



STRENNA
DEI
ROMANISTI

XLVIII
1987

Strenna dei Romanisti

NATALE DI ROMA
MMDCCXL
21 APRILE 1987



STRENNA DEI ROMANISTI

STRENNA DEI ROMANISTI

NATALE DI ROMA

1987

ab U. c. MMDCCXL

ANASTASI - APOLLONJ GHETTI - BARBERITO - N. BECCHETTI - BELLONZI
BILINSKI - BIORDI - BONANNI - BONUGLIA - BUSIRI VICI - CARDINALE
CECCOPIERI MARUFFI - COGGIATTI - D'AMBROSIO - DELL'ARCO - DELLA
RICCIA - DEL RE - D'ONOFRIO - DRAGUTESCU - ESCOBAR - FAITROP - FRAN-
CIA - GAROFALO - GIUGGIOLI - GRILLANDI - GUTTUSO - G. HARTMANN - J.
HARTMANN - JANNATTONI - LEFEVRE - LUCARELLI - A. MANCINI - C. MAN-
CINI - MARAZZI - MARIOTTI BIANCHI - MASETTI ZANNINI - MAZZOCCHI
ALEMANNI - MORELLI - NERILLI - NOVARA - ONORATI - PAGLIALUNGA - PA-
RATORE - PIETRANGELI - POSSENTI - RAGUSA - RAVAGLIOLI - RECCHIA - RUS-
SO - SACCHI LODISPOTO - SANTINI - SCARFONE - SCHIAVO - SCHWARZENBERG
SIGNORELLI - TOURNON - TROMBADORI - VERDONE - VIAN - VIGHI



EDITRICE ROMA AMOR 1980

Compilatori:

MANLIO BARBERITO

CARLO BELLI

ANDREA BUSIRI VICI

STELVIO COGGIATTI

CARLO PIETRANGELI

RENATO LEFEVRE

ETTORE PARATORE

GIULIANA STADERINI-PICCOLO

Coordinazione e impaginazione

FRANCO PEDANESI

© EDITRICE ROMA AMOR 1980
VIA CASSIODORO, 6 - ROMA



MMDCCXL
AB VRBE CONDITA

André Gide e Roma: odio o amore?

Gide venne a Roma, per la prima volta, alla fine del 1895; si era sposato l'8 ottobre di quell'anno ed aveva scelto l'Italia come mèta del suo viaggio di nozze. Dopo aver soggiornato alcuni giorni a Firenze si era diretto alla volta di Roma. Le prime impressioni che la « Città Eterna » lascia sullo scrittore francese non sono certo tra le più lusinghiere, ce lo testimonia il suo *Journal*:

« Ce soir visité l'horrible énormité de Saint-Pierre. Je vois Roma à travers Stendhal, malgré moi. J'ai trouvé le secret de mon ennui dans Rome: je ne m'y trouve pas intéressant. A Rome, vu surtout le Palatin, les thermes de Caracalla, la Sistine — mais décidément je n'aime point Rome. »

Ma egli si contraddirà spesso in queste sue affermazioni.

Bisogna innanzitutto premettere che l'architettura, in genere, non ha mai attratto l'interesse di Gide, nel suo diario non c'è mai alcun riferimento di ammirazione per una chiesa o un palazzo, l'unico giudizio è quello sulla « horrible énormité de Saint-Pierre ». Inoltre tutto ciò che è monumentale e maestoso non sembra colpirlo, egli non è affascinato dalle cose grandi che attraggono la maggior parte dei visitatori, ma ferma la sua attenzione su opere meno note, meno vistose, — pur se ugualmente valide esteticamente — egli mira al dettaglio, al particolare, pronto a carpirne lo spirito segreto.

Così a Roma, dopo aver visitato la *Cappella Sistina*, non dirà una parola a proposito dell'opera di Michelan-

gelo, si soffermerà invece sullo *Spinario* ammirato ai Musei Capitolini:

« Le petit Tireur d'épine de bronze qui se trouve au Musée du Capitole près de la Diane d'Ephèse est d'une incomparable merveille... La matière même du bronze, lisse et poli comme un jaspe, presque noir, semble donner aux contours une décision plus volontaire et durable, aucune mollesse malgré tant de grâce; et l'étonnante gracilité de ce petit corps impubère me fait regretter que les formes ne soient ou plus infantines ou plus pleines. »

(A. Gide, Journal 1889-1939)

In quest'opera egli trova quegli elementi che, a suo avviso, compongono l'ideale estetico: ordine, bellezza, calma e voluttà.

Ma se l'architettura di Roma e i suoi grandiosi monumenti non gli dicono nulla, ecco che Gide volge il suo sguardo estasiato ai paesaggi e alla natura romani, perché sono questi i particolari che egli predilige, è la natura a generare in lui sentimenti di gioia e di bellezza.

Ecco quindi le stupende pagine scritte dal Monte Pinco nelle *Nourritures Terrestres*, dove sono il sole e la natura di Roma a provocare in lui emozioni tanto sublimi:

« Ce qui fit ma joie ce jour-là, c'est quelque chose comme l'amour — et ce n'est pas l'amour — ou du moins pas celui dont parlent et que cherchent les hommes. — Et ce n'est pas non plus le sentiment de la beauté. Il ne venait pas d'une femme; il ne venait pas non plus de ma pensée. Ecrirai-je, et me comprendras-tu si je dis que ce n'était là que la simple exaltation de la LUMIERE? »

J'étais assis dans ce jardin; je ne voyais pas le soleil; mais l'air brillait de lumière diffuse comme si l'azur du ciel devenait liquide et pleuvait. Oui vraiment, il y avait des ondes, des remous de lumière; sur la mousse des étincelles comme des gouttes; oui vraiment, dans cette grande allée on eût dit qu'il coulait de la lumière, et des écumes dorées restaient au bout des branches parmi ce ruissellement de rayons. »

Durante un secondo soggiorno a Roma, nel marzo 1898,

Gide scriverà a suo Cognato Marcel Drouin e si soffermerà su alcuni particolari che riguardano la città:

« ...Après trois jours de pluie, le soleil est, ce soir, admirable, derrière Saint-Pierre, il s'enfonce dans une gloire embrasée; je ne sais si ce sont les amandiers en fleurs qui embaument; sur un des pins de la villa, un rossignol s'appête à chanter — La solennité de ces soirs est incomparable; c'est une extase, mais qui n'est pas langoureuse; elle n'a rien d'affaiblissant; rentré chez soi, devant sa table, ensuite, ce n'est qu'une exaltation qui subsiste. »

In una di queste lettere datata Orvieto, 26 marzo '98, Gide parlerà molto di Roma, a volte sembrerà anche contraddirsi, è comunque chiaro che un rapporto odio-amore lo lega a questa città. Molti artisti hanno amato Roma, l'hanno decantata, spesso senza neanche averla visitata, conoscendola solo di fama, per la sua grandezza passata, la potenza delle vestigia romane; questa idealizzazione si è poi scontrata con la realtà — come spesso accade quando si costruiscono dei miti — e allora si è rimasti delusi per le molte peccche che questo ideale presentava, ed è ciò che è capitato a Gide, ciò che lo ha fatto anche indignare:

« ... Plus j'apprenais à connaître ce qu'était Rome, plus je me désolais qu'elle ne le fût plus — et je fortifiais des regrets du passé toutes les exaspérations présentes. Ah! mon bon vieux de cher vieux, que Rome a dû être belle! Je ne te parle parbleu pas de la Rome antique, mais de la Rome réunée. — Naturellement quand je t'écris tout ça, c'est moi qui t'indigne et pas Rome: c'est peut-être (je veux te flatter) que tu es d'une nature encore moins paresseuse que la mienne — Mon cerveau n'est pas paresseux lorsqu'il s'agit de réédifier les palais des Césars, d'imaginer sous la louve du Capitole deux petits rois romains tétant, ou le long de la Voie Sacrée le triomphe d'un Paul-Emile (et ça n'est déjà pas mal). Mais où je renonce à la vertu, où je pleure, où je m'indigne, où je m'en vais, c'est quand on a rafistolé les vestiges, quand on est obligé de dire à son oeil: regarde, mais pas plus loin que ceci — cela c'est moderne... eh, parbleu, ça se voit bien que c'est moderne: c'est hideux — C'est quand devant l'admirable mosaïque

de Sainte Pudentienne (pour parler de choses un peu plus récentes — mais néanmoins tout autant détériorées) on a fourré un baldaquin tellement doré, qu'après on a plein de soleil dans l'oeil — Etc. »

(Lettre de Gide à Drouin, Orvieto, 26 mars '98)

E' l'esteta, il cultore del bello che parla in questa lettera, che si rammarica per la poca cura che viene data a delle opere d'arte, per la mancanza di gusto nel mettere a contatto stili differenti, per il « brutto » moderno che vuole sostituire il « bello » antico. Ecco infatti come prosegue la lettera:

« ...croirais-tu, bon vieux, qu'on a mis des reverbères dans les catacombes de Saint-Calixte? — Oh! Je t'en prie, laisse-moi dire que je déteste Rome, par amour pour Goethe, pour Chateaubriand, pour Shelley, pour Keats, pour tous ceux qui l'ont tant aimée qu'ils sangloteraient de désespoir s'ils la revoyaient aujourd'hui... »

Gli elogi sono invece rivolti alla campagna romana nei pressi di Tivoli che, secondo Gide è « tout ce qui reste à Roma d'admirable »:

« La campagne de Rome qui m'embête à périr dans les environs immédiats... devient subitement sauvage, inculte vraiment et UNE un peu avant d'arriver à Bagni — sur la route de Tivoli — Elle rappelle alors beaucoup le désert entre Zaghouan et Enfida (en beaucoup plus petit) — elle est très belle et antique. »

Anche la Via Appia che Gide conosceva per avervi visitato la tomba di Cecilia Metella — che non l'aveva colpito particolarmente — viene apprezzata durante una passeggiata in una giornata di sole:

« La Via Appia que je n'aimais guère, ne connaissant pas plus loin que le tombeau de Cecilia Metella; elle est pourtant bien dépouillée, bien denouée désormais, la pauvre voie appienne qui dût être si fastueuse jadis et peut-être ce qui nous fit la trouver si belle, c'était le ciel splendide que nous eûmes durant deux jours. »

Nella stessa lettera egli esprimerà giudizi positivi su alcuni luoghi come il Foro, il Palatino, le Terme di Caracalla, il Colosseo e soprattutto il Pincio; anche piazza

San Pietro e il Museo Nazionale sono in questo elenco, ma ciò che più conta è che egli manifesterà il desiderio di tornare ancora a Roma, colpito dal fascino che questa città emana, dalla sua seduzione lenta ma profonda:

« Au Musée National certains antiques m'ont enchanté — j'aime d'ailleurs l'esprit du Musée N. autant que je déteste ceux des autres (de Rome) — Enfin le Forum, le Palatin, les thermes de Caracalla, le Colisée — sont des sources inépuisables — il y en a d'autres. J'aime passionnément le Pincio — de plus en plus la place de Saint-Pierre; j'ai connu certains jours une sorte de griserie grave que je n'ai connu qu'à Rome; elle est ennoblissante entre toutes, enfin même plâtrée comme une vieille p. Rome est d'une séduction, lente, mais si profonde que je sais bien que j'y reviendrai encore et que je voulais y passer un hiver. C'est vraiment une incantation. »

Nel *Journal*, invece, Gide era stato parco di complimenti, non aveva mostrato molto entusiasmo per questa città, ma come egli stesso dice sopra, la sua seduzione è lenta, richiede tempo e una frequentazione più assidua, un solo incontro non basta, già la seconda visita fa nascere in lui il desiderio di tornare presto a soggiornarvi.

E Gide tornerà spesso a Roma, era una città in cui faceva volentieri sosta nelle sue visite in Italia, ed a Roma ambienterà uno dei suoi « romanzi » — si tratta più precisamente di una « sotie » — più noti, *Les Caves du Vatican*; di queste sue visite abbiamo documenti sparsi, come per esempio un articolo di Renato Mucci apparso nel marzo 1949 sul *Giornale della Sera*:

« Cardarelli ci narrava come nella storica terza saletta del caffè Aragno, aveva veduto Gide, lo aveva conosciuto e ci aveva parlato (...) Ci raccontava che alcuni anni prima dello scoppio della prima guerra mondiale, non era difficile incontrare di sera Gide, già celebre, ravvolto in un nero e romantico tabarro, il capo coperto da un cappello a larghe tese, lungo qualche via o viuzza della vecchia Roma, dove soggiornava per documentarsi e prepararsi alla stesura dei Sotterranei del Vaticano, la cui vicenda si svolge,

appunto, a Roma. (...) Gide doveva abitare allora in un appartamento nei pressi della piazza Fiammetta.»

Un'altra testimonianza ce la dà Giuseppe Ungaretti:

«... Per una quarantina d'anni ho collaborato a riviste francesi nelle quali era presente Gide; ma non l'ho conosciuto personalmente che nel 1935, qui, a Roma. Per più di un mese c'incontrammo tutti i giorni, per passare lunghe ore insieme. Era innamorato di Caravaggio ed io l'accompagnavo nei musei e nelle chiese dove si conservano le opere di questo pittore. Aveva anche voluto vedere la Pietà, quella che era allora a Palestrina e quella che era nel cortile del Palazzo Rondanini...».

(G. Ungaretti, Gide à Roma, « Inventario » dic. 1952)

Gide e Roma... Gide attratto e respinto da questa città, inebriato dalla sua atmosfera, dalla sua immagine di vecchia signora che vuole ancora essere corteggiata, nonostante i suoi anni e i suoi acciacchi, e piace ancora, e piacerà sempre perché, con il suo ricco bagaglio di storia ha sempre qualcosa da proporre a ciascuno, sa accontentare anche il visitatore più esigente... e Gide lo era!

MARIA TERESA ANASTASI



In definitiva, sono arrivato a questa conclusione: basta con i cosiddetti *esperti* o *competenti* che dir si voglia. In primo luogo, infatti, non è vero che essi conoscano le rispettive materie meglio degli altri: hanno solo l'arte di darsi dell'importanza, di prendere le cose dall'alto, di spaccare il capello in quattro, di complicare tutto e di sciacquarsi la bocca (*noblesse oblige*) con paroloni difficili. In secondo luogo, poi — e per soprammercato — hanno idee preconcepite, delle quali sono innamorati e che difendono *unguibus atque rostris*, anche a dispetto e in spregio della verità. In altri termini, hanno ormai perduto, purtroppo, quella beata ignoranza che mantiene la mente sgombra da fisime e da pregiudizi e che, in un certo senso, rassomiglia allo stato d'innocenza, nel Paradiso Terrestre, dei nostri primissimi progenitori (i quali, infatti, rovinarono se stessi e noi attingendo all'Albero della Scienza). Sisto V (della cui elezione si sta celebrando, come al solito in ritardo, la quarta ricorrenza centenaria: è perciò di prammatica rievocarlo) fece affiggere sulla facciata dell'Università Romana il motto: *Initium sapientiae timor Domini*; e non è davvero che io voglia infirmare tanto saggia massima. Voglio solo dire che, come premessa indispensabile ad ogni apprendimento, subito dopo tale sacrosanto *timor* viene appunto l'ignoranza. Aggiungo a quanto sopra che altri gravi difetti dei *competenti* sono quelli di essere pignoli, di voler essere *esaustivi*, di ritenere che il centimetro quadrato, cui sono dediti, dello scibile sia il fulcro dell'universo, di avere una mentalità ristretta, e in u-

na parola e senza tanti complimenti, di essere degli scocciatori.

E' in base a questi criteri, ritengo, ragionevoli e sani, che, per il mio contributo alla *Strenna*, ho cercato un soggetto intorno al quale ignorassi tutto e fossi in grado, pertanto, di discettare in maniera assolutamente spassionata e obiettiva. E, dopo lunghe cogitazioni, ho finito per scegliere quello della caccia. Per il quale, alla luce di ciò che ho premesso, mi pare di avere le carte in regola, dato che non sono cacciatore e che non ho mai dedicato alcuna attenzione all'argomento. Il medesimo, d'altro canto, è d'attualità per essere stato proposto in merito, da quanto ho sentito dire, un *referendum* popolare, mentre, per converso, non mi risulta — benché abbia consultato gli indici e frugato nella mia memoria — che esso, nonostante la sua rilevanza *romanistica*, sia mai stato trattato in questa nostra pubblicazione annuale.

Ora però che, dopo questo troppo lungo proemio, mi trovo ad affrontare il *ponderoso tema*, sono costretto ad ammettere alquanto contraddittoriamente — ma non sono mai stato un campione di coerenza — che il mio *tabula rasa* in fatto di caccia comporta inconvenienti. Per esempio, la delimitazione del tema stesso. Profano come sono in materia, procedo empiricamente e, in base al semplice buon senso, ometto di risalire troppo nel tempo. Trascuro perciò i già cennati Adamo ed Eva (i quali, dopo aver mangiato la famigerata mela e gli altri frutti spontanei della terra, avranno pure dovuto darsi da fare per tentare di prendere animali commestibili); taccio anche del solito Nembrot, *gran cacciatore al cospetto di Dio*; lascio in pace i cacciatori Apollo, Diana, Ercole, Meleagro e compagnia bella, come pure gli animali, talora illustri, da essi perseguitati; sorvolo perfino sul tanto più vicino a noi, anche nello spazio (pare che sia vissuto al tempo di Traiano e che sia andato *a caccialepri co li cani* — co-

me dice il Belli — dalle parti del Monte Mentorella o Vulturella in quel di Tivoli), sorvolo anche, stavo dicendo, su Sant'Eustachio; dimentico Sant'Uberto d'Aquitania cui, sette secoli più tardi, si mostrò, a quanto sembra, durante la caccia un cervo con la Croce fra le corna, come era apparso all'altro santo or ora nominato (*o imitatores, servum pecus*). No, no: cerco di mantenere i piedi per terra e non pretendo davvero di sviscerare l'argomento, altrimenti rischio di comportarmi, Dio ne guardi, come un *intenditore*. Alla fin fine, credo che la cosa migliore sia per me allineare qui appresso, con il massimo di spontaneità e con assoluto disordine, quelle quattro nozioncelle che in proposito affiorano nel mio stagionato comprendonio.

Le mie più antiche memorie — esse hanno il pregio di essere ignorate da tutti — risalgono solo al X secolo e sono, non occorre precisarlo, d'accatto. Secondo il *Codex Diplomaticus Caietanus*, costituito da antichi documenti conservati nella Abbazia di Montecassino, nel 976 in Roma l'abate di S. Magno di Sperlonga cedette a un tale, precisamente al monaco Giorgio, l'isola di Zannone, ivi compresa la *cala coturnicaria*, cioè il luogo attrezzato per la cattura delle quaglie. Che questi uccelli avessero, come hanno ancora, l'abitudine di sostare su quella e sulle altre isole pontine lo rilevava già nel I secolo a.C. Marco Terenzio Varrone: tanto ebbi ad annotare nell'aureo libro che dedicai vent'anni fa alla storia del detto arcipelago laziale (pp. 21 e 99). D'altronde, questa faccenda della caccia alle quaglie pare che sia stata ognora della massima importanza: benché distrattamente, ne ho sentito parlare sovente e con una specie di religioso fervore come di un rito da celebrarsi in primavera. (A mio avviso di sprovveduto — di sprovveduto, aggiungo, in questo come, sia detto a mia lode e senza false modestie, in tantissimi altri campi — nella caccia bisogna vedere anche un

residuo di vetuste, primordiali cerimonie sacrificali e propiziatorie; ed essa, a torto o a ragione, mi riconduce alla mente, per tumultuose e arbitrarie associazioni d'idee, nozioni obliterate e inconsulte come, che so io, i *suovitautilia*, il *rex sacrificulus* e magari il *rex nemorensis*, il quale ultimo, consacrato proprio a Diana nei pressi dell'Aricea, diveniva *selvaggina* di colui che, uccidendolo, ne prendeva la successione.)

La caccia alle quaglie è trattata in un sostanzioso capitolo (pp. 50-58) da una delle mie pochissime *bibbie* in campo venatorio: il gustoso « *Caccia sparita* » (estratto dalla rivista « *La Settimana di Caccia e Pesca* », Roma, Tipografia De Luca, 26 marzo, 1 luglio 1933), nel quale il conte Pierino Della Porta più di mezzo secolo fa raccolse le sue « *memorie di 50 anni di caccia nell'Agro Romano* », ricche di personaggi, di paesaggi, di episodi, di aneddoti. A pagina 50 il detto autore scrive: « *Ricordo, prima del Settanta (ovviamente 1870), dall'Arrone a Fiumicino le reti verticali che allacciavano tutto il tomoletto; e ricordo che un giorno i norcini che avevano tali reti spedirono a Roma sedicimila quaglie in una sola mattinata* ». E a pagina 56: « *I vecchi San Feliciani (gli abitanti di S. Felice Circeo) a tali radure si dirigevano, una volta, portando dei pezzi di rete quadrata, come quelli che adoperavano per le bilance dei pesci e, alzandole verticalmente, aspettavano che le quaglie vi sbattessero dentro; e con tale mezzo primitivo nelle mattinate buone ne prendevano a dozzine* ».

D'altra parte, prevalentemente a tali volatili di passo dedica una trentina di pagine (100-127) l'altra mia *bibbia* cinegetica, voglio dire « *La caccia nella Campagna Romana secondo la storia e i documenti* », edita nel 1922 da Cesare de Cupis. Costui — mi sia consentita una breve presentazione — era non proprio romano, bensì falisco perché nato a Faleria sulla Flaminia (cfr. *Caccia cit.*, pag. 109, n. 275), morì nel 1928 (cfr. *Tomassetti*, Campagna

Romana, 2^a ed., II, 201, n. *b*) ed era il padre di quel Guido che aveva acquistato la famosa villa già del cardinale Girolamo Colonna I (la nominava Corrado Ricci alla pagina 30 e alla figura 33 del suo « *Rocca di Papa* », stampato dai Palombi per l'Istituto di Studi Romani) a picco sulla chiesa e sul convento di Palazzolo e con stupenda vista sul Lago di Albano e sulla Campagna Romana. Della storia della quale ultima plaga Cesare de Cupis era un profondo conoscitore, tanto che Giuseppe Tomassetti (II, 142) lo qualifica suo amico e che nell'opera tomassetiana è citato una quarantina di volte. Dedito anche allo studio degli usi civici, pubblicò nel 1911, per incarico del Ministero dell'Agricoltura, un volenteroso e ormai dimenticato sommario storico (di 545 pagine in 4^o, più 230 pagine di documenti) dal titolo: « *Le vicende dell'agricoltura e della pastorizia nell'Agro Romano. L'Annona di Roma. Giusta memorie, consuetudini e leggi desunte da documenti anche inediti* »; e nella prefazione tiene a qualificarsi *agricoltore*. Lasciò anche saggi inediti su alcune località dei dintorni di Roma.

Ora, da quanto si comprende (non è che codesta mia *bibbia* sia un capolavoro di limpida espositiva), nella parte dianzi indicata del suo volume sulla caccia, il de Cupis — mentre continua a parlare, come già aveva fatto in precedenza, di una bandita di ripopolamento, detta *Trans-tiberina*, in cui era sempre proibito cacciare e che, sulla riva destra del Tevere, andava da Ponte Molle all'Acquatraversa, alla Tomba di Nerone e alla Storta e di lì, grosso modo, fino alla spiaggia del mare — riporta altresì, almeno a partire dal 1606, la proibizione, durante i mesi di aprile, maggio e giugno, di tendere reti per prendere quaglie se non alla distanza di due miglia dalla riva del mare. Ma, a parte la fuggevole menzione appunto delle reti e delle *lanciatore*, degli *archetti*, dei *lacciuoli* e degli altri *ordegni* vari, l'autore non descrive (salvo una nota a p. 94)

gli artifici cui, oltre alle ovvie schioppettate, ricorreva *chi dietro all'uccellin sua vita perde*, come dice Dante, per fare strage delle povere bestiole (non posso non simpatizzare con loro) che, stremate, giungevano in volo dalle terre oltremarine.

Senonché il de Cupis ha avuto almeno la felice idea di riprodurre in appendice otto delle bellissime tavole — incise nientemeno che da Antonio Tempesta e da Francesco Villamena — le quali ornano l'opera del novarese e dottore di legge Giovanni Pietro Olina: « *Uccelliera overo discorso della natura e proprietà di diversi uccelli e in particolare di que' che cantano con il modo di prendergli, conoscerli, allevargli e mantenergli* »; opera edita in Roma nel 1624 presso M. Angelo de Rossi e dedicata al sig. cavalier Dal Pozzo. Questi è da identificare senz'altro col famoso collezionista e mecenate Cassiano Dal Pozzo, del pari piemontese e amico fra l'altro di Nicola Poussin (che dipinse per lui la prima serie dei *Sette Sacramenti*, giunta in casa Boccapaduli per il matrimonio nel 1727 di Maria Laura Dal Pozzo con Pietro Paolo Boccapaduli, come dice il Bicci — *Boccapaduli* — alle pagine 492 e 528). Ora l'ultima delle incisioni riprodotte dal de Cupis rappresenta il *modo da pigliar le quaglie* e mostra due reti rettangolari disposte verticalmente in modo da congiungersi, una per parte, con l'imboccatura circolare di una grossa e lunga rete adagiata sul terreno e simile, nella forma a mo' di tubo, a una grande nassa. Chissà che le *cale coturnicarie* site mille anni fa nell'isola di Zannone non disponessero di accorgimenti simili a questi.

Qui sopra ho riportato un brano in cui Pierino Della Porta nomina *i norcini* (p. 50, ma anche p. 52 e forse altrove); ed essi sono menzionati pure dal de Cupis (pp. 104, 105). Ora, tutti sanno che il citato sostantivo, per una singolare, antica specializzazione degli abitanti di Nor-



La romana Società della Cacciarella a Castel Fusano. Fra i cacciatori: Ricci Parracciani, Lepri, Rospigliosi, Borghese, Passeri, Ricci, Theodoli, Pianciani, Cardelli, Apollonj.
(Racc. Apollonj Ghetti)

cia e dei suoi dintorni, equivale, specie qui a Roma, a venditori di carne suina; peraltro ormai non credo essere più altrettanto diffusa la nozione che le norcinerie un tempo si addensavano prevalentemente intorno al Pantheon, sicché — dedicata ai Santi Benedetto e Scolastica — era ed è sita lì presso, a Via di Torre Argentina, la chiesa *nazionale* dei Norcini. (Ma in realtà, sia detto a vergogna di costoro, è appena un oratorio: coi soldi a palate che hanno carpito ai romani vendendo loro salcicce, avrebbero potuto costruirsi un altro S. Pietro). D'altronde, i norcini vendevano e vendono tuttora la selvaggina, e in proposito è d'un tal quale interesse osservare che — secondo quanto precisato appunto dal de Cupis nelle pagine anzidette — almeno ai primi del '700, per certe gabelle da pagare, coloro che portavano a Roma prodotti della caccia dovevano recarsi alla *dogana a Piazza della Rotonda* (vicino alla quale esiste ancora Via della Dogana Vecchia). Non saprei davvero se la vendita della cacciagione sia stata accentrata in quei paraggi *ab immemorabili* o se invece abbia contribuito appunto la detta esigenza fiscale a tale localizzazione (per la quale, ad esempio, si può consultare alle pagine 132 e 151-154 il Bresciani di cui qui appresso).

Poiché, nato ivi da famiglia romana, ho sempre abitato nel centro di Roma e sono andato prima alla scuola elementare di Via della Palombella, ho frequentato poi il ginnasio e il liceo al Collegio Romano e ho preso infine una o due lauree alla Sapienza, ricordata qui sopra in principio, e per conseguenza posso dire di conoscere abbastanza bene la zona, sono in grado di aggiungere un particolare piuttosto curioso. In certe occasioni, nella stessa zona del Pantheon (come pure in quella che si estende, al di là del Corso, fino a Via delle Muratte, a Fontana di Trevi, a Via del Lavatore, a Via in Arcione, proprio sotto il Quirinale) potevano vedersi appesi ai ganci me-

tallici, che erano inseriti nelle lastre marmoree a rivestimento caratteristico delle pareti delle norcinerie e beccherie, interi quarti di cervi o di cinghiali o di daini o di caprioli catturati durante le più o meno periodiche battute di caccia eseguite a Castel Porziano (ma li si vedevano anche esposti all'ingresso di esse sulla pubblica via). Quella che si intitola al detto castello è una tenuta, come notissimo, di circa quattromila ettari, la quale, con sommaria sintesi, può dirsi essere appartenuta a volta a volta al monastero di S. Saba, all'Ospedale di S. Spirito, ai Del Nero, ai Grazioli, alla Real Casa e ora alla Presidenza della Repubblica. Il mio ricordo, testé rievocato, pertiene all'epoca regia.

Visto che sono in argomento, apro qui una breve parentesi e inserisco un paio di rapide, umili, dimesse notazioni relative alle norcinerie: non hanno niente o ben poco a che fare con la venazione, ma hanno il pregio di non essere molto conosciute. Una è relativa alla consuetudine che — data allora la mancanza di frigoriferi e data anche l'opinione diffusa che non fosse igienico mangiare carne di maiale durante i periodi caldi dell'anno — quando questi cominciavano, i norcini, fino a circa mezzo secolo fa, tornavano alle loro montagne (Pietro Romano a p. 48 del suo *S. Eustachio* dice che in antico era addirittura vietato ad essi di restare a Roma); e le botteghe da essi per alcuni mesi lasciate libere venivano caratteristicamente occupate da altrettanto stagionali venditori di cappelli estivi, come le *pagliette*, i *panama*, le berrette e via dicendo. (Tuttavia mi dicono che qualcosa di analogo, in alcuni casi, accade anche adesso). L'altra osservazione è del pari connessa con la mancanza, un tempo, di sistemi di raffreddamento artificiale e verte sul fatto che, nei primi due o tre decenni del secolo, le norcinerie (così come le macellerie, le beccherie *et similia*) anche di notte non erano chiuse con porte, bensì soltanto

con cancellate attraverso le quali poteva circolare l'aria. Anni or sono, specie nei dintorni della Rotonda, si potevano ancora vedere negozi che, pur essendo ormai adibiti permanentemente ad altre attività commerciali, continuavano ad essere attrezzati in tal modo. E a questo punto mi astengo dallo sfogliare le settecento pagine che formano le *Memorie storiche di Norcia* pubblicate ivi nel 1869 dal Patrizi Forti e nelle quali potrei sicuramente spigliare, in tema, qualche curiosità, è il caso di dire, appetitosa e d'interesse romano: mi astengo, dico, perché va bene menare il cane, sia pure da caccia, per l'aja, ma ovviamente c'è un limite a tutto, anche all'ampiezza degli *excursus* e alla pazienza dei gentili lettori.

Chiusa perciò la parentesi e riprese le mie sconclusionatissime divagazioni venatorie, mi pare che, per ragioni di contiguità territoriale — stavo accennando a Castel Porziano — sia il momento per far parola di quattro (proprio quattro di numero) ricordi familiari di caccia tuttora esistenti presso di me. Per la verità ne avevo anche altri, ma, ad esempio, una vecchia graziosa fiaschetta metallica (risaliva almeno a mio nonno) per la polvere pirica mi è stata rubata, mentre un certo numero di fucili da caccia — qualcuno era pregevole — sono stati denunciati e consegnati durante l'ultima guerra. Mi sono invece rimaste appunto quattro fotografie di più di un secolo fa, le quali rappresentano dei gruppi di cacciatori sullo sfondo del chigiano Castel Fusano. Una è addirittura incorniciata, fa bella mostra di sé nella mia libreria e misura 38 centimetri per 28. E' un poco sbiaditella e del resto legittimamente, data la sua età; ma, forse per merito del fotografo della allora famosa ditta Fratelli D'Alessandri (ne reca il timbro a secco), permette ancora di leggere, fissata nel viraggio color seppia, la visione dei bei pini italici sullo sfondo, del grosso casale fortificato con i quattro torraccioni angolari, tetragoni e muniti di fe-



La predetta Società nella località predetta, più o meno con gli stessi intervenuti, intorno al 1884.

(Racc. Apollonj Ghetti)

ritoie, infine del gruppo, in primo piano, dei cacciatori e anche dei battitori; questi ultimi, salvo uno, tutti in piedi, alcuni degli altri invece *spaparacchiati* — è il caso di ricorrere al romanesco — sull'erba con signorile disinvoltura, il tutto pittorescamente arricchito da un'abbondante profusione di cappellacci, di stivaloni, di bisacce, di tascapane e naturalmente di doppiette e di cani. Fra quelli sdraiati è, sul davanti e al centro, proprio il mio nonno paterno Francesco Maria, con ampia barba. Nemmeno a farlo apposta (ma forse è fatto proprio apposta, ché allora le fotografie venivano *composte*), alla sua sinistra, e perciò anche lui al centro e in prima fila, è sdraiato quasi simmetricamente un altro barbuto: si vede che l'onore del mento era anche a quei tempi debitamente apprezzato.

Il cortese lettore non deve credere che io gli stia sottoponendo una fotografia qualunque: quella in oggetto è poco meno che illustre, dato che, quantunque tuttora inedita, fu esibita nella memorabile (ma purtroppo trascurata) *Mostra della fotografia a Roma 1840-1915* promossa nel 1953 dagli *Amici dei Musei di Roma*. La detta fotografia è elencata a pagina 231 dell'ampio catalogo, sotto il numero 198, con la menzione: « *Racc. Apollonj Ghetti* » e con la didascalia in grassetto: « *A Castel Fusano in attesa della partenza per la "cacciarella".* » Nel catalogo stesso manca l'indicazione del fotografo, e ben a ragione, dato che il menzionato timbro a secco era coperto dal *passerpartout*, che per la presente occasione mi sono ora deciso a togliere. *In compenso*, però, alla predetta scritta esplicativa è aggiunto in caratteri normali: « *Tra i presenti Guido Baccelli* ». Il che non è vero. Posso affermarlo perché conosco i tratti fisionomici dell'illustre clinico e uomo politico romano (nei ripostigli di casa sono conservati ritratti di lui, per essere stata la sua famiglia legata da vincoli d'amicizia con la mia); e poi perché, dopo quella mostra, dalle latebre domestiche è emersa un'altra co-



Ancora una volta la Cacciarella a Castel Fusano il 31 marzo 1884.

(Racc. Apollonj Ghetti)

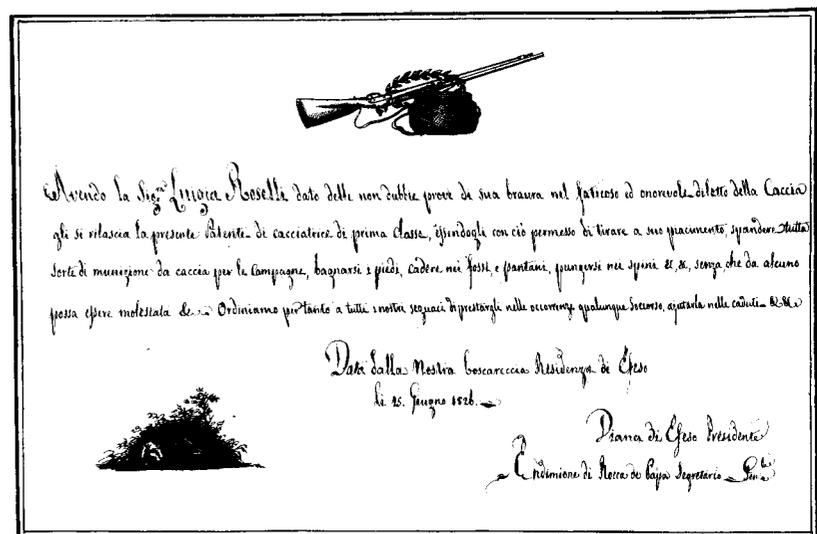
pia del documento fotografico in questione, del tutto identica a quella finora descritta, a parte il fatto che in questa seconda i personaggi sono contrassegnati ciascuno da un numeretto tracciato a mano con inchiostro rosso e che sul margine inferiore del cartoncino al quale è applicata la fotografia è riportata, sempre in inchiostro rosso, la serie manoscritta dei numeri stessi con, di fianco, il nome di ognuno degli effigiati. Ora, in tale elenco dei presenti in quella *storica* occasione il nome di Guido Baccelli manca. E, a questo punto, tanto vale dire con schiettezza che il prefato cacciatore il quale, sulla destra, fa *pendant* con mio nonno è designato testualmente come « 10 - *March. Giov. Ricci Parracciani* », e che gli altri, oltre al predetto mio avo (numero 8), sono indicati come segue (trascrivo alla lettera) « 1 - *Marchese Giov. Lepri*; 3 - *D. Camillo Rospigliosi*; 4 - *D.F. Borghese duca di Bomarzo*; 5 - *March. Andrea Passeri*; 6 - *March. V. Ricci*; 7 - *Marchese R. (? macchia d'inchiostro) Theodoli*; 9 - *C.te Pianciani*; 12 - *Conte Cardelli* ». (Il quale ultimo, a destra del Ricci Parracciani, porta appesa al collo una semilunata trombetta metallica.) Sono inoltre segnati un « 2 - *Agrim. Gui* », un non ulteriormente qualificato « 11 - *Campagnoli* », un « 13 - *F. Frattini* » (o almeno così mi sembra di leggere), « 17 - *Vito Broglia capocaccia* » e sei altri figure (ma sicuramente saranno state tutte bravissime persone) qualificati « contadini » e dall'apparenza brigantesca. (Del resto Padre Antonio Bresciani, nel suo *Edmondo* — Roma, Milano, 1868, p. 152 — dopo aver descritto gli abbigliamenti canaglieschi dei cacciatori popolani, aggiungeva: « *Né i signori vestono altrimenti; e come tu incontri per la via Ostiense o Portuense alcun amico venir correndo nel suo birocino, tu nol ravvisi, tanto lo ti disforma quella telaccia da vela in ch'è grossolanamente rinvolto* ». Dove è chiaro descrivere il prolifico autore gesuita vestimenta estive, mentre la nostra fotografia ritrae una scena invernale o quasi).

Dopo questa tirata, nulla mi sarebbe gradito quanto lasciare in santa pace il lettore e, sia detto senza offesa, soprattutto me stesso. Senonché la ineludibile, crudele regola del trenta e del trentuno (ognuno comprenderà agevolmente il riferimento al comunissimo modo di dire) mi costringe ad aggiungere che, oltre alle due copie della fotografia fin qui presa in considerazione, i miei decisamente troppo ricchi archivi iconografici contengono, ahimé, altre due figurazioni.

Ecco, con ogni possibile brevità, la terza fotografia (e seconda immagine). Stesse misure, stesso viraggio, stesso fotografo, stessa o almeno analoga occasione, stessi personaggi, più o meno. Ma non perdo tempo a tentare di individuare questi ultimi, tanto più che qui manca del tutto l'agevolazione dei numeretti. M'accontento di riconoscere, *ictu oculi*, gli, a quanto pare, inseparabili Dioscuri, voglio dire mio nonno e il marchese Ricci Parracciani, come al solito il primo situato a sinistra di chi guarda, il secondo a destra. Con due differenze rispetto all'altra figurazione: che non sono sdraiati al suolo, bensì seduti su una specie di filagna in legno di pino incredibilmente lunga (misurerà dieci metri) e forte perché è priva di « rompitratte »; e che fra loro due è seduto un giovane baffuto. Sullo sfondo una pineta, la quale è ancora una volta quella di Castel Fusano, dato che, anche se il fabbricato non appare, a destra si riconosce una grossa olla già visibile in lontananza, a sinistra, nella ripresa di cui or ora. La trombetta è ad armacollo di un altro giovane, dietro al quale si erge — presenza anche questa nuova — un cavallo scuro con su un uomo; il quale ha del pari a tracolla una tromba. Mancano completamente i cani. Pure questa figurazione è inedita, come del resto la seguente.

Quarta fotografia (e terza immagine). Castel Fusano è sempre lo stesso, tuttavia è preso con una diversa ango-

lazione e la pineta sullo sfondo appare più folta e più bella. Anche il fotografo è cambiato ed il suo timbro a inchiostro recita: « *Fotografia F. Filoni - Piazza S. Claudio N. 50 P. 4 - Roma* ». Manca il numero telefonico, ma la data — questa volta debitamente specificata — giustifica pienamente l'omissione: « *31 marzo 1884* ». Naturalmente non sono affatto sicuro che tale indicazione valga anche per le altre due riprese e sarei anzi portato a credere il contrario, tanto più che diverso è il cultore e sacerdote dell'arte nata da un raggio e da un veleno (come aveva cantato Arrigo Boito, otto anni prima, in un madrigale diretto probabilmente a Ersilia Lovatelli Caetani), cioè il fotografo che l'ha strappata all'attimo fuggente. Anche qui il capocaccia (credo che sia lui, ha la trombetta) è montato, peraltro il suo destriero è bianco. Scuro è invece il cavallo attaccato, sulla destra, a una barrozza dalle grandi ruote che s'intravede dietro i contadini e dietro i cani (questi ultimi palesemente stremati, salvo uno invece tutto arzillo). Nonostante che qui di numeretti non ce ne siano, le barbe di Ricci Parracciani e di mio nonno le riconosco subito, pure se i rispettivi proprietari, con bonaria malizia (a scoppio ritardato di un secolo), hanno tentato di confondermi le idee scambiando i rispettivi posti; e inoltre mettendosi l'uno, il Ricci, a sedere su uno sgabello, e l'altro, nonno Francesco, semisdraiato in terra come al solito. E proprio ai suoi piedi (non so se tale circostanza voglia significare che la belva è stata abbattuta da lui: ne sarei orgoglioso) è la presenza più considerevole del *tableau* (mi pare di ricordare che in un'occasione come questa sia doveroso adoperare tale parola francese), voglio dire un cinghiale, ovviamente defunto. Perciò se giustamente il catalogo della *Mostra Fotografica* chiosava la prima immagine con le parole: « *in attesa della partenza per la "cacciarella"* », qui siamo invece all'ultimo atto di un similare convegno venatorio.



La *patente di cacciatrice* rilasciata da Diana il 15 giugno 1826 a Luigia Roselli Giustiniani, poi (1829) sposata a Filippo Maria Apollonj.
(Racc. Apollonj Ghetti)

E' necessario spiegare che cosa significhi « *cacciarella* »? Spero proprio di no, anche se i sapienti compilatori del citato catalogo hanno messo tra virgolette il vocabolo, del resto qualificato nei dizionari come *regionale*, e anche se l'ottimo poeta romanesco Armando Fefè in *Addio palude* (Roma, Menaglia, circa 1950, pp. 25-30) intitolava *La cacciarella* una lunga poesia intesa invece alla descrizione di una inequivocabile caccia alla volpe. In ogni caso, a Roma è risaputo designare tale termine specificamente la caccia al cinghiale, « *con riferimento, suppongo, alle molte piccole e sparse battute necessarie a circuire la bestia* », come spiegava ne « *Il cielo sulle città* » (1949, p. 37) Vincenzo Cardarelli, che era maremmano di Corneto Tarquinia. Battute necessarie perché i cinghiali amano (o amavano) aggirarsi nella intricata macchia che rende (o piut-

tosto rendeva) tanto varie e pittoresche in più punti le spiagge tirrene; cosicché Dante paragonava ad essa il bosco del secondo girone infernale: « *Non han sì aspri sterpi né sì folti / quelle fiere selvagge che in odio hanno / tra Cecina e Corneto i luoghi colti* ». Particolarmente selvaggi proprio i cinghiali, i quali appunto arrecano gravi danni alle coltivazioni e che derivano il loro nome — *singularis (porcus)* — dalla loro tendenza, in età avanzata, a tenersi lontani dal branco. Ve ne sono molte specie; e possono essere alti fino a quasi un metro, lunghi poco meno di due, pesanti fino a due quintali. Hanno zanne acuminata a crescita continua.

Queste sono pericolose; ma l'animale stesso è pericoloso e cacciarlo comporta gravi rischi. Mio padre — il quale, anche se *non* mi risulta essere stato cacciatore, avrà seguito da ragazzo il padre suo e comunque ne avrà udito i racconti — mi narrava che spesso i cani venivano sventrati dal cinghiale, e che per questo motivo i cacciatori erano muniti di aghi da materassaio e di refe, al fine, ove l'infortunio si fosse verificato, di poter rimettere nel loro alveo naturale, cucendolo subito dopo, le viscere del cane, il quale — ricordo distintamente anche questa precisazione paterna — appena terminata la rudimentale operazione chirurgica riprendeva allegramente a correre, ad abbaiare, a scodinzolare.

Ciò che soprattutto distingue questa terza (e, grazie al cielo, ultima) figurazione è peraltro la circostanza che essa reca in basso, con nitida ed elegante scrittura a mano, oltre all'indicazione del luogo e della data, anche quella della denominazione del gruppo rappresentato, la quale è: « *Società della Cacciarella* ». Ugo Pesci, nel suo libro *I primi anni di Roma capitale 1870-1878* — diventato, si può dire, famoso specie da quando nel 1971 è stato ristampato in Roma dalla *Officina Edizioni* — parla di tale associazione a pagina 299: « *Nei boschi e nelle macchie che*

costeggiano il Tirreno abbonda la caccia grossa, ed una società detta della "Cacciarella" pagava fino d'allora (sic; poco più su aveva scritto: "dopo il '70") un diritto annuo per cacciare il cinghiale in alcune di quelle macchie: a tali partite di caccia, vicino ad Ostia ed a Pratica di Mare, fu invitato ed andò più volte il principe Umberto ».

Che io sappia, l'unica altra immagine pubblicata di un'adunata della detta consorteria è quella inserita da Silvio Negro a pagina 158 del suo pregevolissimo *Nuovo album romano* (Vicenza, Neri Pozza, 1964). Ma non posso fare a meno di osservare, con la solita modestia, che le mie fotografie sono molto più leggiadre per la compostezza degli effigiati, per la distribuzione di essi nello spazio, per i magnifici sfondi. Io non c'ero; tuttavia credo che, per esempio, il campo di Waterloo, dopo la sconfitta napoleonica, non dovesse offrire allo sguardo una visione più triste, più desolata, più lamentevole, più squallida di quella perpetuata invece dal Negro nella pur preziosa opera predetta.

Ho espresso un momento fa la certezza (tale almeno mi sembrava) che l'immagine della quale andavo discorrendo era l'ultima. Nemmeno per sogno, troppo bello per esser vero, ne è scappata fuori un'altra che avevo dimenticata. D'altronde è tanto importante che non posso tacere: consiste infatti in una *patente di cacciatrice* concessa da Diana in persona il 15 giugno 1826 a Luigia Roselli Giustiniani, cioè alla madre di mio nonno, la cui passione cinegetica risulta così spiegata anche *per li rami*.

Però a questo punto smetto. E non solo perché, come si dice in certe occasioni negli ambienti venatori, ho *sballato*, ma anche e soprattutto perché sono soverchiato dalla vergogna. Mi ero qualificato come digiuno affatto in tema di caccia e invece, a mano a mano che scrivo, mi accorgo con sorpresa e sgomento di sapere un sacco di cose, di essere poco meno che un pozzo di scienza (come

diceva Marco Aurelio al paragrafo 59 del settimo libro? « *Scava dentro di te* »), cosicché potrei ancora rievocare addirittura trascorsi personali (in fin dei conti, il sangue non è acqua) sia pure lontanissimi, adolescenziali; e, dopo, *venationes* in Italia e fuori (ma non sparai un colpo), *paper-hunts* in Cina su quei loro generosi cavallucci mongoli, e tante e tante esperienze, reminiscenze, cognizioni relative anche a fratelli, cugini, zii, prozii, nipoti, amici; e perfino (*dulcis in fundo*) una mia sanamente sdolcinata e pietistica poesiola infantile (ovviamente, un precoce capolavoro: quanto mi dispiace di dover defraudarne i sia pure pochissimi animosi che mi avessero seguito fin qui!) in fatto di uccellazione. Senza contare che, a frugare bene nei segreti ripostigli domestici, chissà quanti altri mai preziosi cimeli troverei.

Insomma, benché senza volere e per la debolezza ormai della mia memoria, ho barato al giuoco. Duole dover ammetterlo, ma temo proprio di essere anch'io un *competente*. (O quasi.)

FABRIZIO M. APOLLONJ GHETTI

«Cento di questi giorni» in Roma

Altre città sono nate prima di Roma, ma in buona parte esistono, ormai, solo all'anagrafe della storia; per molte, invece, il loro nome è, oggi, affidato ad alcune rovine superstiti oppure con esso sono stati ribattezzati nuovi abitati, nati, dopo intervalli di secoli, nello stesso luogo dove sorgeva la città antica. Roma è invece chiamata eterna, non solo per il suo peso storico e spirituale, che l'ha sempre resa e ancora la rende, insopprimibile elemento della civiltà umana, ma anche per esser rimasta ininterrottamente abitata — e indipendente — nonché protagonista della storia da tre millenni, dei quali conserva grandiose testimonianze, nonostante le guerre, le invasioni, le distruzioni e le offese del tempo.

Ho, però, la sensazione e direi addirittura il convincimento, che, anche sul piano individuale, vivere a continuo, quotidiano contatto delle testimonianze di una così incredibile longevità operi, nello spirito di chi è nato in questa città o di chi vi abbia da tempo stabilito la propria dimora, quasi un'inconscia aspettativa, come un'assuefazione a una diversa misura e prospettiva dell'esistenza; una non confessata, ma non per questo meno incrollabile fiducia, che spetti anche a noi che vi abitiamo di partecipare al dono di questa straordinaria longevità. D'altronde, non mancano certamente le prove che l'augurio tradizionale scambiato in occasione dei compleanni: « Cento di questi giorni » trovi in Roma un luogo ideale per realizzarsi, anzi potremmo dire che la città è ricolma di auspici, che consentono di guardare a questo traguardo

come mèta alla quale si possa tranquillamente aspirare. E di queste testimonianze, di questi faustissimi segni, nel giorno genetliaco della nostra città, abbiamo voluto, augurio e strenna per i lettori, raccoglierne alcuni — tracciando così quasi un altro « itinerario romano » — tutti riferiti a personaggi di rilievo, che hanno lasciato a Roma memoria di sé ed hanno superato, più o meno ampiamente, il traguardo del secolo.

Saliremo dapprima ad uno dei luoghi più affascinanti di Roma, tra i più carichi di bellezza e di memorie: quel serenissimo eremo di s. Onofrio al Gianicolo, che offre una visione della città a noi più cara di quella, tanto più ampia, che si apre dinanzi alla grande terrazza ove sorge il monumento a Garibaldi e dalla quale, però, Roma ci appare, oggi, quasi immiserita dagli sterminati spazi della orrenda periferia, che da ogni parte la circonda ed è ormai tanto più estesa della città storica. Da s. Onofrio, invece, due quinte e la minore altitudine tagliano fuori dallo sguardo gli estranei quartieri periferici; qui sta dinanzi a noi, ancora e solo, quella Roma che dettò a Chateaubriand la stupenda frase — commento di altissima poesia alla visione che si offre al visitatore — scolpita in una lapide che guarda al panorama incomparabile. Essa è stata posta sul fianco esterno della chiesa ove dorme Torquato, che qui ebbe a consolazione suprema la visione di Roma, quasi anticipo e immagine della Roma celeste e della eterna contemplazione di quel glorioso Risorto, di quel Vittorioso della morte, da lui cantati in così alti accenti e così ardentemente sognati.

Da qui, Roma nulla perde della sua maestà, ma, al tempo stesso, la sua bellezza si fa intima e tenera ed ha per veste la porpora dei tetti addolcita dal tempo e l'oro dei travertini: il verde dei viali e delle grandi ville le fanno diadema e il fiume sacro è sfolgorante collana al suo volto. Salita la scalinata che separa dal breve sagrato, sta

di fronte a noi la chiesa dove Torquato aspetta il cenno di Cristo e al fianco della porta, non giacente sulla terra, ma dritto accanto alla parete, vi attende — festoso augurio al visitatore — la serena effigie del beato Nicolò da Forcapalena, che fondò questo eremo e vi morì a centodieci anni.

Ma il luogo conserva ancora un altro fausto segno: infatti nell'attiguo chiostro quattrocentesco, vi daranno il benvenuto le lunette con le storie del Santo cui è dedicata quest'antica chiesa romana: Onofrio, altro centenario, come ci confermano i settant'anni da lui trascorsi in romitaggio, dopo tutti gli anni vissuti, come monaco, nella comunità di Ermopoli; anch'egli, dunque, eremita, come Nicolò e come lui, in un luogo, stando ai dipinti, davvero incantevole. Vi è anche un'aspra roccia, ma solo per quel che basta a dipingervi una caverna, rifugio del santo anacoreta; per il resto, la scena offre alla vista freschi e limpidi ruscelli che alimentano prati con erbe e fiori bellissimi e l'idillico paesaggio è chiuso da azzurri monti lontani, tanto simili, guarda caso, agli Albani e ai Sabini, che, fuori dalla chiesa, fanno da sfondo naturale al panorama dinanzi al quale è vissuto il beato Nicolò. Paesaggio, insomma, da render mansueti anche i fulvi leoni, che si apprestano a compiere l'ultima opera di misericordia verso l'Anacoreta e si comprende com'egli, vivendo in luoghi tanto incantevoli, abbia raggiunto così lunga età, nonostante la dieta severa di radici ed erbe per settant'anni e più, dice la leggenda. E di certo sei tentato di trovare analoga spiegazione ai centodieci anni di Nicolò da Forcapalena per essersi nutrito della vista che si apre su Roma da questo suo romitorio.

Ma il beato Nicolò e il santo Onofrio debbono cedere il passo a colui che fu padre e maestro di tutti coloro che seguirono l'aspra via della solitudine e della peniten-

za e cioè s. Paolo detto appunto il Primo Eremita, la cui vita esemplare toccò i centotredici anni, come ci dicono i suoi biografi, che fissano la sua nascita al 228 e precisano la data della sua salita al cielo al 341. A questo Santo, già in tempi assai antichi, Roma dedicò sul Viminale — in quel luogo dove è poi sorta la via De Pretis — una chiesa, alla quale si aggiunse un monastero di eremiti polacchi ed ungheresi, seguaci della sua severissima Regola. La facciata dell'edificio, sconacrato ai primi di questo secolo, è ancora oggi decorata da una palma e da due leoni, sintesi di una lunghissima vita di penitenza trascorsa nel deserto.

Dal Viminale basterà salire al vicino Esquilino ove, all'ombra della Basilica consacrata alla Vergine, sta la chiesa di s. Antonio abate, anch'egli maestro della infinita schiera dei romiti e dei seguaci di un'asperrima vita penitenziale. Veneratissimo a Roma, dagli evi più lontani, quale taumaturgo per il flagello dell'herpes o « sacrum ignem » nonché per la potente protezione accordata agli animali, fu confortato dal dono di una straordinaria longevità, fissata in centocinque anni, come fanno fede i suoi biografi che hanno stabilito la sua nascita al 251 e la sua morte al 356.

Se poi dai tempi del cristianesimo primitivo, veniamo ai secoli dell'età moderna, constateremo che la vita eremitica continua ad assicurare ai suoi veri seguaci una esistenza terrena di eccezionale durata. E' il caso dell'abate Macarius — che ripete il nome di uno dei tre massimi anacoreti dei tempi più antichi — scomparso nel 1740 all'età di centosette anni che fanno bella mostra sulla sua lapide, nella tranquilla ombra di s. Stefano degli Abissini, la chiesa dalle splendide colonne, accanto alla basilica vaticana. Così, infatti, dà precisa testimonianza l'epi-

grafe sulla parete sinistra « HIC IACET PATER MACARIUS MONACHUS ORDINIS SANCTI ANTONI OLIM PRIOR CONVENTUS BEATAE VIRGINIS MARIAE IN THAEBARDE ET POSTREMO ABBAS HOSPITII SANCTI STEPHANI AETHYOPUM QUI OBIIT AETATIS SUAE ANNO CVII MENS. VII DIE XXVII NOVE MDCCXL.

Anche qui dobbiamo constatare i benefici effetti del romitaggio e va notato che, nel caso del vescovo Macarius, si parla addirittura del paese degli eremiti per antonomasia e cioè « in Thaebarde ».

Non dobbiamo però trarre conclusioni errate da quanto abbiamo osservato nelle vite del beato Nicolò, di s. Onofrio, dei santi Antonio e Paolo e dell'abate Macarius e cioè che il traguardo dell'estrema longevità sia esclusivo privilegio di coloro che condussero una vita di pura contemplazione, perché allora dovremo dire subito che questi pur ragguardevoli primati sono stati, come si dice in linguaggio sportivo, addirittura polverizzati da un altro religioso, fattosi anch'egli romano, per oltre sessant'anni, il quale condusse, invece, una vita attivissima e cioè il padre Gaspare Dragonetti, al quale varie fonti attendibili attribuiscono una esistenza che vien detta di ben centoventi anni, ma che comunque non può esser ridotta sotto i centotredici e tutti, ripetiamo, contrassegnati da fervidissima operosità.

Famoso latinista, si trasferì, poco dopo i cinquant'anni, a Roma, dove continuò ad insegnare, dapprima a s. Agostino, poi in varie scuole e infine, per una lunga serie di anni, alla Maddalena, dai Camillini, quale maestro dei novizi. Giunto ai novant'anni, abbandonò i discepoli del de Lellis, per unirsi al Calasanzio, il fondatore delle Scuole Pie, dove riprese tranquillamente ad insegnare il latino fino ai suoi centocinque anni, momento in cui non si pensi che sia rimasto inattivo, come dimostrano fior di documenti. Oltre che latinista insigne — venne chiamato

da Urbano VIII a leggergli e a commentargli Virgilio — fu presepista appassionato e famoso, ideatore e costruttore di figure, tanto che ci è stato tramandato un suo ritratto, nel quale viene rappresentato con la penna nella destra, e una figura del presepe, per l'esattezza un pastore, nella sinistra.

Esiste poi una lettera dello stesso Calasanzio del 19 ottobre 1618, quando cioè padre Dragonetti toccava i 105 anni, al Superiore della Casa di Frascati, nella quale raccomandava di collaborare con il venerando scolio, per il suo lavoro di presepista e così nel 1625, in un'altra missiva (età del Nostro: 112 anni), si descrive la grande attività che, sempre ad opera sua, già ferveva, a fine ottobre di ogni anno, nella cappella di s. Giovanni Battista, dove il Dragonetti usava costruire il suo famoso presepe. Altra prova della incredibile durata della sua esistenza si trae dalle *Notizie Historiche* del Caputo, nelle quali si narra come il Dragonetti cominciasse a ricevere, quando era già assai in là con gli anni, un vitalizio da parte dei Padri Serviti di s. Marcello al Corso, i quali stanchi di un così lungo pagare, finirono con l'affibbiargli il nomignolo di « padre eterno ».

Ma qui dobbiamo osservare che, in un certo senso, i padri Serviti erano davvero gli ultimi a doversi meravigliare di tanta longevità, perché la Compagnia del ss. Crocifisso — sorta proprio per diffondere il culto della famosa immagine che è ancora oggi venerata nella chiesa di S. Marcello — era, al tempo di padre Dragonetti, già proprietaria della chiesetta di s. Maria del Sole, attigua al convento delle Oblate di s. Francesca Romana a Tor de' Specchi. Essa, com'è noto, era sorta ad opera della nobile romana Gerolama de Lensinis, per il culto di un dipinto della Vergine, denominata s. Maria del Sole, per il prodigioso bagliore che emanava, dopo che fu trovato galleggiare sul Tevere, dal fratello di Gerolama, la quale



Ritratto del padre Gaspare Dragonetti (disegno di Rolando Giustini, da un quadro del sec. XVII).

morì alla bella età di 115 anni, trovando sepoltura nella stessa chiesetta da lei fondata. Il 2 febbraio 1637, cioè pochi anni dopo la morte del Dragonetti, i resti di lei — insieme all'immagine di s. Maria del Sole (rubata tre anni or sono) — furono portati nell'Oratorio del ss. Crocifisso. Qui, ancora oggi, davanti alla porta d'ingresso, la sua lapide saluta il visitatore con l'inequivocabile scritta « sui aetatis CXV ».

Ma, a questo punto, non si deve neppure credere che così straordinari traguardi di longevità siano esclusivo appannaggio delle persone che hanno abbracciato lo stato religioso, ché anche i laici, pur non potendo vantare primati così eccezionali hanno raggiunto posizioni invidiabili. Forse sarà bene iniziare da una longeva personalità secentesca, che potrebbe essere considerata un anello di congiunzione fra i laici e i religiosi. Parliamo del marchese Enrico de la Grange d'Arquian, padre di Casimira, che, andando sposa a Giovanni III, divenne Regina di Polonia. Il « socier Regum » come dice la lapide apposta al suo fastoso sepolcro sopra la porta della sacrestia di s. Luigi dei Francesi, passò allo stato religioso solo a tardissima età con il conferimento della porpora cardinalizia e, fatto per noi fondamentale, morì a Roma nel 1707 alla bella età di 105 anni e 40 giorni.

Passando poi alla categoria dei laici integrali, forse il primo posto — per quanto è a mia conoscenza — spetta al Duca Borea d'Olmo, che superò, anche lui, il secolo di cinque anni abbondanti: entrato alla Corte sabauda quale « paggio », sotto Carlo Alberto, ebbe vari incarichi durante il regno dei suoi successori: Vittorio Emanuele II, Umberto I e Vittorio Emanuele III, ricoprendo, sotto quest'ultimo, la carica di Cerimoniere di Corte, e già avendo toccato il secolo, continuava a recarsi puntualmente al Quirinale per svolgere in pieno le sue mansioni. Infatti, godette sempre di ottima salute, sì che, fino all'ultimo,

non gli sembrò mai che l'aver raggiunto un'età così straordinaria costituisse una sorte eccezionale. E ne è prova la reazione che ebbe quando, avendo ormai già superato il secolo, gli fu data notizia del decesso di un suo fratello minore, che pure aveva raggiunto la invidiabile età di novantun anno. La reazione del vecchio Duca fu dapprima, come è ovvio, di compianto, ma subito dopo, dimostrò di non sapersi dar ragione di questa, per lui, così prematura scomparsa: « Morto? » diceva, « ma come è possibile? », poi, come parlando a se stesso e sicuro di aver trovato una spiegazione a così acerba dipartita, aggiunse: « Forse dovevamo aspettarcelo. E' stato sempre gracile, fin da piccolo ».

Altra persona ultra centenaria, il cui ricordo a Roma è ancora vivissimo fra i meno giovani, è miss Marion Kemp, della quale si è anche parlato sulla « Strenna » una ventina d'anni or sono, dal conte Giuseppe Schiassi e dal romanista Alberto Ferrari di Valbona che le furono amici e, come tali, assidui frequentatori di quella stupenda casa di via Gregoriana, il cui muro rosso nasconde agli sguardi estranei l'incantevole giardino che allietta la bella dimora, ove passarono principi del sangue, il fiore della nobiltà e dell'intellettualità d'Europa, grandi scrittori, artisti di ogni nazionalità e specialmente musicisti, data la predilezione di miss Kemp per tale arte.

Ai ricordi che ho sopra citato, mi sia consentito di aggiungere due particolari che stanno a dimostrare con quale vigore fisico e intellettuale ella abbia raggiunto una età così ragguardevole. Solo allorché fu assai vicina a toccare il secolo ella cambiò una sua abitudine e cioè quella di non riposare mai al pomeriggio e fu quando gli amici, telefonando in casa Kemp nelle ore che precedevano le serate di ricevimento, appresero dalla cameriera che la signorina aveva preso ormai la decisione di riposare alcune ore prima di ricevere e intrattenere gli ospiti, il che spesso si protraeva fino ad ora inoltrata.

Una incredibile storia su ponte S. Angelo: Angeli quasi a credito

Quando compì il suo centesimo anno — del quale non voleva sentir parlare, commentando in modo aspro, anche se garbato, un telegramma della Casa Bianca, che aveva il difetto di precisare il dato anagrafico — chi telefonò nei giorni precedenti questo suo compleanno apprese che « anche quest'anno miss Kemp festeggiava gli anni a Parigi » dove, nella sua bellissima casa, regalò, in tale fausta occasione, a sé e agli amici, un concerto del grande Rubinstein.

Ma noi romanisti non dobbiamo andare troppo lontano per ricordare personalità ultracentenarie a Roma: proprio nella sala del Caffè Greco dove usiamo riunirci, la nostra cara e compianta sodale Antonietta Gubinelli Grimaldi ha voluto collocare un busto di Giuseppe Prezzolini, ispirandosi a quanto egli stesso aveva scritto e cioè preferire di gran lunga un piccolo busto al Caffè Greco ad una tomba monumentale a s. Croce di Firenze. Anch'egli superò i cento anni continuando a scrivere, operoso come se ancora fosse nel pieno dell'età matura.

La sua immagine sia augurio per tutti noi che ci riuniamo in quella sala e per il Caffè Greco che si è già felicemente inoltrato nel suo terzo secolo di vita.

Ai meno giovani di noi, suggeriremmo di scambiarsi gli auguri per i rispettivi compleanni, adottando la formula usata da G.B. Shaw, nato nello stesso anno di Re Gustavo di Svezia — superati i novanta ed avviati entrambi verso il secolo — nei suoi telegrammi al regale coetaneo: « Forza, Maestà, siamo in testa ».

Si potrà obiettare che essi non riuscirono a toccare i cento anni, ma a loro attenuante e a spiegazione di questa circostanza, si deve considerare che tutti e due non ebbero la fortuna di vivere a Roma.

MANLIO BARBERITO

Quando l'imperatore Elio Adriano ideò e fece costruire il suo grande Mausoleo in località *Horti* di Domizia di sua proprietà, sulla sponda destra del Tevere, diede anche l'ordine di edificare un ponte che lo collegasse con il Campo Marzio. Questo ponte che venne ad affiancarsi a quello neroniano, poco più a valle, venne inaugurato nel 134 d.C. come mostravano le antiche iscrizioni ripetute ai due ingressi copiate dall'Anonimo di Einsiedeln; in un primo momento il ponte venne chiamato, dal prenome dell'imperatore che lo aveva fatto costruire, Elio, per poi assumere in epoche successive le denominazioni di Adriano, San Pietro, di Castello ed infine quello di Sant'Angelo.

Naturalmente essendo sottoposto alle furie straordinarie del Tevere, ponte S. Angelo venne danneggiato e restaurato più volte. Di particolare rilievo fu l'intervento di papa Clemente VII (1523-1534) che nel 1530 fece collocare sui pilastri laterali della testata sinistra due statue: una rappresentante S. Paolo e l'altra S. Pietro, protettori di Roma; opere di Pietro Lorenzetto e di Paolo Taccone.

L'intervento architettonico più importante e significativo che trasformò ponte S. Angelo nel più bel ponte di Roma, avvenne però per opera di Gian Lorenzo Bernini che aveva ricevuto l'incarico da papa Clemente IX (1667-1669). Bernini con progetto geniale inventò una Via Crucis composta da dieci angeli sorreggenti i simboli della Passione di Nostro Signore: una via devozionale figurata di accesso alla sacra città del Vaticano.

Le vicende storiche ed artistiche della stupenda realiz-

zazione berniniana sono oggi quasi tutte note e pertanto non vengono ricordate in questa sede; tuttavia durante una approfondita ricerca effettuata per altri scopi presso l'Archivio di Stato di Roma¹, sono state trovate alcune carte legali riguardanti il pagamento dei marmi utilizzati per la decorazione di ponte S. Angelo.

In due fascicoli, sia manoscritti che a stampa, sono riuniti i documenti sui fatti e le circostanze che crearono una annosa ed ingarbugliata vicenda svoltasi principalmente tra i fornitori dei marmi e il Bernini come incaricato e responsabile del progetto. Le vicende in questione non sono solo inedite ma anche particolari per i risvolti storici e di costume di quei tempi e pertanto si ritiene utile riassumerle.

Queste carte erano state riunite per necessità giudiziarie, cioè per servire come documentazione e promemoria ai giudici della « Congregazione Camerale Romana » che dovevano esaminare gli atti della vertenza venutasi a creare per il mancato, parziale pagamento, dei marmi utilizzati per la decorazione artistica di ponte S. Angelo. Il sommario a stampa, compilato dall'avvocato Antonio Valeriani, recante nell'ultima pagina la seguente dicitura: « *All' Illustrissima Reverendissima Congregazione Camerale Romana per Gio. Battista Frugoni. Sommario delle Scritture Originali, Typis De Comitibus, 1715* », riunisce, non in ordine cronologico ma per argomento, i relativi documenti sin dal tempo dell'ordinazione dei marmi. Per una migliore comprensione di questo stralcio delle parti più significative è stato dato un ordine cronologico ai fatti accaduti che sono confermati anche dai documenti allegati e riuniti nel fascicolo « Giustificazioni di Tesoreria »².

¹ Arch. Stato Roma, Camerale III, busta 1777, fasc. 10; busta 1931, fasc. 15.

² Arch. Stato Roma, Camerale I, Giustific. Tesoreria, busta 169, fasc. 9.

La prima lettera, datata 22 ottobre 1667, è scritta da Luca Berrettini, procuratore dei fratelli carraresi Filippo e Giacomo Frugoni, fornitori dei marmi. In essa si deplora il fatto che non fossero giunti a Carrara i modelli, da molto tempo inviati, e con l'occasione viene comunicata la « misura dei marmi che vi bisogneranno, e anco la mostra mandatami dal Signor Cavaliere Bernini, e vogliono che i marmi siano abbozzati per l'appunto in conformità delle misure, che vi si mandano qui incluse... »³.

Un mese dopo circa, in altra lettera, Berrettini informò i Frugoni che era stato convocato dal cardinale Filippo Nini, maggiordomo del Papa, per un sollecito invio dei marmi già commissionati e che egli non solo aveva rassicurato l'alto prelato che tutto sarebbe stato eseguito con la massima diligenza e celerità ma anche che aveva chiesto un congruo anticipo⁴ per sopperire alle costose operazioni cui si andava incontro per cavare i marmi dalla montagna nei mesi invernali.

Dalle testimonianze allegate si apprende che i Frugoni avevano dato inizio ai lavori nell'ottobre 1667, lavori che si prolungarono ininterrottamente fino al marzo del 1668 « non ostante, che quasi si rendeva impossibile per la gran

³ Biglietto originale di commissione a firma di G. Lorenzo Bernini: « Otto Pezzi di marmo statuarj della miglior pasta, e bianchezza, che si trovi senza peli, e Macchie, saranno palmi tredici e mezzo (= m. 3,01) Larghi sette (= m. 1,56) e grossi cinque palmi Romani (= m. 1,11). » Segue il disegno di un parallelepipedo con le misure descritte e sotto « Caret. 15 (Carrettata=palmi cubici 30).

Anticipi riscossi da Luca Berrettini per conto dei fratelli Frugoni: 23 nov. 1667, scudi 200; 18 apr. 1668, scudi 300; 18 maggio 1668, scudi 800; 7 giugno 1668, scudi 200; 6 sett. 1668, scudi 300; 10 sett. 1668 (per somme non corrisposte nel 1667), scudi 500; 16 ott. 1668, scudi 150; 8 nov. 1668, scudi 150; 2 apr. 1669, scudi 200; per un totale di scudi 2800.

pioggia, nevi e staggione contraria, ad ogni modo fecero in detto tempo continuamente lavorare nelle loro Cave del Polvazzo, quaranta Persone in circa giornalmente per cavare numero otto Statue » (poi portate a dieci) e che gli operai per l'inclemenza del tempo erano stati costretti a costruire delle baracche. Inoltre era stata « accresciuta loro la mercede più di quello che era solito, et anco si davano Pane, e Vino al di sopra del pagamento della mercede, e questo a fine di poter cavare con speditione dette Statue, che difficilmente per le piogge si poteva travagliare ». Queste condizioni assai gravose e particolari avevano maggiorato i costi di più di cinquecento scudi come affermato dai fratelli Frugoni.

A giustificazione delle grandi spese incontrate per trasportare i pesantissimi blocchi dalle Cave del Polvazzo al punto d'imbarco si allegarono le deposizioni di alcuni bovari impiegati nel trasporto: « Noi à piè sottoscritti Carratori dello Stato di Carrara facciamo piena fede etc. come del mese di Dicembre 1667. à tutto Marzo 1668. fossimo chiamati, e ricercati da Filippo, Giacomo Frugoni di Carrara à far la Condotta dalle Cave del Polvazzo fino alla Marina di numero otto Statue di grave peso, che dissero servire per la Sede Apostolica, e perché in detti tempi non è uso condursi alla Marina simili pesi, ad ogni modo li sudetti Frugoni fecero la Condotta con grandissimo loro dispendio, e senza alcun risparmio tanto de' Bovi per tirare, come in ogni altra spesa, che di più li conveniva fare, e non ostante questo ad ogni modo convenne stare giornate di più per le strade di quello sarebbe seguito alle bone staggioni di Estate, per quale effetto potiamo anche dire, che riguardo alli diluvij, e piogge, che seguirono in quei tempi, che portorono via le strade, e diruporono, convenne à detti Frugoni farle rifare, et accommodare à sue proprie spese, e questo seguì per molte volte, e così attestiamo



L'Angelo con il Titolo della Croce.

con nostro giuramento, e con l'assistenza tanto di giorno, che di notte al detto Carreggio ».

Il 31 marzo 1668 Berrettini informò i Frugoni dell'arrivo di un vascello con a bordo il primo blocco di marmo e che a Roma « si fa gran furie e non sò come anderà il pagamento. Voi sapete il modo che tengono questi, che quando hanno bisogno si raccomandano e poi quando sono serviti, non ci conoscono più; si è mutato il Maggiordomo, e non è più il Cardinale Nini. Si è fatto in suo loco Monsignor Rocci, persona assai discreta; il Cavalier Bernini ha bel tempo che non ci mette le parole, se toccasse a lui a spendere di sua borsa non faria tante ruine, basta a Voi sono cogniti, fate quello che potete con ogni risparmio... ». Tra il settembre 1668 ed il maggio 1669 ci fu un fitto scambio di corrispondenza tra monsignor Rocci e i Frugoni. Monsignor Rocci implorava, a nome del Papa, il sollecito invio a Roma dei marmi mentre i Frugoni, assai delusi, supplicavano di rimando anticipi di denaro, necessari, secondo loro, a far fronte alle gravose spese di cavatura e di trasporto.

Nella prima di queste lettere il prelado comunica:

« ...scorgo le loro pretensioni circa le spese straordinarie che asseriscono di avere fatte, e la richiesta d'esser sovvenute di qualche somma di Denaro per sodisfare la Barche che non sono rimaste pagate, e per loro particolare bisogno. Sono però a significare alle Signorie Vostre, che sin da hora si è sborsato quel danaro a bon conto, che ragionevolmente si doveva per la quantità de Sassi mandati, et il Signor Cavaliere Bernini, è così discreto nelle Tasse (anticipi), che devono le Signorie Vostre contentarsi di ciò ch'egli hà fatto pagare fin adesso »... e di non « prendere tanto denaro per l'assicurazione de Sassi, ma regolarsi a proportion del valore de medemi. Potendo nel rimanente accertarsi d'havere puntualmente tutto quello che sarà sti-

mato convenevole, come io resto assicurato della loro cortese applicatione verso il loro buon servizio di Nostro Signore etc. ».

Nell'ottobre dello stesso anno monsignor Rocci informava i Frugoni che erano stati messi a pagamento altri 150 scudi di acconto e li pregava d'inviare i marmi « con ogni possibile prestezza, dispiacendo molto la tardanza alla Santità di Nostro Signore, a cui preme molto, che se ne termini speditamente il lavoro ».

Nel gennaio 1669 i Frugoni venivano informati che l'ultimo blocco di marmo ricevuto a Roma, non poteva « servire in modo alcuno per la Statua » e che si richiedeva l'invio di un altro blocco in « conformità del modello mandato con ogni celerità... ». Alcune settimane dopo monsignor Rocci, Arcivescovo di Damasco, in altra lettera chiedeva ai fornitori l'invio urgentissimo di un altro marmo della stessa qualità e misura degli altri che serviva « al lavoro dell'Angelo del Signor Pavolo Bernini » e poiché interessava « sommamente a Sua Beatitudine la celerità » li pregava di spedire il blocco al più presto promettendo che rapidamente sarebbe stata liquidata la somma patuita.

Lo stillicidio degli acconti nonché il blocco respinto instaurarono tra i contraenti un clima di sfiducia e di malumore come risulta da una lettera, purtroppo senza data, inviata dal procuratore Berrettini ai Frugoni. Questi scrive che il Bernini non era mai voluto andare dal Rocci per un contraddittorio sul blocco respinto, che aveva in tutti i modi sollecitato la consegna a Roma dei marmi richiesti e che avrebbe fatto la stima dei marmi soltanto a fornitura ultimata. Dopo questi fatti Berrettini informò i Frugoni di stare accorti perché il Bernini non intendeva pagare i marmi più di 2.800 scudi e che pretendeva l'invio dei blocchi richiesti al più presto; per ogni evenienza egli consigliava: « ...In quanto all'altre due statue non fate

niente, se havete la comodità de sassi teneteli, ma non fateli abbozzare, senza ragione veduta, che forse sarà necessario che pigli per una questa che non vuole... non voglio pigliare caparra nessuna per le due statue che saria di molto pregiudicio che loro ci vogliono minchionare per farci rimaner in terra la statua, e pagarla a modo loro; non fate niente, dateli canzoni, come fanno loro a noi, senza ragione veduta con mandarne altre due. Non vedete, che se questa rimane in terra è solo volontà del Bernini, che vedendosi costretto dalla necessità la piglierà... »⁵.

Nonostante questi avvisi i solleciti e le ingiunzioni furono tanti che i Frugoni furono obbligati sempre a loro spese a spedire i blocchi richiesti i quali però, giunti a Ripa Grande, furono rifiutati dal Bernini che pretese l'invio di altri marmi necessari al compimento della decorazione di ponte S. Angelo. I Frugoni rifiutarono energicamente di fornire i nuovi marmi « per non ricevere maggiore danno dallo scoperto odio del detto Cavaliere » che pertanto furono commissionati ad altri fornitori⁶.

⁵ Tra i fornitori dei marmi e il Bernini già da tempo non correvano buoni rapporti. La stima del blocco di marmo nel quale Bernini scolpì la statua equestre di Costantino Magno non soddisfece i Frugoni i quali, vedendo deprezzato il marmo fornito, ricorsero alla Reverenda Fabbrica di S. Pietro, che lo aveva commissionato, chiedendo la revisione della stima. La richiesta venne accolta con decreto del 6 marzo 1656. La nuova valutazione eseguita da misuratori Camerali dette torto al Bernini e i Frugoni, dopo sedici anni dalla perizia, poterono finalmente incassare altri 500 scudi a saldo del loro credito.

⁶ A fornire i due blocchi di marmo fu un certo G. Batt. Marconi; ma a detta dei Frugoni « riuscirono di poca buona qualità, come ocularmente si riconosce nelle due statue... con peli e macchie in faccia ad ambedue », difatti nell'angelo con la Corona è ben visibile una fenditura che attraversa il volto della statua.

A parere dell'avv. Antonio Valeriani, difensore dei Frugoni, i



L'Angelo con il Volto Santo. Il basamento della statua porta i segni di una cannonata francese sparata durante l'assedio del 1849.

Continuando nel Cavaliere Bernini « l'istesso livore » — è sempre l'avvocato dei Frugoni che scrive — si ricusò di fare la stima e la misura dei dieci blocchi di marmo consegnati a Roma. Inaspettatamente Bernini, il 26 luglio 1670, senza sentire i fornitori secondo il diritto e la consuetudine, emise la perizia controfirmata da Paolo Pichetti: « ...in tutto e pertutto lesiva... con fare il defalco del Vuoto per pieno alle figure abbozzate contro lo stile, e consueto non solo in Roma, mà in tutta l'Europa,... contro lo stile praticato dal medesimo Cavaliere Bernini tanto per la Reverenda Fabbrica di S. Pietro, quanto in altre fabbriche di Roma e fuori, ...anzi di più il Cavaliere Bernini non volse che la detta misura, e stima fosse sottoscritta da altro Misuratore, ò Stimatore Camerale, come pure è solito e consueto, e conosciuto, che mai non si spediscono Misure che non siano sottoscritte, et approvate da altri Misuratori Camerali, come è pubblico e notorio, e questo pure è unico esempio praticato dal Cavalier Bernini contro li Frugoni per vendicarsi forsi di certi livori che ingiustamente covava contro li medemi ».

Bernini nella sua stima dichiarò « che sei pezzi di detti marmi non erano di pasta statuaria, e li stimò a ragione di scudi 30 la carrettata, e supponendo che, li medemi fossero stati misurati da Paolo Pichetti, e secondo la di lui misura fossero in tutto 69 carrettate, e palmi 10 ne tirò fuori il prezzo in scudi 2080; e in quanto a gli altri 4 pezzi disse che erano di pasta più tosto inferiore, per complessive 38 carrettate e palmi 19 » ...e poiché non erano venuti « secondo le misure e i modelli mandati, ma più piccoli e stroppiati in modo che non potessero far le statue d'un

marmi respinti erano buoni e di ottima qualità. Uno di essi venne poi acquistato dallo scultore Lorenzo Ottoni per scolpirvi i due angeli situati sopra l'altare di S. Ignazio nella chiesa del Gesù.

pezzo » li stimò a scudi 22,50 la carrettata per complessivi scudi 869,25 che uniti all'altra somma « tirò fuori il prezzo di scudi 2949,25 » che detratte le spese di scarico e di gabella rimasero scudi 2871,25.

La stima eseguita da Bernini-Pichetti — come era prevedibile — venne respinta dai Frugoni, i quali vedendo dimezzato il valore dei marmi, sia nel prezzo che nella cubatura, ricorsero a monsignor Mattei, maggiordomo di papa Innocenzo XI (1676-1689), il quale istituì una commissione composta da tre architetti periti: Carlo Fontana, Felice Della Grega, ambedue misuratori e stimatori della Reverenda Camera Apostolica e da Gio. Antonio De Rossi, Custode dei Palazzi Apostolici, per un nuovo e più approfondito esame della valutazione dei marmi.

Il Fontana in base alle misure dei modelli, autenticate dagli scultori⁷ che avevano eseguito le statue, emise la seguente stima:

« Sasso del Signor (Antonio) Raggi (angelo con la Colonna) longo palmi 13 1/2
 largo palmi 7 2/3 grosso palmi 5 5/6 pal. 605 1/3

⁷ « Noi a piè sottoscritti facciamo piena, et indubitata fede per la verità à chi spetta di avere ciascheduno di noi ricevuti dal Signor Luca Berrettini li Marmi per fare gl'Angeli del Ponte Sant'Angelo nella Maniera, e forma che qui si dichiara.

Io Giuseppe Giorgetti faccio piena, et indubitata fede mediante il mio giuramento, che il sasso ricevuto per l'Angelo fatto da Antonio (morto nel 1670) mio fratello, et io sia stato d'ogni bontà, e di pasta statuaria. In fede et. C. mano propria.

Io Cosmo Fancelli dico per verità à chi aspetta, che il marmo del Angelo da me ricevuto, e lavorato sia stato di giusta misura, e in conformità del modello da me consegnato, e di pasta statuaria, e bona come si vede mano pp.

Io Girolamo Lucenti faccio piena, et indubitata fede havere

Del Sig. (Domenico) Guidi (angelo con la Lancia) longo palmi 13 1/2 lar. palmi 7. grosso palmi 5.	pal.	472 1/2
Del Sig. (Giuseppe) Giorgetti (angelo con la Spugna) palmi 13 1/2 largo palmi 7 1/6 grosso palmi 6 1/4	pal.	604 2/4
Del Sig. (Paolo) Naldini (angelo con la Veste e Dadi) palmi 13 1/2 largo palmi 6. grosso palmi 5 1/2	pal.	445 1/2
Del Sig. (Cosmo) Fancelli (angelo col Volto Santo) longo palmi 13 1/2 largo palmi 6 1/4 grosso palmi 5 1/2	pal.	498 1/4
Del Sig. (Girolamo) Lucenti (angelo con i Chiodi) longo palmi 13 1/2 largo palmi 7 1/4 grosso palmi 6.	pal.	595 —

ricevuto il marmo dell'Angelo fatto da me quale dico esser stato d'ogni bontà di pasta statuaria in conformità del modello mano propria.

Io Domenico Guidi dico per verità à chi spetta che il marmo da me ricevuto per far l'Angelo della Lancia è stato di quella misura da me ordinato. E ben vero che mi fu dato ordine da chi aveva la soprintendenza alla detta opera di tagliarlo in diverse parti; Non fu però da me eseguito, e questa è la pura verità. Io sudetto mano pp..

Io infrascritto dico per verità a chi spetta che il marmo da me lavorato per fare la statua dell'Angelo del Ponte Sant'Angelo fu giusto in conformità dell'ordine, e mio modello da me dato. In fede et C.

Antonio Raggi mano propria.

Io Pavolo Naldini Mano propria.

Io infrascritto fo fede come il marmo dell'Angelo fatto da me fosse come l'ordine, e modello dato dal Cavaliere Bernini. In fede et C.. Io Lorenzo Morelli mano propria.»

Del Sig. Ercole Ferrata (angelo con la Croce) longo palmi 13 1/2 largo palmi 7. grosso palmi 5.	pal.	772 1/2
Del Sig. Pavolo Bernini (angelo con la Corona di Spine) longo palmi 13 1/2 largo palmi 7. grosso palmi 6.	pal.	567 —
Del Sig. Cavaliere Bernini (angelo col Titolo della Croce) longo palmi 13 1/2 largo palmi 7. grosso palmi 5.	pal.	472 1/2
Del Sig. Lazzaro Morelli (angelo con i Flagelli) longo palmi 13 1/2 largo palmi 7 1/2 grosso palmi 4 1/4 ».	pal.	482 1/6
	pal.	5215 —

La seconda perizia di Felice Della Grega stimò il volume dei marmi in palmi cubici 5208, pari a carrettate 173, risultando molto prossimo a quella di Carlo Fontana con la differenza minore di soli 7 palmi, e valutò la qualità dei marmi a scudi 30 la carrettata.

Il terzo perito Gio. Antonio De Rossi, nella sua stima scrisse che: « la qualità e misura delli Mar mi Statuarij delle Statue degl'Angeli nel Ponte Sant'Angelo secondo il suo parere, e per ragguaglio delli prezzi pagati altri marmi li stimo scudi trenta la Carrettata da doversi li detti Mar mi misurare Voti per pieni; Essendo simili marmi, et di misura stati misurati in simile modo e pagati simili prezzi... » *.

* Nella memoria legale è riportato un lungo elenco di marmi forniti dai Frugoni per le varie fabbriche e monumenti di Roma pagati nel modo suddetto:

Le relazioni delle perizie si possono sintetizzare nella seguente maniera:

26 luglio 1670 - Stima Bernini-Pichetti.

6 blocchi, carrettate 69 e 10 palmi a scudi 30 la carrettata	sc. 2.080
4 blocchi, carrettate 38 e 19 palmi a scudi 22 1/2 la carrettata	sc. 869,25
<hr/>	<hr/>
107 29	sc. 2.949,25

20 ottobre 1676 - Stima Fontana.

10 blocchi, carrettate 173 a scudi 30 la carrettata	sc. 5.215,91
---	--------------

19 dicembre 1676 - Stima Della Grega.

10 blocchi, carrettate 173 e palmi 18 a scudi 30 la carrettata	sc. 5.208 —
--	-------------

« Li due Pezzi Grandi del Bassorilievo di San Leone in S. Pietro scudi 48.50 la Carrettata misurati voti per pieni.

Altri quattro pezzi più piccoli del detto Bassorilievo misurati come sopra scudi 30. la Carrettata.

Il Marmo del Bassorilievo di S. Agnese scudi 67. la Carrettata misurata voto per pieno come sopra.

Il Marmo per far l'Arme delle Carceri nove scudi 35. la Carrettata misurato come sopra.

L'Angeli delle Cappelle delli Signori Chigi al Popolo di Carrettate sette l'uno furono pagati scudi 35. la Carrettata misurati, e stimati dal medemo Cavalier Bernini.

E tutti detti Marmi con diversi altri Essempij, che si tralasciano d'inferiori misure sono stati scaricati, e sdoganati a tutte spese delli Compratori, e misurati sempre voti per pieni come amplamente si puole nelle misure, et pagamenti de sudetti et C.»

26 gennaio 1677 - Stima De Rossi.

10 blocchi, approva le misure di Fontana e Della Grega, la qualità e il prezzo dei marmi.

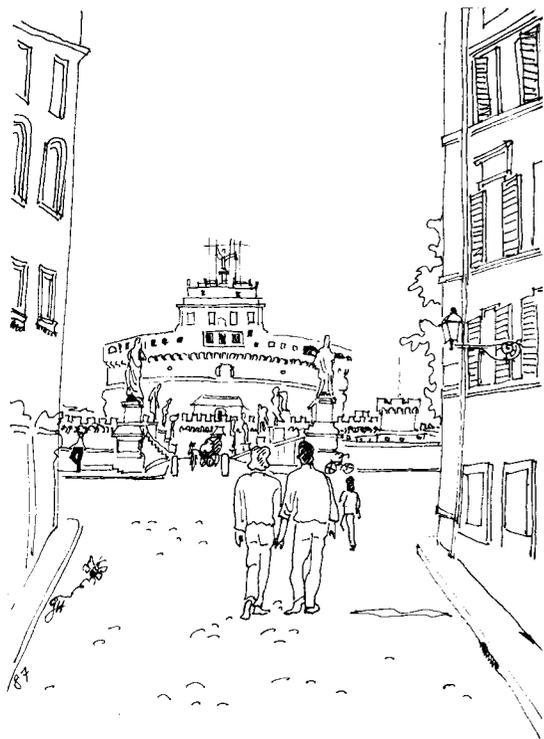
Come si nota il divario tra la perizia Bernini-Pichetti e quella di Carlo Fontana è addirittura macroscopico: 107 carrettate contro 173, con una differenza di ben 66 carrettate e di conseguenza una considerevole somma in meno per i fornitori dei marmi.

Il 13 maggio 1677 la Congregazione Camerale, vista la valutazione degli architetti incaricati alla stima dei marmi, decretò un mandato di pagamento di scudi 2000 a saldo totale della fornitura. I Frugoni non vollero accettare perché oltre il danno subito per i gravi ritardi dei pagamenti venivano a perdere 500 scudi a rimborso delle ingenti spese incontrate nell'inverno 1667-68 per la cavatura dei massi e altri 415 scudi rispetto alla stima di Carlo Fontana, somme veramente considerevoli per quei tempi alle quali non potevano e non volevano rinunciare.

Nell'arco di quarantasette anni, da quando erano stati ordinati i marmi per scolpirvi gli angeli che ornano ponte S Angelo, si succedettero al Sacro Soglio i pontefici: Clemente IX, iniziatore dell'opera; Clemente X, che la portò a compimento; Innocenzo XI; Alessandro VIII; Innocenzo XII; Clemente XI, e passarono a miglior vita molti dei protagonisti, primari e secondari, di questa vicenda: Gian Lorenzo Bernini; gli scultori Ercole Ferrata e Antonio Giorgetti; Carlo Fontana; lo stimatore Camerale Felice Della Grega; uno dei fornitori dei marmi Filippo Frugoni e molti altri. Dopo quasi mezzo secolo il sospiratissimo credito dei fratelli Frugoni, ammontante a scudi 2415, non era stato ancora saldato. Essi nella speranza vivissima di poterlo esigere, per l'ennesima volta, fecero ricorso nel 1715 alla

Reverendissima Congregazione Camerale con una memoria legale dalla quale abbiamo in gran parte desunto i fatti di questa lunga, complicata e quasi certamente inconclusa storia.

NINO BECCHETTI



Pietro Tenerani ispiratore del Leopardi a Roma

Giacomo Leopardi viene a Roma (per la seconda volta) nel settembre, secondo altri nell'ottobre del 1831 e vi si trattiene fino al marzo dell'anno seguente.

Poco dopo il suo arrivo in compagnia dell'amico Ranieri, visita lo studio dello scultore carrarese Pietro Tenerani, «bravo ed amabile», come ne scrive a Carlotta Lenzi il 28 ottobre (v. *Epistolario*, a cura di F. Moroncini e G. Ferretti, Firenze 1934-'41) proponendosi di rivederlo «spesso» e dando notizia di «un'altra Psiche ch'egli sta lavorando, e che mi è parsa bellissima, come anche un basso rilievo per la sepoltura di una giovane, pieno di dolore e di costanza sublime».

Carlotta Lenzi, che del Tenerani era ammiratrice almeno fino al felicissimo successo della *Psiche abbandonata* (1819), del quale marmo aveva acquistato una replica tuttora conservata nel palazzo Lenzi di Firenze, dovette informare subito dell'incontro Pietro Giordani, autore, nel 1826, di un *ragionamento* su quella celebrata scultura, e amicissimo sia della Lenzi, cui il ragionamento si rivolgeva infatti come a intenditrice squisita, sia del Tenerani.

A quest'ultimo scrive il Giordani, il 15 novembre, da Parma dove si trovava esule ormai da un anno: «Ho ben gusto ch'ella abbia conosciuto Leopardi, uomo raro e sublime: quando lo vegga gli dica pur sempre ch'io l'amo e lo riverisco di cuore. Oh perché non ha altra salute e altra fortuna quel vero ornamento d'Italia!» (v. documenti in

appendice ai tre libri di O. Raggi, *Della vita e delle opere di P.T., del suo tempo ecc.* Firenze, 1880).

Quel bassorilievo « pieno di dolore e di costanza sublime » resterà impresso nella memoria del Leopardi, ispirandogli a Napoli, tra la fine del 1834 e l'inizio del 1835, una delle ultime canzoni, *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale, dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire, accomiatandosi dai suoi*, inclusa — assieme all'altra *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima* — nell'edizione dei *Canti* pubblicata dallo Starita nell'estate del '35 e, come è noto, sequestrata dalla polizia borbonica l'anno dopo.

Si sa che la poesia può trovare materia dovunque, anche in un'occasione di per sé trascurabile; ma il rilievo del Tenerani è bello, e Corrado Maltese (v. *Storia dell'arte italiana / 1785-1943*, Torino 1960) ha ragione di ricordarlo — unico, come credo, dei nostri storiografi — e di elogiarlo per quella « ricerca di un ideale cromatismo a toni uniti e giustapposti » che lo colloca nel piccolo numero delle maggiori prove del nostro purismo, « all'unisono col Bartolini ».

Un parallelo tra la poesia leopardiana e la scultura non ha probabilità di essere posto. Ma nel rilievo del Tenerani — di una classicità vaga, non archeologica, improntata da un lirismo elegiaco sincero, oggettivato nella fluenza musicale delle linee che lentamente si innalzano e ricadono, e nella luminosità dolce, diffusa, oltre che nella contenuta eloquenza psicologica dei personaggi, secondo una maniera già incline ad accogliere la lezione della scultura quattrocentesca, fiorentina e romana — non parrà azzardato cogliere un sentimento dell'antico, che sconfinando dal fanatismo dottrinario guadagna una posizione di « poetica » assai vicina a quella che il Leopardi tante volte afferma e chiarisce nelle prose.

Un sentimento che forse giustifica anche il titolo della canzone, dove il bassorilievo ispiratore è detto « antico » non credo per accrescergli dignità o mistero con l'assegnarlo a un tempo remoto, ma per riconoscergli, quantunque moderno, le doti di semplicità, di verità insieme umana e artistica, di primitivismo, ossia di candore, che il Leopardi riteneva appannaggio dell'immaginativa nelle antiche età, creatrici spontanee di miti, la cui ingenuità e le cui illusioni (analoghe a quelle dei fanciulli) sarebbe di qualche sollievo recuperare, benché il destino prescrittoci dalla natura rimanga immutabilmente crudele.

L'antico — ossia la Grecia, Roma e l'Europa medioevale, perché il Neoclassicismo e il Romanticismo furono un unico fenomeno, etico ed estetico, di operosa nostalgia d'un passato esemplare per virtù umane nell'accettazione saggia della poca gioia e del molto dolore terreni — non è mai per il Leopardi un canone di bellezza da imitare (ricorda i suoi sarcasmi contro la cerchia dei letterati e degli eruditi romani, perduti nelle pedanterie dell'archeologismo) ma un modello di costume da vivere.

Un modello di energie morali che non avrebbe senso, che nemmeno potrebbe esistere ove fosse pertinenza di una minoranza soltanto, invece d'essere la libera forza creativa dell'umanità intera.

Questo — è vero — egli dirà nello *Zibaldone* (102,3) è il modo proprio dell'artista di veder le cose: una visione disinteressata, teorica, individuale, non mai imitativa, dove l'immaginazione è la regina di tutte le altre facoltà (*reine des facultés* chiamerà poi Baudelaire la fantasia) ma è altresì l'ideale di vita cui tutti gli uomini dovrebbero tendere come a un pur limitato e illusorio spazio dell'esistenza, personale e collettiva, entro l'unica verità « funesta e miserabile » delle cose, « tutte vane e senza sostanza », quali appaiono al filosofo e quali realmente sono.

Né il Leopardi, malgrado le crisi e le mutazioni dei pensieri, fatti sempre più sconsolati e più tetri, pose mai altro dissidio tra l'antico e il moderno, che non fosse fondato sui valori dell'esistenza, travolti, per gli individui come per i popoli, dagli eccessi della ragione, dell'incivilimento e del progresso materiale.

Così la reviviscenza dei miti classici poté innalzarsi, nel *Discorso di un italiano*, ai toni fervidi di questo rimpianto: « Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo l'immaginazione umana e viva umanamente cioè abitata o formata di essere uguali a noi, quando nei boschi desertissimi si giudicava per certo che abitassero le belle Amadriadi e i fauni e i silvani e Pane ec. ed entrandoci e vedendoci tutto solitudine pur credevi tutto abitato e così de' fonti abitati dalle Naiadi ec. e stringendoti un albero al seno te lo sentivi quasi palpitare fra le mani credendolo un uomo o donna come Cipariso ec. e così dei fiori ec. come appunto i fanciulli » (63-4).

Non il solo contenuto dell'opera del Tenerani dovette impressionare il Leopardi, ossia il commiato della giovane morta dai suoi, ché oltre tutto difficilmente si sopporrebbe come egli non avesse conosciuto altri consimili e davvero antichi monumenti. Gran parte della materia di quella canzone abbondava d'altronde negli scrittori classici, studiati fino dai teneri anni, e via via col tempo approfonditi e accresciuti di autori e di testi. (Aggiungeremo che la scienza epigrafica offriva sillogi non rare di iscrizioni sepolcrali, come, per citarne una, la *Istituzione antiquario-lapidaria o sia introduzione allo studio delle antiche latine iscrizioni in tre libri proposta*, pubblicata anonima a Roma, nel 1770, e sicuramente opera dell'abate Zaccaria).

Il pessimismo antico, che turbava profondamente l'animo dei greci nel VII, VI e V secolo, nel periodo del massimo splendore delle arti — sulla cui pretestuosa interpre-

tazione moderna è basato il falso idolo della olimpica serenità classica (la *stille Größe* del Winckelmann) un luogo comune che anche oggi accade di ascoltare autorevolmente ripetuto — echeggia subito nella canzone del Leopardi.

Senti farci compagnia le due « nere » divinità di Mimnermo, che ottenebrano la vita dell'uomo e lo trascinano sotterra nel regno buio dell'Ade, *l'iter tenebricosum* di Catullo, *illuc unde negant redire quemquam...: il loco / A cui movi, è sotterra: / Ivi fia d'ogni tempo il tuo soggiorno*.

Ritorna il grido disperato: *Mai non veder la luce / Era, credo, il miglior*, che ricalca il famoso frammento « Di tutte le cose, non esser nati è per i terrestri la migliore ». La tradizione lo attribuiva a Sileno nel colloquio con Mida (v. Cicerone, *Tusc.*, I, 38) ma la poesia di Teognide gli dette notorietà nel mondo classico (passerà in Sofocle, nell'*Edipo a Colono*, 1225 e segg.; in Bacchilide, 160 e segg.; in Euripide, fr. 287).

Nello stringato giudizio estetico del Leopardi sul bassorilievo del Tenerani, « pieno di dolore e di costanza sublime », par di dovere intendere la prima, improvvisa, e tenace nella memoria, ragione del canto.

Dolore e costanza: l'uno che pervade l'intera figurazione del Tenerani, ma trattenuto seppure più esplicito nella madre (quasi una Niobe) l'altra che si rapprende nell'immagine centrale, astata e solenne, della giovane: *Asciutta il ciglio ed animosa in atto, / Ma pur mesta sei tu. Grata la via / O dispiacevol sia, tristo il ricetto / A cui movi, o giocondo, / Da quel tuo grave aspetto / Mal s'indovina*.

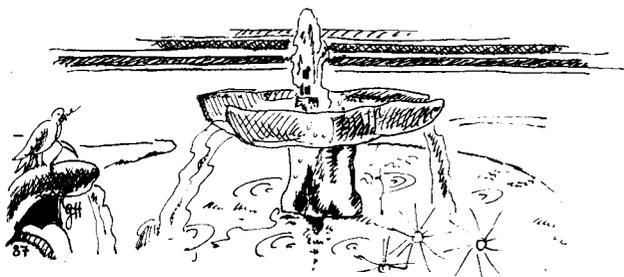
Anche la « costanza », dal latino *constare* (fermarsi), che fa parte di quel giudizio espresso con tanta brevità, ritorna nella canzone, col participio *costanti* sopravvivate al

tremiteo della piet ... *Invade / D'alta pietade ai pi  costanti il petto.*

Per ragioni, dunque, meno occasionali di quanto si potrebbe in un primo momento supporre, a una delle ultime poesie (secondo me ritenute a torto dal Flora ripetitive di « motivi leopardiani che ebbero gi  limpido canto ») si collega in rapporto di pensieri e di sentimenti la scultura del Tenerani.

La traduzione del rilievo nel marmo, per sopraggiunte vicende lasciata dall'artista incompiuta dopo il 1824 (e come par di capire, dal confronto col gesso originale, completata da altri) si vede murata nell'atrio di San Lorenzo in Lucina a Roma, per volont  recente dei discendenti di Clelia Severini, la fanciulla romana col suo fato acerbo Musa indiretta.

FORTUNATO BELLONZI



Sebastiano Baldini Segretario della Sapienza Romana cantore dei vincitori di Vienna (1683)

Questa   la mia prima voce che giunge alla « Strenna » da lontano. Per quasi 20 anni sono stato presente sulle pagine di questa collana e non vorrei, pur assente, abbandonare questo mio posto. La lontananza e la distanza dei luoghi, infatti, mai distrugge i sentimenti dell'amore e dell'ammirazione, anzi sempre li aumenta, ingrandisce ed amplifica. Appartengo alla famiglia dei Romanisti e vi invio questa mia voce come un messaggio ad una madre lontana, ma amatissima. Possa la buona Fortuna permettermi ancora per lunghi anni esser presente a questo incontro dei cuori romanisti ed assistere, almeno spiritualmente, al tocco della campana Capitolina e alla consegna del volume della « Strenna » al Sindaco di Roma.

Nelle mie ricerche sulle *Glorie di Giovanni Sobieski, vincitore di Vienna (1683), nella poesia italiana*, che appariranno nelle pubblicazioni dell'Accademia Polacca di Roma¹, sfogliando i cataloghi delle diverse biblioteche, mi sono imbattuto in un manoscritto della Biblioteca del British Museum, segnato 10.428, schedato anonimo, che contiene i sonetti in onore di Giovanni Sobieski. Il Catalogo *List of Additions to the Manuscripts in the British Mu-*

¹ Per la bibliografia rinvio ai miei articoli precedenti: *Giovanni III Sobieski tra Campidoglio, Vaticano e la plebe romana*, « Strenna dei Romanisti 1984 p. 48 sgg.; *Sobiesciana romana - monumenti e ricordi letterari* in « Atti del Convegno Sobiesciano », Udine 17-18 settembre 1983, « Est Europa » vol. 2, Udine 1986, pp. 131-166.

seum in the Years 1836 - 1840, Londra. 1843 p. 37 informa: « XVII, quarto, 10.428 sonetti ed epigrammi fatti in veneratione di Papa Innocentio XI, di Giovanni III, re di Polonia, e di Carlo Duca di Lorena per le vittorie ottenute contro il Turco 1683 » (A. Palma, *Catalogo di manoscritti italiani esistenti nel Museo Britannico di Londra*, Torino 1890 p. 39). Il manoscritto, sebbene noto, non è stato mai studiato, salvo qualche menzione da M. Brahmer, ed il suo autore è tuttora rimasto anonimo. Dopo aver raccolto più di 150 poeti italiani, che cantarono le glorie di Giovanni Sobieski, e dopo aver schedato più di 350 composizioni poetiche in lode del re polacco e compilato un incipitario di tanti sonetti, decisi di consultare il notissimo cronista dell'epoca Carlo Cartari (1614-1697), conservato nell'Archivio di Stato a Roma nel Fondo Cartari-Febei: *Effemeridi Cartarie (diario e cronache degli avvenimenti romani e pontifici in particolare e d'Europa in generale con collegati documenti a stampa e stampe)* vol. 73-103 per gli anni 1642-1690. Cartari, infatti, offre una cronaca dettagliata dei suoi tempi e si occupa riccamente dell'epoca del re Sobieski e delle guerre con i Turchi. A questo riguardo egli è stato già studiato da Raoul Guèze nell'articolo *Un dignitario Pontificio del XVII sec. C. Cartari*, pubblicato nel volume *Barocco fra l'Italia e Polonia*, a cura di J. Slaski, Warszawa 1977 pp. 371-386. Guèze, però, si occupò prevalentemente della diplomazia e delle guerre con i Turchi, tralasciando gli avvenimenti letterari.

Le carte di Cartari sono un'opera imponente che conta 31 volumi in foglio, in cui Cartari, quasi giorno per giorno, annotava i fatti, che avvenivano a Roma, in Italia ed in Europa. Bisogna aggiungere che egli, erudito e dottore in diritto, fu ben informato: dal 1642 fu avvocato al Concistoro e in seguito decano degli avvocati concistoriali ed anche, per mezzo secolo, custode dell'Archi-

vio di Castel S. Angelo. Aveva dunque, a disposizione fonti preziose e sicure, che riguardavano la corte pontificia. Cartari non si interessava solamente della grande diplomazia, ma seguiva anche con grande cura gli avvenimenti romani letterari e culturali ed inserì nella sua cronaca tutte le celebrazioni della vittoria di Vienna. Registrò l'esultanza e il giubilo di tutta la cittadinanza, le messe e le riunioni delle diverse accademie letterarie, che avvenivano con presentazioni delle varie poesie in lode della vittoria e dei vincitori. Cartari è un compilatore delle notizie estremamente diligente, non privo di spirito ed i suoi rapporti sulle celebrazioni sono degne della massima attenzione. Egli descrive l'atmosfera nella quale nasceva il mito di Sobieski: *hominem a Deo missum, cui nomen erat Ioannes*, registra le riunioni delle Accademie a Roma: quelle degli Humoristi, degli Indisposti alla Sapienza e degli Infecondi, della quale egli fu anche membro. Finora per la cronaca delle celebrazioni romane della vittoria di Vienna ci siamo comunemente serviti degli *Avvisi* di Marescotti, conservati nella Biblioteca Nazionale a Roma, Fondo Vittorio Emanuele 787, ma Cartari in alcune parti è più preciso e più abbondante nei particolari. Entrambi, fusi insieme, si completano a vicenda e permettono di ricostruire l'atmosfera di Roma dopo la vittoria di Vienna che fu celebrata come una vittoria di tutta la cristianità.

Cartari, proprio nel volume 90, che si occupa degli avvenimenti dell'anno 1684, sui fogli 22 a - 30 b, parla di Sebastiano Baldini e delle sue poesie, dedicate a questa vittoria ed ai vincitori. Ecco il suo testo: « Sebastiano Baldini, Segretario di questa Università della Sapienza di Roma, è rinomato poeta e anch'egli concorre con molti altri canori cigni a poetare nelle correnti congiunture di Vienna. Ha però composto 76 sonetti a ciascun de' quali ha

dato i titoli che qui sono per me registrati. Inoltre ha composti quattro epigrammi ed in fine ha tradotto in epigrammi venti delli sopradetti sonetti, portando questi stessi e gli epigrammi nell'istesso luogo. Tutte queste composizioni ha egli fatto ligare in libro in foglio, esquisitamente legato in cordovano con fini rabberchi d'oro, con fibre di argento e dedicato il medesimo libro al Em. Card. Carlo Pio. Il titolo dell'istesso volume è tale: *La Gigantomachia ovvero acclamazioni alle Glorie della Santità Nostro Signore Papa Innocenzio XI, delle Maestà di Leopoldo Primo Imperatore, di Giovanni Terzo Re di Polonia, della Altezza Serenissima di Carlo Duca di Lorena, di Massimiliano Emanuele Duca di Baviera, di Giovanni Federico Duca di Sassonia, del Conte Ernesto Starembergh, di tutti i capi dell'Esercito Cristiano e di tutti i soldati del medesimo Esercito, dedicata all'E-mo e R-mo Cardinale Carlo Pio di Savoia, principe di San Gregorio, Vescovo di Sabina, Protettore del Sacro Romano Impero e Stati Hereditarii di Sua Maestà Cesarea e delli Regni d'Aragona, Sardegna e Napoli da Sebastiano Baldini, Segretario della Sapienza Romana* ».

Baldini dunque, offriva la sua opera al Cardinale Carlo Pio, ma la dedicava a tutti i partecipanti alla battaglia dal papa e l'Imperatore ai semplici soldati. Cartari, dopo questo lungo titolo, cita i singoli sonetti con i loro argomenti, senza riportare il testo dei componimenti. L'indicazione cartariana era preziosa, ma non forniva il testo dell'opera che bisognava ritrovare. Le prime mie ricerche nelle biblioteche romane non hanno portato ad un risultato positivo, ma tenendo conto che Baldini era anche al servizio di Agostino Chigi, come aveva stabilito Giorgio Morelli, ho consultato il Fondo Chigi nella Biblioteca Vaticana ed infatti vi ho trovato un manoscritto segnato Chigi L V. 150 con le poesie di Baldini con lo stesso titolo

esattamente trasmessoci da Cartari. L'esemplare, però, è una copia, scritta con almeno due mani, senza qualche cura particolare, disordinata, con titoli dei sonetti spesso omessi; presentava dunque, l'aspetto di un apografo poco curato tratto dall'originale scomparso². Il testo della *Gigantomachia* baldiniana è stato, dunque, in parte trovato, ma si trattava di giungere all'originale offerto al cardinale Carlo Pio, che doveva essere elegante e ben calligrafato. Il codice chigiano, copiato da diverse mani, può forse contenere anche alcuni sonetti autografi baldiniani che gli servivano da brutta copia per un originale elegante, ma a questo scopo bisognerebbe fare alcune ricerche grafologiche e raffronti codicologici. Nelle mie ricerche ulteriori, guidato dall'intuizione e da certe indicazioni del contenuto, offerteci da Cartari, nonché dall'ipotesi espressa da me ancora prima, ho rivolto la mia attenzione al manoscritto anonimo del British Museum e dopo aver ottenuto il microfilm del codice, grazie alla cortesia della Direzione, che qui sentitamente ringrazio, ho potuto constatare che il manoscritto 10.428 è niente di meno che l'originale della *Gigantomachia*, offerta da Baldini al Cardinale Carlo Pio. Il testo è calligrafo e l'opera contiene oltre ai 76 sonetti anche gli epigrammi e la traduzione latina di XX sonetti, di cui parla Cartari. Il codice ha solo un difetto: è acefalo, gli manca il frontespizio con il titolo e l'autore e questa era la causa, perché il manoscritto è rimasto sempre anonimo e senza titolo. Evidentemente qualcuno, che nel 1836 vendette il manoscritto, come informa una nota, strappò il frontespizio per non indicare la provenienza e la destinazione del codice. I so-

² Oltre ai manoscritti, citati da Giorgio Morelli, si può vedere nella Biblioteca Vaticana mss Chigi V 146-148, VI 186-187, mss Barberini 3885, XLIV - 3889, XLIV - 3902, 4221-4223.

netti, dunque, italiani del manoscritto del British Museum escono ora dall'anonimato e prendono il nome di Sebastiano Baldini e la collana può ottenere il nome della *Gigantomachia*.

Adesso, in base a questo manoscritto che, sebbene senza frontespizio, contiene il testo completo e perfetto, possiamo presentare il contenuto dell'opera. Ma prima di farlo ci pare opportuno fornire qualche informazione sull'autore. Sebastiano Baldini, che apparteneva ai cosiddetti « poeti minori » del Seicento romano, è già comparso sulle pagine della « Strenna » 1978, p. 262 sgg. nell'articolo di Giorgio Morelli, *Sebastiano Baldini (1615-1685)* e ciò mi dispensa dalla più accurata presentazione del poeta e letterato. Giorgio Morelli, infatti, basandosi sul Fondo Chigi della Biblioteca Vaticana, ha saputo magistralmente ricostruire la vita, l'attività e le opere del Baldini, che fu anche Segretario della Sapienza Romana. Dal suo articolo, ricco di informazioni su quel personaggio pressoché sconosciuto, poiché ne tacciono i più importanti Dizionari e Repertori bibliografici, veniamo a sapere che egli visse dal 1615 al 1685 e fu attivo su diversi campi di poesia. G. M. Crescimbeni affermava di lui che « adoperò tutti gli stili, ma riuscì graziosissimo nel satirico ». Essendo al servizio di vari cardinali e famiglie romane offriva loro la sua grande versatilità poetica e diplomatica per comporre diverse poesie occasionali, celebrando le nozze, le nascite ed altre feste ed anniversari. Sebbene il burlesco e satirico fosse il suo genere prediletto, si cimentò anche nelle opere teatrali scrivendo *Il Trionfo della Fede*, *Il Filippo*, tragedia ed il dramma *Oloferne*. Rilevante fu la sua attività nel campo musicale, poiché molte delle sue poesie furono musicate dai più celebri musicisti del tempo tra cui Morelli cita una serie dei nomi più illustri: da Luigi Rossi, Giovanni Bononcini, Carlo Caprioli, Bar-

GIOVANNI TERZO IN VITTORE DI POLONIA
 Manda alla Santità di N. S. G. PAPA INNOCENTIO XI. la prima Insegna Pellica
 guadagnata da Lui nella famosa Battaglia co' Turchi scofetti sotto VIENNA.



S O N E T T O.
 VESTA tolta da Mè temuta Insegna,
 Sotto cui guerreggiaua vn Popol rio,
 Al Monarca de i Rè supplice inuio,
 Che della Chiesa à prò vigila, e regna.
 In van barbaro stuol fremè, e si sdegna,
 Che se fugge altro ferro, incontra il mio
 Vrta, e minaccia il Tracio Cane, ed io
 Mergo nel sangue suo la voce indegna,
 Frutto è de preghi tuoi, s'è vinta, e doma
 L'ira Ottomanna, e se più Schiere atterro,
 La tua Bontà nel mio valor si noma.
 Teco ardito pugnai, nel dir non erro;
 Glorioso in Vienna, e liberale in Roma,
 Tù vincesti coll'oro, ed io col ferro.

F. M. Appiani.

IN ROMA. Per Michel'Ercole. Stampato in Piazza Malatesta di Roma. 1683.

Foglio volante stampato a Roma nel 1683 da Michel'Ercole.
 (Raccolta di Emeryk Czapski, Roma)

bara Strozzi, Antonio Cesti ad Alessandro Stadella, Atto Melani e Marco Marazzoli. Scrisse anche alcuni sonetti e proprio a questo genere letterario appartiene la sua *Gigantomachia*, dedicata ai vincitori della battaglia di Vienna, della quale il Morelli stranamente non fa cenno, sebbene la collana conti ben 76 sonetti, tra cui alcuni, una ventina, tradotti in latino. L'opera si colloca nel suo ultimo periodo di vita trascorso a Napoli nel seguito del vicerè di Napoli marchese del Carpio, da dove ritornò a Roma il 24 giugno 1684.

È ovvio che è impossibile presentare in una breve segnalazione tutti i sonetti dettagliatamente, che varrebbe la pena di pubblicarli per intero in un'edizione commemorativa, ma questo forse accadrà, bomba atomica permettendo, durante il prossimo centenario. È anche comprensibile che la mia attenzione si rivolgerà soprattutto a Giovanni Sobieski, che nella battaglia di Vienna fu il capo supremo di tutte le armate cristiane. Baldini, però, dà grande rilievo a tutti i vincitori e partecipanti alla battaglia e in modo particolare elogia l'Imperatore e tutti i generali e duchi austriaci e tedeschi, tenendo conto che l'opera era dedicata al Cardinale Carlo Pio, Protettore del Sacro Romano Impero. Cionondimeno la figura del re polacco è messa in giusto rilievo e evidentemente primeggia tra i vincitori.

Dopo un proemio in prosa, rivolto al Cardinale, la *Gigantomachia* si apre con un sonetto, in cui si allude all'Aquila, parte dello stemma di Sua Eminenza. Il secondo sonetto è dedicato al Pontefice Innocenzo XI, ma il protagonista militare della composizione è già il re Giovanni Sobieski:

Preparate trionfi: ecco i Giganti
dal Sarmatico Giove in guerra oppressi;

coronate gl'altari; ecco i cipressi
cangiati in palme al Lotaringo avanti.
Da l'Ebraiche donzelle e suoni e canti
se al garzon d'Israel furon concessi,
hor da più bronzi e da più trombe espressi
di due forti Daviddi odonsi i vantì.
Sagro Pastor, si bellicosi pensieri
ne i magnanimi cor chi desta? e move
chi ne gl'armati eroi spirti si fieri?
Diè forze di Tuo Leon a tante prove,
dier le Tue coppe di nettare a i guerrieri,
portò l'Aquila Tua fulmini al Giove.

Dopo i sonetti al Duca di Lorena, chiamato il Nuovo Mosè, e in lode di tutti i soldati cristiani il sonetto V parla dello stendardo turchesco, offerto dal re Giovanni al Pontefice: « Sicuro presagio di felicità alla Chiesa Cattolica, per lo stendardo Turco, ricamato d'oro, preso in battaglia dalla Maestà del Re di Polonia e mandato a Roma alla Santità di Nostro Signore Papa Innocenzo Undecimo »:

Sai, che denota, o Sarmata monarca,
la bandiera real da te rapita?
perché possa filarti un'aurea vita,
perge le fila d'oro a Tua Parca;
e pur mentre il visire il Rhab rimarca
a proseguire il tuo valore incita,
o pur di là dal Bosporo t'invita
già che la destra Tua d'insegne è carca.
Ma no, ch'altri misteri in se raduna,
altre palme e trionfi ella rivela,
altre spoglie e trofei contro la Luna.

Odimi: in quel vessillo a noi si svela
che per condurre in porto, e sia Fortuna,
la gran nave di Pietro, questa è la vela.

È lodevole l'invenzione poetica di Baldini, poiché il sonetto esprime un concetto non riscontrato mai dagli altri poeti.

La collana del Baldini merita una particolare attenzione per il fatto che dedica ben 5 sonetti alla progettata statua del Re Sobieski, che doveva esser collocata sul Campidoglio o nell'atrio della Basilica di S. Pietro. Di questo progetto parla anche Carlo Cartari vol. 89 p. 214: « fu detto che Santo Padre voleva che si facesse la statua del re di Polonia per collocarla in Campidoglio e che Domenico Guidi sarebbe lo scultore », ed alcuni altri poeti, come Gualazzi e Pietro Monesio, composero anche i sonetti che si riferivano a questa progettata statua (Bilinski, *Giovanni III Sobieski tra Campidoglio, Vaticano e plebe romana* p. 58 sgg., *Sobiesciana romana - monumenti e ricordi letterari* p. 163). Sebastiano Baldini, però, dedica a questo progetto non solo alcuni sonetti, ma riporta in essi quasi tutta la discussione, che si svolse intorno a questa impresa, che purtroppo non ebbe un esito felice. Questo suo interessamento per la statua di Sobieski può esser spiegato dai diversi suoi contatti con gli artisti romani per chiedere loro disegni per i frontespizi di alcune sue poesie. Morelli cita fra di loro Francesco Mola, Carlo Maratta, Il Baciccia, e Giacomo Brandi.

La serie dei sonetti, che riguardano la statua reale, comincia con il sonetto VII preceduto da un « Avviso all'Artefice, che deve gettar la statua di bronzo da erigersi in honore della Maestà di Giovanni Terzo, re di Polonia, per haver liberato dall'assedio la città di Vienna e disfatto l'esercito del Turco »:

Hor che nel sen di fervida fornace
i liquefatti bronzi ardon d'intorno,
ascolta, o fonditor, de l'Asia a scorno,
come esser debba il Domator del Trace:
Grave nel volto sia, ne gl'atti audace,
splenda di brio guerriero il ciglio adorno,
nieghi rotto alla Luna il doppio corno,
al supplice Ottoman e vista e pace.
Di più palme la man si mostri carica,
sia di più lauri a Reggio crin fecondo,
il piè calchi lo stuol che l'Istro hor varca.
Poi sul Tarpeo non porre il nobil pondo,
ma sul carro del Sole alza il Monarca,
perch'ogni dì possa ammirarlo il Mondo.

Il seguente sonetto VIII di nuovo si rivolge all'artista, ma con un consiglio diverso: « All'artefice, che non si lasci persuadere di poter collocare sul carro del Sole la Statua della Maestà del Re di Polonia »:

Che pensi, o fonditor, già che si vede
spirar ne' bronzi il Sarmata campione!
posto il finto col vero al paragone,
veggo che il finto al vero hoggi non cede.
Già nel Trono reale egli risiede,
già serpeggian sul crin lauri e corone,
stringe palme la man colte in tenzone
e de la Luna rai calpesta il piede.
Ma del ciel tenti in van ne l'alta mole
si che del tempo giran le vicende,
porlo sul carro a passeggiar col Sole.
Con tanti raggi ad illustrarsi attende
il valoroso eroe, che il Sol non vuole
veder sul carro un, che di lui più splende.

Sul motivo dei consigli all'artefice è costruito anche il sonetto IX: « Si rende la ragione all'artefice, perché non deve collocare la statua del Re di Polonia sul carro del Sole, come gli viene suggerito »:

Su l'eclittica invan d'alzar tu sperì
il Sarmata monarca al Sole appresso:
fermati, o fonditor, grave è l'eccesso,
guardati non seguir gl'altrui pensieri.

D'un maligno livor nota i misteri;
ch'ei ceta contro il simulacro espresso,
non occupando il ciel tutto il concesso
vuole che splenda il dì per gl'Emisferi.

Porta il Sol nel mattino il dì giocondo,
ma pure i suoi splendori han le vicende,
che la sera del Mar cade nel fondo.

Poscia in altri orizzonti i rai distende
e qui resta la notte, in tutto il Mondo
questi o sia notte o dì sempre risplende.

Il sonetto X, discute il luogo della statua: « Per la statua di bronzo da erigersi in honore della Maestà del Re di Polonia, liberator di Vienna et oppressore dell'Esservito Turchesco, che non deve collocarsi in altro luogo che sul Campidoglio »:

Hor che viva l'effigie in bronzo espressa
del monarca Sarmatico io rimiro,
a cui, per sollevar l'Austria depressa
sprone la Gloria fu, guida l'Empiro!

A qual colle Latin vedrem concessa
sorte, che non vantò Pirro né Ciro?
dove locar dovransi a fin, che in essa
risplenda il destruttur del campo Assiro?

Dubbio non v'è: di gemme eretto in soglio,
e incise a note d'or l'inclite prove,
fra i prischi Augusti io sul Tarpeo la voglio.

Ed è ragion ne van desio mi move,
che se il falso adorò nel Campidoglio,
hoggi Roma s'inchini al vero Giove.

La serie dei sonetti, che riguardano la statua, termina con l'XI, in cui già un forestiero ammira la statua collocata sul Campidoglio: « Al Curioso Forastiere, che giunto in Campidoglio, sta contemplando la statua della Maestà del Re di Polonia »:

Questa che miri qui viva figura,
coronata d'allori assisa in soglio,
e quei che calpestò l'Odrisio orgoglio,
che pose in libertà l'Austriache mura.

E' quei che già lasciò la Luna oscura
per fregiar co' suoi raggi il Campidoglio,
che tolto del vessillo il regio invoglio
d'ornarne il Vaticano d'ebbe la cura

è quei che fe de' Traci aspro governo,
che dissipando i Mahometan tiranni
a Bisanzio portò rovina e scherno.

E' quei, ma no, che nel girar degli anni,
perchè si gran valor rimanga eterno,
basta incidervi sol: questi è GIOVANNI.

I sonetti, che seguono, trattano i diversi temi: esalta il bottino, descrivono la gioia di agricoltori della campagna di Vienna, elogiano Carlo di Lorena ed il conte Ernesto di Starembergh e si riferiscono all'oracolo della vittoria per ritornare a Sobieski nel sonetto XXV intitolato *L'Hercole Polacco*:

Se giacquer Tracie belve al suol distese,
se abbattuti perir mostri e tiranni,
tutte opre far del Sarmata Giovanni,
tutte del suo valor furono imprese.

Hercole, che a purgar la terra attese,
stentò, suddò, pugnò per serie d'anni,
intimando in un dì gl'ultimi affanni,
questi oppresse Bisanzio, Austria difese.

Nè la man contro gl'empi o il piè raffrena,
che vincitor girando a i boschi intorno,
o li uccide o li fuga o l'incatena.

Ma per farsi immortal di glorie adorno
se a quell'Ercole bastò l'etade appena,
a quest'Ercole mio basta un sol giorno.

La collana del Baldini prende spunto dalla vittoria di Vienna, ma non si limita ad essa. Egli segue i successivi avvenimenti e dedica i suoi versi alla presa di Strigonia, alle battaglie in Ungheria e nei Balcani, comprendendo con la sua Musa un vasto orizzonte delle guerre coi Turchi. Parla, dunque, di Neukissel, di Sighet, di Belgrado e di Buda e nel sonetto LXIII ricorda anche Camieniez, cioè Kamieniec Podolski, città polacca presa dai Turchi, e si rivolge al re Sobieski, invocando la ripresa della città: « Camieniez, bramoso di liberarsi del Turco e ritornare sotto il dominio polacco ne supplica il Re di Polonia »:

E soffrirassi, o Sarmata guerriero,
che ancor viva captivo in tanti affanni?
non sei tu quell'intrepido Giovanni?

Non sei tu quel che mandò al tron di Piero
le bandiere rapite a gl'Ottomanni?

Nel suo fervore poetico e panegiristico Baldini fa anche l'appello a tutti i poeti, affinché mettano le loro pen-

ne al servizio delle glorie dei vincitori: « Si stimolano gl'Imperiali ed i polacchi a proseguire la vittoria giacchè un esercito de' Poeti, armatosi di penne va contro il Turco »:

Che si barda, o campioni, ogni poeta
hor che guerreggia e le città sorprende:
chi varca l'Istro o al Bosporo si stende,
chi sovra Neikissel fissa la meta.

Coll'assedio Strigonia altri inquieta,
altri ver Buda le bombarde accenda,
altri di Caminiez al forte attende,
altri corre ad infestar Belgrado e Creta.

V'è chi sen passa in Asia e chi s'invoglia
sbatter dal trono i perfidi tiranni,
chi del manto real Mahomet dispoglia.

Tante impre e trofei dimmi in quant'anni,
o Ciel, s'havevan? s'havran posto che voglia
Carlo, Innocenzo, Cesare e Giovanni.

In questo appello ai poeti Baldini fa trapelare qualche sorriso ironico, tanto proprio all'indole delle sue altre poesie.

Sebbene la sua collana di sonetti riguardi tutti i vincitori dei Turchi, al re polacco viene attribuito un posto particolare e quasi centrale, poiché la sua figura per alcune volte compare in diversi sonetti e nel sonetto XLVI: « La Polonia si congratula del ritorno della Maestà di Giovanni Terzo e lo supplica di continuare a pieno tempo la guerra contro il Turco »:

D'incensi Nabatei fumar gl'altari
et folgorar in cento faci i tempi,
quando correte ad annientar su gl'empi
del campo Mahomettan Sarmati acciari.

Hor che salvo ritorna a i reggi Lari
et i voti miei co' tuoi trionfi adempi,
medita nuovi assalti e nuovi scempi,
che il cielo a tuoi perigli offre i ripari.

Contro Bisanzio un dì le forze impiega,
su' i lidi de l'Eussino il piè raggira,
per l'Asia poi l'insegne tue dispiega.

Ch'io ti seguio, e Carlo ti sospira;
ti aspetta Emanuel, Cesar ti prega,
Innocentio t'esorta e Dio t'ispira.

Gli ultimi sonetti sono rivolti a Venezia per incoraggiare i Veneti di intraprendere la guerra contro i Turchi e per unire alle aquile dell'Imperatore e del Papa il Leone di S. Marco. In alcuni sonetti Baldini descrive la forza navale di Venezia ed introduce nel sonetto LIX « Una Dama (che è la Fede), comparsa improvvisamente a' Pregadi, discorre in tal forma alla Serenissima Repubblica di Venezia »:

E marciransi entro le tue lagune
l'Adriatiche insegne e i Veneti navigli?
ne per l'Icaro golfo ancor s'appigli?
co' le vele offuscar l'Odrisie Lune?

Salpa dal porto homai: scogli e Fortune
temer non dei, ne paventar perigli:
odi le voci mie, prendi i consigli,
Questa è l'impresa e la ragion comune.

Vanne e ritogli al Mahomettan Scirone,
che in Cipro e in Rodi a trionfar comparve,
scettri, allori, trofei, palme e corone.

Adria non son le mie sembianze larve,
questa lingua del fato i sensi espone,
così disse la Fede e poi disparve.

Considerando la cronologia dei diversi avvenimenti, a cui si riferiscono i sonetti di Baldini, che si protraggono fino all'anno 1684 e riguardano anche la formazione della Sacra Lega, alla quale il poeta dedica il suo sonetto LXXV, si deve supporre che la collana sia stata composta già a Roma, quando Baldini ritornò da Napoli il 24 giugno 1684. Ciò non esclude che alcuni sonetti potevano essere scritti ancora a Napoli, poiché la creazione di una tale collana, composta di 76 sonetti con la traduzione latina di alcuni di essi, richiedeva certo un più lungo spazio di tempo. La collana si conclude con la traduzione latina di 20 sonetti (*Il Giano poetico*), scelti dal poeta e trasformati in distici latini (*Sette distici per ciascuno*), in cui ben 6 sonetti si riferiscono al Re polacco Giovanni III Sobieski. Per non dilungarmi troppo, cito qui uno solo, che presenta un forestiere, quando osserva la statua sul Campidoglio. E la traduzione dell'XI sonetto e si trova sulla p. 89 del manoscritto del British Museum:

Hic animata novo quam conspicis aere figuram,
in solio frontem quae redemita sedet,
Ille est, Odrysios qui conculcaverat ausus,
qui dedit Austriacis moenia tuta solo.
Ille est, obscuram potuit qui linquere Lunam,
quo si Tarpeium fulguret igne iugum.
Cui Vaticanum raptum laquearia signo
exornata magis reddere cura fuit.
Ille est, qui domitis non una caede tyrannis,
hic Arabes, Numidas destruit, inde Syros;
Qui tulit excidium, tulit et ludibria Thraci.
Ille est, sed minime: secla quousque rotent,
ut virtus aeterna micet tam magna: Ioannes
hic est, istud erit sculperem, crede satis.

Con questo si esaurisce il mio breve resoconto sulla *Gigantomachia* di Sebastiano Baldini, presentato per sommi capi con un particolare riguardo al re Giovanni III Sobieski. L'opera stessa nel suo originale acefalo, privo del titolo e dell'autore, rimane ancora inedita nel manoscritto del British Museum e nel Fondo Chigi della Vaticana. Se prendiamo in considerazione la vastità dei problemi ed il numero dei personaggi nonché il numero dei sonetti, dobbiamo riconoscere che la collana baldiniana occupa un posto rilevante nella marea poetica, che seguì la vittoria di Vienna e, per il suo valore poetico e contenutistico, si mette degnamente accanto alle raccolte di Angelo Tinassi, *Applausi Poetici...*, Roma 1684 ed il volume degli Accademici Infecondi, Venezia 1684. Se in quei volumi, decine di poeti prendono parte per elogiare i vincitori di Vienna, nella collana di Baldini egli da solo riempie la raccolta con 76 sonetti, aggiungendo perfino anche una traduzione latina di alcuni di essi.

Intanto Giovanni Sobieski, *difensor Christianitatis*, per cui si intendeva erigere una statua in Campidoglio o a S. Pietro, è ancora assente nello stradario romano. Dopo tanti secoli nessuna piazza o via di Roma porta il suo nome. Le mie due proposte di chiamare largo di Giovanni Sobieski una parte del viale Vaticano, posta all'ingresso ai Musei Vaticani, o dar il suo nome ad un largo vicino alla chiesa SS. Nome di Maria al Foro Traiano, sorta proprio nel 50.mo anniversario della vittoria di Vienna, sono state dalla Commissione toponomastica Capitolina respinte. Speriamo che la Commissione troverà per un vincitore di Vienna e difensore della Cristianità un posto adatto forse prima che sorga a Roma un quartiere turco e musulmano.

BRONISLAW BILINSKI

Una «prima» di Rossini diretta a Roma da Paganini

Le vecchie cronache del teatro lirico romano tra le grandi «prime» ne ricordano una veramente straordinaria: quella della *Matilde di Shabran* che fu eccezionale per il nome dell'autore — Gioacchino Rossini — ma anche per quello del direttore: Nicolò Paganini.

Per il Carnevale del 1821 il *Teatro Apollo*, secondo la consuetudine, aveva incluso nel cartellone una novità: un'opera di Rossini. L'impresario del teatro, il celebre Luigi Vestri, non aveva voluto essere da meno dei colleghi del *Teatro Valle* e del *Teatro Argentina* che, rispettivamente, nel 1812, 1815, 1817 e nel 1816 e 1818 avevano offerto ai loro abbonati un'opera nuova del grande pesarese.

Nel 1821 Nicolò Paganini era già così famoso che il celebre Lipinski veniva espressamente dalla Polonia in Italia per ascoltarlo ed applaudirlo. Paganini, che già conosceva Rossini, si era poi con lui ritrovato a Napoli nel dicembre del 1820: colà il maestro metteva in scena al *Teatro San Carlo* il suo *Maometto II* con Angelica Colbran e il tenore Galli.

Alla fine di dicembre Paganini ritornava a Roma quasi contemporaneamente a Rossini il quale veniva a curare l'allestimento della nuova opera per la quale erano stati scritturati alcuni divi del bel canto del tempo: la Parlamagni, la Lipparini, il Fusconi, il Fioravanti, il Moncada e l'Ambrosi.

La mattina della prova generale il direttore d'orchestra, il Bollo, venne colpito da un attacco di trombosi. È facile immaginare la costernazione del Vestri e di Rossini i

quali si vedevano costretti a rinviare la prima rappresentazione dell'opera per cui era viva, anzi addirittura spasmodica, l'attesa come si poteva giudicare dalla caccia affannosa dei biglietti che erano stati venduti alla borsa nera, diremmo oggi noi, a prezzi altissimi.

Ma poiché l'opera era stata scritta in una casa dove spesso a far visita a Rossini andavano Paganini e il Giuliani i quali avevano ascoltato anche brani dello spartito, Rossini pensò di pregare Paganini di diriger lui, in sostituzione dell'infortunato Bollo, e il grande violinista accondiscese immediatamente.

« Lungi da ogni preparativo — ebbe a riferire il Conestabile — Paganini in sul momento andò a comunicare ai suoi dipendenti le idee assolute dell'autore e la sua maniera di ritrarle, colse di primo acchito ogni movimento della misura del tempo e non interrompendo giammai la esecuzione, ad oggetto di porgere verbali ammaestramenti si limitò ad istruire altrui con l'esempio, affrontando con vivacità la parte del primo violino un'ottava più alta di quello che era scritto allorché dovevano all'uopo i suonatori o rallentare o accelerare. Con un mezzo di questa specie li signoreggiava talmente che facendosi intendere al di sopra di tutti gl'istrumenti sin nel più forte dei fortissimi trascinava ognuno come per incanto alla istantanea obbedienza!

La prova ebbe termine alle ore quattro dopo il mezzogiorno, e ciò che veramente sorprende si è che laddove altre volte, dopo un buon numero di prove con il direttore, non erasi ottenuta nessuna regolare condotta nell'orchestra, poté conseguirsi in tale circostanza con una sola, imperocché alla prima sera della rappresentazione vi si scorre una vivacità, una unione, un calore, che fe' rimanere attoniti tutti i maestri, e Rossini medesimo che ognor grato mostrossi alla generosità dell'amico, il quale, passate



due altre sere, cedè per il seguito la bacchetta a Giovanni Campi ».

È di quel Carnevale che fa memoria Massimo d'Azeglio nei suoi « ricordi » di enorme interesse per i romani per il soggiorno che fece nei Castelli: così scrive: « Erano a Roma Paganini e Rossini, cantava la Lipparini al Tordino e la sera mi trovavo spesse volte con loro e con altri matti coetanei. S'avvicinava il Carnevale e si disse una se-

ra: « Combiniamo una mascherata ». « Che cosa si fa? Che cosa non si fa? ». Si decise alla fine di mascherarsi da ciechi e cantare, come usano, per domandare l'elemosina. Si misero insieme quattro versacci che dicevano:

Siamo cieci, siamo nati
per campar di cortesia
in giornata d'allegria
non si nega Carità.

Rossini li mette subito in musica, ce il fa provare e riprovare e finalmente si fissa d'andare in scena il giovedì grasso. Fu deciso che il vestiario al di sotto fosse di tutta eleganza e di sopra coperto di poveri panni rappezzati. Insomma una miseria apparente e pulita. Rossini e Paganini dovevano poi figurare l'orchestra strimpellando due chitarre e pensarono vestirsi da donna: Rossini ampliò con molto gusto le sue già abbondanti forme con viluppi di stoffa; ed era una cosa inumana! Paganini, poi, secco come un uscio e con quel viso che pareva il manico del violino, vestito da donna, compariva secco e sgroppato il doppio. Non fo per dire, ma si fece furore in due o tre case dove s'andò a cantare e, poi al Corso, poi la notte al festino! ».

Quanto a faceto umore Rossini e Paganini eran fatti proprio per intendersi, pronti come erano sempre al riso e alla burla! Se Rossini si era preso gioco del tirchio impresario che gli aveva dato da musicare quello scempio libretto che è il *Ser Bruschino*, vestendolo di note che debbono essere considerate anticipatrici della musica dodecafonica perché i violinisti dell'orchestra dovevano ogni tanto lasciare le corde dello strumento per battere con l'archetto sul leggio onde rumore e non altro che rumore, a sua volta Paganini durante una villeggiatura in campagna non mancò di dare una solenne lezione ad un ostinato suonatore di trombone che attaccava a dar fiato allo strumento pro-



Gioacchino Rossini al tempo del suo soggiorno francese.

prio nelle più torride ore del pomeriggio nelle quali Paganini faceva il suo sonnellino. Una notte Paganini diede di piglio al violino e così bene imitò un lungo raglio che tutti i somari della contrada raccolti nelle stalle attigue alla casa del trombonista si destarono dal sonno e attaccarono un coro che durò fino all'alba!

Eccezionale concessione fu fatta a Paganini in quel soggiorno romano, come ebbe a ricordare nella «Notice» autobiografica: « Non essendo permesso a Roma di dare un'Accademia ne' Venerdì del Carnevale, il Vicario di allora, in appresso Leone XII, il quale mi fece grazia di una sola Accademia, vedendo il fanatismo che produsse, mi mandò

spontaneamente un rescritto lusinghiero concedendomi tutti gli altri venerdì per le Accademie. Mi feci pure sentire in un'Accademia datasi nel palazzo del conte Kaunitz, ambasciatore austriaco. Il principe Metternich in allora a Roma, non potendo, per indisposizione sopravvenuta, comparirsi nella sera, vi si recò nella mattina: per aderire al desiderio del Principe presi il primo violino che mi venne in mano e, dopo avere eseguito un pezzo, S.A. se ne mostrò molto soddisfatto, e venne pure un'altra volta nella sera. La moglie del ministro mi disse: «è lei che forma la festa», ed è in questa occasione che fui gentilmente invitato dal Principe Metternich di venire a Vienna ed io gli promisi che il primo paese, dopo la mia sortita d'Italia, sarà Vienna. Questo mio viaggio nell'Austria fu tardato in grazia di malattie sopravvenutemi, non conosciute dai medici».

Brillantissima fu la serata viennese del 29 marzo 1828: «al primo colpo di archetto che egli dette sul suo Guarneri — scrisse l'autorevolissimo critico Schilzing — si potrebbe dire al primo passo che egli fece sulla scena il suo genio era affermato in Austria. Infiammato da una sorta di elettricità radiosa egli brillò di colpo come un'apparizione miracolosa nel cielo dell'arte». E si raccontò che mentre suonava le sue variazioni sulle «Streghe» alcune donne svennero credendo intendere delle voci soprannaturali e un allucinato dichiarò dopo il concerto: «Io ho visto, positivamente visto, il diavolo in persona suonando l'archetto e proponendo la sua figura a fianco di quella di Paganini con il quale, del resto, aveva una impressionante rassomiglianza». Validissimi giudizi furono dati dell'arte di Paganini, ma senza dubbio il più calzante resta quello di colui che oggi è considerato il primo violinista del mondo, Yehudi Menuhin, il quale ha così definito Paganini: «un'anima di fuoco servita da un violino».

RAFFAELLO BIORDI

A teatro nel Settecento tra evirati cantori, violinisti di rango e grandi firme musicali

Il risvegliarsi d'interesse per la vita teatrale romana nel Settecento, ha contribuito a rendere giustizia di alcuni pregiudizi e a sfatare l'idea di un Settecento romano incolto.

Intensissima era la vita teatrale romana che, se non per qualità, almeno per intensità non era seconda a quella di nessuna città italiana; e per quanto l'atteggiamento dei pontefici nei confronti del fenomeno teatrale fosse spesso ostile, in realtà essi finirono per arrendersi alle prepotenti aspirazioni del popolo e in ultima analisi a favorirle.

Il fanatismo del pubblico romano per il teatro in musica nel secolo XVIII raggiunse punte febbrili; di questo atteggiamento ci offrono testimonianza alcuni viaggiatori stranieri che visitarono la città eterna nel corso del secolo; dalle varie memorie, testimonianze, lettere, relazioni di viaggi redatte, spesso con un'ottica piuttosto sciovinista, stralciamo alcuni brani che valgono ad illuminare alcuni aspetti della vita teatrale romana del Settecento.

Il 19 gennaio 1729 Montesquieu era a Roma, in tempo ancora per vedervi aperti i teatri. «Il y a trois théâtres à Rome», egli scrive, «le Grand Théâtre appelé de' Liberti (sic), Capranica, et la Pace, qui est un petit théâtre. Ils sont toujours pleins. C'est là que les abbés vont étudier leur théologie et c'est là que concourt tout le peuple, jusqu'au dernier bourgeois furieux de musique, car le cor-

donnier et le tailleur est (sic) connoisseur. Ils ont de très mauvaises danses et ils en sont enchantés. Ils n'ont pas précisément l'idée juste de la danse; ils la confondent avec les sauts et celui qui saute plus haut leur plaît le plus ».

E altrove accenna ai *musici*: « A Rome les femmes ne montant pas sur le théâtre, ce sont des *castrati* habillés en femmes. Cela fait un très mauvais effet pour les moeurs: car rien (que je sache) n'inspire plus l'amour philosophe aux Romains. *Naturam expellas furca etc.* Il y avoit de mon temps à Rome au théâtre de Capranica deux petits chatrés, Mariotti et Chiostra, habillés en femmes, qui étoient les plus belles créatures que j'ai jamais vues de ma vie et qui auroient inspiré le goût de Gomorrhe aux gens qui ont le goût le moins dépravé. Un jeune Anglois croyant qu'un de ces deux étoit une femme en devint amoureux à la fureur et on l'entretint dans cette passion plus d'un mois. Autrefois le grand duc Cosme III avoit fait le même règlement par dévotion ».

Quasi contemporaneamente al Montesquieu fu in Italia l'avventuriero tedesco Carlo Luigi di Pöllnitz che così descrive il teatro Alibert:

« La salle en est excessivement grande, ce qui fait que les voix s'y perdent. Il y a sept rangs de loges qui sont fort basses et petites, ce qui donne un air de poulailler à la salle. Le parterre contient neuf cent personnes commodément assises. Le théâtre est grand, fort élevé et a des belles décorations: mais les changements de scènes ne s'y font pas avec la diligence usitée dans nos spectacles: chacun y place une pièce, néanmoins, quand tout cela est rangé, cela a son mérite.

Les habits des trois premiers acteurs sont magnifiques; ceux des autres horribles. Les voix sont belles: la musique ordinairement bonne. Les danses ne peuvent se

regarder; vous ne sauriez vous imaginer rien de plus affreux. Les femmes sont des hommes travestis par le scrupule, si j'ose le dire, ridicule qu'on a ici de ne point vouloir que les femmes paraissent sur les théâtres: cela fait que l'opéra de Rome est toujours fort inférieure aux autres d'Italie ».

I *musici* gli fanno il solito effetto poco gradevole e non si sa spiegare gli entusiasmi dei Romani: « Il n'y a rien de plus ridicule que de voir ces demi-hommes faire les femmes: ils n'ont ni air ni grâce: cependant on les applaudit ici comme les meilleures actrices le sont ailleurs. Quoique je sois passionné pour la musique italienne, je vous avoue que je ne laisse pas aussi de m'ennuyer à leurs opéras, lorsque je vois ces mutilés faire le Roland, l'Hercule quelque autre héros de la même espèce: et je m'impatiente de ne voir jamais que six acteurs, point de machines, point de danses hors des entractes. Il me paraît qu'un tel opéra mériterait mieux le nom de Concert ».

Del resto le buone voci vanno scomparendo e, secondo il Pöllnitz, tra il 1730 e il 31 non ci sono che cinque o sei uomini e tre donne, che abbiano qualche fama. Così è per i compositori. E' morto Vinci, « dicono, avvelenato » a Napoli e non rimangono più che il Sassone e Porpora.

Un altro viaggiatore francese, il celebre De Brosses scrisse gran parte delle sue lettere da Roma dove frequentava anche la casa del pretendente al trono d'Inghilterra, Giacomo III Stuart. Ivi si dava tutti i venerdì « un concert exquis » e il De Brosses non ne perdeva uno. I due figli di Giacomo III erano appassionatissimi per la musica. Il primogenito, Carlo Edoardo, quello che poi fu sconfitto a Culloden e sposò la principessa di Stolberg (la famosa contessa di Albany), suonava benissimo il violoncello: l'altro, il futuro cardinale di York, « chante les airs

italiens » scrive il De Brosses, « avec une jolie voix d'enfant du meilleur goût ».

Un giorno il De Brosses entrò mentre suonavano il famoso concerto di Corelli, la *Notte di Natale*, e manifestò il suo rincrescimento per non averlo potuto ascoltare per intero. Quando il pezzo fu terminato, il principe di Galles (Carlo Edoardo) ordinò che si ricominciasse dicendo: « Je viens d'ouïr dire à M. De Brosses qu'il serait bien aise de l'entendre tout entier ».

A Santa Cecilia ebbe occasione di sentire « une excellente musique de la composition d'un seigneur Diego, espagnol, qui nous donna le meilleur motet que j'aie entendue de l'année en Italie; surtout les chœurs étaient à enlever ».

Volle comprare il mottetto ma « le drôle en demandait cinq cents livres. C'est une misère ici où l'on ne grave ni l'on n'imprime la musique que d'avoir la première copie qui s'en tire ». Sentì pure nella medesima occasione il violinista Pascalini che « fit aussi des miracles dans un concerto. S'il n'est pas le premier violon de l'Italie, c'est au moins celui que j'ai jamais entendu le mieux jouer ».

Quanto al teatro « Dieu merci nous n'en manquons pas ». Ce ne sono quattro aperti contemporaneamente, ma « le bon air n'est pas d'écouter la pièce, mais bien d'aller de loge en loge faire des visites et baguenauder avec les petites dames ».

Ed ora eccoci ad una donna, madame du Boccage che visitò Roma nel carnevale del 1758. In quell'anno vi furono solo due opere buffe e una seria a causa della malattia del Papa. Nelle opere buffe, di cui tace purtroppo il titolo, la Du Boccage sentì il Battistino, « le joli Battistini qui, déguisé en soubrette, avoit tant de grâce dans son air et dans ses attitudes que le Cardinal Vicaire chargé de l'inspection des acteurs lui défendit de jouer sans

gants (sic) et de raccourcir ses jupes ». Nella settimana santa madame du Boccage si commosse al *Miserere* di Allegri.

Nel 1758 fu a Roma il letterato francese Pierre de Grosley. I teatri di Roma suggeriscono al viaggiatore le solite tirate sugli eunuchi e sulle loro voci effeminate. Meglio una voce di donna anche meno perfetta o quella di un fanciullo che quei suoni flautati che escono da corpi « qui leur sont si peu analogues ».

Non può nascondere però una viva ammirazione per il culto che gli italiani rendono alla musica. Per loro è una passione, un bisogno, « besoin relatif à leur tempérament sur lequel elle agit d'autant plus délicieusement qu'elle est plus bruyante ».

Ed a riprova di questo suo giudizio riporta una conversazione avuta con un prelato durante una festa in onore della promozione del cardinale Priuli, offerta dal principe di Viana. Davano concerto i migliori musicisti di Roma. Lo sconosciuto prelato, presso il quale sedeva il Grosley, gli chiese quali fossero le sue impressioni: « Je lui répondis », scrive il nostro autore, « qu'à en juger par le plaisir qu'elle paroisoit faire aux connoisseurs je la croyois excellenté, mais que je n'en entendois que le bruit. — J'aime la franchise de votre aveu, me dit le prélat en souriant, mais prenez patience: dans cinq ou six mois vous commencerez à sentir de la mélodie où vous n'entendez que du bruit. Vous êtes à cet égard comme un homme qui ayant vécu dans un souterrain passeroit subitement au grand jour. Les yeux éblouis n'apercevraient rien et ils ne parviendroient que par degrés à démêler les objets et à les distinguer. — Mais, lui répliquai-je, si vos vertueuses visent plus au bruit qu'à l'harmonie... C'est à cela précisément que vous reconnaîtrez les mauvais ».

E qui il buon prelado gli raccontò un aneddoto relativo al celebre Tartini: i migliori virtuosi d'Italia non si sentivano consacrati alla fama, fintantoché non fossero stati giudicati dal grande violinista di Padova. E per ottenere un giudizio favorevole spiegavano « tous les tours d'adresse, de force et de souplesse: leurs doigts volent, leur archette petille ». Ma, al termine di ogni esecuzione Tartini diceva freddamente: Cela est brillant, cela est vif, cela est fort, mais cela ne m'a rien dit là, ajoute-t-il en portant la main a son coeur ».

Nel 1764 venne in Italia con una piccola carrozza privata lo spregiudicato abate Gabriel François Coyer. Capitò a Roma all'inizio del carnevale del 1764 e da Roma così scriveva:

« Vous sentiriez-vous assez de courage, pour essayer cinq heures d'opéra? En France nous y allons pour entendre et suivre la pièce: ici c'est pour la conversation ou pour se visiter de loge en loge: on n'écoute ou on nous s'extasie qu'à l'ariette. Il est vrai qu'on ne perd guère à la psalmodie du récitatif: mais les beaux vers de Métastase sont aussi perdus... Je vous ai dit que l'on n'écoutait que l'ariette. Je me trompe: on prête aussi son attention aux récitatifs obligés plus touchants que les ariettes, qui vont rarement au coeur ». L'opera buffa è non meno frequentata dell'opera seria.

Frequenti sono nei due volumi del Coyer le considerazioni sullo stato della musica e non manca in fine il suo bravo parallelo tra la musica francese e l'italiana, uno degli argomenti più triti di quel tempo.

Il volume del Lalande *Voyage en Italie* offre preziose testimonianze su usanze e costumi italiani. Diffusissimo è il Lalande su tutto quanto riguarda Roma: è preciso nelle informazioni, sui teatri e specialmente sull'Argentina, « le plus fréquenté de tous », sull'Aliberti, sul Tordinona,

sul Capranica, ove si rappresentavano opere serie o buffe. Mancano purtroppo le impressioni personali.

Il capitano prussiano von Archenholtz (1741-1812) attraversò l'Italia, tranne la Sicilia, nel 1780.

Di Roma l'Archenholtz rammenta il *Miserere* dell'Allegri « sublime et inimitable qui serait bien digne d'être déaillé par un Allemand », ed insiste specialmente nella passione che hanno i Romani per gli spettacoli, istituendo un parallelo tra il gusto musicale dei Romani e quello dei Napoletani.

I Romani, egli dice, disputano ai Napoletani la gloria di essere i migliori conoscitori di musica dell'Italia. Molti accordano loro questo primato, ma bisogna riconoscere che mancano ai Romani i mezzi per perfezionarsi, mentre abbondano a Napoli. I Romani però a sostegno della loro tesi affermano che tutte le opere che piacciono a Roma sono sempre applaudite a Napoli, quelle invece che a Napoli hanno ottimo successo, sono talora fischiate a Roma.

Entusiasmo ce n'è e molto nei teatri romani. Applausi, grida di gioia, chiamate sono cosa abituale: spesso l'autore dell'opera che sta in orchestra vien trasportato, seduto, come un trionfatore, sul suo scanno, sul palcoscenico. Jommelli, racconta l'Archenholtz, ma chissà se gli si deve credere, fu l'ultimo che ebbe tanto onore; l'anno seguente un'altra opera sua non piacque ed il popolo infuriato lo costrinse a lasciar l'orchestra e ad uscire dalla sala. Il maestro, così svergognato, non volle mai più tornare a Roma. Al Mysliweczek, secondo l'Archenholtz, poco mancò toccasse un caso simile. Fortuna per lui ch'era protetto dall'arciduca Ferdinando ed il pubblico lo risparmiò, ma l'opera era veramente « détestable ».

Interessanti sono alcuni giudizi sull'abilità dei violini-

sti italiani. Così il Dupaty nelle *Lettres sur l'Italie* giudicava il violino del Nardini.

« Est une voix ou en a une, il a touché des fibres de mon oreille qui n'avaient jamais frémi. Avec quelle tenuité Nardini divise l'air! avec quelle adresse il exprime le son de toutes les cordes de son instrument! avec quel art en un mot il épure et travaille le son! ».

Il giudizio che Goethe nella sua *Italienische Reise* dette del teatro romano è, come si sa, nettamente positivo. Non dispiacquero al grande tedesco nemmeno le esibizioni degli evirati cantori.

A Roma (lettera 22 novembre 1786) a Santa Cecilia Goethe udì « una specie bella e nuova di musica. Nella stessa guisa che si eseguono concerti di violino e d'altri strumenti si eseguivano colà concerti di voci in modo che una voce, p.e., il soprano, era quella predominante, la quale eseguiva gli assoli, accompagnata di quando in quando dai cori e sempre poi, come ben si comprende, dall'orchestra. L'effetto di quella musica era bellissimo ».

Ma ormai il secolo volge al termine; ancora la testimonianza di una donna, la pittrice Vigée-Lebrun che, cacciata dalla rivoluzione, emigrò in Italia e si trattenne specialmente a Roma e a Napoli. A Roma nel carnevale del 1791 con Angelica Kaufmann andò a sentire Crescentini. « Son chant et sa voix », scrive nei *Souvenirs*, « à cette époque avaient la même perfection: il jouait un rôle de femme et il était affublé d'un grand panier comme on en portait à la Cour de Versailles. Ce qui nous fit beaucoup rire. Il faut ajouter qu'alors Crescentini avait toute la fraîcheur de la jeunesse et qu'il jouait avec une grande expression. Enfin, pour tout dire, il succédait à Marchesi dont toutes les Romaines étaient folles, au point qu'à la dernière représentation qu'il donna, elles lui par-

laient tout haut de leurs regrets: plusieurs même pleuraient amèrement, ce qui, pour bien du monde, devint un second spectacle ».

Ebbe anche occasione di sentire per la prima volta in un concerto la famosa Banti, che aveva cantato spesso anche a Parigi. « Je ne sais pas pourquoi », dice la pittrice, « je m'étais figuré qu'elle avait une taille prodigieusement grande. Elle était au contraire très petite et fort laide, ayant une telle quantité de cheveux que son chignon ressemblait à une crinière de cheval. Mais quelle voix! Il n'en a jamais existé de pareilles pour la force et l'étendue: la salle, toute grande qu'elle était, ne pouvait la contenir. Le style de son chant, je me le rappelle, était absolument le même que celui du fameux Pacchiarotti, dont Mme Grassini a été l'élève ».

Ed aggiunge un aneddoto assai curioso. « Cette fameuse cantatrice était conformée d'une manière toute particulière: elle avait la poitrine élevée et construite tout à fait comme un soufflet: c'est ce qu'elle nous fit voir après le concert, lorsque quelques dames et moi furent passées avec elle dans un cabinet: et je pensai que cette étrange organisation pouvait expliquer la force et l'agilité de sa voix ».

L'ultimo viaggiatore del secolo che parlò dei teatri italiani fu il commediografo spagnolo Leandro de Moratin che fu a Roma nel 1796. Ed ecco le sue testimonianze sul Teatro musicale:

« Al Tor di Nona si cantavano opere buffe con intermezzi di donna. L'opera era *La sposa polacca*, con tutti i difetti e le debolezze di tale stile: se non era la composizione del celebre poeta melodrammatico Palomba, avrebbe meritato di esserlo: nella musica c'erano molti buoni brani, eseguiti molto male; l'orchestra numerosa e ben diretta. Le danze, cattive sia nella concezione che nell'e-

secuzione. Le donne dell'opera erano due castrati sgarbati e senza voce; gli altri attori valevano poco. Quelli che fra i ballerini facevano le dame, formavano la più ridicola collezione di mostri; che facce, che corpacci, che piedi! Una delle singolarità dei teatri di Roma è di veder quei mascalzoni calcare le scene, ballare cantare o recitare facendo la parte di dame delicate, di pastorelle, di ninfe e di dee: la modestia ecclesiastica non permette che il bel sesso trionfi sulla scena con le sue grazie seduttrici e come nel resto dell'Italia si vedono Cesari e Pirri e Alcidi eunuchi, a Roma si vedono attrici la cui voce farebbe scomparire un coro di benedettini e la cui barba e movimenti denunciano la virilità.

Il teatro Argentina ha una sala spaziosa in forma di ferro di cavallo: è fabbricato in legno come gli altri teatri, con brutte entrate, scale strette incommode e sporche, corridoi di tavole, tutto fatiscente immondo e pericolante; e in esso, come negli altri, c'è un intollerabile tanfo di sego. Vi si cantavano opere serie, con balletti. L'opera si intitolava *Il trionfo d'Arbace*: chi sia questo Arbace e su chi trionfi e perché lo incatenino, e perché entri in teatro, non lo potei appurare. Il primo castrato era Andrea Martini, detto il Senesino, inferiore secondo me non solo a Marchesi ma anche a Crescentini: ha buona presenza, poca voce sebbene gradita all'orecchio, però gli manca azione, gesto e sensibilità: in una sala privata il suo canto deve avere un migliore effetto. Gli altri castrati che facevano la parte di donne erano molto scadenti. Nei balletti, come ho già detto, qualche decorazione era ben fatta. Ballava Fabier, con le sue narici a gancio di lanterna e le gambe come rami secchi; il balletto era *La morte di Pizarro*, un assurdo imbroglio senza capo né coda: due giovani che facevano da prime ballerine non mancavano di merito nell'imitazione degli atteggiamenti e del-

l'espressione femminile [.....]. Fra le altre commedie ne vidi una intitolata *I Due Mercanti di Lisbona*, piena di difetti e di azioni, movimento e bellissime situazioni comiche. Si cantava negli intermezzi una opera buffa intitolata *I nemici generosi*, con bella musica, allegra, espressiva, faconda, rapida, piena di grazia come Cimarosa la sa fare. Fra gli attori il buffo Benucci aveva il merito di una bella voce, buono stile, grazia e moderazione nei gesti. Gli altri non valevano gran che se si eccettua un castrato con una voce chiara e gradevole, vestito da donna, molto vezzoso, capace di produrre, il birichino, una dolce illusione agli occhi.

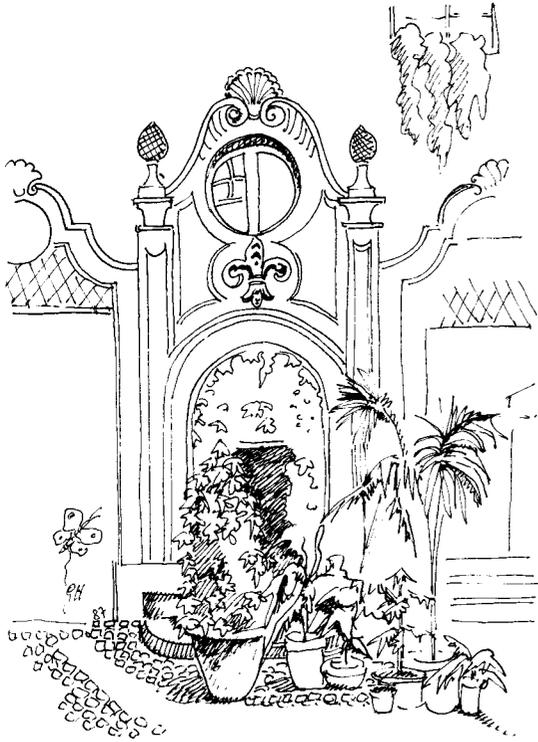
Il teatro Capranica, vecchio, incomodo, oscuro, sporco, pieno di buchi e di schegge ha una grande sala che forma un rettangolo; vi si rappresentavano commedie con opere buffe negli intervalli. I comici pessimi; quelli che facevano la parte di donne, mostri insopportabili, i gesti, le voci i movimenti scoordinati e disumani; fra i cantanti ve ne era qualcuno abbastanza buono. L'opera si intitolava *La cantatrice bizzarra*, lavoro pessimo con alcuni buoni pezzi di musica: i due comici si vestivano da statue e cavalcavano due cavalli di pietra: uno faceva la statua di Decio, l'altro quella di Valentiniano, con altre bardature di questa grazia. Decorazioni infelici, tanto cattive quanto vecchie, come il teatro ».

I giudizi fin qui riportati evidenziano, pur tra tanti aspetti negativi, il grande interesse che i romani manifestavano per il teatro musicale che tra le tante dozzinali rappresentazioni, offriva anche spettacoli di tutto rispetto (si pensi al Concerto di Corelli ascoltato dal De Brosses, al *Miserere* di Allegri, alle esibizioni di violinisti come Pascalini, di cantanti come il Senesino).

La testimonianza del Moratin è l'ultima del secolo; di lì a poco gli eventi connessi con le vicende di Francia

avrebbero trasformato profondamente la vita romana; da un punto di vista più specificamente teatrale, proprio sul finire del secolo, le donne avrebbero fatto la comparsa sui palcoscenici pubblici; e con il tramontare degli evirati cantori avvenuto proprio al trapassare del secolo, il teatro musicale romano si preparava ad assumere connotati radicalmente diversi.

FRANCESCA BONANNI



Ricordo di De Pisis a Roma (Nel trentesimo anniversario della morte)

Su De Pisis a Roma pochi si sono soffermati nella vastissima bibliografia dell'artista e fu già notato anni sono, da Leonida Repaci, in un suo scritto su « L'illustrazione italiana », che il De Pisis più ignorato è ancora quello del soggiorno romano che va dal '20 al '25. Per la recente pubblicazione, poi, nelle edizioni Einaudi, a cura di Sandro Zanotto, dei diari romani inediti del maestro ferrarese con il titolo « Ver Vert », (ripreso da un poemetto del gesuita francese Jean Baptista Gresset), quel lontano periodo romano acquista particolare valore e significato non solo sotto l'aspetto biografico. Con il nome di un immaginario Felipe, De Pisis racconta, in note quasi giornalieri, la sua vita romana, cogliendo anche la vera identità di Roma in due fondamentali aspetti: la Roma papale con le sue splendide chiese barocche e le cerimonie fastose e la Roma popolare delle osterie, dei bagni sul Tevere ai Polverini, delle viuzze di Trastevere, dei personaggi eccentrici, della gente comune.

De Pisis arrivò a Roma nel 1920, dopo aver conseguito la laurea in lettere presso l'Università di Bologna, e la sua vocazione era allora tutta letteraria. Va però ricordato che, a lato dell'interesse per la poesia e la letteratura (già nel 1916 aveva pubblicato i « Canti della Croara » con la prefazione di Corrado Govoni), durante la sua prima giovinezza a Ferrara, e poi a Bologna, manifestò sempre una forte e viva attrazione verso il disegno e la pittura. Ed è a Roma, dopo un breve soggiorno ad Assisi nella primavera del '23 (dove incontrò Louis Le Cardonnel, il poeta



Filippo de Pisis: *Il campaniletto di S. Lucia*, Roma 1923.
(Roma, coll. Signorelli-Volpicelli)



Filippo de Pisis: *Via degli Orti d'Alibert*, Roma 1923.
(Roma, coll. privata)

simbolista amico di Mallarmé e di Samain, autore di « Carmina sacra ») che il dipingere diviene un suo quotidiano impegno.

Era venuto ad abitare in una delle vie più note del quartiere rinascimentale di Roma, a via di Monserrato 149, in un vecchio palazzo che fa angolo sulla bella piazzetta Ricci. Le padrone di casa, le anziane sorelle Cipolla, ospitavano nello stesso appartamento anche il conte Giovanni Grosoli Pirroni di Ferrara, amico fraterno di suo padre e personaggio assai noto, uno degli esponenti più in vista del mondo cattolico italiano, già presidente dell'Opera dei Congressi su designazione di Leone XIII. Forse per la presenza di tale personaggio nello stesso appartamento di Via di Monserrato, le sorelle Cipolla assumevano un curioso atteggiamento di preoccupata e irritata prudenza quando si andava a far visita al nostro De Pisis: bisognava suonare ripetutamente il campanello e subire un meticoloso interrogatorio attraverso la porta, prima di essere introdotti.

Un giorno dei primi mesi del '23 De Pisis volle farmi conoscere il conte Grosoli nella casa di via di Monserrato. Fu in quella occasione che potei vedere per la prima volta la grande stanza da lui occupata che chiamava « melodrammatica », forse perché dentro c'era un po' di tutto: le cose più strane e impensate, in accostamenti impreveduti idilliaci e drammatici, (ricordando questa sua stanza, mi scriveva da Parigi nel '30: « ...penso a certi rami che raccoglievo di notte in via Giulia e portavo nella camera melodrammatica... »). Un visitatore illustre della « camera melodrammatica », divenuta famosa, fu Armando Spadini, considerato allora il maggior pittore italiano vivente ma molti altri amici, scrittori e artisti, vi si potevano incontrare, ai quali De Pisis amava mostrare i suoi cartoni o leggere suoi versi e brani di scritti su Roma.



Filippo de Pisis: *Il burrino di Piazza Montanara, Roma 1925.*
(Venezia, coll. privata)



Filippo de Pisis: *Piazza Navona*, Roma 1932.
(Rio de Janeiro, coll. privata)



Filippo de Pisis: *Piazza della Minerva*, Roma 1939.
(Roma, coll. Staderini)

La vita romana di De Pisis, tra il '20 e il '25, è intensa, colma, e varrebbe la pena di raccontarla distesamente, oltre che nella sua quotidianità esistenziale, anche nei rapporti con la vita intellettuale di quel particolare interessante momento che fu il primo dopoguerra. Frequenta alcuni tra i più noti letterati e scrittori del tempo: il poeta Arturo Onofri, Giorgio Vigolo, Savinio, Curzio Malaparte. Nella casa di Alfredo Panzini, che da Milano si era trasferito a Roma in via Settembrini e che ogni domenica riceveva gli amici, incontra Bontempelli, Margherita Sarfatti. È assiduo ai tè del sabato di Eugenia Strong, illustre archeologa, direttrice per tanti anni dell'Accademia Inglese a Valle Giulia. Frequenta il salotto del Conte Primoli in Via Zanardelli, presentato da Teodoro De La Rive, curioso personaggio della nobiltà pontificia, cugino in secondo grado del conte di Cavour; e quello di Angelo Signorelli e Olga Resnevic in via XX settembre, sempre affollato di nomi illustri: Alfredo Casella, Emilio Cecchi, Sibilla Aleramo, Venceslao Ivanov, il poeta simbolista russo. Al circolo Roma-Parigi, diretto da Dora Melegari, assiste alle conferenze di Paul Valéry su Leonardo da Vinci.

Rapide apparizioni faceva la sera al caffè Aragno, dove raccoglieva le frecciate di Cardarelli « intinte dei più classici veleni »; al Caffè Greco, allora frequentato quasi esclusivamente da pittori ed artisti, e in certi locali alla moda del primo dopoguerra. All'« Amapadrama », un locale notturno in uno scantinato di via Margutta, ricordo una sua conferenza dal tema ironico e allusivo « Le catacombe nella religione di domani ». Altra conferenza, che destò curiosità ed interesse, tenne al Teatro degli Indipendenti di Bragaglia, nelle grotte di via degli Avignonesi, sullo scenografo inglese Gordon Craig e le sue innovazioni. E non bisogna dimenticare l'assidua attività che De Pisis, tra il '20 e il '23, svolse, con letture e conferenze, presso la set-



Filippo de Pisis: *Piazza del Popolo*, Roma 1939. (Milano, coll. priv.)



Filippo de Pisis: *Palazzo Barberini, Roma 1943*. (Milano, coll. priv.)

tecentesca Accademia romana dell'Arcadia, nella sede di S. Carlo al Corso, in quegli anni diretta da Mons. Salvadori. Vi tenne letture di Pascoli, il poeta molto amato, e conferenze su pittori minori del quattro e cinquecento ferrarese.

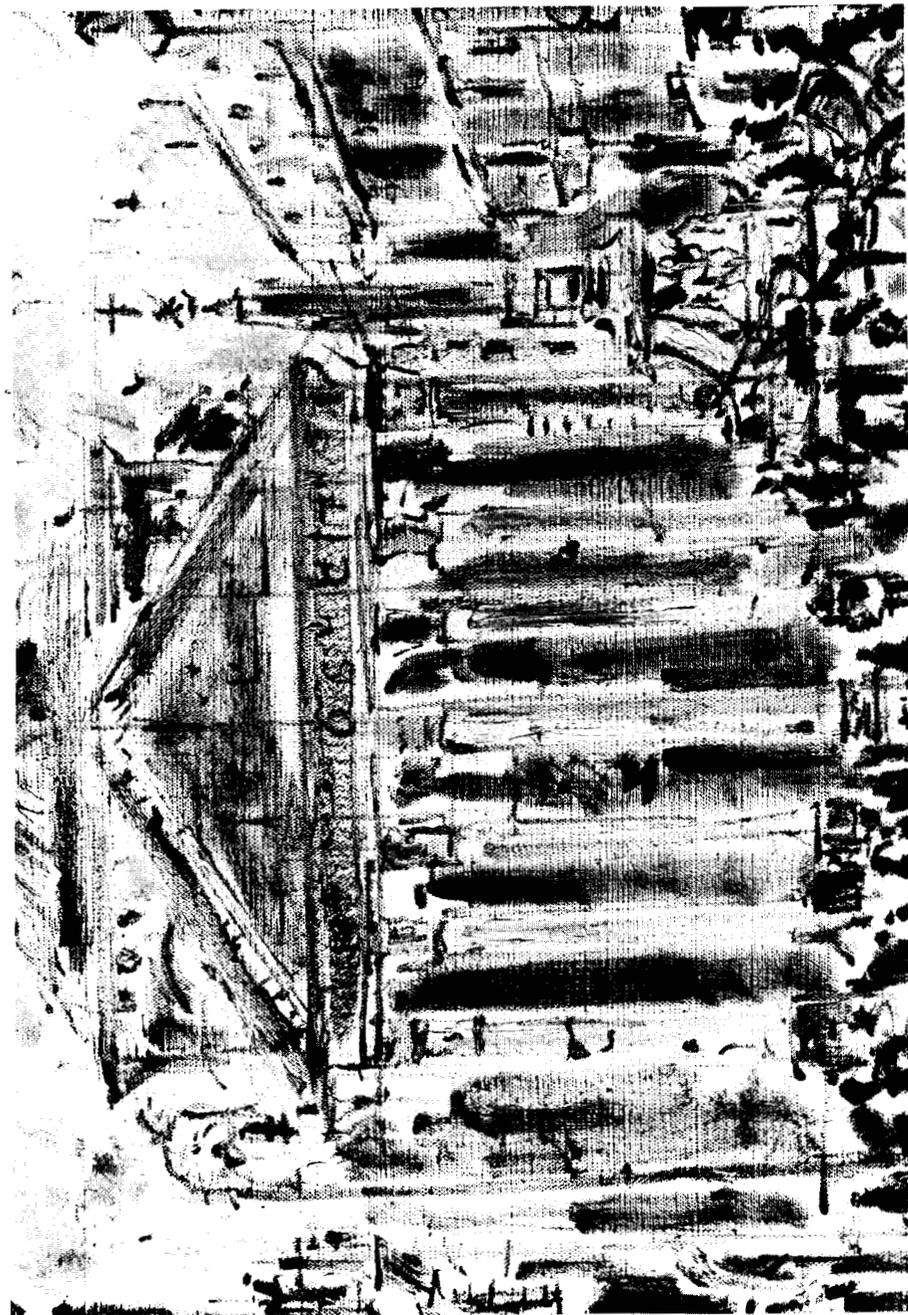
Nel '23, quando la Casa d'Arte Bragaglia pubblica la « Città dalle cento meraviglie », il suo libro su Ferrara, vista in chiave ironico-lirica, De Pisis è tutto preso dalla pittura. Nell'estate visita alcune località del Lazio, e a Cave, un paesino nei pressi di Palestrina, a villa « Ortensia », si ferma quasi tre mesi e vi dipinge numerose nature morte. Con queste e con le altre tele e cartoni di Roma organizzerà, prima della partenza per Parigi, la grande mostra nel ridotto del Teatro Nazionale (un teatro neo-classico demolito sotto il fascismo). Inaugurata nel novembre '24 con oltre 60 opere, riscosse vivo interesse nel mondo culturale romano. Il prof. Angelo Signorelli, uno dei pochissimi grandi collezionisti del tempo, acquistò buona parte dei dipinti esposti, che ancora oggi sono conservati dagli eredi.

A cena, sere sono, dalla signora Maria Signorelli-Volpelli ebbi occasione di rivedere alcuni cartoni e tele di quella lontana mostra romana, e di tornare a considerarne l'importanza in un riesame critico del lungo cammino percorso da De Pisis. Del resto l'esperienza romana, dopo il chiuso provinciale mondo di Ferrara, fu per De Pisis quasi una riscoperta della bellezza nella vita, della gioia di vivere, della libertà dei rapporti umani e della fantasia.

Ma, oltre tutto, De Pisis fu per chi lo frequentò un indimenticabile e irripetibile compagno di tante sere romane, in cui, dopo la cena nella trattoria del sor Vittorio in Piazza Madama, amava in lunghe passeggiate e divagazioni riscoprire immagini, aspetti di certa Roma barocca, che più gli era congeniale, in un moto continuo, tra ironico e lirico, della fantasia e della memoria. Ricordo l'entusia-



Filippo de Pisis: *La Chiesa di S. Antonio dei Portoghesi*, Roma 1947.
(Roma, coll. Staderini)



Filippo de Pisis: *Il Pantheon*, Roma 1947. (Milano, coll. privata)

simo con cui tornava a rivedere Piazza Navona, Santa Maria in Campitelli, il S. Carlino alle Quattro Fontane; e quel suo romantico errare tra le rovine e i monumenti antichi di Roma, quasi inebriato dal silenzio e dalla luce, (ne nacquerò tele come « l'Archeologo », il « Piede romano », « Il Palatino »), mentre andava rimeditando, con moderna sensibilità, maestri del sei e del settecento: Caravaggio, Guercino, Lorenese, Poussin.

E di Roma De Pisis ha conservato sempre un pungente ricordo, fino agli ultimi tristissimi giorni di Villa Fiorita a Brugherio. Anche durante il suo lungo soggiorno parigino, nelle visite che di tanto in tanto faceva a Roma ha dipinto, quasi testimonianza di un amore non spento, mirabili tele della città. A lato della Roma minore degli anni venti, numerosi sono i dipinti della Roma splendida e illustre delle grandi piazza e delle chiese barocche: tra gli altri, « Piazza Navona », « Piazza del Popolo », « Piazza S. Pietro », « Il Pantheon », « Trinità dei Monti », « Piazza della Minerva », « Il Foro Traiano ». Di lui si può dire che sia uno dei pochi grandi pittori moderni che hanno ridipinto Roma.

Mi scriveva nel '49, e ancora nel '50 da Villa Fiorita: « ...Roma a Natale mi piaceva tanto. Ricordo la messa di mezzanotte nella Chiesa dell'Ara Coeli sulla scalinata del Campidoglio... ma tutto è sciupato! Anche Milano è diventata una città faticosa e volgare... Penso che Roma nei giorni scorsi fosse congestionata e non più la nostra Roma ».

DEMETRIO BONUGLIA

Pubblichiamo questo scritto dell'avv. Demetrio Bonuglia, insigne conoscitore dell'Opera di De Pisis, che è recentemente scomparso, elevando alla sua memoria un memore, grato pensiero.

La Redazione

Giuseppe Sacconi e il progetto Folchi per il monumento a Vittorio Emanuele

In questi ultimi anni, come certo saprete, è stata accesa una violentissima polemica per la demolizione del monumento a Vittorio Emanuele.

L'idea fu scatenata da mio nipote Giancarlo Busiri Vici, presidente del Consiglio Nazionale Architetti. Lo stesso ebbe a proporre un dibattito pubblico, e che venisse lanciato un concorso internazionale, per decidere il da fare dopo l'avvenuta demolizione.

Il tutto provocò centinaia di proposte e di articoli, fra i quali quelli degli eminenti nostri romanisti: Italo Fal-di e Federico Zeri.

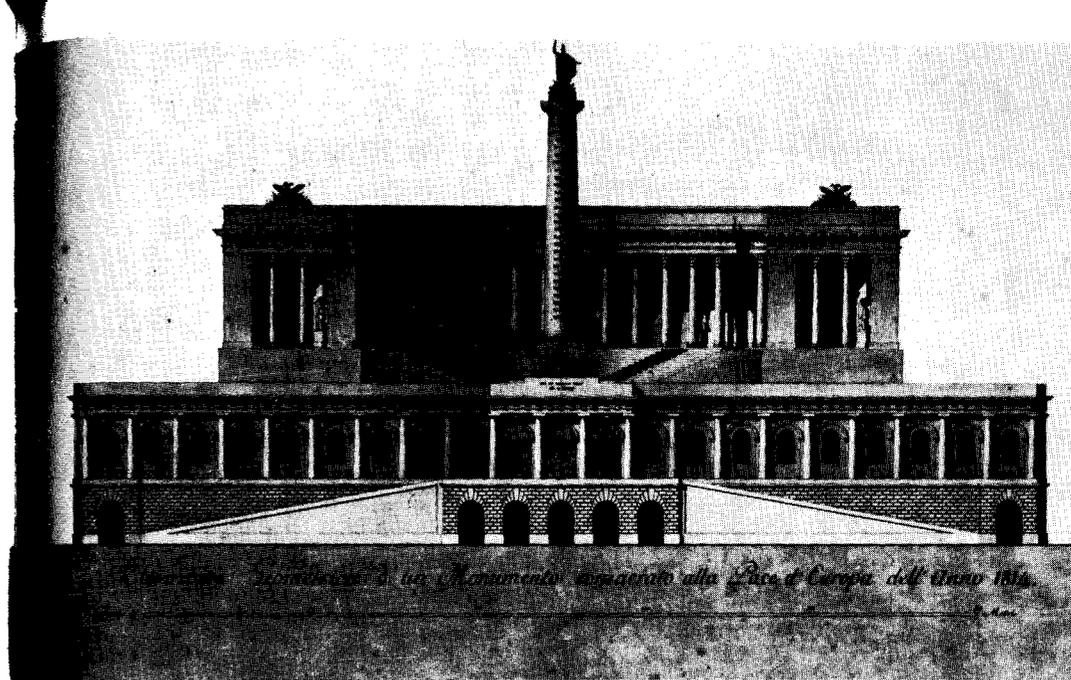
Tutto il putiferio che se ne scatenò pro e contro, sia in Italia che all'estero, finì con un vero e proprio processo, tenutosi a Roma a Palazzo Venezia, che vide impegnate autorevolissime personalità, ma che, come prevedevasi, finì con la bolla di sapone della sentenza che il Vittoriano dovesse rimanere dove era e come era.

Ma fra le tante notizie e proposte che ne erano scaturite, nessuno però s'era reso conto del plagio che Giuseppe Sacconi aveva effettuato, onde ottenere il primo premio e l'incarico per la ponderosissima opera. Plagio che egli ebbe a rilevare da un progetto del 1814 effettuato dall'architetto romano Clemente Folchi, progetto tutt'ora giacente negli archivi della Nazionale Accademia di San Luca.

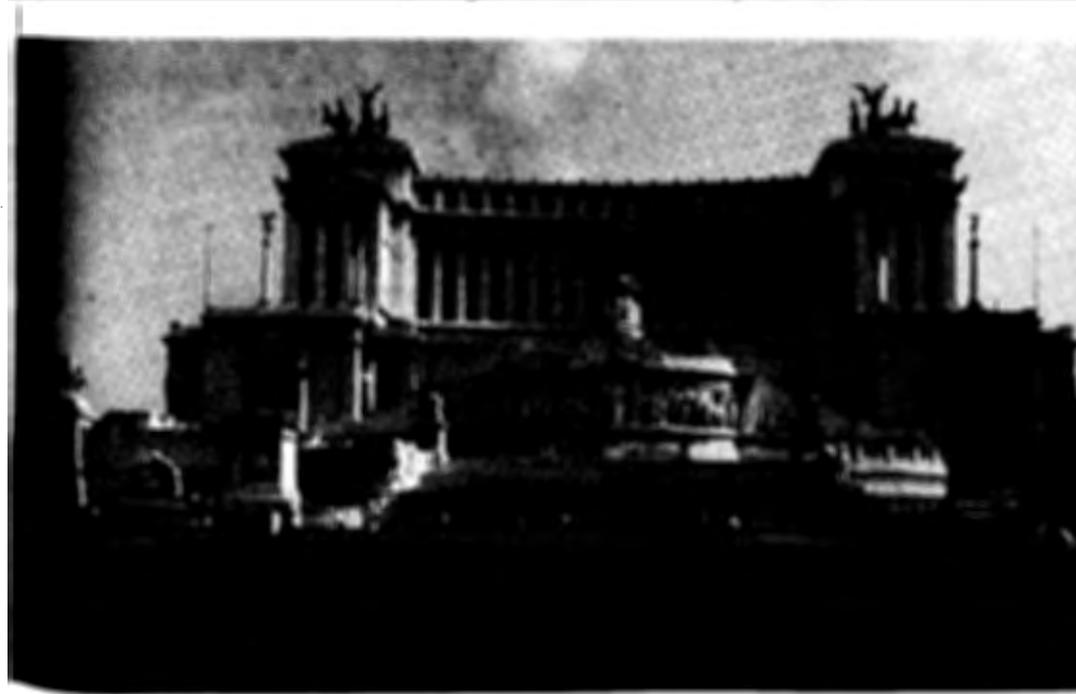
Il Sacconi, accademico ai suoi tempi, ebbe modo di vedere e di apprezzare quel progetto del principio dell'Ottocento, ed in certo qual modo di farlo felicemente suo, quando ancora la sede accademica era in via Bonella, e quindi ben prima che si trasferisse nel 1934 a palazzo Vaini Carpegna in via della Stamperia.

L'interessante progetto del Folchi, alla pace d'Europa dedicato a seguito di quell'effimera tregua che nel 1814 la Coalizione europea riuscì ad imporre a Napoleone, non considerava la costruzione fine a se stessa ma in funzione di galleria d'arte nella serie d'ambiente antistante, e quel porticato doveva illustrare la storia dei tempi. Una grande colonna ispirata alle due romane Antonina e Traiana, ove si sarebbe scolpito il trattato di pace, e sormontata dalla statua della Religione, veniva ad essere il centro dell'insieme, mentre nel grande portico retrostante aperto ad emiciclo, dovevano collocarsi negli intercolunni le statue degli eroi che alle battaglie avevano partecipato.

Malgrado la grecizzante ispirazione induca subito a sacconiani pensieri, è invece pressoché certo che il vincitore del Concorso a Vittorio Emanuele abbia avuto preventiva occasione d'esaminare le cartelle dei disegni allora raccolti nella sede di via Bonella. Evidentemente, le analogie e concezione generale a parte, vi è in alto quell'ordine corinzio con le due colonne dei propilei e identiche proporzioni dello stilobate, da non lasciar dubbi per il plagio. Ma il progetto di Clemente Folchi, oltre ad anticipare l'altro di quasi un secolo, conserva una sobrietà e una classicità che non ha quello addossato al colle capitolino, cui evidentemente nocquero l'imposta pietra non romana, e la morte anzitempo dell'autore, che portarono ad aggiungere quei gruppi scultorei estranei alla compagine



Clemente Folchi, *Progetto alla Pace d'Europa* (1814).



Roma, Il Vittoriano di Giuseppe Sacconi.

architettonica e discordanti per stile sia fra di loro che dall'insieme del monumento.

ANDREA BUSIRI VICI

Bibliografia

ANDREA BUSIRI VICI, *Clemente Folchi, Ingegnere, Architetto ed Archeologo romano (1780-1868)* in « Palladio », Rivista di Storia dell'Architettura, aprile-giugno 1959.

L'Accademia Nazionale di San Luca; De Luca Editore 1974, pag. 294.

Gli «avveniristi» della Sala Dante: una «curiosa» polemica

Negli ultimi decenni del secolo scorso Roma era città abbastanza viva di iniziative: alcuni « illuminati » sentivano la necessità di « recuperare » esperienze culturali rimaste estranee, totalmente o parzialmente, all'Italia e alla città capitolina, cuore del decaduto stato pontificio. Operazione culturale — questa del « recupero » — naturalmente (cioè storicamente) impossibile (senza considerare che la stagione del romanticismo non era « mancata » in Italia, ma aveva avuto una fisionomia propria e adeguata), che risultò comunque feconda. Questi « illuminati » dovettero però conquistarsi il loro spazio in una Roma, in genere, ancora poco aperta alle correnti di pensiero d'oltralpe e alle novità. E proprio la loro attività trovò massima espressione nell'opera dei musicisti della famosa generazione dell'80: Pizzetti, Alfano, il grande Casella, il colto Respighi, il « moderno » Malipiero.

A Roma non vi era ancora un Conservatorio (a differenza di Napoli e Milano) quando Ettore Pinelli realizzò nel 1874 il sogno, vagheggiato già nel suo viaggio in Germania di dieci anni prima, di costituire la Società Orchestrale Romana. Alessandro Parisotti riferisce che « fu in una retrostanza di un modesto Caffè di via dei Pastini, dove alla sera convenivano pochi fra i più eletti e fervidi ingegni della cittadinanza, appassionati amatori della musica, che egli espresse l'idea di riunire le forze musicali sparse nella città in una società, allo scopo di eseguire il repertorio sinfonico, così glorioso e ancora da noi così sconosciuto ». Vi aderirono « esecutori quali il De Sanc-

tis, il Tramontano, il Franceschini, il Vecchietti, il Forino » e altri componenti dell'orchestra del teatro Apollo. Dopo il primo concerto dell'11-5-1874 nel modesto teatro Rossini, in via di Santa Chiara, e altri al teatro Valle e all'Argentina, i successivi si tennero nella Sala Dante « sotto l'alto patronato morale e artistico della regina Margherita » allora principessa di Piemonte (salì al trono nel 1878). Solo nel 1891 l'Orchestra prese in affitto dal comune di Roma, per la somma di tremila lire annue la Sala Dante (presso Fontana di Trevi), divenuta luogo d'incontro dell'élite *décadent* romana in serate « singolarissime » secondo quanto, entusiasta, mitizzava D'Annunzio su « La Tribuna » del 30 marzo 1885. I programmi di quegli iniziati, oltre a Rossini, Gounod, Weber e Mozart, comprendevano Haydn, Bach, Liszt, le sinfonie di Beethoven, l'« avversatissimo » Brahms e brani orchestrali dei drammi di Wagner, « l'anticristo della musica italiana del tempo ». I concertisti erano musicisti e compositori giovanissimi o appena esordienti (fra questi ricordiamo Alessandro Costa, Giuseppe Cristiani, Alberto Franchetti, Giuseppe Martucci, Giacomo Setaccioli, Filippo Guglielmi. Vi suonarono pure Paderewski e Sgambati).

La vera presentazione della musica di Wagner a Roma, escludendo le trascrizioni pianistiche di Liszt, si deve principalmente al Pinelli: nel 1881 diede un concerto popolare al Politeama Romano con la *Cavalcata delle Walkirie* che divenne, comprensibilmente, il pezzo forte di molti altri concerti che seguirono. Si passò, infatti, ad eseguire i brani orchestrali più importanti delle opere di Wagner: il *Preludio* del *Parsifal*, l'*Ouverture* del *Vascello Fantasma*; la *Marcia Funebre di Siegfried* e il *Preludio* del terzo atto del *Lohengrin* nel 1884, in occasione del primo anniversario della morte del musicista tedesco. Fu un successo, dato che Eugenio Checchi, firmandosi con lo

pseudonimo Tom, appunto nel 1884 scrisse sul « Fanfula » che « in Italia non s'era festeggiato mai (se si eccettuano le prime esecuzioni del *Lohengrin* a Bologna) con più intenso e raccolto ardore il nome di Wagner. Duecento esecutori obbedienti alla bacchetta del Pinelli [nella sala del teatro Costanzi] ci hanno incatenato per due ore senza che il più piccolo accenno di noia [la faticosa accusa a Wagner] trapelasse... ». In quel concerto, sappiamo, fu eseguita per la prima volta in Roma, la grande pagina della *Consacrazione di Parsifal*, occasione in cui Luigi Mancinelli e Augusto Rotoli vollero partecipare suonando le campane.

Così, mentre wagneriani e antiwagneriani si confrontavano — anzi si affrontavano¹ — a piazza Colonna durante i concerti della Banda comunale di Roma diretti dall'« illuminato » Alessandro Vessella, sulle riviste e sui giornali la satira politica e musicale (e non di rado unite, ad esempio nei confronti di Marco Minghetti nel '76) si scalmanava. La polemica circa Wagner, sviluppatasi intorno al 1850-1860 (le prime pubblicazioni di Wagner sulla « Gazzetta Musicale » di Milano sono del 1842, con i successivi echi della « prima » parigina del *Tannhäuser* del 1861) e culminata con la prima rappresentazione italiana del *Lohengrin* al Comunale di Bologna (1-11-1871), si era estesa, a causa del nazionalismo dilagante, alle opere d'oltralpe. Wagnerismo e antiwagnerismo erano diventati, quindi, termini « comprensivi » di accettazione o rifiuto di tutta una temperie spirituale e culturale, oltre che musicale. Wagnerismo fu, infatti, sinonimo non solo di ammirazione della musica e della drammaturgia (all'epoca quan-

¹ Adriano Belli ricorda che non di rado battimani e fischi finivano, nei concerti di Vessella, a pugni e bastonate; anzi, che dopo « parecchi pugilati » « dovette intervenire la forza pubblica ».

to compresa?) di Wagner, ma anche di simpatia verso ogni avanguardia e novità. Finì per divenire termine di « apertura » contro il conservatorismo politico, naturalmente, e musicale (cioè i nostalgici del « bel canto » e del melodramma italiano settecentesco esportato in tutt'Europa, Russia compresa). Così mentre la politica della novità era portata avanti soprattutto da Bologna e dalle città dell'Italia settentrionale (Torino e i suoi Concerti Popolari, Milano, Trieste e la « decadente » Venezia), a Roma era promossa dal teatro Apollo (« prima » del *Lohengrin* a Roma nel 1878), dall'opera direttoriale e di trascrizione per banda del già ricordato M^o Vessella — appoggiato dal Ruspoli e giunta capitolina —, e dai concerti « wagneriani » che avevano luogo alla Sala Dante.

In questa sala, sede, come abbiamo visto, della Società Orchestrale Romana, si avvicinò anche l'attività della Società Musicale Romana (fece eseguire il « settimano » del *Tannhäuser*) e della « wagneriana » Società Bach, prima che si trasferisse all'oratorio abbandonato di via Belisiana (lo ricordiamo nella descrizione di D'Annunzio ne *Il Trionfo della Morte*). Quest'ultima società², fondata dai già menzionati Costa e Bandini, due « appassionati riesumatori e divulgatori delle composizioni più elette di musica pura e pionieri audaci di tendenze nuove: segnatamente del wagnerismo », faceva scoprire all'élite romana e agli altri frequentatori (pensiamo a Boito e anche a D'Annunzio) le opere di Bach, Beethoven e Palestrina.

E poi non dimentichiamo che un *habitué* della sala Dante era il vecchio Liszt, molto rispettato anche se allora considerato uno stravagante per la sua musica e le

² Facevano parte del Comitato, fra l'altro, i maestri Vessella, Capocci, Clementi, Boezi, Lippi, Falchi, il fisico Blaserna, il barone Kanzler, la pianista Helbig.

sue idee in proposito³. Vi si recava — ho detto — sempre « al braccio di qualche eletta signora ».

Ma al di là delle polemiche che l'ungherese suscitò in Roma⁴, egli fu un fattore vivificante per la città e per la vita musicale. Basti pensare agli allievi di Liszt — la famosa scuola romana — quali Maria Giuli-Tarditi, Camillo Giucci, Carlo Lippi, Cecilia Mazza-Oro, Pietro Boccacini e, primo fra tutti, Giovanni Sgambati.

Anche il diciottenne Guglielmi aveva beneficiato, a Tivoli, dei consigli musicali di Liszt: quel Filippo Guglielmi che insieme ad Alessandro Costa e Uberto Bandini diede vita a una delle tante polemiche che in quegli anni (parlo dell'ultimo ventennio del secolo scorso) si accesero.

La « curiosa polemica » prese inizio da un articolo del D'Arcais pubblicato su « L'Opinione » il giorno dopo il concerto (27 aprile 1881) dell'Orchestrale in cui fu eseguito il *Preludio* sinfonico alla tragedia Amleto di Costa e Bandini e il poema sinfonico *Giulio Cesare* di Filippo Guglielmi. Il concerto, com'è chiaro, rientrava nel programma di incoraggiamento ai giovani compositori portato avanti da Pinelli, senza contare che l'esecuzione delle sud-

³ Ad esempio in un articolo di *Roma-Antologia* relativo al primo concerto, diretto da Vessella, della Banda Comunale (5-7-1885) — era inclusa nel programma la *Marcia* del *Tannhäuser* di Wagner — si alludeva a Liszt indicando « una zazzera arruffata, molto arruffata dietro » che seduta all'inseparabile pianoforte Erard suonava un provocatorio programma « franco-tedesco-avvenirista ».

⁴ E' noto come i musicisti romani del tempo lasciassero a desiderare per « professionalità » e cultura (se ne lamenta anche Torchi e il conte di San Martino) e Liszt, in generale, ne aveva poca stima. Inoltre lamentava la prevalenza degli allestimenti del *Lohengrin* (ben 95 dal 1871 fino al 1900), opera più conforme a certo nostro gusto melodrammatico, rispetto alle altre opere di Wagner. Soleva dire ironicamente: « A Roma non sanno fare che il *Lohengrin!* ».

dette opere « gli era stata raccomandata da Liszt che aveva riveduto la partitura di detto poema ». Quelle musiche non furono applaudite unanimemente dal pubblico, e certo la vicenda non avrebbe avuto seguito se non quello di verifica per i giovani compositori dei propri lavori (anche Filippo Clementi, inseritosi nella polemica, ebbe a dichiarare con equilibrato giudizio, pur non piacendogli la composizione del Guglielmi: « Non v'ha mezzo migliore per incoraggiare e nello stesso tempo correggere i giovani che eseguire i loro lavori »). D'Arcais, invece, nel suo articolo, dopo una stroncatura dei due brani, aveva dato un giudizio negativo sulla capacità compositiva, sul « talento » di quei giovani (li considerò gente che « unisce insieme delle note, ma non scrive musica » e « tentativi di giovani imbarazzati ad armonizzare quattro parti reali »).

Dapprima questi risposero privatamente al marchese D'Arcais facendogli osservare con pungente ironia che « dove c'è musica cattiva [...] Lei non manca mai; e il pianterreno dell'«Opinione» è esclusivamente consacrato alla canonizzazione dei relativi capolavori » (il marchese, ricordiamo, aveva un debole per l'operetta, specie per quelle di Lecocq), rinfacciandogli la sua sistematica assenza alle esecuzioni di buona musica (Palestrina, Bach, Beethoven, e Pergolesi) come fossero « tante offese personali ». Pare, infatti, che la musica di Beethoven avesse lo strano effetto di mettere in fuga il marchese: successe alle prime note della *Pastorale* e anche in altre occasioni, secondo quanto si legge nella *Palestra Musicale* del 20 aprile 1876 (« Terminata la Sinfonia *Eroica* ci volgemmo per interrogare il marchese D'Arcais se fosse rimasto soddisfatto, ma egli era sparito »). Immaginabile, dunque, l'impressione che la musica di Wagner produsse sull'illustre critico che così sbottò: « Fateci udire per un anno il *Tannhäuser*, il *Vascello Fantasma*, il *Lohengrin*, il *Rhein-*

gold, e non tarderemo a trovar sublime la « Pianella perduta nella neve » ». Puntualmente i tre giovani non mancarono di rammentargli quest'infelice affermazione, a suo tempo (ottobre 1869) pubblicata sulla *Nuova Antologia* di quel mese, concludendo che « quando uno ha sulla coscienza una simile trovata deve scordarsi di esser preso sul serio ».

Dalla parte dei tre giovani era anche il Clementi (appendicista musicale dell'« Osservatore ») che così ironizzava: « Così questi giovani secondo me dovrebbero anzi ringraziare: non è stato misericordioso davvero verso di loro un individuo [il D'Arcais] che trangugiò quale « calice amaro » il *Lohengrin*? ».

Il 2 maggio 1881 nell'appendice dell'« Opinione » D'Arcais, correttamente, pubblicò la lettera privata dei « tre anabattisti » (ironizzò: « Me la mandarono [la lettera] « raccomandata » e ad una raccomandazione conviene sempre far onore ») con la propria replica, cui non tardò a rispondere a sua volta Clementi. A questo punto i « tre anabattisti », « bollenti di gioventù » e per di più il Costa « validissimo nel manovrar la penna », decisero di pubblicare, come replica, il libello *Una curiosa polemica. Brevi cenni sul presente stato della critica e dell'arte musicale in Italia*⁵, corredato — come dice il titolo — da un panorama della critica dell'epoca (il « vulgo critici » è « una delle più dolorose piaghe del teatro italiano ») con le proprie concezioni in merito.

Nel libello, oltre a dar notizia dell'inizio della polemica, riportarono le principali dichiarazioni del marchese — puntigliosamente documentate — (talvolta anche un po'

⁵ U. BANDINI-A. COSTA, *Una curiosa polemica. Brevi cenni sul presente stato della critica e dell'arte musicale in Italia*, Roma, Tipografia di Roma, 1881.

forzando per polemica) che, risultando al confronto contraddittorie, tornarono così al D'Arcais più imbarazzanti che mai, addirittura elencate, dagli agguerriti avversari, affiancate a mo' di riscontro. E c'erano tutti: giudizi su Wagner, Liszt e Sgambati, sul *Mefistofele* di Boito, sul *Freischütz* di Weber. Il D'Arcais, va detto, non era però il primo venuto: è noto come in ambiente romano era considerato una firma autorevole in campo di critica musicale (anche se i tre giovani insinuarono che fosse fama mal meritata, accostandogli, per implicito paragone, quel tal comandante delle truppe di San Marino, primo violoncello al teatro: i soldati lo credevano un gran violoncellista, i colleghi d'orchestra un gran generale...). Giustamente, quindi, il marchese, rivolto ai « tre anabattisti », diceva che essi non erano ancora in fasce quando si accesero le prime polemiche intorno a Wagner.

Le contraddizioni erano quindi frutto — così vanno considerate — del giudizio « a caldo » della critica militante, e frutto delle contraddizioni di tutta quell'epoca.

Inoltre D'Arcais, dal canto suo, era alle prese con i « pollaroli » del teatro Apollo: proprio il marchese diede questo nomignolo a coloro che beneficiavano dell'ingresso libero e dei pranzi organizzati da previdenti cantanti per applaudire calorosamente opere ed esecuzioni mediocri. Già Pietro Cossa aveva provato a protestare, ma il Carocci, cronista teatrale del giornale « La Libertà », capogruppo dei fischiatori, lo penalizzò annientandogli due opere: *Messalina* e *Cleopatra*.

Così, all'Apollo, mentre il Mancinelli dirigeva e il pubblico cercava di ascoltare la musica, salivano i dissensi dei « pollaroli » da una parte, e il grido di « Fori li fischioni » del gruppo dell'Arcais dall'altra. Vinsero con perseveranza questi ultimi e il D'Arcais vittorioso costituì il gruppo che lo aveva appoggiato *Lega dell'ortografia*, for-

se una sorta di schumanniana *Lega dei Fratelli di Davide*, in difesa dell'arte teatrale. La Lega, va detto, amava ritemperare il proprio spirito battagliero nei pranzi mensili al Caffè di Roma al Corso.

Ma al vincitore dei « pollaroli » toccò un'ingrata sorte: dalle pagine della *Palestra Musicale* D'Arcais fu chiamato « pollivoro marchese » con velenosa insinuazione che il critico, estendendo l'usanza conviviale, soggiaceva, a sua volta corrotto dai cantanti, alle lusinghe della buona tavola, se non addirittura a quelle di un mezzosoprano compiacente. Invano il De Angelis⁶, che ci riporta l'informazione, si indigna incredulo sulla possibilità che un marchese potesse diventare uno « scroccone di artisti e impresari » chiedendosi alla fine: « O che dunque il pollo era in quell'epoca l'unità di misura delle valutazioni artistiche? », non riuscendo tuttavia a dissipare il feroce dubbio. In ogni epoca le tentazioni sono pur sempre tentazioni!...

Molto probabilmente, però, i polli non erano la causa delle « varie opinioni » (D'Arcais fu soprannominato « Appendicista con varie opinioni » su « La Libertà » e « Appendicista comico » sul « Fanfulla della Domenica ») del critico, dovute, come abbiamo già detto, a suoi limiti e al disorientamento e alle contraddizioni culturali — estetiche e musicali — di quei decenni a Roma.

In fondo alla « curiosa polemica », al di là delle mediocri composizioni da cui ebbe inizio, sta da una parte (D'Arcais) l'incapacità di rinnovamento, di allargare lo sguardo verso un mondo, e una cultura, moderni e senza confini nazionalistici (è indicativo come anche Filippo Clementi attribuì i « difetti » delle composizioni « alla difficile scuola di Liszt »), dall'altra parte (Guglielmi, Costa

⁶ A. DE ANGELIS, *La musica a Roma nel XIX secolo*, Roma, G. Bardi, 1944.

e Bandini) la disponibilità a nuove esperienze combattendo il D'Arcais come simbolo di « stasi » e di pregiudizio, nella convinzione che « siccome a questo mondo dei marchesi D'Arcais ve ne sono parecchi, così è bene che almeno uno se ne conosca ».

E' agevole comprendere come essa superi i propri argomenti di polemica, rappresentando l'eterna *querelle* tra antichi e moderni in un tempo di trasformazione. E' un frammento, un esempio relativo ad una sola città di quel travaglio italiano.

Ha questo senso il panorama sullo « stato della critica e dell'arte musicale in Italia », aggiunto dal Costa e Bandini alla polemica nel volumetto. Più che un panorama è — si noti — principalmente un esplicito augurio di miglioramento, di maggior acculturazione del pubblico, di professionalità e competenza di musicisti e critici, anche se ancora in chiave nazionalistica, come ricorreva nella saggistica di quegli anni (vedi Torchi⁷ e conte di San Martino⁸).

Così, con buona pace dei « pollaroli », del D'Arcais, dei « tre riformatori dell'arte » (Guglielmi, Costa e Bandini) e degli strani wagneriani romani, la cultura della città, e d'Italia, cresceva. Anzi, questa congrega a dir poco singolare fu lievito di « modernità », così difficile da conquistare per la città, ormai capitale, a causa dell'ineccepibile nostalgia dei trascorsi fasti barocchi.

FLAVIA CARDINALE

⁷ L. TORCHI, *L'educazione del musicista italiano*, estr. dalla « Rivista Musicale Italiana », vol. IX, fasc. n. 4, Torino, Bocca, 1902.

⁸ E. VALPERGA (di) SAN MARTINO, *Saggio critico sopra alcune cause di decadenza nella musica italiana alla fine del XIX secolo*, Roma, tip. della Pace di F. Cuggiani, 1897.



I Marmi Apuani dei Cybo a Roma e Castelgandolfo

Ai primordi del secolo XVIII, il piccolo ma glorioso Stato di Massa e Carrara, fino allora retto saggiamente dalla famiglia ducale dei Cybo Malaspina, attraversava un momento di gravissime difficoltà che ne minacciavano, alle radici, la stessa esistenza.

Violenti contrasti familiari, pesanti dissesti finanziari, errori di valutazione politica e, non ultimi, sintomi di crisi dinastica per improbabile successione maschile, sospingevano questa famiglia verso un tragico destino simile a quello di numerose altre casate italiane (Farnese, Gonzaga, Medici ecc.) che proprio nello stesso periodo apparivano in via di estinzione¹.

Le premesse non mancavano certamente! Nel 1710 moriva Carlo II Cybo, il quale per le preferenze accordate alla Francia nella guerra di Successione spagnola, aveva rischiato di perdere il Ducato e che inoltre, per le pesanti contribuzioni che gli erano state imposte da una parte e dall'altra dei contendenti, lasciava le finanze dello Stato in condizioni pressoché disastrose.

Dei suoi tre figli maschi — Alberico, Camillo, Alderano — il primo ebbe in successione il Ducato, che resse pe-

RENATO GUTTUSO (Bagheria 1912-Roma 1987) - « *Paesaggio* » (*Le pendici del Pincio e Villa Medici*).

(collezione del Banco di Roma)

Il grande pittore Renato Guttuso, scomparso il 18 gennaio scorso, si insediò a Roma nel 1938. Aveva 26 anni. I suoi studi furono, nell'ordine, a Piazza Melozzo da Forlì 1, in Via Pompeo Magno 6, in Via Margutta 51, a Villa Massimo, in Via Santa Maria Maggiore 20, in Via Cavour 54 e, infine, a Palazzo Del Grillo. Da ognuno di questi studi Guttuso ha guardato, amato, capito, dipinto Roma dando luogo a un « punto di vista » che arricchisce e completa quello dei maestri della « Scuola romana » degli anni Venti e Trenta. La serie dei « tetti romani » come la gran parte dei dipinti che compongono l'« Autobiografia » di Guttuso recano di Roma una immagine nuova, inedita, memorabile che merita attenzione critica approfondita: una mostra e un catalogo.

¹ Cfr. ANTONIO ARCHI: « Il tramonto dei Principati in Italia », Cappelli, Bologna, pag. 346. « ... Si direbbe che un destino comune sovrastasse a tali Casate, perché nel giro di pochi decenni esse si estinsero e le altre le seguirono in breve volgere di tempo ».

rò malamente per soli cinque anni, venendo a morte nel 1715; il secondo aveva abbracciato, com'era d'uso per i cadetti, la carriera ecclesiastica, divenendo poi Cardinale; il terzo infine, per esclusione dei primi due, ereditò fatalmente il Ducato, portandolo però irrimediabilmente alla rovina.

Alderano infatti che era rimasto per lungo tempo improle, fin poi alla nascita della piccola Maria Teresa (e successivamente, di altre due figlie) sia per temperamento che lo portava ad esser amante del lusso, del teatro, della vita comoda e dispendiosa, unitamente a mania di grandezza, sia forse nell'intima convinzione che alla sua morte tutto sarebbe finito egualmente in rovina, non intese affatto prendere in mano le redini del suo Stato, ma cercò anzi di trarne solo profitto personale, arrivando perfino al punto di offrirlo al miglior acquirente, quasi fosse stato un oggetto o una suppellettile da museo, di sua esclusiva proprietà.

In materia, l'esperienza non gli mancava, perché in più occasioni aveva tentato di disfarsi dei beni più preziosi della Casata, dai mobili agli argenti, dai quadri alle belle statue che adornavano le residenze della famiglia, in ciò, tuttavia, fermamente ostacolato dall'azione vigile e protettiva del fratello Cardinal Camillo che era riuscito sempre a sventare la minaccia e fino al punto che, esasperato dal contegno di Alderano, si era addirittura rivolto all'Imperatore (tramite il Principe Eugenio di Savoia) perché togliesse al troppo prodigo Duca l'amministrazione dello Stato!

Ma il passo era riuscito infruttuoso. Esiste in argomento, presso l'Archivio Segreto Vaticano, un'interessantissima documentazione costituita dallo scambio di lettere fra Monsignor Cybo e il Conte Cosimo Ceccopieri, suo Ministro, inviato appositamente a Vienna, talune redatte perfino in

codice, a testimonianza della difficoltà e dell'asprezza della questione².

Se comunque fu salvato il salvabile, se non di addivenne alla totale dispersione del patrimonio dei Cybo, per cui ancor oggi — a Roma nel Palazzo del Quirinale e a Castelfandolfo nella Villa Papale — è dato ammirare un cospicuo compendio di statue, fontane, balaustre e vasi scolpiti, con altrettanti ornamenti similari, che sono come le estreme vestigia di una lontana grandezza scomparsa, ciò si deve alla tenace opera intrapresa da Camillo Cybo, instancabile nella difesa degli interessi della casata e nel cercare di assicurare la continuità del Ducato a favore della nipote Maria Teresa.

* * *

È in questo quadro che si inserisce l'azione di ricupero di tali marmi, il cui trasferimento da Massa Carrara rappresenta un episodio di notevole curiosità e interesse per gli studiosi di cose romane, non soltanto perché la vicenda investe personaggi di una cospicua Famiglia che per secoli era stata legata a Roma da molteplici rapporti (giungendo perfino al Soglio di Pietro con il Pontefice Innocenzo VIII), ma anche perché tutto il prezioso compendio ha finito per costituire, in ultima analisi, un raro complesso

² Il Conte Ceccopieri da Vienna, 29 settembre 1719: « Sino di domenica scorsa ebbi udienza dal n. 4 (il Principe Eugenio)... esposi la mia commissione, et i motivi della medesima, e lo supplicai della di lui protezione in causa ingiusta. Io lo trovai malamente impressionato a favore di Guglielmo (il Sig. Duca) supponendo in Sisino (Mons. Cybo) una sete di governare, e mi disse che l'istanza non le pareva giusta, trattandosi di spogliare Guglielmo (il sig. Duca), e dichiararlo pazzo per il che vi vogliono motivi assai gagliardi e prove concludentissime, che se aveva fatto qualche spesa ecc., meritava qualche compatimento... ». Archivio Segreto Vaticano, Fondo Cybo, Arm. C., Prot. 16, Mazzo B, Foglio 285, N. 82. Oggi Busta 24.

artistico ed ornamentale destinato ad abbellire due fra i più esclusivi monumenti di Roma e dintorni: il Palazzo del Quirinale e la Villa Papale di Castelgandolfo!

Né può trascurarsi un aspetto non meno vivo e rilevante che dà all'intera vicenda carattere di inedito e di attuale, il fatto cioè che fino a qualche tempo fa, poco o nulla si sapeva di preciso circa l'esatta provenienza e la successiva collocazione di questi marmi, mentre oggi, grazie ad un approfondito studio dell'Avv. Piero Ceccopieri Maruffi³, è stato possibile, in *sede storica*, stabilire le precise motivazioni di tali acquisizioni e, in *sede ricognitiva*, identificare (almeno parzialmente) buona parte dei « pezzi », riscoprirne alcuni che si ritenevano dispersi, proporre infine fondate ipotesi di riconoscimento, per diversi altri.

Lo studioso, infatti, che ha preso a base delle sue ricerche e delle sue successive indagini un prezioso quanto inedito fascicolo di documenti conservato nell'Archivio domestico⁴, ha voluto con certissima pazienza e caudica punti-

³ PIERO CECCOPIERI MARUFFI: « I marmi dei Cybo da Massa al Quirinale », Massa, 1985, a cura della Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie Modenesi.

⁴ « Nota dei marmi, balaustre, statue, piedistalli ecc. tolte dalla Villa alla Rocca (oggi Massoni), dal Palazzo Ducale di Massa e dalla Villa alla Rinchiostra, per ordine del Duca Alderano Cybo, e fatti spedire al fratello Cardinale Camillo per la sua villa di Castelgandolfo 1721-22. N.B. Interessante per la vita di Alderano Cybo. » In realtà, si tratta di un nutrito fascicoletto (sulla cui copertina è stata apposta la dicitura di cui sopra di proprio pugno dal padre dello scrivente, conte Riccardo Ceccopieri che glielo aveva gelosamente e con ogni cura affidato) che contiene, sotto forma di indice, l'elenco di 6 Fedi Pubbliche, rilasciate dai vari « addetti ai lavori » che avevan provveduto a rimuovere, imballare spedire e collocare il materiale trasferito da Massa a Roma. Dette fedi pubbliche furono inviate dal Notaio massese Gregorio Ascutti il 10 Marzo 1743

giosità, cercare il concreto riscontro dei suddetti marmi con quelli ai quali si riferivano i documenti. Lo ha fatto, integrando le sue puntualissime ricerche, con altri documenti degli archivi di Roma e di Massa ed ha fornito così uno « spaccato » quanto mai vivo ed appassionante di tutta l'avventurosa e ingarbugliata vicenda.

È dato così sapere come questi marmi non furono acquisiti in unica soluzione da Camillo Cybo, ma furono « patteggiati » durante lunghe ed estenuanti trattative col fratello che si conclusero con due distinte convenzioni firmate a Montefiascone (1715) e a Roma (1720) in forza delle quali fu possibile assoggettare il compendio al regime del fedecommesso che, da un lato, garantiva Camillo dalla sua inalienabilità, dall'altra, Alderano dai rischi che cadesse preda dei suoi creditori.

Le varie « pietre » furono asportate in più riprese dalle tre storiche dimore che i Cybo possedevano a Massa: il Palazzo Ducale, la Villa di Volpigliano e la Villa della Rinchiostra e poiché nel biennio 1717-18 Camillo aveva acquistato nel territorio di Castelgandolfo « una casa con vario mobilio » e un largo appezzamento di terreno (beni destinati a costituire il nucleo di una organizzata entità fondiaria), è dopo questa data che comincia lo spostamento delle statue, balaustre, scabee e similari che dovevano abbellire la sua proprietà.

al Sig. Conte Avv.to Pietro Guerra a Roma, presumibilmente per dirimere qualche controversia in seno alla famiglia Cybo, di cui il Guerra era il patrocinatore legale. Attraverso la descrizione delle varie opere e pezzi contenuta nelle diverse fedi (cinque in copia e una in originale) è stato possibile allo studioso che ha compilato la monografia citata, trovare il filo conduttore che gli ha permesso di identificare e reperire buona parte del compendio dei marmi del Cybo.

Oggi, in Castelgandolfo, è possibile rintracciarne buona parte e va riconosciuto che la loro disposizione a mo' di scenario — siano esse poste entro un verde « parterre », in cui spicca la ben nota « Fontana delle Lavandaie », siano esse collocate a far da scalinata per giungere alla « Coffee house », — è veramente degno commento a quel rapporto spazio-natura, tipico dell'architettura del '700 e che costituisce una mirabile simbiosi di arte e di bellezza.

Il « *Gruppo delle Lavandaie* » faceva parte di quelle opere destinate a lasciare Massa per la Russia, secondo gli avidi progetti di Alderano, e proviene dalla Villa della Rinchiostro. Plasticamente notevole, possiede vivacità espressiva, che si riflette nella grazia dei gesti e delle movenze dei soggetti, arieggiando così allo spirito del poetico mondo dell'Arcadia cui si ispira. Ne sottolineano il carattere, i versi della nota iscrizione che vi si accompagna e che mirano ad esaltare l'importanza dell'umile lavoro che le fanciulle son chiamate a compiere⁵.

A delimitare questa « scenetta di genere », sta una lunga teoria di bianche balaustre che mette in risalto lo sfondo del ninfeo in cui il gruppo si trova e che reca su quattro basamenti, altrettanti curiosi personaggi chiamati « *Mattaccini* ». Sono soggetti burleschi e realistici che provengono anch'essi dalla « Rinchiostro » (altri ne sono conservati al Quirinale), di cui purtroppo si ignora il preciso numero originario. L'atteggiamento buffonesco, e grottesco al tempo stesso, ha determinato, con tutta probabilità, il lo-

⁵ La scritta dice testualmente: « Lavandaie noi siamo / e d'alti pregi la nostr'arte abbonda / di cui ministro è il sole e serve l'onda. / Non vi stupite o belle / perché 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. »



Castelgandolfo, Giardino Cybo: il gruppo delle lavandaie.

ro appellativo. Di fatto c'è che essi rappresentano nel marmo « le attività caratteristiche, gli aspetti più consueti della vita popolare », quando non addirittura personaggi del mondo del teatro (Pierrot, Pulcinella), ritratti però in modo del tutto singolare, in qualche aspetto cioè riferentisi realmente a momenti di vita e di costume massesi. Circa il richiamo a Pulcinella, lo si deve al fatto che Alberico I aveva sposato Isabella di Capua, e volle con ciò far cosa

grata alla moglie, riproponendo alla sua corte motivi di folklore e di vita del lontano mondo meridionale.

Accanto a numerosi *vasi in marmo*, dalla caratteristica scanalatura, reperibili nei punti più disparati del giardino (la cui sicura provenienza massese è ancora una volta accertata dai documenti⁶ di cui si è più sopra parlato), altre ornamentazioni di minor mole, ma non per questo di minor pregio concorrono ad allietare la vista, lungo i raccolti e poetici viali della villa e rappresentano un continuo riferimento a tanto degno passato. È dato così incontrare *la statua della Fortuna*, che è priva della testa e mutilata delle mani ma che si fa ammirare egualmente per la pregevole morbidezza del panneggio. L'importanza storica del « pezzo » consiste nel fatto che essa si trovava sicuramente (con altra di Eolo e Saturno) nel Palazzo Ducale di Massa e che se ne può con sicurezza provare l'avvenuta spedizione a Roma⁷.

Ma il dispiegamento più vistoso di balaustre e gradini si ha nella elegante scalea che adduce al cosiddetto « *Teatro grande* ». Armonia e simmetria vi si intrecciano e sovrappongono fino a creare un suggestivo e al tempo stesso scenografico, insieme. L'insolita abbondanza di così tipico genere trova risposta in una singolarità della storia massese che il Ceccopieri ha opportunamente sottolineato e cioè che le balaustre erano uno dei pochi « articoli » che, a date condizioni, potevano esser prodotti senza dover pagare dazi, per cui la loro esenzione, favorì grandemente la diffusione, a buon mercato, di tali pezzi.

Ma era davvero destino che questi disgraziatissimi mar-

⁶ Cfr. Fede giurata di Alessandro Prepio in data 28.2.1743 nel fascicolo su cennato.

⁷ Cfr. Fede giurata del Prepio già citata.

mi apuani non trovassero pace, per cui la loro definitiva sistemazione, anche a dispetto di tutte le precauzioni di inalienabilità prese da Camillo Cybo, ebbe a subire nuovi spostamenti e nuove avventure.

Sul finire del '700 la Villa e il Giardino dei Cybo passò in proprietà dei Papi, e Pio VI, che non amava molto Castelgandolfo, si disinteressò pressoché totalmente del suo possedimento.

Nel 1789 il Palazzo e il giardino Cybo furon ceduti in enfiteusi, pur restando la riserva da parte della Prefettura del Palazzo Apostolico di « asportare statue ed altri marmi, che ne furono infatti levati largamente per decorarne i giardini del Quirinale »⁸. Così mentre Castelgandolfo si immiseriva in tutti i sensi, quasi riecheggiando i lontani tristi destini di casa Cybo, ormai scomparsa dalla scena politica, il Quirinale, passata la tempesta napoleonica, si ammantava di nuovi ornamenti, e rifulgeva di nuova bellezza.

Tuttavia, il ricordo qui delle origini apuane delle statue, ora chiamate all'ornamento della reggia papale cominciò a dissolversi, come avviata a dissolversi era il dominio sovrano di una dinastia ormai estinta.

Impegnato nell'opera di ricupero (e non certo facile) dei tesori artistici rapinati dai Francesi nello Stato Pontificio, e nello sforzo di ingrandire degnamente i Musei Vaticani, Pio VII non ebbe certamente né modo né tempo di occuparsi anche di Castelgandolfo, né d'altronde il richiamo di quell'importante, ma pur sempre limitato compendio di statue, era tale da essergli continuamente sotto gli occhi.

⁸ Cfr. E. BONOMELLI, « I Papi in Campagna », Brescia 1956, pag. 163.

« Che cosa potevano attendersi — ha perciò annotato argutamente Piero Ceccopieri — se non l'oblio o al massimo qualche occhiata distratta, i poveri pezzi massesi, autentici parvenus nella città eterna, di fronte all'high life della statuaria greco-romana? Sottratti, oltretutto alla vista dei visitatori, si perse perfino la nozione della loro origine »⁹.

* * *

Se ne comincia a riparlare ai primi del Novecento, quando Re Vittorio Emanuele III, con l'abituale scrupolo del raccoglitore e del collezionista che lo ha reso celebre come numismatico di fama mondiale, dà ordine che gli oggetti con le ricchissime suppellettili del Quirinale vengano classificati, numerati e schedati. Se ne occuperà il Ministero della Real Casa che, in verità, per mancanza di un prezioso supporto storico (essendo stati trasportati in Vaticano e finiti chissà dove, i documenti necessari) potrà solo limitarsi a studiarli in base ad un documento — unico nel suo genere — esistente in archivio.

Si tratta del « Testimoniale di Stato », inventario compilato dal Notaio Pietro Fratocchi di Roma, per volere di Cadorna dopo il 1870, redatto sotto forma di atto notorio e che è servito pure, nel 1955, per il successivo Inventario Generale degli « Immobili di proprietà del Demanio, in dotazione al Presidente della Repubblica ».

Ovviamente vi figurano anche i marmi massesi, ma i riferimenti sono molto vaghi, essendo indicati sommariamente come « parte delle statue e dei sarcofagi (che) provengono dalla villa che la famiglia Cybo, già signora di Carrara, possedeva a Castelgandolfo ».

Si tratta, anche in questo caso, di varie statue di misura

diversa, di balaustre, cimase ed altri oggetti sparsi, di sicura provenienza dalle proprietà dei Cybo, che sarebbe troppo lungo qui elencare e cercare di descrivere.

Attira subito curiosità ed interesse una statua per l'insolito gesto in cui è colta. Si tratta di un *Ciabattino* in atto di scagliare rabbiosamente una scarpa. Contro chi? Non certo contro i vivaci cinghialetti che lottano scherzosamente alle sue spalle, quanto piuttosto contro un invisibile cane (probabilmente tolto via perché non in carattere con la solennità dell'ambiente) che, alzando la zampetta, con gesto inequivocabile, stava attentando alla sudata mercanzia del Ciabattino! Lo attestano concordemente i periti carraresi del 1720 e i sottoscrittori delle fedì giurate del 1743 nei documenti più volte citati.

Uno specifico motivo di interesse storico offrono le eleganti *Guglie* o piramidi che in numero di nove, adornano le balaustre del terrazzo. Presentano infatti la particolarità, solo in apparenza insignificante, di essere forate al vertice. Ora si sa che l'impresa di Lorenzo Cybo era la guglia, sormontata dal sole nascente su due mani intrecciate, motivo questo applicato plasticamente sulla guglia stessa. Anche se in queste guglie manca il sole nascente, non v'è dubbio che il foro lasciatovi era in funzione di tale inserimento e se pure la successiva ripetizione in serie avvenne senza più tenerne conto, non ne è rimasta cancellata la traccia che araldicamente rivela la sicura provenienza e appartenenza di tali ornamenti a Casa Cybo.

E sempre in materia araldica, merita di esser ricordato, per il richiamo storico connessovi, *il sostegno circolare della meridiana* che è a forma di tamburo, riccamente adornato con eleganti festoni e con la raffigurazione del pavone che era l'emblema o il simbolo di Arano Cybo, capostipite della famiglia.

Non mancano anche al Quirinale i burleschi *Mattaccini*

⁹ Cfr. PIERO CECCOPIERI MARUFFI, op. cit., pag. 78.

che, se pure classificati come opere rozze ma caratteristiche, allietano con le loro vivaci espressioni di ironica e spavalda gaiezza, l'ambiente che li circonda.

Il « *Putto che suona la zampogna* » e che par voglia accompagnare musicalmente gli echi di tanta allegria, è statua di notevole pregio artistico. Proviene dalla già ricordata Villa di Volpigliano ove era in compagnia del Gruppo delle Lavandaie (rimasto a Castelgandolfo) e di un *Ercole che strozza il drago*, presente invece al Quirinale. Pur non potendosi attribuire (almeno fino a prova contraria) allo scalpello di un insigne maestro, rivela una sicura maestria da parte dell'autore, quasi a ricordare, quanto alle sue « nobili » origini che proviene da quelle botteghe o laboratori di Carrara da cui uscirono validi artisti come il Bolgi, il Finelli, il Tacca e molti altri.

Un cenno particolare merita la « riscoperta » del gruppo della « *Fucina di Vulcano e dei Ciclopi* » che incredibilmente sembrava dissolta nel nulla. Nell'inventario regio si parlava genericamente di una sua collocazione presso il Ninfeo Aldobrandini, generando così l'equivoco che potesse trovarsi nella Villa Aldobrandini in Via Nazionale. Dopo accurate ricerche, lo studioso, autore del libro, è riuscito a reperirlo nel Ninfeo Aldobrandini che esiste invece al Quirinale. Lasciamo a lui il racconto del fatto: « Aperto il cancello di accesso, il vano a destra è apparso scenicamente sistemato ad antro; e nell'antro ecco la fucina di Vulcano, tale e quale descritta dai documenti massesi del 1700. Fortunatamente il gruppo scultoreo non era andato, come poteva temersi, disperso, ma s'era conservato pressoché intatto forse per la sua ascosa ambientazione, in quella penombra discreta fino alle tenebre »¹⁰.

* * *

¹⁰ PIERO CECCOPIERI MARUFFI, op. cit., pag. 116.



La Fucina di Vulcano e dei Ciclopi.

Antica presenza romana di Mirto, Platano e Pino

Certamente il discorso sui marmi Massesi non si arresta qui. Il tema è ancora suscettibile di ulteriori studi e approfondimenti, in quanto numerosi interrogativi aleggiano intorno a questa avventurosa vicenda e forse, se interrogati a dovere, i vari Archivi competenti potranno fornire in un domani, adeguata risposta. Tutto ciò riguarda il futuro!

Quanto al passato, resta il fatto che fu merito incontestabile di Camillo Cybo aver assicurato ai posteri un così prezioso e multiforme compendio plastico e ornamentale. Proprio come lui stesso ha lasciato scritto¹¹, quando, forse per difendersi da critiche troppo malevole di parenti, ha dichiarato: « Quello però che sopra ogni altra cosa deve riflettersi in questo caso si è che quei marmi che eran di già o nel Palazzo o nella Villa di Massa e che come tali furono da me considerati soggetti ai fedecommessi della Casa ed a questo conto furono lasciati sopra di essi senza il dovuto compenso, sarebbero ora fuori di Massa e fuori della Villa di Castelgandolfo mentre già erano stati più volte pattuiti per alienazione dal Duca col Re di Moscovia o ad alcuni cavalieri Genovesi, come nel precedente libro si tratta delle alienazioni fatte dal Fratello e come infatti è accaduto a diversi di essi stati già venduti sia prima che dopo ».

FRANCO CECCOPIERI MARUFFI

¹¹ CAMILLO CYBO, *Autobiografia*, Libro III, pag. 241.

Tra gli arbusti della macchia mediterranea è quasi sempre presente il mirto. Le piante della macchia amano il calore e tollerano la lunga siccità delle estati mediterranee, presentano strutture particolari di adattamento, a cominciare dalle foglie che sono di consistenza dura, rivestite di spessa cuticola. Molte di esse effondono nell'aria l'aroma di oli essenziali.

Goethe, volendo caratterizzare la vegetazione del paese del sole, nel famoso, breve componimento poetico della *Mignon* pone accanto all'alto alloro *die stille Myrte*, il placido mirto.

Formosae Myrtus Veneris gratissima (Virgilio, Bucoliche VII, 62) « il mirto prediletto dalla bella Venere »; la dea appena emersa dalla spuma del mare, pudicamente nasce la sua nudità in un boschetto di mirto. A parte la predilezione e le cause che hanno potuto indurla, quel verso al pari dell'altro, pure virgiliano (Georgiche IV, 126) *Amantis litora myrtos* (le spiagge amiche dei mirti), sono la poetica riprova dell'attitudine del mirto ad addensarsi nella macchia mediterranea.

Grazie alla protezione di Venere, il mirto fu sacro alla dea, all'amore e agli dei che a questa facevano corona; ogni tempio dedicato a Venere aveva tutt'intorno il suo boschetto di mirto.

Ma il mirto è anche simbolo di morte: amore e morte, eterna vicenda.

Già in tempi remoti vediamo che dai virgulti di mirto strappati da Enea nel boschetto degli inferi sgorga il san-



Mirto arboreo all'ingresso del cimitero di Anacapri. (Coll. Coggiatti)

gue e la voce di Polidoro rievoca le mortali ferite inferregli da frecce e lance di mirto (*Eneide*, II). Forse da questo episodio nasce la presenza del mirto nei cimiteri; si affianca al cipresso (simbolo di eternità per il legno incorruttibile e per la radice fittonante che mai lede le tombe) ed al platano che fu posto a guardia della tomba del puro eroe Diomede. Un capitolo della romantica guida naturalistica di Edwin Cerio, *La flora privata di Capri* è dedicato, appunto, ad un secolare, arboreo esemplare di mirto che ancora oggi prospera presso un'antica tomba nel viale d'ingresso nel cimitero di Anacapri.

La grande considerazione nella quale i romani tenevano il sacro mirto è dimostrata da alcuni episodi descritti da Plinio il Vecchio (*Historia Naturalis* XV, 119-120): dopo lo scontro seguito al rapimento delle donne sabine da parte dei romani, i combattenti sfregarono il loro corpo con rametti di mirto. Un altro elemento emblematico attribuito al mirto si manifesta quando nei riti propiziatori venivano bruciate le sue foglie e dall'andamento del fumo si traevano i presagi.



Eccezionale esemplare pluricentenario di *Platanus orientalis*.
(Collezione Coggiatti)

Plinio descrive il platano tra le latifoglie e proprio le sue foglie molto larghe hanno dato il nome all'albero (dal greco *platys* = ampio), apprezzato per l'ombra e le sue

grandi capacità di adattamento. Qualche volta, scrive ancora Plinio (H.N. XVI, 131) « è successo di dover ripiantare esemplari adulti che erano stati completamente sradicati da avverse condizioni atmosferiche (e ciò può capitare di sovente al platano la cui folta chioma fa da barriera ai venti), ebbene basta accorciare qualche ramo, alleggerire gli altri e rimetterlo nella buca ». Il concetto è confermato da Virgilio che, tuttavia, rischia di perdere la sua fama di conoscitore delle piante affermando (Georgiche II, 69) « con l'innesto, i platani portano vigorosi rami di melo ».

Esprimendo una meraviglia che può apparire retorica, Plinio si sdegna all'idea che il platano sia stato importato a Roma dalla Grecia per il solo requisito della folta chioma ombrosa mentre il legname non serve né per la costruzione di case, né di navi, né di statue. Dimentica che proprio in Grecia, Socrate e Ippocrate diffondevano il loro sapere svolgendo lezioni sotto l'ombra protettrice di platani.

Poi, con il trascorrere degli anni, il platano fu tenuto sempre in maggiore considerazione tanto da indurre qualcuno a fertilizzare le sue radici con vino dando pretesto a Plinio di ritornare alla carica con la sarcastica affermazione: « Abbiamo insegnato a bere il vino anche agli alberi ». Evidentemente tale attitudine si diffuse sempre più se Macrobio (Saturnali III, 13, 3), denunciando le eccessive raffinatezze dell'oratore Ortensio, pone in primo piano quella di innaffiare i platani con vino.

Un bel pino italico sul cielo, perfetto (D'Annunzio): è il Pinus pinea di Linneo. Nel linguaggio comune è conosciuto come pino domestico, pino da pinoli, pino romano ufficialmente designato (nel 1966) albero emblematico d'Italia. E' lo stesso che Virgilio definiva pulcherrima pinus.



Pinus pinea nel comprensorio della villa di Plinio a Castelfusano.
(Collezione Coggiatti)

Plinio il Vecchio riferisce (H.N. XVI, 38) che veniva considerato albero esotico « perché non era presente nel suburbio romano », delimitazione che, tuttavia, non impediva al famoso naturalista di conoscere ogni particolare morfologico della pianta e, sia pure secondo il vocabolario d'allora, di descrivere le sottili foglie aghiformi che paragona a capelli con apice pungente.

Cesare Augusto ordinò l'ampliamento del porto di Ravenna per accogliervi l'accresciuta flotta romana, impresa facilitata dalle possibilità di rapido approvvigionamento di idoneo legname grazie alla contigua pineta. Infatti, il legname fornito dai pini era considerato dai romani particolarmente adatto alle costruzioni navali (... *utile lignum navigiis pinos*, Virgilio, Georgiche II, 443). Stante la vicinanza di porti e di centri cantieristici, si attingeva senza risparmio sia alle pinete del litorale toscano, sia a quelle del ravennate. Le successive commistioni verificatesi in quelle pinete tra *Pinus pinea* e *Pinus pinaster* (= pino marittimo) sono da attribuire anche alla necessità di colmare i vuoti provocati dai frequenti tagli con un'altra specie di pino dall'accrescimento più rapido.

Per concludere, una brevissima divagazione enologica: « vino » ottenuto spremendo nel mosto i pinoli che vi erano stati messi a macerare (Plinio H.N. XIV, 103 e Dioscoride *De Materia Medica* V, 44). Secondo quest'ultimo autore, « se bevuto copiosamente », è un efficace medicamento per la cura della tisi.

Nella precedente edizione della *Strenna*, i protagonisti delle entità arboree nell'epoca romana furono lauro, leccio e olivo; qui trovano posto altri tre monumenti vegetali. Si tornerà sull'argomento il prossimo anno con la vite, la sua produzione ed i tanti vini dell'antica Roma.

STELVIO COGGIATTI

Un sapiente riuscito restauro La «Barcaccia» di Piazza di Spagna riportata al suo aspetto originale

Un monumento rimesso a nuovo è una felicità per gli occhi, una gioia per la città, un motivo di profonda, sentita, intima soddisfazione per chi crede nei valori dello spirito e sa che la civiltà di un popolo si misura dalla cura con cui viene difeso e tutelato il patrimonio storico, artistico, culturale urbano per il godimento dei contemporanei e per quello delle generazioni future.

Questi sono i sentimenti che hanno provato quanti, a mezzogiorno di mercoledì 10 settembre 1986, hanno assistito in piazza di Spagna alla cerimonia che ha festeggiato il ritorno ai romani della « Barcaccia » di Pietro Bernini, dopo la conclusione dei lavori di pulitura e restauro della celebre fontana restituita alla sua antica bellezza.

Per quattro mesi lo scafo di pietra, la cui costruzione venne iniziata nel 1626 dall'« architetto dell'Acqua Vergine », Pietro Bernini, padre di Gian Lorenzo, nel luogo dove, secondo la leggenda, una vecchia e sconquassata barca del Porto di Ripetta sarebbe stata portata da un'alluvione provocata dalle acque del Tevere in piena, era stato necessariamente sottratto all'ammirazione dei romani e dei turisti. La « Barcaccia », al pari di altre insigni opere d'arte che ingemmano la città eterna, era in condizioni pietose.

Incrostazioni calcaree, ruggine, alghe, avevano inferto duri colpi alla fontana che fa un insieme ineguagliabile con la « cascata di pietra » che dalla sommità di Trinità

dei Monti digrada con effetti di rara suggestione verso questo felice esempio dell'architettura secentesca. Il monumento era al limite del collasso. Larghe macchie di ruggine si erano estese su tutta la superficie del manufatto; uno spesso strato di calcare, arrivato in alcuni punti a 6 millimetri, deturpava l'intera struttura; il biossido di azoto emesso dai tubi di scappamento degli autoveicoli e l'anidride solforosa dispersa nell'atmosfera dagli impianti di riscaldamento si erano trasformati in una micidiale patina che stava portando verso un degrado letale il travertino.

In una situazione deplorabile si trovavano le tubature idriche, la cui usura provocava fuoriuscite irregolari d'acqua, alterando gli effetti del progetto berniniano. La fontana necessitava di un intervento riparatore, ma l'esiguità del bilancio dell'Assessorato comunale alla Cultura impediva un restauro da anni invocato.

Il problema si è finalmente sbloccato grazie all'iniziativa del quotidiano romano « La Repubblica », che ha messo a disposizione i fondi occorrenti per l'« operazione Barcaccia ». Per la prima volta nella recente storia delle « sponsorizzazioni » un giornale ha legato la propria immagine al finanziamento dei lavori di recupero di un monumento della Capitale. Il felice esempio del Banco di Roma, che nel 1980 aveva stanziato 100 milioni di lire per l'avviamento del restauro della statua equestre di Marc'Aurelio, è stato ripreso da un autorevole organo d'informazione, intervenuto direttamente per contribuire a salvaguardare il patrimonio artistico-culturale dell'urbe.

La perdurante, cronica insufficienza degli stanziamenti che il Campidoglio destina alle opere di restauro dei monumenti cittadini ha trovato significativo riscontro nella contenutezza del costo che ha comportato il recupero della « Barcaccia » di piazza di Spagna. Per il restauro della



Particolare dello stemma papale di Urbano VIII Barberini scolpito sulla sommità del monumento berniniano, prima dell'intervento di pulitura.

fontana sono occorsi 40 milioni di lire, una somma ragionevole, a fronte della quale è stato restituito al godimento della collettività un monumento rinnovato in tutta la grazia della sua ondulata plasticità.

Il capolavoro berniniano, con il travertino tornato candido, finalmente liberato dalle impurità, ha ripreso il suo aspetto originale. Il bianco della « Barcaccia » illuminata dal sole, si riflette sulle facciate dei palazzi, aggiungendo nuovi motivi di fascino ad uno dei luoghi più amati dai romani e dagli stranieri. Torna alla mente la lirica immagine data da Grazia Deledda alla scalinata di Trinità dei Monti, « altar maggiore » di Roma. Un altare, aggiungiamo noi, al quale lo scintillio dello scafo di Pietro Bernini, fa da degno basamento ad uno scenario che inonda l'animo di commozione.

Quattro mesi di lavoro hanno rappresentato un tempo accettabile, stante i positivi risultati ottenuti dai restauratori. « È bellissima, emozionante » ha esclamato Cesare D'Onofrio, fervido scrittore dell'urbe, autore, tra l'altro, di « Acque e Fontane di Roma », alla visita della fontana di piazza di Spagna pronta a vivere una nuova stagione di magico incanto.

I lavori sulla « Barcaccia », compiuti sotto la supervisione della dottoressa Grazia Tolomeo, dirigente della Sovrintendenza comunale dell'Assessorato alla Cultura, sono stati eseguiti da un'équipe composta di quattro giovani tecnici diplomati all'Istituto Centrale del Restauro di Roma, che dal 1982, riuniti nella « Tecnicon », società specializzata in materiali lapidei, hanno affrontato delicate opere, come un apprezzato e impegnativo intervento sull'Arco di Costantino. I « quattro moschettieri » del restauro, che hanno legato il loro nome alla rinascita della « Barcaccia », sono Paola Conti, Antonella Emiliani, l'architetto iraniano Mohammad Mirzabeyk Torkaman e Carla Tomasi. Per ri-



La « Barcaccia » di piazza di Spagna dopo il restauro scintilla nello splendore del travertino, tornato al suo colore naturale.

dare alla fontana l'immagine ideata dal progettista sono state usate procedure modernissime: termovisione, ultrasuoni, microsabbatrice, microtrapani, vibroincisori e impacchi chimici.

La pulitura ha richiesto un impegno estremo. L'ultimo restauro risaliva al 1888 e venne fatto in economia. L'amministrazione municipale erogò 4 lire per il finanziamento di un intervento, che avrebbe meritato maggiore larghezza di mezzi. Alcune parti del travertino originale allora furono sostituite e ricoperte di malta, per evidenti ragioni di risparmio. Quel materiale di fortuna ora è stato asportato, riportando il travertino dove era necessario.

Piuttosto laboriosa è risultata anche la sostituzione di tutti i tubi della fontana, gravemente lesionati, che provocavano perdite ed infiltrazioni. I lavori realizzati dall'ACEA, l'azienda comunale elettricità ed acque, sono stati direttamente controllati dai restauratori, che hanno individuato, tramite preliminari tasselli e smontaggi, il percorso delle vecchie tubature di piombo. Sono stati rimossi diversi elementi della fontana, successivamente rimontati; tutti i bocchettoni di uscita dell'acqua sono stati sostituiti da nuovi dello stesso disegno, impiegando ottone e bronzo, cioè il materiale antico preesistente nel monumento. L'operazione è stata completata con la sostituzione dei perni in ferro ossidato con altri in acciaio. Sono state, infine, eliminate le vecchie stuccature, eseguite *ex novo* con materiali appropriati.

La « Barcaccia », caduta la recinzione che per quattro mesi l'aveva sottratta alla presenza fisica del pubblico, che da sempre inanella le sue sponde, ha ripreso il suo impareggiabile ruolo sulla ribalta di piazza di Spagna. Al pari di una dama uscita da un sapiente *maquillage*, presenta ora un volto di rinnovata giovinezza.

Il restauro ha esaltato i particolari delle decorazioni

poste dal Bernini ad arricchimento estetico del monumento.

La « barca », voluta da Urbano VIII Barberini come emblematico significato di fede e speranza nella Chiesa, trova negli elementi ornamentali degli stemmi papali con le api, simbolo di provvidenza e virtù, e il sole, simbolo della divina sapienza, motivi coreografici di nuovo ammirabili fin nei dettagli del disegno.

A proposito della raffigurazione araldica dei Barberini, durante i lavori uno sciame di api, forse attratto dalle nobili « consorelle » di pietra incise sulla fontana, ha portato lo scompiglio nel cantiere. Un nugolo imponente si è messo a volteggiare minaccioso sul monumento, costringendo i tecnici ad interrompere il lavoro. Dal momento che le api non accennavano ad andarsene, è stato gioco-forza lanciare un S.O.S. ad un'impresa di apicoltori, intervenuti con maschere ed attrezzature.

Solo alla fine di un'interminabile giornata di forzata inattività, a tramonto inoltrato, le pericolose api, vinte dal sonno, sono state catturate.

Tra le curiosità del restauro, fonte come sempre di scoperte, va ricordato che sui bordi della « Barcaccia » sono state localizzate quattro piccole fessure, in un primo tempo ritenute segni vistosi della corrosione subita dal travertino. Successivamente, la constatazione dell'identica dimensione dei fori, di circa 4 millimetri di diametro ciascuno, la loro collocazione simmetrica sui lati interni dello scafo, e il fatto che presentassero tracce di ruggine, risultata all'esame scientifico di ultrasecolare formazione, ha fatto emergere l'ipotesi che si trattasse degli antichi « alloggiamenti » delle aste dei baldacchini, con cui la fontana era ricoperta durante le grandi feste secentesche celebrate in piazza di Spagna.

L'opera di Pietro Bernini, ravvivata dalla ripristinata

Un assortimento di colonne

lucentezza della pietra su cui la trasparenza zampillante dell'acqua evoca immagini di ridente festosità, è tornata ai romani in tutto il suo splendore.

C'è da sperare che la « Barcaccia », e l'auspicio vale per tutti gli altri monumenti oggetto di interventi di recupero e valorizzazione, abbia in futuro una periodica manutenzione.

Un impianto di decalcificazione potrà evitare che nel giro di pochi anni si ricrei l'identica situazione che aveva portato al degrado la « Barcaccia » di piazza di Spagna, gioiello d'arte che dal seicento ha unito la sua voce al concerto dolcissimo intonato dalle fontane di Roma, musicale, insuperato connubio con il quale il genio dell'uomo ha fuso acqua e pietra.

ANTONIO D'AMBROSIO



Un assortimento di colonne, in prima fila le colonne coclidi, la Traiana e l'Antonina: questa intrisa di fuliggine, quella di miele.

A forza di trovarci tra i piedi l'Antonina viene voglia di scalarla. Non c'è più da dare la mancia al guardiano appostato al basamento con la botteguccia di barbitonsore o il trabaccolo di lustrascarpe. Basta chiedere il permesso alla Sovrintendenza ai Monumenti. La chiave stride nella toppa rugginosa, la porticina si schiude con uno sbadiglio gelido, tra lusco e brusco appare la scala a chiocciola di ferro che sala fino ai piedi della statua di san Paolo, sempre che la fioca luce delle cinquantasei feritoie intagliate nel marmo lunense permetta di superare indenni le insidie dei duemila e uno scalini.

La colonna Antonina
*scatta come una molla dar serciato
e punta ar celo. Vede
già ammosciasse le cuppole:
ma a mezza strada, armato co la spada,
s'arisveja san Paolo
e la ferma cor piede.*

La colonna Traiana,
*scapitozzata, senza un ramo, inciso
ne la scorza er viaggio de Traiano
e le radiche a fonno
ar tufo, cresce finché dura er monno*

*e san Pietro ar porton der paradiso
slunga la mano e prova
la chiave ancora nova.*

La colonna superstite della basilica di Costantino al Foro Romano viene eretta da Paolo V davanti Santa Maria Maggiore; quella recuperata sotto Pio IX in Campo Marzio è chiamata a celebrare in piazza di Spagna il dogma della Immacolata Concezione. La statua della Vergine è sul capitello, alla base vi sono le statue dei profeti:

*Mosè, Ezzecchielle, Davide e Isaia,
quattro gorilla a guardia de Maria
e lei s'addorme, sbronzà de turchino,
la chioma sur cuscino d'una nuvola.
L'otto dicembre intorno a la colonna
un fricantò de gente. Uscito fori
er pompiere se fionna
su la scala cor mazzo de li fiori
e colora li sogni a la Madonna.*

L'aprile al Foro Romano è sempre « redimìto di fior purpurei », come l'ha visto Giosuè Carducci cent'anni fa. Nuovi trionfi aspettano gli archi, nuovi trionfi aspettano le colonne, le prime a crollare al sisma scatenato dai barbari.

C'è la colonna solitaria, ancora intatta, libera dal peso della statua di Foca, imperatore bizantino: c'è la serie piuttosto malconcia di colonne e si ostinano a restare in piedi sotto lo scampolo di trabeazione affermando l'antica forza e nobiltà.

Colonne disoccupate, la pelle avvizzita dai secoli. Tre colonne (tempio di Giove Tonante, tempio di Venere Genitrice, tempio di Marte Ultore), otto colonne (tempio della Fortuna). Le colonne del tempio di Venere e Roma aspettano dall'aprile qualche cosa di meno effimero:

*Nove colonne, in piedi er fusto solo,
fanno la fila sopra ar muricciolo.
In mezzo ar vellutello
c'è la prima violetta
e ogni colonna aspetta
che je fiorisce in testa er capitello.*

Quando il Tevere, stanco di scorrazzare ai piedi del Palatino, rientrava nel suo letto lasciando sul selciato un velo d'oro di sabbia (*velum aureum* = Velabro), il tempio di Venere appariva come un atollo di marmo rimasto all'asciutto. Figuriamoci il godimento delle colonne giovinette, non ancora strapazzate dai secoli, non ancora affumicate dal fuoco dell'ara. Sono rimaste giovinette, le colonne del tempio di Vesta. Il Tevere l'hanno recluso fra i murglioni e al concerto grosso dell'alluvione è seguito al Velabro, perenne l'assolo d'organino della fontana di Bizzaccheri:

*Una fontana sona
la solita canzona.
Sur tappeto de fronne le colonne
grigge, grinze, sdentate, cor cappello
fòri de moda vanno in carosello.*

A piazza San Pietro non lasciatevi impressionare dalla mole e dalla tracotanza delle colonne, convocate da Gianlorenzo Bernini a comporre due braccia aperte cordialmente davanti la basilica:

*Er colonnato ha messo le radice
tutto intorno a la piazza
sotto a un celo che sguazza de vernice.
E le fontane, visto er tempo bello,
so' uscite cor pennacchio sur cappello.*

Quando il pulviscolo dell'acqua delle fontane stende

sulla piazza una lieve bruma d'argento, il cupolone si lascia andare a uno sbadiglione. Allora san Pietro e san Paolo, dioscuri cristiani appostati sulla scalèa, lasciano cadere le chiavi e la spada, attributi stimabili ma piuttosto scomodi, e sorridono all'imprevisto spettacolo che si presenta ai loro occhi:

*Grasse-impallate e tonne,
la mano ne la mano le colonne
giocheno a gattaceca.
Questa inciàmpica, quella s'ingarbuja
e chi s'accèca, ar solito, è la guja.*

MARIO DELL'ARCO

Origini e storia della canzone romanesca

Come e quando è nata la canzone romanesca? Per quanto risulti difficile risalire alle sue origini, non vè dubbio che le fonti vadano ricercate (in analogia con quanto è avvenuto per i canti latini di cui l'esempio tipico è il *Carmen Saeculare*) nelle feste a carattere religioso che, nell'intento di onorare la divinità, erano sempre accompagnate da canti, suoni e balli a cui il popolo partecipava con grande entusiasmo.

Attraverso queste canzoni, nate dalla vena popolare che ebbe modo di manifestarsi in tutta la sua genuinità in quelle lontane celebrazioni, siamo oggi in grado di conoscere e di valutare non soltanto i sentimenti del popolo, ma soprattutto la maniera di esprimersi della gente comune, vale a dire il suo linguaggio.

Appartengono a questo genere le prime manifestazioni canore romanesche che risalgono ai secoli XII e XIII. Un tipico esempio si ha nella *Canzone del Pellegrino* nata in occasione del primo Giubileo celebrato nel 1300. A quell'epoca, anche se gli atti ufficiali e notarili venivano scritti in latino, il popolo si esprimeva nel suo volgare, un linguaggio usato dalla plebe e dal ceto medio e cioè dai mercanti, dagli agricoltori e dai piccoli possidenti.

Quella del *Pellegrino* è senza dubbio una delle prime canzoni romanesche che ci è stata tramandata. Nacque col titolo « *Lo Pellegrino che vene da Franza* », ma successivamente venne cambiato in « *Pellegrino che vene da Roma* » cioè il Pellegrino che, dopo aver camminato tanto

attraverso la Penisola per rientrare al suo paese, è ridotto « con le scarpe rotte a li piè » e cerca di tanto in tanto ospitalità durante le sue brevi soste. Cosicché non solo a Roma, ma in tutta Italia si cantò: « *Pellegrino che venghi da Roma - con le scarpe rotte a li piè - Dove la vè, dove la viè - ciaveressi 'no poco d'alloggio - pe' alloggiare lo forestiè - Ciò 'na cameretta sola - dove ce dorme la mi mogliè - se tu fossi un galantuomo - ti manderei con la mogliè - A mezzanotte in punto - il Pellegrino s'alzò in piè...* ».

Da questo momento il canto subisce molteplici variazioni, a seconda della fantasia popolare, anche molto azzardate, sugli approcci più o meno fortunati del pellegrino « con la mogliè ».

Si potrà rilevare che questa canzone romanesca, pur avendo la sua ispirazione dalla più grande manifestazione religiosa della cristianità, ha un carattere del tutto profano, ma più aderente allo spirito religioso risulterà il *Canto delle Laudi* nelle Sacre Rappresentazioni che nel secolo XIV si svolgevano sullo sfondo del Colosseo. Per quello che si riferisce alle forme poetiche maggiormente in uso, ricorderò che ancor più dello stornello, per le canzoni romane, venne fatto ricorso all'ottava, chiamata anche *romanella*, a volte *passagallo*, ma più spesso *sonetto*.

Alle soglie del Rinascimento s'incontra una serie di canzoni chiamate sonetti novi o frottole, una delle quali, intitolata « *La caccia di Roma* » (*Ce n'andrem questa mattina... a Tristiberina*) allietò molto più tardi le cacce di Leone X alla Magliana, luogo di soggiorno papale al di là del Tevere. È di qualche anno dopo la spassosa canzone « *La Cena della Sposa* » che da Roma si diffuse anche in altre Regioni: « *Che mangerà la sposa la prima sera - la prima sera che mangerà - una fravola inzuccherata - riezzo ab bacchio e l'insalata - e mezzo piccioncin e mezzo piccion-*

cin ». La tiritera continuerà all'infinito: « *La prima sera che mangerà: due sfogliate e una crostata - ma sempre - con mezzo piccioncin, con mezzo piccioncin*. Essa anticipa le « *frottole* » anonime uscite in occasione del Sacco di Roma: « *Fate la ninna e passa via Barbone - che quando che viè a cena da papane - lo faccio caccia via cor bastone* ». È chiaro che, nel corso degli anni, il nome del borbone s'era tramutato in quello di barbone. Frattanto per bocca dei cantastorie girovaghi si fecero strada altri generi di canzoni che s'ispirarono alle *Pasquinate* e, a seconda dell'argomento, si chiamarono *Giudiate*, *Zingarate* e *Norcinate*. Si trattava di piccole farse nelle quali venivano presi in giro gli ebrei, gli zingari e coloro che provenivano da Norcia, vale a dire i Norcini, i quali erano specializzati nella lavorazione delle carni suine.

Gli ebrei — nel loro giustificato pessimismo — consideravano tale forma per così dire poetica una sorta di persecuzione, sia pure assai blanda, che, manifestandosi nei periodi per loro meno tempestosi, confermava che il fuoco covava sempre sotto la cenere. Tali farse si trasformarono successivamente nelle *Tarantelle* che spesso venivano improvvisate sui fatti del giorno dai cantastorie romani, tra i quali il più vicino ai nostri giorni è indubbiamente il Sor Capanna.

In un secondo tempo, oltre agli stornelli ed ai sonetti, ebbero fortuna i canti narrativi come quelli scritti dal Peresio (« *Maggio romanesco* ») e dal Berneri (« *Meo Patacca* »). Quest'ultimo genere di canto non fu di completo gradimento da Wolfango Goete che pure ci ha tramandato alcuni canti popolari romani. Siamo ormai al tempo della nascita della serenata romana e Gioacchino Belli scriverà il noto sonetto: « *Viettene a la finestra o faccia bella* ». « *Viettene a la finestra o faccia bella - petto de latte, bbocca inzuccherata - ch'io te la vojjo fa la serenata - te la vojjo*

sonà la tarantella - Presto, svejete e affacete Nunziata - e ppena ch'er tu povero chiumella - dorme sempre all'albergo de la stella - fora de la tu porta appuntellata - Perché mme voi lassa tutta la notte - a sospirà quaggiù comme un zoffietto - bianco come la neve e le ricotte? - Tutti gli ommeni adesso stanno a letto - tutte le fiere stanno i ne le grotte - io solo ho da restà senza riscetto ».

È questo il tempo delle ninne nanne e delle filastrocche, nate appunto dopo la metà dell'ottocento. « *Coci coci minestrina - che la serva sta in cucina - la patrona sta in finestra - è cotta, è cotta la minestra ».*

« *Gira, gira tondo, cavallo imperatondo - cavallo d'argento - che costa cinquecento - Centocinquanta, la gallina canta - lasciala cantà - la vojo marità »;*

Ninna o! Ninna o! che pazienza che ce vo - co li pupi nun c'è pace - la pappetta nun je piace - vonno sta sempre a zinnà - Ninna o! Ninna o!

In questo periodo ed anche successivamente la stampa dialettale contribuì a divulgare la poesia e la canzone romanesca. Basterà citare il caso del tipografo buzzurro Edoardo Perino, calato dal piemonte prima a Firenze, e, successivamente a Roma dove si insedia proprio in Piazza Colonna nel locale che fu fino a qualche anno fa di « *Ronzi e Singer* » per dar vita ad una serie di pubblicazioni dialettali e riprendere la pubblicazione del « *Rugantino* » già uscito nel 1848 sotto la direzione di Orlando Zuccari nell'intento di ospitare soprattutto il materiale poetico raccolto dal Concorso per la canzone di San Giovanni: quella festa popolare che affonda le sue radici nei millenni e che ebbe origine dalle feste Palilie importate a Roma dai Sabini in onore di Pales, dea della pastorizia. Si può dire che è merito soprattutto della canzone, oltre che della poesia romanesca, se specie nell'ottocento e nei primi anni del novecento, v'è stata una fioritura di periodici dialettali an-



Il pittore Livio Apolloni dedicò questo quadro a Petrolini quale cantore delle più belle tradizioni romanesche. L'autore della pittura mise simbolicamente il famoso attore alla guida di un carro vinicolo dei Castelli Romani.

che se alcuni di essi ebbero vita per pochi numeri ed ebbero fortuna soltanto tra i lettori umili o in piccole cerchie di cultori raffinati.

Per ricordare le testate più importanti, oltre al già citato « Rugantino » diretto dal famoso Giggi Zanasso, indicheremo « *Marforio* » che si qualifica giornale umoristico ed inizia la sua vita nel novembre del 1870 dove i sonetti romaneschi sono firmati « Gioacchino il bello ». Nella sua terza edizione, rinvenuta alla luce nel 1902, vanta come collaboratori, poeti quali Nino Martoglio, Alfredo Testori, Trilussa e quel Nino Ilari che risulterà vincitore, nel 1891, del concorso per la canzone di San Giovanni indetto dall'editore Pietro Cristiano, il quale a sua volta era stato sollecitato a prendere quella iniziativa — oggi ereditata e brillantemente curata dal nostro « Centro Romanesco Trilussa » — da un gruppo di musicisti tra i quali Alipio Calzelli.

Fu proprio la canzone dal titolo « *Le Streghe* » di Ilari a risultare prima classificata. La cantò il famoso Leopoldo Fregoli allora alle prime armi. Eccola: « *M'hanno detto che le Streghe - nun so' belle come te - Perché tu sei un angioletto - che dar celo sei cascato - e pe' questo m'hai stregato - nu' me fai connette più - Si tutte le streghe - so come te - non ho più paura - le vojo vedè* ». Lo stesso Nino Ilari risultò ugualmente vincitore in una successiva edizione del San Giovanni con la famosa « *Affaccete Nunziata* » che fu il cavallo di battaglia di Petrolini: « *Affaccete Nunziata, core adorata - che sta nottata invita a fa' l'amore - er celo è tutto quanto imbrillantato - la luna manna a sfascio lo sprennore - Affaccete Nunziata - Boccuccia de cerasa - favola inzuccherata - fatte vedè lassù* ».

Nell'accennare, sia pure a grandi linee, alla storia della canzone romanesca dalle sue origini ed oggi, è doveroso ricordare Romolo Balzani notissimo per le sue canzoni

« *Barcarolo Romano* » e « *L'eco der core* ». E non tralascierò di rievocare, sempre di Romolo Balzani la canzone « *Pe' Lungotevere* »: « *Li sotto l'alberi - di Lungotevere - le coppie fileno - li baci scrocchieno... - Se nun sei pratico de regge moccoli - pe' Lungotevere - nun ce passà*. E merita anche il suo posto d'onore Giulio Cesare Santini di cui ricorderemo « *Anninete core* » come pure il compianto Alvaro De Torres giornalista del « *Travaso* » di rara sensibilità a cui si deve quella deliziosa canzone che s'intitola « *Casetta de Trestevere* ». « *No nun è gnente, è un po' de carcinaccio - aspettate, me tiro un po' più in qua - me metto bono, bono e che ve faccio - sfasciate puro ch'io ve sto a guardà - E sotto quer piccone traditore - come quer muro me se sfascia er core. Casetta de Trestevere - casa de mamma mia - tu me te porti via - la vita appresso a te. Tutti li sogni cascheno - mattone pe' mattone - e in mezzo ar porverone - già nun te vedo più...* ». È una canzone degli anni venti, una canzone coraggiosa perché accusa chiaramente e senza sottintesi il piccone demolitore che nei primi tempi del fascismo iniziò la sua azione distruttiva nel quartiere di Trastevere.

Dopo la seconda guerra mondiale si registra un grande risveglio della canzone romanesca che, finalmente libera di esternare le proprie idee, offre nel periodo di maggior risveglio, fin dopo gli anni sessanta, una produzione che tutti conoscono e che tutti abbiamo avuto modo di apprezzare. Le canzoni più in voga in quegli anni sono quelle di Garinei e Giovannini e di Rascel. Dei primi due famosi autori di rivista ricorderò « *Roma non far la stupida stasera* » (la musica è di Trovajoli): « *Roma non far la stupida stasera - damme 'na mano a faje di de si - accendi tutte le stelle - più brillarelle che ciai - e un friccico de luna tutta pe noi...* ». Con la musica di Rascel e le parole di Garinei e Giovannini va menzionata anche « *Arrivederci*

Roma »: « *Ti invidio turista che arivi - t'imbevi de fori e de scavi - poi tutto d'un tratto te trovi - Fontana de Trevi ch'è tutta pe te... ».*

Anche la festa di San Giovanni con le sue canzoni ed i suoi concorsi riconquista l'importanza e la popolarità di un tempo. Al rifiorire della poesia e della canzone romanesca non è certo estraneo il « Centro Trilussa » presieduto da quel delicato poeta che è Giorgio Reberti, apprezzato per la sua produzione non soltanto a Roma, ma anche in tutta Italia. Il « Centro Trilussa » ha indubbiamente il grande merito di ravvivare una tradizione i cui tesori non debbono assolutamente andare distrutti.

ETTORE DELLA RICCIA



Chi fu l'unico vero cardinale creato da Alessandro IV

L'anonimo estensore degli *Annales S. Iustinae patavini*, riferendosi al papa Alessandro IV (Rinaldo dei conti di Segni) all'anno 1261, scriveva decisamente: « Iste toto tempore sui regiminis [1254-61] nullum constituit cardinalem »¹, e poiché tale categorica dichiarazione era fatta da chi viveva all'epoca stessa si dovrebbe essere senz'altro certi che effettivamente nessun cardinale sia stato mai creato da quel Pontefice. Antichi storici, autori tra l'altro di fasti cardinalizi, quali Angelo Massarelli², Onofrio Panvinio³ ed Alfonso Ciaconio⁴, non esitarono in seguito ad affermare la medesima cosa, sulla scorta quasi sicuramente dei summenzionati « *Annales patavini* », e con essi altri ancora si accompagnarono successivamente, da Antonio Aubery⁵ al più recente Corrado Eubel, che nella sua benemerita lista di papi, cardinali e vescovi di tutto il mondo dal 1198 al 1503, giunto ad Alessandro IV, dice sia pure in forma dubitativa: « Ab eo nullus S.R.E. cardinalis creatus esse videtur »⁶.

Accanto a coloro che non attribuiscono ad Alessandro

¹ M.G.H., *Scriptores*, XIX, Hannover 1866, p. 181.

² A. MASSARELLI, *Romani Pontifices et S.R.E. Cardinales a Leone IX ad Paulum IV*. Arch. Vat., Ms. XI, 44.

³ O. PANVINIO, *Romani Pontifices et Cardinales S.R.E. ab eisdem a Leone IX ad Paulum Papam IV... creati*, Venezia 1557, p. 152.

⁴ A. CHACÓN (Ciaconio), *Historia Pontificum Romanorum et S.R.E. Cardinalium*, II, Roma 1677, col. 132.

⁵ A. AUBERY, *Histoire générale des cardinaux*, I, Parigi, 1642.

⁶ C. EUBEL, *Hierarchia catholica medii aevi*, I, Münster 1913, p. 7.

nessuna creazione cardinalizia, c'è invece chi ha fatto il nome dell'antico abate generale vallombrosano Tesauro Beccaria, quale personaggio insignito nel 1257 del cardinalato dal Papa anagnino, ben specificando inoltre tra i vari il padre Venanzio Simi che quegli « fuit unicus cardinalis, quem creavit Alexander IV in decursu sex annorum cum dimidio Pontificatus sui »⁷; tesi suffragata per giunta da diversi altri autori, antichi e recenti, tra cui l'abate vallombrosano D. Torello Sala, il quale nel suo utile *Dizionario storico biografico di scrittori, letterati ed artisti dell'Ordine di Vallombrosa*⁸, riguardo al Beccaria, dice che « crescendo ogni giorno la fama delle sue virtù, Alessandro IV lo elesse a Cardinale di Santa Chiesa circa il 1254, e confidando molto nella di lui prudenza e saviezza lo spedì ai Fiorentini in qualità di Legato apostolico, per conciliare fra loro i Guelfi e i Ghibellini che straziavano l'Italia colle loro dissensioni » (I, p. 53).

Quanto al Beccaria, sappiamo che, nativo di Pavia ed appartenente a nobile famiglia lombarda, abbracciò giovanissimo lo stato religioso entrando tra i Vallombrosani della locale abbazia di San Lanfranco, di cui divenne anche abate, sollecito inoltre nell'incrementare i beni patrimoniali del suo monastero; eletto successivamente abate generale vallombrosano, diciassettesimo della serie, seppe invece distinguersi per il suo saggio e prudente governo dell'Ordine, di cui nel 1255 riformò pure le costituzioni, approvate poi da Alessandro IV, del quale il Beccaria è detto

⁷ Cfr. V. SIMI, *Catalogus sanctorum et plurium virorum illustrium qui... effloruerunt in Valle Umbrosa*, Roma 1693, pp. 285-86.

⁸ Compiuto nel 1876, ma rimasto inedito fino al 1919, allorché venne pubblicato nel periodico *Fiamma di Vallombrosa* dall'abate Federigo Fedele Tarani, il *Dizionario storico biografico* del Sala fu poi ristampato a sé stante dallo stesso Tarani in due volumi a Firenze nel 1929.

essere stato « molto familiare, et amicissimo », ottenendo altresì dal Papa diversi privilegi e favori per i suoi sudditi vallombrosani.

Accusato falsamente di essersi accordato con i fuorusciti ghibellini per tradire il partito guelfo, che governava allora il Comune di Firenze (governo detto del *primo popolo* o del *popolo vecchio*), fu processato e condannato alla pena capitale, venendo infatti decapitato sulla piazza di Sant'Apollinare il 4 (o il 12) settembre del 1258. La calunniosa accusa di essere stato traditore della sua patria adottiva fu raccolta anche da Dante che pone nell'Antenora

quel di Beccheria
di cui segò Fiorenza la gorgiera
(*Inferno*, XXXII, 119-120).

Ma l'accusa è senz'altro falsa ed a scagionare l'infelice abate vallombrosano valga l'asserzione del cronista fiorentino Ricordano Malispini (1220-ca. 1290), di parte guelfa e pertanto non sospetto, il quale con tutta sincerità poteva affermare che « davvero che 'l detto religioso nulla colpa havea, avvegnaché di suo lignaggio fu grande ghibellino »⁹, asserzione confermata d'altronde appieno e nei medesimi termini¹⁰ dall'altro più famoso cronista suo concittadino Giovanni Villani (1276-1348).

Contrariamente, nondimeno, a quanto detto dal Sala, che si rifà peraltro agli storici del suo Ordine, Tesauro Beccaria non fu mai né cardinale né legato pontificio, ma più probabilmente vicario del cardinale Ottaviano degli Ubaldini, il quale pare avesse avuto allora tale missione dal Papa, ma che tradendo il suo mandato fece causa comune

⁹ Cfr. R. MALISPINI, *Storia fiorentina*, Firenze 1816, p. 129.

¹⁰ Vedi G. VILLANI, *Cronica*, a miglior lezione ridotta, II, Firenze 1823, p. 93.

con i ghibellini, venendo quindi direttamente incolpato da Firenze di avere organizzato l'attacco militare contro la città nel tentativo fatto da Manfredi di impossessarsene.

E che il Beccaria non sia mai stato cardinale ci viene indiscutibilmente attestato del resto dallo stesso Alessandro IV, che gli attribuisce il semplice titolo di « abbas Vallis Umbrosae » nella lettera con cui lanciò l'interdetto contro i fiorentini per averlo ingiustamente mandato a morte¹¹. Considerato martire dai suoi confratelli ed inserito pertanto al 4 settembre nel « Martirologio benedettino », dov'è pure indicato erroneamente come cardinale, del culto prestato *ab immemorabili* al beato Tesauro, i cui resti mortali riposano nella chiesa di San Lanfranco in Pavia¹², fanno fede i Bollandisti¹³ e tutti gli storici della Congregazione Vallombrosana, leggendosi ancora nel *Dizionario storico biografico* summenzionato del Sala che « nella Chiesa di S. Trinità di Firenze si vede rappresentato in una immagine antichissima con una palma in mano, e la seguente epigrafe: S. Thesaurus Cardinalis et martyr »¹⁴.

* * *

¹¹ Vedi F. CRISTOFORI, *Di quel di Beccheria di cui segò Fiorenza la gorgiera, ricordato dall'Alighieri nel XXXII canto dell'Inferno. Memorie e documenti*, Roma 1890, p. 4. Studio fondamentale sul Beccaria questo di Francesco Cristofori, il quale vi riporta « quante altre mai citazioni edite o di apografi mss. » poté egli raccogliere per « corroborare con nuove prove la tesi... che... il B. Tesauro iniquamente fu ucciso; che giammai non fu creato cardinale e che per martire di Cristo deve a buon diritto venerarsi » (p. 67). Desideriamo aggiungere che al Beccaria vengono anche attribuiti alcuni scritti, quali: *De bono pacis oratio*, ed *Epistolae plurimae ad diversos et alia quaedam* (vedi G. EGGS, *Purpura sacra*, I, p. 187).

¹² Vedi ROMUALDO DA SANTA MARIA, *Flavia Papia sacra*, II, Pavia 1699, p. 136.

¹³ *Acta Sanctorum Augusti*, I, Anversa 1733, p. 105.

¹⁴ Cfr. T. SALA, *Dizionario*, cit., I, p. 53.

L'inesistente cardinalato del beato Tesauro Beccaria, che da altri vien detto invero designato cardinale ma non eletto, sembrerebbe quindi dare ragione all'anonimo autore degli *Annali patavini di Santa Giustina* circa una mancata creazione cardinalizia da parte di Alessandro IV, ma le cose non stanno propriamente così, perché c'è stato in realtà un cardinale pubblicato poco dopo la sua elezione dal Papa anagnino, cardinale che rimane pertanto l'unico senz'altro da lui creato durante tutto il suo pontificato.

È questi Riccardo, cinquantanovesimo abate di Montecassino, che era già conosciuto del resto come cardinale, ma la cui nomina veniva attribuita erroneamente dal Ciaconio¹⁵ e dal Mas-Latrie¹⁶ ad Innocenzo IV (Sinibaldo Fieschi), l'immediato predecessore di Alessandro IV, attribuzione recepita da ultimo anche dall'Eubel, il quale denuncia inoltre la mancanza di sottoscrizioni sia di Riccardo e sia degli altri cardinali nominati da Innocenzo IV¹⁷. Tuttavia per quanto riguarda Riccardo, cardinale prete del titolo di S. Ciriaco alle Terme Diocleziane, esistono invece delle sottoscrizioni, come ha perentoriamente dimostrato in uno dei suoi pregevoli scritti il noto paleografo D. Mauro Inguanez, O.S.B. (1887-1955), che per oltre trent'anni esercitò le funzioni di archivista e bibliotecario di Montecassino, legando gran parte della sua fervida attività di studioso alla critica storiografica degli inestimabili tesori culturali della celebre abbazia.

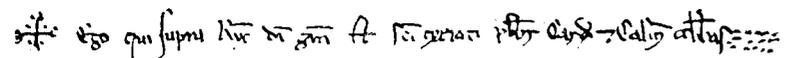
L'Inguanez fa presente, invero, che nell'archivio di Montecassino esistono ben tre documenti, datati nell'ordine 19

¹⁵ Vedi sopra nota 4.

¹⁶ Vedi L. DE MAS-LATRIE, *Trésor de chronologie, d'histoire et de géographie pour l'étude et l'emploi des documents du Moyen Age*, Parigi 1889, col. 1192.

¹⁷ Vedi sopra nota 6.

giugno e 15 ottobre 1256 e 25 novembre 1258, in cui appare la sottoscrizione autografa dell'abate Riccardo, il quale si firma in effetti così: « *Ego qui supra Ryc(cardus) D(e)i gra(tia) t(i)t(uli) S(anc)ti Cyriaci p(re)sb(ite)r Card(inalis) et Casin(ensis) abbas* »¹⁸. Dallo scritto del valente studioso benedettino, che si premura anche di riprodurre l'originale della suddetta sottoscrizione (qui nuovamente riproposta per i lettori della *Strenna dei Romanisti*)



veniamo inoltre a sapere che la creazione cardinalizia dell'abate Riccardo dovette aver avuto luogo tra il 17 agosto 1255 ed il 1° febbraio 1256, poiché quelle sono le date sotto cui egli figura rispettivamente per l'ultima volta come semplice *Casinensis abbas*, e per la prima volta anche come cardinale prete del titolo di S. Ciriaco, e ciò sta pertanto a dimostrare irrefutabilmente che fu proprio Alessandro IV il papa da cui venne creato cardinale il summenzionato abate cassinese e non già Innocenzo IV, morto peraltro il 7 dicembre 1254, come hanno lasciato scritto i citati Ciaconio, Mas-Latrie ed Eubel.

Abate di Montecassino fin dal 1254, Riccardo fu deposto da tale carica il 10 aprile 1259 dallo stesso Alessandro IV per essere egli intervenuto il 10 agosto dell'anno precedente all'arbitraria incoronazione in Palermo di Manfredi a re di Sicilia¹⁹, che per questo era stato proclamato usur-

patore dal Pontefice. Ma, nonostante la sua deposizione, Riccardo aveva conservato tuttavia, con il favore di re Manfredi, il governo abbaziale sino alla morte avvenuta il 1° marzo 1262; infatti, soltanto sotto questa data Montecassino ebbe, sempre per ordine di Manfredi, il nuovo abate nella persona di Teodino, perché l'abbazia « non fu considerata vacante — scrive ancora D. Inguanez — che dopo la morte di Riccardo »²⁰.

Per il fatto di trovare il nome dell'abate Riccardo ricorrere molto spesso nella *Storia di Montecassino* di D. Erasmo Gattola²¹, è lecito ritenere ch'egli dovette essere stato un abate di grande rilievo e tale è il giudizio espresso recentemente nei di lui confronti dal nostro amico e consocio mons. Filippo Caraffa, il quale nel suo ultimo lavoro offre anche uno stralcio, abbastanza eloquente, delle meritorie opere compiute dall'antico abate cassinese e cardinale di S. Ciriaco, aggiungendo inoltre che « il Gattola scrive che ebbe molti privilegi da Alessandro IV e che mostrò una particolare benevolenza verso le clarisse »²², in vario modo estrinsecata. A tale benevolenza, difatti, mons. Caraffa non esita ad attribuire anche la fondazione, finora peraltro non bene accertata, del monastero di Santa Chiara di Anagni, ancor oggi fiorente, il cui atto costitutivo può quindi fondatamente considerarsi l'istrumento con cui Riccardo provvide a stabilire, tra l'altro, la base economica per il sostentamento di quelle religiose; redatto nel Palazzo

¹⁸ Vedi M. INGUANEZ, *Cronologia degli abati cassinesi del secolo XIII*, in *Casinensia. Miscellanea di studi cassinesi pubblicati in occasione del XIV centenario della fondazione della badia di Montecassino*, Montecassino 1929, pp. 427-431 (in particolare p. 429).

¹⁹ Vedi B. CAPASSO, *Historia diplomatica Regni Siciliae inde ab anno 1250 ad annum 1266*, Napoli 1874, pp. 172-173. Per la stessa ragione e con lo stesso provvedimento che aveva colpito l'abate Riccardo venne pure deposto l'arcivescovo di Sorrento Pietro II, il

quale risulta tuttavia essere stato poi assolto e restituito all'antica sede, al cui governo ritrovavasi infatti nel 1270. Vedi B. CAPASSO, *Memorie storiche della Chiesa sorrentina*, Napoli 1854, pp. 64-65.

²⁰ Cfr. M. INGUANEZ, *Cronologia*, cit., p. 431.

²¹ E. GATTOLA, *Historia abbatiae Cassinensis*, Venezia 1753, passim.

²² Cfr. F. CARAFFA, *Il monastero di S. Chiara in Anagni dalle origini alla fine dell'Ottocento*, Anagni 1985, p. 42.

del Laterano, alla presenza stessa del papa, il documento è privo tuttavia di data, ma è per certo anteriore al 1° febbraio 1256, poiché in esso Riccardo appare ancora solamente come abate di Montecassino, ed abbiamo già detto che dopo quella data egli si firmava anche come cardinale.

Si può concludere, allora, affermando che l'unico vero cardinale creato da Alessandro IV fu Riccardo, abate di Montecassino, il quale ricevette il titolo presbiterale di San Ciriaco alle Terme Diocleziane²³, e valgano pertanto le sue sottoscrizioni autografe, in cui si qualifica come tale, ritrovate e rese pubbliche da D. Mauro Inguanez, a smentire una volta per tutte sia quanti escludono qualsiasi creazione cardinalizia da parte del Papa anagnino e sia coloro che gli attribuiscono invece, affatto gratuitamente, il cardinalato di Tesauro Beccaria, a vanto del quale rimangono comunque pur sempre la palma del martirio e l'onore del culto pubblico, osservato presso la Congregazione benedettina vallombrosana e nella stessa città di Firenze, dove in quel tragico 4 settembre 1258 erasi consumato il sacrificio della sua vita.

NICCOLÒ DEL RE

²³ Il titolo cardinalizio di S. Ciriaco *in Thermis* o alle Terme Diocleziane venne soppresso, a causa delle pessime condizioni della chiesa, nel 1477, da Sisto IV che lo trasferì alla chiesa dei Ss. Quirico e Giulitta presso l'Arco dei Pantani, lasciando tuttavia al nuovo titolo il nome di S. Ciriaco, rimasto peraltro sino a Sisto V, il quale, distrutta ormai completamente quell'antichissima chiesa, confermò la soppressione del titolo nel 1587, allorché provvide a stabilire l'esatto numero dei titoli cardinalizi. Vedi al riguardo F. CRISTOFORI, *Storia dei cardinali di Santa Romana Chiesa dal secolo V all'anno del Signore MDCCCXXXVIII, I: Cronotassi dei cardinali*, Roma 1888, pp. LIX, 143-144, note. Per la storia della distrutta chiesa di S. Ciriaco e dell'annesso monastero certosino, vedi la bibliografia citata nella relativa nostra scheda in *Monasticon Italiae, I: Roma e Lazio*, Cesena 1981, p. 49, n. 58.

Il «Palazzetto della Cometa» in via del Teatro di Marcello: cenni storici

A causa dei grandi lavori di sbancamento per l'isolamento del Campidoglio compiuti nel 1936, la medievale strada detta « via di Tor de' Specchi » fiancheggiante il colle lungo il lato nord-occidentale (vale a dire quello di sinistra scendendo lungo la via) subiva una radicale trasformazione: tutto il versante sud della strada veniva demolito. Quasi nessun danno, invece, capitava al versante nord della medesima dove, benché fossero abbattuti alcuni edifici nella parte bassa (cioè verso il Teatro di Marcello), gli isolati con le rispettive facciate compresi tra la piazza Campitelli e la piazza d'Aracoeli — vale a dire dal monastero delle Oblate di Tor de' Specchi al palazzo Massimo (poi Colonna) compresi — rimasero intatti. Per l'occasione, la strada mutava il suo nome originario in « Via del Mare » per diventare, nel 1945, l'attuale « via del Teatro di Marcello », come pure i numeri civici degli edifici rimasti in piedi venivano anch'essi mutati.

Su tale versante, quasi i due terzi degli edifici spettavano (e spettano tuttora) al medievale ed assai ricco monastero, notissimo a Roma. Sul lato destro della facciata del convento (sulla quale si aprono ancora due portali di accesso medievali) un edificio di due piani, di proprietà delle medesime Oblate, era detto la « Casa del fattore », nel quale era evidentemente alloggiato l'uomo di fiducia delle monache, per conto delle quali — essendo costoro di stretta clausura — doveva sbrigare le faccende dell'approvvigionamento.

Subito appresso al detto edificio ne seguiva un altro (quello che qui chiameremo « Palazzetto della Cometa » dal nome del piccolo teatro ivi creato nel 1938 e riattivato nel dicembre del 1986) anch'esso a due piani, il quale sulla destra confinava con il risvolto del seicentesco palazzo Massimo (ora Colonna), la cui facciata principale prospetta sulla via d'Araceli. Fermiamo la nostra attenzione sul palazzetto della Cometa, un tempo con i numeri civici (che iniziavano dal basso della strada) 6, 7, 8 ed attualmente 8, 10, 12 che incominciano invece dall'alto.

A prescindere dalla sopraelevazione (un piano attico al di sopra del cornicione) eseguita, come vedremo, nel 1938, la facciata di questo edificio non ha nulla di notevole, presentando strutture consuete ad un gran numero di case romane del primo Seicento: fiancheggiato da due aperture laterali (che nei documenti ottocenteschi vengono talora indicate come « rimesse », cioè magazzini spettanti alla casa, o anche come vere e proprie rimesse per carrozze) al numero 12 (antico 7) si apre un notevole portale archiacuto bugnato in peperino. I due piani che appaiono in facciata sono divisi rispettivamente in quattro finestre: le asimmetrie tra le finestre ed il sottostante portale farebbero pensare al riadattamento, nel Seicento, di precedenti forse medievali case d'abitazione.

Il cornicione presenta un fregio alquanto enigmatico: alternati (e affrontati) a rosoni e a stelle a otto punte, cinque colombi evidentemente costituiscono l'elemento predominante e più indicativo in questa che potrebbe essere (come accade di solito) la scomposizione di elementi araldici, elementi che in realtà — come vedremo tra breve — non sono da prendere rigorosamente nel senso di appartenenza ad un vero e proprio stemma.

Dicevo poco fa che al di sopra del cornicione c'è un terzo piano: questo infatti fu costruito nel 1938, previe le

debite autorizzazioni del Governatorato di Roma, poco dopo che questo edificio, allora proprietà del principe Mario Colonna, venisse venduto al conte Carlo Cecilio Pecci Blunt con atti del notaio Paolo Castellini del 12 giugno 1937.

Il nuovo proprietario, oltre a costruire il detto piano attico, senza alterare la facciata, apportava notevolissime modifiche all'interno dove, in luogo dei due appartamenti corrispondenti ai due piani, ricavava il vano di quel teatro che, da un elemento araldico dello stemma Pecci, avrebbe poi preso il nome della « Cometa ».

Purtroppo al rogito notarile poco fa ricordato — nel quale si dichiara che l'immobile « trovasi in istato di fatiscenza, di completo abbandono e totalmente sfitto » e col quale tra le due parti contraenti si dettano limiti di ristrutturazione precisi ma unicamente tendenti ad evitare futuri contrasti tra le due confinanti proprietà — al detto rogito, dicevo, non fu allegata alcuna pianta, né dell'edificio fu fatta una descrizione. E neppure al momento della trasformazione (cioè allorché fu ricavato il grande vano per la sala teatrale) fu redatta una pianta, oppure, se fu eseguita, di essa non si ha notizia. Sicché, allo stato attuale delle cose, mancando sia una descrizione degli interni, sia una pianta, qualora, per pura ipotesi, si volesse ripristinare l'edificio nello statu quo ante l'adattamento a teatro, sembrerebbe difficile ricreare l'antica, cioè seicentesca economia interna del palazzetto.

Senonché, questa lacuna viene egregiamente colmata da una descrizione degli interni dell'immobile che ho trovato in un atto notarile stipulato nel 1837 allorché questo passò in proprietà del duca Massimo. Ma prima di riferire tale documento, mi pare opportuno render noto qualche scarso elemento che potrebbe servire alla storia del nostro edificio.

Fino alla riforma di Leone XII dell'anno 1825 sulla ri-

partizione delle parrocchie di Roma (il che forse vuol dire almeno da età tardo-medievale), la via di Tor de' Specchi era suddivisa tra due parrocchie: il versante sud (cioè il lato interamente demolito nel 1936) dipendeva da S. Pietro in Carcere; il versante nord — vale a dire il nostro — dalla basilica di S. Marco. Dal 1825 in poi entrambi i versanti furono unificati e sottoposti alla giurisdizione di S. Maria in Campitelli. Per conoscere quindi lo « stato delle anime » cioè il numero e la qualità degli abitanti (e pertanto anche l'aspetto economico-sociale della zona) dalla fine del Cinquecento o dai primi del Seicento in poi è necessario cercare tra i registri delle ricordate parrocchie.

Ciò premesso, possiamo dire che stando a quei registri (« stati d'anime » di S. Marco) fin dagli inizi del Seicento il nostro edificio appare abitato dai signori Ossoli. Questa famiglia d'origine lombarda, insignita di un marchesato verso la fine del secolo, nello stesso periodo acquistava l'edificio il quale infatti nei registri parrocchiali verrà poi costantemente indicato come « Casa del Marchese Ossoli », pur non apparendo costoro talora come effettivi abitanti della casa. Da notare che l'edificio nella esattissima descrizione del parroco pro tempore è sempre distinto, oltre ai locali del pianoterra, soltanto in un primo ed in un secondo piano.

Dopo un periodo economicamente favorevole, gli Ossoli — che avevano curato nel tardo Seicento l'allestimento della loro egregia cappella di famiglia nel braccio sinistro del transetto della chiesa di S. Maria Maddalena — forse non più in buone acque, agli inizi dell'Ottocento dovettero vendere la loro casa di Tor de' Specchi, per trasferirsi in affitto nel palazzo Lezzani (poi demolito) in via della Mercede 9 (adiacente all'assai più famoso palazzo Bernini): dove infatti appaiono dall'anno 1825 (« stati d'anime » di S. Andrea delle fratte).



Al centro, il palazzetto della Cometa.

Nello stesso anno, al secondo piano dell'edificio di Tor de' Specchi (cioè al medesimo piano dove avevano abitato gli Ossoli), troviamo un certo « Signor Filippo Danesi quondam Luigi Cursore di Campidoglio, romano », con moglie, tre figli ed una domestica. Dato che la casa non è più indicata quale « Casa del Marchese Ossoli » com'era stata detta fino ad allora è evidente che gli Ossoli, nel lasciarla, l'avevano anche venduta. I nuovi venuti, cioè i Danesi, ne furono anche i nuovi proprietari: infatti, essi qui sarebbero rimasti fino al 1873, allorché la vendettero (anzi, la cedettero in cambio) al duca Massimo.

Da quanto abbiám visto fin qui, possiamo dire con certezza che il nostro edificio dagli inizi del Seicento al 1873 ebbe tre successivi proprietari: Ossoli, Danesi, Massimo. Detto ciò, ci sarebbe da domandarsi a chi appartenessero o, almeno, a che cosa alludessero gli enigmatici simboli stuccati lungo il cornicione, cui accennai, con l'evidente preponderanza di quel colombo. Dato che né gli Ossoli (dal lugubre stemma con tre ossa sovrapposte e sovrastate da due occhi), né i Massimo, dallo stemma assai complesso con due leoni rampanti, sono da riconoscere nel cornicione, è evidente che solo ai Danesi esso deve spettare. Fin dalla prima apparizione nell'edificio, Filippo Danesi è definito « Cursore di Campidoglio »; da un atto allegato al suo testamento (aperto il 3 luglio 1846, notaio Augusto Apolloni, uff. 11, vol. 646, cc. 55-65) il medesimo è detto « uno dei Cursori primari dell'Auditor Camerae », vale a dire del Tribunale Camerale di Montecitorio: evidentemente dal Comune il Danesi era passato alla Camera Apostolica, dove aveva fatto una qualche carriera. Anche due dei suoi figli (Carlo e Luigi) dai medesimi registri parrocchiali (« stati di anime ») risultano avere abbracciato la carriera paterna: entrambi infatti erano Cursori di Campidoglio.

Quello del Cursore (soprattutto se dell'Auditor Camerae) era un ufficio piuttosto importante e d'origini antichissime: oggi (con qualche cautela) potremmo definirlo tra il « corriere » e l'ufficiale giudiziario: ad esso infatti era demandato il compito di convocare cardinali, ambasciatori e simili, di affiggere bandi, editti in determinati luoghi della città, di intimare citazioni, comunicare sentenze, ecc. ecc. Ora, quale simbolo più efficace del colombo potrebbe meglio rappresentare l'ufficio del *cursor*, cioè del « corriere »? A mio avviso, la famiglia dei Danesi, più che il proprio stemma (di cui con ogni probabilità era priva ed a cui con altrettanta probabilità aspirava) intese rappresentare la propria « arte » che si tramandava di padre in figlio e che le aveva permesso, non tanto tramite lo stipendio, quanto a causa delle infinite « mance » che comportava, di acquistarsi il palazzetto patrizio.

Arriviamo ora al 9 ottobre del 1873, allorché, dinanzi al notaio Filippo Buttaoni troviamo i fratelli Carlo e Luigi Danesi da una parte ed il curatore del duca Emilio Massimo (figlio di Mario, morto pochi mesi prima) dall'altra. Le due parti, vale a dire i due proprietari degli edifici confinanti di via Tor de' Specchi, si sono incontrate per rogare un « istromento di permuta di case »; permuta che consiste nella cessione ai Danesi del palazzetto Bonaventura in via dei Coronari numeri 26-29 di proprietà del Massimo, in cambio dell'edificio Danesi ed un versamento da parte di costoro di un conguaglio di 5000 lire in contanti, dato che il primo immobile, stando ai periti (architetti Santarelli e Servi per le rispettive parti), è valutato lire 76.502 e 40 baiocchi, il secondo (quello della Cometa) 71.502 e 40 baiocchi, come risulta dalle stime allegate.

Ma come mai si è arrivati alla decisione di tale « permuta »? Contrariamente al solito, cioè alla consueta ari-

dità degli atti notarili, questa volta le due parti contraenti e per esse il Buttaoni notaio capitolino, vogliono che l'istromento si diffonda anche sulle cause: in tal modo siamo a conoscenza non solo della reale consistenza dei due edifici mediante la minuta descrizione di entrambi da parte dei periti, ma anche delle cause che promossero lo scambio.

Nell'allegato *a* al suo rogito, scriveva il notaio:

« I Signori Carlo, Luigi ed Achille Fratelli Danesi vennero nel decorso anno 1872 nella determinazione di sopraelevare la casa di loro proprietà posta in Via Torre de' Specchj ai civici numeri 6, 7, 8 ed a tale effetto presentarono relativo progetto alle Autorità Comunali, il quale venne con piccole modifiche approvato.

A levante della detta casa Danesi confina sù tutta la sua lunghezza il Palazzo spettante a Sua Ecc.za il Sig.re Duca Don Mario Massimo, il quale palazzo essendo nell'attuali rispettive condizioni dei due fondi di un'altezza maggiore della Casa Danesi ha varie fenestre prospicienti sulla medesima, le quali per la loro esposizione a ponente sono pressoché le uniche del Palazzo che godono del beneficio del sole, essendone le altre o per la loro esposizione, o a causa dei fabbricati posti dicontrao quasi del tutto prive.

« In tale stato di cose ad evitare un grave danno alla Sua proprietà il sullodato Sig.re Duca si diè premura fin dal decorso anno di aprire trattative coi Signori Danesi onde ottenere che colla nuova sopraelevazione fosse recato il minor pregiudizio possibile alle vantaggiose condizioni di quel lato del palazzo. Ma non si poté divenire ad alcun risultato pratico di conveniente efficacia; per cui i signori Danesi iniziarono i lavori di sottofondazione occorrenti perla nuova sopraelevazione e tutto avevano predisposto

a por mano alla sopraelevazione stessa nella corrente primavera.

« In conseguenza di ciò il Sig. Duca Massimo preoccupato sempre del danno che deriverebbe alla sua proprietà dai nuovi lavori, stimò conveniente, anche nell'interesse del suo figlio Don Emilio Duca di Rignano di progettare ai sullodati Sig. fratelli Danesi o l'acquisto della loro proprietà o la permuta di questa con altro fondo di proprietà di Ezzo Sig. Duca. Ricusarono i Sig. Danesi di accedere alla vendita ed annuirono in genere ad un cambio, e dopo varie trattative si restò d'accordo di permutare la casa di cui si è discorso di proprietà dei Sig. Danesi con una casa di proprietà del Sig. Duca Massimo posta in via dei Coronari ai civici numeri 26, 27, 28 e 29.

« Ed essendo necessario per divenire alla progettata permuta conoscere il valore dei rispettivi stabili, Sua Ecc. il Sig. Duca Mario Massimo, anche nell'interesse del Suo Figlio don Emilio Duca di Rignano ed i Sig. Carlo, Luigi, ed Achille fratelli Danesi incaricarono i sottoscritti architetti di redigere una stima a laudo.

« Avendo pertanto i sottoscritti in analogia dell'incarico ricevuto, dato luogo alle opportune ispezioni locali e desunte le notizie tutte risguardanti il reddito dei fondi in discorso passano a stabilirne la valutazione come appresso ».

Redatta la descrizione e la stima dell'edificio di via dei Coronari (che qui tralasciamo), si passa quindi alla « descrizione del fondo » di via Tor de' Specchi 6, 7, 8, da cui risulta la ripartizione interna dell'abitato che, nonostante le parziali trasformazioni interne per l'adattamento a teatro del 1938 ha conservato integra la facciata seicentesca con il portale e le finestre originarie *in situ*.

S. Sisto e la Chiesa del monastero domenicano

« E' composto l'indicato stabile di cantine, piano terreno, due piani superiori, alcuni ambienti superiori al piano dei sottotetti e di varii sottotetti.

« Ha per confine a tramontana e levante la proprietà di Sua Ecc. il Sig. Duca Don Mario Massimo, a mezzogiorno la suindicata via pubblica ed a ponente la proprietà del Monastero di Torre dei Specchj.

Il piano terreno si compone dei seguenti locali:

A) ambiente ad uso di rimessa con ingresso al civico num.o 6.

B) altro ambiente ad uso di rimessa con ingresso al civico num.o 8.

C) endrone con ingresso al civico num.o 7 e cortile.

D) sei ambienti con ingresso dal cortile ad uso di scuderie, carbonara, oliara, ecc.

E) bucatajo, con vasche da lavare alimentate d'acqua di ritorno proveniente dal giardino Malatesta.

Le cantine sono in numero di tre.

Il mezzano è composto di tre ambienti.

Il primo piano ha otto ambienti, cucina, una piccola dispensa ed una terrazza.

Il secondo piano dieci ambienti ed un ballatojo con ringhiera di ferro. Annessi al medesimo vi sono al piano dei sottotetti due ambienti, cucina e sei sottotetti, taluni dei quali si trovano addossati ad un lato del palazzo Massimo, dove attualmente sono parecchie fenestre del palazzo stesso aderenti al tetto di copertura degl'indicati sottotetti.

Nella prima rampa di scale vi è un ambiente per dispensa.

La casa è fornita di pozzo con acqua sorgiva potabile e dell'acqua di ritorno dal giardino Malatesta.

Si ascende ai diversi appartamenti descritti mediante comoda scala con gradini di travertino per le prime due rampe e nelle altre con gradini di peperino.»

CESARE D'ONOFRIO

« Corron tra 'l Celio fosche e l'Aventino / le nubi: il vento dal pian tristo muove umido »... Sotto il cielo imbronciato, in una rigida giornata dell'inverno del 1877, così apparvero all'ultimo dei nostri grandi poeti dell'Ottocento le terme di Caracalla che gl'ispirarono una delle più famose odi barbare. Nel deserto della pianura, nel silenzio interrotto dal gracchiare dei corvi, non vide la basilica costruita agl'inizi del secolo V e alla fine del successivo intitolata a Sisto II, il pontefice sorpreso a celebrare la liturgia nel cimitero di Callisto e decapitato il 6 agosto del 258, durante la seconda persecuzione di Valeriano. Era la più importante tra quelle stazionali, perché, il Sabato Santo, prima di ammetterli al battesimo nella cattedrale del Laterano, vi si esaminavano i catecumeni.

Nella seconda metà del secolo VIII ebbe il primo restauro da Adriano I, che non bastò tuttavia ad arrestarne la rovina. L'acqua della marrana del Celio che alimentava due mulini continuava a eroderne le fondamenta, sicché, incombendo la minaccia del crollo, Innocenzo III ordinò d'interrarla e di costruirvene sopra una più piccola a unica navata. Poche, pertanto, le strutture della basilica paleocristiana rimaste: una parte dell'abside semicircolare con alcuni frammenti delle scene dell'Infanzia di Cristo affrescate da un tardo epigono del Cavallini e sei delle ventiquattro colonne di granito che la dividevano in tre navate.

Innocenzo III non poté completarla e nemmeno ulti-

mare il monastero dove avrebbe voluto riunire le monache, una sessantina in tutta Roma, che non essendo soggette alla clausura, gironzolavano per le strade, s'intratenevano a chiaccherare con la gente, aborrivano da qualsiasi riforma. Due anni dopo la sua morte, nel 1216, i lavori furono ripresi da Onorio III. Demolite le navate laterali, gli architetti innalzarono l'aula capitolare, il chiostro, il refettorio e il dormitorio delle monache, poi, avendo i canonici di Simpringham rinunciato ad assisterle, il papa affidò il monastero e la chiesa a san Domenico, giunto in quegli anni a Roma per continuare l'opera di riforma attuata in Francia, a Prouille.

Non gli fu facile. Amareggiato dal rifiuto oppostogli con vari pretesti dalle monache che non volevano lasciare i monasteri di S. Andrea in Biberatica, S. Ciriaco, S. Maria in Campo Marzio, S. Bibiana e S. Maria in Massima, partì per Bologna. Verso la fine del 1220 tornò a Roma, e dopo altri tentativi, riuscì a convincere soltanto la badessa Eugenia e cinque monache del monastero di S. Maria in Tempulo i cui resti si vedono sulla via della Valle delle Camene, nei pressi del viale Guido Baccelli, le prime cioè che ne accettarono la regola e il 25 febbraio 1221 entrarono nel monastero di S. Sisto.

Il card. Pietro Ferrici y Comentano restaurò la chiesa nel 1478, dotandola del soffitto a cassettoni e di una nuova facciata dal portale erroneamente attribuito dal Vasari, nella Vita di Paolo Romano, a Baccio Pontelli, e circa un secolo dopo, il card. Filippo Boncompagni commissionò a uno scolaro del Maratti gli affreschi che nella calotta dell'abside e sulla volta del presbiterio raffigurano S. Sisto che amministra il battesimo nel carcere e consegna a S. Lorenzo i tesori della Chiesa.



L'aspetto miserevole della chiesa e del monastero domenicano di S. Sisto Vecchio alla fine dell'Ottocento.

Trasferite le monache nel nuovo monastero sul colle del Quirinale nel 1575, sei anni dopo Gregorio XIII destinò l'altro, che prese il nome di S. Sisto Vecchio, alla confraternita dei Pellegrini che vi riunì un gran numero di mendicanti senza fissa dimora, rimastivi fino a quando il medesimo pontefice assegnò loro un altro ospizio nel rione della Regola. Restituì pertanto il monastero alle monache che vi si trattennero fino al gennaio del 1602, allorché vi entrarono i Domenicani.

Fu però un altro titolare, il card. Vincenzo Maria Orsini, che dimostrò particolare affetto per il monastero anche dopo essere stato eletto papa con il nome di Benedetto XIII, sia con il trascorrervi alcuni giorni, quando nella città impazzava il carnevale, sia con l'affidarne il completo restauro al suo architetto preferito, Filippo Ruggizini che ne distrusse purtroppo le superstiti reliquie medievali. Modificò la facciata della chiesa che segna il periodo di transizione dal barocco al neoclassico, poi il presbiterio e il coro, perfino il campanile ducentesco che solamente dopo i lavori iniziati nel 1936 da Guglielmo Palombi e conclusi sull'intero complesso nel 1968 dall'olandese Herman Geertman, ha riacquisito la fisionomia originaria.

Le trentadue « storie » della vita di S. Domenico, dal pellegrinaggio compiuto dalla mamma Giovanna d'Aza al santuario di Silos per ottenere la grazia di dare alla luce un figlio maschio, fino alla di lui morte, il 6 agosto 1221, a Bologna, furono affrescate dal lucchese Andrea Casali nelle lunette del chiostro. Sono poco importanti per la storia dell'arte, come le tele di Emanuele Alfani, uno scolaro di Sebastiano Conca, sui quattro altari della chiesa consacrata il 14 settembre 1727. Sul primo di de-



L'aula capitolare e il refettorio trasformato in scuderia dei cavalli che trasportavano i carri funebri al Verano.

stra sono raffigurati la Madonna, i Ss. Domenico, Tommaso d'Aquino, Giacinto, Caterina da Siena, Rosa da Lima e Pio V; sul secondo i Ss. Domenico, Filippo Neri, Tommaso d'Aquino e Agnese da Montepulciano. Sui due di sinistra la Vergine che con la Maddalena e Caterina di Alessandria appare a un fratello laico del convento di Rosano Calabro che voleva conoscere le sembianze di S. Domenico, e di S. Vincenzo Ferreri che risuscita un bambino la cui carne gli era stata servita in una locanda.

Stremati dalle febbri malariche, i Domenicani espulsi dall'Inghilterra che l'abitavano dal 1677 furono costretti ad abbandonare il monastero nel 1798 e a trasferirsi in quello di S. Clemente, nei pressi del Colosseo. Nel frattempo restaurarono l'aula capitolare che agli inizi del Settecento il maestro generale Serafino Sicco aveva fatto decorare con affreschi che l'umidità aveva distrutto. Per riaffrescarla, il priore del convento di S. Sabina, Giacinto Mullooly v'inviò il confratello Giacinto Besson, che da giovane aveva frequentato le lezioni di Ingres, e nel 1855 vi rievocò in quattro grandi composizioni altrettanti miracoli di san Domenico.

Sulla prima il Santo che restituisce la vita al figlioletto di una donna che aveva ascoltato una sua predica a S. Marco; su altre due al giovane Napoleone Orsini caduto da cavallo e all'architetto precipitato da un'impalcatura del chiostro; sull'ultima due angeli che nel refettorio distribuiscono ai frati il pane di cui erano rimasti privi, scena che non poté completare perché, nominato superiore della missione di Mossul, partì per l'Oriente. Nelle tre lunette S. Domenico che dai Principi degli Apostoli riceve il bastone di predicatore itinerante e il libro del Vangelo, la corona del rosario dalla Madonna e il suo

legendario incontro con S. Francesco nella basilica lateranense. Sui due pilastri, infine, Agnese da Montepulciano, Caterina da Siena, Rosa da Lima e Caterina de' Ricci.

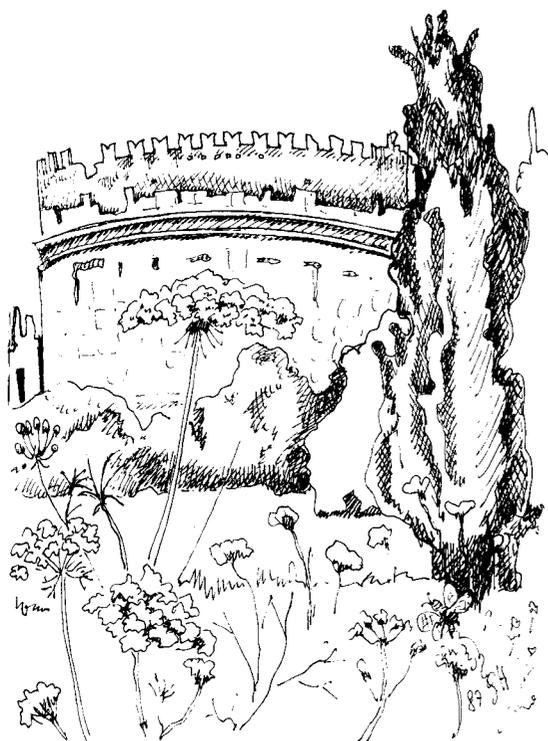
Ma una sola parte dell'aula capitolare. Perché, molto prima della visita compiutavi da Gregorio XVI il 17 agosto 1835, il chiostro era diventato il laboratorio per la fabbricazione della carta da bollo della Camera Apostolica. Nel 1873 il Comune adibì l'altra metà a fienile, e il refettorio a scuderia dei cavalli che trasportavano i carri al cimitero del Verano. Uno spettacolo desolante, una situazione che sembrava destinata a perdurare chissà fino a quando.

Ma un bel giorno, come si legge nelle favole, esattamente sedici anni dopo il Carducci, dal monastero di S. Maria a Misilmeri, vicino a Palermo, giunse a Roma una piccola suora. Si chiamava Maria Antonia Lalia. Come Filippo Neri che avrebbe voluto recarsi nelle Indie e Teresa d'Avila tra i Mori, desiderava aprire un collegio per le ragazze povere in Russia. Dalla S. Sede non ne ebbe il permesso. Fu una fortuna per il vecchio monastero di S. Sisto intorno al quale continuavano a gracchiare i corvi e a svolazzare le zanzare, ma che oggi prospetta sul piazzale Numa Pompilio, in uno dei paesaggi più suggestivi del Celio.

Dopo averlo ripulito e provveduto alle più urgenti riparazioni, il 17 gennaio 1893 ne prese possesso con le prime consorelle della congregazione da lei fondata, le Domenicane di S. Sisto Vecchio che ora vi dirigono un convitto, le scuole materne e magistrali, una di taglio e di cucito, la tipografia per l'apostolato della buona stampa. Ma gli anni della piccola suora furono tutt'altro che lieti. Deposta dalla carica di superiora, allontanata perfino da Ro-

ma, si ritirò nella casa da lei aperta a Ceglie Messapico, in provincia di Brindisi, dove morì il 14 aprile 1914. Riposa in un sarcofago nell'aula capitolare del monastero di S. Sisto, dove nel 1965 è stata composta anche la salma di Maria Cecilia Fichera, succedutale dieci anni dopo nel governo della congregazione.

MARIO ESCOBAR



Il Pater di François Coppée, una prima mondiale a Roma nel 1890

Nel gennaio 1890, viene dato al teatro Valle, in prima mondiale, il dramma in un atto di François Coppée¹, *Le Pater*, proibito a Parigi, nel dicembre 1889, mentre se ne preparava la rappresentazione alla Comédie-Française. Il teatro italiano allora difetta di autori validi, di compagnie stabili, di sedi fisse, di una lingua unica e si riduce ad imitazione del teatro francese. La trinità Sardou, Augier, Dumas, soffoca i timidi tentativi italiani, non lasciando posto che ad un Cossa o ad un Verga. I commediografi si fanno perfino traduttori di opere francesi: Ferdinando Martini traduce *La Perle*, Enrico Panzacchi *Severo Torelli* di Coppée e *L'Abbesse de Jouarre* di Renan, Luigi Suner *Le Pater* di Coppée.

Precisamente questi due drammi vengono dati a Roma, in prima mondiale, *L'Abbesse* nel 1886, *Le Pater* nel 1890. Se Ernest Renan serba legami particolari con Roma, dall'epoca del suo primo soggiorno nell'Urbe, nel 1849,

¹ Il ritratto di François COPPEE (1842-1908) qui riprodotto, schizzo di Leonetto CAPPIELLO, è stato scelto perché pubblicato da un quotidiano romano — « Parigi di giorno e di notte », *Il Giorno*, Roma, A.I., n. 8, 17-12-1899, p. 4. —. Sembra che lo schizzo ed altri, dati i 10, 12, 17-12-1899 e 26-1-1900 dal quotidiano, siano sfuggiti al bibliografo del caricaturista, nel Catalogo *Cappiello* 1875-1942, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1981, pp. 188, 191. Il Catalogo riproduce lo schizzo, come una preparazione ad un album pubblicitario del 1904, posseduto oggi dal Cabinet des Dessins du Louvre, n. 37706: *cfr.*, *Ibid.*, n. 168, p. 82; pp. 96, 98.

e vi torna frequentemente tra il 1872 ed il 1881, corrispondendo con archeologi e letterati, François Coppée conosce l'Italia, avendo visitato Torino, Venezia, e soggiornato con piacere a Milano nel 1877, ed avendo tratto spunti dal viaggio italiano del 1882 per il suo *Severo Torelli*². È in rapporti di amicizia con un Milanese ed un Romano, per origini o per gusti francesizzati, Luigi Gualdo e Giuseppe Primoli³. François Coppée accademico dal 1884, parnassiano poi mutato in poeta intimista che predilige gli ambienti popolari dei sobborghi parigini, è anche autore teatrale. Le sue opere più importanti in quel campo, *Le Passant* nel 1869, *Severo Torelli* nel 1883, *Les Jacobites* nel 1885, vengono tradotte e rappresentate in Italia.

Le Pater è colpito dalla proibizione perché tratta del perdono tra Comunardi e Versagliesi nel 1871, impersonato da una protagonista straziata dal dilemma intimo tra pietà e rifiuto di Dio. La prima mondiale a Roma si spiega perché Coppée riscuote in Italia un successo verificabile nel fatto che i suoi versi e le sue novelle sono frequentemente pubblicati dai periodici, e le sue opere destano l'attenzione dei critici⁴. I periodici romani gli dedicano regolarmente articoli: se nella *Gazzetta letteraria*

² Cfr. François COPPEE, *Lettres à sa mère et à sa soeur*, Lemerre, Paris, 1914, pp. 160-168, 203-204; Léon LE MEUR, *La Vie et l'oeuvre de François Coppée*, Spes, Paris, 1932, pp. 61, 66; Raffaello BARBIERA, *Il salotto della contessa Maffei e la società milanese*, Treves, Milano, 1895, p. 304, cita il soggiorno di Coppée a Milano, nel 1876. Né la Corrispondenza né la Biografia menzionano la prima romana di *Le Pater* ed il soggiorno a Roma di Coppée nel 1890.

³ Cfr., Pierre DE MONTERA, *Luigi Gualdo (1844-1898)*, Ed. di Storia e Letteratura, Roma, 1983, pp. 25, 29, 33 e *passim*; Lettere inedite di Gualdo a Coppée, pp. 179-290; su Giuseppe Primoli, *cfr.*, *infra*.

⁴ Cfr. Pia FALCIOLA, *La Littérature française dans la presse vériste italienne*, Sansoni-Didier, Firenze-Paris, 1977, p. 68.

torinese e poi milanese, per l'ultimo ventennio dell'Ottocento, il Coppée è recensito o evocato dodici volte⁵, nell'omologo *Fanfulla della domenica*, settimanale romano, lo è ben venti volte. Di questi articoli nella stampa della capitale, sono autori i più brillanti letterati dell'epoca: Enrico Panzacchi nel dicembre 1883, elogia Coppée per la forza del sentimento e la delicatezza dei versi, sebbene ne segni i limiti di artista borghese nell'anima⁶. Nel 1884, Panzacchi traduce *Severo Torelli*. Federico de Roberto dedica, nel 1887, nel *Fanfulla della domenica*, un articolo a Coppée, analizzandone « l'agilità » del verso, e la tristezza che trapela da tutta l'opera, ma « composta, piena di grazia e quasi sorridente »⁷. Nel 1889, Luigi Suner traduce una novella dello scrittore francese, che viene presentata in prima pagina del *Fanfulla della domenica*⁸. Lo spigliato quotidiano *Capitan Fracassa* dà, nel gennaio 1890, un « Barbanera letterario », serie di parodie fra le quali vengono contraffatti due soli francesi, Zola e Coppée, il che attesta la fama di questo⁹. Proprio nel 1890, l'importante settimanale romano *La Tribuna illustrata* pubblica il romanzo di Coppée appena uscito a Parigi, *Una Giovinezza*, e Panzacchi, nello stesso mese di marzo, fa

⁵ Giorgio MIRANDOLA, *La Gazzetta letteraria e la Francia*, Accademia delle Scienze, Torino, 1971, p. 120; tuttavia questa rivista offre quattro scritti del Coppée, *cfr. Ibid.*, p. 101, mentre il *Fanfulla della domenica* ne presenta soltanto due.

⁶ Enrico PANZACCHI, « François Coppée », *Fanfulla della domenica*, Roma, A. V., n. 51, 23-12-1883, p. 1.

⁷ Federico DE ROBERTO, « François Coppée », *Ibid.*, A. IX, n. 31, 31-7-1887, pp. 3-4.

⁸ François COPPEE, « Un rifiuto del mare », *Ibid.*, A. XI, n. 22, 2-6-1889, p. 1.

⁹ « Il Barbanera letterario », *Capitan Fracassa*, Roma, A. XI, n. 2, 2-1-1890, p. 1.

nella rivista un elogio vibrante del poeta francese, che gli pare più apprezzato in Italia che Sully Prudhomme, Théodore de Banville e Leconte de Lisle¹⁰. A Roma, il Coppée trova dunque un ambiente favorevole alla rappresentazione del suo dramma.

All'inizio di *Le Pater*, per i tipi di Alphonse Lemerre¹¹, viene presentata la lettera dell'autore al redattore capo del *Figaro*, datata 19 dicembre 1889. Coppée protesta contro la proibizione del suo dramma, obiettando che la Comédie-Française lo ha accettato unanimemente, nel gennaio 1889 ed ha distribuito le parti. Si difende dall'aver cercato di suscitare un successo scandalistico: « J'ai usé simplement de mon droit de poète en plaçant une scène qui vaut ce qu'elle vaut, mais que je crois inspirée par un sentiment très humain et par la morale évangélique-dans les journées de Mai 1871, comme j'aurais pu lui donner pour cadre les massacres de la Saint-Barthélémy ou ceux de Septembre 1792 »¹². Sottolinea il ridicolo timore del governo francese nei riguardi di un atto unico.

L'azione è posta a Belleville nel maggio 1871. Lo scenario particolareggiato ricostituisce l'ambiente tipico della poesia di Coppée. Una camera dà su un giardinetto di rose dal quale si scorge un vicolo della periferia parigina, con fumaioli di fabbriche. L'arredamento della camera appare disadorno, con una credenza rustica, un tavolo tondo e seggiole di paglia. Vi si aggiungono una scrivania a

¹⁰ Enrico PANZACCHI, « Francesco Coppée », *La Tribuna illustrata*, Roma, A. I, n. 9, 2-3-1890, p. 135. *Una giovinezza*, cioè *Toute une jeunesse*, annunciato il 23 febbraio, inizia il 9 marzo: *Ibid.*, n. 10, 9-3-1890, p. 154.

¹¹ François COPPEE, *Le Pater, drame en un acte, en vers*, Alphonse Lemerre, Paris, [1889], pp. 30.

¹² *Ibid.*, p. II.

Il « Pater » al Valle.



— Caro Rossi, quel vostro *Pater* mi pare una cosa troppo funebre!
 — Mah! che ci volete fare! Il mondo intero è ridotto da qualche tempo un... *Valle* di lagrime.

Don Chisciotte della Mancina, Roma, n. 25, 26-1-1890, p. 1.

cilindro ed una biblioteca di mogano, ma viene precisato che questa contiene volumi non rilegati; alle pareti, un crocifisso d'avorio e due quadri di tema religioso, sul camino una Madonna di gesso colorato.

Un prete è stato preso in ostaggio dai Comunardi, e fucilato, sebbene fosse conosciuto ed amato da tutto il circondario. La vecchia serva di casa si augura che i Versagliesi facciano strage: « Ce sera pain béni »¹³ esclama, usando l'espressione familiare che accenna all'offerta nelle funzioni del pane benedetto, ed introducendo implicitamente il concetto di guerra religiosa. L'altro personaggio della prima scena, una giovane popolana dei sobborghi, non trattiene un moto scandalizzato per questa violenza, e fa presente alla vecchia serva che l'eccidio è orrendo:

« Le ruisseau, derrière la mairie
Du vingtième, hier soir, était rouge de sang »¹⁴.

Essa sottintende che innocenti siano anche tra le vittime comunarde. Fin dall'inizio della prima scena, si sente il sinistro tiro del plotone, ed alla quarta scena di nuovo echeggia la sparatoria.

Nelle sue prime parole, all'entrata in scena, la protagonista Rose evoca la strage, sicuramente ancora viva nella memoria dei Francesi del 1889:

« Ces prisonniers, ce mur, tous ces fusils en joue! »¹⁵

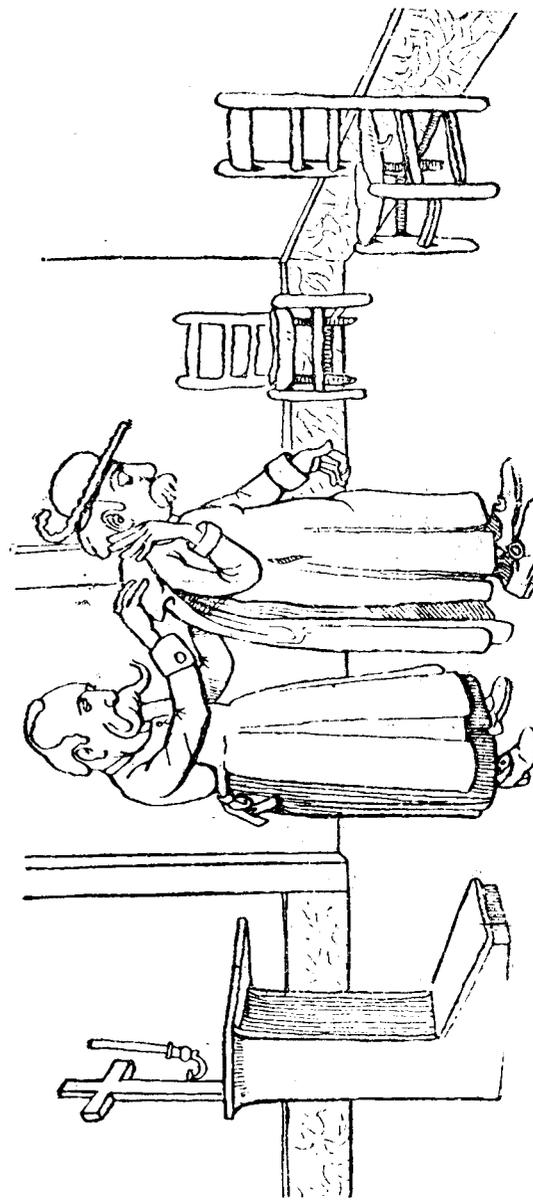
La reazione di Rose si rivela violenta al punto di augurarsi di poter strozzare uno dei banditi che le hanno uc-

¹³ *Ibid.*, p. 4.

¹⁴ *Ibid.*, p. 5.

¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

IL PATER... PATRIÆ.



ciso il fratello, e di temere che qualche pietoso dia riparo ad uno di essi. Dedicatasi per tutta la vita al fratello minore, è ferita nel suo amore troppo umano, e rifiuta le consolazioni del curato, avendo perso la fede nella giustizia divina. Dio, se esiste, è crudele o impotente. Rose oppone l'atroce realtà della salma crivellata all'immagine fittizia del martire, e maledice il cielo immutabilmente sereno mentre arde Parigi. Richiamata dal curato al ricordo del morto misericordioso, essa cerca di rintracciare i legami a volta a volta materni e filiali che la univano al fratello in modo tanto stretto che s'intendevano tacitamente:

« Mais on se comprend bien sans parler quand on s'aime »¹⁶

Con tenerezza, la protagonista rievoca l'amore di cui circondava il fratello, e si augura di morire per lo strazio della separazione:

« Je veux sentir couler ma vie avec mes larmes ». ¹⁷

ma ritrova l'impeto di violenza, per un attimo assopita, rallegrandosi di sentire gli spari che la vendicano. Ai poveri abitanti dei sobborghi, Rose rivolge tutto il suo rancore, ripensando le innumerevoli bontà usate nei loro riguardi dal fratello e la morte ricevuta in premio dalle mani dei beneficiati arrolati nella Comune. Il curato le rammenta che il Dio per il quale il giovane prete è morto è un Dio di clemenza, e se il fratello tornasse redivivo concederebbe pietà e perdono agli uccisori, a loro volta in pericolo di morte.

Rose, rimasta sola, tenta di pregare, ma non resiste alle parole di perdono del *Pater*:

¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

« Il me brûle les mains, ce chapelet damné! »¹⁸

In quel momento, irrompe sulla scena un uomo scarmigliato, vestito da federato, braccato dai Versagliesi, che chiede asilo alla donna, in nome dell'uomo che le è caro, padre, figlio, sposo o fratello. Rose duramente gli rivela di essere sorella dell'abbé Morel fucilato e lo minaccia di denunciarlo alla folla quale assassino. Il fuggiasco, membro della Comune, si protesta innocente della strage, ed accusa la donna, come i preti ed i devoti, di fingere la carità e di ignorare il perdono. Scossa, Rose rammenta i consigli pietosi del curato e, repentinamente, allorchè la serva entra ad annunciare l'arrivo dei soldati, porge tonaca e cappello da prete al proscritto, additandogli la porta della camera. Ai soldati ed all'ufficiale, la donna obietta la sua poca indulgenza per i Comunardi, e presenta il fuggiasco vestito da prete come suo fratello. Partiti i Versagliesi, l'uomo ringrazia la protagonista, che gli ingiunge di fuggire con l'abito talare per trarsi in salvo. Rose riprende allora il rosario, invocando il fratello benamato, e la tela cade sulle parole del perdono e della liberazione dal male.

Riflessi autobiografici si scorgono nel dramma, dall'amore costante che lega la sorella maggiore Annette e François Coppée, all'ambiente sereno della rue Oudinot dove vivono dal 1870. Inoltre, sotto il gran conflitto del 1871, corre un altro profondo contrasto, quello tra la campagna e la città. Lo scenario, con il giardinetto di rose e la via periferica erta di fumaioli, concretizza questa opposizione, che viene ribadita nei personaggi della prima scena, Zélie, la vecchia serva, « en bonnet de paysanne »

¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

e la giovane vicina « en cheveux »¹⁹. La serva dal parlare rustico incolpa la capitale:

« Moi, je n'y connais rien; je suis de la campagne.
Mais vos Parisiens, c'est tous des gens à baigne »²⁰.

La protagonista nata da genitori borghesi, ma ancora per metà contadini, ha rifiutato il matrimonio con un ricco proprietario di fattoria, per seguire il fratello prete nel sobborgo povero di Belleville. Colpita dalla notizia della morte di questo, lancia improprie contro Parigi. Lagnandosi della perdita, invoca gli usi della campagna, e, contro il curato che la richiama alla fede, proclama di aver ritrovato gl'istinti del popolo. La città significa insieme progresso e violenza, mentre la campagna costituisce una forza conservatrice ma egoista. Unica conciliazione fra le due, appare la pietà ispirata alla fede. *Il Pater* si fa l'eco delle difficoltà dell'inurbarsi dei contadini nei sobborghi della capitale francese sullo scorcio dell'Ottocento. Vi si avverte la predilezione dell'autore per una Parigi dimessa, ancora rustica, nella quale da modesto pedone si aggira alla ricerca dell'umile realtà.

Non a questa prospettiva prettamente parigina, bensì alla visione storica ed al concetto del perdono, badano i critici dopo la prima a Roma. Fin dal dicembre 1889, il quotidiano *Capitan Fracassa* accenna alla polemica di cui è oggetto Coppée, e nel gennaio 1890, Enrico Panzacchi dedica alla preparazione della rappresentazione un articolo in prima pagina, nel quale dichiara la soddisfazione dei suoi concittadini per questo primato italiano²¹. Do-

¹⁹ *Ibid.*, pp. 3, 4.

²⁰ *Ibid.*, p. 5.

²¹ *Cfr.*, ALPINO, « *Fracassa in Francia* », *Capitan Fracassa*, Roma, A. X, n. 340, 13-12-1889, p. 2; ENRICO PANZACCHI, « *Il Pater di Francesco Coppée* », *Ibid.*, A. XI, n. 11, 11-1-1890, p. 1.



Il Giorno, Roma, A. I., n. 8, 17-12-1899, p. 4.

po la prima, al Teatro Valle, con traduzione in prosa di Luigi Suner, per la Compagnia di Cesare Rossi, il quale recita la parte del curato, il 25 gennaio 1890, viene data nel *Capitan Fracassa* una relazione dell'innegabile successo. Il critico vi analizza con sottigliezza: « [...] quello sfogo di dolore che sale e scende con abili variazioni tutta la gamma dalle furie feroci della vendetta al pianto disperato [...] »²². Nei quotidiani rivali, *La Tribuna* e il *Don Chisciotte della Mancia*, Salvatore Barzilai e Emilio Faelli, invece, bollano gli argomenti della protagonista come i più tristi dell'ateismo; il secondo dà questo spiritoso riassunto: « Dramma in un atto, due crocefissi, due preti, due frazioni di preghiera e molti dispiaceri »²³. La traduzione di Luigi Suner, se non toglie il tono lugubre all'originale, gli pare elegante, e l'interpretazione della signorina Glech e di Cesare Rossi merita ogni elogio. Faelli riconosce il successo della serata, ma giudica severamente: « [...] il Coppée ha voluto far servire la sua musa lagrimosa e il suo sentimentalismo di maniera al conservatorismo e a una propaganda malinconica »²⁴.

Il 2 febbraio 1890, il settimanale *Fanfulla della domenica* dedica un articolo al dramma. Attribuisce la proibizione del Municipio parigino al favore che riscuotono allora i Comunardi, o al timore che il dramma susciti uno slancio religioso. I compositori francesi vengono a ri-

²² « Sul carro di Tespi, *Il Pater* di Francesco Coppée al Valle », *Ibid.*, n. 25, 25-1-1890, p. 3.

²³ CIMONE [EMILIO FAELLI], « *Il Pater* », *Don Chisciotte della Mancia*, Roma, A. IV, n. 24, 25-1-1890, p. 3; S.B., « *Teatri-Pater* », *La Tribuna*, Roma, A. VIII, n. 26, 26-1-1890, p. 3.

²⁴ *Don Chisciotte della Mancia*, p. 4. Nel numero seguente del quotidiano, *Il Pater* viene usato in due disegni umoristici a fine politico: *cfr.*, n. 25, 26-1-1890, p. 1.

cevere in Italia il battesimo della gloria prima di ottenerlo in patria, rammenta il critico anonimo, che cela probabilmente Eugenio Checchi, il quale non si stanca di ribadire che Berlioz, Gounod, Bizet e Massenet conseguirono il successo in Italia quando ancora erano ignorati o derisi in Francia. Ringalluzzito da questa prima data a Roma, il giornalista proclama: « [...] sarà una prova di più che nel campo dell'arte noi non chiediamo mai il passaporto a nessuno »²⁵, senza piegarsi a considerare questa prima mondiale come una testimonianza fulminea dello stato di soggezione del teatro italiano, il quale solitamente aspetta per lo meno qualche settimana la rappresentazione delle tragedie e commedie parigine.

Il 4 aprile 1890, Coppée viene a mietere gli allori, ed al suo soggiorno romano fanno eco il *Don Chisciotte della Mancia*, *La Tribuna* ed il *Capitan Fracassa*, il quale precisa che il poeta francese alloggia in un appartamento ammobiliato della palazzina Zuccari, a Trinità dei Monti, assiste alle cerimonie di San Pietro, ed è stato ricevuto da Hébert, direttore dell'Accademia di Francia a Roma²⁶. Coppée rivede anche il conte Giuseppe Primoli, con il quale mantiene legami di amicizia, e che, nel 1883, ha dedicato un articolo a *Severo Torelli*, nel *Fanfulla della domenica*²⁷. Su un *kakemono* del conte, libro d'oro di

²⁵ IL FANFULLA DELLA DOMENICA, « *Il Pater* di Francesco Coppée », *Fanfulla della domenica*, Roma, A. XII, n. 5, 2-2-1890, p. 3.

²⁶ RONZINANTE, « S.P.Q.R. », *Don Chisciotte della Mancia*, Roma, A. IV, n. 92, 4-4-1890, p. 3; « Francesco Coppée », *Capitan Fracassa*, Roma, A. XI, n. 95, 5-4-1890, p. 3; « Cronaca di Roma », *La Tribuna*, Roma, A. VIII, n. 94, 4-4-1890, p. 3. Il biografo di Hébert non menziona quest'incontro: *cfr.* René Patris d'UCKERMANN, *Ernest Hébert 1817-1908*, Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1982.

²⁷ *Cfr.* Marcello SPAZIANI, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina*, Ed. di Storia e Letteratura, Roma, 1962, pp. 208, 281; Giusep-

quest'ambasciatore della cultura tra Italia e Francia, si legge un sonetto firmato François Coppée, « Ruines du cœur », tipico della maniera del poeta che sfugge il grandioso per rifugiarsi nell'umiltà:

« Mon coeur était jadis comme un palais romain
Tout construit de granits choisis, de marbres rares.
Bientôt les passions, comme un flot de barbares,
L'envahirent, la hache ou la torche à la main.
[...]
Mais tu parus enfin, blanche dans la lumière;
Et, bravement, afin de loger mes amours,
Des débris du palais j'ai bâti ma chaumière »²⁸.

Ferdinando Martini, nelle pagine di diario, inserite in *Confessioni e ricordi*, evoca la serata offerta dal conte Giuseppe Primoli in onore di Coppée, nell'aprile 1890, presenti il principe Napoleone e la marchesa di Saint-Paul, ed Hébert con due « pensionnaires » di Villa Medici. Coppée dichiara che nella prossima elezione all'Académie française voterà per Zola. Pregato di leggere versi, recita due poesie e tutto *Le Passant* con tono monocorde tale da addormentare il principe, e provoca risate mal represses quando pronuncia il verso:

« Lorsqu'on dort on ne peut savoir, mais l'on devine ».

Ferdinando Martini giudica Coppée antipatico e tronfio. Lo dice smarrito lontano dalla cerchia degli adulatori

pe PRIMOLI, « A proposito di Severo Torelli di F. Coppée », *Fanfula della domenica*, A. V, n. 48, 2-12-1883, p. 2.

²⁸ *Frammenti di un salotto. Giuseppe Primoli, i suoi kakemono e altro. Roma capitale 1870-1911*, Marsilio, Venezia, 1983, p. 43; cfr. una fotografia del poeta con dedica a G. Primoli, e Silvana CRITELLI, « I poeti francesi », *Ibid.*, p. 38.

parigini: « [...] se ne vendica coll'ostentare di non voler vedere nulla della città eterna »²⁹. Di questo viaggiatore cieco davanti a Roma, il Martini giudica, concorde con il principe Napoleone: « Povero poeta con poveri ideali, e capace soltanto di povera arte; animo gretto ed angusto »³⁰. È probabilmente l'acceso patriottismo dello scrittore francese a provocare lo sdegno di Martini. Eppure Coppée, benché accusi gl'Italiani d'ingratitude, si dichiara favorevole al riavvicinamento tra Francia ed Italia, sorelle latine³¹.

Nel 1896, facendo per un quotidiano parigino la recensione del *Rome* di Zola, Coppée rievoca il proprio soggiorno romano di una quindicina di giorni, sei anni prima. Benché confessi di ricordare la drogheria conosciuta nell'infanzia più di San Pietro, e si dilunghi sulle delusioni dell'arrivo, paragonando il Tevere alla Bievre, il Corso alla rue Saint Honoré, e sferzando lo stile barocco, afferma che per capire Roma, occorre bighellonare, « se laisser vivre »³², osservando il popolino per le vie: « [...] evivrez-vous de lumière chaude et bleue. [...] vous êtes séduit, conduit, charmé. Rome alors parle à votre âme. [...] Et vous ne pouvez plus partir qu'avec un déchirement. J'en étais là quand j'ai quitté Rome [...] »³³. Il poeta aggiunge che

²⁹ Ferdinando MARTINI, *Confessioni e ricordi*, Treves, Milano, 1929, p. 269. Tuttavia *La Tribuna* asserisce che Coppée si mostra entusiasta di Roma, « Cronaca di Roma », *La Tribuna*, A. VIII, n. 95, 5-4-1890, pp. 2-3.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Cfr., François COPPEE, « Préface », Maurice FAUCON, *Italie*, Lemerre, Paris, 1889, p. VIII; « Manifestations italiennes », *Mon franc parler*, Lemerre, Paris, 1893, pp. 310-316.

³² François COPPEE, « Après une lecture de Rome », *Le Journal*, Paris, A. V, n. 1325, 14-5-1896, p. 1.

³³ *Ibid.*

La nuova chiesa secondo il progetto Maderno

serba preziosamente un acquerello di Chédanne, allora pensionato di Villa Medici, il quale rappresenta il paesaggio ch'egli vedeva dalla finestra di Trinità dei Monti. Conclude inneggiando a Roma « dont tout homme de pensée, d'art et de poésie se proclame citoyen [...] »³⁴. L'ammirazione per Roma, come l'augurio di fraternanza latina appaiono rari nella Francia di allora.

È proprio l'ideale di conciliazione espresso nel *Pater* a commuovere il popolo romano. Il perdono concesso dalla sorella del prete ucciso al Comunardo braccato nel 1871 dai Versagliesi desta negli animi degli spettatori il ricordo dell'epoca d'ambasce risalente precisamente al non lontano 1870, a quella Breccia, ferita aperta nelle mura dell'Urbe, ma rimarginata nel 1890, in un consenso quotidianamente verificato, anche se non dichiarato, tra Vaticano e Quirinale. La poetica di François Coppée, in bilico tra laicità democratica e cristianesimo popolare traduce nel registro drammatico le nuove tendenze sociali e religiose che allora si fanno luce. *Il Pater* suona come l'augurio della riconciliazione e dell'armonizzazione, suggerito da un poeta delle piccole cose, nell'ambiente crepuscolare dello scorcio dell'Ottocento.

ANNE-CHRISTINE FAITROP

Non è stato possibile rintracciare tra i documenti d'archivio della Fabbrica di S.P., il testo originale del bando del concorso, né della decisione presa al Quirinale dal Collegio Cardinalizio quando si decise di abbattere la restante porzione della Basilica Costantiniana, e neanche la data della proclamazione di Carlo Maderno a vincitore del concorso. Non c'è da meravigliarsi, se, com'è stato descritto nello studio precedente¹, prima del rintraccio del fondamentale documento, detto « il piano di pergamena », non si sapeva con certezza, quale fosse il progetto originale di Bramante per la costruzione voluta da Giulio II. Maderno e Giovanni Fontana divennero architetti di San Pietro nel 1603, dopo la morte di Giacomo della Porta, con il salario mensile di 50 scudi.

La ricostruzione dei più recenti eventi è possibile attraverso l'ampia narrazione del Grimaldi², che cita i nomi dei partecipanti al Concorso e precisa l'inizio dei lavori per realizzare il progetto. Il 5 novembre 1607 i muratori diedero inizio alla fondazione della nuova facciata e del gran Portico. La prima pietra doveva essere calata nelle fondamenta benedetta da Paolo V nella Cappella del Palazzo Apostolico del Quirinale e portata in sito da Gia-

¹ E. FRANCIA, *1506-1606. Storia della Costruzione del Nuovo San Pietro*, De Luca, Roma 1971.

² Cfr. G. GRIMALDI, *Descrizione della Basilica di S. Pietro in Vaticano*, pp. 243-244, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma 1972.

³⁴ *Ibid.*

come Antonio Nomacchio, economo della Fabbrica e da Cosimo Ghetti, sovrastante, il 12 febbraio 1608, domenica di Sessagesima. La pietra marmorea era lunga due palmi e larga un palmo e tre quarti.

Ecco il racconto contenuto nel II volume dell'Archivio del Capitolo: « 1607. Lunedì 7 maggio il Card. Pallotta, Arciprete della Basilica Vaticana, del titolo di S. Lorenzo in Lucina, alle ore XI "jecit lapidem in nova fundamenta Basilicae effossa, palmis sexaginta, hoc ritu servato... Fundamentum respicit aditum sacello Gregoriani effossum pro aedificando Sacratio: in cuius medio, ipso praesente idem lapis demissus est" »³. Tutte le cerimonie in quel periodo si facevano nella Cappella delle Reliquie.

Parteciparono al Concorso « architecti in Urbe praestantissimi », come spiega il Grimaldi: Flaminio Ponzio, Carlo Maderno, Giovanni Fontana, Girolamo Rainaldi, Niccolò Braconius della Diocesi di Como, Ottavio Torriano. Da Napoli partecipò Domenico Fontana, Giovanni Antonio Dosio e Ludovico Cigoli. I Cardinali addetti alla Fabbrica, sotto la Presidenza del Card. Evangelista Pallotta, Arciprete della Basilica, dopo che il Collegio dei 60 istituito da Sisto V era stato disciolto, scelsero il progetto del Maderno, il quale, per ordine di Paolo V, fece eseguire un modello in legno dei disegni elaborati in pianta. La realizzazione del bozzetto fu affidata all'ebanista-falegname, che fece un modello in legno, Giuseppe Blanco di Narni, « sumptuoso operi », perché anche gli inesperti si rendessero conto di quanto s'intendeva fare e manifestassero il loro parere.

Era naturale che la diversità delle opinioni si manifestasse in modo vivace. L'*Avviso* del 15 giugno, p. 168, asserisce che Paolo V voleva abbattere l'antica basilica e

³ Cfr. G. GRIMALDI, *Liber Instrumentorum*, p. 93.

aggiungere « due altre cappelle come la prima »; mentre l'*Avviso* del 18 giugno 1605 informa che la Congregazione aveva per scopo « di tirare a perfezione la fabbrica di San Pietro conforme al disegno di Michelangelo »; quello del 28 settembre assicura che Paolo V « si non fussi che tenesse opinione contraria... l'animo suo era di gettar a terra la fabbrica vecchia per fuggire la spesa grande che andrebbe in volerla risarcire ». Invece l'*Avviso* del 17 settembre 1608 conferma che « la Congregazione ha deciso di abbattere la vecchia chiesa »⁴.

Il Milizia, sempre aspro, accusò il Maderno « reo di lesa architettura », mentre il Baglione, parlando di Paolo V, avverte che « egli demolì la parte del vecchio tempio vaticano e vi fece la nuova aggiunta di sei cappelle e del Voltone, aperse il portico e vi eresse la gran facciata... Ha sempre questa facciata fatto moto (osserva il Baglione che scrive assai più tardi, nel 1642), e per l'acqua e per essere sul circo di Nerone ».

Anche i più moderni studiosi come H. Hibbard nell'esemplare saggio citato⁵ riprende l'antica polemica che la « nave » o « prolunga » del Maderno fu creata non per ragione di architettura vera, ma per l'imposizione dei cerimonieri che trovavano troppo meschino lo spazio del piedritto della croce greca, per la sontuosità delle funzioni liturgiche e per il solenne torneare delle grandi processioni. « La nave fu largamente imposta, egli scrive, dalla chiesa esistente in misure e articolazioni: pilastri e archivolti segnano ciò che già era stato costruito al fine

⁴ H. HIBBARD, *Carlo Maderno and Roman Architecture, 1580-1630*, vol. X, A. Zwemmer Ltd, London 1971, p. 156 e L. PASTOR, *Storia dei Papi*, vol. 26, pp. 388 ss.

⁵ Cfr. H. HIBBARD, *Ibid.*, pp. 157 ss.

di creare uno spazio unificato e al tempo stesso di cambiare la proporzione della vecchia centralità ».

Rileva tuttavia, lo Hibbard che l'interno è armonico, ritmico, nella progressione dei pilastri. Allo scopo di conservare la progressione centrica, Maderno fece la nave più alta e più larga dei vecchi bracci di crociera, illuminata da sei finestre, ottenendo che l'altezza, la larghezza e la luce distinguessero la nuova basilica dalla vecchia, e si preoccupò di ottenere l'omogeneità all'interno delle cappelle ripetendo i motivi dei tabernacoli della vecchia chiesa nella prima e seconda cappella delle navi laterali. Le cappelle di centro invece le fece decorare con gli stessi tabernacoli a volta sugli altari centrali della crociera. Lo spazio piuttosto ridotto delle navi laterali, li fece illuminare mediante aperture ovali allungate in lanterne luminose, accorgimento che già aveva adottato in S. Maria in Vallicella e in San Giovanni ai Fiorentini »⁶.

Il Grimaldi, dal canto suo, descrive la grande operazione avvenuta alla presenza del Card. Pallotta sotto la guida di Maderno e di Giovanni Fontana e afferma solennemente: « Cunctis igitur mature perpensis die V novembris MDCVII coementarii initium dederunt fundando faciem templi cum magnifica porticu »⁷. « Primunque fundamentum coeptum est in dicta facie a parte dextera ad meridiem... » e continua: « Il Santissimo stabilì che nel predetto fondamento fosse collocata la pietra da lui benedetta con rito sacro, a gloria eterna del nome divino ed ad onore del Principe degli Apostoli ». Sul labbro superiore della lapide benedetta fu incisa la seguente iscrizione: « Paulus V Pont. Max. / anteriorem hanc templi / faciem fun-

⁶ H. HIBBARD, *Ibid.*, l.c.

⁷ GRIMALDI, *Descrizione...*, op. cit., f. 208, p. 244.

davit MDCVIII / dominica Sexagesima / X februari / sui pontificatus VII ».

Il Grimaldi condivide l'opinione del Milizia, del Baglione e degli altri sulla scelta infelice del luogo dove fu innalzata la « prolunga ». Le sue motivazioni sono di gran peso e i rimedi cui dovette ricorrere per rimediare ai guasti, specialmente in occasione della costruzione dei campanili berniniani, dimostrano l'esattezza dei suoi rilievi che qui vale la pena di riepilogare.

Il Grimaldi si richiama a una precedente affermazione (fol. 206) mediante la quale cercava di spiegare il crollo dell'antica basilica perché poggiava sulle mura del circo neroniano e quindi su un appoggio troppo debole per sostenere il peso massiccio delle nuove costruzioni e delle colonne. « Forse l'architetto del circo, scrive il Grimaldi, avvertì la debolezza della terra vergine e fece stendere a rinforzo tavole di castagno. Ma fu un accorgimento non sufficiente attese le strutture intervallate e quindi meno solide del Circo, così che non si poteva rimediare alla massa compatta delle strutture della basilica costantiniana ». Il Grimaldi propone anche una ragione tecnica, in quanto osserva che mentre l'argilla stratificata fra la porta del tempio e la cappella di San Gregorio fino al Palazzo Apostolico, era di argilla solida, compatta e consistente, l'esiguo spazio tra la porta e la Cappella di San Gregorio e il nuovo campanile, « ex improvviso, in tantam profunditatem et abyssum se convertit ».

Carlo Fontana cercò di rimediare al guaio colmando l'angolo della nuova facciata a mezzogiorno rovesciando 105 palmi di terra e inserendo una fitta selva di pali i cui intervalli riempiva con pietre, selci e calce di ottima qualità. Ne ricavò una superficie che riteneva di poter utilizzare come piano di fondazione, sebbene dubitasse della solidità delle precauzioni prese, tanto che quando si

trattò della fondazione del campanile volle aggiungere una gran quantità di terra vergine. Nel Vat. lat. 11988, f. 165_v, il Grimaldi, in una nota a margine, si chiedeva: « L'architetto a mio giudizio prese un abbaglio. Constatando che il terreno non era solido e sicuro a sostenere il peso immenso, perché non scavò più a fondo, fino alla terra vergine, come poi fece con il campanile? »⁸.

Lo Hibbard⁹, dà una breve ma precisa descrizione dei progetti del Maderno che si trovano agli Uffizi e già pubblicati dalla Nina Caflish¹⁰. Il problema tutt'altro che facile a risolversi, era che la nuova costruzione doveva inserirsi, senza creare vuoti artificiali, nella vecchia basilica all'altezza della Gregoriana e della Clementina, mediante due navi laterali, sprovviste di coro e di sacrestia (Uffizi n. 101, pianta Hibbard 51 b). Nell'altra, sempre agli Uffizi, segnata A 100 (Hibbard foto n. 49 c) sono previste invece due grandi cappelle per il coro e per la sacrestia, ma orientate diversamente, a est della Gregoriana e della Clementina, il che starebbe a provare che il Maderno non era, come sostiene il Pastor¹¹, il più acceso avversario della croce greca. L'opinione del Pastor, secondo lo Hibbard¹², può risalire al 1604.

Maderno difatti era architetto di San Pietro fin dal 1603 e non è illogico supporre che avesse eseguito il suo progetto assecondando le preferenze del Papa. Commentando l'altro progetto degli Uffizi A 264 lo Hibbard rileva che la distanza della facciata della Gregoriana e della



⁸ G. GRIMALDI, *Ibid.*, pp. 243-244.

⁹ Cfr. H. HIBBARD, *Carlo Maderno...*, op. cit., pp. 158 ss.

¹⁰ Cfr. N. CAFLISH, *Carlo Maderno*, Munich 1934.

¹¹ Cfr. L. PASTOR, *Storia dei Papi*, op. cit., vol. XXVI, p. 387.

¹² Cfr. H. HIBBARD, e le sue riflessioni in *Carlo Maderno...*, op. cit., pp. 158-159.

Clementina dal portico è minore di trenta palmi che non nella chiesa attuale. Lo storico pensa che i venti palmi furono aggiunti per dare spazio al coro e alla sacrestia.

Un progetto analogo può ravvisarsi nella descrizione del modello tra l'aprile e il novembre del 1607. Il progetto degli Uffizi *A 100* pare che sia quello autentico e definitivo del Maderno. Il Papa lo vide e l'approvò nel settembre 1607¹³ e diede ordine che si costruisse la facciata. Le fondazioni difatti furono gettate sul sito della presente facciata; il primo pagamento per la costruzione del Maderno reca la data del 6 aprile 1607, anche se l'8 marzo è segnato il pagamento per la costruzione d'un progetto diverso da quello del Maderno.

Riassumendo può concludersi che decisa la « prolunga » e l'occupazione dell'area dell'antica basilica, Maderno si preoccupò che la nuova costruzione rispettasse l'idea michelangiolesca della pianta centrica e che il suo intervento apparisse come un organico sviluppo interno, quasi un'espansione del piano di pergamena bramantesco e delle idee del Buonarroti.

Tale del resto era l'opinione dei Cardinali della Fabbrica che scartarono progetti elaborati e pregevoli come quelli del Cigoli. Era gente che d'arte s'intendeva e che sapeva cogliere nel sicuro.

Lo Hibbard suppone che caduta con l'allungamento l'idea attribuita a Michelangelo di creare un portico a se stante come quello del Pantheon, Maderno accarezzasse l'idea di un muro frontale della chiesa dislocato al di là del portico, dove difatti riprodusse una versione del disegno di Michelangelo. Ciò era richiesto dall'importanza che aveva allora la Loggia delle Benedizioni, elemento es-

senziale nella vita devota di Roma. Riesce tuttavia difficile riconoscere nella distesa dell'enorme facciata l'ordine netto, chiaro ed essenziale del Buonarroti.

Sembra piuttosto, e sembra anche allo Hibbard, che il Maderno, non eccessivamente fecondo d'idee, abbia realizzato una versione gigantesca della facciata di Santa Susanna, rialzandola magari di un ordine, con prestiti presi da Michelangelo e da Vignola.

Comunque l'architettura del Maderno fu radicalmente peggiorata con l'allungamento deciso per innalzare i campanili¹⁴. L'idea michelangiolesca del portico autonomo (Pantheon) è superstite nel muro foracchiato da finestre e da porte. La critica più aderente è quella di aver innalzato i pilastri laterali dovuta alla decisione di erigere i campanili. L'impossibilità poi di costruire i piani superiori dei campanili stessi schiacciò la facciata che apparve smisuratamente allungata.

E' fondamentale la critica di Carlo Fontana¹⁵ che non risparmia rampogne agli architetti del Secondo Tomo che scelsero per l'ampliamento il luogo meno adatto, « a cagione delle acque » e non fecero attenzione che gli architetti del Primo Tomo realizzarono la costruzione del tempio verso le alture e lasciarono in abbandono una parte della basilica antica, verso la facciata, restando essa scoperta fuori del nuovo contorno. Ciò però non avrebbero fatto se non fossero arrivati a una così rilevante cognizione, perché avrebbero situato il tempio nel suo solito luogo, in modo che vi potesse essere compresa anche nella parte della basilica, come molto riguardevole, che fu lasciata scoperta per l'accennata difficoltà ».

¹³ Cfr. H. HIBBARD, *Ibid.*, p. 159.

¹⁴ Cfr. H. HIBBARD, *Ibid.*, p. 68.

¹⁵ Cfr. C. FONTANA, *Tempio Vaticano*, Roma 1964, p. 295.

« Potevasi dunque nella macchina della aggiunta al tempo aprire i varchi verso il Tevere, per espurgare le acque e per rassodare il terreno ». Egli dice che le fondamenta furono fatte male — e descrive a sua volta come avrebbero dovuto essere eseguite — tanto vero che quando si trattò della costruzione dei campanili, essi cedettero. Cita la testimonianza di Martino Longhi e di Simone Brogi, anche se può contare qualche cosa che non tutte queste critiche si siano dimostrate inesatte¹⁶

Poco più avanti il Fontana insiste a criticare l'operato del Maderno e afferma che per mancanza di spazio fu necessario adottare la *forma ovale*. « Per tale mancanza di spazio si sono prodotte figure di parallelogrammi, e per conseguenza di ovale nascimento delle cupole. Questa sorta di figura vieta li riparti con bella simmetria e perfezione degli ornati come si riconosce nella cappella laterale di Sant'Andrea della Valle... Le cupole furono la spia della loro imperfezione »¹⁷

Ma non sarà facile dire che il rialzo di m. 4,14 del resto della Cupola michelangiolesca, se si rilevò disastroso per la solidità della costruzione, sia stato altrettanto disastroso dal punto di vista estetico.

ENNIO FRANCA

Tra le varie mie ricerche riguardanti le Istituzioni romane del passato ho potuto evidenziare in tutti i suoi particolari una speciale e pressoché sconosciuta carica sanitaria strettamente legata alla vita Capitolina.

Si tratta del « Medico del Popolo Romano » o della « Famiglia del Popolo Romano ». Con questa denominazione erano indicati tutti coloro che appartenevano alla « Famiglia dei Conservatori di Roma » detta anche « Famiglia del Campidoglio, e cioè tutte le persone che direttamente o indirettamente facevano parte del governo della città di Roma.

Attraverso accurate ricerche di archivio mi è stato possibile rinvenire la prima Patente di nomina emanata il 1-5-1633 dai Conservatori Agostino Maffei, Giacomo Benzoni, Ferdinando Brandano ed il successivo Breve Papale di ratifica di Urbano VIII, nonché un cospicuo numero di documenti che permettono di stabilire il campo di attività del « Medico del Popolo Romano » e i nomi dei successivi titolari ed aggregati in continuata serie dal 1633 al 1847.

La mancanza di altri documenti anteriori fa presumere che la carica in esame non esistesse prima del 1633, anche perché nelle lettere di posteriori si fa sempre riferimento al decesso o alla rinuncia del precedente Titolare. Tale ipotesi trova conferma nel Breve Papale di nomina, mentre successivamente risulta solo il parere Pontificio concesso in speciali Udienze.

¹⁶ Cfr. C. FONTANA, *Ibid.*, p. 289.

¹⁷ Cfr. C. FONTANA, *Ibid.*, p. 295.

Primo « Medico del popolo romano » fu quindi il Dott. Pietro Tondi. La carica a vita era concessa a chi aveva dimostrato di eccellere nell'esercizio della sua professione, con il compito di prestare la sua opera, ogni volta che gli venisse richiesto, a tutti i componenti della « Famiglia del Popolo Romano ».

Lo stipendio era fissato nella misura di venticinque scudi all'anno, con piena soddisfazione da parte del Medico.

Successore di Pietro Tondi fu Francesco Mastini, eletto il 21 giugno 1644. Il documento di nomina conferma quanto già esposto e cioè che la precedente patente rappresenta l'istituzione della carica di « Medico del Popolo Romano ». In esso viene infatti specificamente ricordato che spetta ai Conservatori di eleggere persone idonee e degne sotto ogni aspetto ad un determinato Ufficio, quando, come nel caso in particolare, si sia verificata la morte del predecessore (« per mortem quandam Petri Tondi »). Circa il compenso annuale non viene come nel primo documento stabilita la cifra, ma soltanto è fatto riferimento a quanto era già ben noto (« de sola solita mercede »).

Resta da chiarire un altro punto e cioè quello dove, elencandosi i compiti spettanti al Medico del Popolo Romano, si dice che egli deve svolgere la sua attività « pro servitio tamen suae familiae ac pro alijs indigentis ». Con questa ultima frase debbono essere intesi tutti coloro che, rientrando nell'ambito della attività Capitolina, avessero avuto eventualmente bisogno dell'assistenza del medico, al quale verranno successivamente affidati altri incarichi.

Il 28 gennaio 1665 per la morte di Francesco Mastini, venne nominato Florido Salvatori di Tiferno (Città di Castello) e il 18 marzo 1670 venne aggiunto per la prima volta un Medico soprannumero nella persona di Angelo Ricci. Quest'ultima carica era senza alcuna retribuzione con l'obbligo di svolgere l'assistenza alla Famiglia del Popolo

Romano e ad altri che ne avessero avuto bisogno e con il diritto di successione in caso di morte del Medico Titolare.

Dai successivi documenti si è rilevato come spesso sia i Titolari che i Medici in soprannumero rinunciassero o venissero meno agli impegni assunti, così da lasciare il posto ad altri.

Per le dimissioni di Angelo Ricci venne nominato nel febbraio 1674 Luca Tomassini.

Per mancata prestazione del Titolare Florido Salvatori, il 26 febbraio 1677 fu eletto Valentino Steferi, al quale succedettero Camillo Ampli il 28-9-1688, Camillo Angelo Tartaglia nello stesso periodo, G. Battista de' Rossi il 26-8-1690, Ciriaco Severini il 9-11-1694, Giuseppe Giuly il 29-11-1717, Mario Isolati il 18-7-1725 e Andrea Restain il 31-5-1738. Quest'ultimo detiene un vero primato di durata in carica, dato che Pietro Selvaggiani, suo successore, venne eletto il 24 dicembre 1789 in seguito alla morte sia del suddetto Andrea Restain che del suo coadiutore Ignazio de la Bousier.

Si rileva dalla documentazione che tra il Dott. Restain ed il suo coadiutore Dott. De la Bousier non corsero sempre buoni rapporti. Infatti quest'ultimo tentò più volte, ma inutilmente, di essere nominato Titolare, adducendo fra i vari motivi l'assenza prolungata del Dott. Restain e ottenendo solo la concessione di metà dello stipendio annuo spettante al Titolare, consistente in 25 scudi all'anno.

Contro questa decisione il Dott. Restain si appellò al Santo Padre chiedendo che venisse conservata per lui l'intera provvigione annua, dato che « il medico De la Bousier ottenne la coadiutoria atteso il consenso pressato dal ricorrente con l'espressa condizione però che tutto l'intero assegnamento dell'emolumento spettante a detto impiego dovesse restare a favore del coadiutato sua vita natural durante ».

Pietro Selvaggiani, che era riuscito a farsi eleggere Coadiutore il 20-9-1784, a seguito di una supplica indirizzata al Santo Padre, nella quale metteva in evidenza « l'incomodi e l'età avanzata del Dottor Restain » e « l'inabilitamento del Dott. De la Bousier, di lui coadiutore, obbligato a passare in letto la maggior parte dell'anno per le croniche sue indisposizioni », veniva nominato alla morte di entrambi, come già detto, Medico della « Famiglia e degli Ufficiali della Camera Capitolina e dell'inclito Popolo Romano ».

Primo Coadiutore del Dott. Selvaggiani fu nel 1791 Francesco Luchini che « aveva varie volte supplito in passato e continuava a supplire le di lui veci ».

Per successiva rinuncia del Luchini l'incarico venne attribuito nel 1792 a Francesco Brocchi. Per la morte di quest'ultimo ottenne il posto nel 1807 Pietro Gasconi. Verso la fine dello stesso anno il medico Augusto Mariotti, che nella supplica al Papa allegava tra i suoi requisiti la « Laurea in Filosofia e Medicina » conseguita nell'Archiginnasio Romano e di « Medico esercente della Elemosineria Apostolica, di tre conventi e di altri luoghi pii », nonostante il parere sfavorevole dei Conservatori, venne nominato con Rescritto Papale secondo Coadiutore del Dott. Selvaggiani.

Di quest'ultimo troviamo ben tre domande di gratifica e di aumento di stipendio. La prima in data 16 febbraio 1802 consiste in un ricorso perché non gli era stata assegnata la gratifica straordinaria di Agosto e di Natale concessa agli Ufficiali e salariati Capitolini. Per Rescritto Papale gli vennero concessi quattro scudi nelle due ricorrenze. Le altre due domande in data 6 luglio 1815 e 16 giugno 1821 contengono una richiesta di aumento dello stipendio e furono entrambe accolte con l'aumento rispettivamente di otto e dieci scudi all'anno. In seguito ad una supplica presentata al Sommo Pontefice dal dott. Clemente Petac-

ci questi venne nominato il 12 agosto 1818 Medico in soprannumero.

Il dott. Ippolito Guidi venne ammesso il 18 dicembre 1818 come coadiutore del Medico di Campidoglio « pro prima vacatione ».

Intanto il Titolare dott. Selvaggiani versava, causa la avanzata età, in cattive condizioni di salute e si trovava nell'impossibilità di assolvere il compito affidatogli. Una deliberazione dei Magistrati del Campidoglio in data 16 luglio 1825 stabilì che, data la tarda età del Dott. Selvaggiani ed essendo ammalato il primo Coadiutore Dott. Mariotti, doveva subentrare nella carica il Dott. Petacci, mentre al Dott. Mariotti si accordava lo stipendio intero come se fosse in servizio.

Successivamente, per la morte del Dott. Selvaggiani, veniva nominato definitivamente Medico Titolare della Famiglia Capitolina il Dott. Petacci il 31 maggio 1826, mentre al primo coadiutore dott. Mariotti, vecchio e malato, veniva concessa una pensione annua.

Dalla domanda non accolta del Dott. Giov. Augero nel 31 maggio 1826 e dalla nomina a medici coadiutori del Dott. Giov. Batt. Ghirelli il 7 settembre 1833 e del Dott. Luigi Discendenti il 21 giugno 1834, apprendiamo che l'attività del Medico del Campidoglio si era estesa anche alle Carceri e al Tribunale Capitolino. Anzi il 25 giugno 1835 venne emessa un'ordinanza rivolta ai Conservatori e Magistrati di Roma dal Senatore Principe Orsini con la quale, oltre che stabilire in applicazione di « Regolamenti superiormente approvati » che l'assistenza dei Professori Medico e Chirurgo della Camera Capitolina doveva essere limitata a partire del 1 luglio 1835 ai soli detenuti nelle Carceri del Campidoglio che erano a disposizione del Magistrato Romano, ci fa conoscere che esisteva anche un

Chirurgo della Camera Capitolina, con incarichi distinti da quelli del Medico.

A conferma di questo il 24 luglio 1845 si trova una domanda del Chirurgo Andrea Aldega per essere ammesso quale chirurgo della guardia dei Capotori, posto vacante per la morte del Prof. Mori, evidentemente chirurgo Titolare precedente. Ed ancora il 15 aprile 1845 esiste una domanda di gratificazione per Pasqua, Agosto e Natale presentata dai Professori, Medico e Chirurgo degli appartenenti all'Ecc.ma Camera Capitolina ed è motivata dal fatto che la loro assistenza si è estesa ai custodi dei Musei ed al Guardia-portone con le loro famiglie.

Si deve quindi concludere per un ampliamento dell'assistenza sanitaria Capitolina con la distinzione della parte medica da quella chirurgica, distinzione della quale non è però possibile stabilire l'inizio.

Chiudono la serie dei documenti alcune nomine a medico in soprannumero della Famiglia Capitolina: una in data 26-3-1846 del Dott. Camillo Petacci figlio del Titolare, seguita da quella del Dott. Giuseppe Meucci nella stessa data, del Dott. Lorenzo Maggi rilasciata il 28 maggio 1846 ed in ultimo da quella del Dott. Ferdinando Sciarra in data 27 febbraio 1847.

Qui cessano le notizie che mi è stato possibile raccogliere intorno a questa Istituzione Sanitaria che viveva della vita capitolina, con compiti gradualmente più importanti e con un numero di medici sempre più numeroso. Dal semplice incarico di assistere i componenti la Famiglia del Popolo Romano la sua attività si è sempre più estesa, distinta anche in medica e chirurgica, con assistenza alla guardia dei Capitolini, alle carceri e al tribunale del Campidoglio.

La carica di « Medico del Popolo Romano » finiva nell'autunno 1847, data dell'ultimo documento da me citato,

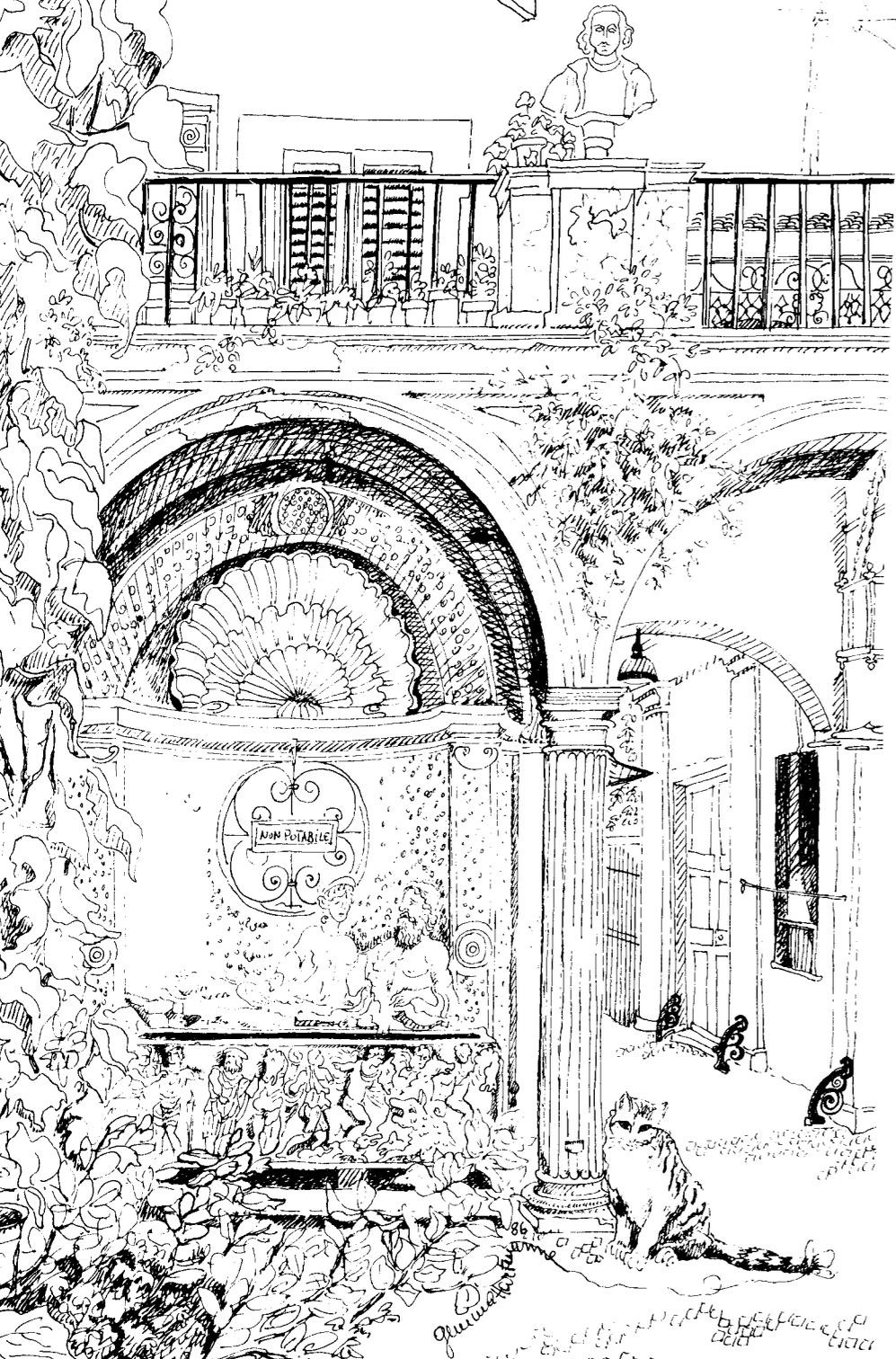
in seguito ad un « Motu Proprio di Pio IX del 2 ottobre 1847, riguardante l'organizzazione del Consiglio e del Senato di Roma.

Con tale Atto il Santo Padre, animato da spirito riformatore, determinava la cessazione della Camera Capitolina con tutti i suoi Ufficiali e dipendenti e dava vita all'Istituzione Comunale.

FAUSTO GAROFALO

Bibliografia

Archivio Capitolino - Cred. 6, 11, 18, 20 - Tom. 4, 22, 25, 40, 41, 53, 82, 87. Fol. da 57 a 1548.



Itinerari Romani di Chateaubriand & C. (con qualche divagazione toponomastica)

Nel 1937 avevo 17 anni e nonostante le furiose letture e la frequentazione del Liceo classico (e al *Colombo* di Genova si studiava sul serio) di Chateaubriand non sapevo nulla di più di quanto avessi letto su di lui nell'*Enciclopedia dei Ragazzi*.

Il 20 febbraio di quell'anno, come risulta da una mia annotazione sul frontespizio con calligrafia non ancora formata, divenni proprietario di un libro (me lo regalò la mia povera Mamma) che, dopo una breve, iniziale incertezza, divorai: era *Roma romantica* di Diego Angeli. Lo possego ancora.

I lettori della *Strenna* conoscono tutti quella raccolta di *Essays* così eleganti, ove è magistralmente rievocata la Roma dei primi cinquant'anni dell'Ottocento; René vi fa da padrone, con tre capitoli a lui dedicati: « I tre " successi " del Visconte di Chateaubriand », « Quando cadono i flutti... » e « I tre soggiorni della divina Giulietta ».

La personalità dello Chateaubriand, così come la presentava l'Angeli, mi affascinò, ma le *Memorie d'Oltretomba* in italiano non c'erano ed allora non sapevo il francese; così non potei approfondire la sua conoscenza: misi dunque il Visconte in soffitta, ove rimase per 40 anni esatti.

* * *

Del lungo tempo di febbrile lavoro (tutta la seconda

N.B. Le citazioni dei passi dei *Mémoires* si riferiscono all'edizione *Le Livre de Poche*, Paris, 1973, 3 voll.

metà degli anni Settanta) dedicato alla compilazione de *Il Palazzo de Carolis in Roma* (Banco di Roma editore, 1980) ormai non mi resta che la nostalgia del ricordo, ma le ricerche sul più illustre degli inquilini del gran Palazzo di Via del Corso 307 — cioè sul sullodato Visconte, allora Ambasciatore di Carlo X — sono quelle che ricordo con il maggior piacere: che capolavoro, i suoi *Mémoires!* Che uomo! Che vita!

Fanciullo solitario e triste nelle brughiere brétoni, studente svagato, ufficiale di carriera per ripiego, presto carico di debiti, autodidatta, poeta precoce (ed, ahimé, sempre mediocre), navigatore transoceanico, esploratore, sposo per la dote (creduta) della moglie, combattente (contro il suo Paese), fuggiasco, esule in miseria nera, istitutore, agiografo, grande prosatore, autore divenuto celebre da un giorno all'altro, idolo delle donne dalle quali gode farsi adorare (e qualcuna ci perde anche il senno), viaggiatore infaticabile, saggista, giornalista, libellista, diplomatico, Ambasciatore, Ministro degli Affari Esteri di Francia, Pari di Francia, Cavaliere degli Ordini cavallereschi più esclusivi dell'Europa della Restaurazione, legittimista, cospiratore contro la Monarchia di Luglio, prigioniero di Stato (ma per pochi gorni, quanto gli basta per accorgersi che la figlia del Prefetto di Polizia gli fa gli occhi dolci) ... l'elenco non finisce mai. L'elenco dei cuori spezzati, interminabile ed incompleto: Céleste Buisson de la Vigne (la moglie, con tarde vendette domestiche), Charlotte Ives, Pauline de Montmorin, Delphine de Custine, Nathalie de Noailles, Claire de Duras, Juliette Récamier, la Marchesa de Vichet (amore epistolare: che fuga, quando la conosce di persona!), Léontine de Villeneuve ...

La piccola schiera di coloro che, dopo averlo amato, lo piantano: Cordélia de Castellane, Hortense Allart ...

Fu costante nell'amore di sé stesso e della sua gloria, per le belle donne, per la prosa ben tornita; ebbe simpatia per il nostro Paese e conobbe bene la nostra letteratura (cosa invero insolita per un letterato francese), però con qualche incomprendimento per quella a lui contemporanea: silenzio sul Manzoni e sul Leopardi, grande interesse per il Pellico (quando si trova a Venezia giunge ad « intervistare » la Zanze).

Roma è il suo grande amore; scrive a Juliette Récamier (16 maggio 1829):

« ... Ambassadeur ou non, c'est à Rome que je voudrais mourir. En échange d'une petite vie (sempre modesto, lui), j'aurais du moins une grande sépulture, jusqu'au jour on j'irai remplir mon cénotaphe dans la sable qui m'a vu nâître... » (*Mémoires*, III, 134).

Ma la città da lui eletta a desiderata sepoltura non si è mai curata molto del suo ammiratore: tornerò più avanti su quest'oblio ingiusto (ecco i motivi del sottotitolo!).

Cercherò adesso di dimostrare, elencando alcuni luoghi del Centro Storico che si richiamano a Chateaubriand ed a tre donne da lui amate, quanto di loro possa esser ancora avvertibile a chi interroghi le pietre romane, anche se annerite dalla plumbea cappa dei gas di scarico.

Palazzo Lancellotti: debutto in sordina, sotto il tetto.

La nomina di Chateaubriand a Segretario di Legazione a Roma è conseguente alla politica del Primo Console di *ralliement* nei confronti della Chiesa e degli ex emigrati.

L'acclamato autore di *Atala* (il racconto esce il 3 aprile 1801) gestisce con grande abilità la pubblicazione del pesante tomo che egli ha composto con l'aiuto di Pauline di Montmorin nella villetta di Savigny dove i due vivono insieme; l'8 aprile 1802 il Concordato diventa legge in Fran-

cia, il 14 esce *Le Génie du Christianisme*: la pace fra la Francia e la Chiesa è coronata il 18, giorno di Pasqua, da uno spettacoloso *Te Deum* in *Notre Dame* alla presenza del Primo Console. Le statue decapitate dei Re sono prudentemente coperte da drappaggi.

La nomina si fa attendere un po', giunge soltanto il 4 maggio 1803. René ne è inebriato. I viaggi per lui sono un aspetto della felicità e la partenza lo libera da certi pasticci in cui si è andato a cacciare: Pauline, sempre più malata, si consuma dalla gelosia perché lui, infedele nato, è soggiogato dal fascino della « Regina delle Rose », Delphine de Custine, che gli fa gli occhi dolci; di più, entrambe ignorano una visita clandestina in Bretagna alla moglie Céleste che René non vede dal 1792.

Il 27 giugno giunge a Roma; è felice: « ...il posto che occupo è delizioso: non ho niente da fare, sono padrone di Roma, coccolato, lodato, accarezzato... » scrive a Louis de Fontanes (un ex emigrato pure lui, che sa vivere e che l'ha molto aiutato nei primi difficili passi nella società del Consolato).

Ahimé, accumula subito errori su errori: va a far visita al Papa ed a Carlo Emanuele IV, Re abdicatario di Sardegna che vive a Roma in esilio, all'insaputa del suo Ministro. Questi è un personaggio avaro, geloso e vendicativo che, per soprammercato è zio del Primo Console: Giuseppe Fesch, ex Commissario dell'Esercito d'Italia, attualmente Cardinale di S.R.C.

L'incomprensione fra i due nasce da un formidabile malinteso: il Segretario ritiene che la sua celebrità letteraria gli dia diritto ad una sua indipendenza, l'Ambasciatore lo considera funzionario mediocre e svogliato e, per di più, con un *handicap* terribile a quei tempi: ha una calligrafia inintelligibile, dato che deve riempire i moduli dei pasporti.

Ed ecco alcuni passi sulla sua prima abitazione romana:

« Il Cardinale Fesch aveva affittato il Palazzo Lancellotti¹ nelle vicinanze del Tevere... Mi assegnarono l'ultimo piano del palazzo; entrandovi, una gran quantità di pulci mi saltarono sulle gambe, sì che i miei pantaloni bianchi diventarono tutti neri.

L'Abbé de Bonnevie ed io pulimmo le nostre stanze meglio che potemmo. Mi sembrò di esser tornato alla mia spelonca di *New-Road* e questo ricordo della mia miseria non mi dispiaceva...

Non avevo quasi nulla da fare e dalla mia camera su in alto guardavo al di sopra dei tetti in una casa vicina alcune lavandaie che mi facevano dei cenni; una futura cantante mi perseguitava con i suoi eterni solfeggi; mi svagavo quando passava sulla via qualche funerale. Dall'alto della mia finestra vidi, giù nell'abisso, il corteo funebre di una giovane madre: avanzava a volto scoperto tra due file di pellegrini biancovestiti ed il neonato, morto anche lui, coronato di fiori era raccolto ai suoi piedi. » (*Mémoires*, I, 571).

Belle e toccanti immagini, come sempre: mi sembra tuttavia che René voglia farci credere che il Palazzo Lancellotti, che ha soltanto due piani oltre quello terreno, fosse alto come il torrione del Quirinale. Le sue finestre dovevano certo dare sul lato del Palazzo sopra Via dei Coronari. Domanda che resta senza risposta: farfallone com'era, avrà risposto agli inviti delle lavandaie?

Fu al Palazzo Lancellotti che Chateaubriand, il 1° gennaio 1804, scrisse al Fontanes la celebre *Lettre sur Rome* che creò una « moda » fra i suoi contemporanei, sanzionando letterariamente, in chiave romantica, la passione per le rovine.

Le antiche civiltà attirano per il loro fascino ed i loro resti fanno meditare sulla sorte della potenza umana e tra il ricordo del passato e la vita del presente si rimane col-

¹ Il Palazzo Lancellotti è descritto nelle *Guide Rionali di Roma*, Rione V, Ponte, parte 2a, a cura di Carlo Pietrangeli, Roma 1981, p. 12-13 (pianta a p. 11, prospetto della facciata (dal Falda) a p. 13, cortile (dal Letarouilly) a p. 15.

piti dalla labilità della gloria; nasce così un sottile e nostalgico fantasticare sui contrasti dei secoli e la perenne infelicità dell'umanità.

Qualche giorno prima, il 21 dicembre, qui lo aveva raggiunto il richiamo a Parigi: era stato nominato Ministro Plenipotenziario a Sion, capitale della *République du Valais* un caduco Staterello lungo la valle del Ròdano costituito dal Bonaparte per motivi strategici.

Il 21 gennaio partì da Roma; dovevano passare 24 anni esatti prima che vi ritornasse.

Pauline de Montmorin: in Roma, Morte e Trasfigurazione.

« Infine una disgrazia venne a tenermi occupato: è una risorsa su cui si può sempre contare ». (*Mémoires*, I, 573).

Pauline, rimasta in Francia, era andata a curarsi in montagna; malata di tubercolosi polmonare all'ultimo stadio, sentiva che stava morendo, ma voleva rivedere René un'ultima volta. Su di lui, lei non si faceva alcuna illusione: lo conosceva bene, bugiardo, egoista e debole. Ma l'amava: i giorni di Savigny, ormai lontani, erano stati l'unico raggio di sole che aveva brillato sulla sua vita sventurata.

Nata in una famiglia aristocratica molto unita, intelligente, colta, piena di grazia, di carattere dolce ma bruttina, a vent'anni si era sposata ma quasi subito era ritornata dai genitori; frattanto un fratello, Ufficiale di Marina, era morto in un naufragio. Venne la Rivoluzione: il padre, già Ministro degli Esteri di Luigi XVI, cui lei era attaccatissima, scomparve nelle stragi del 2-6 settembre 1792; la madre ed un altro fratello, condotti sulla medesima *charrette*, morirono sulla ghigliottina a pochi minuti l'una dall'altro; la sorella maggiore era morta in prigione. Lei sola era sopravvissuta, spezzata per sempre nel fisico e nel morale.

Contro il parere dei medici, coraggiosamente intraprese

il viaggio, che durò più di un mese: René era andato ad incontrarla a Firenze. Nel vederla rimase inorridito alla devastazione:

« lei non aveva più che la forza di sorridere ».

Il 15 ottobre 1803 giunsero finalmente a Roma:

« Avevo affittato per lei una casa isolata vicino a Piazza di Spagna, sotto il Pincio. V'era un giardinetto con aranci a spalliera ed una corticella con un fico nel mezzo. Qui ricoverai la moribonda. Avevo faticato a trovarle questo rifugio perché a Roma esistono pregiudizi, ritenendo contagiose le malattie di petto. » (*Mémoires*, I, 581).

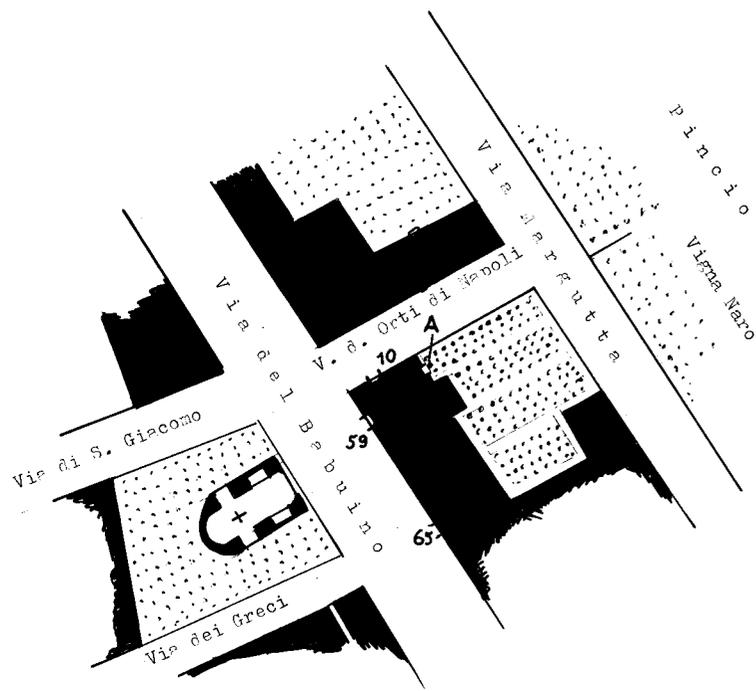
Era questa la casa che sussiste tuttora, al n. 59 di Via del Babuino, di fronte alla Chiesa di S. Atanasio e di angolo con il Vicolo degli Orti di Napoli, dove, al n. 10, ha un secondo ingresso. L'identificazione la dobbiamo alle ricerche dell'Angeli.

Allego uno schizzo della zona, basato sulla planimetria del Nolli (1748); non mi è stato possibile farlo sui precisi, splendidi mappali del Catasto Gregoriano.

Come ben si vede l'edificio non era isolato, come afferma René, perché la zona era già urbanizzata cinquant'anni prima: piccolissima bugia. Il Vol. 3° del Rione Campo Marzio delle *Guide Rionali d Roma* (a cura di Paola Hoffmann) segnala l'edificio ma non cita la permanenza di Pauline, indicandone soltanto un'antica proprietà Naro; in effetti il Nolli registra come « Vigna Naro » l'area retrostante, fra Via Margutta ed il soprastante Pincio: ah! *quantum mutata ab illo!*

Pauline visse in quella casa soltanto una ventina di giorni: quivi la *via crucis* del suo amore calpestato e pur trionfante si concluse con la morte; anche lei degna di figurare fra le eroine vittime dell'eterno contrasto fra Eros e Thanatos.

Grazie all'ormai leggendaria cortesia e disponibilità di Gaetanina Scano, ho trovato, presso l'Archivio Capitolino,



Via del Babuino: vi abitarono Pauline de Montmorin e Juliette Récamier.

Lo schizzo è ricavato dalla planimetria del Nolli (1748).

Nel 1803 e vent'anni dopo, assai probabilmente, l'urbanistica della zona era rimasta immutata.

La casa d'angolo n° 59 e 10 è quella abitata da Pauline; la lettera A indica le finestre della camera ove lei spirò.

Nel 1823 Juliette Récamier affittò un appartamento nell'edificio n° 65.

la cronaca del suo funerale sul *Diario Ordinario, in Roma presso il Cracas n. 299 in data de' 12 novembre 1803*. Credo che il « pezzo » sia inedito ed è ghiotto per quel che non dice: anzitutto compare una « Maria Michelina » al posto di « Paola »; è doverosamente citato il marito, da cui aveva anche formalmente divorziato; René è evidentemente

confuso fra « i Familiari dell'E.mo Sig. Cardinale Giuseppe Fesch... ». Ecco:

« Essendo passata all'altra vita dopo breve malattia la notte del 4 del corrente nella sua fresca età di anni 35, la sig. Maria Michelina Monmorin, sposa di Cristofaro di Beaumont, figlia di Armando di Monmorin Ministro degli Affari Esteri sotto Luigi XVI, la sera dello stesso sabato il suo corpo fu posto in carrozza, ove aveva preso luogo il R. Parroco di S. Lorenzo in Lucina, come Sua Parrocchia e il R. Parroco di San Luigi, ove venne trasportato, accompagnato con torce dai Familiari dell'E.mo Sig. Card. Giuseppe Fesch, Ministro Plenipotenziario della Repubblica Francese presso la Santa Sede e l'istessa sera fu sepolta in luogo a parte in una di quelle cappelle.

La mattina seguente gli furono celebrate Solenni Esequie con Messa di requie cantata dal R. Parroco di quella Parrocchia con vago catafalco, ornato di molta cera, alle quali assistarono non solo tutti quei RR. Sacerdoti inservienti di quella Chiesa, ma ancora tutti gli altri Ecclesiastici tanto Secolari che Regolari della Nazione francese che trovansi in questa Dominante. »

La cappella in S. Luigi de' Francesi ove Pauline riposa da 183 anni (la prima a sinistra entrandovi) è altrettanto nota quanto l'iscrizione commemorativa sul suo monumento perché io ne parli qui: mi dispiace soltanto di averla visto, or non è molto (ogni tanto vi faccio una capatina, a far visita a Pauline ed al Cardinale de Bernis, come a vecchie conoscenze) ridotta a deposito di sedie accatastate.

Juliette, tradita, si rifugia a Roma in Via del Babuino.

Senz'ombra di dubbio, l'amore-cardine di René è stato per Juliette Récamier; iniziato nel 1817, durò trent'anni e si sciolse soltanto con la morte di lui: vi fu però una rottura nel 1823-24.

Chateaubriand l'aveva vista per la prima volta in un mattino della primavera 1801 nel salotto di M.me de Staël; già noto per la pubblicazione di *Atala*, stava per partire per Savigny con Pauline.

Lei era nel fulgore della bellezza:

« Mi domandavo se avevo di fronte un ritratto del candore o della voluttà »

scrisse lui nei *Mémoires*. La bellissima uscì e lui la rivide il 28 maggio 1817 quando si ritrovarono nuovamente presso l'autrice di *Corinne* che stava morendo. I loro sguardi si incontrarono e restarono inchiodati l'uno all'altro; la folgore di Cupido si era abbattuta su Juliette e su René. Lui, provvisoriamente disponibile in campo amoroso, aveva 48 anni; lei si avvicinava alla quarantina.

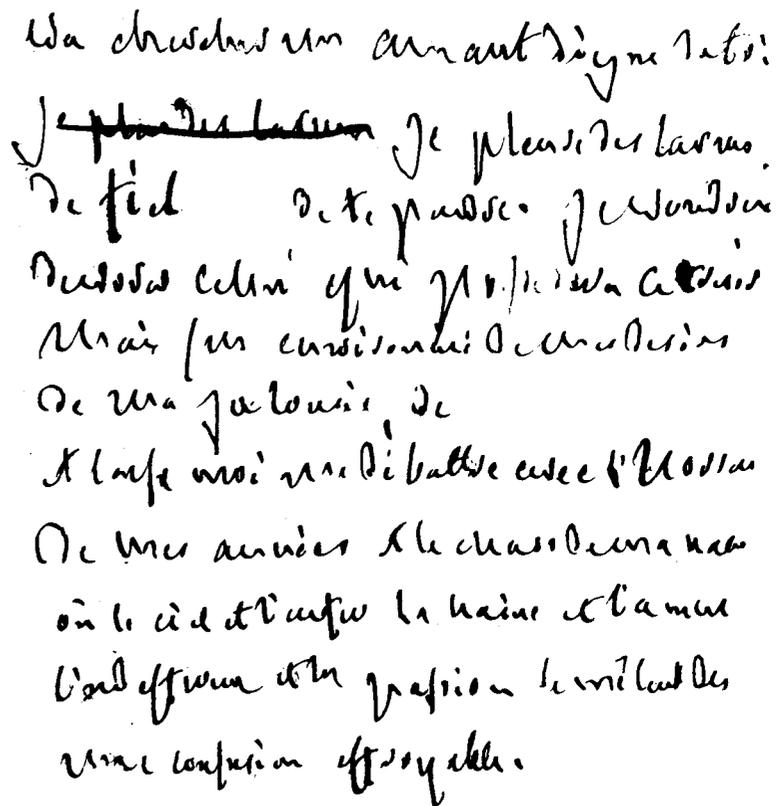
È superfluo ricordare che sui protagonisti di quest'amore sono stati pubblicati tanti libri da riempirne un scaffale: lei è stata e resta un mistero affascinante. Bella di una bellezza assoluta, fu amata da un battaglione di spasimanti, suddivisi in due diverse generazioni, ma lei veleggiò sul mare procelloso delle passioni come un candido veliero irraggiungibile.

Voci incontrollabili spiegavano la sua intangibilità attribuendole una malformazione analoga a quella di cui favoleggiava soffrì la Regina Elisabetta nell'Inghilterra shakespeariana.

Il marito, il ricco banchiere Jacques Récamier, veniva messo da parte con una spallucciata: le nozze erano rimaste « bianche ». Altre voci incontrollabili sussurravano che il Récamier fosse il padre naturale di Juliette; lui l'aveva sposata nel 1793 per garantirle la successione: in quell'anno a Parigi un uomo in vista aveva probabilità di sopravvivenza assai ridotte.

Quale fu la reale natura dei rapporti fra René e Juliette, furono amanti nella pienezza del termine? Fu una relazione platonica? Probabilmente ciò non si accerterà mai.

Con la Restaurazione Chateaubriand aveva intrapreso una carriera politico-diplomatica (piuttosto osteggiata dai suoi amati Borboni: Luigi XVIII e Carlo X non lo potevano vedere), sì che il 26 dicembre 1822 fu nominato Ministro



Un autografo di Chateaubriand. Si potrebbe dire che egli scrivesse per nascondere ciò che aveva da dire. Sembra che soltanto Hyacinthe Pilorge, segretario dal 1816 al 1843, fosse in grado di interpretare senza difficoltà la sua illeggibile calligrafia.

degli Esteri. Raro avvenimento, questo: un acclamato genio letterario giungeva all'apice del potere politico.

Il potere e la gloria attirano le falene nella loro luce. Negli sfarzosi saloni viene presentato a Cordélia de Castellane: gran nome, è bella, audace, voluttuosa; non ha neppure trent'anni. Lei si sente presa da un Ministro così af-

fascinante e gli si concede subito; in René esplode una passione furente (sulla quale, beninteso, sui *Mémoires* non dice una sillaba).

Da tempo Juliette soffre in silenzio: gli impegni del potere e gli incontri clandestini di René con Cordélia la fanno trascurare. E poi i pettegolezzi infuriano nella società parigina perché l'avvenimento è troppo ghiotto.

Juliette aveva già vissuto a Roma nel 1813-4 al tempo degli ultimi bagliori della Roma napoleonica. Pensò di tornarvi: senza dirgli nulla partì con la nipote, Amélie.

Giunsero a Roma il 15 dicembre 1823 ed andarono ad abitare al n. 65 di Via del Babuino; il destino aveva voluto che questa casa fosse adiacente a schiera alla casetta ove, vent'anni prima, era spirata Pauline. Quivi Juliette visse alcuni mesi frequentando le grandi case e le Ambasciate di Francia al Palazzo de Carolis e d'Austria al Palazzo di Venezia.

Poi partì per Napoli, dove la raggiunse la notizia della destituzione di Chateaubriand da Ministro (6 giugno 1824); lei non gli scrisse neppure un rigo.

Erano quelli giorni assai tristi per René; Cordélia, che preferiva il successo alla sconfitta, lo aveva piantato; Juliette non gli scriveva più. La pattuglia delle adoratrici iniziava ad assottigliarsi: nel 1826 morirà Delphine de Custine, ai primi del 1828 la seguirà Claire de Duras.

Nella primavera del 1825, Juliette da Napoli tornò a Roma ove si fermò per qualche settimana. Abitò in un appartamento sul Corso, a Palazzo Sciarra, a pochi metri dall'Ambasciata di Francia che riprese a frequentare assiduamente.

Poi decise di tornare in Francia; giunse a Parigi il 29 maggio. René non c'era: era a Reims per il *Sacre* di Carlo X.

Lei gli inviò un bigliettino. Lui accorse: non ci fu bisogno di spiegazioni: si abbracciarono con le lacrime agli occhi. La « mirabil coppia » — tanto per usare l'estatico

linguaggio del tempo — si separò soltanto con la morte di lui, il 4 luglio 1848; lei era presente ma ne avvertì soltanto l'ultimo respiro: era divenuta cieca.

Chateaubriand al Palazzo de Carolis soltanto per otto mesi.

Dopo la cacciata di Chateaubriand da Ministro (indegna anche per la forma) lui si era messo a capeggiare l'opposizione, sulla stampa ed alla Camera dei Pari; per levarselo dai piedi e controllarlo (da lontano) Carlo X — o meglio la « Congregazione » che lo dominava — lo nominò Ambasciatore a Roma (2 giugno 1828).

Per la prima volta nelle sue missioni diplomatiche, Céleste lo accompagnò per salvare le apparenze (tenerlo sulla retta via era notoriamente impossibile). I due si misero in viaggio il 14 settembre; giunsero a Roma nel pomeriggio del 9 ottobre.

Gli otto mesi di Chateaubriand Ambasciatore a Roma sono assai documentati; anzitutto da lui, che vi dedicò nei *Mémoires* ben 218 pagine (nell'edizione che ho sottomano); il tono è andante maestoso, con un accompagnamento d'arpe in sottofondo: i suoi giuramenti epistolari a Juliette.

Ma i testimoni gli scoprirono subito gli altarini, ignorati, secondo il solito, dall'incorreggibile farfallone: la deliziosa Antonine de Celles con ammirazione, il Marcellus con bonomia, il d'Haussonville con una discreta dote di perfidia. Nel 1872, pubblicando *Les Enchantements de Prudence*, Hortense Allart raccontò la storia del suo amore con René di quarant'anni prima, su cui il Sainte-Beuve aveva alzato il velo negli anni Sessanta, sulle confidenze che gli aveva fatto lei.

M.-J. Durry, negli anni Trenta pubblicò *L'Ambassade Romaine de Chateaubriand*, che è rimasto lo studio fondamentale; fu poi la volta dell'Angeli, come ho già detto. Negli anni Cinquanta Alessandro Bocca trattò di lui nella

qualità di inquilino del palazzo; ultimamente me ne occupai anch'io per ben 44 pagine nel libro che uscì nel 1980, in occasione del Centenario del Banco di Roma proprietario del Palazzo.

Poiché è norma della *Strenna* di pubblicare soltanto scritti inediti, mi limiterò su quest'argomento a citare un argomento pressoché sconosciuto anche se piuttosto pedestre): le spese di cucina del Visconte-Ambasciatore. Come si sa René era un grande gastronomo.

Pubblico il facsimile di una ricevuta che ho ritrovato fra le mie carte riguardanti il materiale inutilizzato; il documento è a firma del Monmirel, il celebre cuoco dalla fama seconda soltanto a quella del Vatel e del Carême.

René ed Hortense: andirivieni amoroso fra Via delle Quattro Fontane ed il Corso.

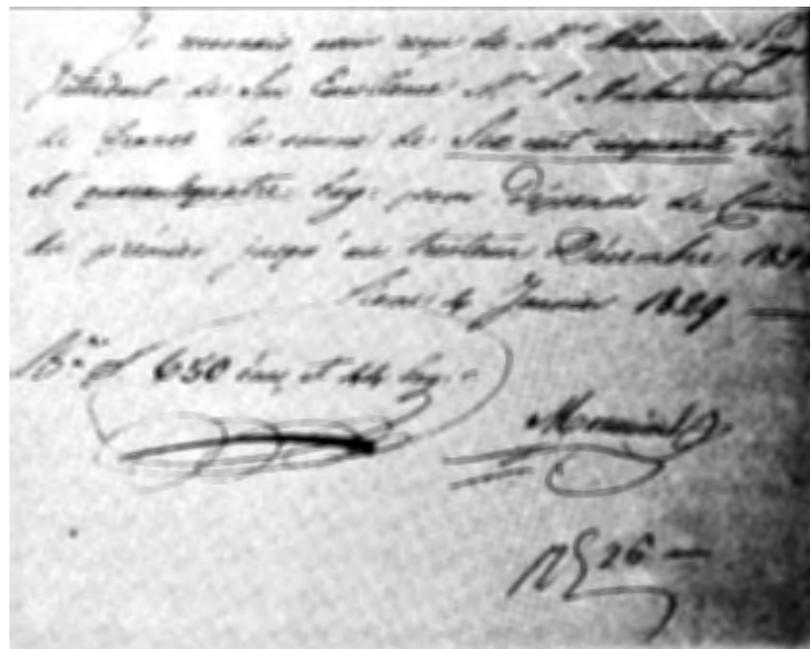
Roma aveva sempre esercitato su René una specie di fascino magico: ora, tornatovi, nonostante fossero lontani i tempi del sottotetto del Palazzo Lancellotti, le cerimonie, i ricevimenti della vita diplomatica, i suoi colleghi lo annoiavano.

E poi ... le cupe serate nei saloni del piano nobile del Palazzo de Carolis, i silenzi, le acide osservazioni di Céleste ... che tedio! Qualche iniziativa lo solleva un po': il monumentino al Poussin a S. Lorenzo in Lucina, ove non si sa chi sia il commemorato.

Il lavoro: morte di Leone XII, il Conclave, l'elezione di Pio VIII (10 febbraio-31 marzo 1831).

Poi giunge la primavera: ah, tornare a Parigi, rivedere Juliette!

Il 18 aprile, Sabato Santo, René è nel suo studio: scrive al suo « Bell'Angelo »: dal Corso sale soffocato lo scalpiti degli zoccoli dei cavalli sul selciato.



Roma, 1828: i tempi dello scialo.

Una ricevuta per le spese di cucina riguardanti il mese di dicembre 1828 rilasciata dal Monmirel, il celebre cuoco, inventore del filetto à la Chateaubriand, all'Intendente Pugò. Sin qui, nulla da osservare: corretta amministrazione delle spese dell'Ambasciata, nonostante la malignità del d'Haussonville. Ciò che lascia interdetti è la consistenza dell'importo: 650 sc. per un mese, quasi 21 sc. al giorno.

Il personale del Palazzo de Carolis ammontava ad una ventina di persone ed il potere di acquisto dello scudo (gr. 1,733 di oro al 900) era elevatissimo: a Roma, nell'anno di grazia 1828, il costo della vita era incredibilmente basso.

(Riproduzione fotografica per cortese concessione dell'Ambasciata di Francia presso la Santa Sede).

Gli viene annunciata una visita, che era stata preceduta da una commendatizia calorosa di Fortunée Hamelin,

che in passato aveva conosciuto (termine biblico): gli presenta una giovane letterata francese che ha preso casa in un ex convento alle Quattro Fontane. Si chiama Hortense Allart². Si alza ed entra nel salotto. La vede, ne resta abbagliato: è veramente bella.

In un certo senso, si sedussero a vicenda, anche se lui aveva il doppio degli anni di lei. Si sarebbero rivisti: lei lasciò il palazzo de Carolis, emozionata e trionfante.

Si rividero: la fortezza cedette graziosamente le armi. René, tutti i pomeriggi, faceva la sua passeggiatina: andava alle Quattro Fontane a « fare la siesta »: così confidò la birbona, ammiccando, tanti anni dopo. Ai sette cieli per l'inaspettata conquista, l'Ambasciatore il 29 aprile diede la celebre festa alla Villa Medici in onore di una Granduchessa russa di passaggio; descrivendola ne nacque una delle sue prose più stupende (*Mémoires*, III, 106 a 108).

² Hortense Allart era nata a Milano nel 1801, figlia di un funzionario napoleonico. Era cugina in primo grado per parte di madre di Delphine Gay, poi moglie di Emile de Girardin. Il padre le fece avere un'accurata educazione; ma a 17 anni rimase orfana.

Assai bella, di carattere allegro e dolce, assai coraggiosa, indipendente, era intelligente e coltissima, quasi erudita. Scrisse numerosi libri di storia, romanzi e la sua celebre autobiografia, *Les enchantements de M.me Prudence de Saman L'Esbatx*, in cui descriveva gli incantesimi di Prudence, invero con scarsa modestia, perché Prudence era la scrittrice.

Ed ecco la lunga lista degli incantati:

1826, il Conte di Sampayo (figlio Marco); 1826-7, Gino Capponi (chi se lo sarebbe mai immaginato!); 1829-31, Chateaubriand; 1831-6, Lord Bulwer-Lytton; 1837-40, Jacopo Mazzei (secondo figlio, Enrico); 1840-1, Sainte-Beuve; 1843, convola a nozze con il signor de Méritens-Saman-L'Esbatx; 1845, sceglie la libertà. Ebbe anche relazioni, in anni imprecisati e non si conosce il livello del rapporto, con Béranger, Thiers, Mignet e Lamennais (!). Fu amica di George Sand, cui fu affine per tanti lati. Morì nel 1879.

Adesso tutto era divenuto sopportabile; passerà l'estate a Roma:

« ho ritrovato il gusto per le rovine e per la solitudine », così scrive al Marcellus il Re dei bugiardi.

Ahimé, prima di conoscere Hortense aveva chiesto le ferie, subito accordate. Al suo voltafaccia Céleste si insozzetta: perché cambia idea? Cos'è quest'aria soddisfatta? Via, via, si parte! intima lei. Lui, piegandosi con grazia alla volontà coniugale, prepara sia la sua partenza che quella della sua amichetta: si rivedranno a Parigi.

Il 16 maggio 1829 René si mise in viaggio; contava di tornare a Roma in autunno. Voleva terminarvi i *Mémoires* e concludere i suoi giorni a Sant'Onofrio, vicino alla stanza ove era morto il Tasso.

Ma ecco una bomba nell'agosto seguente: Carlo X nominò il Polignac Primo Ministro, con intenzioni liberticide; la Monarchia iniziava il suo viaggio senza ritorno. Chateaubriand, che aveva capito le intenzioni del Re, diede le dimissioni.

Ed a Roma non tornò mai più.

Ed ecco i motivi del sottotitolo.

Il capitolo dedicato a Chateaubriand ne *Il Palazzo de Carolis in Roma* termina con questa osservazione:

E così dà il suo addio alla città che per tutta la vita aveva amato tanto sinceramente e che non rivedrà mai più.

Ma Roma è rimasta olimpicamente indifferente al sentimento costante che il grande scrittore ha nutrito per lei.

A parte la modesta erma addossata al muro di Trinità dei Monti e il Liceo privato che porta il suo nome, nella città che gli è stata tanto cara, di lui non rimane altra memoria.

Il Comune, che pur ha ricordato Stendhal e Montaigne, non ha sinora ritenuto di dedicare una via o una piazza a Chateaubriand — ingiustizia che questi divide con Byron.

(p. 286)

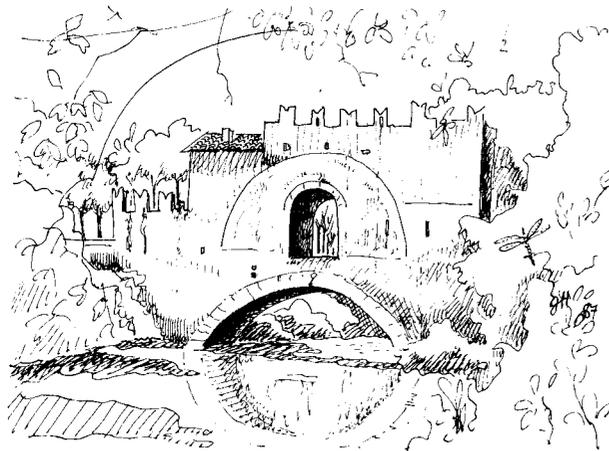
Questo scrivevo nel 1980.

Secondo *Tutto Città 1986* adesso a Byron risulta intitolata una via della estrema periferia, verso la Cecchiagnola.

Sembra invece che l'ostracismo — come altrimenti posso chiamarlo? — verso uno dei grandissimi cantori di Roma debba continuare. Del resto, nel dimenticatoio toponomastico comunale giace anche Edward Gibbon. Concludo, avanzando timidamente la proposta che il *Gruppo dei Romanisti* alzi la sua autorevole voce per eliminare un oblio che mi sembra proprio vergognoso.

Non è questione di impostare un apposito capitolo di spesa al dissestato bilancio cittadino: la mia proposta comporta soltanto il costo più IVA della targa stradale.

ALFREDO GIUGGIOLI



Da tempo, Maria Callas viene viziata in tutto. Nessuna cantante dell'epoca contemporanea, e poche anche nel passato più glorioso, hanno ricevuto le testimonianze d'affetto, anzi d'idolatria che lei ha. Da tanto amore nasce anche la sua insicurezza, la sua frustrazione. Sono le grandi scene isteriche cui, specie all'estero prima di ogni rappresentazione, si abbandona. Ogni imminenza di entrata in scena si tramuta, per i motivi più semplici, in una sara-banda di pianti e di urla strepitose. La sua nevrastenia è almeno pari alla sua estrema professionalità. Direttori e registi sanno che possono contare su lei, che non commetterà errori, anzi sarà in grado di intuire ogni esigenza; ma i suoi capricci, le sue ubbie sono parimenti grandi.

Maria giunge a Roma alla fine del dicembre 1957 accompagnata, come al solito da quella che ormai si può considerare la sua corte. Gente che di seguirla ha fatto una propria ragione di vita. Uomini che l'adorano e per i quali ogni suo gesto è un ordine, donne che pendono dalle sue labbra, la cui principale occupazione è dirle a ogni istante:

Maria, sei divina. Maria, sei grande.

E Maria passa nei grandi ricevimenti romani alta come una dea, con la sua inquietante figura, non bella ma singolare, ingioiellata. È il fulgore gelido dei suoi diamanti, la fiamma scintillante dei rubini. Quei monili sono il suo stemma e testimoniano le tappe gloriose da lei compiute, ma sono forse un tantino troppo ostentati. È come se, dietro lo splendore freddo delle gemme, le eroine delle sue

memorabili prestazioni scomparissero un poco, e in primo piano rimanesse sempre lei, Maria. Lei è Lucia e la Sonnambula, lei è Anna Bolena, lei, sempre lei, fortemente lei, Ifigenia, Medea, Norma; tutta l'infinita popolazione dei suoi melodrammi.

Eppure Maria non è donna fredda. Dietro gli smaglianti velluti in cui si cela, al di là delle sontuose mantelle, sotto l'ombra blu dei suoi vasti cappelli, che fanno tanto Belle Epoque, al di là del fiume a volte torrenziale dei gioielli, continua a battere forse per pochi, ma batte un tenero cuore. Non ha chiesto pochi giorni prima a un illustre amico, prima di congedarsi:

— Mi dica, lei dorme solo?

E alla risposta affermativa, aveva aggiunto:

— Ha il telefono sul comodino?

Dopo essersi assicurata anche di questo particolare, l'uomo tornato a casa, un'ora più tardi sente squillare il telefono. È Maria, l'amica Maria, che gli canta dolcemente una squisita aria del Settecento, e alla fine conclude:

— E ora dica pure che lei è l'unica persona al mondo cui la Callas abbia mai cantato la ninna nanna.

Del resto, a farle perdere il senso della misura, esistono personalità singolari che, dopo una lunga milizia anche avversa, ora sono passate dalla sua parte. Una di queste è l'anziana giornalista americana Elsa Maxwell la quale, dopo averla a lungo attaccata e talvolta senza nessuna pietà, ora si è trasformata in una sua corifea e la presenta dicendo:

— Ecco la più grande cantante di ogni tempo.

Certo, Maria è una delle più grandi che abbiano mai calcato le scene, ma è anche una delle più capricciose. Ormai, la sua mania di primeggiare non tollera ostacoli. Non comprende che anche i colleghi, specie i più illustri, han-

no le sue medesime esigenze di immagine. Maria tende a porre tutti almeno un gradino sotto di sé. Vuole che artisti di grandissimo prestigio come la Simionato non raccolgano dal pubblico la messe di applausi che è loro dovuta. Esige che la Simionato, alla fine dell'*Anna Bolena* abbia un modo di ringraziare che in nessuna maniera possa essere paragonato al suo. Deve essere più umile, quasi dimesso, mentre lei, la Callas, deve stare al centro del palcoscenico, come una regina nella sala del trono.

Maria arriva a Roma preceduta dalle sue diatribe con Del Monaco. Sono storie di fiori gettati in quantità debordanti, sono note tenute oltre ogni ragionevole lunghezza. Maria, si dice, ha apostrofato Mario gridando:

— Sei un collega troppo invadente.

— Invadente io? — ha replicato Del Monaco — ma se tu tendi sempre a occupare il maggior spazio possibile.

Sono scene che gli appassionati della lirica sanno ormai essere usuali. Il divismo di Maria, la sua altissima opinione di sé non salvano più né la Tebaldi né Di Stefano, perfino Boris Christoff le ha dovuto impedire, praticamente prendendola per un braccio, di uscire da dietro le quinte da sola, a raccogliere per sé tutti gli applausi. Sì, è vero, ma nulla può essere paragonato alla sua viscerale rivalità con la Tebaldi, a comporre la quale nel 1956, vale a dire poco più di un anno prima, si era adoperato anche monsignor Montini.

Le due grandi cantanti, ciascuna delle quali ha qualità fisiche e di voce totalmente diverse, tanto che un paragone fra loro sembra quasi improponibile, si beccano anche a distanza. Più che canarini, sembravano due aquile, tanto gli artigli sono affilati e pronti a colpire. Maria ironizza sulla mole della Tebaldi:

— Io ho il problema che i vestiti mi scivolano via dal

corpo, tanto sono magra. Lei invece ha il problema delle taglie extra, che non sono mai tanto grandi da starle bene.

Anche sul problema degli affetti, le due sono molto diverse. La Tebaldi non perde occasione per dichiarare:

— Amo mia madre alla follia.

Maria invece ha con la propria genitrice un rapporto molto difficile, non solo non la ama, ma quasi la odia. A una richiesta di danaro — e tutti lo vengono a sapere — ha risposto:

— I soldi cerca di guadagnarli da te, altrimenti buttati dalla finestra.

I giornali romani non fanno mistero di ciò. Rammentano la grande guerra tra le due. Un conflitto combattuto a forza di chiamate al proscenio, di confronti a distanza. La Tebaldi ha più applausi? Sì, ma la Callas fa registrare un maggior numero di presenze. Scoppiano scenate tremende per un carattere di giornale che dia maggior risalto alla detestata rivale. Maria prende di petto addirittura il direttore del « Corriere della sera », quotidiano reo di lesa Callas, proprio per un simile motivo.

Tutto ciò la precede, mentre Maria giunge a Roma in quell'inverno gelido, che ha in sé ancora il ricordo, e anzi ne porta tutte le ferite aperte, dell'asiatica, che ha imperversato e ancora qua e là serpeggia. Nei circoli bene informati, si mormora il giudizio che Maria ha dato della Tebaldi:

— Come possono paragonarmi a lei? Io sono come uno champagne purissimo, lei è un vino fatto in casa.

La Tebaldi, che non manca di spirito, ha prontamente ribattuto e a Maria non è rimasto che incassare:

— Il vino fatto in casa mi sta bene: si mantiene a lungo. Lo champagne invece va subito a male.



Maria con Meneghini e Onassis.

Dopo qualche giorno, sembra che la Callas abbia replicato a distanza:

— La Tebaldi canta benino, ma è del tutto priva di spina dorsale.

La diva di Longhirano non perde le staffe e con il suo buonsenso di provinciale invia questa risposta, sia pure per interposta persona:

— Sarò senza spina dorsale, ma lei è del tutto priva di cuore.

Cuore, in verità, Maria ne ha, ma più che altro per la propria arte. Per il resto, anche a Roma, la precede una fama di avarizia, che ha dell'incredibile. Lesina nelle mancie o non ne dà affatto, conta i bocconi in bocca al perso-

nale di servizio; se dà un pranzo e gli ospiti si servono in abbondanza del primo piatto, lesina sui secondi, oltre a costringerli a bere soltanto vinsanto, perché di questo, dato che gliene hanno fatto ampio omaggio, ha piena casa. Cuore, tuttavia, a suo modo ne ha Maria, quando deve soprattutto dare contezza di sé. Allora, si valuta al massimo. Dice:

— Sono una soprano eccezionale, che ancora vivente è già nella storia della lirica. Io sola so passare, come le grandissime, da un repertorio all'altro, anche il più diverso. Chi, se non me, può dare un giorno la *Norma* e un altro la *Traviata*? Chi oggi si esibisce nella *Lucia* e domani canta tranquillamente la *Medea*?

Tutto ciò si dice a Roma, dove la si attende per l'apertura della stagione operistica. Qualcuno che la conosce meglio, sa che Maria, da un po' di tempo a questa parte ha la pericolosa tendenza a rompere i contratti. Col Metropolitan i rapporti sono già tesi e di lì a poco franeranno, così come sono franati quelli con il Festival di Edimburgo, dove Maria ha cantato per quattro sere, ma si è rifiutata di cantare la quinta e ultima serata, per correre a Venezia dove la Maxwell, che gliene sta facendo combinare di ogni colore, ha dato un ballo in maschera in suo onore.

Dopo la rottura con Edimburgo, dove gli spettatori a gran voce hanno chiesto la restituzione dei biglietti, è arrivato anche il gelo con il sovrintendente della Scala, Ghiringhelli, che non ammette non sia stato interamente onorato un impegno in cui è impegnato in prima persona il glorioso teatro che lui dirige. Wally Toscanini, per questo motivo e per altri, le tiene anche lei il broncio, e sì che per lungo tempo i rapporti sono stati buoni; ma il carattere di Maria, forse per la troppa tensione conseguente all'ormai lunga carriera e anche per una particolare dispo-

sizione dell'animo che le fa sembrare ogni esibizione sempre la prima esibizione con il conseguente gravissimo stress, si sta ogni giorno di più deteriorando.

Allorché non le va di cantare da qualche parte, inventa scuse che poi non ha la cura di coprire convenientemente. All'Opera di San Francisco telegrafa che non può andare perché completamente afona. Il direttore del teatro, disperato, telefona a casa di Maria e la cameriera, la quale non è stata messa al corrente, risponde:

— Troverà la signora questa sera, perché oggi è alla Scala per tutta la giornata a registrare la *Medea*.

Sono fatti che non le attirano simpatie, anche se il pubblico romano tutto le perdona e l'attende con ansia. Qualcuno deplora che sia con Del Monaco sia con Di Stefano, i due massimi tenori del momento, i rapporti siano tesi, e non per colpa loro; ma Maria è pur sempre una donna, e molto le va perdonato. Anche che dal *Trovatore* si scivoli al *Ballo in maschera* per ragioni di gelosia interpretativa.

Le si perdona pure che i giornali di San Francisco, che a Roma nessuno per fortuna legge, escano ancora con articoli assai duri sul suo conto e che l'Opera la depenni per sempre dai suoi programmi, anche futuri.

* * *

Dato dunque il *Ballo in maschera* a Milano, Maria giunge a Roma e dà subito inizio alle prove della *Norma*. Il debutto è previsto per il 2 gennaio. Ella chiude l'anno cantando « Casta diva » alla televisione, poi va al Circolo degli Scacchi, dove balla fino a notte tarda, e beve champagne. All'uscita, dato il freddo, la sua gola si infiamma, la voce se ne va. È una tragedia. Vengono apprestate tutte le cure del caso. Qualcosa si recupera, ma la Callas non è più la Callas. Logica vorrebbe che si trovasse un sostituto, anche se sostituire Maria non è cosa agevole.

Il direttore artistico dice:

— Il pubblico viene per vedere e sentire la Callas, non vuole un'altra cantante.

In effetti, il teatro è esaurito, l'attesa per lo spettacolo — basta aprire i giornali — è enorme. La Callas, con la sua fascinosa presenza, ha mobilitato, in una serata di gran gala, tutte le massime autorità dello Stato, a cominciare dal presidente della repubblica, Giovanni Gronchi, e poi c'è tutta l'alta mondanità, l'aristocrazia più esclusiva, gli artisti maggiori, da Anna Magnani a Giorgio de Chirico.

L'opera da dare è la *Norma* e Maria, come ha scritto a suo tempo il critico Andrew Porter, dopo l'interpretazione al Covent Garden, nel 1952, è « la Norma dei nostri giorni, così come quelle di Rosa Ponselle e della Grisi sono state le Norme del loro tempo ». La gente si aspetta da lei almeno una duplice serie di emozioni. La prima di diventare un uditorio non passivo, ma vitale e percettivo; e che da parte della cantante l'opera fosse tanto vivificata da uscire dal suo vago sapore di museo per diventare una parte importante dell'attualità. Fino a quel momento, la *Norma* era stata una serie di isole situate in un arcipelago di indifferenza, isole emotive ed isole musicali, isole di disperata melodia e isole di indifferenza assoluta. Maria, come già era accaduto al Covent Garden avrebbe fuso le varie parti, avrebbe, sia pure con qualcuno dei suoi toni nasali, ridotto tutto al calor bianco, e ne sarebbe venuto fuori qualcosa di nuovo, una sorta di continente meraviglioso, che ella avrebbe esplorato e fatto esplorare con la magia misteriosa del suo canto.

* * *

Le ore che precedono la rappresentazione appaiono quanto mai convulse. Si scontrano fra loro opinioni diametral-

mente opposte. La direzione del teatro dell'Opera continua a ripetere:

— Maria Callas non può, in alcun modo venir meno ai propri impegni, la cosa non è nemmeno ipotizzabile.

Il commendator Meneghini, marito di Maria, invece insiste:

— No, non è possibile. Mia moglie non può assolutamente cantare, è nelle sue peggiori condizioni di voce.

Elsa Maxwell, obliquo deus ex machina della situazione, smette un istante di assistere Maria in quel suo frenetico sciacquarsi la gola, a fare inalazioni e dichiara:

— No, non può cantare. Sarebbe un suicidio artistico.

Le parole sembrano gravi, e in effetti lo sono. Maria fa quello che può. Segue con scrupolo le indicazioni dei medici e, davanti alla immagine della Madonna, non fa che segnarsi e dire preghiere. Le compresse calde applicate al petto e tutto il resto qualche risultato positivo lo fanno conseguire, ma è poco.

Meneghini parla, come sempre, la voce della saggezza e dice ai dirigenti dell'Opera:

— Intervenite subito. Siete ancora in tempo. Annunciate che mia moglie sta male e che appena possibile farà ampia ammenda del forfait che è costretta a dare. Ma, per l'amor di Dio, cercate un sostituto valido. E lo spettacolo potrà essere dato in tutta tranquillità.

I portavoce del teatro replicano ostinatamente:

— Abbiamo puntato tutto sul suo nome e non vogliamo sostituzione alcuna.

Intanto, la voce, la pura e splendida voce di Maria non torna. Ormai solo un miracolo può farla tornare; ma i miracoli non avvengono a comando. Maria, energica come sempre, dominatrice di ogni situazione, anche quando sembra subirla, è ben lontana dall'arrendersi. Decide di se-

guire il proprio istinto. In qualche modo, gliela farà. È uscita, in passato, e molto bene, da situazioni anche più gravi di questa; Roma non sarà il campo fatale della sua sconfitta.

L'inizio dell'opera segna in Maria più che un presentimento una certezza. Già alle prime frasi, sente che sarà sconfitta. La sua voce suona stridula e angosciata e a ogni nota che viene sembra debba, anche quel filo dal grande torrente che era, dileguarsi. Maria non interpreta, non cerca di restituire l'intima drammaticità dell'opera. La « Norma viene », ma « la stella di Roma sbigottita si copre di un velo » non per le necessità del libretto, come cantano le sacerdotesse druidiche, ma perché davvero quella non è la Norma, non è Maria, non è quasi nulla. È solo la patetica dimostrazione che non sempre una volontà, per quanto agguerrita, può superare gli avvenimenti.

Il pubblico, che attende dalla Callas qualcosa di superlativo, in qualche modo è stato accontentato. Solo che la temperatura anziché salire di molto sopra lo zero, discende rapidamente al di sotto, e di parecchio. Tuttavia, tanta è la magia che il nome e il prestigio della Callas sanno evocare che nessuno fiata. Inchiodati alle proprie poltrone, gli spettatori attendono il miracolo. Quel miracolo che non era avvenuto in precedenza.

Alla fine del primo atto, mentre Maria spossata si ritira dietro le quinte, qualche voce si fa udire:

— Torna da dove sei venuta.

— È così che ti guadagni il milione che pretendi a ogni recita?

Ma sono voci isolate. La maggioranza tace. Troppa è la delusione, troppo è lo sgomento. In ogni caso, al sensibile pubblico romano non sfugge il fatto che, al di là di ogni considerazione, lì su quel palcoscenico più che un'opera si sta rappresentando una tragedia. Ed è la tragedia com-



Maria e Onassis a Montecarlo.

piuta dal vero di una grande cantante che si avvia, anche se ancora è grande, verso il tramonto.

Tornata nel proprio camerino, Maria appare preda di angoscia e di commozione. Trema tutta, assicura di avere la febbre, si siede un attimo e dice:

— No, non posso proseguire.

Subito, il panico avvolge il teatro. I massimi dirigenti la rincuorano:

— Lei può continuare. Ormai, ha un tale prestigio che le basterà recitare. Non occorre che canti.

Maria sa che invece nulla c'è più da fare. Le note alte non le vengono, e anche in quelle di mezzo stenta assai. L'aria di Casta Diva per poco non si è risolta in un di-

sastro. Ma il disastro già esiste. Inesplicabilmente, nessun sostituto è stato convocato. O canta lei, o non canta nessuno. Elsa Maxwell le fa dei massaggi al viso con acqua di colonia, mentre il sovrintendente Latini la scongiura:

— Vi prego, continuate.

La regista Margherita Wallmann incalza:

— Maria, puoi farcela. Ormai i passaggi più difficili li hai superati, ti resta solo l'ordinaria amministrazione.

Il direttore d'orchestra, Gabriele Santini, le dice:

— Faccia appello al suo orgoglio, e alla riconoscenza che lei deve all'Italia. Pensi che in sala c'è il Presidente della Repubblica. Salvi la serata, magari declamando la sua parte. È tutto quello che le chiedo. Mi ascolti.

Maria, ancora con la falce di luna, l'abito bianco che ritma ed esalta il pallore del viso, i capelli sciolti, continua a tacere. Ha preso una risoluzione e intende mantenerla. Di tanto in tanto, benché la porta del camerino sia chiusa, si ode il rumore lontano del pubblico che protesta per l'insolita lunghezza dell'intervallo. Gli spettatori sono molto agitati. Lo stesso Gronchi dà evidenti segni di nervosismo, anche se per il momento non abbandona il suo palco. I cronisti della RAI passano ancora una volta a descrivere gli abiti più sontuosi, ma è chiaro che ormai sono a corto di argomenti.

A chi ancora insiste perché ricalchi la scena, Maria risponde:

— Non sopporto un trattamento del genere. Non tornerò a cantare, anzi l'Opera di Roma non mi vedrà più.

La Maxwell, suo genio malefico, rincara la dose:

— È un pubblico che non merita nulla. Non comprende che Maria non sta bene?

In effetti, la Callas denuncia un po' di febbre, ha le corde vocali indurite, teme di avere addirittura la bron-

chite. Risultato, il presidente Gronchi viene discretamente avvertito che la recita non avrà seguito. Egli abbandona il palco in tutta fretta, ma ha l'amara sorpresa di non trovare all'uscita la propria automobile né il proprio autista. Il poverino, informatosi sull'ora presunta in cui lo spettacolo sarebbe stato terminato, ha deciso di andare al cinema per proprio conto. È chiaro che al suo ritorno, Gronchi, costretto a tornare a palazzo con un mezzo di fortuna sia pure scortato dalla polizia, gli faccia perdere il posto.

Intanto, a teatro, le proteste si placano solo quando sul palcoscenico appare un tizio evidentemente emozionato, che balbetta qualche parola:

— Lo spettacolo è sospeso per una improvvisa indisposizione della protagonista.

Il pubblico sfolla molto a malincuore. Molti spettatori si fermano tumultuando davanti alle uscite. Appaiono tanto inferociti che devono intervenire reparti di polizia a disperderli. La Callas tuttavia non si vede. Qualcuno alla fine intuisce cosa è avvenuto:

— È tornata in albergo attraverso qualche uscita sconosciuta.

In effetti, Maria, mediante un passaggio sotterraneo, ha raggiunto l'hotel Quirinale, dove alloggia. Ed è qui che la folla, sempre vigilata dai poliziotti, sosta fino all'alba gridando ingiurie plateali. La Callas, nella sua stanza, trascorre una notte insonne. Comprende che, anche se la sua colpa è relativa, tutti e a lungo se la prenderanno con lei. Meglio sarebbe stato aver assunto un atteggiamento chiaro fin dalla vigilia, e non dopo quando il peggio era accaduto.

— Costringermi a cantare è stato mostruoso — ripete al povero Meneghini, come in ritornello.

La mattina seguente, in città, appaiono striscioni, che attraversano i manifesti della *Norma*. Su essi sta semplicemente scritto: « Via la Callas da Roma! ».

Non è per lei un bel leggere, ammesso che lo avesse potuto; ma per cinque giorni ella non mette naso fuori dall'albergo. A gelarla è stato un crudele articolo di giornale che si è scagliato contro di lei, definendola « una mediocre cantante greca », divenuta l'idolo della Scala « per l'ingiustificata ammirazione di alcuni palchettisti della Scala » e cantante internazionale « per la pericolosa amicizia che la lega a Elsa Maxwell ». La Callas, prosegue l'articolo, è comunque « un massiccio esempio di malcostume melodrammatico », « una cantante sgradevole e ineguale », che sembra dimenticare e, se li ricorda, non ha scrupoli nel calpestarli, i dati deontologici della professione.

Comunque, sostituita brutalmente sul campo da Anita Cerquetti, Maria torna in fretta a Milano, ma lì nonostante la lite che intenta contro il teatro dell'Opera (una causa che vincerà in Cassazione solo nel 1971, ma sarà una vittoria di Pirro) e il sostegno di alcuni ambienti, comincia a perdere quell'alone di mito che l'aveva sempre sostenuta. Forse la *Norma* è stata per lei il principio della fine.

MASSIMO GRILLANDI

Romagnolo di nascita, romano d'adozione Massimo Grillandi dette con la biografia del Belli uno splendido dono alla città che l'ha ospitato fino all'improvvisa e prematura scomparsa. Grillandi amava Roma e di questo suo affetto offriva continue testimonianze, mostrando un interesse profondo per la vita culturale della città. Prova di quell'affettuosa attenzione era anche la continua e metodica collaborazione alla *Strenna* e la pubblicazione di un volumetto (*Lo sbarco su la luna*), con cui lo scrittore volle cimentarsi con il dialetto romano con il proposito di creare un nuovo linguaggio dialettale scientifico.

Nostalgia di un Teatro scomparso: il Politeama Romano

Volendo parlare di fatti e di cose della « Roma sparita », si corre spesso il pericolo di cadere nel viluppo di frasi e di luoghi comuni. Cercherò in qualche modo di non cadere nel tranello per trattare un argomento che riguarda proprio « un ricordo » della Roma degli anni « sessanta » del secolo XIX, precisamente quello di un teatro scomparso da oltre cento anni: il Politeama Romano. « Teatro ove si danno spettacoli di vario genere », questa la definizione e il significato della parola, tanto per inquadrarlo nel clima del suo tempo e tracciarne una breve memoria.

Gli anni che segnano gli ultimi « sussulti del potere temporale rappresentano un periodo storico d'indubbio interesse, sia per motivi d'ordine politico che tutti ben conosciamo, riguardanti il trapasso di un regime oramai votato alla scomparsa, sia per altri, di non secondaria importanza, come quelli sociali e di costume attraverso i quali si assiste alla maturazione di fatti e circostanze da portare profondi mutamenti alla società di allora. Nel blocco sfaccettato di questo periodo, un'analisi approfondita delle varie componenti, ha di per sé un grande interesse, dove il teatro è lo specchio fedele di tutti i mutamenti del gusto popolare, che sempre va cercando l'ambiente più consono alle sue preferenze.

Ambientato in una società composta e differenziata, come quella romana, il teatro aveva questa particolare funzione, come del resto ne ha avuta sempre, e forse quanta non ne abbiano oggi il cinema e la televisione. Tra i tanti

luoghi comuni ricorrenti nel corso dei tempi: Roma è classificata come una città, dove gli eventi non influiscono sulla sua natura scettica e disincantata, dove gli artisti d'ogni disciplina e nazionalità difficilmente possono amalgamarsi nel tessuto della società. Fenomeno particolarmente diffuso nel secolo scorso.

Proprio nell'ottocento la società straniera e quella romana erano due mondi distinti ed inconfondibili, e, se il fenomeno di compenetrazione fra di essi poteva compiersi, ciò sarebbe avvenuto in un lento e faticoso processo di tempo. Fenomeno di compenetrazione che investiva tutte le categorie sociali a partire da quella aristocratica, legata tradizionalmente alla corte pontificia, per arrivare a quella popolare, formata in gran parte da artigiani, attraverso la mediata partecipazione della borghesia, composta da banchieri, professionisti, artisti e agricoltori, che aveva un peso determinante nelle scelte e nella formazione del gusto.

Questo « teatro per ogni genere di spettacolo », il Politeama Romano, stava proprio a Trastevere, all'altezza di Ponte Sisto sulla sponda destra del Tevere. Il suo ingresso si apriva sulla via della Renella, detta così secondo il Ruffini¹: « per corruzione del linguaggio trasteverino, dalla « arena » (in latino: arenula) che vi getta continuamente il fiume Tevere, il quale vi scorre vicino ». Una foto del 1878, tratta dal volume del Ravaglioli², ci mostra l'esatta ubicazione del teatro.

Tracciare una piccola memoria storica di questo teatro non è un'impresa facile, perché le notizie riportate da qualche testo sono peraltro molto brevi e incomplete. Prova ne sia di averlo potuto constatare di persona con l'ausilio di

¹ A. RUFFINI, Dizionario etimologico storico delle strade, piazze, borghi e vicoli della città di Roma, Tipografia della R.C.A., 1847.

² A. RAVAGLIOLI, Le rive del Tevere, Roma 1982.



Sulla sponda destra del Tevere il Teatro Politeama.

qualche rarissimo documento, procuratomi dalla squisita cortesia della D.ssa Scano soprintendente dell'Archivio Capitolino.

Infatti dalle fonti di più facile consultazione si rileva che il Politeama era stato costruito nel 1862³ ed inaugurato lo stesso anno con uno spettacolo di prosa della compagnia Cristofani ed Archenti. Niente di tutto questo perché a smentirlo vi è un documento ineccepibile e di data certa e cioè: COMUNE DI ROMA - Divisione III - Rione Trastevere - n. 720 del 20 giugno 1863: « In vigore di Decreto dell'Ecc.ma Magistratura del 6 giugno n. 5679/2273 posto in atti, si permette al Signor Stefano Aloisi di poter costruire nel Rione Trastevere presso la via della Renella, e precisamente nell'orto ivi esistente di sua proprietà, un'arena destinata a pubblici spettacoli e di permutare una parte del suolo a forma del tipo grafico parimenti posto in atti, in modo che il vicolo della Renella risulti di larghezza di almeno il doppio dell'attuale e riporti altresì il permesso delle altre autorità competenti ed in ispecie del Ministero del Commercio per ciò che riguarda la giurisdizione sulla riva del Tevere e sotto ogni riserva. Il Segretario firma illeggibile.

Questo signor Aloisi allo stato dei fatti non mise in attuazione tale licenza, fino a che un anno dopo il 1864, tale Eugenio Venier presentava la seguente istanza:

« Eugenio Venier avendo avanzata supplica per potere costruire un anfiteatro (sic!) in legname in un orto attiguo alla piazza della Renella, ottenne dall'Eccellenza vostra benigno rescritto, previo l'annullamento di altra licenza accordata in precedenza dall'Eminentissima Magistratura a Stefano Aloisi. Dovendosi ora dalla Direzione Generale di Polizia concedere il permesso di agibilità, si domanda l'an-

nullamento della licenza Aloisi. Questa fù data in seguito di domanda avanzata dall'Aloisi stesso che asseriva essere il locale, ove doveva costruirsi il teatro, di sua libera proprietà.

Avendo l'esponente prodotto non avere mai appartenuto all'Aloisi l'orto ove devesi costruire l'anzidetto Teatro, ma bensì di Davide Besenconi in virtù di pubblico istromento in Rogito del notaio Degli Abati del 28 aprile 1863, e quindi dato in affitto al supplicante per anni 50 con regolare contratto del 6 aprile 1864, ne viene per legittima conseguenza la caducità della licenza Aloisi..

Supplica pertanto l'esponente la Ecc.za Vostra a volersi degnare di far dichiarare annullata la licenza Aloisi onde possa la Direzione di Polizia rilasciargli il permesso di agibilità ».

Doveva passare ancora quasi un anno, quando il 12 aprile 1865 il Congresso di Magistratura decretava, su domanda di Eugenio Venier⁴, di poter collocare precisamente un « teatrino » diurno nell'orto prossimo alla piazza della Renella, ma alle seguenti condizioni:

- 1) Che la costruzione del teatrino sia secondo il tipo presentato dallo stesso Venier;
- 2) Che prima di ottenere il permesso paghi al Comune gli scudi 23 che deve per saldo di tasse all'Arena della Renella ove edificò simile teatrino;
- 3) Sia a cura del medesimo Venier riportare il permesso delle autorità competenti e quello in ispecie del Ministero del Commercio e dei Lavori Pubblici e come di ragione per ciò che concerne la giurisdizione delle Ripe del Tevere sotto ogni riserva di Legge e senza alcune responsabilità del Comune ».

Il Segretario: Firma illeggibile

³ Enciclopedia dello Spettacolo.

⁴ Nell'Enciclopedia dello Spettacolo si parla di Luigi Venier!

Questa storia di per sé inedita ed interessante ha dei risvolti familiari per ciò che concerne la gestione del « teatrino », infatti nel 1866, in base al documento di cui verrà riportato il testo, figura il nome di Luigi Vannutelli, bisavolo materno di mia moglie. Per quanto riguarda la superficie dell'arena ed un sommario progetto di costruzione, ai tempi della domanda dell'Aloisi, era di 420 canne. Una canna « architettonica, di palmi 10 era pari a metri q. 2,234, quindi la superficie del Politeama risultava di circa 960 mq.

Il 12 giugno 1866 il Congresso di Magistratura con suo decreto stabiliva: « Ritiratasi dal Signor Stefano Aloisi la Licenza n. 720 datagli il 20 giugno 1863, di costruire presso la via della Renella un " arena " destinata a pubblici spettacoli ed avutasi dichiarazione dal medesimo con suo foglio in data di oggi d'essere contento che, consegnando detta licenza, i signori Eugenio Venier e Luigi Vannutelli, conformemente all'istanza da essi presentata, gli Ecc.mi Signori Adunati, richiamando il precedente decreto n. 6 del 12 maggio decorso dispongono che a favore dei medesimi si spedisca la licenza implorata ».

Il Segretario: Firma illeggibile

Da quanto precede si può stabilire presumibilmente la data d'inizio delle rappresentazioni e cioè il 1866. Nella sua struttura, secondo quanto scrive il Pesci nel suo volume « Roma capitale » del 1907, si rileva che il teatro « era aperto in alto tutto all'intorno, ma coperto da una tettoia e frequentato egualmente di giorno e di sera e vi rappresentavano opere e balli ».

Sfortunatamente nel documentario riportato non figura l'elenco delle opere di ristrutturazione eseguite sia dal Venier, sia e soprattutto dal Vannutelli, quando da alcune notizie di enciclopedia si apprende che i lavori furono fatti, in minor misura anche nel 1875. Tutto comunque da stabilire!



Luigi Vannutelli proprietario e impresario del Politeama.

Si sa per certo invece che la capienza del Politeama era di 3500 posti. Enorme per allora, rispetto poi ad una popolazione a mala pena di 200.000 abitanti.

All'inizio si è fatto cenno di uno spettacolo di prosa dato dalla compagnia Cristofani Archenti proprio nel 1862, data poi risultata sbagliata, c'è però da aggiungere che molti spettacoli di prosa venivano dati nel nostro teatro, basta ricordare quello della « Maria Stuarda » di Schiller presentato dalla Ristori.

Essa infatti non era nuova per Roma dove, nel 1846, aveva incontrato il suo futuro marito il marchese Capranica del Grillo, mentre recitava al teatro Metastasio. Tra le compagnie di una certa notorietà v'è da segnalare quella di Alemanno Morelli, come altre minori e dialettali. Si ricorda a proposito di queste ultime la recita della commedia di Raffaele Vitale: Pulcinella.

Ma la popolarità del Politeama è legata ai ricordi delle rappresentazioni di opere liriche di cui Roma non sarà seconda a nessun'altra città italiana ed anche straniera nell'ospitare prestigiosi nomi di compositori e di cantanti.

Tutto questo rientrava nella tradizione musicale romana che meriterebbe un capitolo a parte per la sua importanza. Il 1862, per esempio, è l'anno in cui Listz fissa la sua dimora a via del Babuino 89. Munito di autorevoli commendatizie, le sue doti di virtuoso del piano gli valsero ben presto a metterlo in rapporto con le persone più autorevoli del momento ed aprirgli i salotti più esclusivi, fino a stringere rapporti di amicizia col cardinale segretario di Stato Antonelli e con lo stesso Pio IX.

Visto con occhio distaccato e sereno l'ottocento musicale romano presenta aspetti interessanti, se lo si voglia inquadrare nell'ambito della struttura della società di allora, che nei salotti e nelle accademie preferiva il genere

vocale a quello strumentale, più facilmente accessibile e comprensibile.

Con ciò si spiega come il grosso pubblico affollasse gli spettacoli lirici.

Questo pubblico di teatri come l'Apollo, ex Tordinova, l'Argentina ed altri, tanto per citarne i più noti, era considerato tra i più esigenti. Si narra a questo proposito che il celebre tenore Duprez, primo interprete della Lucia di Lammermoor di G. Donizetti, nelle sue memorie ricordava di essersi presentato per la prima volta sulle scene romane con estrema trepidazione, per avere saputo che i romani, gelosissimi dei propri giudizi, non avallavano senza controllo le reputazioni guadagnate altrove.

Ritornando al nostro Politeama, giova segnalare un giornale intitolato « Cronache teatrali » del 1873 diretto da un certo Antonio Rollini dove questi informa come la sua pubblicazione riporti il sunto dei libretti delle opere rappresentate e il nome degli artisti, tanto per favorire il pubblico degli appassionati. Infatti nel primo numero della stagione 1873 di spalla scrive:

« Ora che il Politeama Romano è divenuto per le instancabili e intelligenti cure del proprietario Signor Luigi Vanutelli, una delle prime scene d'Italia, il sottoscritto darà fuori per ciascuna delle opere che si rappresenteranno nella stagione attuale in quel teatro, un sunto dell'opera stessa, il nome dei suoi personaggi e quello dei cantanti e, in guisa che a coloro i quali non si provvedono del libretto sarà facile di seguire l'azione drammatica che si svolge sotto i loro occhi.

Spera che il suo pensiero incontrerà il favore del pubblico e che potrà rendere sempre più perfetta l'opera sua ».

F.to Antonio Rollini.

Prima di passare a elencare gli spettacoli di quella sta-

gione, si riportano i prezzi dei biglietti e quello delle consumazioni offerte dal caffè del teatro pubblicati su ogni numero del giornaleto.

« **PREZZI D'INGRESSO:** Gradinate cent. 0,75; sedia numerata L. 1,25; Galleria L. 1,50; posti distinti L. 2,00; . - I ragazzi al di sotto dei sette anni per il solo ingresso pagheranno cent. 0,40, ai posti numerati e galleria intero biglietto.

I palchi si contratteranno al botteghino a prezzo discretissimo oltre il biglietto di galleria per ciascuna persona.

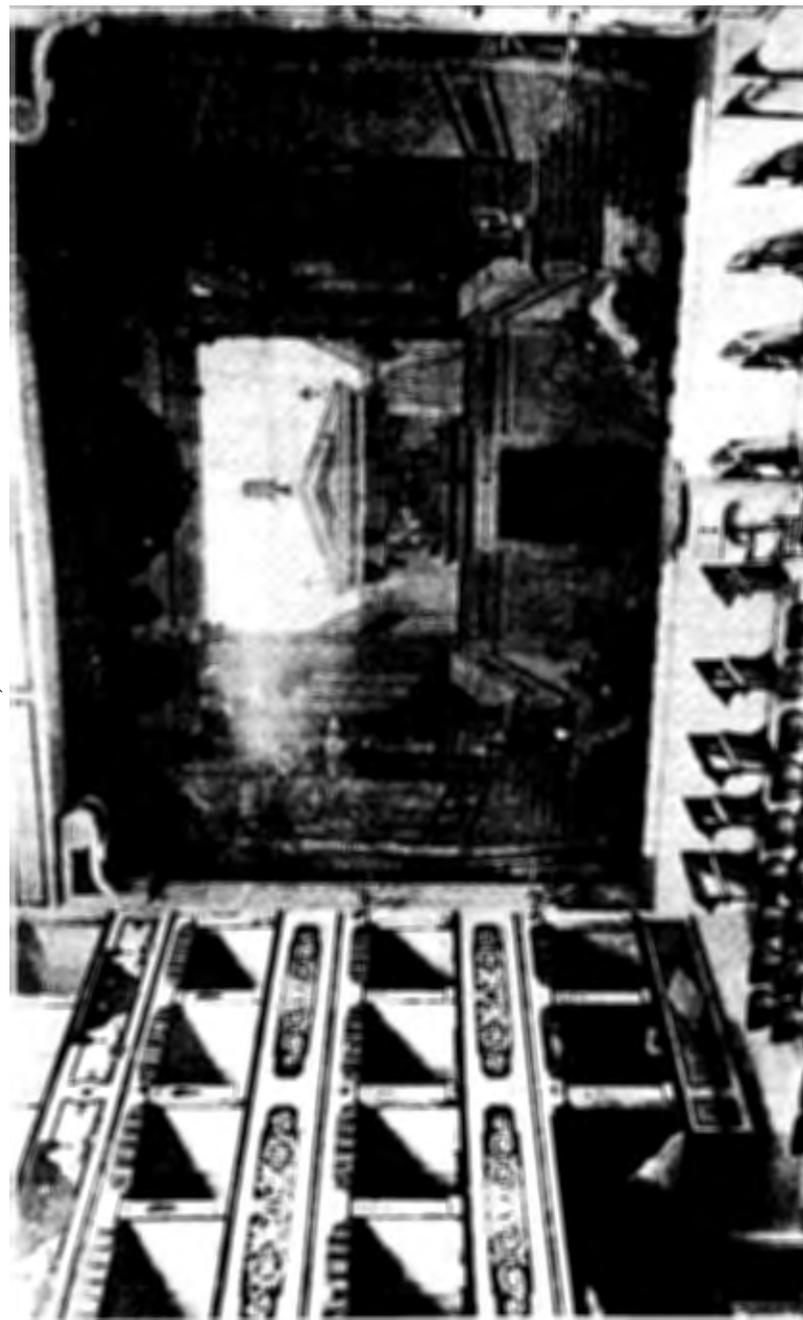
La vendita dei biglietti si farà dalle 11 ant. alle 2 pom. nella Libreria di Piazza degli Orfani n. 75, e nelle ore consecutive al botteghino del Politeama, ove si farà l'abbonamento a prezzi ridotti ».

Ed ecco il listino di alcune bevande con i relativi prezzi praticati al Caffé del Politeama: caffè L. 0,15; Birra L. 0,40; Limonata L. 0,15; Mistrà 0,10; Menta L. 0,15 ecc.

Ultimo avviso: Nel Politeama Romano si affittano i cuscini a 2 soldi ciascuno ».

In quella stagione del 1873 furono rappresentate le seguenti opere: di G. Verdi: il Trovatore, la Traviata, il Rigoletto, i Vespri Siciliani; la Jone di Enrico Petrella, il Ruy Blas di Marchetti, il giornaleto riportava il sommario delle singole opere e l'elenco dei cantanti.

Da notare la singolare notizia sul Ballo Brahma, « riprodotta dal valente coreografo Felter Giuseppe » in sette scene e prologo. « Distribuzione delle danze: Gran marcia danzante del Drago. Sacro: intero corpo di ballo; la Natsce e ballo indiano: prima ballerina Annetta Vannetti; L'Estasi - Valtzer orientale: ballerina Teresina Passano; Il nido degli amori: intero corpo di ballo; La farfalla: ballerina Teresina Passano; Passo a nove: ballerina Vannetti; ballerini: Baldi, Viannello, Passano, Zannini ecc.; Passo a due



Il teatro Politeama: interno.

« serio »: ballerini la Passano e Rivera; Galop - il Rinascimento: intero corpo di ballo; La « Mogolienne » - ballabile: intero corpo di ballo: Gran corteggio e ballabile finale del Sacrificio: ballerina la Passano e l'intero corpo di ballo ».

È una nota di colore di singolare interesse che fa rivivere tutto un mondo scomparso! Tra gli altri balli rappresentati al Politeama si notano: il Pietro Micca del Manzotti; la Fata Nix, il Cristoforo Colombo, Bacco e Arianna, Carlo il Guastatore.

Tornando un passo indietro, nel 1872 fù messa in scena dal proprietario ed impresario Vannutelli l'opera di Enrico Petrella il Marco Visconti. All'autore, molto applaudito, fù offerta una cena da Spillmann, rinomato ristorante romano, a quel tempo frequentato da personaggi di rilievo dell'arte e della politica nei primi anni di Roma capitale. È l'epoca in cui muoveranno i primi passi verso un affermato successo: il tenore romano Francesco Marconi debuttando al Politeama col Faust di Gounod e il direttore d'orchestra: Marino Mancinelli.

Ma l'avvenimento di rilievo negli annali del Politeama fù nel 1881 quando fù rappresentato per la prima volta a Roma l'opera di Wagner il Rienzi. Si era in pieno clima della « querelle » tra wagneriani e antiwagneriani, con tutti i suoi riflessi nei salotti e nei circoli artistici. Il Pinelli, lo Sgambati e Alessandro Costa, tanto per nominare i musicisti più noti, appartenevano al gruppo dei ferventi ammiratori del compositore tedesco. Il critico Eugenio Cecchi, parlando dei concerti wagneriani, sul giornale « Il Fanfulla », a proposito delle esecuzioni del preludio del Parsifal e del Vascello Fantasma, scriverà: « Il Wagner non fù per nessuno la figura sbiadita e il pallido fantasma della storia... Apparve bensì un poderoso gigante della musica ».

Infatti nel 1876 Wagner fù a Roma ed in quell'occasione

assistette ad una serata musicale offerta dall'ambasciatore di Germania, Von Keudell, dove tra le varie esecuzioni di musica da camera, lo Sgambati eseguì un quintetto di sua composizione con Pinelli, Ramaciotti, Monachesi e Forino, serata di cui Wagner riportò un'entusiastica impressione. Tra i musicisti citati giova nominare Pinelli Ettore, nato a Roma nel 1843, il quale nel 1874 aveva fondato la Società Orchestrale Romana, di cui sarà il direttore per lungo tempo, col grande merito di far conoscere i maggiori capolavori musicali d'ogni scuola. E proprio al Politeama Pinelli nel 1881 tenne un famoso concerto per le novità presentate in quell'occasione e per il grande concorso di pubblico, tra i pezzi di spicco figurava « La cavalcata delle Walchirie » che sarà molto spesso replicata.

Da tutte queste notizie è provato come il Politeama esercitasse veramente le sue funzioni di « teatro per ogni genere di spettacolo ».

Anche sotto il punto di vista dell'attrezzatura, il palcoscenico, dati i tempi, aveva un impianto e relativi servizi da non avere eguali a Roma. A questo proposito, tra i ricordi di famiglia vi è quello in cui Faustina Rey, futura nonna materna di mia moglie, lo andò a visitare, accompagnata dal suo fidanzato Enrico Vannutelli, figlio del proprietario ed impresario Luigi Vannutelli.

Secondo le usanze di un tempo, dove la capienza della sala lo permetteva, durante le feste natalizie ed all'inizio della stagione estiva, anche al Politeama venivano allestiti « i giochi di cavallo » ovvero spettacoli di circo, con grande diletto di grandi e piccini! Chi di noi in gioventù non ricorda spettacoli del genere all'Adriano?

Non mi è stato possibile rintracciare altre notizie di cronache teatrali oltre quelle citate, ma a parte polemiche e rimpianti, il Politeama nel 1883 veniva demolito per dare spazio alla costruzione dei muraglioni del Tevere, conclu-

dendo una breve e dignitosa esistenza, portando via con sé una notevole porzione di ricordi paesagistici, di arte teatrale e la eco di tanti applausi e fervide accoglienze popolari per i suoi spettacoli.

FELICE GUGLIELMI

BIBLIOGRAFIA

- Archivio Capitolino - Carteggio sulla costruzione del Politeama Romano
- Cametti - da «Capitolium» VIII 1932: Teatro e musica nell'ottocento romano
- Cametti A. - La musica teatrale a Roma cento anni fa - Annuari dell'Accademia di Santa Cecilia - anni 1920/1923
- De Angelis - La musica a Roma nel secolo XIX - Bardi 1935 - Roma
- Cortesì D. - Teatri romani d'altri tempi - «Corriere d'Italia» 1927
- Enciclopedia dello spettacolo - Sonzogno - Roma/Firenze 1954
- Monaldi G. - I teatri di Roma negli ultimi tre secoli - Ricciardi Napoli 1928
- Rava A. - I teatri di Roma - Palombi Roma 1953
- Sacheri G. - La sistemazione del Tevere urbano ecc. - 1907
- Ravaglioli - Le rive del Tevere - Roma 1982
- Rufini A. - Dizionario etimologico storico delle strade, piazze, vicoli della città di Roma - Tip. R.C.A., Roma 1847



Martinus Rörbye, pittore girovago*

Le «piraterie» più ovvie da me subite, relative alle mie ricerche di prima mano, si riferiscono — guardacaso — al pittore ottocentesco danese Martinus Rörbye (1803-48). Mario Praz, nel volume «Filosofia dell'arredamento» (ed. Longanesi 1964), si servì d'alcune nozioni tratte dal mio libro «Köbenhavn. Interiörer og prospekter 1800-1860» (Copenaghen 1948), senza indicarne la fonte, un fatto tanto più precario, poiché ero stato io a fornire il materiale illustrativo danese all'illustre Autore del saggio in parola.

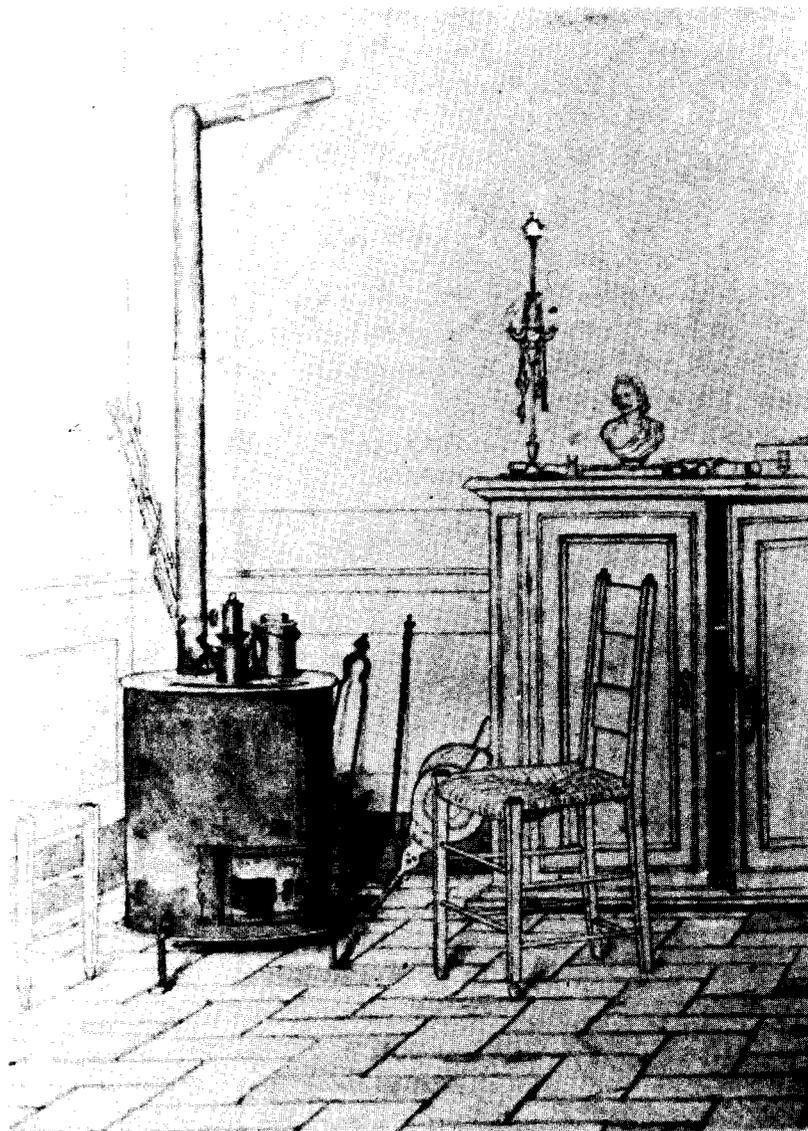
Dopo un mio intervento di protesta «MP» cercò di giustificare la sua deplorable omissione, e precisamente nell'antologia bilingue italo-danese, dal titolo «Danmark-Italia», edita a cura dell'Istituto italiano di Cultura a Copenaghen, nel 1966. Infatti, l'avvincente interprete del «gusto neoclassico» inizia il suo articolo, denominato «Finestra sul porto», con il seguente «pentimento»: «... Sic-

* La base dell'attuale saggio è costituita dalle mie anteriori pubblicazioni: *Fra Rörbyes skitseböger* (Dai libretti con disegni di Martinus Rörbye), København 1949, pp. 6 + 47 figg. e copertina a colori. J.B.H., Bibliografia, II, n. 58. «L'Urbe» XLIX, N.S. 1-2, 1986 (in seg. Bibliogr.); *Fra maleren Martinus Rörbyes vandreaar* (Dagli anni girovaghi del pittore M.R.). Meddelt paa grundlag af rejsedagböger og breve (comunicazione tratta da diari e lettere). «Personal-historisk Tidsskrift», LXX, 12. S., vol. 4, 1949, Kbhvn. 1950, pp. 74-116; LXXI, 12 S., vol. 5, 1950, Kbhvn. 1950-51. Tiratura a parte, pp. 108, figg. 1-4 + finalino e corrigenda, Kbhvn., tipografia Binaco Luno, 1950. (Bibliogr. II, n. 59).

ché è solo da non molti anni che mi sono innamorato della Danimarca: attraverso le illustrazioni di libri come quello di Jørgen B. Hartmann su "Köbenhavn ecc." e di contributi dello stesso alla serie di "Danske Slotte og Palæer" (castelli e palazzi danesi, 1945) e di altri libri ancora, molti rivelatimi dall'Hartmann medesimo, a cui esprimo qui, un po' in ritardo, quella gratitudine che per ragioni di tirannia di spazio non mi fu possibile esprimere nella mia "Filosofia dell'Arredamento". Se non è vero... Seguono poi le considerazioni intorno ad una veduta del giovane Rörbye, presa dalla sua abitazione copenagheese, verso il porto (1825). Il futuro Autore delle « Scene di Conversazione » così continua: « Interni di case, gruppi di famiglia, paesaggi urbani e villerecci intravisti dalle finestre di quegli interni: questi sono la mia Danimarca ». Tanto era innamorato del suo affascinante tema che il Praz, attraverso l'intera catena di « visite » presso le famiglie ambientate nel « Biedermeier » danese e dipinte dallo stesso Rörbye e da artisti contemporanei, sfogliava il mio volumetto, « dimenticando » di riferire alle pagine figurate con le relative informazioni. Tale richiamo sarebbe stato doveroso e necessario, essendo l'antologia italo-danese priva di immagini! La mia « soddisfazione » fu quindi soltanto parziale. *Mais enfin...* come dicono i francesi.

Recentemente un mio collega conterraneo, il dott. Harald Peter Olsen, già ispettore al R. Museo di Belle Arti a Copenaghen, ha utilizzato una serie di cognizioni primarie, tratte dalle mie, faticosamente raccolte indagini storico-artistiche, per comporne un album vistoso sulla pittura dell'« Età d'Oro » nell'arte danese¹. Questa rassegna, sontuosamente illustrata a colori, ha peraltro ottenuto un

¹ H.P. OLSEN, *Roma com'era nei dipinti degli artisti danesi del 1800*, Newton & Compton ed., Roma 1985.



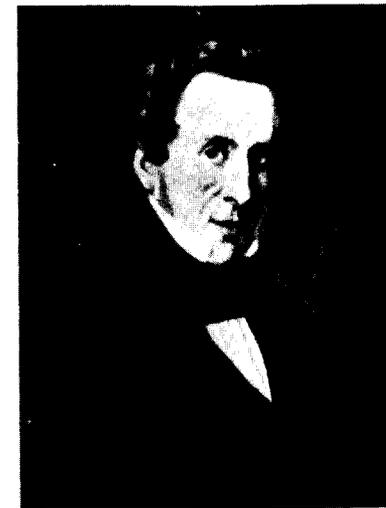
Interno della prima abitazione romana di M. Rörbye, in un suo disegno, 1834.

notevole successo commerciale. Gli esempi più gravi dello sfruttamento sleale riguarda proprio Rörbye, i cui diari di viaggio e lettere familiari sono stati da me resi noti per la prima volta².

Dopo queste incresciose faccende che mi riguardano da vicino m'accingo a sviluppare l'argomento da me prescelto per la « Strenna '87 ». Martinus Christian Wesseltoft Rörbye nacque a Drammen (Norvegia) il 17 maggio 1803 da genitori danesi. Dopo la separazione dei « regni gemelli » (Danimarca e Norvegia) — in seguito al Congresso di Vienna — la famiglia si trasferiva a Copenaghen, ove il padre copriva la carica di *overkrigskommissær*, ossia commissario capo presso il ministero della Guerra. Morto nel 1818 egli lasciava la vedova con 10 figlioli. Martinus frequentò la R. Accademia di Belle Arti sin dal 1820; al tempo stesso seguì l'insegnamento di Christoffer Wilhelm Eckersberg, godendo la sua paterna amicizia. La prima maniera del discepolo svela l'influenza del Maestro nella semplicità dei lineamenti e nel colorito sobrio. I soggetti sono tratti dalla vita sulle strade e da quella familiare della Capitale. Nel 1830 iniziano i viaggi del pittore, prima in Jutlandia e poi — a più riprese — in Norvegia. Rörbye fu soprattutto attirato dai costumi pittoreschi dei contadini nel loro ambiente locale. Il suo innato senso per i motivi paesistici e per il folklore si manifesta nei quaderni riempiti di minuziosi disegni a matita con indicazioni dei colori o addirittura acquerellati con squisita delicatezza.

Il 19 maggio del 1834 Rörbye (in seguito R.) iniziò il suo « Grand Tour » alla volta della « Bella Italia, meta indispensabile per gli artisti del Nord. Per quanto fallisse nel tentativo di vincere la grande medaglia d'oro dell'Ac-

² Vedi Bibl. II, n. 59.



Adam Müller, M. Rörbye e Rose Frederikke Schiött, sua fidanzata, 1834. (Presso i discendenti danesi).

cademia — collegata con una pluriennale borsa di studio — il giovane pittore riuscì ad ottenere una sovvenzione dalla fondazione danese *ad usus publicos*. Passarono così tre anni e mezzo prima del rientro in Patria, dove la fidanzatina Rose Frederikke Schiött aspettava pazientemente il promesso sposo. L'itinerario fu abbastanza variato: il piroscalo « Frederik VI » lo portava a Lubeca, ove egli, nel corso d'una sola giornata, fissava sulla carta alcuni aspetti pittorici della città anseatica. La matita fu « la macchina fotografica » del R., munito d'un insolito senso per il « motivo » ivi compreso lo *staffage*. Le prossime tappe furono Olanda, navigazione sul Reno fino a Magonza, interrotta da una vera e propria scarpinata sul *Siebengebirge*. A Parigi l'artista trovava connazionali d'un certo livello letterario e culturale; senonché la sua salute cagionevole guastava il rapporto socievole con loro. La rotta del R. toccava Digione, seguiva in parte la « route Na-

poléon » per giungere a Ginevra. Egli dipinge in montagna, monta a piedi sul Wengeralp, sull'Eiger e sulla Jungfrau, scendendo a Grindelwald lungo il ghiacciaio. Con in mano il diario seguiamo ogni suo passo. Egli continua in carrozza via Domodossola per Milano. A Firenze il nostro viandante incontra l'architetto compatriota Michael Gottlieb Bindesböll, con il quale si unisce per prendere accordi con un vetturino circa l'ultimo tratto fino a Roma.

Il mattino del 23 ottobre 1834 R. prese la sua prima colazione al Caffè Greco. Insieme con il collega D.C. Blunck autore dei futuri dipinti degli artisti danesi alla trattoria « La Gensola »), visitarono lo scultore Bertel Thorvaldsen. « Lo abbiamo trovato di buon umore », annota R. nel diario. Seguiva la compagnia giornaliera della colonia artistica degli scandinavi, allora operanti in Roma. La combriccola Jörgen Sonne, Albert Kùchler, Thomas Fearnley norvegese e R. — tutti pittori — fece gite nella vicina campagna. L'irrequieto artista non perdettero tempo; frequentava musei e gallerie, percorreva la Città per lungo e per largo, con in mano l'inseparabile matita; sui quaderni afferrava soggetti tratti dai conventi, dalle strade e dalla vita quotidiana: il frate mendicante, i pastorelli, squarci e vedute di Roma e dintorni.

La trattoria prescelta dai nordici fu « Lepri » (o « Le-pre ») in via dei Condotti, ove i danesi solevano sedersi intorno alla loro tavola « fissa ». Il modesto alloggio del R., angolo via de' Cappuccini e via della Purificazione lo vediamo in un nitido disegno sul quale la preziosa stufa occupa un posto di primo piano. Essa serviva in parte per riscaldare l'ambiente, in parte per cucinare. Non mancano la caffettiera napoletana e gli attrezzi per tener accesa la legna. Sulla credenza si distinguono la tipica lucerna romana, il prediletto flauto, un cannocchiale, la cassetta dei colori ed un piccolo busto, forse un lavoretto pre-



M. Rörbye, S. Giovanni in Laterano, chiostro. Olio su tela, novembre 1835. (Copenaghen, Gliptoteca Ny Carlsberg)

paratorio per il ritratto marmoreo di Ludovico (I) di Baviera, eseguito dal Thorvaldsen³. Le canne legate ed appoggiate alla parete dietro la stufa, sono probabilmente destinate alla pesca.

R. fu di statura alta e magra. Egli fu un tipo schivo, riservato, di fragile salute, e quindi portato alla ipocondria ed a temporanee depressioni; fu, insomma, un po' « diverso », ipersensibile, permaloso e di poche parole.

³ Vedi E.K. SASS, *Thorvaldsens portrætbuster*, I, København 1963, figg. p. 432 (Monaco di Baviera, Gliptoteca) e 437 (Museo Thorvaldsen). L'atteggiamento della testa, la pettinatura ed il drappaggio alla romana sono diversi sul busto (1818).



M. Rörbye, *Contadina di Cervara di Roma*, Disegno a matita acquarellata, firmato «Cerbara 1834». (Presso i discendenti danesi)

Quando era indisposto si isolava dai compagni, dedicandosi ai suoi « pensieri » e scrivendo lunghe lettere ai parenti ed alla diletta Rosa; andava a letto di buon ora e si riscaldava con lo scaldino. Il pittore giocava « piquet » con il poeta Ludvig Böttcher, quando questo non si divertiva col cagnolino « Fengo ». Di scarso divagamento furono le tradizionali « conversazioni » presso la principessa Carlotta Federica, l'ex-consorte di S.A.R. Cristiano (VIII) Federico, futuro re di Danimarca. Essa viveva da convertita nell'Urbe⁴. Le abituali « serate di martedì » erano rallegrate da musica e danza. « Le donne sono assise in fila lungo le pareti; senonché, senza essere presentati a loro non si può aprire un discorso », confessa R. nel diario, aggiungendo: « Una sera abbondava di gente, e tra di loro c'erano quattro cardinali ».

Già il 24 novembre R. mise mano alla prima tela, elencata nel diario. Essa rappresenta il chiostro di S. Giovanni in Laterano ed appartiene ora alla Gliptoteca Ny Carlsberg di Copenaghen⁵. All'inizio di dicembre R. partecipò ad una gita in comitiva a Sermoneta attraverso Albano e le paludi pontine. « Strada facendo incontrammo parecchi bufali, » annota il pittore. Costui dipinse « una veduta tratta dal cortile dell'antico ed interessante castello nel paese, » mentre i compagni andavano a caccia nei

⁴ Vedi J.B.H. nella « Strenna » del 1986, pp. 274 sgg. Carlotta Federica sarà l'obiettivo d'un mio prossimo contributo alla nostra « Strenna ».

⁵ Il dipinto fu esposto a « Kunstforeningen » (Associazione di Belle Arti), Copenaghen 1838. Mostra « Martinus Rörbye », Thorvaldsens Museum, Kbhvn. 1981, catal. n. 66, con omissione della datazione: 21, 24, 25 nov. 1834, Bibliogr. J.B.H. II, n. 59, p. 65 n. A5. Il catal. della mostra *L'Age d'or de la Peinture danoise*, Paris, Grand Palais dic. 84/febr. 85, n. 177, pp. 280 sg., sfrutta invece il mio richiamo al diario, con datazione, in seg. riportato dall'OLSEN, *vol. cit.*, testo a tav. 34.

dintorni. Dopodiché R. si rinfrescò, bevendo in cantina « il superbo vino locale ». Il ritorno si svolse in groppa ai muli fino a Velletri e poi in carrozza a Roma.

A questo punto mi soffermo davanti ad un nitido disegno esposto nella rassegna al Museo Thorvaldsen del 1981, dedicato alle opere più significative del nostro pittore⁶. Questa immagine, che appartiene ad una discendente dell'artista, è catalogata con la seguente didascalia (tradotta dal danese): « Donna di Cervara. 1834 », con scritta in fondo a d.: « Cerbara 1834 ». Matita e acquerello, con indicazione dei colori. 35,2x24,4 cm. Il retro reca la scritta: « Le ragazze portano maniche sciolte blu scuro, le donne sposate rosso cupo, le vedove marrone-caffé. Il sopravvelo giallo riguarda soltanto coloro che portano il lutto. » Fino a questo punto tutto sembra chiaro. Senonché il commento al disegno, in seguito acquerellato (tipico procedimento del R.), mischia le carte in tavola nello scambiare il romantico paese di montagna Cervara di Roma (verso Subiaco) con « le grotte di Cervara alle porte della Capitale, abbandonate latomie antiche, site presso le rive dell'Aniene, sopra ponte Mammolo sulla Tiburtina, quattro miglia distante da Roma » (JBH, « Strenna » 1965, 231). Queste « grotte » (che servivano da deposito d'ammunizione durante l'ultima Guerra!), furono mèta delle carnevalesche gite primaverili degli artisti nordici, tra i quali lo stesso R., come vedremo più in là. Non resisto alla tentazione di italianizzare il testo informativo danese: « Cervara, dove questo disegno (secondo l'indicazione) dev'essere stato eseguito, è sita fuori Roma sulla strada per Tivoli. (Tale località) fu un popolare obiettivo d'escursio-

⁶ *Martinus Rörbye*. Catal. n. 62, con ill. 1.a ed. 1981, 2.a ed. 1982. *Colori*: maniche rosso sanguigno; calze rosse; grembiule a strisce celeste e bianche; vitino rosso cupo. Copricapo color tabacco con panni d'appoggio color rosso e celeste.



M. Rörbye, *Osteria nella campagna romana*, Pagina di tacquino 1835. (Copenaghen, R. Gabinetto delle Stampe)

ni per gli artisti stranieri abitanti in Roma. Essi da un lato potevano studiare la vita della popolazione locale (sic) e visitare le note grotte, dall'altro canto tenevano delle feste selvagge (!) che avrebbero offeso il pudore entro le mura della Città. » Poveri ingenui artisti travestiti, con i loro riti, intorno all'oracolo della « Sibilla », interpreti di una innocua sceneggiatura, secondo la divisa: allegria, allegria! Nella suddetta « Strenna » ebbi modo di scrivere: « Per non confondere il luogo memorabile nei *fasti* dei *Deutsch-Römer*, con il paese laziale Cervara di Roma — ugualmente frequentato dagli artisti — chiamiamo Cervaro il noto “campo di battaglia”, corrispondente alla denominazione del Bosco e del Noack (*Deutsches Leben in Rom*, 1907, 382). Per completare il quadro cito un breve brano in proposito, tratto dalla guida “Lazio” del TCI

(1964): « Cervara di Roma, m. 1055, ab. 743 (Proloco). Paese in magnifica posizione panoramica, frequentato per la villeggiatura, è il più alto dopo Guadagnolo, della prov. di Roma. Fu celebre un tempo, per i bei costumi femminili e per le feste che solevano organizzarvi gli artisti romani dell'Ottocento. Nelle ricorrenze, le sue donne indossavano curiosi e ricchi costumi. E' dominato dagli avanzi di una rocca ».

R. distingue nettamente le « grotte di Cervara »⁷ da « Cervara »: « Oggi (E.H.W.) (Hampe, pittore tedesco) ed io ci siamo occupati tranquillamente nel dipingere un somaro... Non avendo altra alternativa scegliemmo il mercato (la piazzetta) del paesino, come punto stabile (25-26. 10 1836) »⁸.

Per quanto riguarda il motivo, la matura contadina — causa di tanti commenti — dimostra l'interesse del R. per l'etnografia, che si manifesta ugualmente per i pastorelli con le cioce, per i caldorostai, per i popolani, per i religiosi ecc. Non per nulla i danesi andavano « matti » per le stampe pinelliane, da Eckersberg a Marstrand fino ad Andersen⁹.

La domenica prima di Natale 1834 R. fece una visita al Thorvaldsen nella locanda Buti in via Sistina n. 48. Nell'appartamento dello statuario il nostro pittore vide « gran parte delle sue antichità, monete ed altre cose nascoste. Oggi l'uomo è di ottimo umore. » Alla vigilia di Natale R. assistette alla cottura del *Risengröd* (la nazionale pappa di riso al latte); nella tombola egli vinse un paio di tazzine ed una portamonete. La festa natalizia —

⁷ *Bibliogr.* II, n. 59, elenco A, pitture, n. 11 (febr. 1835). « Latomie,, caverne di Cervara ».

⁸ *Ibid.*, el. A, pitt. n. 57. « Cervara ».

⁹ Vedi J.B.H., *Pinelli e gli scandinavi*. « Colloqui del Sodalizio », 2. S., I, 1969, p. 130 con nota 36.



Caspar David Friedrich (1774-1840), *Paesaggio autunnale*. (Dipinto distrutto nel 1931).

trascorsa insieme ad un gruppo selezionato dei conterranei — « fu più riuscita di quello che temessi », a causa delle discussioni precedenti circa la partecipazione o meno del sesso femminile e della « gente comune ». A differenza del R., Bindesböll considerava gli artisti come esseri superiori agli « altri danesi ». Il 27 dicembre R. portò il piccolo ritratto della fidanzata, dipinto dall'amico Adam Müller su zingo, al pittore di fiori J.L. Jensen, che aveva promesso di verniciarlo: « Così vedrò la mia cara ragazza *lucida* per il giorno del suo compleanno (n. 1.1. 1810) », si legge nel diario. R. portò l'effigie della sua Rosa con sé durante tutto il percorso del viaggio verso Levante. In ricompensa per il dono del collega (*pendants* dei promessi sposi) R. dipinse un « quadretto » fine marzo 1835.

Un tocco « simbolistico » avanti lettera distingue il dipinto con una figura maschile (l'amico studioso Jacob

Philipsen, suo accompagnatore?), assiso sulla sponda del Tevere, presso l'Acqua Acetosa, con in fondo il Soratte ed i Monti Sabini. Il quadretto dai colori cupi e melanconici, è — secondo il diario — databile il 27 gennaio 1835. La *Stimmung* romantica chiama in mente la tela perduta del « poeta pittore » tedesco Caspar David Friedrich (Greifswald, Pomerania, 1774-Dresda 1840), dal titolo « paesaggio autunnale », già in possesso del granduca Ernesto Ludovico d'Assia e distrutta nel tragico incendio del « Glaspalast » a Monaco di Baviera 1931¹⁰: le figure solitarie, gli uccelli, le frasche, i retroscena montuosi, sono elementi comuni. Friedrich, « nel 1817 rifiutò di recarsi a Roma per timore, che l'esperienza di paesaggi più ridenti, diversi da quelli nordici che alimentarono la sua ispirazione, potesse distruggere quella disposizione d'animo, quell'ascetismo spirituale che era la base della sua arte (M. Praz). « Infatti, questa *Seelenlandschaft*, imbevuta di nebbioso misticismo, è alquanto diversa dai lineamenti classici e ben profilati dell'immagine del Rörbye, per cui il nostro confronto rimane un *curiosum* del tutto casuale. Il « caso » Friedrich è tipico per un certo genere della paesistica germanica dell'epoca, caratterizzata da un personaggio isolato che guarda « dentro » la natura infinita, verso mare, pianura o montagna (Carus, Kersting, Moritz v. Schwind). Martinus visse in mezzo alle gioie del carnevale gettando insieme agli amici un quintale di coriandoli sulle strade, e prese parte al gaudio « pontemollesco »; il 23 aprile egli s'associò all'annuale corteo burlesco alle grotte di Cervara, ove si distinse come cuoco e caffettiere per tutto l'« esercito ». A titolo di riconoscimento per il suo cameratesco « impegno » R. ricevette l'insegna

¹⁰ G.J. WOLF, *Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei*. 3. Aufl. München 1932, fig. p. 22.

dell'ordine del Baiocco col nastro rosso. In una lettera al fratello John (medico) Martinus descrisse la festosa giornata con tutti i suoi minimi particolari (Roma 3 maggio 1835, JBH, *art. cit.*, « Strenna » 1965). Nello stesso resoconto lo scrivente rileva il vantaggio nel cercare la compagnia della « piccola Danimarca a Roma, con tutti i propri pregi e difetti. » Bisogna rinunciare del tutto — ragiona R. — al contatto con le famiglie italiane, che si isolano persino tra di loro, al contrario delle case danesi, « ove ogni straniero è benvenuto. » Tale osservazione si ripete non di rado nella letteratura d'oltralpe.

A metà maggio R. lasciò la Città Eterna per recarsi alla Campania felix. Come omaggio d'addio gli amici gli presentarono un dolce bordato da un finto rosario di zucchero, un pensiero piuttosto pagano. Agli occhi di Martinus Roma non corrispondeva alle sue aspettative. Si era fatto un quadro ben diverso dalla realtà: « Mi ero immaginato tutto più splendido, e non avrei mai creduto, che questa Città fosse così piena di stradine strette e sporche. Mi ero figurato le rovine più grandiose, a prescindere dal Colosseo. Soltanto piazza del Popolo e la Basilica di S. Pietro non mi deludevano. » In una lettera all'amico e maestro Eckersberg scrive addirittura: « Ritengo che si possa diventare un abile artista senza aver mai visto Roma » (23.3.37).

Nelle paludi pontine verso Terracina R. conobbe la cortesia latina, che a parere suo non lasciava nulla da invidiare a quella francese: « Tanto mi sono affezionato a questa brava gente che persino gli uomini mi baciavano. » Il colmo della simpatia reciproca giunse, allorquando una madre tentò di dargli in sposa la propria figliola Nina. A questo punto, assai delicato, l'artista annota: « Codeste donne forse non realizzano il significato del mio anello (di fidanzamento). Allora — perdinci — la mia Rosina è dav-

vero superiore. » Martinus non perdettes l'occasione per eternare qualsiasi soggetto degno d'essere disegnato, magari con l'indicazione dei colori da aggiungere in un secondo tempo, con quella raffinata delicatezza che gli fu propria.

A Napoli R. incontrò di nuovo Bindesböll. La bellezza partenopea entusiasmò il sensibile artista. « Napoli », scrisse, « giace come la perla in un prezioso gioiello. » Egli rimase nel napoletano, col suo arcipelago, fino a metà settembre. Fu un continuo susseguirsi di stupende sorprese: Vesuvio, Sorrento, Capri, Procida (con i suoi « costumi greci »), Ischia, Amalfi. Nel convento dei Cappuccini suonava il flauto al chiar di luna. Ad Ercolano, Pompei e Pesto il nostro pittore girovago ammirava « il gusto degli antichi nell'allestire tutto nella maniera più bella e confortevole. » Per quanto un ladro gli rubasse il suo *foulard* e i mendicanti lo assalissero, il viaggiatore incantato non si fece abbattere, anzi, sul battello caprese, egli diede il suo obolo alla colletta per salvare le anime nel purgatorio, sia all'andata che al ritorno alla terra ferma. R. fece persino un bagno nel Golfo sotto le stelle. « Non mi manca niente » dichiara, « tranne l'adorata Rosa! »

Poi, addio bella Napoli! I due inseparabili viandanti, Rörbye, « cacciatore di motivi esotici » e Bindesböll, architetto in cerca di nuovi sentieri e curioso d'ispirazioni orientalizzanti, questa coppia « selettiva » desiderava ardentemente di « scoprire » il mondo dei sultani, facendo sosta a quello classico: Ellade e Costantinopoli furono le lontane mire dei loro sogni, che si realizzarono a vantaggio d'entrambi¹¹.

Un giorno nel giugno 1836 gli amici tornarono all'Ur-

¹¹ Catal. mostra M. Rörbye cit. pp. 134-173, ill. H. BRAMSEN, G. Bindesböll, Kbhvn. 1959.

be dopo una quarantena ad Ancona, dove R. per un pelo avrebbe dato il suo cuore ad una bellezza femminile: « Stavo proprio per innamorarmi — che pasticcio sarebbe stato! ». Per fortuna resistette alla tentazione e — quasi come se fosse stato un segno del destino — ricevette un ricciolo dei capelli della lontana signorina Schiött, che lo aspettava pazientemente, come Penelope il suo Ulisse. Lo ambasciatore di codesto simbolico dono fu il camerata sodale Constantin Hansen, che lo ritrarrà l'anno seguente sul « Gruppo di artisti danesi a Roma », dipinto tanto discusso, d'una rara atmosfera significativa. Ne parla R. nell'epistola già citata ad Eckersberg (25.3.37), allora direttore della R. Accademia a Copenaghen. All'insaputa dei borsisti danesi, dimoranti a Roma, l'Associazione di Belle Arti (*Kunstforeningen*) — in una riunione del 9 marzo 1837 — aveva deciso d'invitare sei artisti soggiornanti all'estero, d'inviare un tema di libera scelta ad un prezzo limitato da selezionare tra i pittori Blunck, Hansen, Kùchler, Sonne, Marstrand e Niels Simonsen. La scelta cadde su Constantin Hansen¹². Nella suddetta lettera R. esprime la meraviglia di tutti i connazionali a causa d'un messaggio precedente spedito da Copenaghen al pittore Blunck, e di pugno del collega più anziano J.L. Lund. In questa comunicazione lo scrivente informa che la commissione sarebbe già stata affidata al paesista Jens Peter Møller, notizia apparentemente affrettata¹³. Ho già avuto modo d'occuparmi del « Gruppo » hanseniano¹⁴. Nel diario di

¹² Vedi lo studio di H.P. ROHDE, *Danske kunstnere i Rom* (artisti danesi a Roma), Kbhvn. 1982, pp. 15 sg.

¹³ *Bibliogr.* II, n. 59, p. 53 sg. Nel *vol. cit.* del Rohde stranamente lascia sfuggire questo interessante particolare, per quanto cita ampiamente la medesima lettera, senza riferire alla mia precedente pubblicazione (ROHDE, pp. 86 sgg., J.B.H., *Bibl.* II, n. 59, pp. 49-54).

¹⁴ « L'Urbe » XLI, N.S., n. 1-2, 1978, pp. 37 sg. (*Bibliogr.* I, n. 69), Saggio, non citato da H.P. Rohde, *vol. cit.*, cap. 3, pp. 59-101.

Martino, sotto la data del 6 giugno 1837, si legge: « Questo pomeriggio ho dovuto fare lo schiavo per Hansen nel posare per il suo pezzo con i danesi. » La seconda seduta si svolse il giorno 18¹⁵. Questo dipinto preparatorio sarà in seguito « piazzato » insieme a quelli dei compagni. Lo stesso Hansen si fece ritrarre dal Kùchler¹⁶. Inoltre figurano sul « gruppo » i seguenti artisti: Bindsböll (seduto per terra), Marstrand, Kùchler, Blunck e Sonne (assiso su d'un tavolo a d.).

Torniamo un anno indietro. Per farla breve: gli amici rimasti a Roma, morivano di curiosità per sentire le succose descrizioni dall'Oriente, magari assai colorite, del Bindsböll e i più sostanziali commenti visti attraverso lo sguardo sobrio del pittore. Il ritorno dalle terre della favola fu festeggiato nell'osteria « La Gensola » in Trastevere (nota dai due dipinti del Blunck, 1836 e '37)¹⁷. A questo proposito R. scrive nel diario del 10 dicembre '36: « L'osteria della Schensole (sic) francamente non mi piace. » Allorquando il nostro « viandante » stava seduto insieme ai compagni Kùchler e Hansen, « un improvvisatore assordava i nostri orecchi per molto tempo. » Altri locali, nominati dal R. nel giro romano, sono « Benvenuto Cellini », ugualmente in Trastevere, « Il Falcone » (sotto monte Mario)¹⁸, « Sabina » (nel pal. Borghese), il caffè « da Giuseppe ». Nel « Fiano dell'Aurora » R. si divertiva nell'osservare i piccoli borghesi intorno al « tavolo fisso » la sera di S. Silvestro.

¹⁵ ROHDE, *vol. cit.*, p. 17. Catalogo *M. Rörbye, cit.*, frontespizio.

¹⁶ In collaborazione con Hansen (ROHDE, *vol. cit.*, p. 67 (fig.) con didascalia.

¹⁷ Vedi J.B.H. nella « Strenna » del 1966, pp. 224-233, con figg.

¹⁸ La tuttora esistente osteria « Antico Falcone », già locanda Strozzi, risale al '400 ed è sita in via Trionfale n. 60.

Nell'autunno del '36 R. s'allontanò di nuovo dalla combriccola connazionale per elaborare e portare a termine l'importante dipinto tratto dalla cripta di S. Benedetto a Subiaco (22.9-18.10.36, elenco pitt. n. 55), preceduto dal « piccolo abate », eseguito all'inizio di settembre. In seguito a questo intenso e malsano lavoro svoltosi nell'umidità dei sacri ambienti, R. si raffreddò con attacchi di malaria e febbre, che curò con il chinino; ciononostante dipinse e cantò secondo basso nel coro degli artisti al Colosseo, al chiar di luna. Bindsböll fu il 1° basso, Marstrand tenore. Nell'osteria « Fiano » R. suonò il flauto per la danza di fine anno. Egli partecipava al gaudio « pontemolleco » e fu, per la seconda volta, decorato con l'ordine del baiocco. Nelle grotte di Cervara era vestito da greco, suscitando « entusiasmo per la mia eleganza ». Il nostro pittore fu attento spettatore alle feste religiose che culminarono con il corteo di Corpus Domini sulla piazza di S. Pietro, ove furono appesi i tappeti di Raffaello in tale solenne occasione. Nei soffocanti mesi estivi R. respirava l'aria fresca dei colli laziali per finire all'infiorata di Genzano.

In breve: il nostro sor Martino ritrovava il suo ambiente scandinavo adattandosi alle circostanze d'allora; egli frequentava i coniugi Paulsen, l'anziano *chevalier à la suite* della principessa Carlotta, domiciliati al Corso n. 151. Il colonnello Fritz era coniuge d'Elisa, figlia naturale del Thorvaldsen e da lui riconosciuta. Essa era d'una generazione più giovane del marito. La voce « vellutata » d'Elisa piacque all'ipersensibile pittore. L'altezza reale ordinò un quadretto, « ma », commenta il pittore, « ci conto poco sui soldi. » Il 9 marzo '37 R. ricevette la sconcertante notizia della scomparsa di sua sorella Athalia. Questa data egli chiamò « il giorno più infelice del mio viaggio. » Egli era già depresso a causa dell'inverno insolitamente rigido di quell'anno. « Il soggiorno qui a Roma in questo

periodo non è stato adatto per coloro che soffrono di cattivo umore », scrive M. all'Eckersberg (sempre 25.3). E come per consolarsi, aggiunge: « Non credo che la stagione sia stata meglio a casa mia. I romani anziani assicurano di non aver vissuto un inverno così brutto da almeno trent'anni a questa parte. Sempre pioggia, più volte neviccate fittissime e grandinate. In questo mese si possono contare le belle giornate; ma qui in Italia si dimentica presto il male subito, indossando vestiti più leggeri, mentre il giorno precedente forse avresti sentito più freddo che nel clima nordico. Anche Thorvaldsen era « malcontento, indeciso ed egocentrico, soltanto sensibile ad elogi e sempre più preso della sua vanità », constata R. Il primo dell'anno l'anziano scultore distribuiva baci a destra ed a sinistra. A casa del genero a palazzo Bernini, il vecchietto era di miglior umore. « Lì sembrava essere a suo agio, quando giocava con i suoi nipotini, la più grande gioia della sua vita da scapolo. » Elisa mise al mondo 3 figli, di cui due morivano piccini, mentre il terzo, Pietro Alberto, visse fino al 1921 e morì come cameriere segreto papale e cavaliere di cappa e spada. R. chiama Thorvaldsen un « vecchio borbottone. » Nella cerchia degli amici « tutti l'avrebbero mandato volentieri a quel paese e respiravano con sollievo appena se n'era andato a casa. »

A proposito della mostra primaverile¹⁹ R. si lamenta dell'abbondanza di colori e della scarsa cura del disegno. Alcuni paesaggi d'Albano e di Nemi e dintorni dell'unghe-
rese Karl Markò e del giovane russo Lebedjeff (morto a Napoli a fine giugno), trovano il consenso dell'occhio critico del pittore danese. « C'è verità nei dipinti di quest'ul-

¹⁹ Gli artisti austriaci organizzarono una loro mostra al pal. Venezia nella primavera/estate 1837. F. NOACK, *Das Deutschtum in Rom*, 1927, I 502, II 382 (K. Markò).



M. Rörbye, *La campagna presso l'Acqua Acetosa*. Olio su tela 1835.

(Göteborg, Konstmuseum)

timo » — sostiene R. — malgrado il parere diverso di alcuni colleghi. « L'occhio s'incanta del *sole*, che illumina questi quadri. La brava gente giudica altrimenti, essendo del parere che tutto dev'essere stilizzato. Tale concetto è insopportabile », dichiara il nostro artista. Tanto è vero che R. Müller, nella sua « Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert » (1893) scrive: « Und in Italien war er (Lebedjeff) — neben (Karl) Blechen — der erste, der auch den Süden ohne stilisierende Brille sah » — ossia: L. era l'unico, che — oltre al berlinese Blechen — vedeva l'Italia senza gli occhiali stilizzanti!

Presso il pittore di genere Joseph Severn (1793-1879) — l'amico di Keats — i presenti furono intrattenuti con canto corale, con la partecipazione dello stesso R. In tale occasione furono composte delle immagini viventi, ove si esibirono « delle belle signore » tra le quali brillava sopra tutte una certa lady Stuart. Il pittore non fu affatto insensibile di fronte al fascino del sesso debole, per quanto osservasse una certa discrezione memore la promessa sposa in attesa del suo ritorno. Una volta R. fa cenno ad una fanciulla « troppo incantevole », incontrata ai Colli Albani. La « Villa Borghese », ammette, « ove tutti con rispetto per se stessi, trafficano in vettura, è il luogo ove vanno viste le romane. Per la verità Roma è una delle città, ove si trova un insolito numero di belle donne. » A casa Paulsen Martino ascolta musica pianistica, interpretata da mani femminili: « Da quando ho lasciato il mio Paese, non ho sentito nessuno suonare il pianoforte come una delle signorine Buti; fu per me una immensa gioia. » Trattasi indubbiamente d'Elena, chè era rimasta nubile dopo il fidanzamento con lo scultore Rudolf (Ridolfo) Schadow, prematuramente deceduto.

R. fu uno spontaneo ammiratore dei paesisti « Deutsch-Römer » Johann Christian Reinhart e del tirolese Joseph

Anton Koch. Quest'ultimo — massimo interprete del paesaggio « eroico » d'Olevano e Civitella (Bellegra) — « fu un tipo curioso, ma al tempo stesso certamente uno degli artisti più abili e simpatici di Roma. » Mentre gli affreschi tratti dalla « Gerusalemme liberata » del Tasso piacquero al R., costui fu assai severo nel criticare l'opera pittorica del Camuccini. Secondo il parere del R., il bozzetto per « La nascita dell'Arte nel Medioevo », concepito dall'Overbeck « vale l'intera produzione del Camuccini » (« Il trionfo della Religione nell'Arte », 1840, Frankfurt/M., Städtisches Institut).

A causa del colera R. dovette rinunciare ad una progettata scorribanda in Sicilia, anticipando così il viaggio di ritorno. Dopo aver preso un buon sorso d'acqua dalla Fontana di Trevi per « tornare a Roma un'altra volta », il pittore — a mala voglia, ma con una ferma promessa nel cuore — disse « arrivederci presto » alla Città dei sette Colli. Il due luglio 1837 passava il ponte Milvio a bordo d'una comoda carrozza. « In Italia » — scrive il pittore melanconicamente nel diario — « vive l'arte nella vita e nella natura. Nel Nord essa è una pianta estranea, piuttosto considerata un lusso da coltivare per vanità che non con amore. Qui l'artista si sente felice perché tutto sembra creato per lui e questa vocazione è il suo unico desiderio. »

L'itinerario in Patria fu interrotto da soste a Monaco di Baviera, Dresda e Berlino. München era allora la capitale dell'Arte europea. Il disegnatore Buonaventura Genelli era « dotato d'un insolito talento »; le sue cose sembrano lavorate nello stesso spirito di quelle già prodotte dal Carstens. » R. adora i paesaggi del Rottmann, « che avevo già incontrato a Patras. » Nell'« antro sacro » dello scultore Schwanthaler i due artisti d'oltralpe fecero con la birra un brindisi alla salute di Roma. A Dresda R. visitò

più volte il noto paesista norvegese J.C. Dahl, ivi domiciliato sin dal 1818. Costui fu amico e coabitante del suddetto pittore romantico C.D. Friedrich, da tempo infermo. Stranamente R. non fa cenno ad un incontro con il collega germanico o almeno ad una visione dei suoi insoliti lavori. Il diario tace in proposito.

Il 29 agosto del 1839 Martinus Rörbye portò all'altare la sua diletta Rose Frederikke, figlia d'un rispettabile impiegato presso la dogana, futuro cavaliere del lavoro (in danese *justitsraad*). Destinazione principale fu naturalmente Roma e la Sicilia. La coppia si fermò a Monaco per salutare lo scultore Stiglmeyer, che aveva fuso in bronzo e cesellato il monumento equestre thorvaldseniano rappresentante il Kurfürst Massimiliano di Baviera. Purtroppo i neosposati dovettero rinunciare ad assistere alla sua inaugurazione fissata per il 12 ottobre. Già il 16 i coniugi Rörbye passarono sotto l'arco di Porta del Popolo. Per 12 scudi al mese presero alloggio in via Porta Pinciana n. 43. L'appartamento era composto da due ampi soggiorni, un piccolo studio e cucina. Per completare il mobilio i neoarrivati comprarono al mercato di piazza Navona un armadio ad angolo, un commò nonché utensili per preparare tè e caffè. Nel ghetto trovarono un tappeto per coprire il pavimento di cotto. Alla soglia dell'inverno fu acquistata una indispensabile stufa. Mentre il pittore si divertiva a guardare il viavai del belmondo in carrozza a villa Borghese, Rosa preferiva l'atmosfera romantica del Colosseo, del Campo Vaccino, sotto la quercia del Tasso sul Gianicolo, il folklore di Trastevere e l'immensa solennità di S. Pietro. La loro meta preferita, specialmente verso l'ora del tramonto, era la villa Doria Pamphilj. « Conta fra le meraviglie romane poter passeggiare nello splendido parco ed attraverso le pineta con squarci e punti di vista verso la

campagna ed i colli alban, illuminati dai raggi del sol calante. »

Gli svaghi serali non furono del gusto di Rosa, abituata alla quiete provinciale di Copenaghen. Il teatro delle marionette al pal. Fiano era assai mal frequentato; la coppia si sentiva meglio in compagnia dei connazionali, riuniti nella trattoria Lepri e nel caffè Greco. Rörbye fu — come già accennato — d'indole introversa e di natura permalosa e sensibile alle scorrettezze del prossimo. Egli fu alquanto annoiato, allorquando il compagno Jörgen Roed (padre di Helene, in Nyblom)²⁰ di sua propria iniziativa si mise a « dipingere i capelli di Rosa, per giunta all'ora di pranzo! » Non si toglieva nemmeno il copricapo. « Non mi piace questo personaggio dolciastro e privo di carattere », confessa il marito offeso; « sicché mi dava fastidio l'idea che Rosa posasse per lui. A causa del mio intollerabile disappunto stavo zitto. » Neanche con Marstrand R. andava d'accordo — « egli non sarà mai della mia gente. » Apparentemente gli sembrava sgarbato e di modi rozzi. Soltanto il giorno dell'Annunciazione (25 marzo 1840), il brillante pittore satirico « si comportava in una maniera accettabile. » Fra i pochi fedeli amici di casa Rörbye furono i pittori Albert Kùchler (futuro « Fra Pietro da Copenaghen ») e Jörgen Sonne (futuro creatore del fregio sul Museo Thorvaldsen), nonché lo scultore Jens Adolf Jerichau.

Poiché la festa natalizia fu guastata a causa dei soliti litigi relativi ad una sede adatta, i coniugi Rörbye si recarono alla chiesa di S. Luigi dei Francesi, « ove un abile suonatore dell'organo preludeva, mentre il popolino s'inginocchiava. » Quando il marito era di cattiv'umore la

²⁰ Vedi J.B.H. nella « Strenna » del 1975, pp. 200 sgg.

mogliettina preoccupata lo consolava con i suoi piatti preferiti, riso al latte stracotto (*risengröd*), frittelle o code di maiale in padella. Fine aprile 1840 i coniugi R., insieme al poeta Frederik Paludan-Müller e la moglie — anch'essi in viaggio di nozze — fecero un'escursione a Tivoli ed alla villa Adriana. « Che strana coppia sproporzionata », constata R. nel diario, aggiungendo: « Si direbbe che lei sia sua madre... Dalle sue osservazioni si capisce che non è lui a dirigere le faccende casalinghe. »

R. lavora, malgrado la sua ininterrotta sofferenza fisica: disegna figure tipicamente romane: la bella albanese, il pifferaro, il monaco presso S. Carlino alle Quattro Fontane, il suonatore di chitarra. Egli faticava parecchio con le tele, facendo correzioni quà e là. Superate le intemperie invernali ed il primo maltempo primaverile e man mano che s'avvicinava il tepore pasquale, la nostalgia verso la Magna Grecia prese sopravvento nell'animo irrequieto del pittore girovago. Forse sussurrava una voce dentro di lui che la durata della sua vita non sarebbe stata lunga. *Carpet diem...*

In un giorno di maggio 1840 Rose e Martinus presero posto in un ampio *cabriolet*, i cui passeggeri erano composti da sei persone: un corriere romano, un sacerdote, un medico, un giovane francese e i due danesi. R. fu impressionato « da un branco di bufali che nuotava nel canale (Linea Pia); sembravano dei mostri marini in atto di avvoltolarsi nell'acqua. » Alla signora Rosa piacque immensamente la bellezza del paesaggio pontino. Dopo un soggiorno sicuro con ricca produzione artistica i nostri viaggiatori tornarono all'appartamento romano intorno all'Ognissanti. Avendo bisogno d'uno studio più comodo R. prestava quello dell'architetto connazionale N.S. Nebelong. Mentre il marito elaborava il materiale siciliano, la moglie cuciva un cuscino per la mamma e faceva lavori di

reticella. Il lieto evento della nascita d'una figliola, poi chiamata Athalia (come la compianta sorella del pittore) disturbava alquanto le abitudini professionali del padre, il quale, all'inizio, si sentiva « piuttosto cameriere che non pittore ». Pian piano il babbo si adattò alle inconsuete circostanze prendendo cura della sua piccina. Il « risengröd » natalizio fu consumato insieme alle paste. Martino regalò a Rosa due paia di guanti e calze di seta. Lui ebbe come strenna « alcune belle incisioni tratte dall'Overbeck. »

Un nuovo ospite a casa Rörbye fu il poeta e fiabista Hans Christian Andersen. « Per quanto l'uomo è un tipo strano, è al tempo stesso divertente e la sua bonarietà fa dimenticare la sua assai pronunciata vanità. » Quel giorno pioveva a dirotto. Non appena A. si ritirò R. si mise a leggere il volumetto di favole portatogli in omaggio. Nel diario il pittore critica lo spirito dei racconti, « contrario all'uopo, che uno scrittore dovrebbe prefiggersi in fatto di bambini. » Meno severa nel giudizio del poeta fu la signora Rörbye: « Andersen è stato da noi un paio di giorni fa », scrive essa alla madre poco prima di Natale, « e mi sono divertita da morire nella sua compagnia. E' un tipo originale, ridevo come una pazza dei suoi racconti; ammetto però, che a lungo andare mi stancherebbero, poiché riguardano soltanto lui stesso. »

Martino e Rosa furono testimoni d'un triste episodio durante la Messa Pasquale nella Basilica Vaticana gremita di fedeli. Un frate diede involontariamente una spinta al pittore di genere Ernst Meyer; costui, afflitto da una malattia incurabile, non fu in grado d'alzarsi avendo bisogno d'assistenza altrui. « La cosa più sconcertante » — commenta il R. — « sta nel fatto che il Meyer — secondo ciò che confessa — deve questo morbo ad una vita anteriore disordinata. Rosa prova un particolare orrore e

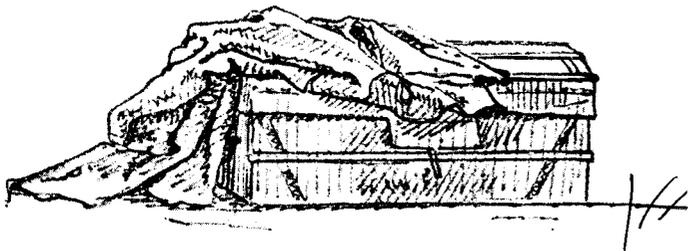
disgusto nei suoi confronti, ma io lo compatisco, poiché molti hanno vissuto peggio di lui, pur evitando una così crudele sorte.»

Gli ultimi mesi romani R. li sfruttava per eseguire dipinti tratti da disegni e bozzetti, per visitare collezioni, mostre e studi. Un giorno di primavera il pittore fece una gita nei dintorni dell'Urbe per godere la vista attraverso la campagna con in fondo « la neve sui monti sabini, che faceva ottimo effetto; con immensa gioia presi in visione gli acquedotti che si estendono sopra la pianura a perdita d'occhio. Avrei proseguito con piacere; i ruderi della Roma antica m'invitavano a restare nella loro vicinanza.»

Per Pentecoste suonò l'ora d'addio alla Città Eterna. « Con dolore lascio l'adorata Italia, » annota nel diario, « voglia il Cielo che i miei funesti presentimenti non si realizzino.»

Rörbye non si sbagliò — ahimè! Morì a Copenaghen il giorno delle sue nozze, il 29 agosto del 1848. Una lunga camminata si era conclusa entro un breve spazio di tempo.

JÖRGEN BIRKEDAL HARTMANN



Uno scozzese sul Palatino La Villa neogotica di Charles Andrew Mills

Fino al 1870, e poco più oltre, il volto ancora agreste di una Roma entro le mura, presentava il suo grande occhio verde, il suo pittoresco punto di forza, nel Campo Vaccino, che la sedimentazione dei secoli e l'incuria degli uomini avevano lasciato distendere sulle rovine del Foro Romano. Una « veduta » d'eccezione, paradiso di pittori, incisori, dei primi fotografi, che aveva per sola decorazione un enorme funzionale abbeveratoio, la cui vasca finirà poi tra i Dioscuri sul Quirinale. E alla spianata faceva generosa eco il vicino, dominante Palatino, non meno verde, suddiviso interamente com'era, fin dal Cinquecento, in placide ville, rigogliosi orti e vigne. Compresi gli Orti o Giardini Farnesiani, maestosi già per loro conto, adattati com'erano a quelle rovine, in un reciproco dare e avere architettonico-ambientale. E in nome della trinità cromatica in cui maggiormente risiede la suggestione del rudere: pietra-marmo, verde e mattone. Basta a darne idea quanto ne resta, in particolare i padiglioni, le scale di accesso al Colle, e il monumentale portale, opera del Vignola, ricostruito sulla Via di S. Gregorio.

Il « Palazzo Maggiore » tra orti e vigne

Le riquadrature geometriche degli « Orti e Villa Farnesina » si ritrovano nettissime nella grande Pianta di Roma di G. B. Nolli, del 1748. Ma anche l'esatta planimetria

della centrale Villa Spada (futura Villa Mills), e l'indicazione delle Vigne della Abadia di S. Sebastiano, gli Orti dei PP. di S. Bonaventura, la Vigna dei Benfratelli e quella del Collegio Inglese. L'Orto Roncioni si trovava invece comodamente allogato nel cosiddetto Stadio di Domiziano, con un'appendice affacciata sul Circo Massimo, anch'esso, allora, tutto frazionato ad orti, con in più l'evidente beneficio dell'« Acqua Crabra detta la Marana » (leggo sempre nel Nolli), che l'attraversava tutto. Palatino suddiviso dunque tra dimore signorili e poderi agricoli, sul quale riuscivano ad emergere soltanto le grandi rovine del « Palazzo Maggiore », come si usava indicarle nelle piante del Cinque-Seicento. E le « guide » di Roma dovettero chiaramente uniformarsi, a loro volta, a quello stato di fatto.

L'« Itinéraire de Rome et ses Environs » di Nibby-Vasi, del 1857, se la cava infatti con la descrizione, in appena sette pagine, del Mont Palatin, del Palais des Césars, dei Jardin Farnèses, della Villa Palatina, già Mattei, poi Spada, infine Mills. Appena dodici anni più tardi nel diffuso volume « A Handbook of Rome and its Environs », del Murray, Londra 1869 (pubblicazione regina e capostipite delle moderne guide europee), si passava in rassegna il Colle primogenito proprio attraverso quegli appezzamenti di verde, in un obbligato contrappunto vegetazione-ruderi. Dagli Orti Farnesiani al Palazzo dei Cesari, dalla Vigna Nussiner alla Villa Palatina, dagli Orti Roncioni, o Castelli, alla Vigna del Collegio Inglese e a quella di S. Sebastiano. Magari dopo aver fatto osservare, nella breve introduzione storica, che « di tutti questi grandi edifici, ora non rimane altro che un ammasso di rovine, e così indeterminate, prive di forma, che qualsiasi tentativo di scoprire l'impianto delle varie parti riuscirebbe assolutamente senza speranza ». « Ancient and modern divisions of the Palatine Hill » delle quali aveva ricavato personalmente una chiara pre-

cisa pianta Rodolfo Lanciani, poi allegata all'insuperato volume « The Ruins and Excavations of Ancient Rome » (« A Companion book for students and travellers »), del 1897, che oltre settant'anni dopo Giuseppe Lugli non esiterà a definire ancora « aureo libro ».

Le guide continueranno a registrare quei trapassi, e gli immancabili mutamenti causati dal contemporaneo affiorare dei resti degli edifici imperiali, dei templi, e di altre antiche abitazioni. In conseguenza, anche la progressiva scomparsa delle vigne e degli orti. Contraddicendo così alla categorica asserzione del Murray 1869, del resto, come vedremo, di evidente ispirazione byroniana. Lo dimostrerà lo stesso « manuale » del Murray, giunto alla 16ª edizione nel 1898, lo continueranno a dimostrare pure le Baedeker, « Rome et ses Environs », alla 13ª edizione nel 1900. Un volume, proprio questo, corredato da una magnifica pianta a colori fuori testo del Mons Palatinus, che dimostrava in maniera evidente come ormai il Colle si venisse sempre più « leggendo » in chiave archeologica, e il Palazzo Imperiale, lo Stadio, e tutto il resto, finissero per acquistare una evidente fisionomia, a seguito di laboriose campagne di scavi. In tal modo le strutture fino ad allora murarie che avevano visto la luce, erano riuscite a dare nuovamente vita, per quanto possibile, alle incredibili articolazioni costruttive che avevano sempre legato tra loro gli ambienti della favolosa dimora dei Cesari. Il Palazzo per eccellenza. Anzi l'antesignano di tutti i « palazzi » a venire.

Dai Giardini Mattei a Villa Mills

Fra gli edifici sorti con le Ville, le Vigne, si presentava caratteristico, originale, anche se quasi dissacratore, quello della Villa Mills, ristrutturato in forme neogotiche agli inizi dell'Ottocento. Un nonsense ambientale, allora, sboc-

ciato in una Roma che pure non si è dimostrata mai troppo avara in fatto di commistioni di epoche e di stili. Con i suoi giardini costituiva un vasto terrapieno rettangolare, scriveva Alfonso Bartoli nel 1908, « ricoprente le rovine del tempio di Apollo, del tempio di Vesta e di tutto il piano inferiore della casa di Augusto ». È la più piccola delle ville romane, osservava ancora lo studioso che si trovò ad operare proprio al culmine del trapasso tra Palatino « verde » e Palatino archeologico, « ma il fatto ch'essa si trovi sul colle imperiale, anzi su le rovine degli edifici d'Augusto; gli avvenimenti storici che senza interruzione si susseguirono nella sua località; e, infine, le opere d'arte che essa raccolse, la rendono assai più interessante di tutte le altre anche più splendide e celebrate ville che incoronano l'Urbe ».

Su quel medesimo terreno si era insediato nel 1560 il duca Paolo Mattei, acquistandolo da Cristoforo Stati e Alessandro Colonna. Così la vigna si farà giardino, in gara, in certo modo, con i vicini Farnese. Viali di lauro, spalliere di mirto, gruppi e file di cipressi, assicura ancora il Bartoli. E si tramutò in palazzina moderna quella parte di strutture della Domus Augustana che affiorava e si levava sopra le altre. Palazzina elegante, ariosa, affrescata nel suo interno con scene mitologiche. Giove e Antiope, Venere che si allaccia i calzari, Venere che esce dal bagno, Galatea, Ercole, le Muse, Amore. Affreschi attribuiti a Raffaellino del Colle, e fin da allora riprodotti dal bulino di Marcantonio Raimondi. A metà Ottocento vennero staccati, segati, per essere venduti. Alcuni finirono a Pietroburgo, ed oggi sono all'Ermitage. Un portichetto era invece tutto decorato a grottesche, nelle quali alcuni hanno voluto vedere la mano di Baldassarre Peruzzi. Sulla facciata del Casinò e nei soffitti delle sale campeggiavano gli stemmi dei Mattei e quelli dei Gonzaga, per via del matrimonio contratto

nel 1595 da Asdrubale Mattei con Costanza, figlia di Alfonso Gonzaga conte di Novilara.

Dai Mattei la Villa passò nel 1689 agli Spada, che vi fecero alcuni lavori, ed ebbero pure la fortuna di compiere eccezionali scoperte nelle sottostanti camere « augustane ». Due colonne di alabastro orientale finirono per decorare la cappella Odescalchi in SS. Apostoli. Gli Spada cedettero la proprietà ai Magnani verso la metà del Settecento, e nel 1746 il conte Pietro Magnani ebbe l'onore di ricevervi Benedetto XIV. Come ricorda ancora una lapide apposta all'interno del grande portale che un tempo apriva sulla Villa, in angolo con la chiesa di S. Bonaventura, lungo la via omonima. E tuttora esistente. Chi sfruttò veramente le incalcolabili ricchezze archeologiche sepolte sotto la Villa fu invece l'abate Rancourel, francese, nuovo proprietario. Tanto da riuscire a penetrare audacemente in una parte della Casa di Augusto. Portando nuove conoscenze, ma anche non poche distruzioni, nella foga di scavare, di frugare, fin dove possibile, a caccia di statue e di altre preziose opere d'arte. Scavi « bestialmente condotti », giudica il Bartoli. E peggio ne aveva già detto Lanciani. Scavò e vendette marmi e statue, il nostro abate. Vendette tutto quanto trovò. Perfino mattoni e pietre ad uno scalpellino di Campo Vaccino, certo Vinelli. Bassorilievi, ed altri capolavori della statuaria greco-romana, presero anche la via del mare. Scampò dal pericolo soltanto l'Apollo sauroctono, ora nei Musei Vaticani. Dopo di lui, Rancourel, la Villa passò a un Brunati, agente della Corte Imperiale di Vienna, e più tardi ancora ai Colocci, iesini. Infine, nel 1818, all'inglese William Gell e allo scozzese Charles Andrew Mills (una data che soltanto la Muriel Talbot ribalta al 1816)..

La visita di Byron

L'anno prima, maggio 1817, era a Roma, e si recava anche lassù, George Gordon 6° Barone Byron, il poeta nella cui ispirazione vita e arte giocarono ruoli di pari intensità. Il poeta del « Giaurro », del « Corsaro », il tragedista del « Don Juan », dei « Due Foscari », di « Caino ». Un soggiorno breve, ma bruciante, entusiasmante. Anche se in maniera molto laconica il giovane lord ne accenna nelle sue lettere romane. Restano per fortuna a documentarlo le strofe del « Childe Harold's Pilgrimage » (Il pellegrinaggio di Aroldo il Cavaliere, come alcuni traducono), che dedica l'intero Canto Quarto all'Italia, riservandone una buona metà a Roma e dintorni. Una guida poetica, il « Childe », una guida emozionale, con descrizioni rimaste memorabili. E al tempo stesso una palestra di idee, di invettive, di meditazioni, di digressioni, com'era nel temperamento byroniano. Nel Colosseo invoca la Nemese, si esalta invece entrando in San Pietro, scioglie un inno all'amore resuscitando la Ninfa Egeria, e fra le rovine informi del Palatino ritrova « the moral of all human tales ». La morale di tutte le storie umane.

« Continuino dunque i venti a ululare! », inizia la strofa CVI. « D'ora in avanti la loro armonia sarà la mia musica, e la nota ne tempererà il suono col grido delle civette, così come adesso, nella luce che svanisce incerta sulla nativa dimora dell'uccello della notte, io le odo che si rispondono sul Palatino, con i loro grandi occhi che brillano di grigio e di luce, e le ali simili a vele. — Sopra un tale altare, che cosa sono i nostri meschini dolori? — E che io non enumeri i miei ».

L'attacco della strofa seguente, la CVII, ci introduce con ancora maggior realismo sul luogo dell'ispirazione. « Cypress and ivy, weed and wallflower grown / Matted



Diffusione dello scenario-immagine di Villa Mills anche attraverso le cartoline illustrate.

(Foto Ernest Richter, Roma)

and massed together... ». Una tonalità che si mantiene alta per tutta la strofa. « Cipressi e edera, erbacce e violaccicche cresciute ammassate e intrecciate insieme, cumuli ammonticchiati su ciò che furono camere — archi spezzati, colonne sparpagliate in frammenti — volte ostruite, e affreschi immersi nell'umidità dei sotterranei, dove s'affaccia furtiva la civetta credendo laggiù mezzanotte. Templi, bagni o aule? Si pronunci chi può; poiché tutto ciò che la Dottrina è riuscita a raccogliere dalle sue ricerche è che queste sono mura. Mira il Colle Imperiale! Così cade il Potente ». Là è la morale di tutte le storie umane, riprende la strofa CVIII. « Non è che la medesima ripetizione del passato: prima la Libertà e poi la Gloria — e, quando questa viene a mancare, la Ricchezza, il Vizio, la Corruzione — infine la Barbarie ».

Una scarna nota dello stesso Byron sottolinea ancora, a proposito di questi versi: « Il Palatino non è che un ammasso di rovine, in particolare sul lato verso il Circo Massimo. Il suolo stesso risulta formato di sgretolati mattoni. Nulla è stato detto, nulla può essere detto, per soddisfare la credenza di chiunque, eccettuato l'antiquario romano ». L'insinuazione è diretta ad un determinato ambiente, ma non rivela che un particolare del disprezzo provato quasi sempre dal poeta inglese nei confronti degli antiquari, degli stessi archeologi. Soprattutto contro il « marble mart », il mercato dei marmi (vedi proprio nel « Childe » la strofa L), e, in misura emblematica, contro Lord Elgin, predatore dei fregi fidiaci del Partenone, come riferiscono i molti versi, e relative note, all'inizio del Canto Secondo, sempre del Childe Harold's. Ma anche William Gell, archeologo inglese (Hopton 1777 - Napoli 1836), proprio il Gell che si associerà a Mills nell'acquisto della Villa Palatina, avrà la sua parte. Aveva pubblicato, nel 1804, una « Topography of Troy » che Byron, riscontrando sul posto, aveva trovato

« frettolosa e superficiale ». Per cui ribattezzò l'autore « rapid Gell ». « He topographised and typographised King Priamo's dominions in three days! », lo bollerà infatti nella satira « English Bards and Scotch Reviewers ».

Da noi invece Gell ha lasciato sicura memoria nei due volumi da lui dedicati a « The Topography of Rome and its Vicinity », Londra, Saunders and Otley, 1834. Inseparabili dalla grande carta di « Roma and its Environs, from a Trigonometrical Survey by Sir William Gell ». Una variazione della « Mappa » alla quale aveva lavorato pure Antonio Nibby (i due batterono insieme per anni la Campagna Romana), che poi la illustrerà a sua volta in un'opera a tutt'oggi fondamentale, apparsa nel 1837, e in seconda edizione, postuma, a cura della vedova. « Analisi storico-topografico-antiquaria della Carta de' Dintorni di Roma », di A. Nibby. Roma, Tipografia delle Belle Arti, 1848-49 ». In tre volumi e una carta. Quella grande carta.

La Palazzina « Goticizzata »

Quei passaggi byroniani s'inflammiano così ad altri nomi, generano legami umani, culturali. A noi basta però osservare che quella strofa CVII sarà tirata fuori spesso dalla letteratura anglosassone e non, guide comprese, parlando del Palatino o, in particolare, di Villa Mills. Quei cipressi appartengono infatti all'area Mills, e i versi provano pure che Byron era riuscito a discendere negli ambienti affrescati, resi accessibili a séguito degli scavi fatti compiere dal pur rapace Rancourel. Ed ancora, lo si può bene immaginare, lo spettacolo offerto dal Palatino, quale si ritrova in quei passi ritmati e arditi, è lo stesso che dovette presentarsi ai due nuovi acquirenti Gell e Mills, nel momento in cui entrarono in possesso della Villa. Un sodalizio che tuttavia non doveva durare a lungo, lasciando al

solo Mills proprietà e responsabilità. Un Mills che, rimasto arbitro, non tarderà molto a tramutare le forme semplici ma sicure del Casino Mattei, e successive aggiunte, sovrapponendo loro, in gran parte, le espressioni strutturali di un neogotico allora di moda corrente. Da cui immancabili anatemi. Ma anche tenendola con molta cura, facendo fra l'altro restaurare i famosi affreschi dai Camuccini e dimostrando sempre il massimo rispetto per le rovine, le « antichità ».

Una reazione nella quale si distinse perfino il Bartoli, quasi sempre abbastanza obiettivo. Alla palazzina, scriveva nel 1908, « fu adattata a forza, anzi appiccicata, un'architettura a sesto acuto, la quale vorrebbe rievocare un medio-evo che a Roma non è mai esistito: arcate sproporzionate all'edificio, finestre forzatamente ridotte a tipo gotico, cuspidi di coronamento che sembrano i pezzi di un gioco di scacchi, tutta una sacrilega stonatura in mezzo alla maestà dei ruderi imperiali ». Un giudizio non perfettamente messo a fuoco, e originato evidentemente dalla sola preoccupazione di quella stonatura. Molti anni prima si era espresso in senso decisamente opposto Antonio Nibby, archeologo e uomo di grande cultura, che si era recato fin lassù per rilevare, per misurare quelle rovine. Come riferirà in « Roma nell'anno MDCCCXXXVIII ». Una « lunga e penosa ricerca attraverso bronchi, spine, arbusti, muri crollanti, muri caduti, penetrando tra le fessure, che non ammettevano neppure gli abiti ». Soprattutto per venire a capo della congerie di rovine della casa di Augusto, « oggi coperte dalla deliziosa Villa Mills nella sommità del monte fra la via che direttamente conduce alla chiesa di S. Bonaventura, ed il Circo Massimo, fra il confine degli Orti Farnesiani, e quello dell'Orto basso del Collegio Inglese ».

« Deliziosa » dunque, per il Nibby, e non c'è da confondersi, si tratta proprio della « goticizzata » Villa Mills. So-

vrastrutture lievi, in effetti, a loro modo armoniose. Un porticato a pianoterra, tutto ad arcate gotiche, che si fa avanti con i due padiglioni e rientra al centro in una specie di torrione. Il motivo a sesto acuto si ripete nelle finestre del primo piano, nelle arcatelle del coronamento, mentre sul davanti dei grandi pini sembrano proteggere con il loro ombrello l'originale facciata, della quale resta ignoto a tutt'oggi il coraggioso inventore-disegnatore. Un viale di cipressi conduceva invece al portale su Via di S. Bonaventura, che l'« Inventario dei Monumenti di Roma », 1908-1912, continuerà ancora a chiamare « della Villa Wills » (l'errore-refuso verrà rettificato nell'indice). Ampio giardino, davanti e alle spalle delle costruzioni, e un « pettine » di cipressi, i byroniani cipressi, forse appena inferiore a quello famoso di Monte Mario, messo di guardia sul ciglio del colle, verso il Circo Massimo. E da quella parte Roma era ancora disabitata. Per cui il panorama offerto da lassù spaziava dal Colosseo al Celio, all'Aventino, e, attraverso l'agro romano deserto, finiva al mare. Ancora nel 1931 « Villa Mills (già Villa Spada, o Palatina) » veniva inclusa in una memorabile Mostra del Giardino Italiano, tenuta a Firenze in Palazzo Vecchio. « Il giardino di Villa Mills », si legge tra l'altro nel Catalogo, « non era grandioso; ma il luogo che si può dir sacro, e gli alti cipressi e il casino d'un finto gotico, lo resero romanticamente caro agli stranieri ». Motivazioni che giustificano la persistenza di un toponimo, e la proiezione nel futuro di una « veduta » che ebbe un posto d'onore nell'album privilegiato della Roma dell'Ottocento.

Contributi ad una biografia

A questo punto viene fin troppo naturale domandarsi chi era veramente questo Charles Mills, non contemplato

nemmeno nella monumentale, capillare raccolta biografica degli inglesi più o meno illustri, « The Dictionary of National Biography ». Provò nel 1961 Ermanno Ponti a penetrare in questa identità, ma riuscì a rastrellare scarse notizie. Un fortunatissimo quanto fortuito « incontro » mette ora me nella privilegiata condizione di contribuire con qualcosa di definitivo a quella futura biografia. Un autore, H. V. Morton, che si era trovato anche lui a dover sciogliere l'enigma Mills, durante la compilazione del volume « A Traveller in Rome », pubblicato la prima volta a Londra nel 1957. Lo aveva incuriosito in maniera particolare l'episodio registrato nel diario di Lady Blessington, la contessa Marguerite Gardiner Blessington, che, salita a Villa Mills in un giorno di primavera del 1827, vi aveva trovato Madame Mère, la madre di Napoleone. Personaggio all'altezza della sua fama, della sua genuina grandezza. Si decise così, il Morton, a mettere in azione amici e conoscenti, per saperne ancora di più, per documentarsi maggiormente sul personaggio. E i risultati non si fecero attendere. Come possiamo leggere nelle quattro dense, preziose paginette, messe in appendice a quel medesimo volume.

Siamo in clima di grande avventura. Un Matthew Mills, orefice londinese, salpa da Gravesend per le Indie Occidentali verso la fine del Seicento. Sarà lui a fondare laggiù, nell'isola di St Kitts, la dinastia di prosperi piantatori alla quale apparterrà pure il nostro Charles Andrew Mills. Un'isola, quella di St Kitts, poi chiamata St. Christopher, nelle Piccole Antille, ed oggi associata al Regno Unito, sia pure con autogoverno interno. Il nonno del futuro abitatore del Palatino, un altro Matthew Mills, fu ucciso in duello nel 1752. Il figlio del duellante, a sua volta padre di Charles Andrew, si chiamava Peter Matthew. Morì nel 1792, lasciando a Charles, suo terzo figlio, diecimila sterline e un certo numero di piantagioni di zucchero. La madre di

Mills era invece una Catherine Hamilton, discendente di Walter Hamilton, soldato di ventura che divenne nel 1713 Governatore delle Isole Leeward, sempre nelle Piccole Antille, affacciate sui Caraibi, con l'Atlantico alle spalle. I Mills debbono così agli Hamilton la loro parte di sangue Scozzese.

Charles Andrew ebbe il suo da fare tra quelle isole, ma i suoi frequenti viaggi lo misero pure in condizione di essere ben conosciuto a Londra. Tuttavia restano ancora immersi nel mistero i fatti che caratterizzarono la sua vita fino all'età di 46 anni (era nato nel 1760, sarebbe morto a Roma nel 1846). Tralascio i particolari, a volte minimi, e squisitamente anglosassoni, raccolti dal Morton, che pure evidenziano in certo modo la coerenza di un carattere. Una persona che la Blessington troverà senz'altro « amiable ». E un Mills pure ben conosciuto a quel gruppo di esteti, di amatori dell'archeologia, che includeva tra gli altri Edward Dodwell (finirà per dormire l'eterno sonno nella navata destra di S. Maria in Via Lata) e Sir William Gell, che ormai ben conosciamo. E tutti si ritroveranno a Roma. Mills vi giungerà nel 1817 (un anno fatale, sembra, tra gli inglesi a Roma), e subito dopo arriverà pure Gell, che in quel periodo accompagnava in qualità di ciambellano (lui, perciò, Gell, ciambellano, e non Mills, come troppo spesso è stato scritto) la Principessa di Galles, ossia la tanto discussa Carolina Amalia di Brunswick, che era stata allontanata dal marito, il Principe Reggente d'Inghilterra, per controversi motivi. Scesa in Italia nel 1814, dopo la sua esclusione dalla corte, aveva dato adito ad alcune voci negative sul proprio comportamento, sicché al suo ritorno in Inghilterra verrà sottoposta a processo. Il marito, divenuto re Giorgio IV, le impedirà perfino di venire incoronata regina. Il processo non andò mai a termine, e nel

1821 venne definitivamente annullato dalla morte della povera regina-non regina.

A quel tribunale deposero, in qualità di testimoni a favore della Regina, sia Gell che Mills, il quale era stato più volte ospite alla « royal dinner table ». Morton non dice dove, ma supplisce egregiamente Muriel Talbot Wilson, in quel sicuro prontuario per conoscere la « società inglese » nella Roma dell'Ottocento, che corrisponde al volume « The History of the English Church in Rome from 1816 to 1916 ». Vi leggiamo che Carolina di Brunswick aveva fissato la propria residenza sull'Aventino, nella Villa, o Vigna, Brandi (più tardi passata in proprietà Torlonia), al numero 3 di Via Santa Prisca. Dalla Pinacoteca Vaticana ci guarda ancora, invece, il marito Giorgio IV, nel magnifico grande ritratto che ne fece Thomas Lawrence.

I dinner parties a Villa Mills erano frequenti. Gli inglesi di qualche prestigio, di passaggio per Roma, ambivano di venirvi invitati. Abbiamo visto la testimonianza della Blessington, ma ci passò anche Henry Fox, ci venne lo stesso Dodwell. Il Fox partecipò pure ad un picnic tenuto a Veio, con Mills e Gell, i quali, racconta, non la smettevano mai di beccarsi, malgrado il grande rispetto che sembravano mostrare avere l'uno verso l'altro. Nel 1842, quando Mills aveva già 82 anni, Lady Harriet Granville gli chiese di darle la villa in affitto, ma ne ebbe un rifiuto. E la contessa Granville doveva essere più che innamorata del posto, soprattutto del giardino di Mr Mills, « tutto pieno di rose », scriveva in una lettera, « gelsomini e eliotropi ».

Quattro anni più tardi, il 3 ottobre del 1846, Charles Andrew Mills moriva e veniva sepolto nel Cimitero Protestante, Acattolico, al Testaccio. Morton ne ritrovò la tomba nella Shelley's Section del Cimitero, e lì l'ho ricercata anch'io (Zona Vecchia, fila 12, area 22). Ma la

tomba, e relativo epitaffio, non riserbano davvero alcuna sorpresa. La pesante lastra terragna, presenta una sola semplice scritta, « CHARLES ANDREW MILLS ESQ. / 1846 », sormontata da un segno di pace. Veramente « an inconspicuous flat stone », come dichiarerà a sua volta Margaret R. Scherer nel suo bel volume « Marvels of Ancient Rome », in cui tanto spesso si riferisce alla Villa e al suo proprietario, mettendo pure a significativo confronto vedute di ieri e di oggi.

Una lenta agonia

Dopo la morte di Mills, la Villa verrà acquistata dal colonnello Robert Smith, al quale si deve pure la vendita dei famosi affreschi. Nel 1856 vi si installarono a loro volta, pagandola 30 mila scudi, le Monache della Visitazione, le « Visitandine », che vi fecero costruire un altro edificio, il solo che sopravviverà, e ospita ora l'Antiquarium del Palatino. E soltanto dopo mezzo secolo, nel 1906, tutto il convento passa finalmente allo Stato. Si può incominciare a demolire. Tutto il mondo archeologico attende da tempo che venga rimessa in luce la parte di Domus Augustana là sotto nascosta. I giochi della resurrezione « imperiale » sono quasi fatti, ma l'agonia della villa è lunga, impietosa. Una duplice vicenda che le guide cercano di seguire come possono. Arriva fino agli inizi di questo secolo l'indicazione « Villa Mills » sulle piantine topografiche, ma già nella Baedeker del 1904 si parla per solo comodo di riferimento dell'« ancienne Villa Mills ». Qualcuno inneggia alla sua distruzione, e spera che le demolizioni vengano proseguite senza interruzione. Eppure è proprio in questo trapasso che la Villa sembra ritrovare momenti di rinnovata, suprema bellezza.

Parlino per tutte le fotografie riprese appositamente per

andare ad arricchire il Gabinetto Fotografico Nazionale. Ce n'è una meravigliosa, scattata a distanza ravvicinata, che mette in mostra in primo piano, mattone su mattone, le strutture affioranti della Domus Augustana, mentre la Villa è ancora bene piantata sulla terra, e a suo modo protetta, in un'ultima disperata difesa, dai pochi alberi superstiti. Anche qui si scorgono i dettagli. I medaglioni nei quali Mills aveva fatto scolpire alcune rappresentazioni simboliche: una rosa, un cardo (emblema della Scozia), un trifoglio. Il cardo inalberato pure sui pilastri di un altro portale di accesso, del quale ci ha tramandato l'immagine fotografica Rodolfo Lanciani in « *New Tales of Old Rome* ». Ancor più significativo, uno degli acquarelli del giapponese Yoshio Markino che illustrano il volume di Olave Muriel Potter, « *The Colour of Rome. Historic, personal, local* », del 1914.

Un acquarello a commento di un particolare brano del testo. « *Il Palazzo di Augusto* », scrive la Muriel Potter, « è per la gran parte ancora sepolto sotto Villa Mills, fino a poco tempo fa occupata dalle Suore della Visitazione. Ma sono già stati compiuti i primi passi per esplorare il nascosto palazzo del primo Imperatore di Roma, mentre la vuota Villa Mills sorge ancora, fantasma di se stessa, fra i pini mediterranei ("stone-pines"), le rose, e i fragranti oleandri, del suo suggestivo se pur confuso giardino ». E la tavola a colori di Markino rafforzava visivamente quelle impressioni. L'ardimento dell'artista aveva ripreso la Villa di scorcio, dal sottostante piano del cosiddetto Stadio di Domiziano. E di là s'affacciavano le vuote occhiaie, finestre ormai senza imposte, del morituro edificio.

* * *

Costretti a parlarne, sia pure come termine di sicuro riferimento, gli archeologi hanno girato sempre attorno al-

la costruzione Mattei-Mills, salvo poche eccezioni, come il diavolo e l'acqua santa. Suprema intrusa nella sopraelevata culla classico-arcaica della civiltà romana. Una costruzione abusiva, come si direbbe oggi, dalla quale era stato bandito perfino l'arco a tutto sesto, forse per privilegiare il ricordo di antiche abbazie, quasi sempre dirute, lasciate in patria da Charles Andrew Mills (le stesse abbazie che continuano oggi a costituire una straordinaria attrattiva di particolare ordine culturale). Cipressi, edera, archi e decorazioni neogotiche. C'era proprio tutto per adagiarsi in un ideale clima romantico. Con il grande Byron a far da nobile suggeritore. Poi la malinconia delle rovine. Vere, sovrane rovine, nel regno assoluto della « romanità ». E in accompagnamento, l'altrettanto immancabile suggestione del chiaro di luna. Tutta l'epoca ne vibrava, estasiata, magari sulle prime battute della « *Mondscheinsonate* » di Beethoven, la famosa sonata per pianoforte, « *Al chiaro di luna* ». Stendhal andava a leggere Byron, « *il Childe* », con gli amici, nel Colosseo illuminato dalla luna. E l'epoca lasciava pure avvertire l'eco immediata di certa poesia « sepolcrale ». Dalla famosa elegia di Thomas Gray, « *scritta in un cimitero di campagna* », fino ai « *Sepolcri* » del nostro Foscolo. E chi pensava più al Palatino, al Palazzo dei Cesari, di fronte allo scenario nordico-romantico, stimolatore, rievocatore, rappresentato dalla tanto discussa facciata della palazzina Mills?

Il nodo gordiano

Giustificato perciò in alcuni il rimpianto per la Villa scomparsa. Abbiamo visto l'attributo « *deliziosa* » con il quale l'aveva gratificata Antonio Nibby, una personalità della cultura « antiquaria ». E l'omaggio reso alla sua memoria in occasione della Mostra del Giardino Italiano te-

nuta nel 1931. Ma ancora un secolo e mezzo dopo Nibby, uno specialista dell'arte dei giardini, Alessandro Tagliolini, non esitava ad esprimersi in questi termini. « Forse il suo momento più suggestivo lo ebbe quando lo scozzese Charles Mills ne modificò l'aspetto, trasformandola in neogotica, ed è così che la ricordano le foto, prima che fosse demolita per mettere in luce i resti archeologici del Palatino ».

Ma gli archeologi non vollero sentire, allora e dopo, in questo e in altri casi. Tipico, tra gli altri, l'atteggiamento di Giuseppe Lugli, studioso di molti meriti, archeologo ortodosso. Egli passa sdegnoso accanto a tutto ciò che non è rudere, struttura dell'età classica. Basta sfogliare una delle sue opere maggiori per provarlo, « Roma antica. Il centro monumentale », del 1946. Sul Palatino prova persino fastidio per la presenza di certe architetture moderne, retaggio degli Orti Farnesiani, e perciò estranee all'ambiente. Ed è pure nettamente contrario agli alberi fatti piantare da Giacomo Boni, poiché non permettono di effettuare, in quei punti, ulteriori indagini e sondaggi. Di fronte alla Villa Mills, al suo ricordo, mostra poi una tale indifferenza da attribuirne addirittura la proprietà ad un « cardinale Charles Mills ». Incomprensibile quanto assurdo titolo. Ma è un lapsus in cui cade più volte, in questa e in precedenti pubblicazioni. Insomma quando gli tocca citare Mills. Un'inezia, d'accordo, in uno scrittore sempre molto attento e documentato. Anche se resta sempre da conciliare il paradosso del cardinale laico sepolto in un cimitero protestante.

Il grande esclusivo fuoco della scienza archeologica. Oggi forse della Villa Mills qualcosa sarebbe stato senz'altro salvata. E di questo parere sembrava essere pure Alfonso Bartoli. « Scavi regolari e compiuti prima o poi dovranno esser fatti », dichiarava nel 1908, a Villa ormai

sgombrata. « Sarà possibile allora conciliare le esigenze della ricerca archeologica con la conservazione delle bellezze naturali della villa? Potranno rimanere o dovranno essere abbattuti i pini, i lauri e i cipressi cantati da Byron? ». Domande alle quali faceva seguire i primi versi della famosa strofa del « Childe » (il ricordo di Byron pesava ancora molto). « Ma se anche fosse necessario menomare », riprendeva subito, « e forse anche distruggere le bellezze naturali della villa per le ricerche archeologiche, queste non dovranno certo, in alcun modo cancellare alcuna delle memorie storiche di cui essa conserva traccia. Gli scavi devono, cioè, essere condotti con largo e chiaro criterio storico, in modo che non si sacrificino monumenti di un dato tempo a preteso vantaggio di quelli di altra epoca. Così anche nella sistemazione della palazzina Mills », proseguiva, « tolta la indecorosa maschera pseudo-medioevale » (la lingua batte!), « occorrerà scrupolosamente salvare quanto in essa è rimasto e del tempo imperiale non solo, ma e del medioevo e del Rinascimento. Che insomma rimanga evidente », concludeva, « quella successione ininterrotta nella quale è il fascino singolare di Roma ».

Belle parole, di sapore lievemente contraddittorio, e con la chiara vocazione di andare a parare, a dissolvere, in una qualsiasi soluzione. E quella di Villa Mills fu soluzione da nodo gordiano. Per la quale toccò proprio al Bartoli tirare il fendente. Morto Giacomo Boni, annoterà Pietro Romanelli nel 1950 (« Itinerario » del Palatino), « assumeva la direzione degli scavi A. Bartoli, che tra il 1926 e il 1928, demolite le ultime strutture della Villa Mills e una parte di quelle del monastero della Visitazione, rimetteva in luce, restaurandolo, tutto il complesso della Domus Augustana ».

LIVIO JANNATTONI

BIBLIOGRAFIA

- Karl BAEDEKER, *Italie Centrale, y compris Rome et ses Environs*, Leipzig, K. Baedeker, 1883 (Septième Edition). L'area della Villa Mills è messa bene in risalto nella « Pianta del Palazzo de' Cesari al Monte Palatino », pp. 250-251.
- Karl BAEDEKER, *Handbook for Travellers - Central Italy and Rome*, Leipsic, K. Baedeker, 1900 (13th Revised Edition). Cfr. pp. 265 segg., e la pianta f.t. (264-65).
- Karl BAEDEKER, *Rome. Manuel du Voyageur*, Leipzig, K. Baedeker, 1904 (13ème Edition). Cfr. p. 280, e pianta (276-77).
- Karl BAEDEKER, *Rome. Manuel du Voyageur*, Leipzig, K. Baedeker, 1909 (14ème Edit.). Cfr. pp. 302-303.
- Alfonso BARTOLI, *La Villa Mills sul Palatino*, in « Rassegna contemporanea », gennaio 1908, pp. 88-102, con 2 ill. E' un testo fondamentale.
- Alfonso BARTOLI, *Il Palatino*. Roma, Garzone Provenzani, 1911 (« Monumenti d'Italia », N. 5); pp. XX, con 74 di tavole, e Bibliografia. Cfr. in part. le pp. XVIII, XIX, XX, e le tavv. 22-30 e 36.
- Alfonso BARTOLI, *Il Foro Romano - Il Palatino*, Milano, Fratelli Treves, 1935 (Collez. « Il Fiore », N. 1). Cfr. tav. 37 e relativo commento a fr. (Del BARTOLI si veda pure *Scavi del Pal. Domus Augustana*, in « Notizie Scavi » 1929, e *Domus Augustana*, Quaderni Studi Romani, 1938).
- Isa BELLI BARSALI, *Ville di Roma - Lazio I*, Milano, Edizioni SISAR, 1970. Cfr. pp. 47-48, 91. Gli affreschi finiti all'Ermitage sono riprod. a pag. 49. Continui rimandi alla bibliogr. in fine di vol.
- The Poetical Works of Lord BYRON*. New and complete Edition. London, John Murray, 1864. Cfr. le pp. 53 (Palatino), 436 (W. Gell), e i riferimenti, nell'Index, a Lord Elgin, a Caroline, Queen of England, a George IV. L'ediz. vanta uno straordinario apparato di Note di vari Autori.
- Lord BYRON, *Aroldo (Childe Harold)*. Versione col testo a fronte, Introduzione e note a cura di Aldo RICCI. Vol. III - Canto IV (L'Italia). Firenze, G.C. Sansoni, s.d.
- Luigi CALLARI, *Le Ville di Roma*, Roma, 1943 (II ediz.). Cfr. pp. 108-111.
- Domenico CANCOGNI, *Le rovine del Palatino. Guida storico-artistica*. Con pref. del prof. Rodolfo Lanciani. Cfr. le pp. 24-25, 114, 139, e tav. XXXII.
- Stewart CRUDEN, *Scottish Abbeys*. An Introduction to the Medioeval Abbeys and Priors of Scotland. Edinburgh, Her Majesty's Stationery Office, 1960. (Per un supposto collegamento ideale, formale, con la Villa dello « scozzese » sul Palatino).
- Giovanni Maria DE ROSSI, *La riscoperta di Roma antica*. Roma, Newton Compton, 1983. Cfr. le fotogr. alle pp. 150-151 e 166-167.
- Ugo FLERES, *Roma nel 1911. Guida Ufficiale della città e dintorni*. Roma, Rassegna « Roma », 1911. A p. 98 accenni frettolosi, e con molte improprietà, alla Villa Mills.
- Livio JANNATTONI, *Il Colosseo al chiaro di luna*, in « Capitolium », sett.-ott. 1951, pp. 221-228, con 7 ill.
- Livio JANNATTONI, *Roma e gli Inglesi*, Roma, Atlantica, 1945. (Acerba opera di compilazione, senza alcun vero legante culturale, letterario, e perciò ripudiata dall'Autore. Si cita soltanto perché chiamata in causa nell'art. di Ermanno Ponti).
- Rodolfo LANCIANI, *The Ruins and Excavations of Ancient Rome*. A companion Book for Students and Travellers. London, Macmillan, 1897. Cfr. le pp. 108, 139 segg., 142 (Mills scopre una colonna di « giallo » lunga m 2,25 che giaceva ad una profondità di m. 1,56), 144 (Mills fa restaurare dai Camuccini gli affreschi di Raffaellino del Colle), 165, 169, e piante del Palatino (figg. 40 e 41).
- Rodolfo LANCIANI, *New Tales of Old Rome*, London, Macmillan, 1901. Nel cap. « Scottish Memorials in Rome », v. le pp. 325-326, e la fotogr. del portale con le insegne del Cardo, « Thistle ».
- Giuseppe LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*. Roma, G. Bardi, 1946. Cfr. le pp. 509-514 (Domus Augustana o Augustiana), 479, 415 e 509 per la citaz. del « cardinale Mills ».
- H.V. MORTON, *A Traveller in Rome*, London, Methuen, 1963 (rist. del 1957). Cfr. le pp. 156, incontro Lady Blessington-Madame Mère a Villa Mills, 246-47, la tomba al Testaccio, e l'Appendix, pp. 417-420, « Charles Andrew Mills, 1760-1846 ».

Mostra del Giardino Italiano. *Catalogo*. Firenze, Palazzo Vecchio, 1931. A p. 76, « Villa Mills (già Spada, o Palatina) ». La Villa è raffigurata alla Mostra da un disegno originale di A. Bertacchi (1849), proven. dalla Gall. Stampe di Pal. Corsini, Roma.

(MURRAY) *A Handbook of Rome and its Environs*, London, John Murray, 1869 (9th Edition. Carefully revised on the spot to the latest period). V. in part. le pp. 27-33.

(MURRAY) *A Handbook of Rome and the Campagna*, London, John Murray, 1898 (16th Edition). Cfr. le pp. 91 segg. Interess. la Pianta tra le pp. 92-93. Ancora viene riportata l'intera strofa CVII del « Childe Harold's ». Il Pal. di Augusto è visitabile solt. con un permesso rilasciato da un membro del Governo (p. 96).

Antonio NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, Roma, 1839; Parte II, Antica. Cfr. in part. p. 414.

Itinéraire de Rome et de ses Environs, rédigé par Antoine NIBBY et d'après celui de M. VASI. Rome, Propriété d'Augustin Valentin, 1857 (nouvelle édition). V. alle pp. 143-144, « Villa Palatina ».

Itinerario di Roma e suoi dintorni, di Antonio NIBBY, corretto e ampliato secondo le ultime scoperte e gli studi più recenti dal Prof. Filippo PORENA. Roma, Loescher, 1877 (IX ediz.).

A p. 74 le vigne che ricoprivano « l'altipiano ».

Guida di Roma e suoi dintorni, ossia Itinerario del Nibby, XI ediz. a cura del Prof. Felice PORENA. Roma, Loescher, 1891. Cfr. pp. 122-123 e pianta a 128-129.

Ermanno PONTI, *Morte di Villa Mills*, in « Palatino », Roma, maggio-giugno 1961; pp. 96-101, con 8 ill., delle quali 6 proven. dal Gabin. Fotogr. Nazionale. (L'A. poté giocare a « nascondarello » nella Villa in demolizione, perché suo fratello, pretino « nuovo celebrante », diceva Messa alle Visitandine di Villa Mills).

Olave MURIEL POTTER, *The Colour of Rome*. Historic, Personal, Local. With Illustrations by Yoshio MARKINO. London, Chatto & Windus, 1914. (La citaz. è a p. 49, la tav. di Markino di fr. a p. 48). Cfr., per affinità, anche la bella tavola a colori, « Cypresses on the Palatine », firmata da Maxwell ARMPFIELD, contenuta, con altre ancora, nel vol. di Edward BUTTON, *Rome*, London, Methuen, 1909.

Pietro ROMANELLI, *Il Palatino*, Roma, Libreria dello Stato, 1950 (« Itinerari »). La citaz. è a p. 12.

Margaret R. SCHERER, *Marvels of Ancient Rome*, New York-London, Phaidon Press, 1956. Cfr. pp. 54-56, 124, 378 (note), e tavv. 74, 75, 82 (con una testimonianza di George Hillard, 1853), 84 (demolizioni), 85-86 (ieri e oggi a confronto), 91. A p. 55 l'A. sottolinea pure i simboli che decoravano la facciata della Villa e rammentavano a Mills la terra natale: la Rosa dei Tudor (Regno Unito), il Cardo (Scozia), il Trifoglio (Irlanda).

Alessandro TAGLIOLINI, *I giardini di Roma*, Roma, Newton Compton, 1980. La citaz. è a p. 243.

Muriel TALBOT WILSON, *The History of the English Church in Rome from 1816 to 1916*, Roma, Tipogr. « La Speranza », 1916. Per Mills cfr. le pp. 5, 16, 151 (contributore ad una sottoscrizione per i poveri di Gran Bretagna).

Carlo ZACCAGNINI, *Le ville di Roma*, Roma, Newton Compton, 1976. Alle pp. 111-114, « Villa Mills (Villa Spada, Villa Palatina) ».

Una straordinaria citazione su Charles Mills come testimone del proprio tempo, e quale assiduo partecipante alla vita mondana di Roma, sono riuscito a rintracciarla nell'autobiografia di Augustus J.C. Hare, altro inglese di casa in questa città (*The Story of my Life*), London, George Allen, 1900; vol. VI, pp. 145-146). Egli si trovava a far parte della comitiva di cavalieri e amazzoni, con tanto di compagno di *groom*, avviata il 14 marzo 1824 sullo stretto sentiero che costeggiava la sponda tiberina fra Ponte Molle e l'Acqua Acetosa. Cavalieri, tutti, che dovettero assistere impotenti all'anegamento della sedicenne Rose Bathurst, fiore splendente della colonia inglese nella capitale pontificia. Uno scarto del suo cavallo l'aveva trascinato repentinamente nel fiume, facendola scomparire in quei gorghi senza alcuna speranza di ritrovamento. Invece, sempre secondo alcune persone intervistate, diremmo così, da Hare, oltre sessant'anni dopo quel mesto episodio, sarà ancora Mills a ritrovare sei mesi più tardi la salma della Bathurst, rimasta imprigionata tra le erbe palustri sotto il pelo dell'acqua. Era appena rientrato a Roma, e si era subito recato in pellegrinaggio su quella sponda fatale, quando notò due contadini, sulla riva opposta, che avevano tra le mani alcuni lembi di stoffa blu. Chiamò in soc-

Ancora su Lucio Munazio Planco

corso alcuni uomini per sondare le acque e il terreno, e là infatti « Miss Bathurst venne trovata come se fosse imbalsamata, nel suo vestito blu da amazzone, perfettamente bella, e con i lunghi capelli sparsi sulle spalle. Aveva soltanto una piccola ferita sulla fronte. Per un minuto fu visibile in tutta la sua leggiadria, ma per un minuto soltanto ». Venne sepolta nel Cimitero Inglese, al Testaccio, dove Mills, come abbiamo visto, l'avrebbe raggiunta ventidue anni più tardi. (Per altre notizie sulla Bathurst e la sua famiglia, v. Muriel TALBOT, op. cit., a p. 134).



Non è la prima volta che mi occupo di Lucio Munazio Planco, un personaggio tra i tanti che hanno popolato le cronache dell'antica Roma in quel difficile periodo che ha segnato il passaggio dalle tradizionali istituzioni repubblicane all'Impero: ma un personaggio interessante, anche discusso, meritevole certo di più approfondito studio proprio per la parte avuta negli avvenimenti del suo tempo. Uomo d'armi, aveva iniziato la sua carriera come legato di Cesare e non aveva tardato a impegnarsi in Italia, in Gallia, in Spagna, in Africa, in Asia nelle lotte politiche di Roma e delle sue province, in un momento tanto decisivo, accanto a personaggi come lo stesso Cesare e Marcantonio e Bruto e Cicerone e Ottaviano (per indicarne solo alcuni).

Summus declamator, grande oratore, come lo chiama Seneca, ebbe un peso sulle sorti della Repubblica ancor più determinante di quel che le storie correnti gli assegnano. Come non cogliere le ripetute esortazioni, trepide e sollecite, a lui rivolte dal suo amico e sostenitore Cicerone, proprio mentre il grande arpinate stava combattendo la sua ultima sfortunata battaglia contro le pretese di Marcantonio alla successione di Cesare? « Ho riposto in te — gli scriveva nel settembre del 44 a.C., a poco più di un anno avanti la sua tragica fine — una affettuosa amicizia; ho contato sulle tue capacità. Alleata anche la fortuna, hai già conseguito grandi onori. Ma non dare motivo di critica a chi ti accusa di opportunismo.

Abbi come solo fine il bene della Repubblica e la cura della libertà». E alcuni mesi dopo ancora lo scongiurava a sbarazzarsi una buona volta di coloro a cui l'aveva unito l'opportunità dei tempi e di intervenire decisamente sullo sviluppo di fatti decisivi.

Il Planco, dai suoi *castra* della Gallia non mancò di protestare che « mai, per Ercole, o mio Cicerone, esiterò ad affrontare per la patria i più grandi pericoli »; ma aggiunse anche che « non voglio che mi si possa accusare di temerità, se mi accade qualcosa ». Si può pensare che il suo mancato intervento tempestivo con le legioni galliche sul grande teatro d'Italia, tradendo le pressanti esortazioni di Cicerone, abbia influito sul precipitare degli avvenimenti, sulla stessa tragica fine del vecchio amico e sul volgere della storia. Forse. E certo non è senza significato che — dando credito a certe accuse di opportunismo rivoltegli — egli riuscisse a mantenersi a galla dopo il trionfo di Ottaviano, al quale proposito non è fuori luogo ricordare che a lui si deve se nel 27 a.C. proprio Gaio Giulio Cesare Ottaviano assunse il titolo di « Augustus » con cui il Senato « Munatii Planci sententia » lo riconobbe « degno di venerazione ed onore », così consacrandolo al vertice dei pubblici poteri.

Ho avuto occasione, come dicevo, di intrattenermi sui non pochi perché e come che possono porsi sulla vicenda di questo personaggio di cui si ignora data e circostanze della morte, ma che, se è noto, lo è soprattutto per il grande mausoleo che egli volle erigere *sibi suisque* sull'alto del grande promontorio di Gaeta, a dominare lo sconfinato orizzonte del mare, e per la magniloquente epigrafe che vi appose: « Lucio Munazio Planco, figlio di Lucio, nipote di Lucio, pronipote di Lucio, console, due volte imperatore, settemviro epulone, trionfatore dei Rezi, ha costruito con le spoglie di guerra il tempio di Saturno, ha distribuito

in Italia le terre di Benevento, ha dedotto in Gallia le colonie di Lugduno e di Raurica »¹.

Lugduno è Lione e Raurica può ricollegarsi a Basilea, tanto che nel cortile del Municipio proprio di Basilea è ancora eretta su un alto piedistallo una statua variopinta che rappresenta Munazio barbuto, nel fiore dell'età, con elmo e corazza, in posa marziale, con in pugno lo scettro del trionfatore. Il monumento porta la data del 1580 e una iscrizione che riproduce l'epigrafe di Gaeta e aggiunge: « Civitas Basileensis — ex bellicosissima gente — alemanorum — in Rauricorum fines — transducta — simulacra ex — senatus auctoritate — dicanda statuendaque — curavit », il che vuol dire in parole povere che la svizzera Basilea si riconosce fondata appunto da Lucio Munazio Planco. E anche Lione non ha mancato recentemente di rendere a lui onore, allo stesso titolo, in occasione della ricorrenza del ventesimo centenario della sua fondazione, come attesta questa lettera inviata nell'ottobre del 1957 dal suo sindaco a quello di Tivoli²:

« Signor sindaco, il bimillenario della fondazione della città di Lione ad opera del vostro concittadino, il console romano Lucio Munazio Planco, verrà celebrato durante il periodo compreso tra il 10 ottobre 1957 e il 10 ottobre 1958.

« In questa occasione verranno organizzate a Lione delle manifestazioni artistiche, letterarie e storiche sotto il patrocinio di un Comitato d'onore.

« Mi sarebbe particolarmente gradito che la vostra nobile e antica città che ha dato i natali al fondatore di Lione, fosse rappresentata in seno a tale Comitato. Io ho dunque l'onore di chiederle di farne parte ».

¹ R. LEFEVRE, *L. Munazio Planco tra Tivoli ed Atina* (in « *Lunario Romano 1983* », Il Lazio nell'antichità romana, pp. 539-559).

² *Tivoli partecipa alle feste bimillinarie della città di Lione fondata dal cittadino Lucio Munazio Planco*, « *Atti e Memorie della Soc. Tiburtina di Storia ed Arte* », XXI-XXII, 1957-8, pp. 123-126.

L'invito fu naturalmente accolto e una delegazione ufficiale di Tivoli non mancò di recarsi poi a Lione dove fu ricevuta con tutti gli onori e partecipò in prima linea a tutte le manifestazioni in programma.

L'episodio di Lione dà quindi per scontata la nascita tiburtina di Lucio Munazio Planco. Ma ecco che proprio a questo proposito un problema di fondo s'apre. Tra le molte lacune da colmare della sua biografia, essenziali sono quelle che riguardano non solo il luogo e la data di morte, ma anche e appunto quelli della sua nascita. Se per quanto riguarda la data, essa può essere indirettamente dedotta con sufficiente approssimazione da varie circostanze della sua vita (circa 90-85 a.C.), non lo stesso discorso vale nei riguardi del luogo. Ed è questo un vuoto che non può affatto considerarsi trascurabile quando si tenga presente il peso che l'appartenenza a questa o quella regione, a questo o quel luogo può avere sulla formazione familiare, sull'indole, sulla mentalità, sui costumi, sui rapporti sociali, sul destino di una persona.

In verità, nei tempi andati non sembrava che ci fossero dubbi sulla patria del nostro personaggio. La letteratura storica tradizionale è concorde nell'indicare Tivoli, la latina, forte e splendida « Tibur » dominante le balze del precipite Aniene. Infatti già nel 1622 il Munazio ha il suo degno posto in un *Ritratto dell'antichissima città di Tivoli*, adorno delle sembianze dei suoi figli migliori. E quando, nel 1745, l'autorevolissimo Volpi, nel decimo volume del suo *Vetus Latium Profanum*, si soffermò sulla sua figura, non mancò di corroborare questi suoi natali tiburtini esaltandolo come « tiburtina maxima gloria » e chiamando a testimoni il grande poeta Orazio e i suoi antichi scoliasti.

E ancora, nel 1845 è il dott. Stanislao Viola a recitare in Tivoli dinanzi agli Arcadi Sibillini un « *Ragionamento*

accademico sulla patria e sulle gesta di Munazio Planco » e a dare per scontata la nascita tiburtina del generale di Cesare e fondatore di Lione e di Basilea. Per venire poi a tempi più recenti basterà citare l'ampio studio a lui dedicato come tiburtino nel 1937 da mons. E. Calvari, pubblicato negli « *Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte* ».

Si sa che questa tesi trova il suo fondamento in una ode di Orazio, che fu amicissimo del Planco, quella che ha inizio « *Laudabunt alii Rhodon vel Mytilinen* » e che egli ebbe ad indirizzargli in un momento difficile del suo interlocutore, per esortarlo ad annegare in un buon bicchiere di vino le tristezze e i travagli della vita. Orbene Orazio si ammagina che l'amico stesse, quando non al campo fulgente di insegne, tra le dense ombre della « sua Tivoli ». E' appunto quel « *Tiburis tui* » che dà fondamento alla conclamata tiburtinità di Lucio Munazio Planco.

In verità qualche riserva è stata sempre avanzata sull'accezione da dare all'espressione « la tua Tivoli », perché nulla vieterebbe di interpretarla come riferentesi ad un rapporto affettivo e di consuetudine con quella città, come in realtà il Nostro ebbe frequentando la villa ivi posseduta.

Ma la riserva si fa più consistente quando storici di altri luoghi non certo vicini si fanno avanti per rivendicare i natali dell'amico di Orazio: così ad Atina, l'antica e nobile città del *Latium adiectum*, ai margini del frusinate, quella nota — guarda caso — per aver dato alla luce il questore Gneo Plancio alla cui difesa Cicerone pronunciò in Senato una orazione rimasta famosa. Ma Plancio non è Planco, tanto è vero che Cicerone in quella orazione non fece il minimo accenno al nostro Munazio. Ma è anche vero che proprio a Cicerone la figura di questo è

strettamente legata; e lo è per la affettuosa corrispondenza tra i due intervenute, sulla quale già nel 1934 a questo preciso effetto uno studioso di Atina ha avuto modo di intrattenersi.

Questo studioso risponde al nome di Pietro Vassalli. Orbene è lui che, intitolando a « *Lucio Munazio Planco generale di Giulio Cesare, console* » un suo saggio pubblicato a Cassino, dà per certi e dimostrati i suoi natali atinati. E la sua affermazione ha fatto testo: tanto che l'amministrazione comunale di Atina non ha mancato di annoverare il nostro generale, due volte imperatore e console, tra i suoi più degni concittadini. E la consacrazione ufficiale di questa cittadinanza è avvenuta cinque anni fa, nel 1981. E' stato significativamente ripubblicato il saggio del Vassalli ed è stato celebrato il bimillenario della nascita del Nostro con la partecipazione delle delegazioni di Lione, Basilea e Augusta Raurica, città da lui fondate. E i verbali del Consiglio comunale hanno estesamente riferito sul viaggio compiuto nelle due città svizzere da una delegazione atinate.

Così stando le cose, ci si può porre l'interrogativo se debba definitivamente considerarsi chiusa la questione della patria di Munazio Planco. E' una domanda che mi sono già posta in un articolo pubblicato sull'*Osservatore Romano* del 4 maggio 1982 e poi ripreso e sviluppato sul « *Lunario Romano* » del 1983.

Sul *Lunario Romano* non ho mancato di riassumere le ragioni a favore dell'una e dell'altra tesi; ma soprattutto mi sono dato premura di proporre un incontro tra studiosi delle due parti che consentisse un approfondimento dei reali termini della questione, al di là di ogni considerazione campanilistica.

La proposta non ha avuto seguito, e me ne dispiace

perché un contraddittorio, anche e proprio se vivace, sarebbe stato sempre interessante. Vero è che recentemente, nell'ottobre 1986, il Rotary Club di Cassino, d'intesa con quelli di Formia e di Tivoli, ha ritenuto opportuno di promuovere una riunione comune che, presieduta da Giorgio Ottaviani, ha inteso fare il punto su questo specifico argomento. Ma la riunione si è risolta praticamente in un monologo, nessuno essendosi presentato a difendere la tesi tiburtina. Unica è stata la Soprintendente alle Antichità del Lazio, M. Luisa Rinaldi Velocchia, che, preferendo soffermarsi sulla personalità del Munazio Planco, si è limitata ad augurarsi, da buona archeologa, che qualche fortunato scavo faccia sortir fuori una iscrizione o un qualsiasi reperto che, definitivamente e senza possibilità di contestazioni, possa dire l'ultima parola al riguardo.

E' il caso peraltro di avvertire che il *forfait* da parte tiburtina trova la sua spiegazione in una circostanza di notevole interesse: che già qualche anno fa un autorevole esponente proprio della cultura storica tiburtina, il prof. Camillo Pierattini ha avuto occasione di intervenire nel dibattito proprio recensendo il lavoro del Vassalli e sottolineando la debolezza delle argomentazioni addotte da ambedue le contrastanti parti. La recensione è stata pubblicata nel 1982 sugli « *Atti e Memorie della Società Tiburtina di Storia Patria* » (pp. 315-317) e, non senza una punta di arguta bonomia, e, pur propendendo per la tesi atinate, ha concluso che non era il caso di farne una questione di stato foriera di accanite battaglie.

« Così stando le cose, nulla si potrà obiettare se Atina ne rivendica i natali attraverso le pagine di P. Vassalli, benché con argomenti non proprio convincenti. L. Munazio Planco probabilmente non fu tiburtino, ma la sua memoria comunque è vincolata per sempre a Tibur, per merito dei versi immortali scritti per lui dall'amico poeta. E allora perché rompere una alleanza che idealmente dura da più di trenta secoli tra Tivoli ed Atina? »

L'alleanza a cui fa riferimento il Pierattini è quella attestata da Virgilio quando accumulò le due città a quelle che forgiarono nuove armi contro Enea e i suoi troiani invasori: « Atina potens Tiburque superbum ». Ma certo, siamo d'accordo, non vale proprio la pena di mettere a repentaglio tanto lunga alleanza ideale per un Lucio Munazio Planco qualsiasi. Ciò non toglie che ci si possa prendere la briga di riprendere il discorso del prof. Pierattini laddove giudica « non proprio convincenti » le argomentazioni delle due opposte tesi. E in effetti quelle dell'atinate Vassalli non lo sono. Possono ridursi a tre. La prima verte sulla parentela di Munazio Planco con la famiglia Plancia di Atina. Ma è una parentela tutt'altro che documentata, anche a voler considerare la « i » dei Plancii una varietà solamente accidentale e non essenziale. Oltretutto, dal materiale epigrafico disponibile, i Plancii di Atina sembrano appartenere ad una « gens » differente, non quella dei Manuzi, ma quella dei Sergi.

Ma il Vassalli adduce una seconda argomentazione che potrebbe sembrare più valida. L'epitaffio di Gaeta dà merito al Munazio di aver costruito o meglio ricostruito il Tempio di Saturno a Roma; e il Vassalli aggiunge che lo fece perché Atina, sua patria, era stata fondata appunto da Saturno. Ma è una illazione piuttosto gratuita, perché molte erano le città « saturnie » e perché ben altri motivi di politica religiosa e finanziaria potevano aver indotto il Nostro a impegnare parte dei suoi proventi bellici al tempio in cui aveva sede il pubblico Erario.

Addirittura non pertinente appare la terza argomentazione. In un certo giudizio contro di lui intentato, il Munazio sarebbe stato difeso da due concittadini atinati. Ma l'asserzione è infondata per due motivi: perché protagonista dell'episodio risulta un Munazio Flacco e non Planco, e perché i due difensori non erano atinati ma « itali-

censes », cioè iberici. La lettura affrettata dei testi può portare a simili abbagli.

Cade quindi la atinità di Lucio Munazio Planco? In verità non è così. Altre più convincenti prove possono addursi e son quelle indicate nel citato articolo sul « *Lunario Romano* » del 1983, che chiamano in causa un avvocato di eccezione: Marco Tullio Cicerone, un testimone che sappiamo amicissimo del Nostro e della sua famiglia. Ed è proprio l'epistolario di Cicerone a darci ripetuta ed esaurientissima prova di tale amicizia. Ed è proprio scavando in questo epistolario che vien fuori la atinità del fondatore di Lione e di Basilea.

Cicerone afferma esplicitamente di aver avuto con il padre di Munazio e con lui stesso sin dalla nascita di questo una « iucundissima familiaritas et consuetudo » e lo stesso Munazio non manca di confermarlo attestando di aver avuto verso Cicerone una grandissima venerazione sin dalla primissima infanzia: una « familiaritas et consuetudo » che presupponeva una contiguità di abitazione. Orbene mentre non risulta minimamente che mai Cicerone abbia frequentato Tivoli, sappiamo bene che egli nacque ad Arpino, vicinissima ad Atina, che ad Arpino ebbe una villa a lui cara e che egli fu un esaltatore appunto di Atina: « Sumus enim finitimi atinatibus », dichiara nella sua celebre difesa di Gneo Plancio.

Orbene, la esplicita testimonianza di Cicerone è la più bella prova della atinità di Lucio Munazio Planco anche se non ha l'evidenza incontrovertibile di un certificato di nascita. Al tempo gli uffici di stato civile erano ancora « in mente Dei » e quindi non possiamo pretendere troppo. Questione chiusa, quindi? Ritengo di sì. Possiamo ben dare ad Atina i natali del luogotenente di Cesare, di colui che fece conferire ad Ottaviano imperatore il titolo di « Augusto ». Tivoli potrà sempre vantare di essere sta-

ta suo rifugio preferito dai tanti affanni della vita. Ma piuttosto, al di là del dato biografico, è — ripetiamo — la figura di soldato e di uomo politico di Lucio Munazio Planco che attende ancora di essere meglio definita e illustrata sullo sfondo del tormentato periodo della storia romana che ha visto il passaggio all'Impero dalle tradizioni repubblicane dell'Urbe.

RENATO LEFEVRE



Giannina Milli e i suoi trionfi romani

Una strada ed un largo del quartiere romano della Vittoria è dedicato ad una donna, oggi quasi dimenticata, che fu invece notissima nella Roma del secolo scorso: la poetessa ed educatrice Giannina Milli.

Della Milli scrissero il De Cesare nel suo lavoro « Roma e lo Stato del Papa » Roma 1907, vol. I, p. 218 e Silvio Negro in « Seconda Roma », Milano 1943, p. 234, rievocando entusiasmanti serate, ove ella, poetessa estemporanea, declamava, ad un pubblico interessato ed attento, i suoi versi. Una biografia della Milli fu scritta da Oreste Raggi suo estimatore ed amico, ma un'altra, molto più ricca di particolari, fu compilata dal professor Giacinto Pannella, data alle stampe in Teramo nel 1907 con il titolo: « Della vita e delle Poesie di Giannina Milli »¹.

Molte furono le donne che durante il secolo passato, coinvolte dal clima romantico del tempo, scrissero e declamarono versi. Far poesia era, unitamente al bel canto, una specie di giuoco di società praticato in quasi tutti i salotti della borghesia romana. Di conseguenza nella città si diede vita a nuove Accademie, sì che nel 1855 se ne contavano in Roma più di una dozzina, frequentate da un discreto numero di signore. Proprio in quegli anni alcune di

¹ La copia del lavoro conservata nella Biblioteca Alessandrina di Roma fu donata dal professor Pannella a Cesare De Lollis con queste parole: « All'Illustre Prof. Cesare De Lollis direttore della "Cultura" ricordo di una musa nata spontanea nella terra d'Abruzzo ».

queste sensibili creature, quali Elena Montecchi, Enrica Dionigi-Orfei, Carlotta Marcucci Parini e tante altre di cui si è perso il nome, si fecero onore nel campo delle lettere e della poesia. Una di esse, precocissima (aveva iniziato a far versi a cinque anni) fu Teresa Gnoli, colei che il fratello Domenico, prestigiosa figura di studioso, chiamò « l'usignolo della compagnia ».

Giovanna Fidalma, così si chiamava la Milli, era figlia di Bernardo e di Regina Rossi ed era nata a Teramo il 21 maggio 1825 e dalla terra d'Abruzzo aveva ereditato dolcezza, forza d'animo e tenacia. Ammiratrice di Torquato Tasso, iniziò fin da bambina a declamare i versi, piccolissima, iniziò a scriverne lei stessa e fu quando la famiglia si trasferì a Chieti, che il padre della futura poetessa scoprì le doti straordinarie di quella bambina. Meravigliato, quando trovò quei versi volle trascriverli su di una Bibbia con questa annotazione; « Fatti dalla mia figlioletta Giannina ». La notizia di quella bambina prodigio si sparse in tutta la città ed un Capocomico che in quel tempo si esibiva con la sua compagnia in un teatro cittadino, volle presentarla al pubblico. Fu un successo e il nome di Giannina Milli fu affisso sui muri della città, divenendo così, ad appena cinque anni, popolare. Due anni dopo, nel 1832, fu presentata al giovane Monarca delle due Sicilie che la ascoltò, promettendo di farla educare in un Istituto di Napoli e precisamente nel « Convitto delle figlie dei Militari ». Ne uscì alcuni anni dopo e fece ritorno alla nativa Teramo, dove ebbe per maestro il letterato e poeta estemporaneo Giuseppe Regaldi e Stefano De Martinis che destò in lei un profondo amor di Patria. Sono infatti di quegli anni, « Il 29 gennaio 1848 », « Alle donne Italiane », « Il Crociato per la Lombardia » ed altre poesie che rispecchiano i sentimenti della giovane fanciulla di fronte ai fatti del '48.

Nel 1850 lasciò Teramo e si recò all'Aquila e a Sulmona, sempre raccogliendo allori. Due anni dopo, arrivò a Na-



GIANNINA MILLI

poli e così il suo grande amico Oreste Raggi descrive quel viaggio: « ...in breve fu piena Napoli di tanta meraviglia... fu annunciata la sua prima Accademia in questa città nella sala di Monte Oliveto, bastò udirla perché tutti fossero rapiti al più vivo entusiasmo. Il dì appresso, ovunque ella passava, la sua vettura era piena di fiori... ».

Nell'aprile del 1858 giunse a Roma, ove venne accolta festosamente: la Regina di Spagna Maria Cristina volle conoscerla e Pio IX le concesse un'udienza. A Roma era venuta con una idea ben precisa, quella di collaborare con l'Accademia dei Quiriti, in quegli anni fiorentissima e ricca di iniziative e che, proprio in quei giorni, inaugurava il nuovo monumento al Tasso in S. Onofrio.

Già nel 1848 don Giovanni Torlonia aveva fatto restaurare a sue spese la camera del Tasso, ma le ossa del poeta sepolte nella chiesa, sotto una semplice lapide non avevano trovato ancora degna collocazione.

Nove anni dopo, nel 1857, Pietro Ercole Visconti lanciò l'idea di innalzare in quel luogo un monumento al poeta. Il progetto fu accolto dall'Accademia dei Quiriti, che in collaborazione con il generale dei gerolamini, Carmelo Paterniani, si mise all'opera ed il 25 aprile del 1857, con una grandiosa cerimonia, avvenne l'inaugurazione. La Milli in quella occasione, nell'anfiteatro prossimo alla chiesa, improvvisò una poesia. Quelle rime furono mandate da Tito Bollici al direttore della rivista « L'Album », Giovanni De Angelis, accompagnate da queste parole: « Carissimo Cavaliere, ecco adempito il vostro desiderio. Vi trasmetto le bellissime ottave che l'egregia signorina Giannina Milli recitò con tanto applauso sul colle di S. Onofrio quando l'Accademia dei Quiriti inaugurò il nuovo monumento a Torquato Tasso. Fatene dono agli associati del vostro nobile periodico... » Quel poema uscì infatti sul numero del 2 maggio 1857 a pp. 81, 82.

Di quel giorno fa memoria il De Cesare, il quale così

scriveva: « L'Accademia dei Quiriti tenea quel giorno una straordinaria adunanza nel teatro all'aperto del Gianicolo, vicino alla vecchia quercia del Poeta. Il professor Domenico Bonanni pronunciò il discorso inaugurale: il duca Giovanni Torlonia recitò un componimento molto applaudito: Domenico Gnoli giovanissimo e sua sorella Teresa declamarono poesie d'occasione, ma chi mandò in visibilio l'uditorio fu Giannina Milli, affermatasi in quella occasione felicissima poetessa estemporanea. Non poteva dirsi bella; aveva trent'anni, copiosa e nera capigliatura; occhi neri e penetranti, e un pallore sul volto, che le aggiungeva gran simpatia. Il galante cardinal Gaude andò ad esternarle i sensi della sua ammirazione, mentre il cardinal Altieri brontolava curiose maldicenze, che provocavano l'ilarità dei vicini... ».

Altra serata memorabile fu quella del 5 maggio dello stesso anno, quando al teatro Metastasio di Roma, la Milli improvvisò una lunga poesia su la Beatrice dell'Alighieri. I successi si susseguivano e gli intellettuali romani si dichiaravano entusiasti e molti articoli di lode uscirono su « L'Album ». In uno di questi tra l'altro si legge; ...ne meno valente è il suo genio nel trattare argomenti dotti ed eruditi. Mostrollo nella stessa Accademia improvvisando sopra i « Benefici recati dalla poesia alla civiltà umana. Fedele sempre al suo argomento tutti percorre gli stadi più luminosi dell'incivilimento Egizio, Greco e Romano secondo le dottrine del Vico, da cui anzi con bella apostrofe inaugurò il suo Carme. E ciò all'improvviso! ».

Qualcuno propose allora di incoronare la poetessa Giannina Milli in Campidoglio ma ella rifiutò fermamente.

Nell'ottobre del 1872 si aprì in Roma la scuola normale femminile del Comune con sede in via Quattro Fontane, presso un antico monastero e la Milli fu chiamata ad insegnare presso quella scuola, storia, morale e letteratura. A distanza di qualche anno, il suo amico ed estimatore Scia-

loja, allora Ministro della Pubblica Istruzione, le diede l'incarico di Direttrice della scuola stessa. Restò alla direzione per quattro anni e fu quì che conobbe colui che diverrà l'amato compagno della sua vita: il professor Ferdinando Cassone, ispettore delle scuole, con il quale si unì in matrimonio il 26 ottobre 1876.

Intanto, da tutta Europa giungevano alla Milli inviti, riconoscimenti e doni. Gliene offrirono di preziosi la Regina di Spagna, l'Imperatrice delle Russie, l'Imperatore del Brasile e il Re Vittorio Emanuele. Nel 1860, Giuseppe Garibaldi, su proposta di Francesco de Santis, le decretò una pensione annua ed un Comitato di signore fiorentine le assegnò un premio per il miglior ingegno femminile, mentre l'Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro, non potendola iscrivere nel suo Albo, per impedimento del proprio Statuto, la onorò di una pensione. La Accademia Pontaniana di Napoli la elesse nel 1850 socia onoraria e l'Accademia Tiburtina di Roma la volle tra i suoi iscritti.

Sul finire del 1865, organizzò a Firenze delle Rappresentazioni allora poco conosciute in Italia, cioè dei quadri viventi per comporre i quali furono invitati i maggiori artisti del momento e ciascun pittore doveva comporre i quadri, che poi illustri poeti avrebbero commentato. Tra questi vi erano Arnaldo Fusinato, l'Alardi ed altri ma « la Milli superò tutti con la potenza delle sue ottave sul Torquato Tasso del Morelli ». Il ricavato di quella manifestazione servì per aiutare i profughi, che in quell'anno accorrevano a Firenze da tutta Europa e fu proprio in quel periodo che lo scrittore Carlo Villani conobbe la Milli e così rievoca quell'incontro nelle pagine del suo libro: « Stelle femminili » edito in Napoli nel 1913: « Ricordo Giannina Milli come un'apparizione evanescente, per averla conosciuta, a Firenze nell'anno 1869, quando mi condusse alla presenza di lei mio padre, che tanto si onorava della sua amicizia. Quasi la vedo tuttora nel suo modesto salotto, seduta pro-

prio nel mezzo di un divano di lana ad arabeschi un po' stinti e dalla spalliera a piccole fascie di legno nero lucidato, mentre poggiava i piedi su di un cuscino, giacente a terra in uno sciupato tappeto, e fummo introdotti entrambi presso di lei da un vecchietto smilzo e vestito di nero che venne a chiuderci l'uscio d'entrata, e che era suo padre. Oh come mi sembra avvenuto ieri tutto questo ».

Ma forse il più bel ricordo di Giannina Milli risale ad alcuni anni prima. La sera del 31 dicembre del 1859, vi fu un indimenticabile ricevimento in Milano nella casa della contessa Maffei, dove era stata invitata anche la trentaquattrenne poetessa. L'epidioso è stato ricordato da Pio Spezi su la « Rivista Abruzzese », anno XI, fasc. II, feb. 1896: « Non bella ma di volto espressivo — scrive lo Spezi — Giannina Milli invitata a recitare dei versi da prima si schernisce, poi accetta. Appena finito l'ultimo verso scopiano gli applausi. Qualcuno singhiozza di commozione. Alcui giorni dopo la Maffei, come premio, accompagnò la Milli in casa di Alessandro Manzoni. Questi offrì alla Maffei un mazzolino di fiori ma questo andò a fregiare il petto della poetessa orgogliosa e beata di tale reliquia ».

Per circa dieci anni visse serena accanto al marito che nel 1884 si ammalò e per quattro anni ella lo curò amorevolmente, finché la morte glielo tolse il 29 febbraio 1888. A distanza di otto mesi, in Firenze ove si erano stabiliti, anche il cuore di Giannina Milli cessò di battere. Cerimonie funebri si ebbero in tutta Italia e l'otto ottobre data della sua scomparsa fu ricordata per alcuni anni. Poi l'oblio.

ANTONIA LUCARELLI



S. Barbara dei Librai: un inedito acquerello di Achille Pinelli

Quasi vent'anni fa, in una nota premessa al catalogo della mostra delle « *Vedute romane di Achille Pinelli (1809-1841)* », voluta dagli Amici dei Musei di Roma (Palazzo Braschi giugno-luglio 1968), Giovanni Incisa della Rocchetta scriveva che qualche altro acquerello della serie di grandi scene di genere e di vedute di chiese e conventi era ancora in possesso di privati.

Verissimo. Oggi, infatti, la cortesia dell'amico Luigi Rossi mi consente di far conoscere ai romanisti un inedito pezzo della produzione pinelliana di sua proprietà, ereditato dal padre, ammiraglio di squadra Aldo Rossi. E' la veduta di S. Barbara dei Librai, nel rione Parione, la chiesina che si affaccia su quello slargo della Via dei Giubbonari oggi denominato Largo dei Librai.

Il foglio, assai brunito, appare acquarellato su di uno schizzo a matita: è noto che il Pinelli junior usava tracciare sul posto lo schizzo della tavola per poi completarla, con comodo, a casa o a studio. Le misure approssimative sono: sessantacinque centimetri di larghezza e quarantanove di altezza. In calce, sotto la riquadratura ad inchiostro nero, la didascalia ad inchiostro seppia recita: « Chiesa di S.ta Barbera, con raduno di contadini, ed uno scrivano ». Sul marciapiedi della fontana una mano diversa e che ritengo dell'artista, comunque uguale a quella che ha firmato tante altre opere di Achille Pinelli, attesta: « Pinelli fece Roma 1833 ». E' l'anno di stesura di ben settantatre acquerelli oltre a questo; un anno di grandissima fecondità.

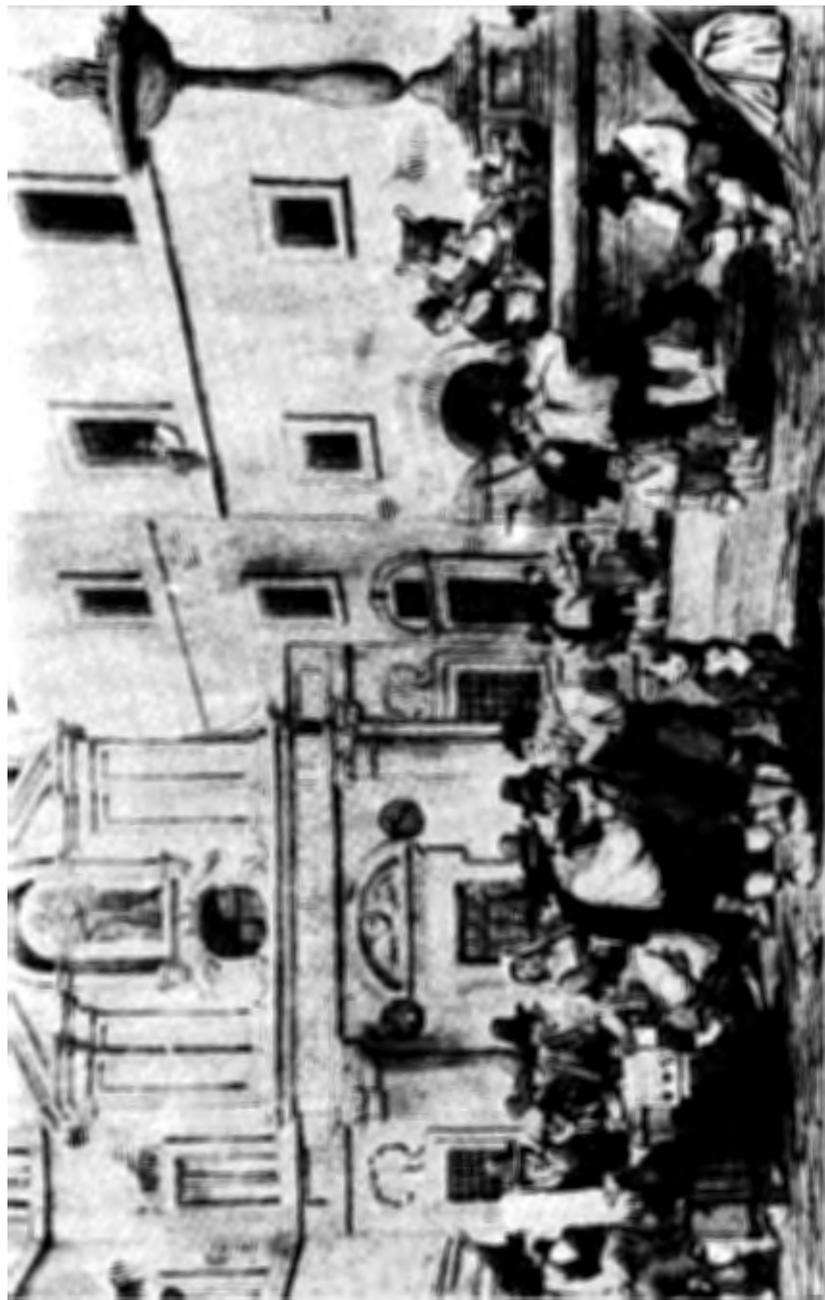
Secondo le sue abitudini Achille Pinelli ha arricchito e vivacizzato la veduta del monumento inserendo in primo piano una scena di vita popolare: qui si tratta di un pubblico scrivano che presta la sua opera, circondato da un folto gruppo di contadini vestiti all'antica con i calzoni corti e la fascia.

« QUI SI FANNO MEMORIALI E LETTERE AM... »; un cuore trafitto permette d'integrare facilmente l'insegna dello scrivano.

Al centro un bel mastino, seduto, lascia pensare che Bartolomeo Pinelli, padre d'Achille, come ognuno sa, avesse accompagnato l'artista anche in questa operosa passeggiata.

Resta l'enigma della fontana sulla destra; presente, è bene dirlo, anche nello schizzo a matita. C'era veramente dirimpetto a S. Barbara dei Librai nell'anno milleottocentotrentatré? Mi sembra sia lecito dubitarne. Le piante di Roma coeve e più specialmente quelle datate 1829 e 1866 della Congregazione del Censo (Frutaz III, pp. 491 e 523) non la riportano e lo scarso spazio del sito la fanno ritenere improbabile. Una costruzione (relativamente) tanto grande avrebbe intercluso il passaggio del portone segnato, attualmente, con il civico ottantanove. Insomma credo si possa affermare che il Pinelli mentre ha riprodotto il monumento principale di questo foglio con insolita e preziosa aderenza all'originale, salvo qualche piccola libertà sulla parte superiore della facciata, si è lasciato trasportare dalla fantasia nell'aggiunta di un elemento che, probabilmente, gli consentì di svolgere compiutamente il tema del raduno dei contadini e, indubbiamente, di rendere meno banale quel lato del Largo dei Librai.

Oggi l'Istituto Centrale del Restauro sta ripristinando S. Barbara all'antico e opportuno decoro. Mi auguro che la pubblicazione di questo inedito acquerello, ben fotografato da Oscar Savio, possa essere di un qualche aiuto.



Achille Pinelli - Chiesa di S.ta Barbara, con raduno di contadini, ed uno scrivano - 1833
(Coll. Rossi - Foto O. Savio)

A tal fine mi sembra utile testimoniare, in mancanza di una riproduzione fotografica a colori dalla problematica fedeltà, come sul foglio pinelliano la facciata della chiesa e delle case che la fiancheggiano su ambo i lati appaia uniformemente tinteggiata, pur tenendo conto della brunitura della carta, in un ocra piuttosto chiaro, più pallido e dorato nella parte alta della facciata della chiesa. La statua (aureolata) della Santa, forse per effetto delle ombre, è di tono sensibilmente più scuro. Il sapiente pennello dell'artista ci tramanda le mazzature caratteristiche delle tinte a calce ben invecchiate. Sarà stato proprio questo l'aspetto coloristico del complesso monumentale di S. Barbara? Non so. Resterebbe, tuttavia, la testimonianza della luce che il Pinelli aveva negli occhi. Buon lavoro.

CLAUDIO M. MANCINI



Stando ad uno dei più suggestivi aspetti della mitologia romana relativa alle arcaiche origini della città, noi Romani saremmo in definitiva tutti figli della Lupa e questo senza voler fare alcun riferimento al passato regime.

È altamente suggestivo poter pensare che i nostri progenitori, nutriti dal latte della fiera, abbiano tratto da tale pasto quella forza e quella combattività da renderli poi, nei secoli a venire, i padroni del mondo allora conosciuto; sebbene la leggenda parli anche della presenza del picchio verde, il quale avrebbe portato ai due rustici gemelli anche lui del cibo piuttosto selvatico¹.

A questa selvaggia e fantastica storia della Lupa che allatta i due gemelli, trovati piangenti sul greto del Tevere, in effetti nemmeno i Romani antichi ci credevano: infatti sia Livio (« Ab urbe condita » Libro 1^o. 4) che Plutarco (« Vita di Romolo ». 4) riferiscono la storia, ma subito si affrettano a precisare che probabilmente le cose sono andate diversamente. Giacché però il Lupo rimase come « animale totem » dei Romani antichi, così come le altre tribù latine avevano altri animali, la leggenda della Lupa

¹ La presenza del Picchio sulle rive del Tevere e la sua partecipazione, insieme alla Lupa, alla alimentazione di Romolo e Remo è riaffermata nei « Fasti » di Ovidio al Libro III, 54 al verso che dice: « Et Picum expositis saepe tulisse cibum ». La necessità che anche il Picchio fosse presente nel mito romuleo è stata analizzata in un mio articolo su « L'Urbe », n. 5, sett. 1960, dal titolo « Ma il Picchio che c'entrava? »

rimase nella mitologia romana e i primi Romani furono « il popolo del Lupo » e la pelle del Lupo era portata dal vessillifero delle prime formazioni guerresche romane che mossero a conquistare i terreni limitrofi. Era infatti uso dei popoli italici far partecipare alle storie dei miti delle proprie origini degli animali sacri, la cui rappresentazione sarebbe rimasta poi come emblema distintivo del popolo².

L'animale in parola, e per i Romani la famosa Lupa, sarebbe stato in questo modo mandato dal Dio proprio per salvare l'eroe eponimo e cioè il futuro fondatore della città, il quale stava per soccombere. L'animale sacro salva dunque la discendenza del Dio, e nel nostro caso, sempre secondo la leggenda romana, del Dio Marte che aveva violentato la vestale Rea Silvia, e diventa quindi il protettore, l'emblema e in definitiva il « totem » del popolo che ne è disceso.

Ovviamente per la mentalità dei Romani una storia così campata in aria, poco poteva essere accettata e occorreva razionalizzarla o comunque storicizzarla in termini reali.

In effetti la venerazione del Lupo esisteva senz'altro nella Roma arcaica e ne era testimonianza la cerimonia dei Lupercali e cioè le festività in onore di Luperco, o Lupo sacro, durante la quale i sacerdoti correvano attorno all'antica area della Roma quadrata, come gli antichi pastori giravano attorno ai loro greggi per costituire un cerchio magico, quale rito iniziatico di protezione dai lupi selvaggi, dal che poi il termine « Luperco » derivante dalla contra-

² L'introduzione nei miti dei popoli italici di animali sacri che si riferivano alle loro origini è trattato dal De Sanctis al Vol. I, Cap. VI, 213. Su codesto « totemismo » ci si può ovviamente riferire al Frazer e alla sua esauriente voce « Totemism » nella « Encyclopedia Britannica ». A questo proposito troviamo quindi sacralità totemistica oltre che nel picchio, nella lupa, ma anche nelle vacche, nei cavalli e nelle capre.

zione di « lupum arceo »³. Comunque la storia della Lupa fu accettata, anche se non creduta, fino ad identificare come simulacro della famosa Lupa, la Lupa che attualmente è ai Musei Capitolini, che è probabilmente opera d'arte etrusca del VI secolo, alla quale furono poi aggiunti in periodo rinascimentale i due gemelli. Un simulacro della Lupa doveva probabilmente esistere nella Roma antica proprio vicino alla cosiddetta « Grotta del Luperco »; essa fu comunemente detta « La Lupa degli Ogulni »⁴ e cioè dei due fratelli Cneo e Quinto Ogulnio i quali, essendo edili curuli, posero l'immagine di Romolo e Remo, fondatori della città, mentre stavano sotto le poppe della Lupa, proprio vicino al cosiddetto « Fico ruminale » il quale sarebbe stato in un primo tempo sul luogo del recupero dei due gemelli dalle acque del fiume e cioè dove la Lupa li allattò, salvandoli da morte sicura. La tana della belva era quindi proprio la grotta del Luperco e quindi ubicata alle pendici del Palatino dalla parte del fiume e lì sarebbe stata anche quella grande pianta di fico che avrebbe preso l'appellativo di « ruminalis » proprio per essere stata presente all'allattamento dei gemelli da parte della Lupa, essendo anche il Fico una pianta sacra alla Dea Rumina, protettrice

³ « La festa del Faunus Luperco era costituita da due fasi: la prima a carattere lustratorio consisteva nella circumambulazione della città quadrata e questa manifestazione appunto ricorda il rito che dapprima doveva essere svolto dai pastori girando attorno al loro gregge » (SILVIO ACCAME, « Le Origini di Roma », Libreria Scientifica Editrice, Napoli). Degno di nota il fatto che in tale manifestazione Acca Larenzia, quale Lupa moglie di Luperco, veniva chiamata « Luperca ».

⁴ Il passo liviano che riferisce questo si trova al Libro X.23. Ma questo passo ha dato origine a diverse interpretazioni giacché non è chiaro se la Lupa a cui si riferisce Livio sia la stessa attualmente esposta nel palazzo dei Conservatori in Campidoglio di sicura fattura etrusca e citata da Cicerone.

delle greggi, la quale trae probabilmente il suo nome da « rumis » e cioè « mammelle », dal che il Fico divenne « ruminalis », e cioè ancora il « fico dell'allattamento ».

In effetti le cose non sono così semplici: infatti in tempi storici codesto Fico era poi piantato in mezzo al Comizio e non si sa bene chi ce lo avrebbe portato⁵.

* * *

Tornando dunque alla « necessità romana di razionalizzare una simile leggenda », come dice il De Sanctis, avviene una trasposizione storica della figura della Lupa che poteva essere accettabile, anche quando la primitiva storia in versione etrusco-latina della nascita di Romolo da una schiava, venne poi tramutata dai narratori greci che avevano avuto notizia della città che cominciava ad avere il predominio sul Lazio, in versione greco-romana con la storia di Romolo pronipote di Enea nel Lazio⁶.

Rimaneva cioè di rendere accettabile la storia della Lupa che allattava i due gemelli e quindi la figura della Lupa fu umanizzata in una antica divinità locale che in verità, risalendo ai tempi arcaici, era semidimenticata, ma per la quale esistevano ancora delle feste e dei rituali, di alcuni dei quali però si era addirittura perso il significato.

⁵ Anche il mito del Fico si presta a diverse versioni (vedi Accame « Le origini di Roma », già citato pagg. 294/297) giacché non è detto che il « fico ruminale » dovesse per forza trovarsi alle pendici del Palatino se poi in età storica era invece nel Comizio. Si suppone quindi l'esistenza di più di una pianta di fico.

⁶ E' questa la cosiddetta versione attribuita a Damaste di Sigeeo (vedi Santo Mazzarino « Il pensiero storico classico, vol. I, Libro III, 14). In definitiva lo storico Damaste avrebbe avuto notizie dallo stratega Diotimo, che ebbe incarichi politici e militari in Italia, delle vicende relative alla penetrazione ellenica sulle coste del Tirreno. Originario della Troade, lo storico Damaste ambientò quindi in Italia l'esodo dei Troiani dei tempi preomerici e questa sua versione fu poi pubblicizzata da Ellanico di Lesbo.

Codesta divinità era Acca Larenzia, una figura mitica della religione romana arcaica sul conto della quale esistevano diverse e contraddittorie leggende, ma che comunque in onore della quale esistevano in dicembre le feste « Larentalia », quali esse risultano dal calendario romano detto « Maffei » e anche sull'altro calendario detto « di Preneste »⁷.

La trasposizione della Lupa animalesca avvenne appunto con codesta figura di donna, tenendo presente anzitutto che i riti delle « Larentalia », e cioè in onore di Acca Larenzia, avvenivano proprio nella zona del Velabro, ai piedi del Palatino, e cioè nel luogo sacro del ritrovamento dei gemelli e precisamente nel luogo del mitico allattamento, che sarebbe quindi avvenuto da parte di una contadina e non da parte di una ringhiosa belva. Ma il fatto che potesse essere identificata con la « Lupa » ne derivava che per « lupa » era anche indicata una donna che si prostituiva, dal che il termine latino « lupanare ».

La « lupa » che ci allattò diventava quindi da una bestia selvaggia una donna di facili costumi e quindi noi discendenti non ci facciamo certo una bella figura. Anche se riscattata dall'essere moglie di un pastore locale, certo Faustolo, il fatto che fosse una prostituta è un dato di fatto consolidato dalla leggenda.

Ma, accanto al fatto di essere stata nutrice di Romolo e Remo, Acca Larenzia è protagonista anche di un'altra storia parallela, narrata da Plutarco (« Romulus » 5.) ma

⁷ Dei calendari giunti fino a noi abbastanza completi è noto il « Calendario Maffei » perché in possesso del vescovo Maffei, segretario del Cardinale Farnese. Un altro calendario è detto « di Preneste » dal luogo del suo ritrovamento: codesti calendari portano anche le indicazioni dei lavori campestri, le principali feste e i numi tutelari di ciascun mese.

comunque già ricordata da Macrobio, e riportata nei « Fasti Praenestini ».

Questa seconda versione del mito di Acca Larenzia è addirittura di sapore boccaccesco. Vale la pena di riportarla giacché narra di tale Acca Larenzia che, per una scommessa fatta fra il sacerdote del tempio di Ercole ed Ercole stesso, con la quale il sacerdote si impegnò a fornire al Dio una donna, passò insieme con il Dio una notte di piacere; in altri termini si prostituì al Dio nell'interno del tempio.

Tale donna non poteva che essere l'Acca Larenzia di cui parliamo, già conosciuta per eccezionali prestazioni in tal senso. Ercole ne rimase soddisfatto tanto che per premio fece maritare Acca Larenzia con un anziano scapolo e ricco etrusco di nome Tarruzio. Alla morte di Tarruzio le ricchezze di costui rimasero ad Acca Larenzia che, per testamento⁸ ne fece dono al popolo romano che, riconoscente, decretò al 23 dicembre delle feste in suo onore. Tutto questo è brevemente, ma chiaramente scritto da Verrio Flacco a proposito del 23 dicembre sui « Fasti Praenestini » (C.I. L. 1° 319) È indubbio che a questo punto ci troviamo in uno stato di grande confusione, quale si trovò a suo tempo lo stesso Mommsen (« La vera e la falsa Acca Larenzia » in *Romische Forschungen*, vol. 3° p. 3 e segg.) e cioè come mai ai primordi della storia romana si trovano una lupa



Denaro di epoca repubblicana (III Sec. a.C.?) con l'immagine di Acca Larentia (Museo Naz. Romano).

⁸ Un interessante studio giuridico su « Il testamento di Acca Larenzia » fu effettuato da Vittorio Scialoja su « Rendiconto della Accademia dei Lincei », Sezione V, volume XIV, anno 1905, nel quale si esamina il caso giuridico di istituzione di erede l'intero popolo romano da parte di una donna, cosa questa senz'altro impossibile giacché il fare testamento era a quel tempo funzione originaria esclusiva del « pater familias ». Dal che il carattere simbolico del testamento di Acca Larenzia.

e una meretrice, o comunque una lupa interpretata come personificazione di una meretrice.

La ricerca della soluzione deve essere indirizzata principalmente nella datazione delle feste in onore di Acca Larenzia, nel rapporto di meretricio che la donna ha chiaramente avuto con Ercole e nel fatto che nelle storie narrate troviamo tracce di antichi miti etrusco-italici che nulla

hanno a che vedere con l'inserimento, che è senz'altro posteriore, della discendenza di Romolo e Remo da Enea, inserita dai narratori greco-focesi e poi ripresa dagli stessi romani in tempi storici.

* * *

Iniziamo anzitutto dall'attività di meretrice e dal rapporto carnale che viene attribuito ad Acca Larentia: tale rapporto avviene nel tempio del Dio nel quale la donna viene chiusa per una notte. Ma può dirsi « meretricio » il rapporto di una donna designata con un Dio? Parecchie divinità orientali protostoriche si giacciono con femmine mortali e l'amore di un Dio per una donna è una antica rappresentazione naturalistica affatto scandalosa, tanto che nel caso di Acca Larentia Macrobio parla di « nobilissimum id temporis scortum » (I° 10/13) e soltanto gli scrittori cristiani daranno al meretricio di Acca Larentia un carattere svergognato, come Minucio Felice che la chiamerà « meretrix propudiosa » (« Octavius » 25.7/8). Acca Larentia si dona quindi al Dio e questo ricorda in un certo senso la cerimonia romana dei lectisternii in cui c'è un avvicinamento dei letti maschili e femminili.

Ma perché proprio Acca Larentia? E, in effetti, chi era Acca Larentia? A questo punto occorrerebbe effettuare un « excursus » piuttosto lungo sulla figura enigmatica di questa donna: basti ricordare che nella mitologia romana Acca Larentia era, oltre che una antica divinità semidimenticata per la quale si celebravano le feste Larentaliae in suo onore nella zona del Velabro in occasione del solstizio d'in-

⁹ Il « Lectisternium » da « lectus » e « sternere » era un rito solenne ma di origine arcaica non molto chiara nel quale venivano abbinati i letti di deità maschili e femminili e ad esse venivano offerti sacrifici di cibi e bevande. Il « lectisternium » più antico è citato da Livio V, 13 nell'anno 399 in occasione di un anno funesto con inverno rigido e pestilenze fra gli animali.

verno e cioè il 23 dicembre, ma era anche celebrata come la madre dei dodici fratelli Arvali, sacerdoti di origine antichissima, il cui compito era di svolgere una solenne « lustrazione dei campi » e cioè un insieme di riti che promuovessero la fecondazione dei semi nei campi al fine di ottenere delle messi abbondanti. Tale culto agrario mirava quindi alla trasmissione della fecondità vegetale da un anno all'altro e alla sacralizzazione delle primizie delle messi future¹⁰. Ogni gesto del rituale aveva un valore magico-religioso e il testo del canto che intonavano i Fratelli Arvali è molto arcaico e di interpretazione molto ardua¹¹.

Acca Larentia era quindi la Madre, diciamo anzi la Dea Madre: addirittura il professor Carlo Pascal si spinge a ricercare nella stessa radice « AK » il senso di « generare » e di « nutrire » che rafforzano il significato materno del nome, rifacendosi al sanscrito e al nome della nutrice della Dea Demetra, in uno studio molto approfondito¹². Questa interpretazione è rafforzata in uno studio del Pestalozza

¹⁰ La Confraternita dei Fratelli Arvali aveva sede in un bosco a circa sette chilometri da Roma, sulla Via Campana. Il loro rito aveva un carattere esclusivamente agreste e le loro offerte erano a base di vegetali (vedi BAYET, « La religione romana », cap. IV, parte 3°).

¹¹ Gli scavi effettuati nella zona del bosco sacro portarono alla luce il testo del « carmen » cantato dai Fratelli Arvali durante le loro cerimonie.

¹² La radice « AK » che significherebbe « generare » o « produrre » non sarebbe diversa dall'AK che si trova nella lingua degli Osci; comunque si trova « akka » nel sanscrito che ha significato di « madre », o anche nel greco « akkai » quale significato di nutrice. Da ciò deriva anche il latino « agere ». Ancora ci sarebbe « Aecae », città della Daunia, che significa « La feconda ». (Per maggiore approfondimento sull'argomento vedi Carlo Pascal « Acca Larentia e il mito della Terra madre » in Studi di Antichità e di Mitologia, edito a Milano nel 1896).

sulle « Religioni mediterranee »¹³ che si addentra nello studio della Dea Madre, a volte chiamata anche Larunda anziché Larenzia, oppure è semplicemente chiamata Lara nell'episodio narrato da Ovidio nel secondo Libro dei « Fasti » (vv. 571/616), nome questo ripreso dallo scrittore cristiano Lattanzio (in « Divin. Instit. I° 20,35) che la descrive come la madre dei Lari e cioè dei geni antichi che proteggono la discendenza e la famiglia.

Pertanto Acca Larenzia, o come si voglia Larunda o Lara, non sono che nomi di una medesima divinità, e cioè la Dea Madre, antica protettrice e generatrice della stirpe romana. Addirittura ci siamo così spinti ad identificare l'antica Dea Madre con l'arcaica deità, tipica della religiosità dei popoli italici, quale Dea delle origini per cui il suo nome non doveva nemmeno essere pronunciato, per il timore che venisse a conoscenza dei popoli nemici che potessero in tal modo invocarla. Per questo anche la misteriosa natura del suo nome ed anche la giustificazione che venisse invocata come l'antica Dea silenziosa, o anche Angerona la Tacita. Questo lo ritroviamo sia nelle forme delle lingue osche, peligne ed italiche in genere e ovviamente latine in particolare¹⁴. Recentemente l'argomento è ritornato di attualità a seguito della pubblicazione di Filippo Coarelli sul Foro Romano¹⁵ e specialmente nella illustrazione

¹³ Vedi Uberto Pestalozza, « Religione Mediterranea », Milano 1951, ristampa da edizione Cisalpino goliardica.

¹⁴ Per il mito della Terra Madre le similitudini nelle lingue italiche portarono alla identificazione di un unico personaggio e cioè la Angitia dei Marsi, la Anagtiar degli Osci, la Anceta dei Peligni ed anche l'antico nome di Angerona degli stessi Latini, o anche Angitia, in onore della quale si effettuavano il 21 dicembre le feste « Angeronalia », poi identificate con le stesse « Larentalia ».

¹⁵ Vedi FILIPPO COARELLI, « Il Foro Romano, periodo arcaico », edizione Quasar, Roma 1983, edito per conto del Ministero per i

dei culti esistenti nei tempi protostorici della zona del Velabro, dove in un certo senso erano i confini del più antico tracciato della Roma primitiva e dove presumibilmente era la « Porta Romanula ».

In quel punto esisteva un'area dedicata all'« Aius Locutius » e cioè a quella misteriosa deità della parola che aveva la funzione di segnalare i pericoli, ma dall'altro lato della « Porta Romanula » esisteva un'area antichissima dedicata appunto a Larunda, o Mater Larum, o ancora ad Acca Larenzia. Le ricerche del Coarelli, che dispiace di dover riassumere con così breve discorso, fatte nella parte « infima » della Nova Via hanno rilevato, riprendendo gli studi già fatti dal Lugli, l'esistenza di culti antichissimi, confusi, preurbani e che già erano poco chiari agli stessi romani del periodo repubblicano.

L'ara di Acca Larenzia riassumeva quindi il culto della Dea Madre generatrice, madre dei Lari, madre dei Fratelli Arvali, di colei che si congiunge con il Dio e di colei che conosce i segreti della terra, della fecondità e delle divinità sotterranee e del mondo ctonio.

La collocazione in quel punto dell'Ara di Acca Larenzia è, come osserva il Coarelli, caratteristica della mentalità arcaica che pone al limite della città e cioè fuori la Porta Romanula, al confine del Velabro, là dove cominciava la zona paludosa, un culto che, celebrato il 23 dicembre era esso stesso al limite del solstizio d'inverno, alla fine dell'anno solare antico e cioè al termine del ciclo rituale dell'anno. Quindi una precisa collocazione di luogo e di tempo. Potremmo dire una collocazione spazio-temporale di termine della città e quindi in zona sacrale e di termine dell'anno e quindi in tempo sacrale.

beni culturali e ambientali, capitolo III, « La Nova via e i culti del Velabro », pagg. 255-282.

Rimane ancora da chiarire il meretricio con Ercole e cioè perché proprio con Ercole. Diciamo subito che codesto Dio non ha nulla a che fare con l'eroe greco che noi conosciamo. L'invasione dei miti greci ha guastato l'antico panorama mitico latino, ma è sufficiente rifarsi agli studi del Brial¹⁶ e del già citato Pascal per rintracciare il mito di Hercules, antico Dio latino e italico, il cui nome sarebbe connesso con « hercere », protettore del focolare domestico e dispensatore di benessere, ricollegato al mito più recente di Juppiter Herceus. Il Brelich giustamente afferma che il mito greco di Ercole si è appropriato dei riti e delle caratteristiche dei miti latini preesistenti, fra i quali anche dello stesso Faunus Lupercus.

In definitiva non è con Ercole che Acca Larenzia si congiunge ma Juppiter, tanto che negli stessi « Fasti Praenestini » la festività di Acca Larenzia è abbinata alle « Ferae Jovis » per dare una precisa indicazione al senso del mito. Abbiamo quindi in definitiva una jerogamia o unione fra un Dio e una prostituta sacra.

E Romolo? E la storia dell'allattamento del fondatore di Roma? E il salvataggio dell'eroe eponimo e cioè l'origine del mito della Lupa?

Se Acca Larenzia aveva per figli i dodici fratelli Arvali in effetti il dodicesimo di questi figli fu proprio Romolo; l'antica Dea Madre, nella leggenda, allatta Romolo ma lo affiglia come suo e cioè come sacerdote del culto più antico che esistesse: non c'era d'altra parte altro modo per inserire il mito dell'eroe fondatore nel culto arcaico preesistente. L'allattamento della Lupa o dell'arcaica meretrice

¹⁶ Vedi BRIAL, « Mélanges de mythologie et linguistique », pagg. 48-49, per la identificazione di Hercules quale antica divinità latina e sabina.

sacra è la trasmissione all'eroe eponimo dell'infula sacra dell'antico mito.

Infatti alle celebrazioni delle Feste Larentalia il 23 dicembre partecipa anche un « flamen Quirinalis » e cioè un sacerdote del culto dedicato a Romolo, il mitico eroe eponimo, che solo in un secondo tempo sarà collocato nella leggenda greca dell'arrivo degli Eneadi nel Lazio.

Il mito di Acca Larenzia, e cioè della Lupa che ci allattò ci appare ora più chiaro: esso ci appare come la trasposizione di un antico racconto naturalistico.

La Dea che ha il suo amplesso con il nume è la Terra, la Madre di tutti gli esseri e il Dio che la feconda è lo stesso Jupiter, e dall'amplesso la Terra rimane fecondata e quindi concede le sue ricchezze derivanti dal rito fecondativo agli uomini, come Acca Larenzia nel suo testamento ai Romani. Se nel racconto l'uomo che essa incontra si chiama « Tarutius » se ne può trarre etimologicamente la convinzione che trattasi di una figura simbolica la cui parola, rifacendosi ad una indagine linguistica delle antiche parlate latine, significa « uomo della terra »¹⁷; leggenda che passando attraverso la tradizione etrusca ne fa un Taruzio Tusco, forse per identificare negli etruschi i primi che si applicarono alle coltivazioni della terra per trarne benefici.

Ma Acca Larenzia lascia in eredità ai Romani i suoi beni e cioè le sterminate ricchezze della terra. A dicembre, nelle feste Larentalia, si celebrano le pubbliche esequie di Acca Larenzia e cioè l'inizio del letargo invernale

¹⁷ « Tarutius » è riportato da Plutarco in « Romulus, 5 » e la radice osca « terom » o territorio e la radice volsca « tarra », anch'essa con significato di « terra », nonché il suffisso « utius », riportano alla definizione di cui sopra, secondo lo studio di Carlo Pascal già citato.