e voglia penetrare il segreto di tanta grandezza, cogliere l'essenza di tanta bellezza, rivivere e rinnovare i palpiti di tanto amore e, finalmente, assimilare lo spirito di tanta Fede.

Roma è la città della fede universale e ciò riesce convincente non solo per il cristiano dove « realizza » il suo credo ad ogni piè sospinto, ma anche per i credenti delle altre confessioni religiose. Lo si riscontra in Piazza S. Pietro, che è il « capolinea » di ogni pellegrinaggio. Qui in questo ideale anfiteatro si ritrova, per sommi capi (ci sia permessa l'espressione), quella geografia della fede che spesso appaga l'occhio quando « svela » in una vistosa policromia i suoi connotati anche nell'abbigliamento.

Ecco che il turismo a Roma diviene un tramite ecumenico di vasta ricchezza: il protestante, il musulmano, l'induista, il buddista, il cattolico, nei loro incontri sulle orme dell'antica cristianità, si « accordano » su una proficua intesa spirituale che, superando, per dir così, il contesto storico e teologico del loro credo, si arricchisce dei valori di una remota civiltà che a Roma ha le sue radici anche archeologiche.

Magia di Roma! Roma città dell'anima! Queste espressioni storiche, legate all'incontro del cuore con la maestosità sacra e profana dell'Urbe sono, per dir così, le credenziali che rivelano come il turismo a Roma procuri sentimenti che vanno al di là dello spazio e del tempo. Sono momenti di una città eterna, che vibrano intensamente, sostando dinanzi alla basilica di San Pietro. Lo spazio amplissimo della piazza, chiuso con i pennacchi delle fontane nelle braccia ricurve del colonnato, è degno vestibolo di tanto sagrato. Nel mezzo l'obelisco, come enorme gnomone, scandisce le ore fuggitive sopra questo quadrante dove si misurano i secoli.

Il turismo, soprattutto in questa dimensione, è tramite per ricordare alle genti, che approdano in questa singolare esedra dello spirito, la funzione di civiltà cristiana e umana che Roma svolge da sempre.

RAFFAELE TRAVAGLINI DI S. RITA

C'è un uccello marino, il « quattr'occhi » o « gogol », da cui Nicola ha derivato il cognome, e n'è rimasto incantato al punto di annotare accuratamente a lapis, in uno dei suoi quaderni, la descrizione:

« *Gogol*, grande come una grande anatra, bianco con penne rosse in prossimità del capo come delle coccarde, e zampe molto indietro verso la coda. È difficile colpirlo, perché, non appena messo in allarme, si immerge con tutto il corpo e solo il collo resta fuor d'acqua. Non può correre sulla terraferma. Nuota altero e rapido sollevando il lungo becco. Ogni tanto prende i figli sulla schiena e naviga con loro. Si tuffa in profondità e rimane a lungo sott'acqua ».

Gogol lascia Vasilievka (la sua vecchia casa di campagna), lascia il natò borgo ucraino di Soròčincy dov'è nato il 1° aprile 1809 (sulla carta del governatore di Poltava è contraddistinto dal coriandolo rosso più piccolo) e nel 1828 muove spavalamente alla volta di Pietroburgo, città favolosa, deciso a conquistarvi fama e denaro.

Ha frequentato con scarso successo il ginnasio a Nèžin, il liceo a Poltava. Il suo russo è sclastico e l'userà spesso in modo scorretto, incappando in varie incertezze sintattiche, lessicali, persino ortografiche. Perfetto invece l'ucraino, lingua materna: un volgare, un vero e proprio « patois de l'âme » (provocherà una certa rivoluzione nella prosa letteraria russa, Gogol, sostituendo al linguaggio convenzionale forme vive e aderenti al linguaggio parlato; ma finirà, nel consenso dei letterati contemporanei, col sentirsi spesso un plebeo).

L'amore per la letteratura l'ha ereditato dal padre, Vasilij, autore di poesie in russo e di commedie in ucraino. Dalla madre, Maria, eredita la sensibilità dell'animo, la finezza dei sentimenti.

Ha una commendatizia dello zio materno, il senatore Trocinskij, ex ministro della Giustizia. Sogna, entrato al Ministero, uno scatto dopo l'altro, di buttare presto alle ortiche le mezzaniche del travetto, per calzare sul ciuffo ribelle la feluca di ministro.

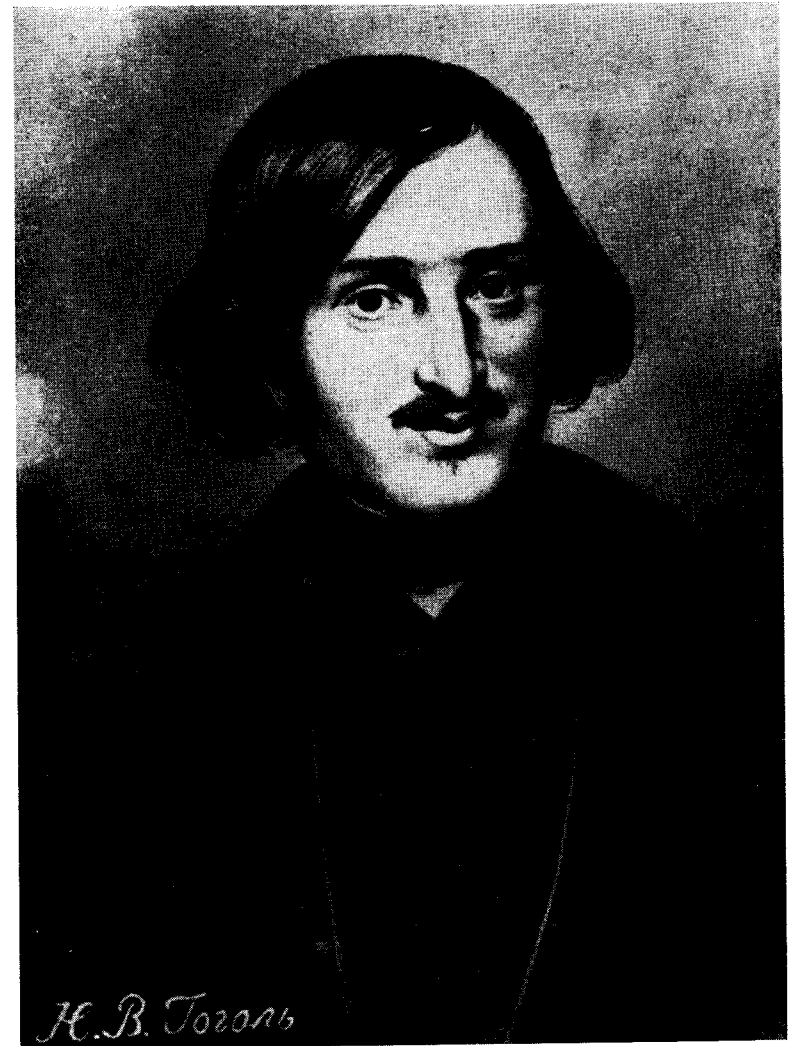
Appena sceso dal treno, il candito provinciale di Soròčincy è affascinato e insieme frastornato dall'aria della capitale.

« Era un immenso sfolgorio: rumori, fracasso, luci. Muraglie di quattro piani si slanciavano in aria d'ambo i lati, carrozze passavano come turbini: il fragore delle ruote e degli zoccoli dei cavalli scrosciava come un tuono [...] I ponti tremavano; i cochieri, i postiglioni sciabolavano l'aria di grida; la neve strideva sotto mille slitte sfreccianti in ogni dove; i passanti si addensavano in una calca compatta sotto i palazzi e le loro ombre gigantesche apparivano e sparivano lungo le muraglie [...] Fino dai tempi più lontani, dall'età in cui non avevo ancora discernimento, io ardevo di un inestinguibile zelo di rendere la mia esistenza necessaria al bene della patria e anelavo arrecare sia pure la più piccola utilità. Il pensiero angoscioso che non potessi, che me lo impedissero, che non mi dessero modo di arrecare quella più piccola utilità mi gettava in un profondo abbattimento. Un sudor gelido mi imperlava la fronte al pensiero che forse avrei dovuto perire nella polvere senza segnare il mio nome di alcuna cosa bella. Essere al mondo e non lasciare traccia della propria esistenza è terribile per me ».

Figuriamoci se Gogol abbia voglia di tapparsi subito in un ufficio! Piglia tempo. Comincia a frequentare i teatri, sosta alla bottega da caffè; ordina un frac azzurro coi bottoni di metallo; compra scarpe, cappelli, guanti e « altre porcissime e indispensabili piccolezze » e così dà fondo al gruzoletto di rubli.

Troppo pigro, troppo svagato, troppo fatuo, per sedere otto ore all'infilà più lo straordinario alla scrivania, impugnare una penna, concentrarsi sulla pratica da evadere. A lungo andare si limita a un'affacciatina al Ministero il ventisette del mese, saluta i colleghi, riscuote lo stipendio. Finché, nauseato di burocrazia e burocrati (o per un certo scrupolo di coscienza) volta le spalle all'ufficio e ripiega sulla letteratura.

Stampa (senza fortuna) l'*Hans Küchelgarten*, un idillio in versi;



Nikolai Gogol (1809-1852).

(Fotokhronika TASS)

ma non è una improvvisa illuminazione, sibbene un tentativo di guadagnare denaro, in attesa che il cielo sia tanto gentile da avviarlo sulla strada giusta.

Unica gioia, in quegli anni grigi, l'incontro e l'amicizia con Aleksandr Puškin. Gogol lo considera il suo unico maestro ed è Puškin a dargli il soggetto per *L'ispettore* e le *Anime morte*, salvo a uscirsene sorridendo con gli amici comuni: « Bisogna guardarsi da questo ucràino! È capace di spolparti vivo ».

Gogol pubblica nel frattempo *Serate al villaggio presso Dikanka*: racconti vibranti di colore, di fantasia, di umorismo. Puškin si limita a commentare: « Ecco un'allegria vera, sincera, schietta ».

A Pietroburgo s'è reso conto dell'importanza delle amicizie. Tramite Somov, direttore dell'almanacco Severnye, conosce Dèl'vig, tramite Dèl'vig arriva a Žukovskij, direttore della Literaturnaja Gazeta, nonché precettore del principe Alessandro, erede al trono di Russia, Grazie a Žukovskij, influentissimo a corte, è nominato, con delibera imperiale del 9 febbraio 1831, ordinario di storia medievale all'« Istituto Pedagogico » e si prepara alle lezioni leggendo Villani e Muratori, gli storici italiani.

« Credo che a casa mia non siano granché soddisfatti » confida all'amico Danilevskij. « Invece di un ministro sono diventato un professore ».

Spera, però, che sia un impiego di ordine transitorio e continua, untuosamente, a sbruffare d'incenso il suo protettore Žukovskij: « Oh, con quale entusiasmo netterei la polvere delle vostre scarpe con i capelli della mia testa, giacerei ai piedi della Vostra Eccellenza, raccoglierei con avido orecchio il dolcissimo nettare delle vostre labbra! ».

Per sua fortuna, è l'ultimo impiego. Dopo la cattedra di Pietroburgo, ha una cattedra di « sostituto professore di storia » all'Università di Mosca; ma ci rinuncia col pretesto di non esservi affatto preparato. Più tardi, a Roma, stentando la vita, sbrigherà, senza successo, per avere un posto di segretario all'Accademia russa.

Esistono molti ritratti del Belli (uno di Anonimo, un altro di Carlo De Parise, un altro ancora di Guglielmo De Sanctis), tutti

dipinti a olio. L'unico a penna (un Belli vecchio e ammalazzato) è di Domenico Gnoli, biografo puntuale:

« Lo ricordo come fosse adesso, il povero Belli, con quella ipocondria che gli grommava giù dalla faccia, con quel suo fare da misantropo, la fronte alta, la faccia lunga e piuttosto gialla che pallida, i movimenti penosi come d'uomo che abbia il freddo nell'ossa: lenti ed arguti l'occhio e la voce, chiuso il collo nel suo cravattono nero ».

Quanto al primo impiego « computistico » (così lo chiama Gioachino nelle pagine autobiografiche di *Mia vita - non terminata*) e all'amministrazione di casa Rospigliosi, e la commendatizia è di Vincenzo, zio paterno.

« Il pennino nuovo e l'inchiostro fluido » scrive Mario dell'Arco « spingono l'"apprenti rond-de-cuir" a mettere da parte il libro-mastro e affrontare la poesia. Spiccano bianche le mani contro il lustrino nero delle mezzemaniche. Invisibili, invece, le ali. Ali alle caviglie d'un Mercurio dedito a traffici poetici. Sazio il computista di incolonnare numeri, il poeta se la svigna per fare quattro passi sulla tenera erbetta di Parnaso, a braccetto di Polimnia, di Erato, di Talia, Muse di fiducia ».

Passa nel 1807 all'« Amministrazione della Reverenda Camera degli Spogli » in qualità di « novizio »: mensile « onorario », tre scudi. Nel 1809 è all'« Amministrazione imperiale del Registro e Dominii », sotto il De Villers, uscendo l'anno dopo con un « piccolissimo soldo di quiescenza » e una buona amicizia con la lingua d'oltr'Alpe.

Nel 1811 (la commendatizia è di Filippo Ricci, « dolcissimo amico ») è alla segreteria del principe Stanislaò Poniatowski (vulgo « Pignatosta »). Scrive Domenico Gnoli: « Gioachino era per natura indocile d'ogni soggezione, abborrente dalle cerimonie e perfino dalle convenienze, avvezzo a versar fuori, tra gli amici, quello che gli veniva sulle labbra, e incapace di far l'invettiva e il sarcasmo [...] Perciò non poteva reggere a lungo in quel nuovo mondo ».

Il quarto impiego è all'Amministrazione Generale del Bollo e Registro (1861) con la qualifica di « Commesso di terza classe » e il soldo mensile di dieci scudi. Un impiego sollecitato dal Poeta alla vigilia delle sue nozze (lui, povero: lei, ricca), per evidenti ra-

gioni di dignità. La commendatizia stavolta è della principessa di Piombino, amica intima di Mariuccia nonché del cardinal Consalvi, segretario di Stato. L'anno seguente un'altra spintarella e il travetto-malgré-lui è nominato « commesso di seconda classe » con il soldo mensile cresciuto a quindici scudi.

Entrato nelle buone grazie del direttore generale, il conte Vincenzo Pianciani, ne approfitta per salare l'ufficio, scorciare la settimana e garantirsi un sostanzioso week-end, oltre che fare il « ponte », quando il giorno lavorativo capita tra due feste. Senza contare il raddoppio delle ferie, utile per allungare il viaggio estivo.

Ovvio che alla prima occasione trova il modo di sdebitarsi poeticamente con il suo protettore. Il 12 agosto 1826 sono quattro quartine di settenari in lingua, « fatti ex-tempore per commis.e di Gioachino Roberti, cameriere del Sig. Conte Vincenzo Pianciani, per accompagnargli un mazzo di fiori nel giorno di lui natalizio ». Precedentemente erano state due quartine, sempre di settenari, « per compagno di un mazzo di fiori offerto dagli impiegati dell'amm.ne g.le del registro al loro amato amm. Sig. Co. Pianciani che li visitò dopo pranzo da essi avuto in campagna ».

Nel 1827 (dobbiamo riconoscere che ha resistito anche troppo) viene collocato a riposo e gode, a titolo di pensione, d'un « soldo mensile » di quindici scudi.

TARCISIO TURCO

A cento anni dalla morte di Eugène Viollet-le-Duc (27 gennaio 1814, Parigi - 17 settembre 1879, Losanna) alcune importanti esposizioni hanno messo nuovamente in risalto l'opera di uno dei più celebri architetti francesi dell'800: una mostra al Grand Palais, e, contemporaneamente, « Le Voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc » all'Ecole Nationale des Beaux Arts di Parigi, inoltre, a Firenze, la presentazione, all'Accademia delle Arti del Disegno, dei disegni « italiani » già esposti all'Ecole Nationale.

Anche Viollet-le-Duc può essere considerato « homo universalis » che si dedica a molteplici attività: appassionato della storia e dotato di spirito scientifico, oltre che di volontà di modernità, seppe essere al medesimo tempo archeologo, restauratore (a lui si deve il restauro delle torri di Carcassonne e della Cattedrale di Notre-Dame), costruttore che impiega anche le nuove tecniche di costruzioni in ferro, allestitore di scene, disegnatore di mobili e arredi religiosi, creatore policromo di vetrate per Cattedrali, scrittore e storico professionista (con la *Encyclopedie d'Architecture*, il *Dictionnaire raisonné*, gli *Entretiens sur l'Architecture*), teorico di una architettura funzionale e razionale, pedagogo, geologo, antropologo. Ma non sarebbe stato tutto questo se non fosse stato, anzitutto, disegnatore e viaggiatore. Il viaggio fu la sua vera scuola, il disegno il momento della sua applicazione, della sua conquista intellettuale, e della sua riflessione. Disegnare era per lui « appropriarsi » dell'oggetto del proprio studio perché, come dice nella sua *Histoire d'un dessinateur*, vedere è disegnare e, allo stesso tempo, sapere. Egli aveva bisogno di apprendere e poi trasmettere il proprio sapere col disegno, che diventava quindi non solo documentazione, interpretazione delle antiche architetture, ma metodo, studio, vita.

Da adolescente, i pochi anni passati in collegio gli provocarono una insofferenza per i corsi scolastici, tanto che già diciassettenne sceglieva come sua strada quella del « viaggio » e della « pratica ». Portato per l'architettura, tanto che volle fare tirocinio nei laboratori di reputati maestri, preferì i cantieri alla Ecole des Beaux Arts di Parigi o all'Accademia di Villa Medici a Roma, considerando la scuola una fabbrica di architetti che uscivano pressoché uguali l'uno all'altro; e lavorò per Ciceri, il grande scenografo dell'Opéra e delle feste pubbliche, si propose di studiare « sul campo » i più bei monumenti di tutte le epoche. Si formò studiando specialmente l'architettura e l'arte medioevale. Prima si recò in Auvergne e Normandie, visitò i castelli della Loire, si appassionò alle catene montagnose dei Pirenei, poi si portò in Italia per cercarvi un'Italia diversa da quella già divulgata dai viaggiatori romantici. Fu un viaggiatore libero, nemico del lungo soggiorno, curioso. Preferì essere autodidatta e il viaggio fu il metodo di apprendimento a lui più confacente, in considerazione del fatto che disegnava tutto ciò che lo colpiva. Il disegno gli permetteva di osservare con attenzione, di andare a fondo, di prendere amore per le cose.

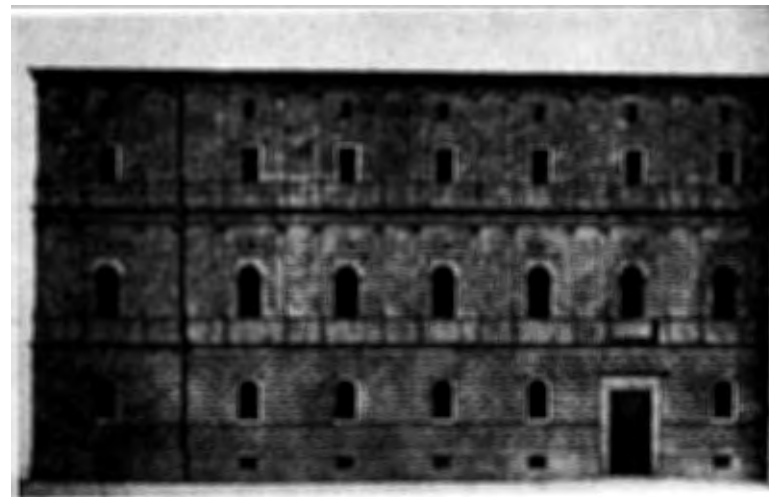
« Corro di città in città — scriveva nelle lettere spedite dall'Italia, ora raccolte nel volume *Lettres d'Italie* — per cercare nelle pietre una felicità e una gioia che non si può provare che in mezzo ad amici e teneri parenti... Quando si vive come faccio da diciotto mesi soltanto circondato da opere d'arte, tutti questi monumenti, sculture, colonne, hanno un linguaggio; sono, più che amici, amanti; si gode a vederli, studiarli, conoscere i loro andamenti, sentirli vicini, e si dimentica la vita... ».

Col disegno, dunque, assimila, gusta a proprio agio, fermo per giornate intere davanti anche a un solo monumento. Nel disegno il pensiero, la valutazione, la comprensione, prendono corpo e si oppongono alla « apparente indifferenza dei luoghi ». Vedere è disegnare, osservare, comprendere, ricordare per sé e per gli altri, sapere. E sapere è creare, costruire.

Fu in Italia quattro volte (se si eccettuano anche due brevi soggiorni di vacanza sul Lago Maggiore, a Belgirate), e cioè nel



Veduta generale di Villa Medici.



Palazzo della Cancelleria. Elevazione di una metà della facciata.



Analisi della struttura delle Terme romane.

1836-37, per diciotto mesi, cominciando il suo « viaggio in Italia » da Genova — vi era giunto in battello — proseguendo subito per Livorno, Civitavecchia, Napoli e Sicilia, dove eseguì un notevole numero di disegni, impressionato dai templi greci come dalla Cattedrale di Palermo. Da qui tornò a Napoli e poi si recò a Roma: indi in Toscana, — a Firenze, Pisa, Siena — ancora a Roma, poi in Umbria e a Venezia. Il secondo viaggio fu nel 1864 per un breve soggiorno a Pompei, e il terzo nel 1871 per un nuovo contatto con l'Italia del nord, Venezia e Firenze. Nel 1873 tornò ancora a Pompei. Ma il suo fondamentale « viaggio in Italia » è quello del 1836-37, donde riportò migliaia di disegni. Studiò, in Sicilia e a Roma, l'antichità classica, ma si dedicò specialmente, in Toscana e a Roma, al Medio Evo e al Rinascimento. Questo studio intenso gli permise di formulare concetti e dar loro pratica attuazione nel campo del restauro dei monumenti, mentre contemporaneamente interpretava l'architettura medioevale, ed esercitava influenze e dava contributi all'arte contemporanea.

Arrivò a Roma ai primi di agosto del 1836, installandosi al n. 61 di Via delle Carrozze, dove si trattene sei mesi, e ne riportò 226 disegni di cui si ha una lista cronologica. I soggetti furono il Colosseo, la Colonna Traiana, l'Arco di Costantino, frammenti di sculture osservati al Museo del Vaticano, l'Arco di Tito, le Terme di Caracalla, le rovine di Villa Adriana a Tivoli, per quel che riguarda la Roma antica; San Giovanni in Laterano, Santa Francesca Romana, San Pietro in Vincoli, Palazzo Farnese e la sua corte d'onore, la Cancelleria — alla quale dedicherà uno studio completo —, Villa Madama, Santa Maria del Popolo, le Logge di Raffaello in Vaticano, per la Roma del Medio Evo e del Rinascimento.

La Roma antica quasi lo stordì. Scriveva il primo novembre 1836 al padre: « Non oso ancora parlarti di Roma, che conosco così poco, ma mi rende infelice vedere tante cose e non sapere ancora, là dentro, quali debbo studiare e quali trascurare. Gli uni mi dicono: studia l'antico, è la fonte di ogni cosa bella nell'arte. Gli altri mi ripetono: non dimenticare il Rinascimento... Alcuni:

vedi e osserva continuamente il materiale della tua arte. E gli altri: occorre applicarsi alla parte artistica dell'architettura, è ciò che manca a tanti architetti... La verità è che bisogna aver visto Roma per farsi un'idea della immensità degli studi che vi si possono fare: e sento che bisogna intraprendere un lavoro costante se si vuole profittarne ».

« Non sento ancora la forza, a Roma, di intraprendere un lavoro qualsiasi... Le concezioni colossali dell'antichità mi spaventano; mi domando, cerco qual'è il genio che ha potuto ispirare agli artisti antichi questa bellezza di proporzioni, questa purezza di forme, questo vigore di esecuzione che ha presieduto ai loro monumenti, e non so dove trovarne la fonte... Ci vuole del tempo per raggiungere dei risultati, a Roma... Benché già preparato sulle antichità e i costumi romani, provo qui ciò che non ho provato da nessuna parte, cioè una stupefazione, un intontimento completo. Non l'ho provato in nessuna parte, forte così, nemmeno in Sicilia. In attesa di rimettermi passo dal Colosseo al Pantheon, dal Pantheon a San Pietro, o da Santa Maria Maggiore a San Giovanni in Laterano e da San Giovanni in Laterano al Colosseo (perché il Colosseo è il centro dei miei affetti)... Ecco fino ad ora come passano le mie giornate a Roma... ».

E l'otto febbraio 1837:

« Roma è per l'artista coscenzioso un terribile crogiolo da cui occorre uscire puri. È qui dove il talento si deve sviluppare, la carriera iniziare. Disgrazia a colui che, a Roma, non ha saputo cogliere quel che poteva sviluppare il suo genere di talento... ».

Passa dal Rinascimento all'antico. Studia « gli insiemi, le distribuzioni, le masse, per così dire, del Rinascimento; e i dettagli e la costruzione dell'antichità ».

« Tutti i monumenti dell'antichità, a Roma, sono stati misurati, rilevati, si possono trovarne dappertutto, ma i dettagli sono stati spesso mal fatti, o almeno fatti con troppo poco di coscienza e di rispetto; si è cambiato, restaurato, arrangiato, distrutto, il loro carattere. Cerco dunque di raccogliere il maggior numero possibile di dettagli dell'antichità, e di copiarli, di studiarli senza mai mettervi del mio, e senza restaurare. Mi sembra che prima di



S. Maria del Popolo. Facciata.

fare dei restauri occorrerebbe aver studiato a lungo (con sacrificio di se stesso) il resto dei monumenti antichi, sia come masse e disposizioni che come dettagli, senza nulla aggiungere ».

Va al Colosseo e non si stanca di guardarlo nella costruzione esterna e all'interno. Siede sull'arena e trema per il freddo, ma dopo alcuni sforzi per comprendere i problemi architettonici è preso dall'immaginazione. Allora « vedo il Colosseo col suo mare immenso di gradini coperti dalla folla romana ». E del Colosseo conserva un rapido schizzo pieno di vita.

Davanti alla Colonna Traiana (28 aprile 1837) fa queste riflessioni: « Quando il Romano vuol essere artista, non è facile uguagliarlo... In questa concezione si sente il Romano, si ritrovano le idee di ordine, di metodo, il sentimento del popolo dominatore spinto fino al sublime... Dalla base alla cima di questo monumento ritrovo, per così dire, l'impronta del genio politico e ammi-

nistrativo dei Romani... L'artista sparisce, il monumento è un *senatus-consultus* e tutto è detto ». E si lascia andare al suo amore per le pietre, per arrivare « fino al fanatismo ».

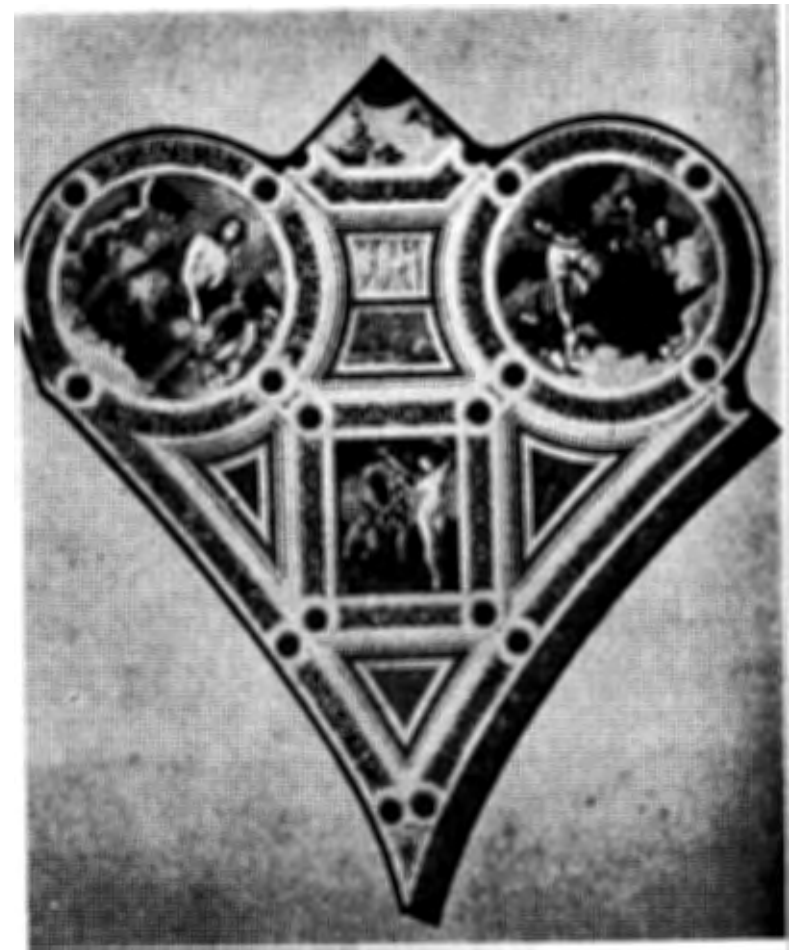
Sulle Logge e le Camere di Raffaello:

« La potenza del genio di quest'uomo è qualcosa di soprannaturale. La vista di questi capolavori mi rende scontento di me stesso e mi taglia le braccia e le gambe... È una felicità reale vivere in mezzo a questi capolavori. Raffaello è l'artista degli artisti, amante dell'antichità e della natura; in tutto ciò che ha fatto ha messo un gusto e una elevazione che non si afferra completamente che vivendo a lungo in mezzo alle sue opere. Il poco che noi possediamo a Parigi non dà che una debole idea della grandezza e del gusto squisito di questo divino maestro, che comprendeva e sapeva così bene armonizzare tutte le arti: architetto, pittore, facente eseguire la scultura sotto i suoi occhi, amava e rispettava egualmente queste arti, e sembrava avere l'anima troppo elevata per occuparsi dell'una senza occuparsi dell'altra. Io non sono che un povero apprendista inesperto, ma ho tentato in qualcuno dei miei lavori di dare una debole e triste idea, è vero, del gusto di questo essere divino quando applicava la pittura all'architettura, e faceva valere l'una attraverso l'altra. Non avrei potuto separarmi da questi capolavori senza cercare di conservarne una debole riflessione, non fosse che per me stesso »...

Conduce una vita di lavoro e di studio ma va anche ai balli dei Torlonia, e visita l'Accademia di Villa Medici, persuaso di progredire meglio da solo, senza maestri se non i monumenti, e rifuggendo dal metodo di lavoro degli studenti dell'Accademia, nel timore di esserne influenzato, e d'altronde risoluto a non imitarli, « perché non mi contenterò mai della mediocrità ». Infine approfitta dei dintorni di Roma, Tivoli, Nemi, Albano, Subiaco...

Arriverà il momento della partenza, il 4 giugno 1837.

« Lasciamo la nostra bella Roma, con il cuore un po' triste. Ci eravamo affezionati alle sue vecchie mura, ai suoi grandi palazzi e alla sua bella severità; pensare che forse non rivedremo tutto ciò mai più!... ».



Quarto di una volta delle stanze di Raffaello in Vaticano.

« Ho trovato Firenze bella, più bella ancora dell'altra volta... Sento già il rimpianto di avere lasciato Roma, e la sua semplicità così calma e bella. Mi sento triste di non poter più vedere in ogni momento queste belle rovine così poetiche e in mezzo alle quali ci trovavamo continuamente. Ho voglia di ripetermi che Firenze è bella, ma non è Roma! ».

A Firenze gli hanno dato impressioni indimenticabili il Palazzo della Signoria, i Lungarni, Palazzo Pitti e la Cattedrale. Siena però, — ha già osservato — « eguaglia Firenze e può anche farla dimenticare »; mentre a Pisa non gli è piaciuta la Torre Pendente « estremamente sgradevole a vedersi, a mio avviso, sarebbe infinitamente meglio che fosse dritta! ».

Lavora a Firenze per qualche settimana, poi prosegue per il nord: Bologna, Padova, e l'ultima grande tappa, Venezia, la cui magia lo sconvolge.

Quando il 14 agosto rientra in Francia è pronto per iniziare la carriera di architetto. Sarà Prosper Merimée, Ispettore Generale dei Monumenti Storici, ad affidargli il primo lavoro di restauro: e la sua ascesa diverrà ormai inarrestabile.

Viollet-le-Duc raggiunse la grandezza nell'architettura, ma non soltanto in quella monumentale, anche se poi fu più apprezzato come sobrio costruttore di chiese di campagna che di grandi palazzi. Avendo studiato le simmetrie degli antichi edifici, non esitò anche — per così dire — a distruggerle, come nel progetto di un grande albergo parigino; o arricchì le costruzioni da lui ideate impiegando la policromia, studiata negli edifici pompeiani e nelle cattedrali medioevali, per arricchirne i valori architettonici e non per diminuirne l'importanza fondamentale. Gli furono affidati grandi lavori di restauro, e andò incontro anche a molte critiche. Ideò un Palazzo dell'Opera cui però fu preferito il progetto di Charles Garnier, più barocco, meno razionale. Ma la sua influenza venne soprattutto attraverso gli scritti teorici, dove negli *Entretiens* si ravvisa uno dei fondatori dell'architettura moderna. Impegnato anche nel disegno e nella creazione di mobili, nella compilazione di un *Dictionnaire raisonné du mobilier français* (1858), nella

decorazione di appartamenti, (la « camera dorata » dello Chateau d'Eu, la camera dell'imperatrice a Pierrefonds), in lavori di oreficeria, in arredi religiosi, vestiti sacri, vetrate, ideatore nel 1856 del « Treno imperiale », fu tra gli annunciatori dell'Art Nouveau e del Modern Style, pur difendendo la convenienza dello stile gotico, che resterà alla base delle sue concezioni, e l'utilità di impiegarlo nel XIX secolo.

Ammirato da Gaudì — che apprezzò il suo lavoro di restauratore a Carcassonne —, preannuncia il *liberty* francese, anche nei suoi aspetti decorativi e strutturali, e quindi Emile Gallé, famoso per i suoi vetri dalle colorazioni fantastiche, che fondò una scuola di arti e mestieri, cui collaborarono ebanisti, arredatori, orefici e architetti, Hector Guimard, che riprese un sistema di colonne a V ideato da Viollet-le-Duc per un mercato coperto, e tutta l'architettura che è basata sull'uso razionale dello spazio e sulla dinamica, sull'affermazione di principi di logica, armonia e sentimento che erano già stati sostenuti negli *Entretiens*.

Interessato alla natura, i suoi motivi di foglie — sui letti, sulle sedie —, gli ornamenti per sostenere la linea generale delle costruzioni e non per distaccarsene, lo mettono all'avanguardia dello stile floreale.

MARIO VERDONE

BIBLIOGRAFIA

Sul viaggio in Italia di Eugène Viollet-le-Duc:

Le Voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837, Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, Paris, 1980; Centro Di, Firenze, 1980 (Catalogo in lingua francese).

Il viaggio in Italia di Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837, Sala dell'Accademia delle Arti del Disegno, Firenze, aprile-giugno 1980 (Allegato al Catalogo, in lingua italiana).

Lettres d'Italie adressées par Eugène Viollet-le-Duc à sa famille. 1836-1837,
annotées par Geneviève Viollet-le-Duc, Paris, Laget, 1970.

Lettres sur la Sicile à propos des événements de juin et de juillet 1860,
Paris, F. Chamerot, 1860.

Le principali opere di Eugène Viollet-le-Duc comprendono anche:

Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle
(1854-1868).

Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la
Renaissance (1858-1875).

Entretiens sur l'architecture (1863).

Histoire de l'habitation humaine depuis les temps historiques jusqu'à nos
jours (1875).

Histoire d'un dessinateur (1879).



Sette anni in Castello per amore del Tasso (truffa con falso)

Il patrizio di Orte Mariano Alberti, capitano della fanteria pontificia di linea, accorse sulle mura della città, nei moti del 1831, e respinse i rivoluzionari « insorti » che ne tentavano l'entrata. L'azione risultò sicuramente a credito dell'ufficiale, negli irrequieti primordi del sacro principato di Gregorio XVI (è la sola che ne registra il fedelissimo cliente del papa bellunese Gaetano Moroni). Ma il militare, più che di armi, era appassionato di poesia epica, anzi dell'ultimo epico d'Italia, il Tasso. Ne sapeva tutto ciò che è noto, e molto altro di quanto si vorrebbe da secoli sapere, come si sentirà. Qualche anno avanti, nel '27 e '28, aveva già preso a giostrargli intorno, scoprendo una stanza, una quartina, tre sonetti e un'ottava nuovi, che si era fatto autenticare da monsignor Gabriele Laureani, in Arcadia Filandro Geronteo, consumato latinista in prosa e versi e per ciò ritenuto anche esperto di filologia critica (era un altro gregoriano, e diventò nel '38 primo custode della Biblioteca Vaticana). Il prelado galantuomo ripensò certo alle « armi pietose » e al « capitano », e in grazia della protasi famosa firmò senza sospetto la garanzia. Era appena, per l'Alberti, un farsi la mano. *Audaces fortuna iuvat*. Passato qualche anno, i giornali, precorritori d'ogni ventura alla maniera che tutti sanno, fecero notizia, come usa dire, con uno strepitoso annuncio della molto autorevole *Gazzetta privilegiata* di Milano.

La quale, un giorno del '34, divulgò che in una biblioteca principesca romana (Falconieri) era stata scoperta una cassetta segreta, contenente rime amorose e sdegnose del Tasso, ghiottissime. Ce n'erano di sequestrate dal duca Alfonso II, quando aveva confinato il poeta a Belriguardo; di dettate al tempo della chiusura nel convento di San Francesco; di scritte durante la prigionia nell'ospedale di Sant'Anna; di ritrovate addirittura nella

stanza della principessa Eleonora, alla morte di questa. Il tesoro di carte, si coloriva, era stato mandato da Ferrara a Marc'Antonio Foppa, primo editore a Roma nel 1666 delle opere « non più stampate » tassiane, e per debiti rispetti tenuto sotto chiave. Il rigoroso scienziato Galileo era incantato dalla fantasia portentosa dell'Ariosto, ma l'Italia e l'Europa romantiche deliravano per la *Gerusalemme liberata* e il suo cantore dall'errante-dolente vita. Un Falconieri citò subito in giudizio il conte capitano scopritore, ma questi produsse bravamente una ricevuta, attestante il suo acquisto da quell'amministrazione di due volumi (senza distinta) di lettere e poesie tassiane. Il tribunale dispose il « non luogo a procedere », ordinando la restituzione dei manoscritti, che erano stati sequestrati. Respinto il primo assalto, l'ufficiale sviluppò il piano. Poiché l'Italia a scomparsi si prestava a operazioni fuori tiro, iniziò a Lucca nel '37 l'edizione, a puntate: *Manoscritti inediti di Torquato Tasso ed altri pregevoli documenti per servire alla biografia del medesimo, posseduti ed illustrati dal conte Mariano Alberti e pubblicati con facsimili per cura di Romualdo Gentilucci*. Stampatore un Giusti, che ne tirò fuori, lentamente, sei fascicoli in-folio (settanta pagine con 33 tavole). Gli associati furono 317, titolati ma in numero non spettacoloso. Spericolatamente, l'Alberti allungò il passo, e s'imbarcò più in grande con un altro editore, che doveva impiantare le tende, sempre *extra moenia*, a Napoli.

Era costui suddito, anch'egli, del papa, e aveva in Ancona tipografia, libreria e qualche altra industria. Il prenome e cognome, Candido Mazzarini, risultano a contrasto, e il sèguito dei fatti mostra che fu il primo a prevalere, di larga misura. Gli affari prosperavano e la sua grossa famiglia ne era mantenuta con decoro; ma un giorno, capitato per disgrazia a Roma, egli incontrò il conte e militare, che lo invitò lautamente e lo attirò con oratoria insolita alla gente del suo mestiere, quale pare possedesse. La nuova edizione da intraprendere, senza rispetto della cessione già fatta allo stampatore lucchese, sarebbe stata sotto gli auspici di personaggi regnanti, e con la promessa della regina vedova di Napoli (evidentemente, una patita del Tasso) di associare « forzosamente » alla pubblicazione i quattromila Co-

123

Care Ninfe del mar, leggiadre e belle,
che ubir solate ogn'vor la gioia e i piaceri
De uaghi amanti, e per d'innamorati
Vdite il mio cordoglio, e per d'innamorati
Ch'arch'io de Amore, e per d'innamorati.

Quando sola tra voi stanti a diletto
Coei, ch' i adoro, e che b'mio non crede,
Fatele fede
Del mio giusto dolore,
Che per lei sono in servitù d'Amore.

Ditele, che miraste al pianto mio.
Fermatevi a mirar di questi Colli
Bagnati, e molli,
E queste fide arena,
Tutte segnate, ancor, de le mie piene.

E che più volte al suon de miei lamenti
Risposer l'aure, e per pietà veloci
Portar le voci
De miei calchi sospiri
A lei, che gode sol de miei martiri.

Autografo del Tasso in un codice Falconieri (Bergamo, Biblioteca Civica).

muni del Regno. Conti alla mano, centinaia di migliaia di ducati. Candido (alla lettera), il 30 giugno 1838, copiò la « scrittura sociale » vergata nella minuta dall'uomo di penna Alberti: un contratto di venticinque articoli, particolareggiatissimi. La raccolta, « vera, completa, interessante », della quale si prevedeva la divulgazione anche in lingua francese e inglese, non era solo di autografi e documenti. Annoverava cimeli più sorprendenti, come una scrivania e posata del Tasso, un suo portafoglio con memorie segrete ricamato da Barbara moglie di Alfonso, un agoraio e ventaglio di Eleonora, un arazzo punteggiato da Lucrezia, una fiaschetta da polvere sulfurea del duca, con la derrata d'una quadreria di ritratti estensi. Una somma non minore di scudi duecentomila, calcolo prudenziale, doveva assicurare presso una banca il bavoloso *bric-à-brac*. Ma reali e sonanti, « in tanta moneta effettiva d'argento », furono i quattromila scudi, riscossi all'atto della firma dallo scopritore, che tirò a sé il mucchio del denaro, lo contò e tanto disse essere (la scena restò impressa nella memoria dello sborsante, che per raggranellare il valente ritirò i capitali investiti altrove e cedette le sue industrie).

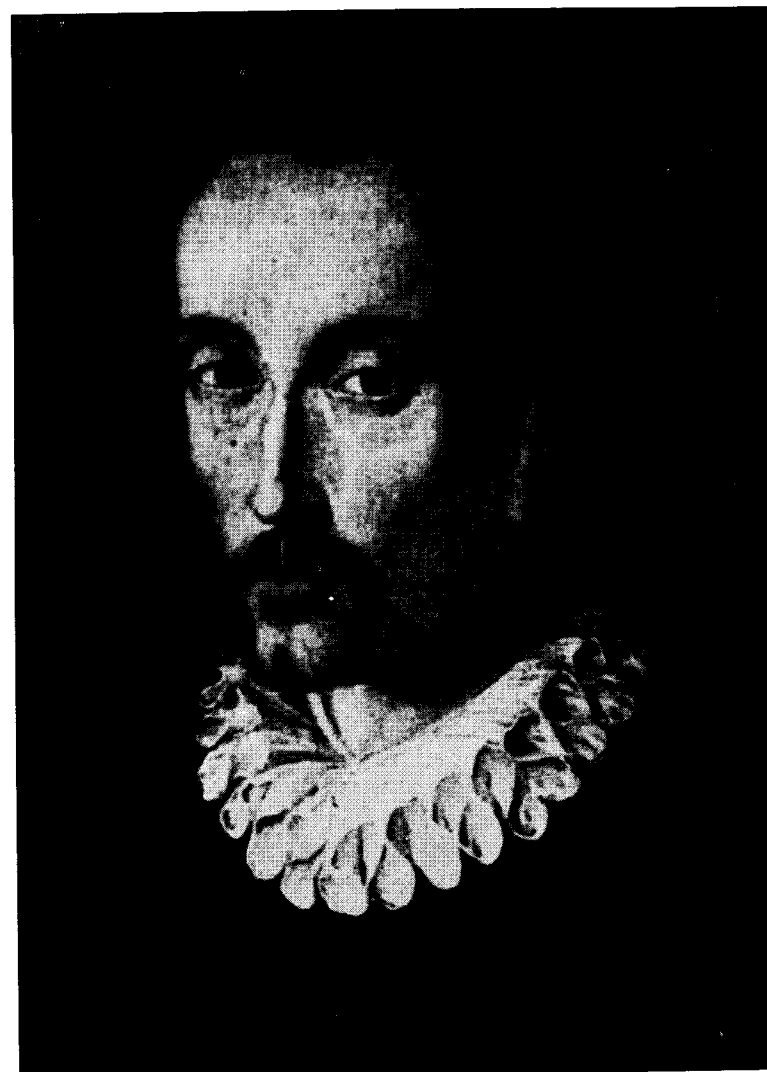
I due partirono per Napoli, a spese della « Società ». Viaggiando con legno proprio a quattro cavalli di posta, scesero alla prima locanda della città, detta « delle Crocelle », per i primi tre giorni. Presero quindi un appartamento « dispendiosissimo » al centro, nella strada della Speranzella, nome che riduceva certo la misura. Assunsero un « letteratuzzo », per la segreteria privata, e un « letterato » a stipendio mensile, con incarico di scrivere nei giornali. Per andare a corte, il conte capitano fece chiamare un sarto e ordinò abiti, spada e cappello « a trepizzi ». I soci editori trovarono il tipografo e i « tiratori di rami », ordinarono la carta, arruolarono distributori e associatori. Con quest'amministrazione allegra, i cinquecento scudi stanziati per le spese arrivarono al fondo; e Candido prese a prestito per conto del capitano, che in proprio aveva sprecchiato i suoi quattromila, avuti « alla perduta » (termine contrattuale). Ma il rescritto sui Comuni non arrivò mai, e gli associati risultarono 75, con incasso di scudi 104.80 per il primo fascicolo e di scudi 64 per il secondo. Il Mazzarini, quale diventò finalmente, fece ricorso

ai tribunali criminali. Dal suolo, che scottava oramai come lava vesuviana, il conte ortano fuggì, di notte, con il carico dei manoscritti, rifugiandosi a Roma. Il socio rovinato lo denunciò al Tribunale militare, notoriamente più spiccio, ma il capitano aveva oramai depresso le armi per indossare la toga, e quel foro dichiarò l'incompetenza.

Era l'anno 1839, e la vicenda ne richiese tre per arrivare al giudizio di prima istanza, dinanzi al Tribunale del Governo. Guglielmo Libri, dotto di fiuto e fino troppo esperto di manoscritti (qualcuno, come si sa, gli rimase attaccato alle mani) aveva già ingiunto all'Alberti, da Parigi, nel *Journal des savants*, di mettere tutte le carte in tavola; poiché le firme autografe di Eleonora e Alfonso, nei facsimili forniti, non rassomigliavano a quelle di documenti autentici. Tra le sue arti, l'antico militare sapeva tirare con destrezza di scherma. Ma, al fine seccato, monsignor Governatore di Roma Giuseppe Zacchia investì dell'esame la scienza ufficiale. Da un Collegio Filologico dell'Università fu tratta la commissione, che risultò composta da due principi, don Agostino Chigi (l'autore del grosso e prezioso Diario, ancora in gran parte inedito) e don Pietro Odescalchi, presidente dell'Accademia Archeologica; lo scrittore della Vaticana monsignor Andrea Molza (che prese il posto a Giacomo Leopardi); due religiosi, lo scolopio Giovanni Battista Rosani e il gesuita Giuseppe Marchi; e Pietro Ercole Visconti, relatore. Si adunarono il 19 maggio 1842, e poi altre cinque volte fino al 30 giugno. Dotti dello stile dell'epoca, ma provveduti, lavorarono d'impegno, sotto la presidenza del Chigi. La relazione venne letta e approvata il 4 luglio, sottoscritta e consegnata il 7 luglio (una ventina di pagine, nella stampa). Concludeva nettamente con la dichiarazione che i documenti risultavano « finti, apocrifi, e modernamente e maliziosamente falsificati ». Questa volta senza perdere tempo, nella data stessa il Tribunale emise il decreto di traduzione dell'Alberti « nel Forte s. Angelo in luogo di segreta ». L'8 luglio 1842, i carabinieri pontifici, servizio dell'alta polizia, eseguirono l'arresto, via Campo Marzio 19, biffando le cinque porte delle stanze « che formavano il giro da lui abitato ». Nella perquisizione, effettuata il 9, il materiale rinvenuto apparve così interessante, come usa dire nel gergo, che monsignor Governatore richiamò

i commissari filologi. I quali, nonostante la stagione, si rimisero all'opera, e dal 19 luglio al 9 settembre stesero una seconda relazione, altre cinquanta pagine di stampa, che scoprì la completa officina del falsario. Risguardi bianchi distaccati da vecchi libri, prove di scritture imitative, firme esemplate da autografi veri se ne rivelarono ingredienti, con modelli delle chiusure adoperate nelle lettere cinquecentesche, e altro. Tra i nuovi autografi trovati in abbondanza se ne trovò uno di un rescritto del duca Alfonso, immaginato una volta fino di tale umore: « Una botte di vin sia data al Tasso / Beva, mangi, sia allegro et vada a spasso ».

Il giudice « processante », istruttore come sarebbe detto oggi, aveva meno di trent'anni, e poca voglia di scherzare, nel clima di giustizia gregoriana. Era, vedi caso, Luigi Mazio, cugino del Belli, che del fatto non fece qualche divertito o sarcastico sonetto. Ma in una lettera del 6 agosto '42, a un altro di casa, passando umoristicamente in rassegna le occupazioni dei singoli, informa: « Gigi processa il capitano Alberti, che sta in domo-Petri per amor di Torquato Tasso ». Del lavoro serio condotto anche dal giudice, ai caldi di quella estate, risulta frutto la *Relazione* (fiscale, nel termine del tempo) pubblicata entro l'anno dalla stamperia della Reverenda Camera Apostolica, sotto l'intitolazione: *Romana, di truffa con falsità*. Dall'istruttoria alla sentenza dovettero decorere, tuttavia, ancora due buoni anni. Questa venne emessa, infatti, dal Tribunale del Governo, il 30 settembre 1844, presidente mons. Giuseppe de' marchesi Zacchia governatore di Roma, e fu di sette anni di galera (non computato il sofferto). Dalla motivazione circostanziata, espressa in dodici grandi pagine stam-pate, la condanna appare riguardare specialmente la truffa dei quattromila scudi. Il romanzo tassesco congegnato con la serie dei falsi viene qualificato, con una certa mitezza, appena una « invenzione sotterfugiosa dell'Inquisito » (che richiama le « spiritose invenzioni » del Lelio goldoniano). Il reo restò imperterrito, come sappiamo da una lunga lettera, « Dal mio carcere del Forte s. Angelo 1. ott. 1844 », acquisita posteriormente agli atti, e scritta alla sorella (ma, come pare piuttosto, perché i giudici intendano). Per coincidenza realmente singolare, quel 1844 era il terzo centenario della nascita del cantore della *Gerusalemme liberata*. La consolatoria che reca la lettera fu di un'altra simmetria, anche più



Ritratto ritenuto di Torquato Tasso nell'età romantica
(ma autoritratto di Alessandro Allori detto il Bronzino)

(Firenze, Galleria degli Uffizi)

curiosa: la esatta equivalenza della condanna: « sette anni e tre mesi di pena, quanti appunto ne segna con orrore l'istoria a carico dell'altissimo Poeta Torquato Tasso, racchiuso nell'ospitale di s. Anna nel marzo 1579, ed uscitone il 5 luglio 1586 » (una « sincronicità » che avrebbe addirittura estasiato Carl Gustav Jung).

Al protestante ufficiosamente non appare pesasse sulla coscienza un ette, né dei quattromila scudi né delle carte vergate per delega degli storici personaggi del mondo tassesco. E dichiarava alla sorella che gli restava un « lungo stadio » da percorrere nella via giudiziaria per arrivare alla mèta (si capisce, della riconosciuta innocenza), e ne prendeva impegno solenne: « Io sì lo percorrerò con animo intrepido e fiero, tenendo nelle mani del Cinico l'espatriatrice lanterna ». Tenne invece la penna, ininterrottamente. Nel ritiro di Sant'Anna, Torquato scrisse con felice abbondanza, prose stupende e (si calcola) circa seicentocinquanta liriche. In Castello, dove abitò nel fatto, e computato il sofferto, otto anni e otto mesi, l'Alberti, che il 7 dicembre 1844 aveva appellato contro la sentenza, stese migliaia di fogli per ribatterla. Per grazia sovrana del nuovo papa Pio IX (*o sanctas gentes...*) ebbe, il 10 ottobre 1846, licenza di uscire tre giorni per settimana, e il 15 maggio 1847 ogni giorno, per allestire e correggere la stampa della sua difesa. Questa comparì appunto nel '47, inclusa in un monumentale e raro in-folio, impresso in spaziosi tipi e ottima carta dalla Rev. Camera Apostolica (a spese, si noti, dello Stato). Portava l'intitolazione: *Supremo Tribunale della Sacra Consulta. Primo turno sotto la presidenza di Sua Eccellenza Reverendissima monsignor Antonio Matteucci segretario della medesima. Romana di truffa con falsità*. Tre quarti delle più che milleduecento pagine sono per l'« allegazione defensionale » e annessi, farina del sacco dell'appellante, che sottoscrive in tutte lettere e si qualifica « già difensore d'ufficio delle milizie, ed oggi di se stesso ». Appena un « visto per la stampa » vi appose il nominale difensore di ufficio, un avv. Olimpiade Dionisi, con la protesta che in fatto e in diritto non aveva da aggiungere una sola osservazione (alla formula di rito, del legale, si può questa volta credere, tanto è puntigliosa e pertinace la difesa personale del recluso — con libera uscita).

L'avversario che sopravviveva, campando certo con più ristrette finanze, oppose non più che un fascicoletto d'una cinquantina di pagine, stampato in economia: *Analisi critica di Candido Mazzarini querelante sull'opera difensiva in quattro tomi del conte Mariano Alberti condannato dal Tribunale del Governo a sette anni di galera per truffa e falsità dei manoscritti di Tasso*. La replica aggiunge altri aneddoti e particolari alla storia, con l'amaro autobiografico che s'immagina da parte del danneggiato, il quale anche peggio si accorgeva di una strana parzialità che andava conquistando i giudici in confronto al gentiluomo truffatore (si sospetta anche nelle toghe del tenero per il poeta dell'*Aminta*). L'Alberti rintuzzò naturalmente i colpi, in una *Continuazione del sommario annesso alle Allegazioni Defensionali...*, definendo la scrittura contrappostagli « famoso libello », « virulenta verrina », che avrebbe portato « a prestanza » il nome di Candido Mazzarini, ma in realtà sarebbe uscita dalla penna di un « sicario » piuttosto che di giureconsulto. Era il '48, e lo Stato papale aveva a battagliaire altro che con le carte bollate e i memoriali tasseschi. Ma quando tornò lo *statu quo*, per dirla col Giusti, il Supremo Tribunale della Sacra Consulta si adunò, un bel giorno di marzo, in « primo turno », nella grande sala del Palazzo Innocenziano di Monte Citorio, per giudicare in appello l'annosa causa intitolata *Romana di truffa con falsità*. La sorprendente sentenza che emise, con sette « considerando », un « visto » e un « visto e considerato », quel 14 marzo 1851, dichiarò non commessa « frode alcuna », né provata la « scienza della falsità » (per le quali veramente non s'intende quali altri estremi debbano ricorrere). Il poema del Tasso non celebra una vittoria più strepitosa nei confronti d'armi dei suoi campioni.

Ma la liberazione ordinata del vincitore portò al conte sempre squattrinatissimo grattacapi assillanti. In Castello, dove aveva una stanza al numero 14 del cortile dell'Olio, un soldato veterano per servitore e 17 baiocchi al giorno, il prigioniero — con libera uscita non se l'era passata male. Passava da un libraio all'altro, e prendeva parte a ogni asta pubblica, facendo rincarare con la sua competenza i libri rari, che poi, aggiudicati a lui, non poteva pagare, e il libraio rimetteva all'asta del giorno dopo. Tra le storiche mura, conversava con altri ragguardevoli detenuti.

Giuseppe Galletti, il patriotta romagnolo capitatovi per altre ragioni, lo nomina nelle sue memorie, con ammirazione della cultura che dimostrava. L'uscita dal nobile castello gli fece perdere alloggio, veterano e baiocchi. Venne ricettato dai Silvestrini di Santo Stefano del Cacco, in alcune celle che egli ingombrò di libri e cartacce. Vi si aggirava, con uno zucchetto che gli copriva le orecchie, annusando tabacco dal grande naso, i baffi tagliati a misura del regolamento militare (lo vide, schizzandone il ritratto, Girolamo Amati iunior, sotto la veste di Padre Zap-pata). Il bibliomane idolatra del Tasso campò ancora una quindicina d'anni, e lasciò il campo in sette giorni con soldatesca speditezza, colpito da apoplezia. Morì il 3 giugno 1866, a settantaquattro anni, nel suo monastero (estremo parallelismo con il modello), e ne stese l'atto di morte il vicario curato di Santa Maria in Via Lata. Chi volesse sapere dove siano finite le famose carte, tra le quali l'abile giocoliere mescolò forse qualche originale autentico, deve mettersi in caccia nei fondi di qualche raccolta, anche assai rispettabile. Ultima notizia che se ne ha, per quanto riguarda il grosso di esse, è una segnalazione fatta nel 1872 dal ministro della Pubblica Istruzione *pro tempore*. Il quale ne raccomandava l'acquisto a una città alta dell'Italia settentrionale, « per ornamento della Civica Biblioteca ». Perduta interamente la traccia di tutto l'immaginario tesoro di reliquie, che annoverava una pianella di sua magnificenza la principessa Eleonora d'Este, eroina principale della storia: una pianella più fragile di vetro dissolta con il resto nell'aria.

NELLO VIAN

Vedersi citati fa sempre piacere; è inutile negarlo. Un fugace vellicamento alla nostra vanità, che, per quell'attimo, ci fa guardare alla vita con benigna condiscendenza. Ma a me è toccato assai di più: veder citata, in una guida di Roma, la casa dove abito. Né già perché si tratti di palazzo celebre, che è ovvio debba esser menzionato in un libro del genere; un comune edificio, al contrario, senza nulla di speciale che possa contraddistinguerlo e imporlo all'attenzione della gente per pregi d'arte o altro. Eppure a pagina 88 della prima parte di *Trastevere*, a cura di Laura Gigli, pubblicato dai Fratelli Palombi, per conto dell'Assessorato Antichità, Belle Arti e Problemi della cultura del Comune, a proposito di Via Corsini, si legge testualmente: « Segue al n. 12, un *palazzo* completamente restaurato nel 1928 come informa la scritta sulla facciata ». Perché *palazzo* sia scritto in corsivo non so; ma quando mi sono imbattuto in queste parole è stato come mi avessero messo un cioccolatino in bocca, e le ho subito rilette una seconda volta per moltiplicarne la durata. Si tratta, infatti, di casa mia.

Una costruzione di tre piani, più l'attico rientrato del mio studio, che non si vede dalla strada, e lascia davanti a sé una grande terrazza piena di fiori. Nel 1928, l'edificio fu restaurato (a quel che so) dall'architetto Morpurgo, il quale sull'architrave dell'ingresso fece incidere, appunto: Rest. A. D. MCMXXVIII. Nel 1976, in occasione del settimo cinquantenario della nascita di Cristina di Svezia, la strada, proprio a partire dal mio portone, non si chiama più Via Corsini, sibbene Largo di Cristina di Svezia. È ovvio che non c'è nessun largo; ma il Comune poté onorare così, senza spese, la memoria dell'estrosa regina, che abitò il palazzo antistante, e impose a me di far ristampare tutta la mia carta da lettere. Quando Cristina vi soggiornò, si chiamava ancora palazzo dei Riari, dal nome del cardinale che l'aveva costruito, e divenne una vera e propria reggia, con tutte le esenzioni e i privilegi del tempo. Alla sua morte, nel 1689, tornò nell'ombra,

pur rimanendo tra i palazzi importanti di Roma. Durante la sede vacante per la morte di Benedetto XIII, nel 1729, ad esempio, fu lì per lì per essere affittato dal famigerato cardinale Coscia, « l'infame ladron di Benevento ». Ma la pubblicazione dei *Diari di Roma* di Francesco Valesio, a cura di Gaetana Scano, ci consente di rilevare come, molto tempo innanzi, a vent'anni dalla scomparsa di Cristina, il palazzo stesse per diventare di nuovo, seppure occasionalmente, sede regale, ospitando Federico IV di Danimarca, nemico mortale della Svezia. Piace seguire la vicenda, non fosse altro che per rendere pubblico omaggio alla fatica della valorosa direttrice dell'Archivio Capitolino.

Cominciò il giovedì 6 dicembre 1708, con la notizia che il re di Danimarca sarebbe venuto « incognito » in Italia: « e si crede che farà il carnevale a Venezia ». Sabato 12 gennaio 1709, il « si crede » è fatto compiuto. I *Diari* riferiscono che: « In Venezia, era giunto il re Federico IV di Danimarca per passarvi tra passatempi il prossimo carnevale ». Ne aveva bene motivo. Dopo otto anni che aveva dichiarato guerra alla Svezia, sconfitto, era stato costretto proprio allora alla pace di Traventhal. Il suo soggiorno in Italia, così, voleva esser lungo e distensivo. Il successivo martedì 6 febbraio, il Valesio annota ancora: « Havendo determinato il re di Danimarca Federico IV che hora si ritrova a Venezia, passarsene in questa città verso Pasqua, è qua arrivato un suo maggiordomo con grossa rimessa di contanti e credesi che sarà fatto trattare da S. Beatitudine con tutta magnificenza ». La notizia, presto diffusa, suscitò fermento. Appena due giorni dopo, giovedì 28 febbraio, la regina di Polonia, che risiedeva a Roma, decide di fare « abbellire il suo teatro piccolo nel casinò di Trinità de' Monti dove habita, credendosi vi farà rappresentare qualche opera per il trattenimento del re di Danimarca, che si tratterà per qualche tempo in questa città ». Il giorno appresso, venerdì 1° marzo, lo stesso Clemente XI, in rapporto alla venuta del re, « ha dichiarato gli seguenti cavalieri per trattenerlo e servirlo durante il di lui soggiorno in Roma: don Carlo Albani, nepote di S. Santità, Ugo Accoramboni (il quale, altra volta che S. M., vivente il re Cristiano V suo padre, venne in Italia, contrasse col medesimo servitù in Venezia), gli marchesi Sacchetti e Teodoli et Angelo Gabrielli »; e il successivo sabato 2 marzo, si reca

personalmente al « palazzo Riario alla Longara, dove già habitò la regina Christina di Svezia », per ordinare che venisse « sontuosamente adobbato per ricevervi il re di Danimarca ». Il cardinale Ottoboni fa sua la disposizione pontificia, e martedì 12 insiste « all'ammobiliarsi con ogni magnificenza il palazzo Riario alla Longara per il ricevimento del re di Danimarca, contribuendovi preziosi mobili sì esso che la casa Barbarini ». Venerdì 15, « Si allestiscono questi cavalieri deputati per trattenere il re di Danimarca, formando abiti bellissimi e livree, et il detto re alli 7 del corrente dopo veduta la festa della regata, partì da Venezia per Firenze ». In data lunedì 18, « Ha S. Beatitudine intenzionati li cavalieri destinati a trattenere il re di Danimarca di crearli conservatori della città per decorarli di questo nuovo grado, e si crede che quel re sarà in breve in Roma ». La venuta pare ormai imminente. Giovedì 21, « È partito Ugo Accoramboni, uno de' cavalieri destinati a servire nel soggiorno che farà in Roma il re di Danimarca, alla volta di Firenze per inchinarsi a S. Maestà, con la quale contrasse servitù in Venezia la volta passata che la medesima fu in Italia. Intanto S. Beatitudine fa preparare il regalo destinato d'alcuni libri di stampe e disegni dell'antichità di Roma et altre cose simili, dicendosi voglia per tale effetto anco comprare la bellissima statua dell'Adone fatta dal Mazzuoli, scultore senese ». Sull'esempio del padre Cristiano, anche Federico, passava per amante dell'arte e della cultura: oltre ad abolire nel suo paese la servitù della gleba, e a creare l'esercito nazionale, fondò quelle scuole per il popolo che, nel secolo successivo, divennero una delle più solide istituzioni di cultura popolare, ammirate da tutta l'Europa.

L'addobbo del palazzo si svolge febbrilmente sotto la diretta sorveglianza del Cardinale Ottoboni, gran maestro di vita mondana nella Roma di quegli anni. Giovedì 21 marzo, se ne fa una specie di esposizione al pubblico: « Gran gente va a vedere il palazzo Riario alla Longara ammobiliato per il ricevimento del re danese, ornato di quantità di lampadari e torcieri con ottimo gusto, havendo in ciò la soprintendenza il cardinale Ottoboni: è stato il tutto adobbato co' mobili di don Livio Odescalchi, che già furono della regina di Svezia, de' Barberini e dello stesso cardinale Ottoboni. La sala era tutta ornata con torcie e per tutte le

stanze vi erano lampadari per illuminarle ». Passando per Ferrara alla volta di Firenze, il re ha già avuto il primo contatto con gli stati del Papa, « ricevuto magnificamente dal Marchese Bentivoglio, da esso dichiarato suo cameriere maggiore ». La regina di Polonia, di stanza a Roma, spedisce « per le poste il marchese Maccarani per complimentare il re di Danimarca a Viterbo nella venuta che esso farà a Roma. Nel salone del palazzo di mezzo del Campidoglio, dove si tiene da' collaterali l'udienza, sono stati rimossi gli banconi per formarvi come un vago teatro da tenervi l'accademia di pittura alla presenza del re di Danimarca ». *Last, not least*, « Ha S. Beatitudine fatto anco intendere alle compagnie del Crocefisso di S. Marcello, della Madonna del Pianto et altre che sarebbe suo piacere se nella ventura settimana santa facessero solenni processioni, come havevano praticato nell'Anno Santo, acciò il detto re avesse campo di vedere la magnificenza e la devozione della città ». È il 22 marzo, il venerdì precedente la settimana Santa, quando il Valesio segna questa nota; ma il giorno appresso, la prima nube: « con lettere di Firenze si ha che il re di Danimarca non sia per venire in cotesta città se non doppo fatte le feste di Pasqua »; e martedì 26, la doccia fredda: « Arrivò staffetta da Firenze con l'avviso che il re di Danimarca havea risoluto non venire più in Roma e che havea destinato spedire, come ha fatto, un suo gentilhuomo di camera per ringraziare S. Santità delle dimostrazioni fatte per il suo ricevimento ». La ragione di tale rinuncia furono certamente quelle annote dal Valesio; e chissà che in qualche modo non c'entrasse anche palazzo Riario, coi ricordi di Cristina di Svezia, che aveva abiurato il protestantesimo: « Credesi che il detto re habbia ciò risoluto alla persuasione del suo predicante e suoi consiglieri per ovviare a' sospetti de' suoi popoli che fosse per abbracciare la religione cattolica verso la quale vedesi molto inclinato ».

Passata la Pasqua, giovedì 4 aprile, giungono a Roma « dui ministri del re di Danimarca a ringraziare S. Beatitudine de gl'honori e trattamenti ricevuti nelle legazioni di Ferrara e Bologna ». Di rimando, martedì 16, partono da Roma « alla volta di Bologna gli due nepoti di S. Santità don Carlo e don Alessandro Albani per attendervi il re di Danimarca, che con staffetta havuta il di precedente si seppe essere partito da Firenze. Andavano a compli-



Via Corsini come appariva anni fa, prima di essere invasa dalle macchine.

mentarlo per parte di S. Beatitudine e regalarlo d'alcuni libri e disegni rappresentanti le cose antiche di Roma ». Arrivati a Bologna, e « complimentato il re », i due dovettero trovarsi così bene, « onorevolmente accolti e banchettati dal re di Danimarca » che a mezzo di corriere chiesero « da S. Beatitudine licenza di poter portarsi » con lui « a servirlo sin a Venezia ». La risposta, però, fu negativa. Il pontefice era dovuto restare ben deluso, se in data mercoledì 15, quando tutto era finito, ritornando a San Pietro « passò per la Longara e andò a vedere il palazzo Riario accomodato per il re di Danimarca quando si supponeva dovesse venire a Roma ».

* * *

Dovettero trascorrere circa altri trent'anni, come nei romanzi d'appendice, perché palazzo Riario potesse ricollocarsi al centro della gran vita romana, assai più che non quando aveva ospitato Cristina di Svezia. In data lunedì 22 ottobre 1736, il Valesio annota: « Gli Corsini hanno posta la mano a racconciare il palazzo Riario alla Lungara, e che già fu abitato dalla regina di Svezia e da essi comperato, e verrà quasi tutto rinnovato »; il venerdì 5 aprile dell'anno dopo: « Gli Corsini, nipoti del papa hanno preso a cambio dall'eredità Gabrielli scudi 30.000 e 6.000 vitalizi di Monsignor Perimezzi per terminare la fabbrica del loro palazzo alla Longara ». Quando il 12 luglio 1730 dopo un lungo e contrastato conclave durato quattro mesi e sette giorni era stato eletto papa il cardinale fiorentino Lorenzo Corsini, che prese nome Clemente XII, s'erano precipitati a Roma tutti insieme, nipoti e pronipoti, e tutti nella casa diventata necessariamente angusta che egli aveva abitato in piazza Navona, in un piano di palazzo Panfilì. Di nobile e ricchissima famiglia mercantile, il papa aveva ormai settantanove anni, era malato di gotta e così debole di vista che poco tempo dopo, nel '32, divenne cieco del tutto. Pareva che non ci dovesse esser molto tempo, dunque. Quando il 17 luglio, il nuovo pontefice passò dal « Vaticano all'abitazione del Quirinale » precedevano la sua carrozza « trenta coppie di cavalieri » con in testa Monsignor governatore che già aveva « alla destra il marchese Nereo Corsini ». Due giorni dopo, mercoledì 19, « Alle 3 ore della notte giunse con la diligenza delle poste da Firenze il marchese

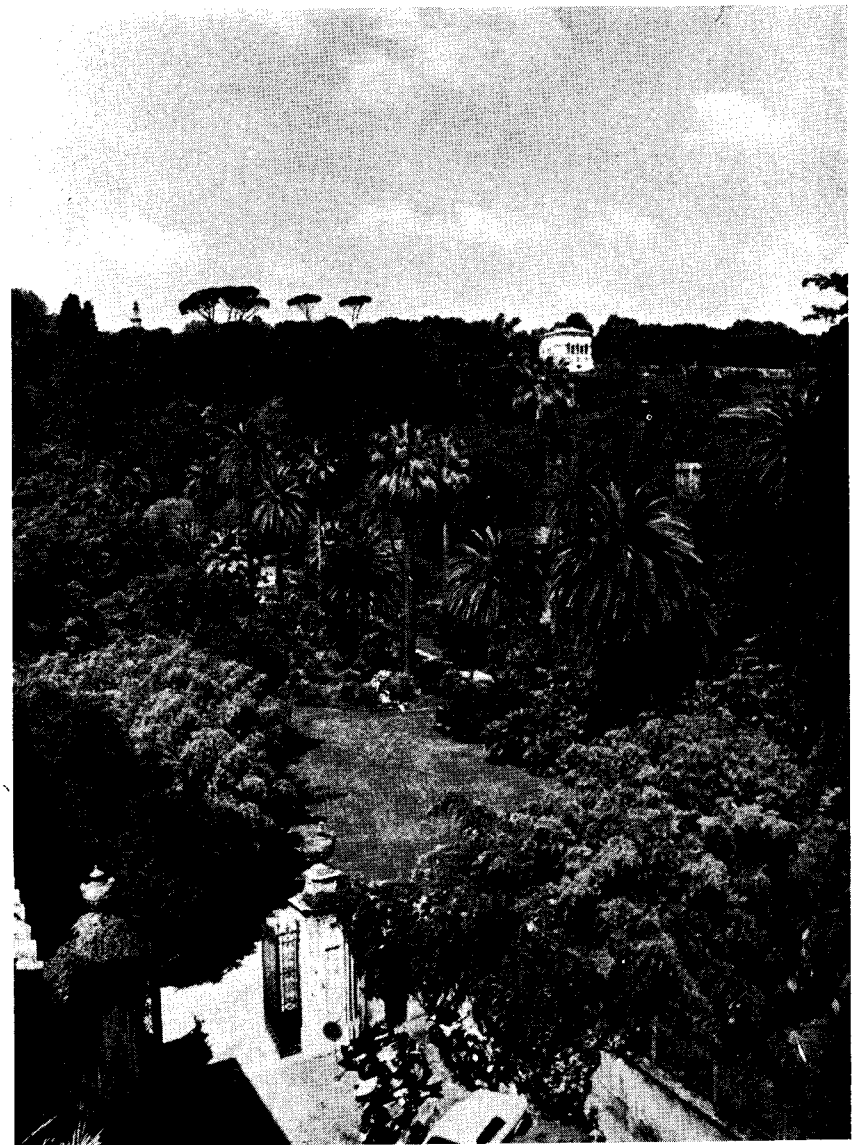
Bartolomeo Corsini, altro nipote di S. Beatitudine ». La mattina di domenica 23, « il marchese Nereo Corsini, nipote di S. Beatitudine, prese la prima tonsura in palazzo e gliela diede monsignor Acquaviva maggiordomo che gli diede un lautissimo pranzo, e poi S. Beatitudine gli diede la mantelletta di prelato ». Il 20 agosto è la volta del marchese Filippo Patrizi « stretto parente » del papa. S. Beatitudine gli conferisce « l'amministrazione delle poste [...] con lo stipendio di scudi 100 al mese ». La mattina di venerdì 8 settembre, « S. Beatitudine trattò con titolo di principe il marchese Bartolomeo suo nipote ». Giovedì 26 ottobre: « Nella notte precedente giunse Monsignor Guadagni, nipote di sorella di S. Beatitudine, carmelitano e vescovo di Arezzo », ed anche egli andò ad abitare nel vecchio appartamento del papa in piazza Navona. Lunedì 11 dicembre: « Si tenne questa mattina il concistoro, stando S. Beatitudine in letto, e in esso pubblicò monsignore suo nipote cardinale ». Lunedì 18 dicembre: « si tenne questa mattina il concistoro, nel quale S. Beatitudine fece la funzione di dare il cappello alli nuovi cardinali Corsini suo nipote e Massei... ».

Ma i romani, non avevano gradito il papa fiorentino; non amavano i toscani; e contrastarono in vario modo l'ascesa della sua famiglia. Dalle note che il Valesio segna via via, se ne ha la sensazione netta. La sera di lunedì 4 giugno, con tutto che il papa « oltre l'incommodo della podagra », fosse « travagliato da alterazione di febre », « fu tenuta la prima conversazione nel loro palazzo delle principesse Corsine, alla quale però andarono solamente otto dame ». Ma il papa insiste. Martedì 26: « Ha S. Beatitudine eretto in principato e ducato due castelli che nel territorio di Todi possedea la casa Corsini con titoli di marchesato ». Sabato 21 luglio, « Sentesi che S. Beatitudine abbia fatto studiare la bolla del nepotismo pubblicata da Innocenzo XII, volendo decorare il nipote col carattere di generale di S. Chiesa, cosa che da molti non è approvata ». Due giorni prima, il 19 luglio 1730, tuttavia, il Cardinale Alvaro Cienfuegos, inviato imperiale, aveva annotato tranquillo che il Papa « ama i suoi nipoti, ma si crede con amore regolato, e siccome la sua casa è la più ricca di Firenze ed è positivamente ricca, così pare che non vi aggiungerà altro che splendore esterno ». Effettivamente, come avverte il Pastor, « Bartolomeo Corsini è tenuto lontano da tutti gli affari, ed anche il Cardinale

Neri, nonostante la sua gran pratica in affari di Stato, ha ancora scarsa influenza ». Ma il problema, non facile, era proprio quello di ottenere il pieno « splendore esterno ». Domenica 5 agosto, quando « per la prima volta » fu data « l'acqua alla piazza Navona », i Corsini fecero « un grandissimo invito di dame e nobiltà e vi furono i figliuoli del re d'Inghilterra, e di poi lo stesso re, ed era dal venerdì che quattro credenzieri lavoravano alli rinfreschi ». La loro ansia di riuscire a spuntarla e di far bella figura è messa in rilievo dal gesto benevolo del « cardinale Del Giudice, che abita il palazzo già degli Orsini a capo della piazza », il quale « per non torre il concorso » al ricevimento dei Corsini « chiuse il portone ». Ma annota il Valesio, « con meraviglia », « si osservò » « che alcune stuoie delle fenestre » dei Corsini « erano rappezzate ».

Il principe Bartolomeo stenta ad avere la soddisfazione che vorrebbe, dalla sua nomina di primo scudiero del principe don Carlos di Spagna: « pretendendo di essere il primo nella corte come nipote del papa gli conviene essere il terzo »; e il marchese Filippo può ottenere appena di esser dichiarato « gentiluomo di camera dell'infante don Carlo, onore poco proporzionato ad un pronipote di papa ». Domenica 13 luglio, si doveva fare « un pasto solenne dal cardinale Bentivoglio con l'invito della Casa Corsini, dopo il quale don Filippo Corsini, pronipote di S. Beatitudine e capitano de' cavalli leggeri dovea prestare nelle mani del medesimo cardinale il giuramento di fedeltà per la carica di gentiluomo di camera dell'infante don Carlo; ma avendo riprovata questa azione da farsi con tanto strepito molti cardinali, il banchetto non fu fatto e la sera privatamente il medesimo diede il giuramento di fedeltà al detto principe infante don Carlo, duca di Parma e Piacenza, Castro e Ronciglione, come egli si intitola ».

E tuttavia nel corso dello stesso 1732, i Corsini pongono mano, nella Chiesa di San Giovanni, alla costruzione di una propria cappella. « Nel cavarsi i fundamenta », riferisce il Valesio, si ritrovano « due teste di marmo d'un Commodo e d'un Fauno con altri frammenti di statue rotte e accatastate insieme, forse per farne marmo ». L'ostilità cede via via. In data martedì 4 ottobre 1732, « con l'occasione delle villeggiature, essendo peranco la stagione calda, non si sentono che pranzi e cene, alle quali vengono invitati

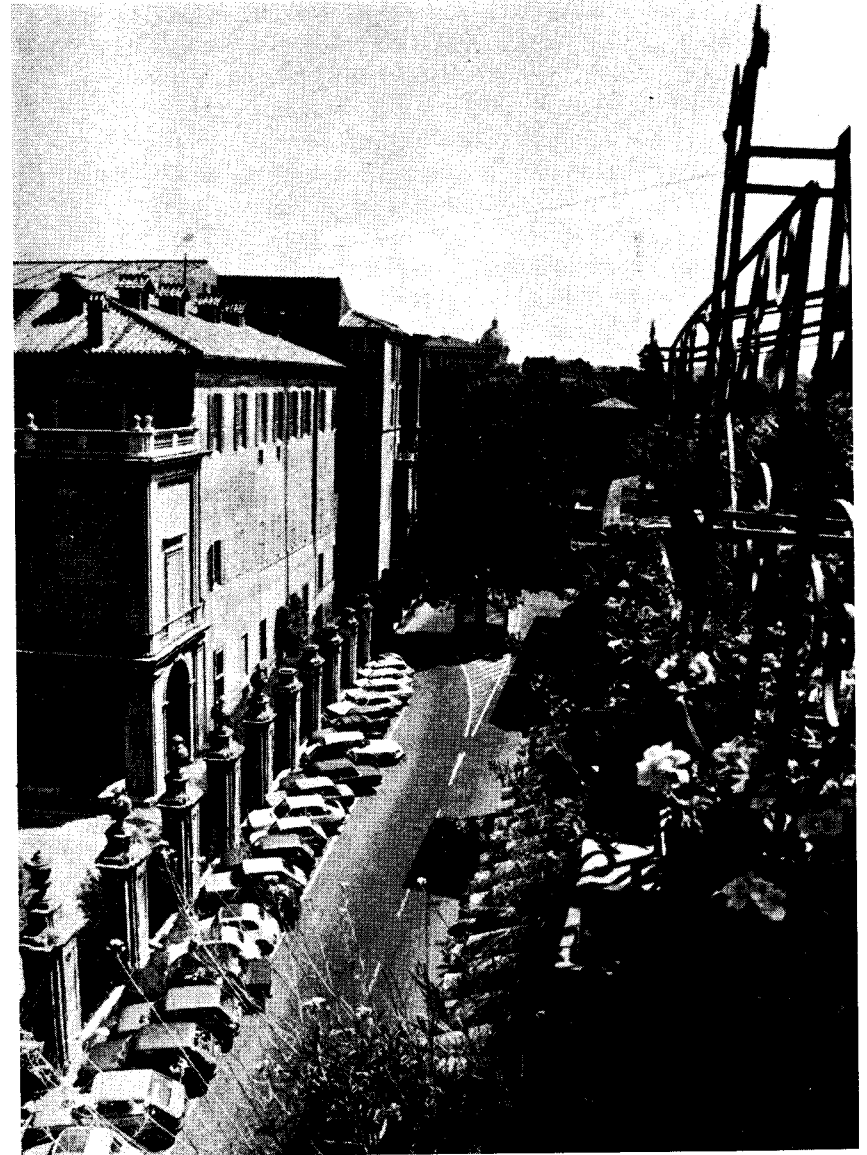


L'ingresso dell'Orto Botanico alla fine di Via Corsini.
In alto, il monumento di Garibaldi sul Gianicolo.

questi signori della casa Corsini ». La sera del 28 gennaio 1733, « il principe Corsini con tutta la famiglia, avendo preso un palchettone intiero al dramma del teatro Pioli, vi invitò molte dame, alle quali diede un lauto rinfresco ». Sabato 30 maggio 1733, « alle 23 hore », facendo « il suo ingresso in Roma per porta del Popolo il conte Giulio Visconti nuovo vicerè di Napoli [...] fu incontrato dalle mute de' principi Corsini a ponte Molle e, disceso dal calesse, vi entrò » per esser condotto « a Monte Cavallo dove fu introdotto a S. Beatitudine ».

A mano a mano che i Corsini riuscivano a sbucare, sempre più dovettero sentire che il vecchio appartamento di palazzo Panfilì non bastava più alla loro ricerca di splendore. Accadde che mercoledì 28 ottobre, « Il cardinale Acquaviva fece nel casino del Duca di Parma a porta S. Pancrazio [lauto rinfresco] a tutta la casa Corsini e ad altre dame, e cavalieri ». Questo casino era situato « sopra il palazzo dei Riarj », come scrive l'anonimo autore dell'*Istoria degli intrighi galanti della Regina Cristina di Svezia e della sua corte durante il di lei soggiorno a Roma*, edito recentemente da Jeanne Bingami Odier e Giorgio Morelli (Fratelli Palombi Roma), tanto che la Regina di Svezia per le continue liti a cagione del rifornimento idrico, col cardinale Farnese « che si serviva spesso di quel casino », decise per la prima volta di lasciare Roma. È arbitrario pensare che in questa occasione sia il principe Corsini che il cardinale fratello, gettassero l'occhio sul palazzo Riario, che era lì a due passi, sfitto e abbandonato? Nella loro casa a Piazza Navona, martedì 22 giugno del 1734, « per il grave peso de' libri della biblioteca [...] posta sopra la galleria del palazzo Panfilì [...] minacciando rovina gli muri », erano stati « costretti levarne i gran credenzoni che ivi erano ». I ricevimenti e le feste, d'altro canto, andavano sempre crescendo. La sera di lunedì 30 agosto, ad esempio, « il gran priore d'Orléans fu nella conversazione de' Corsini tenuta con invito di dame e copiosi rinfreschi ».

Nel 1735 la cappella a San Giovanni è costruita, e la mattina di venerdì 7 gennaio, « il cardinale Guadagni vicario consacrò nella basilica Lateranense la nuova cappella della Casa Corsini e vi fu a vedere questa funzione il cardinale con tutta la casa ». Rimaneva però, il problema dell'abitazione. Tanto più che il principe Barto-



Via Corsini dall'alto della mia terrazza. Giù, in fondo, la magnolia grandiflora.

lomeo, già da due anni era stato nominato da Carlo III, re di Napoli e Sicilia, suo luogotenente in Sicilia. Il lavoro di restauro e la ricostruzione di palazzo Riario fu rapidissima, e già in data Sabato 5 luglio 1738, il Valesio ce ne dà una immagine come di reggia: « ... alle 22 ore il duca di Gravina, andò in forma pubblica alla visita del principe Corsini al palazzo della Lungara, essendo le strade ripiene di gente e le anticamere piene, poiché quantunque non avessero fatto invito, però i loro partegiani aveano sparso per le conversazioni che gradirebbono se vi fossero andati ». Doveva trattarsi di un incidente fra i due, in seguito al quale il pesce più piccolo dovette chiedere scusa al più grosso. « Vi era l'Oddi luogotenente con tutti gli uffici militari. Il duca avea le parole da dire in carta dentro il cappello, così l'altro la risposta: quello disse con voce tremante il rammarico che avea d'avergli recato dispiacere e prometteva cedergli in avvenire il luogo e lo pregava volergli continuare l'amicizia, l'altro rispose che accettava le sue espressioni e che desiderava d'esser gli buon amico ». Domenica 6, il duca « andò in forma pubblica a fare le scuse col papa e col cardinale Corsini »; e lunedì 7 « fu il principe Filippo Corsini a rendere la visita al duca di Gravina, ma vi andò assai al tardi ».

Torniamo, così, alla guida della Gigli che descrive accuratamente il rinnovamento e l'ampliamento del palazzo, iniziato, il 5 agosto del 1736, ad opera di Ferdinando Fuga, uno dei molti e fra i più illustri architetti fiorentini chiamato da Clemente XII a lavorare a Roma.

Per quanto riguarda la mia casa, il capolavoro del Fuga fu la cancellata che si estende per tutta via Corsini, e consente la libera vista del retro del palazzo e dello stupendo giardino. Codesta cancellata, che mi ha sempre richiamato a mente gli effetti straordinari del Piranesi, fa di via Corsini una delle vie più suggestive di Roma. All'inizio c'è una grandiosa *Magnolia grandiflora* che al tempo della fioritura stordisce tutta la contrada col suo profumo; al fondo, poco più di cento metri, l'ingresso dell'orto Botanico. Esso risale ai più lontani tempi papali, dopo il ritorno da Avignone, e fu sistemato definitivamente qui, sulle pendici del Gianicolo, dove, in qualche modo, s'era pure esteso variamente nel passato, nel 1883, quando il principe Tommaso Corsini vendette il suo

palazzo allo Stato e al Comune di Roma, a condizione che fosse destinato a uso esclusivo dell'Accademia delle Scienze e particolarmente di quella dei Lincei e dei Musei.

Sulla cima troneggia il monumento equestre di Garibaldi, eretto nel 1895 da Emilio Gallori. Nelle più antiche carte cittadine, della parte della strada prospiciente alle cancellate del Fuga, c'è spazio di campagna; poi compaiono via via delle piccole costruzioni fra cui quella dove abito io. Si trattò delle stalle. Fu quasi norma tener le stalle distaccate dai palazzi, tanto era il numero dei cavalli e delle carrozze necessaria ai molti servizi di rappresentanza, cui i gran signori dovevano sottomettersi. In conseguenza di ciò, la strada si chiamò Vicolo delle Stalle di Corsini, e solo in seguito quando esse cedettero a piccole case di abitazione, fu ribattezzata via Corsini. Nei documenti notarili in mio possesso, si risale al 7 agosto 1858, allorché mediante strumento del notaro Francesco Maria Ciccolini, la signora Luisa Kilbrat, vedova di Carlo Laudesio, acquistò da Stefano Parmesotti « l'utile dominio » della casa, al prezzo di « Romani scudi Millequattrocento », interamente pagati. Nel 1867 la vedova Laudesio morì e le subentrò unico erede il figlio Giovanni Laudesio. Costui, divenuto « proprietario dell'utile dominio » del casamento, valendosi della legge del 24 gennaio 1874, « procedette all'affrancazione del canone a favore del Signor Principe Corsini », che gravava sulla casa. Con istrumento e rogito del notaro Alessandro Bacchetti, così, l'11 ottobre 1882 Giovanni Laudesio « per il prezzo di lire trentunomila » poté vendere l'edificio « composto di sotterranei pianterreno e piani superiori tre, con annesso giardino e fontana fornita di circa un oncia e mezza di acqua Paola », al cavaliere Carlo Virano. Il quale recò alla casa « considerevoli miglioramenti abbellimenti ed ampliamenti spendendovi del proprio una rilevante somma di modo che attualmente lo stabile rappresenta un valore oltremodo superiore a quello per cui esso ne fece l'acquisto », e nel 1883, lo vendette al prezzo di ottantamila lire alla vedova inglese Phoebe Morgan. Alla morte di costei, la casa passò in eredità delle figlie Fanny Morgan e Ellen, vedova Borel, domiciliata a Saint Etienne. Il 17 luglio 1919, le due, con atto del notaio Venuti di Norma, vendettero, a loro volta, la casa all'ultimo proprietario prima che essa venisse in mio possesso.

L'attico del mio studio non so se faccia parte delle miglione apportate dal Virano, o del restauro del 1928, come propendo a credere. La mattina, quando, mi ci reco, e mi trovo a tu per tu con Garibaldi, che potrei stringerli la mano, mi si apre l'animo alla gioia di poter lavorare. Ma anche la sera è bello; d'estate, invece di uscire, come facevo da giovane, e di recarmi a cena fuori, mangiamo con mia moglie sulla terrazza, al gioco tricolore del faro del Gianicolo, e poi ce ne andiamo a letto a finestre spalancate. Qualche anno fa, ci fu l'inconveniente, ai primi di giugno, che ad un certo momento, iniziavano le prove d'orchestra del teatro all'aperto presso la quercia del Tasso. Nitida, distinta, sempre la stessa, la musica. Se non che, appena s'era avviata, e sarebbe stato facile continuarla pigramente per proprio conto, fino ad addormentarcisi sopra, si interrompeva di colpo. Il regista, forse per ottenere l'accordo con l'azione scenica come voleva lui, giacché si trattava di musica registrata, non aveva scrupoli. E quell'interruzione sistematica insinuava quasi un senso di instabilità, una specie di ansia, che, quanto più l'ora era tarda, tanto più dissolveva il sonno. Parevano le *Prove d'orchestra* di Fellini. Dico così adesso, dopo che è uscito il film, e l'ho visto; ma quel penoso senso di provvisorietà che ne derivava, lo sentivo sulla pelle, seppure non riuscissi a chiarirmelo con un esempio evidente. Le rappresentazioni regolari iniziavano a luglio, ed erano altra cosa. Gli intermezzi musicali insorgevano sul primo sonno, squillanti e risoluti, senza dare fastidio.

Il guaio vero cominciava ad agosto, e durò per qualche anno, procurandomi improvvisi e penosi risvegli notturni. A poche centinaia di metri, c'è il carcere di Regina Coeli. Dall'alto del monte, su per giù, accanto al faro, si vede l'intero edificio disteso con tutti i suoi bracci, le cupole e le sue celle, e dà l'impressione che, ad allungare la mano, se ne possano toccare le inferriate. Qualche anno fa, quando avvenne una rivolta, e i detenuti salirono in massa sui tetti, sdraiati sulle loro coperte, o addirittura distesi sui pagliericci, che s'erano portati appresso, parevano su un prato a far festa fuori di porta. Li si distingueva uno per uno, ed era possibile parlar con loro, interrogarli e rispondere.



Via Corsini come appare nella Pianta di Roma di Antonio Tempesta, edita da Giovanni Giacomo De Rossi del 1692. (Si vede nettamente, in primo piano, Via della Lungara, il Palazzo abitato da Cristina di Svezia e, a destra, Via Corsini.)

Quel muretto attorno al faro era diventato il naturale parlatorio di quanti volevano comunicare clandestinamente con loro. Vi si recavano nel cuore della notte, allorché il Gianicolo, e la stessa città, erano deserti. Anche i più incalliti nottivaghi erano rientrati, e incombeva dal cielo la cappa fonda del silenzio. Ma chi abita nei pressi del carcere, per un buon chilometro all'intorno in linea d'aria, era ridestato proprio allora, alle due, alle tre del mattino, dal richiamo degli amici e dei parenti dei reclusi. A volte durava minuti e minuti: « *A Niné!* » « *A Niné! me senti?* » Non si riusciva a immaginarlo, quest'uomo solo, che, nel deserto del luogo e dell'ora, lanciava il suo richiamo angoscioso. *A Niné, A Niné! me senti!* Ad un certo momento, finalmente, Niné doveva aver inteso, avvertendo l'altro di essere in ascolto. Era il momento del messaggio: « *Er gatto se n'è ito!* »; poi, di nuovo: « *A Niné, er gatto se n'è ito* ».

Dopo Ninetto, c'era Richetto, c'era Renato, Costanzo. « *A Riché! A Riché! A Costà! A Costà!* » E di nuovo: « *A Riché! A Costà! me senti?* » Dovevano aver sentito e avvertito anche loro, perché l'altro, adesso, seguitava con quanto fiato aveva in corpo: « *Er sorcio c'è arivato! Er sorcio c'è arivato. Nun parlà!* »

Durava a lungo; uno appresso l'altro, e poi ancora un altro, e un altro. Le voci erano diverse, e i messaggi tutti della stessa laconicità. Dovrebbe capitare a voi, una notte, di risvegliarvi in questo modo, per capire lo squallore di quelle grida. Dietro *Giggé*, dietro *Toto*, si levava l'intero gruppo familiare, il clan degli amici, le loro pene e preoccupazioni. Il cielo pareva incrinarsi, diventava un braccio della prigione, coi secondini che avrebbe potuto sorprendere il colloquio e interromperlo. Ci si rigirava nel letto sotto la minaccia, ancora, del grido di qualche ritardatario, e del suo gergo cifrato. Qualcosa che ratteneva il nostro pensiero, un malessere veramente che colpiva le ossa, le giunture. E si levava tuttavia l'ulteriore richiamo di codesta umanità braccata ed avvilita: *A Credé! A Credenzio! me senti!* A volte, pure il nome era in cifra. *A Testù! A Testuggine!* E di nuovo: *A Testuggine!*

Quando finalmente tornava la quiete, e si potevano richiudere gli occhi, all'orizzonte, appariva il primo barlume dell'alba.

LUIGI VOLPICELLI

GIOVANNI ARRIGHI

Fu l'amico Aristide Capanna a portare tra noi l'ultimo direttore della gloriosa Scuola dell'Arazzo dell'Istituto di S. Michele, questa grande istituzione romana, la cui storia è ormai appannata dal tempo, ma soprattutto dalla scarsa memoria dei contemporanei. Questa storia viveva in Giovanni Arrighi e non solo nella sua prodigiosa, incredibile abilità di artista, ma anche in quelle virtù antiche, che sempre si accompagnano all'artista autentico: la pazienza indicibile, l'umiltà nel servire la propria arte, l'orgoglio di servirla senza riserve senza mezzi termini, in assoluta purezza d'intenti.

Non da lui abbiamo saputo la storia di quel piccolo gruppo di uomini che operò al S. Michele negli ultimi cinquant'anni della sua esistenza, storia di sacrifici, di dedizioni inconcepibili per la mentalità di oggi, compiuti con la semplicità di chi sa che questo « è dovuto »: proprio perché « era dovuto » non lo ritenevano materia non dico di storia, ma nemmeno di cronaca spicciola. Ma coloro che ancora possono farlo, i figli di Arrighi, di Taggi e di altri lo scrivano, lo diffondano perché si tratta di vite esemplari di artisti esemplari.

Giovanni Arrighi frequentò la scuola d'arte, da bambino, proprio al S. Michele, scuola di ornato e di pittura, come si diceva allora, ed entra come allievo arazziere. Erano allora al S. Michele, Capanna, Burattini e Grossi che diverrà poi direttore. Scoppiò la guerra, la prima guerra mondiale e Giovanni Arrighi va nei Bassi Pirenei niente di meno che alla scuola di Bleriot e autentico pioniere del volo diventò pilota da ricognizione e da caccia.

Finita la guerra, torna all'arazzeria del S. Michele e va con Bruni, direttore della fabbrica del restauro, e presto divenne vice direttore subentrando poi nella carica di Bruni, quando questi scomparve.

Nel '28 l'Istituto si trasferì nella sede di Tor Marancio con programmi mutati e finalità diverse ed egli ebbe in proprio il laboratorio dell'Arazzo, sempre mantenendo però il nome del S. Michele. Nel '36 egli ritrasferisce quello che ormai è il suo Laboratorio dentro l'antica, originaria sede dell'Ospizio Apostolico, e vi rimane fino a quando cominciano i crolli; si sposta poi in vari luoghi, continuando senza interruzione il suo lavoro fino a tarda età. Egli operò solo nel campo del restauro e fu davvero restauratore principe. Tutte le grandi famiglie romane gli affidano il restauro dei loro tesori, Odescalchi, Borghese, Colonna, Lancellotti, Orsini, Massimo, Torlonia sono i nomi che vengono per primi alla memoria; così egli restaurò gli arazzi Querini - Stampalia di Venezia, i « Fanciulli Giardinieri » dei Musei Capitolini, gli arazzi di Palazzo Venezia, della Reggia di Capodimonte e delle grandi ambasciate.

Ma anche dall'estero si ricorre a lui e il famoso dottor Martin, conside-

rato uno dei più grandi esperti di arazzeria antica del mondo e forse il massimo del suo tempo, quando il British Museum deve procedere al restauro dei suoi arazzi, egli afferma che solo Arrighi può mettervi mano e i risultati dell'opera del Maestro gli danno pienamente ragione.

VINCENZO GOLZIO

Vincenzo Golzio era nato a Roma nel 1896 da famiglia di origine piemontese. Laureatosi nel 1920 all'Università di Roma seguì i corsi di perfezionamento in storia dell'arte medievale e moderna alla scuola di Adolfo Venturi. Il suo primo lavoro è un volumetto su « *Palazzo Barberini e la sua Galleria di pittura* », cui seguirono, poco dopo, importanti saggi su Lorenzo Monaco e su Raffaello. Del 1939 sono il grande volume sui *Documenti artistici del Seicento nell'Archivio Chigi* e quello di sintesi sulla *Architettura bizantina e romanica*. Insegnava intanto materie letterarie e Storia dell'Arte all'Istituto Massimo e partecipava attivamente alla vita culturale e alle iniziative dell'Istituto di Studi Romani svolgendo altresì una vivace attività didattica e pubblicistica sulle riviste specializzate, senza trascurare la letteratura: va infatti ricordata la sua collaborazione a *La Cultura* di Cesare de Lollis e una traduzione sul *Fauno di marmo* di Nathaniel Hawthorne.

Vincenzo Golzio ha legato il suo nome ad alcune importanti opere di sintesi: il volume *Il Seicento e il Settecento* pubblicato in due successive redazioni per la UTET, quello sulle *Chiese di Roma dal sec. XI al XVI* (con G. Zander) e l'altro su *Palazzi Romani dalla Rinascita al Neoclassico*, entrando nella collana « Roma Cristiana » diretta dal Galasso Paluzzi, infine il grande volume *L'Arte in Roma nel sec. XV* (in collaborazione con lo stesso G. Zander) pubblicato nella « Storia di Roma » dall'Istituto di Studi Romani: volume tutto di preziosa consultazione, ammirevole per la completezza della informazione e per l'equilibrio della sintesi.

Dal 1956 era libero docente nella Università di Roma, ivi tenne corsi di lezioni, nonché cicli di conferenze all'estero; dal 1960 ebbe la cattedra di Storia dell'Arte alla Accademia di Belle Arti di Milano, da cui passò a quella di Firenze.

Negli ultimi tempi viveva ritirato a Roma, sempre dedito ai suoi studi prediletti e fedelissimo alla « Strenna » alla quale non aveva mai fatto mancare uno dei suoi scritti, sempre di alta qualità, su temi di interesse romano sospesi tra letteratura ed arte: i due mondi che l'avevano sempre affascinato e nei quali spaziava da maestro.

GIOVANNI INCISA DELLA ROCCHETTA

La scomparsa di Giovanni Incisa della Rocchetta è un grave lutto per gli studi su Roma di cui era un cultore profondo e universalmente apprezzato.

Nato nel 1897 a Roma a Palazzo Chigi da illustre famiglia piemontese che era legata da vincoli di parentela con la grande casata romana di Alessandro VII, si era laureato alla scuola di Adolfo Venturi.

La sua attività, improntata ad una eccezionale modestia e contemporaneamente ad una grande disponibilità per tutti quelli che ricorrevano al suo aiuto, si distingueva per la particolare competenza negli studi sulla nostra città, specie nell'età barocca, e per la serietà e vastità delle sue ricerche.

Qualsiasi argomento da lui trattato, anche se di scarso rilievo, era approfondito in modo che i suoi scritti sono sempre una fonte di assoluta attendibilità. Non ha mai insegnato all'Università ma il suo insegnamento era nella sua vita, nella sua attività scientifica, nella collaborazione che offriva, con proverbiale disinteresse, a tutti quelli con cui veniva a contatto.

Quante sono state le istituzioni culturali romane che hanno fruito della sua collaborazione? E' stato segretario per decenni della Società Romana di Storia Patria che nel 1973, in occasione del compimento del 75° anno, gli ha offerto una miscellanea di scritti in suo onore: un volume di 550 pagine, preceduto da una *tabula gratulatoria* che dà l'idea dei contatti che egli ha avuto con studiosi di tutto il mondo, molti dei quali vi hanno collaborato. Ivi è inserita una sua accurata bibliografia che elenca alcune centinaia di scritti sempre originali e di utile consultazione; vi sono elencate anche le sue numerose recensioni, talvolta ampie, minuziose e documentate come articoli.

Per la Società Romana di Storia Patria aveva pubblicato con il Kybal « La nunziatura di Fabio Chigi » il futuro Alessandro VII, e si preparava alla edizione di un nuovo volume, conclusivo dell'opera.

Scrittore onorario della Biblioteca Vaticana, aveva lavorato molto nella Biblioteca e nell'Archivio Chigi dei quali era eccezionale conoscitore; era anche Bibliotecario e Archivista della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, di cui faceva parte dal 1953.

Per molti anni era stato archivista della Congregazione dei Filippini e numerosi suoi scritti sono dedicati al grande Santo romano a lui carissimo, alla Congregazione dell'Oratorio e ai cimeli conservati nella Chiesa Nuova: da segnalare fra tutti i quattro volumi del Primo Processo di S. Filippo Neri trascritto e commentato con Nello Vian e con la collaborazione di Padre Gasbarri; le note di questo volume costituiscono una vera miniera di notizie storiche sulla Roma della fine del '500 e degli inizi del '600.

Aveva fatto parte del Consiglio Direttivo del Centro di Studi per la Storia della Architettura collaborando al riordinamento della biblioteca e dell'archivio Giovannoni. E' per suo merito che il grande volume su Antonio da Sangallo il giovane, lasciato inedito dal compianto maestro, è stato approntato per la pubblicazione.

La Associazione degli Amici dei Musei di Roma, nata nel 1948, lo ebbe

segretario fin dalla fondazione e per oltre un trentennio: prodigò i tesori della sua cultura nella preparazione delle mostre organizzate a Palazzo Braschi e dei relativi cataloghi, alcuni dei quali sono vere e proprie monografie, come il volume su Bartolomeo Pinelli pubblicato in una di tali occasioni. Molte di quelle mostre non si sarebbero potute realizzare senza il suo validissimo aiuto. Era direttore onorario del Museo di Roma e aveva dato preziosi consigli per la riorganizzazione di quel Museo nella nuova sede, pubblicandone varie opere di nuova acquisizione nel « Bollettino dei Musei Comunali ».

Attività notevole svolse presso l'Istituto di Studi Romani di cui era membro ordinario: le mostre di Roma Seicentesca e di Roma nell'Ottocento lo ebbero tra i più attivi collaboratori.

Dal 1968 era accademico benemerito della Accademia di S. Luca e in questi ultimi anni si era dedicato ad approfondite ricerche di archivio, preparatorie per l'ultima sua opera: il grande volume sulla collezione dei ritratti degli Accademici, la più importante che esista in Italia dopo quella degli Uffizi, volume che egli non ha potuto vedere compiuto e che sta ad attestare la serietà del suo impegno fino agli ultimi giorni.

Giovanni Incisa della Rocchetta lascia una profonda traccia, difficilmente colmabile, nella vita culturale della nostra città e quanti hanno avuto la fortuna di avvicinarlo, di frequentarlo, di averne la consulenza, ne sentono ogni giorno di più la mancanza.

C. P.

CARLO MALDURA

In tanti anni di amicizia, se non avessimo saputo che era uno scienziato titolare di una cattedra all'Università di Roma non ci saremmo mai avveduti di avere a che fare con un chimico.

Romano di ceppo antico, imparentato con tante vecchie famiglie cittadine, cultore del Belli, conosceva storia, monumenti ed opere d'arte di questa città come pochi.

Uomo cordiale, affettuoso nell'amicizia, la sua conversazione era brillante in una costante vena di cordialità e i suoi incontri con lui erano sempre come una festa, serena e limpida come egli era.

Non molto tempo prima che egli ci lasciasse, quando era ormai obbligato a disertare le nostre riunioni, ma non i suoi studi e mantenendo sempre i legami dell'amicizia, telefonò per dirmi che tra le carte di famiglia aveva scoperto una raccolta manoscritta di alcuni sonetti belliani. Ne avvisai Roberto Vighi e ci recammo dal nostro amico e da quella visita, da quei colloqui nacque l'ampio studio che Vighi pubblicò sull'Urbe nel primo numero del '79. Si trattava di nove sonetti, di cui sette romaneschi, dei quali il Vighi mise in luce le caratteristiche e studiò le varianti rispetto alle varie raccolte manoscritte conosciute. Fu purtroppo per l'amico Maldura l'ultima sua « scoperta » belliana, l'ultimo contributo al « suo » poeta.

FILIPPO SPADA

Nello scorso maggio, ci ha lasciato Filippo Spada uno dei nostri Sodali di più antica data, di vecchia e nota famiglia romana, che nella intensa e multiforme attività di cui è stata intessuta la sua lunga esistenza aveva sempre riservato un posto di primissimo piano, una priorità di scelta, anzi di vocazione, ai problemi e agli studi della sua amatissima Roma.

Noi crediamo che la personalità del nostro compianto Amico non possa esser ricordata in modo più preciso e completo di quanto abbia fatto con alta e commossa parola S.A.S. fra' Angelo de Mojana Gran Maestro del Sovrano Militare Ordine di Malta nella Seduta del Sovrano Consiglio dedicata a commemorare Filippo Spada, che all'Ordine Gerosolimitano aveva dedicato decenni di intenso fecondo lavoro in posti di alta responsabilità, ricoprendo Egli, al momento della sua scomparsa, la carica di Segretario Generale per gli Affari Interni dell'Ordine da oltre un ventennio.

« Ad illuminare più compiutamente la figura di Filippo Spada, il Suo carattere, la Sua personalità, — ha detto fra l'altro il Gran Maestro dell'Ordine — concorre significativamente la ampia Sua formazione culturale ed umanistica, frutto di volontà ferrea e di passione istintiva che lo ha sospinto nella ricerca, nella conoscenza approfondita in più vasti campi: Filippo Spada infatti si è dedicato spontaneamente con tenace volontà a studi ben lontani dalla specifica sua sfera professionale. La lingua latina, come quella greca, furono da Lui apprese e coltivate con passione da vero erudito non soddisfatto di superficiali conoscenze; nello studio della lingua ebraica, come di quella russa, aveva raggiunto un non comune livello che Gli consentiva di approfondire la conoscenza di testi e di eventi, che Gli fu estremamente utile per comprendere e valutare l'evoluzione storica antica e recente nella fluttuante metamorfosi della civiltà mediterranea nel corso dei secoli; la passione per gli studi storici e letterari nei quali aveva accumulato un prodigioso patrimonio culturale che Gli permetteva, in ogni occasione, di offrire attorno a se nozioni ed illustrazioni di alto godimento ed interesse ».

« Una esistenza — così concludeva la sua commemorazione il Gran Maestro — spesa con costante esemplare senso di carità e di amore del prossimo in armonia solidale ai principi della nostra Religione, nella quale Filippo Spada ha saputo assimilare ed esprimere le più valide qualità di combattente della Carità che debbono informare e plasmare la figura del Cavaliere Gerosolimitano ».

M. B.

Indice delle tavole fuori testo

In copertina: GIOVANNI BATTISTA BUSIRI, Roma 1968 - Roma dopo il 1764 - *Il ponte Milvio*, tempera su carta cm 17,5×23,5 (già Londra, vendita Sotheby).

G. L. Bernini: alzato definitivo della facciata orientale del Louvre	7-8
GEMMA HARTMANN: Appuntamento al Caffè Greco	120-121
MINO MACCARI: Ritratto di Flaiano. Collezione « Fiaschetta Beltramme »	128-129
EUGENIO DRAGUTESCU: L'obelisco al Giardino del Lago. Roma 1973	168-169
VIRGILIO SIMONETTI: « Paesaggio romano da Via del Gianicolo »	216-217
TUDOR DRAGUTESCU: Croce. Roma 1980	408-409
ADOLFO MANCINI: « S. Filippino » a Via Giulia	440-441

Indice del testo

FABRIZIO M. APOLLONJ GHETTI - Donne che lavano	9
MANLIO BARBERITO - I romani di sette e di nove generazioni e i loro celesti privilegi	21
PIERO BECCHETTI - L'oratorio di S. Maria dell'Orto	27
FORTUNATO BELLONZI - Roma, amata e detestata	40
BRONISLAW BILINSKI - August Moszynski un illuminista polacco visi- tatore critico della Roma settecentesca (1785)	43
RAFFAELLO BIORDI - Era Accademica dei Lincei la " Vinattiera " di Carducci	61
FRANCESCA BONANNI PARATORE - Una tragedia inedita di Pietro Cossa: « Ariosto e gli Estensi »	75
MARIO BOSI - Il Conte Domenico Silverj	87
ANDREA BUSIRI VICI - Un inedito ritratto marmoreo del cardinale Giacomo Antonelli	96

FRANCO CECCOPIERI MARUFFI - L'opera Massaruti per l'assistenza ai militari	101	PAOLA PARISET - Da Vigna Cartoni a Piazza d'armi una straordinaria festa delle feste	352
FABIO CLERICI - La "dolce vita" romana di una nipote del cardinal Mazzarino	104	CARLO PIETRANGELI - Il primo Regolamento dei Musei Vaticani	362
STELVIO COGGIATTI - Divagazioni su alcuni frutti dell'epoca romana	110	FRANCESCO POSSENTI - La finestra sul cortile	374
A. M. COLINI - Affissioni sul Campidoglio	121	VITTORIO RAGUSA - Il teatrino della parrocchia	379
ANTONIO D'AMBROSIO - "Cesaretto" trattoria romana di artisti non chiuderà: è un bene culturale	126	BELISARIO RANDONE - Storia di un "Conte Tacchia" che rimane nel cassetto	385
GIUSEPPE D'ARRIGO - Duilio Cambellotti, Maestro romano dell'illustrazione	133	M. TERESA RUSSO - L'attività della Compagnia romana del Divino Amore	395
MARIO DELL'ARCO - Alessandro Specchi primo e ultimo incontro	139	GIUSEPPE SACCHI LODISPOTO - Vicende di un frammento del monumento di Callisto III	409
ETTORE DELLA RICCIA - La pena di morte durante il Regime	151	RINALDO SANTINI - Romolo Artioli	424
LUIGI DOMACAVALLI - Appunti per uno studio sul Teatro Costanzi durante la gestione di Emma Carelli	159	GIUSEPPE SCARFONE - La "Legnara al popolo" un'opera inedita di Domenico Grecorini	430
EUGENIO DRAGUTESCU - Le prime giornate italiane di un romeno divenuto romano	169	ARMANDO SCHIAVO - Pio VI sconsigliato in Confessione	441
MARIO ESCOBAR - La chiesa e la farmacia di S. Maria della Scala	173	CLAUDIO SCHWARZENBERG - Dai filippini al palazzaccio	459
ANNE CHRISTINE FAITROP - Il Principe filosofo	181	BRUNO TAGGI - Gli ultimi "Bulli"	467
ENNIO FRANCA - Nuovi documenti sulla Dalmatica di Carlo Magno	189	RAFFAELE TRAVAGLINI DI S. RITA - Il turismo nella Città Eterna come ampliamento dello spirito	474
SECONDINO FREDA - Cenni e curiosità sui recipienti e misure romane del vino	193	TARCISIO TURCO - Nicola Gogol e Gioacchino Belli impiegati di concetto	483
CARLO GASBARRI - John Henry Newman e Roma	200	MARIO VERDONE - Viollet - Le - Duc ovvero "Bisogna aver visto Roma..."	489
MASSIMO GRILLANDI - Un poemetto di Francesco de Giovane su "Roma antica e futura" (1861)	207	NELLO VIAN - Sette anni in Castello per amore del Tasso (truffa con falso)	501
JORGEN BIRKEDAL HARTMANN - Scandinavi a Roma nel Settecento	217	LUIGI VOLPICELLI - Via Corsini, 12	511
LIVIO JANNATTONI - Il pino di Monte Mario	239		
RENATO LEFEVRE - Divagazioni su due architetti del seicento: i Della Greca	247	Ricordo di Giovanni Arrighi, Vincenzo Golzio, Giovanni Incisa della Rocchetta, Carlo Maldura, Filippo Spada	527
LUIGI LOTTI - Innocenzo XII a Carroceto in un dipinto inedito conservato a Palazzo Borghese	262		
FILIPPO MAGI - Goethe e il Colosseo	277		
UMBERTO MARIOTTI BIANCHI - In "servizio" al Celio quando regnava Umberto I	279		
GIAN LUDOVICO MASETTI ZANNINI - Corredini di ebrei nel tardo cinquecento	285		
GIORGIO MORELLI - "Le povere suicide" di Tito Mammoli	291		
GIULIO CESARE NERILLI - Trilussa, Testimone dello spirito	301		
FRANCO ONORATI - La statua equestre e la sua fortuna nei secoli (<i>Il Banco di Roma per il Marco Aurelio</i>)	305		
MARCANTONIO PACELLI - Rivendicazione della statua di una Niobide	326		
ARCANGELO PAGLIALUNGA - Pio IX, Rossini... e le donne in chiesa	336		
ETTORE PARATORE - Umanità di Marco Aurelio	341		
FRANCESCO PARISET - Il "parlamentese" alla Camera in una seduta immaginaria	347		

Finito di stampare il 21 aprile 1981
per i tipi della

Tipografia Alpha Print S. R. L.

VIA CALTANISSETTA, 26 - ROMA

Legatura: LEGATORIA TUSCOLANA - ROMA