

sua giovinezza. Per mancanza di mezzi non aveva potuto frequentare che saltuariamente, dal 1906 al 1910, il Corso quadriennale presso l'allora Istituto di Belle Arti e il Museo Artistico Industriale, desideroso di apprendere sempre più i segreti della tecnica.

Nel 1912 poté riprendere i suoi studi grazie alla vincita di un concorso per una Borsa di Studio triennale presso la Regia Scuola dell'Arte della Medaglia, alla Zecca di Roma, ove si perfezionò nello studio del nudo e della composizione, divenendo presto padrone di questa difficile Arte della quale fu Maestro.

Lasciamo parlare in proposito Lui stesso, in una auto-presentazione:

« Una caratteristica che qualificò l'inizio della mia attività artistica, allora indubbiamente connessa all'età giovanile, ma in seguito, posso dire, mantenuta, seppure in misura più moderata, fu una innata instancabile volontà di lavorare, che mi sollecitava ad ampliare il campo delle esperienze, spingendomi ad affrontare ogni possibile forma di espressione. Naturalmente in questo desiderio di ricerca, di approfondimento, non potevo rimanere insensibile al richiamo allettante che mi veniva dall'arte medagliistica, il cui sano rifiorire ne aveva ridimensionato, con più rispondente valore, l'importanza plastica. Tentai perciò anche la strada della medaglia, in ciò confortato da una stilistica tendenza nel temperamento che armonizzava con le particolari esigenze di questa forma d'arte.

Fu un primo contatto, ricco di sorprese e di promesse; fu un ampio orizzonte che invitava a proseguire.

Ma fu soprattutto il palpito di una delicata sensazione, tutta pervasa di intimità, di raccoglimento, di proprio, una



P. Morbiducci - « Monumento ai Caduti del Sommersibile « Sebastiano Veniero », Cimitero del Verano, Roma.

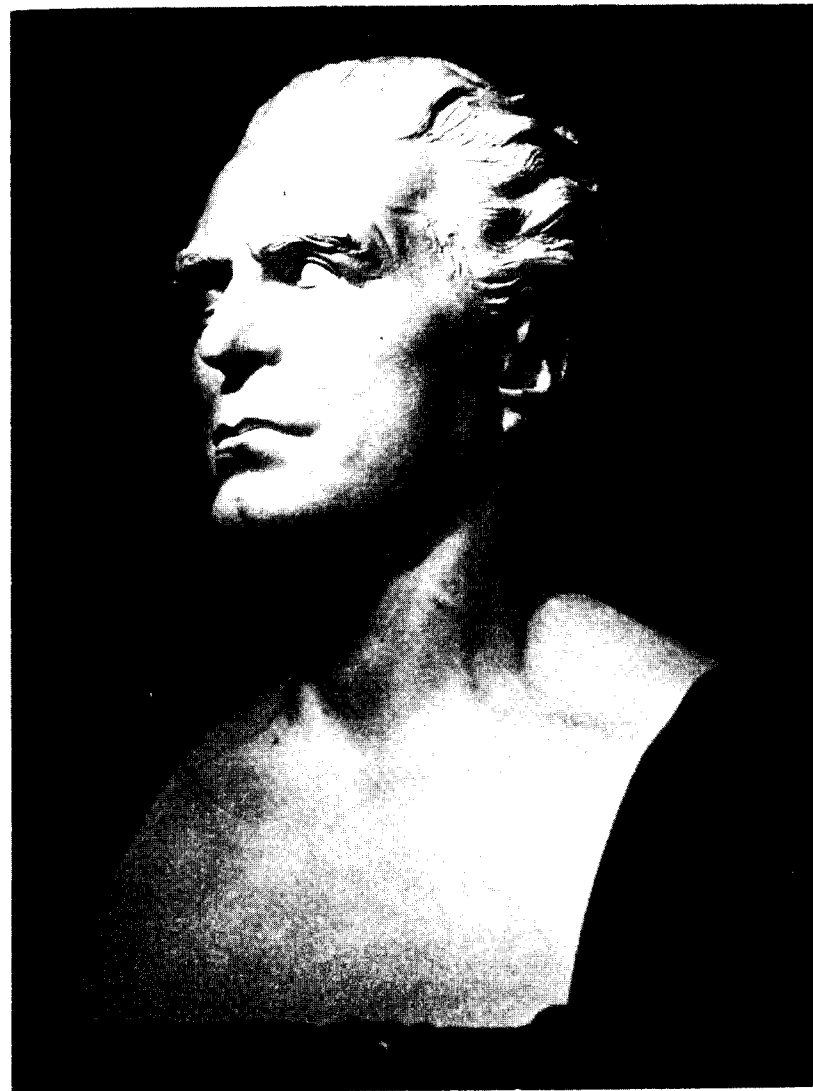
sensazione nuova che si distingueva dai sentimenti in genere provati negli altri lavori.

Quasi che plasmare la materia nelle minime dimensioni consentite comportasse una più accentuata confidenza, sì da rendere il colloquio spirituale, libero da inutili reticenze, una limpida esposizione della propria personalità.

E la medaglia, anche tenendo conto delle imposizioni sovente volute dal tema o dall'ordinatore del lavoro, è stata sempre per me come un rifugio di tranquilla operosità, un momento di calma contemplativa, un racchiudermi in me stesso ».

Innumerevoli furono le sue affermazioni in questo campo; per citarne le più importanti: nel 1923 eseguì il modello per la moneta da L. 2 del Regno d'Italia; nel 1923 la medaglia per i volontari di Guerra 1915-18; nel 1928 la medaglia per la ricorrenza del I decennale della Guerra 1915-18; nel 1949 fu secondo premio al Concorso per la medaglia commemorativa degli Scavi di Pompei. Le sue medaglie figurano nelle Collezioni di Stato dell'Italia e in quelle dei vari paesi stranieri dove Egli ha esposto (British Museum di Londra; Museo Nazionale di Stoccolma; Museo Civico di Amsterdam). Conservo due grandi Medaglie da Lui donate: Il Bacio di Giuda e il Battesimo di Gesù, modellate con sapiente cura e profonda spiritualità.

Publio Morbiducci profuse a piene mani le doti del suo ingegno con una generosità senza limiti, spendendo la sua vita interamente a servizio dell'Arte, alla ricerca di sempre nuove esperienze, rimanendo sempre fedele alla sua personalità. Fu un artista completo che oltre alla medaglistica, alla xilografia, all'incisione, alla pittura, alla quale si dedicò per un breve periodo, predilesse fra tutte la scultura che « è espressa in forme essenziali, contenuta in una saggia modellazione, capace di rendere con chiarezza le esigenze



P. Morbiducci - Busto di Pietro Mascagni, Hotel Plaza, Roma.

dei temi più impegnativi nelle più diverse dimensioni, nelle materie e tecniche più varie »¹.

La sua attività di scultore ha inizio nel 1915 come aiuto dello scultore Angelo Zanelli presso il quale rimarrà fino al 1923 collaborando all'esecuzione dei modelli del fregio per « l'Altare della Patria » e di altri importanti lavori, per proseguire poi, in proprio, con la partecipazione a molti concorsi di cui risulterà vincitore.

Nel 1924 vince il concorso per le fontane monumentali di Roma ed esegue quella di piazza del Viminale, imponente opera in travertino.

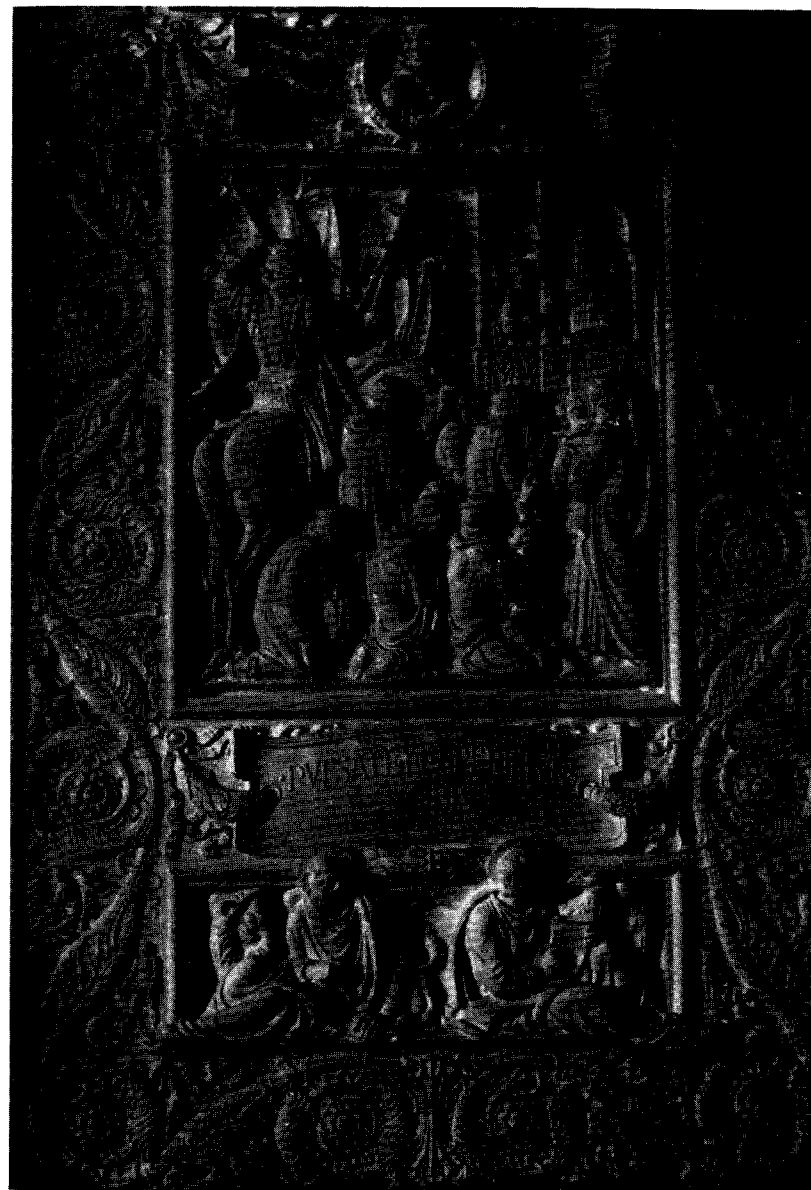
Nel 1926 esegue il monumento dei Caduti di Benevento.

Nel 1929 vince il Concorso per il monumento ai Caduti del sommergibile « Sebastiano Veniero ». La tragedia del sommergibile, inabissatosi nelle acque del Mediterraneo il 6 agosto 1925, fu intimamente sentita dall'Artista. Nel monumento che possiamo ammirare nel famedio del Verano, Egli seppe magistralmente modellare nel bronzo, a grandezza naturale, la figura del Marinaio che si erge possente sulla tolda del sommergibile a simboleggiare la forza del dovere e la generosità del sacrificio.

Nel 1931 esegue il monumento al Bersagliere, eretto nella piazza di Porta Pia, nel quale dà vita alla grande statua del Bersagliere che ritrae in movimento, in tutta la sua irrompente carica di ardimento. Nei sei pannelli che ne ornano la base raffigura i fatti più importanti della storia dell'Arma.

E' del 1940 il grandioso fregio in travertino (m. 16x16), eseguito per il palazzo degli Uffici all'E.U.R., nel quale l'Ar-

¹ AROLDI BELLINI, Note commemorative di P. Morbiducci, Atti dell'Accademia Naz. di S. Luca, Roma 1964, pag. 6.



P. Morbiducci - Bozzetto per una Porta di S. Pietro in Vaticano. (particolare).

tista narra la storia di Roma dalla fondazione ai nostri giorni. Superando le difficoltà di un tema così complesso, Egli ha saputo tradurre in immagini essenziali e vigorose gli eventi più salienti della Storia della Città Eterna, in una sintesi armoniosa di notevole pregio.

Nello stesso anno esegue in marmo i due imponenti gruppi equestri (m. 7) per il palazzo della Civiltà all'E.U.R.

Difficile sarebbe poter elencare compiutamente tutte le opere eseguite nella sua lunga ed ininterrotta attività di scultore. Basti ricordare la graziosa fontanella rionale di piazza della Cancelleria (1930); una statua di Atleta per il Foro Italico (1938); due porte in bronzo per il salone della Casa Madre dei Mutilati in Roma (1928).

Nel 1948-49 partecipò al Concorso Internazionale per le Porte di Bronzo per S. Pietro in Vaticano per il quale fu premiato di medaglia d'oro, ma non risultò vincitore.

Nel 1948 l'Associazione fra i Romani si rese promotrice delle Onoranze a Pietro Mascagni, con l'apposizione di una lapide e di un suo busto in bronzo sulla facciata dell'Hotel Plaza, dove era morto tre anni prima.

L'esecuzione del busto fu affidata a Publio Morbiducci. Egli aveva eseguito la maschera del Maestro appena morto² ma il calco in gesso, che ne riproduceva le sembianze esanimi, non poteva essere utilizzato; occorreva una esauriente documentazione fotografica del Maestro, cui ispirarsi per poter ideare un Suo ritratto in età matura. A risolvere tale difficoltà fu un carissimo socio dell'Associazione fra i Romani, Adelchi Vella, la cui moglie, artista lirica, era stata amica della signora Anna Lolli, che fu legata al Maestro da

² PUBLIO MORBIDUCCI, La maschera di Mascagni, *Strenna dei Romanisti* 1949, pagg. 253-255.



Un bronzo di P. Morbiducci.

profondo affetto. Mi accompagnò da lei, nella sua casa romana. Un vero sacrario mascagnano. Tutto parlava di Lui, del suo Maestro, di cui serbava imperituro ricordo. Quando le esponemmo le ragioni della nostra visita rimase entusiasta nel sapere finalmente onorato il suo Santo — come Lei diceva — e si mise a nostra completa disposizione. Da un baule, colmo di corrispondenza del Maestro, gelosamente conservata, trasse un fascio di fotografie eseguite in vari momenti della sua vita. Da esse Morbiducci seppe trovare felice ispirazione realizzando un somigliantissimo ritratto

che tutti possiamo ammirare. Gli stessi figli di Mascagni, invitati dall'Autore nel suo studio per esprimere il loro giudizio, rimasero pienamente soddisfatti.

L'inaugurazione fu resa ancor più solenne dalla partecipazione di Beniamino Gigli che volle cantare le più belle arie del Maestro, ascoltate dalla folla che gremiva la sottostante piazza di S. Carlo al Corso. Con l'occasione l'on. Andreotti, allora Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, portò l'adesione del Governo quale doveroso riconoscimento all'Arte del Maestro.

Morbiducci, oltre alle principali attività di medaglista e scultore, esercitò l'Arte dell'illustrazione, del cartello, della decorazione applicata in genere e soprattutto dell'incisione in legno partecipando per quest'ultima a numerose mostre in Italia e all'Estero.

Mi piace ricordare la Sua collaborazione alla Strenna dei Romanisti per la quale eseguì le copertine del 2° e 3° volume.

Prese parte come espositore a parecchie Biennali e Quadriennali e a molte mostre all'Estero. Partecipò a varie commissioni giudicatrici in mostre e concorsi vari.

Nel 1937 entrò a far parte dell'Accademia Nazionale di S. Luca e nel 1948 dell'Accademia Raffaello di Urbino.

Un crudele morbo doveva purtroppo colpirlo negli ultimi anni della sua vita, impedendogli di poter più servirsi delle sue mani che erano riuscite a plasmare tante opere egregie.

Il 31 marzo 1963, amorevolmente assistito dalla moglie e dalla figlia, chiudeva la sua laboriosa esistenza in silenzio, nella riservatezza in cui era sempre vissuto, lasciando sincero rimpianto in quanti lo conobbero e seppero apprezzarne le alte doti di umanità e di fraterna amicizia di cui serbo sempre riconoscente ricordo.

Dopo la sua morte, doveva presentarsi l'occasione per poterne onorare la memoria.

Nell'approssimarsi del cinquantenario dell'1ª Guerra mondiale, auspice l'Associazione fra i Romani e l'Associazione Naz. dei Bersaglieri, fu ideata l'erezione di un Monumento al Bersagliere a Musile di Piave, sulla riva del fiume Sacro, dove operarono i nostri ardimentosi caimani.

Non vi era tempo sufficiente per bandire un concorso, nè era facile la scelta di un artista cui affidare l'esecuzione del monumento.

Alla fine, su mia proposta, fu deciso di eseguire, in grandezza naturale, la copia in bronzo del « Bersagliere » di Porta Pia, opera di Morbiducci.

Fu indetta una pubblica sottoscrizione che riscosse ampi consensi e la fusione della statua fu effettuata in una fonderia torinese.

Il trasferimento del Bersagliere fino a Musile fu un vero trionfo. La statua, collocata su di un carro attrezzato, attraversò le varie città, accompagnata da staffette di bersaglieri ciclisti al suono delle fanfare, suscitando ovunque grande entusiasmo nella folla che si assiepava nelle strade gettando fiori al suo passaggio.

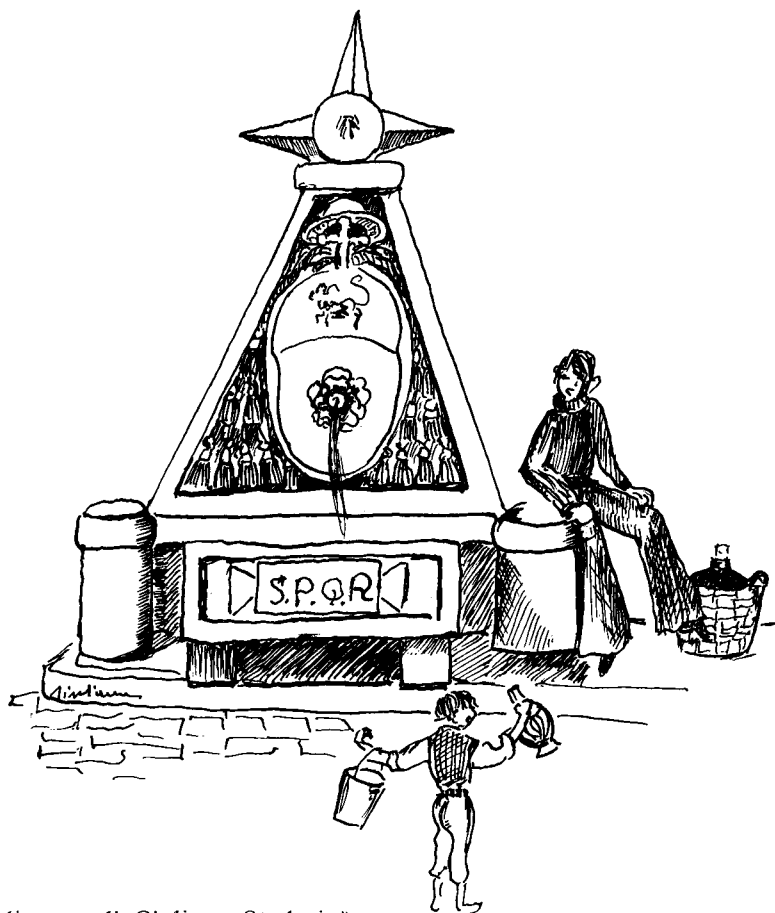
La solenne inaugurazione avvenne il 23 maggio 1965 alla presenza del Ministro della Difesa, on. Andreotti, che pronunciò un significativo discorso commemorativo dello storico anniversario.

Fu questo l'ultimo omaggio alla memoria di questo grande artista romano. Il Suo Bersagliere si erge ora a guardia del ponte di Musile di Piave, sullo storico fiume che fu testimone di tanti eroismi.

Nell'approssimarsi del centenario della nascita di Publio Morbiducci auspico che sia apposta per l'occasione

una lapide ricordativa in via Bodoni 83, al Testaccio, ove ebbe il suo Studio ed operò per tanti anni, e che sia intitolata al Suo nome una strada, ad imperituro ricordo di questo Illustre romano che ha onorato con la sua Arte la nostra Città.

G. CESARE NERILLI



(disegno di Giuliana Staderini)

Alexandre Dumas padre a Roma

A Claude Schopp

Un anniversario?

« Verso il principio del 1838 si trovavano a Firenze due giovani che appartenevano alla società più elegante di Parigi: uno era il visconte Alberto de Morcerf, l'altro il barone Franz d'Epinay.

Avevano stabilito fra loro che sarebbero andati a passare quel carnevale a Roma, ove Franz, che abitava in Italia da più di quattro anni, avrebbe fatto da cicerone ad Alberto.

Ora, siccome non è facile andare a Roma durante il carnevale, particolarmente quando non si vuole andare a dormire in piazza del Popolo o al Foro Romano, essi scrissero a Pastrini proprietario dell'albergo Londra in Piazza di Spagna..... ».

L'incipit del capitolo XXXI de *Il Conte di Montecristo* contiene un preciso dato temporale, collocando fra il gennaio e il febbraio del 1838 i capitoli romani di quello che assieme ai *Trois Mousquetaires* è il più celebre dei *romans historiques* scritti da Dumas.

In quelle poche settimane i due giovani parigini conoscono il Conte di Montecristo, che anche a Roma, come più tardi a Parigi, conduce una vita da gran signore e dà ripetute prove di muoversi perfettamente a suo agio negli ambienti più disparati: dal palazzo del principe Torlonia, suo banchiere di fiducia, alle catacombe della via Appia, scelte a sicuro rifugio dal bandito Luigi Vampa.

Centocinquant'anni fa, dunque, la fantasia di Dumas sceglieva gli scenari romani come sfondo ove Dantès, dopo la fuga dalla fortezza di If e il ritrovamento nell'isoletta di Montecristo del tesoro della famiglia Spada, iniziava a tessere il suo piano di vendette.

Adusa ad ospitare il ricordo di ricorrenze storiche e anagrafiche, la « *Strenna* », luogo caro non solo alla grande ma anche alla « piccola » storia di Roma, vorrà per una volta accogliere la memoria di un « anniversario » romanzesco *tout-court*: quello, appunto, delle avventure romane di Edmond Dantès, alias Conte di Montecristo.

La Roma di Dumas

Il nucleo romano del *Conte di Montecristo* contende a quello parigino il fascino di una ricostruzione ambientale molto accurata; se poi proviamo a raffrontare le « piante » delle due capitali, sovrapponendo quelle del 1838 a quelle attuali, è facile scoprire che Roma « batte » Parigi: nel senso che a ripercorrerli oggi, gli itinerari che Dumas fa percorrere ai protagonisti del suo romanzo sono sostanzialmente gli stessi.

Un'altra forte analogia fra i due nuclei fondamentali del romanzo (ripeto: quello romano e quello parigino) è nella cospicua componente autobiografica che l'Autore rovescia nella narrazione: in buona sostanza gli incontri, le conoscenze, gli spettacoli, le visite, le feste che animano il soggiorno a Roma dei tre francesi (il Conte, Alberto e Franz) sono un calco delle esperienze di Dumas a Roma.

Del resto è questo un procedimento tipico di Dumas, che mescola abilmente fedeltà e fantasia, verità e invenzione. Come Walter Scott, egli recupera tutto nei suoi romanzi: alchimia, magnetismo, autobiografia, viaggi, opinioni, superstizioni, immaginazioni. A questa regola onnivora, che



La *Meta sudans*: uno degli scorci romani che, riprendendo le sensazioni provate nel suo primo soggiorno a Roma, Dumas descrive nel *Conte di Montecristo* (« ... Cominciò a farsi scorgere il tetto e gigantesco spettro del Colosseo fra le cui rovine la luna faceva passare quei lunghi e pallidi raggi che sembra cadano dagli occhi dei fantasmi. La carrozza si fermò a qualche passo dalla fontana chiamata *Meta sudans*... »).

ingloba con un furore creativo che ha del titanico tutti gli aspetti della realtà e della fantasia, obbediscono anche i capitoli romani di questo fortunatissimo *feuilleton*, che ci restituisce una suggestiva e romantica immagine (più dagherrotipo che fotografia) della Roma degli anni '30: quella del Belli e di Gregorio XVI, per intenderci.

Agli « Scorci romani nel "Conte di Montecristo" » la *Strenna* ha già dedicato un saggio¹, ripercorrendo tutti gli

¹ Il saggio di Rodolfo De Mattei è comparso nell'annata 1967, alle pagg. 146 e segg.

Mi sia consentita una cortese chiosa a tale contributo. Tra le varie citazioni dal romanzo di Dumas, l'A. riporta anche il passo che descrive gli spettacoli cui i due turisti francesi, e con loro il

itinerari che vi sono descritti e sintetizzando le varie parti del vasto e colorito affresco che Dumas compone, senza nulla trascurare dei « luoghi deputati » del viaggio a Roma: dal banditismo al Carnevale, dalla corsa dei berberi alle esecuzioni in piazza.

Con i capitoli romani del suo romanzo, Dumas non si limitava a utilizzare uno scenario, come quello di Roma, che si prestava più di ogni altro, per le sue intrinseche potenzialità pittoresche e romanzesche, a fare da sfondo all'esordio pubblico dell'ex galeotto Dantès nelle mentite spoglie del ricchissimo Conte, ma attingeva ai ricordi diretti dei suoi soggiorni romani.

Dumas a Roma

Nella sua prefazione a « Une aventure d'amour » di Dumas², Dominique Fernandez scrive che Dumas è « italia-

Conte di Montecristo, assistono: la *Parisina* di Donizetti e l'*Italiana in Algeri* di Rossini. In nota, De Mattei fornisce i dati anagrafici dei cantanti che secondo Dumas interpretarono a Roma l'opera di Donizetti; e per il soprano (la Spech) scrive: « Adelina Ungher Spech Salvi, soprano, n. a Milano il 18.8.1811, m. a Bologna nell'agosto 1886. » Con il che fonde in una due cantanti: il soprano Caroline Ungher (Vienna 1803-Firenze 1877) e il contralto Adelina Spech (1811-1866). La precisazione, di mero dettaglio, ha però un senso in chiave di rilettura di Dumas. Il grande romanziere, nell'attribuire alla Spech il ruolo di protagonista della *Parisina*, non cade solo in un tranello della memoria, ma tradisce anche d'esser vittima del classico *lapsus freudiano*. A creare infatti il personaggio di Parisina era stata, sia alla prima fiorentina (Teatro alla Pergola 1833) sia a quella romana, non la Spech ma la Ungher, con la quale Dumas ebbe un'intensa relazione amorosa, durante il suo primo viaggio in Italia, svoltosi nel 1835. Dumas interruppe il legame con la cantante, nonostante gli appelli appassionati di lei, pronta a sposarlo.

Tutto fa pensare, dunque, che si tratti di una rimozione...

² Ediz. Plon, Parigi 1985.

31 juillet

Mon cher ami

Me voilà comme parant sous mes habits
celle que la feuille - tantôt d'un jour
quelque chose de grand - tout malade du
côté de Maria Calliope, mais, courant
avec la fièvre du capitaine aurant du
Château d'Ange chez M. Corlonia -

Je t'embrasse - M. Corlonia s'en va chez
vous avec; qui a été couronné avant
mon départ les 1250 f que vous
m'avez promis de tenir à ma disposition.
Je vous donne huit jours, j'en puis que
vous n'avez pas besoin de plus.

Adieu cher Ami - je reviens avec
que lorsqu'il est si tristement malade
je vous ai déjà écrit de me pardonner
sans vous troubler avec votre
Correspondance

Amédée Pichot

L'originale della lettera che Dumas scrisse da Roma al suo editore Amédée Pichot il 31 luglio 1835, nel corso del suo primo soggiorno romano. Il testo è trascritto nel presente saggio.

niste aussi passionné, aussi vif, aussi intelligent que Stendhal, mais rélégué, par sa réputation d'amuseur, dans le sous-sol de la culture ».

Come Stendhal, infatti, Dumas ha largamente soggiornato in Italia: Firenze e Napoli sono le città in cui ha so-stato più a lungo.

I suoi soggiorni romani sono stati, invece, assai brevi: ma vissuti con una tale intensa partecipazione, da avergli consentito di fissarne per sempre il ricordo sia nelle pagine del *Conte di Montecristo* sia in numerosi scritti. Ho già detto quanto le pagine del romanzo siano autobiografiche: egli vi ha travasato le sue personali esperienze. Se viaggia — è stato osservato — non descrive, ma racconta. In tutti i suoi pellegrinaggi porta con sé un compagno di viaggio ingombrante, la cui *verve* è debordante, dal quale non si separa mai e che gli impedisce di guardare le cose con distacco: è lui stesso. In altre parole, anche nei resoconti di viaggio, egli racconta Dumas in viaggio. Le pagine del romanzo costituiscono, quindi, una fonte indiretta per ricostruire le esperienze romane di Dumas; ad esse si aggiungono le fonti dirette³. Siamo quindi in grado di documentare con buona approssimazione i soggiorni romani di Dumas.

E' nel 1835 che lo scrittore, allora trentatreenne, compie il suo primo viaggio in Italia, che lo porta a sostare due volte a Roma, all'andata dal 25 al 31 luglio, al ritorno dal 29 novembre al 3 dicembre.

³ Le principali fonti dirette sono:

— *Impressions de voyage - Le Corricolo*, riediti presso Desjonquères, Parigi, 1984;

— *Causerie*, in appendice a *Une aventure d'amour* (Plon, Parigi, 1985;

entrambi curati da Claude Schopp, eminente *dumasophile*, che ringrazio per le indicazioni e la documentazione fornitemi.

All'origine di questo viaggio c'è una sorta di missione scientifica nel Mediterraneo: « un voyage tout de poésie, d'histoire et de science, exécuté autour de la mer Méditerranée ». L'impresa, assistita da un contributo finanziario ministeriale, punta su una équipe in cui arti e scienze siano rappresentate; nella realtà, al momento della partenza, il gruppo si compone di tre sole persone: oltre a Dumas, l'amante di turno, l'attrice Ida Ferrier e il giovane paesaggista Godefroy Jadin, accompagnato dal cane Mylord (« redoutable étrangleur de chats »).

Il 21 giugno sono a Genova da dove si imbarcano per Livorno; attraverso le tappe successive di Pisa, Firenze (ove sosta quasi tutto il mese di luglio) e Perugia, giungono a Roma fra il 23 e il 25 luglio 1835.

Il visto per l'ingresso nello Stato Pontificio gli era stato rilasciato dal Nunzio Apostolico a Parigi, tale Monsignor Garibaldi; nella prima delle *Causeries* pubblicate 25 anni dopo dallo scrittore⁴ Dumas racconta ironicamente l'incontro con il prelato. Il visto gli viene concesso rapidamente; ma Dumas ha il sospetto — e lo scrive — che contemporaneamente il Nunzio abbia segnalato il suo viaggio al Segretario di Stato dell'epoca, Cardinal Bernetti; il quale, secondo Dumas, avrebbe impartito di conseguenza un ordine di espulsione.

A un quarto di secolo da quel viaggio, si può nutrire qualche perplessità sulla autenticità del documento, che Dumas trascrive integralmente nel suo articolo: ma, come ho detto, reali o immaginarie, le avventure personali di Dumas acquistano la verosimiglianza persuasiva dell'arte.

⁴ Il lungo articolo intitolato *Causerie* uscì sul settimanale *Monte Cristo* in più puntate, fra il febbraio e il marzo 1860.

Ecco il documento:

DALLA SEGRETERIA DI STATO

20 Agosto 1835

Sicure notizie mi fanno credere che l'autore romantico Alessandro Dumas siasi imbarcato a Tolone per quindi passare a Livorno e di là intraprendere un giro per tutta l'Italia. Si hanno fondati indizi per ritenerlo emissario del Comitato Rivoluzionario di Parigi. Occorre in conseguenza che Monsignor Governatore di Roma ordini alle autorità di tutto lo Stato la repulsione di lui. Ov'e-gli si presenti alle frontiere pontificie, lo faccia rimanere alle frontiere medesime per esserne escluso, sotto comminatoria di più anni di reclusione sforzata qualora il medesimo si fosse già introdotto nello Stato.

T. Cardinal BERNETTI

Quella di Roma non è che una sosta per proseguire il viaggio verso Napoli e la Sicilia; per il relativo visto, Dumas si reca dall'ambasciatore di Napoli a Roma, Ludorff, che gli oppone un netto rifiuto, dicendogli che l'entrata negli Stati napoletani gli è interdetta.

Per superare questa difficoltà, Dumas ricorre a uno stratagemma: si reca dal Direttore della Scuola Francese di Roma, che era allora Ingres⁵ e lo convince a vistargli e consegnargli il passaporto di un allievo della scuola che per età e struttura fisica gli somigliasse: quest'allievo fu trovato nel pittore Joseph-Benoît Guichard.

Fu in tal modo che Dumas, lasciata Roma, passò il confine sotto falso nome.

Poco prima di partire, scrisse al suo editore Amédée Pichot la seguente lettera in data 31 luglio 1835⁶:

⁵ Jean-Auguste-Dominique INGRES (Montauban 1780-Parigi 1867) dirigeva la Scuola Francese di Roma dal 1834, avendo preso il posto di H. Vernet.

⁶ Riprodotta integralmente nel numero speciale della rivista *Europe*, febbraio-marzo 1970, dedicato a Dumas.



Dumas e Isabelle Constant, circa 1851. E' con questa debole e timida attrice, più giovane di lui di oltre trent'anni, che Dumas compie il suo secondo viaggio a Roma nel 1852.

31 juillet

« Mon cher Amédée

me voilà à Rome partant pour Naples et de là pour la Sicile — tâchant de vous faire quelque chose de grand — tout malade du reste de l'*aria cattiva* mais courant avec la fièvre du Capitole au Vatican, du Château St. Ange chez M. Torlonia.

Je charge M. Torlonia d'encaisser chez vous — ainsi qu'il a été convenu avant mon départ — les 1250 F. que vous m'avez promis de tenir à ma disposition. Je vous donne huit jours, je pense que vous n'avez pas besoin de plus.

Adieu, Cher Ami, je ne vous écris que lorsqu'il est strictement nécessaire. Je vous ai assez embêté de ma personne sans vous tourmenter encore par ma correspondance

Tout votre

Alex Dumas »

Il viaggio nel Mediterraneo impegnerà i mesi di agosto, settembre, ottobre e novembre, con escursioni e lunghe soste a Napoli, in Sicilia e in Calabria.

A fine ottobre ha inizio il viaggio di ritorno che, dopo una lunga permanenza a Napoli, lo fa sostare nuovamente a Roma tra la fine di novembre e il 3 dicembre. In questo secondo soggiorno romano ottiene che il papa Gregorio XVI lo riceva in udienza privata: all'episodio è dedicata un'altra delle *Causeries* da lui scritte nel 1860. Ancora una volta, sorge il dubbio che il gusto per l'aneddoto prenda un po' la mano all'autore e che il resoconto, presentato ai suoi lettori parigini un quarto di secolo dall'avvenimento, sia romanzato. Ma tant'è.

L'udienza aveva superato l'ora: ciò che aveva preoccupato l'ambasciatore francese che lo accompagnava. Secondo Dumas, Gregorio XVI avverte l'imbarazzo del diplomatico e lo disimpegna, dicendogli: « Signor Ambasciatore, lei ha fretta; a quanto pare, non si può dire lo stesso per il Signor Dumas: lei può dunque prendere congedo, le restituirò il Sig. Dumas quando avrò più a lungo chiaccherato con lui ». A questo punto si inserisce il gustoso



Maggio 1860: in viaggio verso l'Italia, a bordo della goletta *Emma*, Dumas fa sosta a Nizza: la foto lo ritrae con l'equipaggio e con il suo ospite Alphonse Karr. Alla sua sinistra, la ventenne Emilie Cordier (lo scrittore ha allora 58 anni), con la quale nel febbraio di quello stesso anno soggiorna a Roma.

episodio dei rosari; converrà riportarlo integralmente, con tutta la sua scoperta ironia:

« Incantato dalla buona accoglienza che mi veniva fatta dal Capo della Chiesa, al momento di lasciarlo mi permisi di esprimergli il rammarico di non avergli portato, per la sua benedizione, alcuni rosari.

Il Santo Padre mi rispose "Quanto a ciò, nessun problema; a questo riguardo andrò ben al di là dei suoi desideri." Dirigendosi verso un angolo dell'appartamento dove mi aveva ricevuto, affondò le mani in un contenitore a forma di barilotto, da cui tirò fuori una manciata di rosari.

"Ecco — mi disse — quel poco che posso offrirle. Questi rosari sono del tutto umili in apparenza, ma sono fatti col legno dei rami di olivo raccolti proprio nell'Orto degli Ulivi."

Poi si diresse verso un altro contenitore e ne tirò fuori un'altra manciata di rosari, diversi dai primi. "Eccone altri — aggiunse — più eleganti ma che provengono semplicemente da Gerusalemme." Benedicendo il tutto, me ne riempì le mani ».

E' a questo stesso periodo che si riferisce un altro curioso episodio, del quale Dumas ha fornito più di una versione, segno che questi fatti dovevano divertirlo non poco.

Lasciata Roma, con l'intenzione di recarsi ad Ancona da dove salpare per Venezia, sosta a Foligno dove, mentre è intento a guardare una statua antica, è apostrofato da « une espèce de sbire », con l'ordine di recarsi dal magistrato. Dumas obbedisce: una volta in presenza del giudice (« l'homme noir ») riceve la notifica del divieto di andare a Roma.

« Ma se ne vengo! », replica stupito l'artista. E per dimostrarlo, esibisce al suo stupefatto interlocutore il dono del Papa: « Sono rosari che Sua Santità in persona mi ha regalato l'altro ieri. »

L'altro è perplesso e stenta a credergli: allora Dumas gli presenta la comunicazione, firmata dal Cardinal Bernet-

ti, con cui gli veniva confermata l'udienza dal Papa; nonché lettere di presentazione del duca di Orléans.

Di fronte a questi documenti, il giudice vacilla, incapace di raccapezzarsi. Non ha il coraggio di arrestare un viaggiatore munito di così autorevoli credenziali: e si limita a ordinargli di lasciare lo Stato Pontificio, facendolo scortare fino alla frontiera da due carabinieri.

L'episodio viene rivissuto da Dumas con fresca ironia: « Solo in Italia -- egli commenta -- era possibile che la stessa mano che aveva sanzionato la mia condanna a cinque anni di galera nel caso in cui mi fossi ostinato a entrare nello Stato Pontificio, aveva potuto firmare la mia lettera di udienza per essere ammesso in presenza del Papa! ».

Il successivo viaggio a Roma che risulta documentato⁷ avviene nel 1852. Ha da poco assunto un nuovo, massacrante impegno editoriale: la stesura di un *roman monstre*, intitolato *Isaac Laquedem*, che deve aprirsi con una lunga passeggiata sulla via Appia. Decide di tornare a Roma, per una verifica topografica dei luoghi ove la vicenda è ambientata: va segnalato comunque che la rapida escursione avviene (ancora una volta!) in compagnia di una nuova, fresca amante: quella del momento si chiama Isabelle Constant.

Fra le fonti di questo soggiorno, una lettera aperta che compare su *Le Pays* del 30 agosto 1852; eccola:

« Ho appena fatto, sotto un sole romano a 35 gradi, le quattro o cinque leghe che separano Albano dalla città eterna, senza altra sosta che un istante passato in mezzo a

⁷ Claude Schopp, biografo di Dumas, avanza l'ipotesi di un altro soggiorno romano del Nostro, durante la sua lunga permanenza a Firenze, fra il 1841 e il 1842; ma precisa di non poterlo documentare.



Alexandre DUMAS. Par H. Meyer.

lucertole e a cicale nella tomba di Cecilia Metella. Lei sa che è lungo questa via che il protagonista del romanzo, Isaac Laquedem, arriva a Roma: benché io abbia fatto questa strada sette o otto volte, ho voluto rifarla ancora per verificare i miei ricordi, aggiornandoli e aggiungendo delle note prese sul posto.



Domani scendo a visitare le catacombe.

Ho trovato delle ottime piante della Roma di Augusto e di Nerone, un'eccellente carta del Lazio antico, ma non riesco a trovarne una sulla Alessandria di Cleopatra... ».

Infaticabile e, come sempre, puntiglioso, verifica da un punto all'altro della città la topografia del suo romanzo; di fronte ad una tale forza della natura — l'impegno letterario gareggiava con quello amoroso — la fragile Isabelle ne approfitta per riposarsi.

Durante questo soggiorno visita, in compagnia di Visconti e di Canina, la recente sistemazione degli scavi archeologici della via Appia.

Ancora una volta, dunque, Roma era insieme meta di

escursioni artistiche e sentimentali e scenario fantastico per un suo nuovo romanzo.

I due piani, quello reale e quello fantastico, tendevano nuovamente a sovrapporsi: col risultato che il dato biografico, effimero e contingente, riusciva sempre ad insinuarsi nei suoi piani creativi, acquistando dignità d'arte.

Postilla

Il panorama romano di Dumas non sarebbe completo⁸ se non recuperassimo, dal fondo della memoria delle nostre letture giovanili, un personaggio per definizione romantico. E' l'abate Faria, il vecchio prigioniero in fin di vita che Dantès incontra nella fortezza di If.

Faria è tutto per il futuro Conte di Montecristo: educatore, precettore, padre spirituale e, infine, benefattore.

Piace a Dumas farlo nascere a Roma e lì per oltre vent'anni vivere come segretario del Conte Spada; a lui si deve il ritrovamento della preziosa pergamena che disvela l'esistenza del favoloso tesoro nascosto nell'isola di Montecristo.

Da Roma aveva preso le mosse quel lungo filo di Arianna che doveva condurre l'ergastolano a entrare in possesso di quelle straordinarie ricchezze che, già appartenute alla famiglia romana degli Spada, potevano consentire a Dantès di rientrare a testa alta nel consorzio degli uomini.

FRANCO ONORATI

⁸ Da segnalare, per completezza, un ultimo soggiorno a Roma, fra il 5 e il 12 febbraio 1860, in compagnia di una fanciulla ventenne, Emilie Cordier. In questa occasione Dumas visita gli studi dello scultore Clésinger e dei pittori Bertrand e Fassin.

Dal taccuino di un giornalista in Vaticano **Trent'anni fa, Papa Giovanni...**

Il 1988 è anno di ricorrenze papali: trent'anni dalla morte di Pio XII e dalla elezione di Papa Giovanni; venticinque anni dalla morte di Papa Giovanni e dalla elezione di Paolo VI; dieci anni dalla morte di Paolo VI, dalla elezione e morte di papa Luciani, e dalla elezione di Giovanni Paolo II.

Apriamo il taccuino dei ricordi di un giornalista su quel lontano 28 ottobre 1958, quando Angelo Giuseppe Roncalli fu eletto al Sommo Pontificato e annunciò di voler prendere il nome di Giovanni: « Vocabor Joannes... ».

C'erano voluti tre giorni di Conclave ed undici scrutini prima che la « sfumata » bianca dal tetto della Sistina annunciasse che il nuovo Papa era stato eletto. (E' stato l'Osservatore Romano a dire, puntigliosamente, che il termine esatto è « sfumata » e non « furnata »).

Silvio Negro, il prestigioso vaticanista del « Corriere della Sera », quando vide che il conclave andava per le lunghe, scrisse che si sarebbe avuto un « Papa di transizione... ». Poi, col passare dei giorni, rendendosi conto che nonostante l'età avanzata (77 anni) Papa Roncalli aveva idee chiare, anzi chiarissime, sui « tempi nuovi » della Chiesa, abbandonò quella frase e ne creò un'altra: « E' un Papa che dà ali alla speranza ».

E lo stesso Giovanni XXIII quando ricevette per la prima volta i giornalisti volle dire, scherzosamente, che « siamo tutti di transizione... » su questa terra e l'importante è fare il proprio dovere.

Si deve a Monsignor Loris Capovilla, segretario devoto e fedele del nuovo Pontefice, la pubblicazione della pagina di diario di Angelo Giuseppe Roncalli relativa a quella sera famosa: « 28, martedì. Conclave al terzo giorno. Festa dei ss. Apostoli Simone e Giuda. S. Messa nella Cappella Matilde, con molta divozione da parte mia. Invocati con speciale tenerezza i miei santi protettori: San Giuseppe, san Marco, san Lorenzo Giustiziani, san Pio X perché mi infondano calma e coraggio. Non credetti bene discendere a desinare coi cardinali. Mangiai in camera. Seguì un breve riposo e un grande abbandono. All'XI scrutinio, eccomi nominato papa. O Gesù, anche io dirò con Pio XII quando riuscì eletto papa: "Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam". Si direbbe un sogno ed è, prima di morire, la realtà, più solenne di tutta la mia povera vita. Eccomi pronto o Signore "ad convivendum et ad commoriendum". Dal balcone di San Pietro circa 300 mila persone mi applaudivano. I riflettori mi impedirono di vedere altro che una massa amorfa in agitazione ».

E il giorno dopo: « 29. ottobre. Dies prima pontificatus mei. Da ieri sera mi sono fatto chiamare Joannes. Passai la notte nell'appartamento del Segretario di Stato, dormicchiando piuttosto che dormendo. Santa Messa, solo, nella cappella vicina... ».

Aveva avuto un presentimento papa Giovanni? Parrebbe di sì. Quattro giorni prima della elezione, in una lettera al vescovo di Faenza, monsignor Battaglia, aveva scritto: « Quando sentite dire che ho dovuto cedere al volo dello Spirito Santo, espresso dalle volontà riunite, vogliate lasciar venire don Battista a Roma e accompagnarlo con la vostra benedizione ». Don Battista Roncalli, il nipote, era cappellano in diocesi di Faenza.

La lettera così proseguiva: « Quanto a me volesse il cielo "ut transeat calix iste!" Per questo fatemi la carità di pregare per me e insieme con me. Io sono al punto che se si dovesse dire di me: Appensus est statera et inventus est minus habens ("è stato pesato sulle bilance ed è stato trovato mancante") ne godrei intimamente e ne benedirei il Signore. Di tutto questo, naturalmente, acqua in bocca ».

I giornalisti che, nei giorni seguenti alla elezione, cercarono di sapere come era andato il conclave dal punto di vista delle votazioni, non ebbero elementi sufficienti di giudizio per scrivere cose certe. E si ebbero ricostruzioni dei fatti piuttosto approssimative. Solo dopo diversi anni si seppe, da un appunto trapelato dal diario del cardinale Tisserant, che il Patriarca di Venezia, Roncalli, aveva ottenuto, all'ultimo scrutinio, 36 voti e, cioè, due di più della maggioranza richiesta, che era di 34 suffragi. Ci fu, poi, chi contestò, la cifra attribuita a Tisserant e disse che il nuovo Papa era stato eletto con 38 voti. Un fatto è certo: il maggiore antagonista (ma è giusta questa parola?) di Roncalli era stato il cardinale armeno Agagianian. Lo affermò, del resto, lo stesso Giovanni XXIII in una visita al Collegio armeno, presenti alcuni giornalisti: « Sapete che il vostro Cardinale — disse agli alunni — ed io eravamo come appaiati nel conclave? I nostri nomi si avvicinavano or su or giù, come i ceci nell'acqua bollente ». Il cardinale Roncalli votò sempre, fin dal primo scrutinio, il nome del cardinale Valeri. Pare che nell'ultimo scrutinio ebbe un voto anche monsignor Montini, che era arcivescovo di Milano, ma non era cardinale.

Il primo aneddoto che i giornalisti riuscirono ad avere quella sera fu questo: il Papa, dopo la apparizione alla Loggia, aveva raggiunto l'appartamento al primo piano

del palazzo apostolico dove aveva abitato Eugenio Pacelli, quando era segretario di Stato. Qui cenò da solo e fu un pasto molto frugale. Prima che si levasse da tavola si presentò un anziano funzionario del vaticano, il commendator Pio Manzia che, appellandosi alle tradizioni del Sacro Palazzo, portava una bottiglia di spumante. E disse che era suo compito sturare la bottiglia, offrirne al Papa e tenere per se, per ricordo, quel che restava. Papa Giovanni sorrise, assistè alla cerimonia della apertura della bottiglia, bevve un sorso e vide, poi, il funzionario che se ne andava felice e contento.

All'indomani della elezione, Papa Giovanni partecipò nella Sistina alla « obbedienza » dei cardinali. All'uscita dalla cappella trovò nelle sale attigue molta gente e, naturalmente, anche i giornalisti. Silvio Negro così vide il nuovo Papa: « Giovanni XXIII, in piedi, sorridente, la destra levata a salutare qualcuno che dal fondo della sala si muoveva verso di lui, spiccava nella gran veste bianca dalla corta mantellina abbottonata sul petto. Il nero delle tonache, che gli si affollavano intorno, creava un contrasto vivissimo, sicché il suo volto pieno, dalla pelle sottile e chiara, reso più bonario dal leggero sottomento, nella luce del sole che entrava a fiotti dalla finestra spalancata e protetta dai tendaggi, sembrava quasi pallido. Il Papa ha un modo di sorridere che metterebbe a proprio agio chiunque. La bocca, dalle labbra piene, schiudendosi, segna agli angoli, due solchi larghi e profondi che mettono in rilievo il naso prominente ed aquilino... Dalla sua persona traspira quasi un senso di ottimismo che conquista a prima vista, ma è facile cogliere, sotto quella mitezza pervasa di spiritualità, un temperamento forte e l'abitudine dell'uomo aperto alle decisioni e ai giudizi rapidi e sicuri... ».

Poi venne l'incoronazione; poi il Natale con le visite ai « malatini » del Bambino Gesù ed ai carcerati di Regina Coeli; quindi le uscite dal Vaticano che presero di contropiede i giornalisti. Si disse che quando uscì il venti gennaio del 1959, per recarsi a visitare un istituto di anziani sacerdoti alla Camilluccia, la sua macchina era stata bloccata da un vigile ad un incrocio.

Il 25 gennaio 1959 il grande annuncio del Concilio che prefigurava un pontificato che avrebbe dato una svolta alla vita della Chiesa. Ma questa è storia; torniamo alla cronaca.

Proprio per comprendere meglio la personalità del nuovo Papa, i giornalisti cominciarono ad intervistare le persone che potevano avvicinarlo.

Questa la prima impressione avuta da Roger Schutz, superiore della comunità di Taizè, nell'incontro con Papa Giovanni: « Nel primo contatto, nel primo colloquio solo a solo in faccia a lui, capii che qualcosa andava cambiando, qualcosa si andava trasformando, che noi lasciavamo il freddo dell'inverno ed entravamo già in una "piccola primavera". La parola è sua. Il giorno che entrai nella sua biblioteca egli ebbe questa accogliente espressione: « Ah, ecco Taizè, questa piccola primavera... ».

Il futuro cardinale Cardjin, che era stato il fondatore della Joc (Gioventù operaia cristiana): « Quando ho appreso la morte di Pio XII, dissi all'arcivescovo di Christ Church in Nuova Zelanda dove mi trovavo: "Quale potrà essere il successore di così geniale Papa?" Arrivo a Formosa, discendo dall'aereo, mi informano: "Abbiamo un nuovo Papa, il cardinale Roncalli". Roncalli? non lo conoscevo. Arrivo a Roma. Giovanni XXIII mi fa chiamare. Io voglio prostrarmi in ginocchio. Egli mi prende tra le braccia: "Mai, amico mio — dice —, io la conosco da

trent'anni. In quale anno è nato?» Rispondo: «nel 1882». Ed egli: «E io nel 1883. E in che mese?». Rispondo ancora: «novembre». E Papa Giovanni: «anche io. Siamo compagni. Dobbiamo lavorare insieme». Ed egli mi donò tutta la sua amicizia ».

Ancora una « istantanea ». Quella del conte Dalla Torre, direttore dell'« Osservatore Romano » che si vide convocato in udienza alle sei del mattino all'indomani della elezione. E si chiedeva se dovesse indossare il frack a quell'ora insolita: « Gli piaceva concedere al visitatore di esporre ciò che gli stava a cuore e perciò lo ascoltava con pazienza e conversava familiarmente con lui. Anche quando doveva dire di no lo diceva con molta bontà, ma pari alla chiarezza, volgendo quindi il discorso ad argomenti lieti ed edificanti così da lasciare nel visitatore l'impressione di pace, di calma, di persuasione, inducendo a visioni davvero superiori alle cose. Non si sentiva da lui alcuna cosa men che riguardosa dei vicini e dei lontani. Prendeva gli uomini, come si suol dire, per quello che erano: ed amava scoprirne il lato positivo di ciascuno, comunque felice di poter confortare, accontentare, correggere con longanimità sorridente... ».

Ecco il racconto dell'incontro con il Papa del metropolita ortodosso Damaskinos: « Papa Giovanni avvicinò al suo tavolo di studio una poltrona per me e disse: "Beatitudine...". "Non sono Beatitudine..." — dissi. "Ma tu sei arcivescovo..." ». Ed io: "No. Il titolo di metropolita non è arcivescovo da noi. E' altra cosa". Allora il Papa subito: "Caro Fratello mio... Questo è il più grande titolo. Ho una grande gioia per questa visita perché voi siete il primo vescovo ortodosso e greco in visita in Vaticano". Tutta la psicologia di Papa Giovanni e tutto il suo modo di vivere e di parlare mi dettero l'impressione che in lui fosse



Papa Giovanni in sedia gestatoria in un rito nella Basilica di San Pietro. I « flabelli » furono aboliti da Paolo VI.

presente Dio. Se Dio vuol parlare non ha una lingua internazionale, ha gli uomini, ha le fisionomie ed i nostri cuori. Quel giorno Dio parlò al mio cuore attraverso Papa Giovanni ».

Il pittore Felice Carena, che venne in Vaticano per un ritratto al Papa: « La figura di Papa Roncalli mi è apparsa molto interessante sia dal punto di vista spirituale che pittorico: mette soggezione a chiunque ».

Un « ritratto a tutto tondo », scritto, da par suo, da don Giuseppe De Luca: « Anche vestito del papale ammantato o "gran manto" come lo chiama l'Alighieri, Angelo Giuseppe Roncalli è sempre, vorrei dire, quell'uomo di buona dottrina, di buono spirito e di buona grazia; è sempre quel cristiano genuino, trepido e sincero; quel vescovo autentico che noi conoscemmo. E' adesso, sotto il nome di Giovanni XXIII, tutto quel che è stato ed in più, naturalmente e soprannaturalmente, direi necessariamente, tutto ciò che gli deriva dall'altissima investitura.. E lassù, tra i divini favori e le speranze, le implorazioni, i travagli, lassù nel vento sidereo e, ahimè, assiderante della unicità e della altitudine, resta un cuore caldo e persino faceto; e il suo volto anche quando è pensoso, è un volto vivo, non un mito da bassorilievo assiro ».

Questo il « racconto » del cardinale Fossati arcivescovo di Torino sulle ore immediatamente precedenti alla accettazione del Supremo pontificato da parte di Angelo Giuseppe Roncalli: « Tutti sanno che le celle per i cardinali del Conclave vengono sorteggiate. Al cardinale Roncalli toccò la cella numero 15; a me quella numero 16. Eravamo quindi vicini di cella e non credo di venir meno all'obbligo di un segreto se dico che, ad un certo momento, l'amico ha sentito il bisogno di entrare nella cella dell'amico Roncalli "confortans eum". Poi venne l'elezione al-

la grande responsabilità del governo della Chiesa universale e con la nomina ritornò, nel suo animo, l'abituale sorridente serenità: la volontà di Dio si era chiaramente manifestata e, quindi, non c'era più motivo di essere dubbioso e preoccupato. Giovanni XXIII si presentò al mondo come quando era don Angelo; come quando era monsignor Roncalli a servizio della Chiesa nelle molteplici e multiformi mansioni a lui affidate dalla Provvidenza, come quando era cardinale e Patriarca a Venezia. "Obedientia et pax", il suo motto ».

E così siamo tornati alla sera del 28 ottobre 1958, trent'anni fa. Furono accuratamente segnate le ore: alle 17,08 si ebbe la « sfumata » bianca; alle 18,05 il cardinale Canali dette l'annuncio alla folla con la frase latina « Annuntio vobis »; alle 18,20 il Papa impartì la sua prima benedizione « Urbi et Orbi ». Nel palazzo erano intanto saltati i sigilli del conclave e quando papa Giovanni rientrò dalla Loggia di San Pietro trovò prelati e funzionari vaticani che si accalcavano intorno a lui per baciargli la mano. Raccontò monsignor Capovilla che « il cardinale Tisserant, un po' accigliato e burbero a suo modo, ma in fondo partecipe ed emozionato, ripeteva: "Non lo ammazzate appena fatto papa" ».

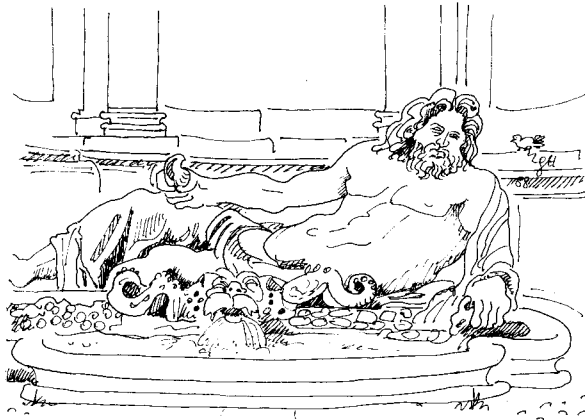
Poco a poco piazza San Pietro tornò all'abituale silenzio notturno. I giornalisti nella Sala Stampa vaticana scrivevano i loro servizi: « Angelo Giuseppe Roncalli è il nuovo Papa. Ha preso il nome di Giovanni XXIII... ».

E qualcuno scrisse anche che quella sera, nel trambusto del Conclave appena terminato, quando si trattò di vestire il Papa con la veste bianca, il cerimoniere pontificio, monsignor Dante, futuro cardinale, invece di aprire la scatola con la « taglia più grande », che il sarto Gammarelli aveva predisposto per la eventuale elezione di Roncalli o

di Aloisi Masella, aprì quella con la taglia numero uno che sarebbe andata bene per il cardinale Agagianian o per il cardinale Lercaro o per il cardinale Valeri... Ci volle non poca destrezza per far indossare al nuovo Papa una veste per lui davvero troppo esigua.

Quella sera stessa, dunque, cominciarono a fiorire gli aneddoti. Ma, poco a poco, per fortuna, passarono in secondo ordine e la figura di Papa Giovanni, con le sue intuizioni, con il suo magistero, con la sua santità di vita, apparve nelle sue vere proporzioni di « Pastore e Padre » della Chiesa cattolica, capace, appunto, di dare « ali alla speranza ».

ARCANGELO PAGLIALUNGA



Quest'anno, chi sa, come, possiamo vantarci di una celebrazione bimillenaria e metterla a frutto: quella della morte di Properzio. Dico « chi sa come », perché fissare al 14 a.Cr.¹ la data dell'avvenimento, se pur non è un arbitrio, è tuttavia sempre il rifugio in un'ipotesi, in quanto non abbiamo nelle fonti alcuna notizia che ci permetta di scegliere con sicurezza quell'anno come includente quell'evento. Dalle poesie dell'elegiaco umbro si può ricavare che non c'è in esse riferimento a fatti posteriori al 15 a.Cr., sì che il comportamento più giustificabile è quello di supporre che il poeta sia morto nel successivo anno

¹ Si sa che a determinare la corrispondenza di date e di ricorrenze fra l'ultimo secolo avanti Cristo e il ventesimo dell'era cristiana si suol ricorrere al puro calcolo cronologico aritmetico senza tener conto del prolungamento temporale che sarebbe doveroso rispettare facendo giocare nel computo l'anno zero. Così il bimillenario della nascita di Virgilio (70 a. Cr.) è stato celebrato nel 1930, quello della sua morte (19 a. Cr.) nel 1981, quello della nascita di Orazio (65 a. Cr.) nel 1935, quello della morte di Cesare (44 a. Cr.) nel 1956. Solo per il bimillenario della morte di Cicerone (43 a. Cr.) c'è stata la tendenza a non fissarlo al 1957. Ricordo che l'inaugurazione fatta ad Arpino del monumento al sommo scrittore, alla quale partecipai come relatore del Centro di studi ciceroniani, avvenne il 2 maggio 1958. Ugualmente il bimillenario della nascita di Ovidio (43 a. Cr.) fu celebrato nel 1958; in quell'anno organizzai a Sulmona il congresso internazionale commemorativo. E anche stavolta ci si è uniformati al giusto contegno.

14²; quindi è accettabile fissare, sulla scorta di questo dato, l'anno del bimillenario oggi, facendo contribuire il calcolo dell'anno zero.

Ma il più bello è che, facendo risalire al 15 a.Cr. la morte del poeta, cioè fissandola al medesimo anno cui giungono le notizie ricavabili dall'opera sua, e stabilendo la corrispondenza bimillenaria senza tener conto dell'anno zero, i due convegni commemorativi organizzati dall'Accademia assiate Properziana del Subasio, quello internazionale relativo proprio al bimillenario e quello nazionale dedicato al tema « Properzio nella letteratura italiana » sono stati svolti nel 1985, il primo a maggio, il secondo a novembre. Degli Atti dell'uno la stampa è stata compiuta nel 1986, di quelli dell'altro, curati da Silvio Pasquazi, ha ritardato fino a quest'anno. Perciò la data che più legittimamente può vantare il titolo di dover essere considerata bimillenaria ha finito per coincidere solo con la stampa degli Atti di un convegno indirizzato a un aspetto particolare, e non il più importante, dell'indagine properziana. La ricerca sugli echi di Properzio nella nostra letteratura, che purtroppo è gremita di errori di stampa, ha offerto spunti di valido approfondimento specie per merito di V. Dolla (Roma 1987, p. 21 sgg.) che li ha studiati nella cultura e nella poesia dei secoli XIII e XIV, di F. Tateo (p. 41 sgg.) che ha esaminato Properzio nella poesia latina del Quattrocento, cioè in un ambito che dallo Strozzi al Pontano e al Sannazaro è il meglio qualificato a far riavvertire il respiro del poeta umbro (e spunti properziani in un'elegia del Sannazaro sono stati additati da Godo Lieberg nell'altro convegno in cui non sono mancate comunicazioni sui rapporti fra Properzio e le lettera-

ture moderne, come, per fare un altro esempio, quella del Bauzà su Properzio e l'Arcadia), di G. Paparelli (p. 65 sgg.) che isola e ripensa nella serie dei poeti quattrocenteschi la presenza properziana nella poesia giovanile di Enea Silvio Piccolomini, di M. Santoro (p. 71 sgg.) che si sofferma invece sugli influssi di Properzio nella poesia volgare del Quattrocento. E. Villa (p. 93 sgg.) e G. Rati (p. 117 sgg.) superano finalmente il massiccio profilo quattrocentesco introducendosi nel mondo del Cinquecento, mentre, a circoscriversi ad altri pochi contributi, è utile ricordare quanto risulta dalla ricerca di Riccardo Scrivano sulle suggestioni properziane nel Seicento, da quella di Aulo Greco sulla poesia di Properzio nell'età dell'Arcadia e da quella, molto penetrante, di Mario Scotti su Properzio e il Foscolo. Forse una parola si può spendere sul mio contributo finale riguardante gli echi di Properzio nel D'Annunzio (p. 231 sgg.), che è argomento finora non affrontato sistematicamente.

La problematica centrale sulla figura di Properzio è stata sviscerata naturalmente nel volume contenente i saggi letti nel convegno internazionale del maggio 1985 (Assisi 1986). Lo inaugura degnamente un lungo saggio di Francesco Della Corte che analizza con rara compiutezza i molteplici e spesso contrastanti aspetti della personalità e dell'opera di Properzio, dalla sua rilevata singolarità di rappresentare la voce di un'indomita passionalità alle dolorose ripercussioni sentimentali delle stragi perugine che avevano colpito anche la sua famiglia, dalla varietà di atteggiamenti avvertibili in ciascuno dei quattro libri alla progressiva evoluzione da un calore passionale ardente soprattutto nel l. II a una svolta verso una poesia di raffinato timbro culturale, che attraversa nel l. III una

² Cfr. la mia *Storia della letteratura latina*, Firenze 1986³, p. 465.

fase di stanca risolvendosi però nel brusco commiato da Cinzia, dall'ipotesi che il Properzio etiologico del l. IV soddisfi un'esigenza della politica culturale di Augusto personalmente perseguita dopo la caduta in oblio di Mecenate alle gelosie che turbavano i rapporti fra i poeti del cenacolo mecenaziano, dall'ubriacatura dell'infatuazione per Cinzia al possessivo esclusivismo della bella donna vezzeggiata, dall'adesione alla tesi dello Scivoletto che la poesia properziana « è poesia di città » alla sapiente discriminazione dei motivi che ora incoraggiano il poeta a interpretare questa caratteristica ora gliene fanno avvertire l'improprietà, dall'abbandono della poesia amorosa all'accettazione di una coralità celebrante il culto delle tradizioni collettive, con la conseguenza di un impoverimento delle qualità poetiche (si tenga presente come lo studioso individui in IV, 11, nella celebrazione della morta Cornelia, una deviazione verso un ideale inconsistente) fino all'inevitabile, travolgente ricomparsa di Cinzia morta, che dà al ricordo e al fascino di lei un'inesauribile forza innovata e innovatrice. Perno dell'analisi è la necessità di definire il poeta « l'elegiaco della trasgressione », il cantore che non consacra, come Tibullo, l'adesione ad un ben circoscritto ideale di paga medietà sentimentale e fantastica, ma tributa il suo appassionato anelito a uno slancio di evasione; che è poi la trasposizione in chiave di più accesa prospettiva psicologica di ciò che Antonio La Penna ha enunciato nel volume *L'integrazione difficile. Un profilo di Properzio* (Torino 1977). E mi si consenta di far presente ancora una volta che il punto di partenza di questa ricostruzione della personalità del poeta e delle sue modalità espressive è da ricercare in un mio volume di quarantun anni prima, *L'elegia III, 11 e gli atteggiamen-*

ti politici di Properzio (Palermo 1936)³, di cui oggi la mia relazione inclusa nel volume assisiense rappresenta la ripresa aggiornata ai più recenti contributi bibliografici e reca come titolo la seconda parte di quello del volume palermitano.

S'intende che tutti gli altri saggi indaganti aspetti fondamentali della poesia properziana sviluppino inconsapevolmente spunti di quello del Della Corte. Così Giovanni D'Anna, scegliendo a tema *L'evoluzione della poetica properziana* (p. 53 sgg.), pone anche lui nel l. II il culmine della preponderanza di Cinzia nello spirito del poeta e segna nel l. III l'inizio del mutamento della sua tematica, riducendo però il legame fra la poetica properziana e quella callimachea, affermando l'importanza a sè che esercita l'influsso di Filita, ma concludendo, anche in base ad un'interpretazione nuova del monito di Apollo riportato da Horos in IV, 1, che la settima e l'ottava elegia del libro conclusivo dimostrano che « l'evoluzione della poetica di Properzio è quindi, ancora e sempre, condizionata dai suoi sentimenti verso Cinzia ». Dal canto suo E. Lefèvre distingue anche lui i primi due libri dai due successivi, scoprendo da un lato la passione ardente come fattore portante, dall'altro la *ratio*, valorizzando per la prima parte il monologo interiore e quindi facendo passare in seconda linea l'influsso di Meleagro e dell'epigramma. Il migliore studioso della lingua di Properzio, Hermann Tränkle, dedica un saggio proprio a quest'argomento, additando numerose vie da battere grazie alle quali si può rivendere la sorprendente eteronomia del poeta umbro personalissimo nella scelta e nell'intreccio dei vocaboli; rivela-

³ Nella citazione formulata dal Della Corte il titolo è trascritto erroneamente.

tore il confronto che lo studioso instaura con le particolarità stilistiche di Tibullo. In uno studio ricchissimo di sondaggi di specifici brani G. Pascucci si adopera a provare « che è riduttivo considerare Callimaco il modello stilistico di Properzio », e a differenza dal Lefèvre insiste su ciò che questi deve alla poesia epigrammatica: che è poi il tema e l'intento di un lungo saggio di G. Giangrande escludente che Properzio sia *in toto* tributario a Callimaco, com'egli ha già dimostrato in un saggio precedente⁴, e illustrante l'influsso callimacheo sul poeta umbro principalmente attraverso gli epigrammi dell'autore di Cirene, in quanto Properzio ha attinto soprattutto alla poesia epigrammatica, a quella di Meleagro e di Filodemo quando addirittura non risale a Mimnermo, e s'è voluto far considerare il *Romanus Callimachus* solo perché si proclamava « il più grande poeta romano di ispirazione ellenistica »; sulla via dell'attenta valutazione dei rapporti properziani con la poesia epigrammatica è naturale che il Giangrande si soffermi a lungo ad analizzare I, 21. Era atteso e auspicato che la serie delle relazioni si chiudesse con un saggio di uno dei due maggiori nostri specialisti di Properzio (è strano che l'altro, il La Penna, non abbia collaborato ai due volumi in questione), cioè Paolo Fedeli che, proponendosi come *Gegenstand* l'amore elegiaco, rivendica contro i negatori la sostanza della poesia properziana, lueggia il rifiuto che celebrando la passione e l'amore illecito il poeta denuncia di molti dei prevalenti ideali dell'età, e sprofondandosi nella sua ossessione erotica proclama « l'inversione nei confronti della morale tradizionale », chiarisce che Properzio con l'obliarsi nel suo infiammato sogno arriva a carezzare le soluzioni

⁴ *Colloquium Propertianum secundum*, Assisi 1981, p. 147 sgg.

estreme, il pensiero della morte e la recisa totalità del distacco; che è conclusione cui sulla base di IV, 7 (che per me è sempre un'elegia capitale per la penetrazione nel Properzio più autentico e più costante) non mi sentirei di addivenire.

Quando si sia tenuto conto di siffatti contributi fondamentali e di altri saggi notevoli come quello di H.D. Jocelyn su Properzio e la poesia latina arcaica, si deve riconoscere che il volume, come del resto era suo compito naturale e preminente, s'è esteso a sondare l'intera problematica properziana tendendo a fissare specialmente che cosa è e significa soprattutto nei suoi aspetti sentimentali e creativi l'opera del poeta umbro e come in essa si rispecchi la sua personalità. Se vogliamo inquadrare più a fondo l'opera di Properzio nella vita della Roma d'allora, dobbiamo confessare che, salvo spunti isolati cui abbiamo già fatto cenno e su alcuni dei quali ritorneremo, solo la mia relazione tocca da vicino il rapporto fra il poeta e la vita della metropoli in cui egli viveva. Ma ora proprio il fatto che commemoriamo il bimillenario della morte di Properzio ci spinge a riflettere sulla sua maniera di sentire il mondo in cui era immerso, sulla posizione da lui assunta nella società così tipicamente caratterizzata dall'attività a un tempo restauratrice e riformatrice di Augusto, sul valore che riguardo alle esigenze politiche dell'età poteva significare il suo sofferto messaggio di poeta dall'integrazione difficile. Se prescindiamo dagli orientamenti prediletti dall'odierna critica più impegnata, da quella dei Boucher e dei Fedeli, e risaliamo al volume del La Penna e, se è lecito, a quello del mio del 1936, ci accorgiamo che il problema della caratterizzazione politica di Properzio va posto ed ha il suo peso. Il Della Corte (*Bimillenario della morte di Properzio*, p. 24) ha giustamente

sottolineato che sul poeta « l'ambiente augusteo agisce come deprimente fattore moralizzante »⁵; e tutta la ricostruzione dei dati biografici e della situazione caratteriale e ideologica ha assodato che il poeta apparteneva a una buona famiglia umbra colpita dalla repressione operata da Ottaviano in terra di Perugia, e che perciò egli non aveva mai potuto dimenticare il colpo allora subito⁶; che, giunto alla fama con la *Monobiblos* è quindi sollecitato da Mecenate a introdursi nel suo cenacolo, vi aveva sempre recitato più o meno consapevolmente la parte di chi dice di sì per forza ma nell'intimo recalcitra. Basta pensare alle sue *recusationes*⁷, a un'elegia come III, 4, in cui, impegnandosi addirittura a immaginare quello che sarà il trionfo sui Parti e a precorrere il carme con cui egli lo celebrerà, il poeta dichiara che « si limiterà a contemplare la solenne sfilata in... sinu carae nixus... puellae, appoggiato al seno della ragazza a lui cara; e l'ultimo verso del carme ritorna... a questo particolare: *me sat erit Sacra plaudere posse via* (vv. 13-22) »*. Mondanamente e-

⁵ Nota quanto egli dice (pp. 44-46) sul fatto che « l'aspetto puritano, che assume il principato di Augusto, indica solo la facciata e non le intime convinzioni né la pratica segreta » e obbedisce a motivi di convenienza pratica cui Properzio ha aderito ma proprio quando, secondo lo studioso, Mecenate era stato emarginato, e mutando quasi per forza i temi fin allora prevalentemente erotici del suo canto.

⁶ Cfr. DELLA CORTE, op. cit., p. 22.

⁷ Quest'episodio, lungamente ribadito anche quando il poeta si avvia a effettuare quanto gli è stato richiesto, ha dato luogo anche ad un confronto con l'atteggiamento di Orazio, su cui molti saggi del volume del 1986 insistono con pronunciata cura di chiarire le affinità e i contrasti.

* Sul carattere ironico del passo cfr. quanto ho scritto in *Bimillenario*, cit. p. 88, ricordando anche le riflessioni di A. LA

gli riduce a un piacevole spettacolo, concentrato nella presenza della sua bella, quella che gli ambienti ufficiali sognavano come consacrazione definitiva dello *imperium* di Augusto; era torcere a un tono di disincantata superficialità figurativa e sensuale quello che era l'ideale universalistico e provvidenzialistico dei credenti nell'azione del *princeps*. A questa disincantata e problematica posizione spirituale del poeta ha ora dedicato un bel profilo M. Scoti nel suo saggio *Foscolo e Properzio* contenuto nel volume miscelaneo *Properzio nella letteratura italiana* (pp. 178-79).

Di solito, puntando soprattutto sulle tendenze spirituali dominanti a Roma nei decenni di Azio o in quelli immediatamente successivi, sul significato che alla poesia augustea dà l'opera di Virgilio e di Orazio, si è profilata la mentalità dell'Urbe d'allora come orientata a magnificare la *pax Augusta* raggiunta grazie a guerre vittoriose e a perpetuare i valori etici tradizionali e l'ideale di una missione civilizzatrice nel mondo provvidenzialmente sottoposto a un regime d'illuminato paternalismo edificatorio. Ebbene tutto questo lo vediamo compromesso o almeno scalfito e posto in discussione dallo spirito della poesia di Properzio. Egli è colui che, memore delle stragi perugine (e l'iniziale *Monobiblos* si conclude con due epigrammi che le deprecano), nell'intimo non perdona al *princeps* di esserne stato l'istigatore e quindi non può nascondersi che il monarca che ora era benedetto come il fondatore e il garante di uno stato di prestigiosa tranquillità assicurante il trionfo delle migliori tradizioni romane e italiche era stato proprio il capo di una fazione che aveva crudelmen-

PENNA (op. cit., pp. 70-72) e di A. RUSSO, *Per una lettura dell'elegia properziana*, in « Ann. Liceo "Garibaldi" di Palermo », 1974-76, p. 299.

te insanguinato il cuore d'Italia. Per Properzio il tempestoso passato di Augusto gravava sul suo presente pur così luminoso. Di qui il riserbo, la nascosta insoddisfazione con cui egli si acconciava a militare nel cenacolo di Mecenate spingendo per contrasto all'estremo della più frenetica immedesimazione lo slancio proprio per un tenore di vita ostile all'ideologia quiritaria, l'amore illecito, il commercio con una sfrontata e pretenziosa cortigiana, facendo di questa infatuazione l'unico tema della sua poesia per tutto il tempo che precede quello che il Della Corte⁹ oggi suppone sia stato nel 23 a. Cr. « il crollo di Mecenate »; le elegie etiologiche, quelle rievocanti il mitico passato o celebranti il solido presente politico di Roma sarebbero state finalmente composte all'ultimo dietro personale sollecitazione di Augusto, ma affiancate comunque da elegie in cui il ricordo della bellezza di Cinzia o la commossa apparizione della sua figura avrebbero ribadito l'aspetto essenziale della personalità sentimentale e artistica del poeta. Basta rileggere la mia relazione nel volume commemorativo del 1986 per scovare numerose conferme di questo singolare atteggiamento di Properzio. In II, 7, esprimendo il compiacimento con Cinzia per l'abolizione della *lex marita*, il poeta offre « uno degli esempi più convincenti della libertà di tono con cui... si comporta di fronte ad Augusto, con la scusa di trincerarsi dietro alla topica dell'elegia erotica ». A chi gli osserva che è *magnus Caesar* egli obietta, quasi a restringere il valore della constatazione, *Sed magnus Caesar in armis*, e « i vv. 13-14 dimostrano che proprio questa grandezza è ostica al poeta che non si sogna di servirla e meno che mai

⁹ Op. cit., p. 28.

di fornire figli che possano contribuirvi¹⁰. Si pensi che il poeta parla con sdegnoso distacco proprio di quella prospettata spedizione contro i Parti di cui Augusto ereditava il proposito dal padre adottivo e che faceva sbandierare dai poeti a lui fedeli! »¹¹. In II, 10 Properzio « ricorda la battaglia d'Azio come una delle tante sciagure perturbatrici della pace agognata dagli innamorati; cfr. vv. 43-46... Dobbiamo addirittura ammirare il coraggio di Properzio nel ricordare Azio solo come una delle sciagurate battaglie in cui da entrambe le parti Roma doveva piangere suoi figli caduti e nell'affermare che l'Urbe era ormai stanca, soffocata dal compito di organizzare trionfi. L'atteggiamento di contrasto fra l'elegia erotica e gli scopi laudativi del regime che Mecenate voleva instillare fra i poeti non è stato mai formulato con così cruda evidenza »¹². In III, 5 si inizia con uno sdegnoso rifiuto dell'idea

¹⁰ *Unde mihi Parthis natos praeberè triumphis? / Nullus de nostro sanguine miles erit.* Al v. 13 accetto l'emendamento *Parthis* del Ruhnken (ricavabile dall'edizione del Burman e normalmente usato accanto a *Parthicus*) a *patriis* dei codici, anche se esso appare *non necessarium* a G.C. GIARDINA (*Properti elegiarum liber II*, Torino 1977, p. 141) e se la lezione *patriis* è accettabile e va forse ricollocata in primo piano. Ma la proposta del Ruhnken accentua la malizia della riflessione properziana; e perciò sono ancora indotto ad accettarla.

¹¹ Cito dalla mia relazione in op. cit., pp. 84-85. Di lì provengono anche le altre citazioni trascritte successivamente. Ivi ho anche ricordato che F. DELLA CORTE, *Le "leges Iuliae" e l'elegia romana*, in *Aufstieg und Niedergang*, XXXIII, 1 (p. 542), ha posto in chiaro che gli elegiaci avvertono come antagonisti gli aderenti alle *leges maritae* augustee e che « se loda i matrimoni altrui, Properzio è irriducibilmente nemico della politica demografica di Augusto ».

¹² In op. cit., p. 86 ho ricordato che nella sua edizione commentata (pp. 90-91) F. CALONGHI ha inserito la medesima osservazione.

della guerra e un'integrale concordanza dell'ideale della pace con quello dell'amore e si chiude con una sprezzante e ironica allusione a chi vuol vendicare sui Parti la morte di Crasso¹³.

Insomma la ricorrenza del bimillenario properziano è un'occasione propizia per ricordare che in pieno circolo di Mecenate, grazie al suo successo di poeta erotico, occupava uno dei primi posti un autore che sembrava andare alla caccia di ogni pretesto per lanciare frecciate contro le glorie e gl'ideali del regime augusteo, che persino nel l. IV e nelle elegie che in esso sacrificano « al proponimento d'essere il Callimaco celebratore del regime », e che in fondo sono solo due, la sesta per il tempio ad Apollo dopo Azio e la decima per le origini di Giove Feretrio, si affacciano motivi del più autentico Properzio dissacratore del *tout va très bien* dell'ideologia ufficiale: già IV, 3 manifesta la più aperta condanna della guerra¹⁴ e proprio IV, 10, l'elegia di Giove Feretrio, contiene ai vv. 24-30 un compianto di Veio che è evidentemente un'allusione dolorosa alla rovina di Perugia:

*Heu! Veii veteres, et vos tum regna fuistis
et vestro posita est aurea sella foro:
nunc intra muros pastoris bucina lenti
cantat et in vestris ossibus arva metunt*¹⁵.

¹³ Anche questo luogo mi conforta ad accettare l'emendamento *Parthis* in II, 7, 13.

¹⁴ Il compianto E. PASOLI lo riconosce in *Il libro quarto delle elegie*, Bologna 1966 pp. 25 e 52 e trova nel carne (p. 40) una vera e propria requisitoria contro le guerre di conquista.

¹⁵ In *Bimillenario*, cit., p. 94 per un errore di stampa il v. 24 è seguito senza interruzione dal v. 27, senza che si dia segno della distanza dell'uno dall'altro.

E IV, 4, una delle elegie evocanti le memorie passate, quella di Tarpea, presenta l'eroina proprio come un esemplare modello di quella passione, l'amore illecito, che il mondo poetico del l. IV sembrava voler trascendere¹⁶. In conclusione la poesia properziana fino alle sue ultime manifestazioni è un documento della problematica ambivalenza delle idee correnti nella Roma augustea: si gioiva per la pace raggiunta nella potenza, si riconosceva ad Augusto il merito di averla assicurata, ci si orientava per la restaurazione e la salvaguardia degli ideali originari, ma non si dimenticava il duro prezzo di lutti che tutto questo era costato, si persisteva a individuare nel *princeps* uno dei responsabili delle amare traversie del passato, si sentiva annidato in questo ricordo il pericolo che risorgessero le contese e le crudeli prepotenze che avevano sconvolto i tempi del turbinoso rimescolio. Il prossimo futuro avrebbe fornito piena ragione a questi timori; la corrente contestatrice, che sonnecchiava sotto Augusto, ma ogni tanto esplodeva come con la congiura di Cepione, con gli scritti di Labieno, suicidatosi quando fu decretato che essi fossero bruciati, coi libelli di Cassio Severo, provocando reazioni del regime come quella ora ricordata e i provvedimenti dell'8 d. Cr.¹⁷, cagionò i dissesti incominciati sotto Tiberio e aggravatisi negli anni dei monarchi successivi fino all'età dei Flavi. Uno dei periodi più significativi e più drammatici dell'antica storia di Roma trova la sua radice nello spirito di animosa antinomia che si nasconde anche nel plurivalente atteggiamento ideologico della poesia properziana, che non per nien-

¹⁶ Le mie osservazioni sulla frequenza nel l. IV dei temi consoni alla precedente elegia properziana d'amore in *Bimillenario*, cit., p. 92.

¹⁷ Cfr. la mia *Storia della letteratura latina*, pp. 501-2.

te essendo « poesia di città », rispecchia gl'impulsi più profondi affioranti nel mondo della metropoli. Ecco perchè giudichiamo prezioso prendere le mosse dal bimillenario faticosamente stabilito della morte del poeta umbro per tracciare la genesi di un fenomeno storico capitale nell'interminabile, fascinosa vita dell'eterna Roma.

ETTORE PARATORE



Ferdinando Lisandroni scultore romano

Tra i molti scultori che alla fine del '700 gravitavano intorno ai Musei Vaticani, Ferdinando Lisandroni è certamente uno dei più attivi ¹.

Della sua vita si sa molto poco; era nato a Roma, abitava « vicino all'antica posta di Milano » ², ed aveva lo studio « a S. Ignazio » e precisamente nell'edificio del Seminario Romano in Via del Seminario, probabilmente rimasto inutilizzato dopo la soppressione della Compagnia di Gesù.

Nello studio, che era in comune con Antonio D'Este, il segretario ed amico del Canova, svolse una intensa attività di restauratore di opere d'arte antica e, come tutti gli scultori del suo tempo, esercitò anche il commercio delle antichità.

Nel 1803, a seguito della emanazione della costituzione di Pio VII del 1^o ottobre 1802 diretta al Cardinale pro-camerlengo Giuseppe Doria Pamphilj, che prescriveva l'obbligo delle « assegni » per i possessori di opere d'arte antica,

¹ La forma del cognome più comunemente usata è *Lisandroni* ma talvolta figura anche il cognome *Alessandroni* e *Lissandroni*.

² E' difficile localizzare questo toponimo in quanto la « posta di Milano » fu più volte spostata. Nel MARTINELLI (*Roma ricercata* ed. 1664, p. 174) si dice che era a piazza Pasquino ma che era stata « trasportata pochi mesi sono in strada Ferratina alias Fratina »; nel VALESIO (*Diario* 1734 ed. SCANO V, p. 662) al 27 gennaio si annota che fu aperta per la prima volta una nuova posta di Piemonte e Milano « in una casa posta accanto la chiesa del SS. Sudario della Nazione piemontese ». Debbo questa ultima segnalazione alla cortesia del dott. Olivier Michel.

denunciò quanto si trovava presso il suo studio³. La sua attività risulta attraverso le notazioni del « Diario Ordinario » e le « Giustificazioni del Museo Pio-Clementino » tra il 1778 e il 1793⁴.

Nel 1803, come si è già detto, era ancora in vita ma nulla si conosce della sua attività nel corso dell'800; probabilmente morì nei primi anni del secolo.

Ai suoi tempi ebbe una certa fama tanto che il « Diario Ordinario » non esita a definirlo « valente », « virtuoso » e addirittura « celebre ».

Le prime opere di cui si abbia notizia sono quelle eseguite a S. Lucia del Gonfalone durante il rinnovamento della chiesa avvenuto tra il 1761 e il 1765. « La scoltura nella volta (stucchi), e per tutta la Chiesa in diversi luoghi, come anche la raggiata con gloria d'Angeli, e puttini nell'Altar Maggiore, è opera delli scultori Sig. Innocenzo Spinazzi Romano e del Sig. Ferdinando Lisandroni Romano ». « La statua di S. Lucia nella seconda Cappella a mano destra è disegno e modello del sunnominato Sig. Innocenzo Spinazzi e Ferdinando Lisandroni »⁵.

³ Arch. Stato Roma, Camerale, II ABA b. 7 n. 200 e Arch. Musei Vaticani, busta 1.

La denuncia fu fatta insieme con Antonio D'Este e comprendeva 11 statue, 30 torsi, 78 teste e busti, 2 bassorilievi, 298 ornati, due cippi istoriati. Le opere erano offerte in vendita al prezzo di sc. 2229. Se il documento è definitivo, come sembra, il complesso fu acquistato dai Musei Vaticani, per 1700 scudi.

Precedentemente, tra il 1770 e il 1775, il Lisandroni si era associato a Gioacchino Falcioni (O. ROSSI PINELLI in « Ricerche di Storia dell'Arte » 13-14, 1981, p. 45). Un contratto per l'affitto dello studio a S. Ignazio nel Vicolo detto Il Gallinaro per la somma di 45 scudi annui, nel Palazzo del Seminario Romano, in data 8 gennaio 1797, è in Not. Capitolini, Not. Cherubini, uff. 38, b. 322. Ringrazio vivamente il dott. Olivier Michel per la cortese segnalazione.

⁴ Arch. Stato Roma, Camerale II, A.B.A., bb. 18-27.

Tutte queste opere non esistono più perché sono state eliminate nel restauro della chiesa diretto da Francesco Azurri al tempo di Pio IX (1859-1866).

Dieci anni dopo l'artista eseguiva alcune decorazioni in scultura nella parte superiore della facciata di S. Maria in Aquiro completata su disegno di Pietro Camporese il Vecchio (1774).

Il « Diario Ordinario »⁶ ricorda « li ottimi lavori di scultura ed intaglio consistenti in due Profumiere, una Ghirlanda di Rose a piedi della Croce, sotto la quale si vede nel timpano della facciata l'Arme della ch. mem. di Monsig. Silvestro Tosquez, insigne Benefattore del Luogo Pio, sostenuta da due Putti, il tutto ottimamente eseguito dal valente scultore sig. Ferdinando Lissandroni Romano che ne ha riportata la comune approvazione ». Come si vede si tratta di lavori abbastanza modesti dei quali peraltro finora non si aveva notizia⁷.

Un'altra opera del Lisandroni, di cui ho dato recentemente una breve segnalazione⁸, è il monumento esistente nella chiesa di S. Stefano Nuovo a Fiano Romano, che conserva i precordi di D. Pietro Gregorio Boncompagni Ottoboni duca di Fiano (1715-1758) commesso dal figlio Alessandro; è opera congiunta dell'architetto Giuseppe Scaturzi e del Lisandroni.

Gli fu inoltre fatto eseguire un busto di Pio VI maggiore del vero per la « Stanza degli Ordegni » della Zecca Pontificia, rinnovata da quel pontefice, che fu posto in opera nel febbraio 1779.

⁵ « Diario Ord. » 7554 del 10.11.1765.

⁶ « Diario Ord. » 76 del 23.9.1775.

⁷ M. D'ONOFRIO-C.M. STRINATI, *S. Maria in Aquiro (Le chiese di Roma illustrate* 125), Roma, 1972.

⁸ « Diario Ord. » 200 del 30.11.1776; PIETRANGELI in « Lazio ieri e oggi » XXIII, n. 6, giugno 1987, pp. 126-127.

Questo busto, tra il 1930 e il 1934 fu prelevato dall'edificio della Zecca — tuttora esistente in Vaticano ma adibito oggi ad altri usi — e collocato nel museo; era attribuito dubitativamente al Ceracchi⁹.

Lo scorso anno fu da me fatto collocare nella Galleria delle Statue (fig. 1) e ora si può assegnare con sicurezza la sua paternità al Lisandroni, grazie ad un passo del « Diario Ordinario »¹⁰.

E' un'opera di buona esecuzione che dimostra il notevole mestiere di questo artista, tanto modesto da non lasciare nemmeno la firma su questa scultura.

Un altro busto di Pio VI fu commesso al Lisandroni dal Card. Pallotta pro-tesoriere e collocato nel suo appartamento a Montecitorio « nella seconda anticamera del Palazzo... nel quarto abitato dal sopralodato E.mo Porporato »¹¹. Non ho fatto ricerche sul posto ritenendole inutili; non so dove il busto attualmente si trovi.

Ma l'attività di restauro per conto dei Musei Vaticani è la più importante tra quelle svolte dal nostro scultore; essa si sviluppa con continuità e dura per ben 15 anni. Tale attività non ha luogo in Vaticano ma nello studio dell'artista; assai frequenti sono infatti nelle « Giustificazioni » le notazioni di opere trasportate nello studio per essere restaurate o ritirate dopo il restauro.

Ad un certo momento sembra che egli abbia appaltato il « risarcimento » — come allora si diceva — di tutte le

⁹ G. DALTRÖP in « Boll. Musei Vaticani » I, 3, p. 26. Il busto reca il n. 235.

¹⁰ « Diario Ord. » 432 del 20.2.1779. E' così descritto: « busto di marmo più grande del naturale, rappresentante la Sant. di N. Sig. Papa Pio VI, felicemente regnante, egregiamente lavorato dal virtuoso Scultore Sig. Ferdinando Lisandroni Romano ».

¹¹ « Diario Ord. » 464 del 12.6.1779.



Ferdinando Lisandroni - Busto di Pio VI (Musei Vaticani, Galleria delle Statue).
Foto Musei Vaticani

opere che si venivano recuperando nello scavo pontificio di « Roma Vecchia » (Villa dei Quintili) che passano esclusivamente per le sue mani prima di essere introdotte nel museo.

Lo scavo si svolse tra il 1783 e il 1792; non vorrei tornare a menzionare tutte le opere che vi furono trovate avendo già tentato di elencarle in appendice al catalogo dei Musei Vaticani di Georg Lippold¹². Si tratta di una ventina tra statue e statuette, una quindicina tra busti e teste, dodici tra rilievi e sarcofagi, quattro iscrizioni, gruppi decorativi, animali e perfino tavolini e cantoniere in marmi colorati i cui piani sono stati realizzati con blocchi di marmo segati o con resti di pavimenti in *opus sectile* o mosaico trovati negli scavi.

Tra queste opere si trovavano alcune sculture che, secondo la mentalità del tempo, furono ritenute duplicate e quindi alienabili; esse passarono nella collezione privata del duca Luigi Braschi Onesti nipote del papa e da questa nei musei del Louvre e di Monaco: si tratta di due esemplari del « Putto con l'oca » di Boethos¹³, uno dei quali sequestrato dai Francesi e l'altro venduto al re di Baviera, e della Afrodite Braschi di Monaco. Tra gli altri restauri fatti dallo scultore, nei quali si rivela una notevole abilità tecnica e una non comune conoscenza dell'arte classica, ricordiamo solo i più importanti dividendo le sculture, per maggiore comodità, secondo i luoghi di provenienza: Fauno e « Ganimede » da Urbisaglia (Statue 406 e Candelabri VI, 14); Priapo da *Castrum Novum* (Belvedere, Gabinetto Hermes); attore ed Hermes da Palestrina (Candelabri VI, 19 e Belvedere, Gabinetto del Perseo); busto di Antonino Pio, sta-

¹² G. LIPPOLD, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, III, 2, Berlin, 1956, pp. 542-44.

¹³ Un altro esemplare nella Galleria dei Candelabri IV, 66.



Statua di « Sabina come Venere celeste » restaurata da Ferdinando Lisandroni (Musei Vaticani, Gabinetto delle Maschere). Foto M. Vat.

tuetta di Apollo, statuetta di Thanatos (Candelabri IV, 53), Amorino, trovati nel 1789 ad Ostia; urna di Veiania Priscilla (Candelabri II, 65), Eracle (Belvedere, Gabinetto dell'Hermes), vaso di alabastro (Candelabri II, 25), statuetta di « Adriano » (Candelabri II, 57), « Geta » (Busti 345), fanciullo isiaco (Busti 372), tutti trovati nello scavo dell'Orto contiguo alla spezieria dell'ospedale del *Sancta Sanctorum* al Laterano; la « Sabina come Venere Celeste » (Maschere 429) (fig. 2), la Livia orante (Busti 352), l'« Augusto velato » (Caio o Lucio Cesare, Croce Greca 579), una delle Muse sedenti colossali (Croce Greca 569 o 587) e probabilmente anche il grande togato (Croce Greca 592), tutti provenienti dagli scavi di Otricoli; la statuetta di Athena (Belvedere, Gabinetto del Perseo), il busto di Annio Vero (Busti 347); la Ninfa con conchiglia (Belvedere, Gabinetto del Laoconte), il piccolo busto di Sofocle (Muse 492) rinvenuti nel Giardino del Conservatorio delle Mendicanti (Villa Rivaldi); il « Nicchio di Todi » (Belvedere); il busto colossale di Giulia Domna dal Quadraro (Sala Rotonda 554) e molte altre sculture. Tra le opere vendute dal Lisandroni ai Musei ricordo un torso di Apollo « stupendo », la figura giacente di *Faenia Nicopolis* (Statue 416 b), un rilievo con ghirlanda e candelabro (Muse 536), il cippo del Sole (già Statue 416 b), l'iscrizione delle Terme Eleniane (Croce Greca 586 e 591), un gruppo dei Niobidi (Statue 401), altre opere non identificabili, citate nei documenti del '700 e, in aggiunta, quelle acquistate successivamente, in blocco, al principio dell'800.

E' strano che dopo una attività modesta ma assai intensa di scultore e di restauratore, il nome di questo artista romano sia stato completamente dimenticato tanto da essere ignorato dalle enciclopedie e dai dizionari degli artisti.

E' sembrato quindi doveroso rievocarne la memoria in questa breve nota.

CARLO PIETRANGELI

La poesia romanesca in tempo di guerra

Noi, non più giovani, ricordiamo con amarezza angosciata le tristi vicende dell'ultima guerra mondiale durata quattro interminabili anni dal 1940 al 1944 di cui forse il più triste periodo fu quello compreso fra la seconda metà del 1943 e il giugno del 1944 quando, dopo che l'8 settembre 1943 venne da noi firmato l'armistizio con gli anglo-americani e cominciarono le sanguinose rappresaglie dei tedeschi che da quell'armistizio si ritennero traditi dagli italiani con loro precedentemente alleati. I bombardamenti non risparmiarono nulla: erano scempi tremendi che si abbatterono sulla città di Roma. Chi — ora avanti con gli anni — non ricorda lo schianto della basilica di S. Lorenzo fuori le mura e dell'attiguo camposanto avvenuto il 3 marzo 1944? Fu un uragano sacrilego di bombe su quel tempio còlto all'improvviso; dei mosaici preziosi, dei tabernacoli, delle colonne, degli altari, dei monumenti non restò che un cumulo di rovine fumanti, mentre al Verano centinaia di tombe furono scoperciate e divelte. Tutti ricordiamo il Papa Pio XII accorso sul luogo, inginocchiato e pregante fra quelle rovine e fra i feriti del quartiere grondante sangue che macchiò anche la tonaca bianca del Pontefice!

E chi non ricorda (e non lo dimenticherà finché Dio gli darà vita) l'eccidio feroce di via Rasella verificatosi il 23 marzo del 1944? Uno sciagurato italiano gettò una bomba contro una colonna tedesca di polizia in transito per quella strada; in seguito a quell'inutile attentato morirono 32 uomini tedeschi. Scattò subito la rappresaglia nemica e 320

italiani (10 per ogni perito, così come disponeva la legge di guerra) fermati a caso nei pressi del luogo dell'attentato vennero trucidati. Essi furono prelevati non soltanto fra quelli che, per loro sciagura, si trovavano, ignari e innocenti in transito lungo la strada stessa; ma anche presi a caso nei palazzi e nei negozi siti nei pressi del luogo dell'eccidio. I 320 infelici strappati alle proprie famiglie e alle loro abitazioni: avvocati, medici, professionisti, operai... furon caricati su furgoni e trasportati in una cava di pozzolana sulla via Ardeatina e colà mitragliati — poveri martiri — senza processo, senza conforto religioso ignorando, nell'istante tragico e irrevocabile, perchè e per chi andavano a morire. Poi la cava fu fatta saltare in aria e seppellì sotto la terra frantumata le innocenti vittime, molte delle quali urlavano ancora!

Quando i tedeschi, impossessatisi di Roma, l'11 settembre 1943 vi spadroneggiavano, ordinarono il coprifuoco dalle 19 di ogni sera al mattino seguente e allora la città cadeva nel buio. Anche dentro le case bisognava abbassare la luce affinché non fuoriuscisse dalle finestre. Nei primi giorni ci sembrava quasi impossibile di dover vivere come gli antichi cristiani nelle catacombe. Si girava per Roma da ciechi, tastando i muri e riconoscendo a stento il portone di casa. Uomini misteriosi facevan la caccia alle luci che incaute occhieggiavano da qualche finestra e, se ciò accadeva, sentivi urlare: « Luce, luce! » e pareva ai distratti che si inneggiasse al dittatore (scambiando la lettera « L » con una « D ») che alla vigilia dell'inizio del non desiderato, né giustificato conflitto, si era affacciato tracotante al balcone di palazzo Venezia promettendoci una rapidissima vittoria.

La notte si dormiva, con un occhio solo o si vegliava paventando l'urlo lugubre delle sirene annuncianti l'incurSIONe dall'alto. Di giorno, spesso, militi in uniforme fermavano gli uomini, esaminavano i loro documenti personali

e, se trovavano qualcosa poco chiara, invitavano i malcapitati a seguirli e giunti al comando tedesco, c'era da temere un sequestro e l'invio in campi di lavoro senza dare nemmeno il tempo di avvertire le famiglie. Per coloro che opponevano un rifiuto c'era pronta una schioppettata.

Nemmeno in autobus o in tram si poteva star tranquilli ché c'era da aspettarsi una visita improvvisa e un prelevamento dei passeggeri più validi. Ricordo una triste mattina durante la quale mi trovavo su di un tram per recarmi a visitare un amico ammalato, quando ad una fermata una voce ci gridò: « Ommuni, squajateve che c'è la retata! » Figurarsi il trambusto! Io scesi di corsa e, come un lepre, m'introdussi nel primo portone aperto che trovai e, col fiato in gola, salii fino all'ultimo piano che era quello della terrazza la cui porta d'accesso era, però, chiusa. Non osai bussare a qualche uscio per chiedere asilo temendo un rifiuto o peggio e perciò mi sedetti sull'ultimo gradino occhieggiando di tanto in tanto dalla tromba delle scale se non vi fosse qualche sorpresa. Per fortuna un silenzio rassicurante regnò per oltre un'ora; poi mi feci coraggio e ridiscesi fino al portone, guardai in giro, tutto era tranquillo. M'incamminai, questa volta a piedi, per raggiungere la mia abitazione e domandando, ad ogni crocicchio, ad ogni piazza che traversavo, a qualche viandante che mi veniva incontro se, dietro di lui, avesse per caso incontrato pattuglie di tedeschi in perlustrazione. Per fortuna tutto andò bene e riguadagnai in fretta la sospirata piazza dell'Orologio dove allora risiedevo.

Durante quell'interminabile periodo in cui si visse nel terrore dell'imminente pericolo dei sequestri e di essere strappati alla vita civile, alle famiglie, alle case, alcuni, per bontà d'animo, avevano anche accolto profughi improvvisati che, inclusi nella lista dei sospettati indesiderabili, avevano dovuto abbandonare le loro abitazioni e chiedere ospitalità

a persone estranee alla propria famiglia. Ma quale terrore regnava allora in quella casa, sia fra gli ospitanti e sia fra gli ospiti! Ad ogni suonata di campanello alla porta d'ingresso si paventava l'evento di qualche spiacevole sorpresa e allora erano fughe dell'ospite e occultamenti più sicuri.

Noi ne ospitammo più d'uno di questi fuggiaschi e ricordo il panico che mi investì quando, ad una suonata di campanello, andai ad aprire la porta di casa e mi trovai in presenza di due agenti in divisa. Pensai subito: — E' fatta! Qualche spiata mi ha tradito! — Invece quelle due inaspettate persone venivano a chiedere informazioni biografiche a me che ero stato proposto per la nomina a cavaliere ufficiale della Corona d'Italia! Anche al telefono con amici si usava prudenza e si adoperava un linguaggio convenzionale: « C'è aria di pioggia stamane; è meglio non uscire di casa ». Il che significava che c'era in atto qualche retata.

E la fame? La fame era terribile: si viveva con la tessera del pane che non ci consentiva altro che piccole razioni di viveri e chi, come me, aveva figli da sfamare, doveva ricorrere alla così detta borsa nera dove si acquistava, a prezzi da strozzo, qualche cosa da mettere sotto i denti.

Ricordo che un provvidenziale amico abitante a Capranica di Sutri, dove possedeva bottega di generi alimentari, mi teneva in serbo una grossa quantità di farina che avevo acquistato. Ogni domenica, quando ero libero dall'ufficio, all'alba inforcavo la bicicletta munita di un capace portapacchi e percorrevo i circa 40 chilometri di strada che mi separavano da quel paese dove l'amico, non soltanto mi rifocillava con un copioso pranzo, ma mi forniva altresì abbondanti cibarie che, ben legate sul portapacchi, scariavo a casa dove servivano a sfamare la famiglia per una settimana. Talvolta incontravo durante il viaggio d'andata qualche anima benefica alla guida di un camion vuoto, che

cortesemente mi accoglieva sul veicolo con la bicicletta e mi accompagnava per un buon tratto di strada, sollevandomi da buona parte della fatica. Ma, quando al ritorno ero carico del prezioso fardello, preferivo affrontare il viaggio tutto da solo, giungendo a Roma più morto che vivo anche per la paura di qualche malincontro che mi rubasse il bagaglio! Ricordo quella volta che, impaurito dal rombo di alcuni aeroplani che volavano bassi, mi buttai tremante in una specie di cunicolo fiancheggiante la strada dove il pacco dei viveri si sciolse e seminò in terra buona parte della preziosa mercanzia! Avventure queste che riempivano tutte le giornate festive destinate al riposo e mi rimandavano in ufficio il lunedì mattina, ogni volta più smagrito e logoro, sì da temere il peggio per la mia salute. Sfortunatamente, o per buona sorte, la bicicletta che custodivo in uno sgabuzzino nel cortile di casa mi venne rubata e dovetti forzatamente interrompere i miei avventurosi viaggi e tornare alla esosa borsa nera romana.

Questa lunga premessa ho scritto per ricordare pallidamente agli anziani e per informare i giovani di quanto, non solamente quella disgraziata disavventura di guerra sia stata fatidica anche per noi cittadini che non eravamo al fronte; ma ugualmente fatale lo sia ogni evento bellico che, vinto o perduto, rappresenta sempre una sciagura per le popolazioni che lo hanno subito, le cui conseguenze dolorose arrecano danno alla economia nazionale, alla salute pubblica e alla politica interna del Paese.

Perciò, il poeta dialettale che parla con la lingua del popolo e al popolo stesso si indirizza riportandone i pensieri, non può che condannare, sia con la satira, sia col sentimento, qualsiasi evento e maggiormente quelli indesiderabili come appunto il conflitto bellico. Ed eccolo riferirsi con la poesia mordace ad argomenti che sono in margine alla guerra e si riflettono sulla vita sofferta tutti i giorni

dai cittadini in mezzo alle più dolorose privazioni che il poeta sottolinea, talvolta con agro dolce ironia e con quell'umorismo che nasconde sempre una filosofia amara e dolente.

Per esempio, Gino Castellani (spentosi negli ultimi giorni dello scorso febbraio) che pubblicò nel 1945 un prezioso libretto di 31 pagine dal titolo « Da la marcia su Roma a le Filippe Mòrise » contenente 62 sonetti fra cui molti satirici, scrisse, ricordando la fame di quel tempo, il seguente sonetto:

LA FAME

Ner mentre tutto annava a la rovina,
er popolo italiano diggiunava.

— Ciò 'na fame — diceva Caterina
e io je risponnevo: — Ciò 'na bava!

La panza se toccava co' la schina,
lo stommico languiva e se lagnava,
le pile s'ammuffivano in cucina
e er gabinetto poco lavorava.

Intanto, gerarconi e gerarchetti
dormiveno davvero sur guanciaie
e facevano stragge de spaghetti.

Mentre er fascista — quello onesto — quello,
a pranzo se magnava l'ideale
e a cena rosicava er manganello.

E ancora, ecco la descrizione dei dialoghi, piuttosto illusori che si svolgevano in mezzo al popolo quando si estenuava ogni giorno di più nell'attesa dell'agognato arrivo a Roma degli alleati anglo-americani che il 22 gennaio 1944 sbarcarono ad Anzio; ma per ben quattro mesi vi furono inchiodati dai tedeschi e ciò fino al 25 maggio dello stesso anno quando riuscirono a sfondare l'esercito germanico:

IN ATTESA DE L'ALLEATI

- Veranno l'alleati o nun veranno?
- Come? Nu' l'hai saputo? Stanno a Arbano.
- Ancora a Arbano? E quanno ariveranno?
- Chi va piano, va sano e va lontano...
- E, dico, da magnà che porteranno?
- Tutto: formaggio, latte, carne, grano
e sta' tranquillo che ciaffogheranno
de scatole e precitutto americano.
- Da magnà ce l'avremo da spregasse!
- Mbè, da spregasse no, ma in abbonanza...
- Che dichi? sarà er caso de purgasse?
- Purgasse? Embè sarebbe esaggeranza;
ma insomma.. si nun antro pe' levasse
le ragnatele che ciavimo in panza!

E poi:

CHACCHIERE ALL'OSTERIA

- Sôra Nunziata, mezzo litro asciutto!
- C'è gnente da magnà? — Nun ne parliamo!
- E quele pagnottelle cor precitutto,
sôra Nunziata, quanno le rifamo?
- Eh, presto! Mò è passato er punto brutto.
Appena ariveranno le rifamo.
- Che porteranno? — Porteranno tutto.
- Se sbrigassero! E' un pezzo ch'aspettamo!
- Londra che dice? — Parla a note chiare:
« Otre a cannoni e armi, porteremo
carne, legumi e grano ». — Che te pare!
- Se sbrigassero ahò, nun vedo l'ora.
Mannaggia che magnate se faremo
si a ciancicà saremo boni ancora!

Cencio Galli (1903-1985), ricordando anche lui la guerra 1915-18 parla umoristicamente del nonno che fu allora al fronte ed ora, da vecchio (forse un poco rinciuchito) scherza ricordando quei calamitosi tempi stando seduto all'osteria:

L'INSEGNE DE VITTORIO VENETO

A nonno j'hanno dato la medaja
de la guera der quinnici diciotto,
ricordo de quann'era giovinotto
che giostrava sur campo de battaja.

Sippuro, quanno parla, mò zagaja,
doppo che s'è scolato più d'un gotto
agguanta er mezzo litro dar de sotto
l'istesso come fusse 'na mitraja..

Eppoi lo punta verso l'oste e fa,
accompagnanno er gesto co' la mano:
— Attenta Pippo, tiè: ta-ra-ta-ta! —

Allora l'oste agguanta er bottijone,
riempie... la mitraja e: — Sor Giovà,
se spara mejo co' 'sta munizione! —

Giorgio Roberti, dinamico presidente del Centro Romanesco Trilussa che sta acquistando tante benemerenze a Roma, valoroso poeta anche lui, col sonetto intitolato « L'educazione », fa una dolente constatazione filosofica sul tempo nostro che, purtroppo, specialmente nell'irrequieto oriente, è più indirizzato verso la guerra che verso la pace.

L'EDUCAZIONE

T'impareno a distingue' la parola
e a fa' li primi passi cor girello.
E poi li primi giochi e poi la scola,
le favolette e er primo bastoncello...

T'impareno ch'er prossimo è un fratello
e che er monno è 'na bella famijola,
te fanno volé bene ar poverello,
te fanno rispettà la maschiettolà.

T'impareno a protegge' er gatto, er cane,
la tigre, l'ucelletti, lo scimmiotto
e a cede' er posto a le persone anziane.

E, dopo 'sta gran bella tiritera,
mànneno tutto a carte quarantotto
e t'impareno l'arte de la guerra.

Le feste, come Pasqua e Natale, furono allora quasi dimenticate da coloro che usavano celebrarle con il tradizionale cenone di magro del 24 dicembre e col capretto e l'agnello nel giorno della resurrezione del Signore. I romani affamati rimpiangevano i tempi della spensierata abbondanza di quei giorni benedetti. Ecco il poeta Arnaldo Di Biagio riportare dalla voce del popolo il ricordo appunto della carestia e dell'angosciosa mancanza di viveri nel tempo di guerra col sonetto intitolato così:

TEMPO DE GUERA

— Erano tempi brutti, fijo bello! —
diceva sempre pôra nonna mia.

— Tempi che a Roma, nun te fo bucia,
la fame se tajava cor cortello.

E hai voja a recità la litania
ar santo grosso e ar santo poverello!
ché, sta' sicuro, drent'ar callarello
nun ce fioccava manna de messia.

P'accaparasse un pugno de farina,
un goccio d'ojo, un pizzico de sale,
c'era da pedalà sera e mattina.

E quanno in un procojo o in un casale
scovavi mezz'abbacchio o 'na gallina,
pareva fusse festa nazzionale.

Ma, per lo più pensose e tristi erano le poesie scritte durante la guerra. Ed ecco la voce accorata di Trilussa nella stupenda lirica scritta durante la prima guerra mondiale proprio il giorno di Natale del 1916 immaginando il Bambino Gesù che a quel tempo nasce nella grotta ed esprime la sua meraviglia alla vergine Maria per aver trovato il mondo sconvolto dai sanguinosi combattimenti.

NATALE DE GUERA

Ammalappena che s'è fatto giorno
la prima luce è entrata ne' la stalla
e er Bambinello s'è guardato intorno.
— Che freddo, mamma mia, chi m'ariscalla?
— Fijo, la legna è diventata rara
e costa troppo cara pe' compralla...
— E l'asinello mio dov'è finito?
— Trasporta la mitraja
sur campo de battaja: è requisito.
— Er bove? — Puro quello
fu mannato ar macello.
— Ma li Re Maggi ariveno? — E' impossibile
perché nun c'è la stella che li guida;
la stella nun vò' uscì: poco se fida
pe' paura de quarche diriggibile... —
Er Bambinello ha chiesto: — Indove stanno
tutti li campagnoli che l'antr'anno
portaveno la robba ne' la grotta?
Nun c'è neppure un sacco de polenta,
nemmanco 'na frocella de ricotta...

— Fijo, li campagnoli stanno in guerra,
tutti ar campo e combatteno. La mano
che seminava er grano
e che serviva pe' vangà la tera
adesso viè' addoprata unicamente
per ammazzà la gente...
Guarda laggiù li lampi
de li bombardamenti!
Li senti, Dio ce scampi,
li quattrocentoventi
che spaccheno li campi? —
Ner di' così la Madre der Signore
s'è stretta er fijo ar còre
e s'è asciugata l'occhi co' le fasce.
Una lagrima amara pe' chi nasce,
una lagrima dolce pe' chi mòre.

La maggior parte dei poeti romaneschi del tempo calamitoso della guerra non fecero altro che additare al mondo sciagure più gravi che dalla guerra stessa scaturiscono. Quando si parla, per esempio, di figli che partono per il fronte e non ritornano, l'ala della poesia batte per un volo più alto e il poeta non può più affidare i suoi versi allo scoppiettio della satira.

Allora vengon fuori liriche come quella che abbiamo riportato ora o come la seguente che Nino Ilari (1862-1936) scrisse il 16 marzo del 1916 in occasione della partenza del figlio Aldo che tornava al fronte dopo essersi ristabilito da una recente ferita alla mano destra riportata in battaglia.

La pena del vecchio padre che resta per la seconda volta solo in trepida attesa pervade ogni verso del componimento:

A MI' FIJO ALDO

Va', fijo bello mio, va' berzajere!
Parti contento, va' dove er destino
te porta e nun pensà si stai lontano,
ché tanto me starai sempre vicino
cor côre e cor pensiero.
Tu fijo benedetto,
parti co' 'na ferita ne' la mano;
io resto qui e t'aspetto.

Mò sei partito e nun m'hai visto piagne'
perché tenevo er pianto rinserato
ner côre co' le pene ch'ho provato!
Tu non hai fatto un lagno né un lamento;
ma chi t'ha visto drento?

E mò, fa' er tu' dovere e fatte onore
da bravo e bon sordato.
Si tu nu' lo facessi, fijo amato,
sarebbe un gran dolore.

De fronte a la battaja,
nun devi avé paura de' la morte;
la secca se la squaja
si vede l'omo forte!

E poi, fijo mio bello, sta' sicuro
che tu nun morirai,
perché si tu morissi, nun sia mai,
si tu morissi... morirebb'io puro!

E così la voce grave del poeta Giulio Cesare Santini (1880-1957) sullo stesso argomento del figlio non più tornato dalla guerra, si vela di una malinconia senza conforto nel pensiero della madre che rievoca la fanciullezza del figlio perduto, nei due stupendi sonetti che recano il titolo:

LI SORDATINI

I

Je li cromptava mamma e lui, contento,
l'appiccicava tutti sur cartone,
l'arintajava co' 'na perfezzione
che staveno su dritti in un momento.

Ereno, se pô di' d'ogni nazzione:
de lanceri ce n'era un reggimento;
de berzajeri co' le penne ar vento,
ce ne stava, che so? 'na guarniggione.

'Gni tantino faceva 'na battaja
sopra le sedie, su li tavolini...
Er fronte era er tappeto, la tovaja...

Poi, stufo de vedesseli davanti,
soffiava forte su li sordatini...
E mamma li riarzava tutti quanti.

II

Doppo cascò sur Grappa e da quell'anno
l'occhi de mamma sua so' rossi ancora.
Nun so' rimasti asciutti manco un'ora
e nun c'è caso che s'asciutteranno.

Li sordatini l'ha rimessi fôra,
dritti sopra 'na mensola e lì stanno;
ché adesso le battaje nun se fanno...
Er lancere s'abbacchia e ce s'accora.

Ma, s'entra 'na ventata da la porta,
cascheno tutti sopra ar mattonato:
la madre li riarza uno pe' vorta...

E pensa a lui che, quanno cascò giù,
su 'no scojo der Grappa insanguinato,
mamma nun c'era pe' tirallo su.

E quanti cimiteri di guerra sparsi per l'Italia! Andate a vedere quello esistente a Nettuno: è uno sterminato campo di croci; ma dà un senso di serena rassegnazione alla morte da parte di tutte quelle vittime colà sepolte ognuna sotto la sua croce, così come fu veramente una croce la loro vita di combattenti! Breve vita senza ritorno.

Ecco il poeta Luciano Luciani che certamente lo ha visto e scrisse questa breve poesia sgorgata spontanea dall'animo suo commosso:

CIMITERO DE GUERA

Cinque cipressi e cinquecento croci!

Un mezzo battajone co' l'ermetto,

er zaino er « novantuno »;

ma nun spara nessuno.

La morte ch'è montata de picchetto

fa er contrappello e sente

le cinquecento voci

che a una a una dichenò « Presente! »

Sono centinaia, sappiate, le poesie che ispirò la guerra ai poeti nostri (la mia ricerca si è limitata a Roma soltanto), ma lo spazio è tiranno e non mi consente di pubblicarle tutte. Tuttavia, a conclusione di questa breve rassegna tendente, appunto, a porre in luce l'apporto conferito dalla poesia dialettale all'argomento della guerra, termino ricordando quella scritta da un poeta discendente da famiglia di soldati e di combattenti, valoroso ufficiale egli stesso: il generale Mario Di Pierro (1895-1968). Egli, quando tornò dall'ultima disastrosa guerra mondiale perduta, alla quale ho accennato in principio, come ogni italiano autentico, aveva l'animo gonfio di profonda amarezza. Scrisse allora un libro (« Roma e romani d'adesso », Tipografia Regionale, Roma 1947) di versi romaneschi i-

spirati alla Patria insanguinata e battuta, all'esercito inutilmente valoroso, al popolo italiano deluso nei suoi sentimenti più sacri. Da questo libro traggio il componimento con il quale il Poeta — reduce dalla guerra invano combattuta — ha riversato tutto il suo sconforto. La poesia molto bella si divide in 3 parti ciascuna riferentesi a tre diverse epoche:

GENERAZIONE INFELICE

I

1890

Nonno disse a mi' padre: — Fijo mio,
che te posso lassà ché nun ciò gnente?

Ho sempre lavorato onestamente

e chi lavora pensa: grazzi'a Dio,

famme sta' bene. E noi stâmo benone.

Però mò che so' vecchio senza sòrdi,

te lasso un patrimonio de ricordi

che valeno da sé più d'un mijone.

Ho fatto er volontario pe' vent'anni:

er Vascello, Bezzacca, Sorferino,

la Patria unita, er còre senz'affanni;

che me n'importa si nun ciò un quatrino?

Te lasso la speranza der domani.

L'Italia è fatta: fate l'italiani. —

II

1918

Mi' padre me chiamò doppo la guera

e m'aricordo ch'era un po' commosso,

ner dimme: — Fijo mio, propio nun posso

lassatte gnente si vô sotto tera.

Ho fatto, posso di, sempre er sordato:
la Libbia, er Sabbottino, l'Artipiani...
Disse tu' nonno: fate l'italiani,
io l'ho fatto de còre e so' beato.

E guarda si che razza de vittoria:
Trieste libberata, Fiume, Trento...
Quanta ricchezza in mezzo a tanta gloria!
Nun ciò un baiocco, ma nun me ne pento.
Te lasso poco: du' medaje sole;
una è la mia che me sfavilla ar sole. —

III

1945

Io ciò du' fiji. E che je dico adesso?
Pur'io ciò poco e nun ciò mai pensato.
Come nonno e papà sempre sordato,
puro pe' me er destino fu lo stesso.
Er sangue de famija nun se sbaja:
l'Africa, l'Arbania, er fronte Russo...
Er sacrificio chi l'ha mai discusso?
Pur'io ciò 'sto straccetto de medaja.
Pur'io me pare d'esse' stato forte,
pur'io la Patria mia ce l'ho ner còre,
pur'io vorebbe di': — Mejo la morte,
mejo la morte assai ch'er disonore. —
Er bon nome de casa nu' l'ho smesso;
ma ciò du' fiji. E che je dico adesso?

Et de hoc satis.

FRANCESCO POSSENTI

Testaccio: anima di Roma macellara

Sebbene il Testaccio, come quartiere (oggi rione), abbia poco più di cento anni di vita e circa il cinquanta per cento dei suoi primi abitanti non fossero romani ma provenienti da varie regioni (particolarmente, marchigiani, umbri, romagnoli, napoletani e toscani), c'è da dire che è il luogo di Roma dove le tradizioni romane si sono mantenute più fedeli alle origini. Più di Trastevere che ancora, nella letteratura, viene considerato come l'ultimo presidio dei « Romani de Roma ».

Specialmente la tradizione culinaria trova nelle trattorie del Testaccio una continuità che non indulge ai richiami della cultura, agli usi importati dai forestieri, ai nuovi sapori. « Conservare ordinem naturalem » è la legge fondamentale dell'arte culinaria romana nell'edizione testaccina. E le pietanze tipiche romane e romanesche si possono gustare nell'autenticità della loro ricetta originaria, collaudata in anni di sapiente e paziente manipolazione, in genere, dalla moglie dell'oste che ne ha ricevuto i segreti da generazioni e generazioni di donne vissute accanto ai fornelli.

Si tratta di piatti tipici di una cucina popolare che tanto più è curata quanto la materia prima è umile e povera.

La spiegazione di codesta fedeltà è forse da ricercare nel fatto che il Testaccio nacque come quartiere operaio, che il nucleo più antico dei cittadini del quartiere si formò coi romani del Mattatoio (macellari, vaccinari, sanguinari) e conciatori di pellami, e che i non romani,

per non rimanere isolati, si affrettarono ad acclimatarsi alla città, negli usi, nei costumi, nel linguaggio e, in modo particolare, nella cucina, stante la vicinanza del Mattatoio (in funzione sin dal 1890) e la cui presenza esercitò una azione poderosa nella vita del quartiere condizionando la massa operaia nelle abitudini e nei gusti.

Alcune categorie dei lavoratori del Mattatoio e del Campo Boario costituivano la parte privilegiata della popolazione testaccina. La carne, ad esse, non mancava mai e immancabile era, tutti i giorni, a pranzo, un'abbondante razione di spaghetti o maccheroni al sugo di carne. Ma anche la minestra col battuto che, di solito, era la base del cibo quotidiano delle famiglie povere, non disertava le mense delle famiglie « agiate ». Solo che, nelle prime, la minestra era composta di acqua, lardo, odori, conserva e pasta, e costituiva il pranzo e la cena, mentre nelle altre aveva una tale abbondanza di condimenti da venire a costare molto più che una minestra con il brodo di carne.

Comunque, a prescindere dal livello economico, le famiglie operaie del Testaccio cercarono sempre di trasformare la materia commestibile più povera in pietanze ghiotte e gustose. E sono molte le pietanze succulenti nate all'ombra del Mattatoio. Per esempio la famosa « coda alla vaccinara » che deriva il suo nome dai « vaccinari » o « scortichini » che erano addetti alla spellatura del bestiame e che, in cambio delle loro prestazioni, ricevevano la testa e la coda della bestia spellata.

Da principio la coda veniva usata per fare il brodo, ma quando il brodo venne a noia, le donne dei « vaccinari » studiarono un piatto più gustoso e inventarono la ricetta che ancora oggi fa testo nelle trattorie testaccine, sia pure con la eliminazione di alcuni ingredienti, ma non sempre, come i pinoli, l'uva sultanina e il cioccolato.

Si deve alla « coda alla vaccinara » il merito di aver ri-



L'ex Mattatoio comunale con il Campo Boario veduto dall'alto.

soltanto l'antico antagonismo tra i popolani di Trastevere e quelli di Testaccio. Racconta Gustavo Brigante Colonna che, ad iniziativa di alcuni volenterosi, ci sarebbe stato, una volta, un incontro fra trasteverini e testaccini, durante il quale, dopo le rituali frasi di saluto, i testaccini invitarono i trasteverini a mangiare la « coda alla vaccinara » in un'osteria accanto al Mattatoio. I trasteverini, vinti dalla bontà della pietanza, dimenticarono i vecchi rancori e, rappacificati, invitarono i testaccini a una « magnata » in un loro abituale incontro nel Trastevere.

In gara con le casalinghe nello ammannire i piatti tipici della cucina romana, c'erano le osterie dove la famiglia dell'operaio cercava quel conforto che la casa, angusta, sopraffollata e tetra non le consentiva. Ai primi del secolo si contavano 38 osterie che costituivano una specie di valvola sociale — come ci informa Domenico Orano nel suo saggio demografico sul quartiere Testaccio — al bisogno di respirare liberamente e al desiderio di avere per qualche ora l'illusione di una vita più comoda e meno triste.

Particolare cura si metteva nella confezione delle minestre che, nelle case operaie più modeste, costituivano il piatto forte del pranzo. Oltre alla minestra con il battuto, molto in uso erano le minestre di pasta e patate, pasta e cavoli, riso e patate, pasta e ceci, pasta e lenticchie, pasta e fagioli. Un minestrone che si faceva di frequente era quello dei legumi in umido che serviva da minestra e da pietanza. Era fatto con lardo e conserva, detto « sugo finto ». La pasta asciutta con il sugo di carne era, nella maggioranza dei casi, un piatto della domenica e soltanto nelle famiglie operaie « agiate » figurava nel pranzo giornaliero. Le famiglie più povere si contentavano della pasta « a cacio e pepe ».

Ma i cibi più appetitosi del popolo minuto erano: il maia-

le e l'abbacchio. Nelle osterie del Testaccio si diceva che « quando manca il maiale il popolo sta male ». E il maiale si mangiava sotto forma di « bracioline » (arrosto o in umido con contorno di fagioli o di lenticchie); di « costarelle » (arrosto, raramente in umido, con contorno di patate); di « sangue coagulato » cotto in padella, senza sugo, con lo strutto, e contorno di cipolle; di « zampetti » e « ginocchietti » lessati e conditi con olio e aceto. L'abbacchio si cucinava in padella o arrosto, ma costava troppo ed era spesso sostituito dal baccalà (in umido, con sugo di conserva o di pomodoro fresco) specialmente nei giorni di venerdì e nelle viglie delle feste.

Una vera leccornia erano le frattaglie, e cioè tutti i prodotti accessori commestibili forniti dall'animale macellato e debitamente preparato. Particolarmente ricercata era la « pagliata » e cioè, per chi non lo sapesse (ma chi è che a Roma non conosce e non sa cosa sia la pagliata), la parte più alta dell'intestino tenue dei bovini. C'è quella di vitellina lattante, chiamata la « digiuna » perché contiene solo latte, e c'è quella del bovino adulto. La prima è più delicata, ma la seconda è più saporita. Cucinata in umido col pomodoro, la pagliata dà vita ad un sugo con il quale si condisciono i rigatoni in modo superbo.

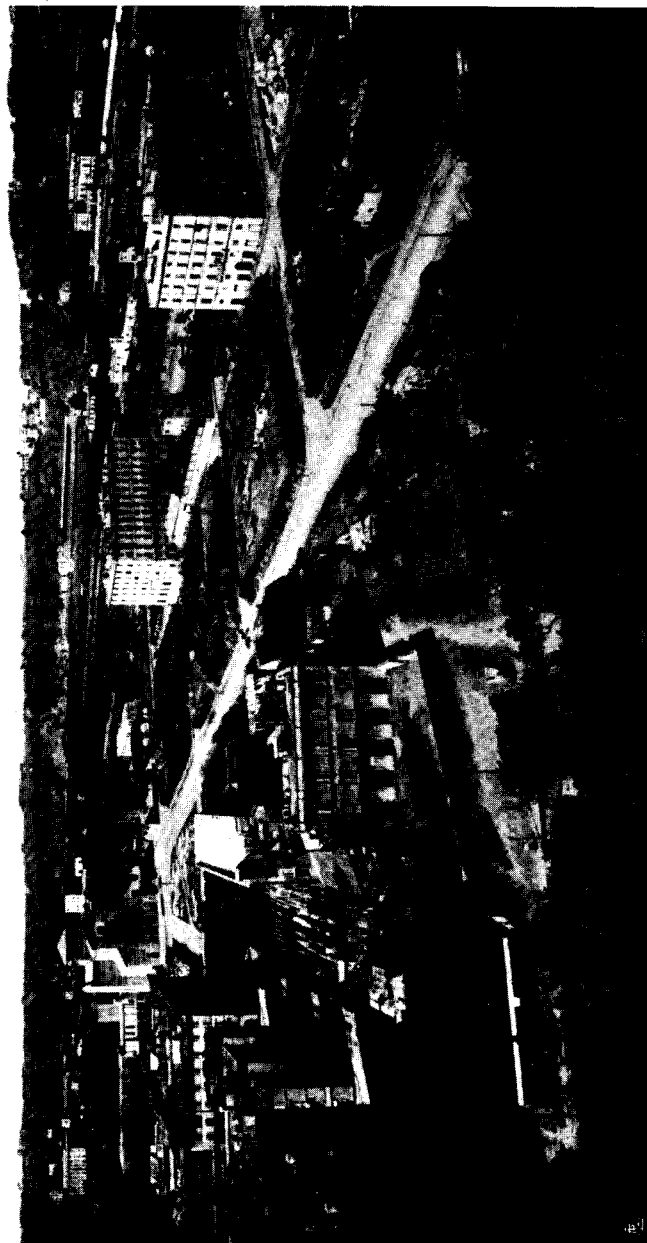
Anche la trippa (che, come è noto, è lo stomaco degli animali macellati) cucinata con il sugo di pomodoro, aromatizzata con la menta e condita con il pecorino romano era molto ricercata dagli operai del Mattatoio e, secondo un'antica usanza, era di prammatica nel pranzo del sabato.

Questi ed altri bocconcini, come lo stufatino col « selero » (sedano) e gli involtini di manzo costituivano l'universo gastronomico di quel Testaccio primitivo, povero di mezzi ma ricco di fantasia. E ancora oggi, sebbene le trasformazioni edilizie, la mobilità, le mutate condizioni economiche del quartiere, il vecchio patrimonio gastronomico

co romanesco non è intaccato, ma consolidatosi alla insegna del Mattatoio, continua ad essere la fonte d'ispirazione degli osti del Testaccio.

La più antica trattoria del rione è quella di « Checchino », in Via del Monte Testaccio. Ha celebrato, nel Gennaio '87, cento anni di vita. Era, in origine, una « osteria con cucina », e le maestranze del Mattatoio vi portavano a cucinare le parti di bestie che ricevevano ad integrazione della paga. I primi conduttori del locale (che, allora, si trovava in una grotta del « Monte dei cocci » e aveva l'insegna di « Osteria dell'Olmo ») furono il romano Lorenzo Moricci e la moglie Clorinda, alla quale si fa risalire la creazione della « coda alla vaccinara » cucinata assieme ai « gaffi » e cioè le guance dell'animale. A loro successe la figlia Erminia. Questa, sposatasi con Vittorio Mariani, capostipite dell'attuale generazione che gestisce la storica trattoria, ebbe un figlio, Francesco, il quale, nel 1927, diede un più nuovo e più accogliente aspetto all'esercizio (che, intanto, si era trasferito in Via del Monte Testaccio), promuovendolo da osteria a trattoria (oggi, ristorante di un certo tono) e intitolandolo al diminutivo del suo nome, Checchino, appunto.

Dei cinque figli di Checchino, uno solo, Sergio, seguì le orme del padre, e ampliò la selezione dei vini che la cantina scavata sotto il monte consente di conservare al meglio. A lui, prematuramente scomparso nel 1974, è succesa la moglie, Ninetta, e i figli Elio e Francesco che hanno continuato la tradizionale cucina locale con i piatti e le ricette collaudati nel tempo: rigatoni con la pagliata, maccheroni con il sugo di coda, coda alla vaccinara, insalata di zampi, trippa, animelle, abbacchio, e il superbo padellotto dove i numerosi ingredienti (pagliata, fegato, milza, animelle, cuore, torcioli, calcagnetti, rognoncini, polmone, lombatelli, schienali e granelli) vengono fatti salta-



Come era il quartiere operaio del Testaccio agli inizi del secolo.

re a fuoco vivo in un padellotto con olio, cipolla, peperoncino, vino e una spruzzatina di aceto.

Dei primi del secolo è il ristorante « Perilli » (già osteria) in Via Marmorata. Lo aprirono i coniugi Paolo e Irene Angeletti che si erano trasferiti al Testaccio dal Flaminio dove conducevano un locale in Via dell'Oca specializzato nella cucina delle frattaglie fornite dai « tripparoli » del vecchio « Ammazza-tora » alla Passeggiata di Ripetta. Morto Angeletti, la vedova sposò il matriciano Bernardino Perilli e, insieme, mandarono avanti il locale fino al 1922 quando l'azienda passò nelle mani di Fernando Perilli, nipote di Bernardino. Con lui l'osteria fece un salto di qualità: niente fagottari, niente giochi a carte, niente mescita di vino. E diventò ristorante. Ma la cucina rimase quella tradizionale: rigatoni con la pagliata, fagioli con le cotiche, trippa, stufatino, coda, abbacchio e vini dei Castelli. Le stesse pietanze tipiche e la stessa cucina che ancora oggi caratterizzano il locale, la cui conduzione, sin dagli anni Cinquanta, è affidata a Luigi e Bernardino Perilli, figli di Bernardino.

Al 1936 risale la trattoria che apre le sue porte in Via Alessandro Volta e in Via Mastro Bernardino, e di cui è proprietario Felice Trivelloni, 64 anni, nativo di Velletri, che la gestisce assieme al figlio e un aiuto di cucina. Fu aperta dal padre, Guido Trivelloni (dopo aver cessato di fare il carrettiere a vino) e si inserì subito nel « Gotha » della cucina romana-testaccina con pieno rispetto, oltretutto, di un calendario gastronomico che ancora oggi viene osservato: lunedì, stufatino, testarelle, involtini; martedì, minestra di pasta e fagioli o di pasta e ceci, salsicce, cotiche; mercoledì, umido; giovedì, gnocchi, trippa, coda; venerdì, minestra con il brodo di arzilla, baccalà; sabato, trippa. Tutti i giorni, però, non mancano le fettuccine, la pasta « a cacio e pepe », che è una sua specialità avendo

egli apportato una indovinata modifica alla ricetta tradizionale (anziché spaghetti, pasta alla chitarra, e il cacio e pepe diluiti con olio anziché con l'acqua di cottura), i rigatoni con la pagliata e altre squisite frattaglie.

Non lontano da « Checchino », in fondo a Via Galvani, c'è, al posto di un'antica osteria che agì fino al 1951, la trattoria di « Turiddo ». Deve il suo nome al pugliese Turiddo Micheletti che venne a Roma nel 1925 e fu cuoco alla « Rosetta », il famoso ristorante del Pantheon, negli anni Venti. Attuale gestore del locale è il figlio Franco allevato alla scuola paterna.

La trattoria si articola su due piani, ed ha una capienza complessiva di una novantina di posti. In cucina c'è un cuoco e un aiuto. In sala, c'è Franco e due dei suoi tre figli, Valentino e Alberto. La cucina è autenticamente romana del Mattatoio. Non ci sono deroghe. Inutilmente cercheresti nel menù una pietanza che non parli romanesco. Si comincia con la stracciatella e i rigatoni con la pagliata, e dopo una esaltante elencazione di « secondi » (coda, trippa, schienali, animelle, padellotto, granelli) si chiude con pecorino e vino dei Castelli.

All'insegna di « Bucatino » si trova, in Via Luca della Robbia, la trattoria che, a metà degli anni Cinquanta, fu aperta da Italo Casini, alias « Bucatino », nato ad Accumoli, in Sabina, e formatosi alla scuola del padre e del nonno.

Dal 1980, la trattoria è passata in gestione ad una società composta da quattro lavoratori della mensa, Enzo, Rolando, Salvatore e Stefano i quali si avvicinano fra la sala e i fornelli. Il passaggio di proprietà non ha apportato però alcuna modifica al menù che continua ad essere lo stesso di prima. Pagliata, coda, trippa, frattaglie, in genere, e l'invitante « carretto con le svojature » confezionate — come scrive l'amico Livio Jannattoni nel suo « O-

sterie della vita e dell'amore » — con il gusto sapido dei tempi andati.

Pure agli anni Cinquanta risale l'osteria di « Augustarello » al numero 100 di Via Giovanni Branca. Non può ospitare comitive numerose perché il suo spazio si riduce ad un saloncino e una stanzetta, per una capienza massima di una trentina, o poco più, di posti, che la sera, però, l'insistenza della clientela affezionata fa diventare anche più di cinquanta.

Nativo di Capitignano, in provincia del L'Aquila, Augustarello (Augusto Commentucci), è venuto a Roma nel 1936. Aveva appena undici anni, e il suo primo lavoro fu quello di aiuto sguattero nelle osterie vicine al Mattatoio, dove imparò i segreti del mestiere. Superate le varie tappe, raggiunse il sospirato traguardo di cuoco, e quando si sentì maestro si mise in proprio e aprì il locale di Via Branca. Fu subito cucina romana del Mattatoio e ancora oggi che il locale è gestito dai figli, Alessandro in cucina, e Massimo e Giovanni, in sala (limitandosi Augustarello alla sovrintendenza) il menù è a base di rigatoni con la pagliata, coda alla vaccinara, animelle al vino bianco, stufatino col « sellero » e tutte le altre frattaglie.

Molte altre sono le trattorie del Testaccio e tutte (meno la « Griglia d'Oro », una pizzeria-ristorante all'inizio di Via Marmorata diretta da un napoletano) osservano i canoni di quella cucina romana che, un tempo, fu detta povera e plebea, e che, oggi, pur mantenendosi fedele alla tradizione, è diventata ghiotta e per palati raffinati. Questa nostra panoramica, rapida e limitata, sulle trattorie del Testaccio vuole essere un omaggio ad un rione che, nato fra gli ultimi, è il più romano di Roma o, come dice Giuliano Malizia nella poesia dedicata alla « coda alla vaccinara », è « l'anima de Roma macellara ».

VITTORIO RAGUSA

Le fantasie d'argento di Giovanni Giardini e una memoria di Carlo Grigioni

La lamentata mancanza di un museo delle arti decorative a Roma è responsabile della relativa trascuratezza degli studi su personaggi ed opere della migliore tradizione romana, dal rinascimento in poi. Le arti del legno, dello stucco, del bronzo, dell'argento, della ceramica, del vetro e via dicendo, trattate con sufficienza come « arti minori » — come quelle che prendono ispirazione dall'architettura, dalla plastica marmorea o dalla pittura —, non restano sempre nei limiti della pedissequa imitazione di una creatività più libera. Esse raggiungono infatti risultati degni della più alta considerazione e, almeno per quanto concerne il barocco, riescono a proseguirne l'ispirazione e la fertilità quando la sua grande stagione è cessata nei domini delle costruzioni e delle maggiori attività decorative. Per quanto riguarda più da vicino Roma (ma il discorso potrebbe essere generalizzato per l'intero nostro Paese), le arti minori la mantengono grande culturalmente e con una certa vivacità economica, quando ormai sta passando ad altri il primato intellettuale ed artistico. Assistiamo infatti al fenomeno di un raffinatissimo artigianato, custodito anche in forza delle regole e delle strutture delle corporazioni di mestiere, che prolunga fino a tutto l'Ottocento una maestria non solamente formale nel produrre gli oggetti che determinano la qualità del vivere quotidiano. I grandi palazzi, le chiese, le sagrestie di Roma sciorinano all'occhio del visitatore una ricchezza di opere di ebanisteria, di cornici, di arredi metallici, di pic-

coli marmi, di fusioni, di intagli, di stuccature, di finti marmi a pastiglia o dipinti che le guide turistiche generalmente non segnalano, ma che sono l'indizio di una civiltà e di un'arte del vivere che perdura pur nell'assenza degli scopritori di nuovi cammini artistici e culturali.

Queste considerazioni si impongono spontaneamente quando capiti di sfogliare una singolare raccolta di disegni inventati ad uso degli argentieri, ma che costituiscono altresì un catalogo delle opere uscite da una delle più reputate botteghe di argenti e di metalli lavorati che avessero i battenti aperti, dalla metà del seicento ai primi decenni del settecento, tra la via Giulia, la Chiavica di S. Lucia e la via del Pellegrino e dintorni.

L'opera, in due parti, consta di cento tavole raffiguranti arredi sacri e oggetti di uso comune secondo l'ampia raggera di richieste provenienti da una clientela costituita dall'alto clero, dalla Camera Apostolica, dalle Confraternite e dall'Aristocrazia; questa campionatura di una svariate produzione che non indugiava nella ripetizione pedissequa dello stesso modello, ma inventava infinite soluzioni per un medesimo tema, ci lascia comprendere come, al livello del colto pubblico e dell'alta società, gli oggetti raffinati dovessero essere altamente diffusi e corrispondenti a tutti i momenti più solenni della vita di relazione.

Queste tavole raffigurano gran varietà di calici, ostensori, reliquiari, incensieri, acquasantiere, candelieri, lampade per uso ecclesiastico e profano, eppoi trionfi da tavola, vasi, mensole, orologi da muro e da tavolo, consolle sorreggenti ritratti ed urne, specchiere, cioccolatiere composte su un sostegno con fiammella per riscaldare e con servizio di tazze, e così via: tutto ciò che durante un'intera vita di lavoro era capitato di ideare e di realizzare ad un argentiere principe. Diciamo "realizzare" con sicurezza per-

ché molti modelli portano le armi dei pontefici regnanti (soprattutto Clemente XI) o di cardinali (soprattutto il card. Pallavicini che dovette essere un buon committente, a giudicare dal numero di volte che il suo stemma è ripetuto su oggetti vari).

L'artefice che ebbe l'idea di lasciare una tale dimostrazione disegnata del suo lavoro fu Giovanni Giardini (1646-1721), argentiere e fonditore della Camera Apostolica, camerlengo del Nobile collegio degli Orafi, già bollatore ufficiale degli argenti; come dire un artista e un piccolo imprenditore affermato, proprietario di vigne e case, in grado di far prestiti di denaro anche a nobili signori, come dimostrano svariati documenti archivistici. La sua notorietà doveva essere larga e di conseguenza dovevano pervenirgli richieste di modelli da parte di colleghi, fors'anche di fuori Romá, e soprattutto da quei « giovani argentieri » che stavano crescendo sulla scia dei maestri affermati (e che avevano costituito una loro Corporazione, ospite di quella dei loro maggiori a S. Eligio degli Orafi).

Pensiamo tuttavia che l'idea di tramandare una documentazione del proprio lavoro venisse al Giardini dalla consapevolezza della labilità della materia cui aveva affidato le proprie invenzioni. Non era certo spento il ricordo del saccheggio (e della fusione) d'argenti provocati in Roma dalla calata dell'esercito di Carlo VIII nel 1498 e dal saccheggio dei Lanzichenecchi nel 1527. A quella stregua, non era difficile prevedere altre circostanze del genere (che infatti seguirono, soprattutto a seguito del Trattato di Tolentino del 1798 con l'imposizione della consegna di metalli preziosi, o a seguito della rivoluzione romana del 1849). Furono proprio quelle le cause — insieme alle traversie delle famiglie che spesso portano a preferire il va-

lore intrinseco del metallo a quello della manipolazione che l'ha sollevato a livello d'arte — che hanno reso praticamente introvabili gli oggetti di produzione Giardini. La sua opera è infatti conosciuta quasi esclusivamente per alcune produzioni di carattere monumentale come il ritratto bronzeo e la grande corona della tomba della regina Cristina, in S. Pietro in Vaticano (dove si trova anche un grande coperchio in bronzo decorato con una allegoria della Trinità che completa l'antica vasca in porfido del fonte battesimale), una imponente tribuna bronzea con decorazione di figure, di marmi colorati, di riporti in argento per l'altare della Madonna del Fuoco nel Duomo di Forlì e un gruppo in bronzo del battesimo di Cristo che si trova in una chiesa della Valletta, a Malta.

Invece l'opera incisa resta a testimoniare la fertilità di un'inventiva, una indiscutibile capacità plastica nella creazione di strutture portanti, di figure, di elementi allegorici, di buon gusto pur nella sovrabbondanza decorativa nella quale è riassunta tutta la grande lezione barocca. Queste immagini (e gli oggetti che esse rappresentano) sono ben coeve dell'estrema creatività monumentale di Roma, del porto di Ripetta dello Specchi e della Scalinata della Trinità dei Monti del De Sanctis. Del resto le opere eseguite per S. Pietro dimostrano la stretta vicinanza del Giardini con Carlo Fontana. Tutto il repertorio decorativo di testine di cherubini, di palmette, di ghirlande arriva diretto dal Borromini, così come i modelli delle figure femminili, tante volte ripetute in molte pose a significare le più varie allegorie, appartengono alla famiglia dei discepoli del Bernini. In ogni caso la fantasia immaginifica del barocco trascorrente nel barocchetto non potrebbe trovare nulla di più consono di questo repertorio tratto dal mondo vegetale ed animale, dall'araldica e dal simbolismo

religioso, dal frammentismo architettonico classico e settecentesco, dal mondo esotico rappresentato con tipi umani ed animali.

L'attenzione si ferma in modo particolare su alcuni di questi capi d'opera che esprimono non solamente felicità di invenzione, ma equilibrio di gusto capace di evitare intemperanze, tanto facili nel clima artistico e nel costume di quell'epoca. Il Giardini non scivola mai gravemente nei barocchismi compositivi e negli eccessi ornamentali che qua e là minacciano certe composizioni, benché trattenuti in tempo dall'esercizio di una misura che distingue il creatore autonomo dal ripetitore di moduli trasmessi. Ci sono tuttavia delle tavole su cui è più piacevole soffermarsi per la fertilità della fresca inventiva e per la qualità raffinata dell'esecuzione (ovviamente ben assecondata dalla abilità dell'incisore. Questi, con il semplice tratteggio dei fondi, a linee più o meno minute o intense o sfumate, crea abili effetti di luce, quasi di colore, che dàn rilievo alle riproduzioni).

Fra queste tavole privilegiate vogliamo indicare la n. 2 riprodotte un calice dalla base poggiata su uno zoccolo a mistilinea sul quale due figure plasticamente adagate di giovanette sorreggono un medaglione con l'immagine del Cristo. Dalla base si leva il sostegno della coppa, variamente modellata e con un nodo centrale costituito da due angioletti con le tavole della legge. La coppa, poi, emerge da cartigli inclusi in volute floreali completate da testine d'angeli inanellati di tenere chiome, dentro i quali un leggero sbalzo riproduce scene dell'antico testamento.

Alla tavola 4, un altro calice ha il sostegno e l'impugnatura costituiti da un mantello di spighe di grano volte in basso e allargate sul piede dell'oggetto, mentre un tralcio di vite risale il fascio dei gambi fino ad allargarsi in un

intreccio di foglie dentro le quali è calato un liscio calice.

C'è poi un ostensorio, alla tavola 9, da indicare come la forse più riuscita invenzione. Sopra un treppiede a morbide volute, sulle quali spicca lo stemma Pignatelli, poggia il fusto di una palma al quale si sorregge con un fluente panneggio una figura femminile che regge una croce, mentre la chioma della pianta si confonde in alto con una raggera scintillante che promana dal cerchietto circonfuso di nubi ovattati, destinato a ricevere l'Ostia da esporre. Eccezionale anche una "Pace" al n. 17 con i simboli della passione che inquadrano un rilievo della Pietà, e — tanto per fare un'altra citazione — un candeliere al n. 29 costituito da una figura d'angelo che sostiene il vero, elaborato candeliere.

Per incidere l'opera grafica dalla quale traiamo queste impressioni il Giardini ricorse ad un incisore forestiero, Massimiliano Giuseppe Limpach, incisore e tipografo nella stamperia Vaticana. Doveva trattarsi di un artista reputato e laborioso (come ne fanno testimonianza le tavole da lui eseguite con esattezza documentaria che non esclude una finezza stilistica), e anche un uomo onesto e laborioso che non si spaventò di fronte all'impresa di incidere cento grandi lastre con soggetti difficili e pieni di particolari da mettere in rilievo, ma che soprattutto mantenne l'impegno nei termini previsti. Conosciamo il documento notarile che fissò le intese corse tra il Giardini e il Limpach. Questi accettava di intagliare ad acquaforte e rifinire a bulino i cento disegni che gli sarebbero stati forniti dal Giardini. Egli doveva lavorare in esclusiva a questo compito, senza distrarsi con altri incarichi: l'impegno non era da poco perchè non si poteva esattamente calcolare quanto tempo potesse occorrere. Tant'è vero che il Giardini prevedeva di versare il dovuto compenso mensilmente, senza precisare il termine ultimo. Erano dieci scudi al mese — più il prezzo della pi-

gione di casa dello stesso Limpach — per tutta la durata del lavoro, condotto comunque con la massima assiduità, ma anche con attenzione e fedeltà. Il Giardini avrebbe trattenuto ogni mese dal compenso pattuito tre scudi a garanzia del completamento dell'impresa, ma questa fu portata avanti con sollecitudine visto che, firmato l'accordo nell'agosto del 1712, un primo volume apparve con la data del 1714 e il secondo uscì nel 1716. Non ne conosciamo la tiratura; però l'inventario eseguito in casa Giardini alla morte dell'artista, nel 1721, annoverò — insieme ai rami incisi — una giacenza di cento volumi di stampe rilegate; sicchè c'è da pensare che l'edizione comprendesse un buon numero di copie.

Almeno un'altra edizione dell'opera venne prodotta nel 1750, da Fausto Amidei libraio sulla via del Corso. Può essere importante notare la diversità del titolo. Mentre la prima edizione era intitolata « Disegni diversi / inventati e delineati da / Giovanni Giardini da Forlì / Argentiere del Palazzo Apostolico / e Fonditore della rev. Camera / (con dedica della prima parte a Clemente XI pontefice regnante e della seconda alla Nobilissima Accademia del Disegno), l'altra edizione fu intitolata « Prontuario dell'arte argentaria ». Questo dovrebbe significare che l'opera stessa, immaginata soprattutto come dimostrazione dell'arte del Giardini, si era affermata praticamente quale manuale professionale capace di suggerire idee per « inventare e realizzare vasi d'argento d'ogni genere » (come, del resto, il Giardini si era espresso nel suo frontespizio).

C'è quindi da pensare che l'opera del Giardini, allo stesso modo che costituisce la documentazione di un vertice raggiunto dall'artigianato dell'argento e del bronzo dorato, abbia influito profondamente nella ripetitività di quei modelli e di quello stile per tutto il secolo XVIII finchè s'af-

facciò la moda classicistica. Questa, a sua volta, ebbe anch'essa un campionario di modelli ai quali rifarsi, però non ad opera di un uomo del mestiere, ma invenzione di quel grande architetto-artista che fu Giovan Battista Piranesi. Egli infatti accompagnò alle sue vedute e alle sue ricostruzioni archeologiche anche una serie di modelli d'oggetti d'uso, ispirati dai recuperi ottenuti dagli scavi di Ercolano. Da quel momento tramontava il predominio stilistico ed ispirativo del Giardini, la cui fama restava affidata, oltre che alle poche realizzazioni residue, soprattutto di bronzo, alle cento tavole rappresentative di una personalità e di un'epoca.

Al di là della sua produzione, merita che si conosca più da vicino l'uomo Giardini, il cui unico ritratto si trova nel cenotafio eretogli dal nipote Giacomo, erede della sua attività e delle sue sostanze, nella chiesa raffaellesca di S. Eligio degli Orafi. Ci appare, sotto una gran parrucca e su di un abito distinto, quasi da curiale, un volto dalla fattezze pronunciate, dalla mascella larga, dal naso accentuato e dagli zigomi sporgenti: una fisionomia che lascia intendere volitività e fattività. Venuto a morte il 31 dicembre 1721, Giovanni Giardini era nato nel 1646 a Forlì; nel 1665 era già a Roma come apprendista nella bottega di un tal Marco Gambarucci. Erano molti i romagnoli che, desiderosi di dedicarsi ad un'arte o ad un mestiere di particolare raffinatezza, accorrevano alla città dominante che offriva larghe possibilità di lavoro e di affermazione. Già in passato, tra quanti si dedicavano all'attività degli argentieri, c'erano stati romagnoli di gran nome come quell'Antonio Fabbri da S. Marino, chiamato « il Vecchione » da Benvenuto Cellini e fornitore di piatti in bronzo su disegno di Raffaello ad Agostino Chigi, il Magnifico; o come Antonio Gentili da Faenza, la cui fama resta soprattutto legata al meraviglioso

trittico di due candelabri e Crocifisso che il card. Farnese regalò all'altare papale di S. Pietro (oggi vanto del Museo petriano).

Ben presto, Giovanni Giardini era stato raggiunto da due fratelli, Sebastiano e Alessandro, che egli tenne come collaboratori quando ebbe bottega propria. (Con Alessandro ne sarebbe seguita anche una lite giudiziaria, poi composta amichevolmente, circa la ripartizione degli utili dell'impresa). I documenti d'archivio, e soprattutto gli stati d'anime parrocchiali ci permettono di seguire le varie fasi della formazione professionale del Giardini. Intanto si nota come l'apprendistato fosse allora un impegnativo rapporto tra il maestro e l'allievo al punto che questo poteva entrare nella stessa famiglia del titolare e arrivare a rilevarne l'azienda. Così fu per il nostro Giardini che, avendo cominciato come aiutante ed ospite in casa del maestro orafo Gambarucci, finì per succedergli nel laboratorio, associandosi a tal scopo con altri lavoranti argentieri. Ma nel 1680, a 34 anni, egli divenne unico titolare di un avviato laboratorio, sito prima di fronte a S. Lucia in capo a via Monserato, e poi quasi di fronte al palazzo Sacchetti di via Giulia. Intanto egli aveva salito i vari gradini dell'affermazione professionale. Era stato ricevuto naturalmente come maestro nell'Università degli Orafi e Argentieri presso la quale aveva depositato il modello del proprio punzone raffigurante un cestello pieno di fiori, allusivo al suo nome. Poi, nel 1692, appare come Camerlengo dell'Università degli orafi, dimostrazione, questa, della reputazione professionale ormai guadagnatasi.

Del resto, nel 1698, egli venne nominato fonditore della Camera Apostolica e in tal veste ottenne un'ordinazione di ben 100 mortai di bronzo per Castel S. Angelo e le già citate commesse monumentali per S. Pietro. Non si trattava

più solamente del minuto e limitato mestiere di creatore d'oggetti artigianali: per far fronte a certe ordinazioni occorreva anche un'impresa di buone dimensioni, con la disponibilità di una grande fonderia.

Il monumento di Cristina di Svezia, quasi per essere in armonia con quel bislacco personaggio, conobbe delle tempestose vicissitudini perchè Carlo Fontana, che ne era il progettista ed era il maggior assuntore dell'impresa, pare che avesse sorpresa l'aspettativa di papa Pignatelli, Innocenzo XII, con dei consuntivi di spesa troppo elevati. Ci fu di conseguenza un arresto dei lavori che vennero ripresi solamente con il nuovo papa che fu l'Albani, Clemente XI. Ma altre importanti commesse arrivavano al Giardini, forse non tutte da noi conosciute. E' infatti di recente acquisizione la scoperta che egli eseguì nel 1703 — proprio l'anno in cui venne eletto Camerlengo degli Orafi per una seconda volta — un grande gruppo raffigurante il battesimo di Gesù per l'isola di Malta, dove allora era sovrano l'Ordine Gerosolimitano che ne ha conservato il nome.

Questi grossi incarichi dovevano risultare di grande soddisfazione anche economica, visto che gli atti notarili testimoniano tutta una serie di acquisti di terreni (vigne e canneti) e anche di una casa al Babuino. La proprietà immobiliare nell'economia dell'epoca era il più positivo *status symbol* di una conseguita prosperità. Tuttavia sembra che il prestar denaro, ormai non considerato più come usura, dovesse essere ancor più lucroso, se veniva praticato con una certa intensità e frequenza dagli abbienti, come risulta ancora da altri documenti notarili per il nostro artista. Proseguiva comunque l'attività di produzione di oggetti raffinati e di limitate dimensioni. Dai registri della Tesoreria del palazzo Apostolico risultano infatti acquisti di acquasantiere, di reliquiari e di altro genere d'ornati. Ormai l'uo-

mo Giardini conosceva le maggiori soddisfazioni (il secondo Camerlengato gli viene prolungato di un anno per indulto papale, richiesto dall'Università in considerazione delle attività di interesse associativo che egli stava svolgendo; ma nel 1705 non accetterà un ulteriore rinnovo); l'artista era salito in tal fama che questa gli assicurava abbondanti richieste di lavori; e infine l'azienda Giardini prosperava talmente che, nel 1706, acquistato un nuovo locale dietro le Carceri nuove, venne iniziata anche l'attività di raffinazione dei metalli.

Preso da tante occupazioni ed ambizioni, il Gentili aveva tuttavia trascurato di prender moglie, per cui dovette allevarsi come erede il figlio del fratello Sebastiano, Giacomo, che prometteva d'essere anche lui un provetto artefice. Giacomo fu comunque uno scrupoloso esecutore testamentario e, mentre le spoglie dello zio venivano deposte — secondo la richiesta di lui — nella chiesa dell'Orazione e Morte (non ancora rinnovata nello stato presente dal Fuga), egli ne collocava il bel ricordo marmoreo nella chiesa della Università e Confraternita di mestiere. Nella stessa chiesa di S. Eligio, sulle cui bianche mura campeggiano solamente la lapide dello zio e la sua, egli eresse anche la tomba di famiglia: una famiglia arrivata, ormai ben romanizzata, a conclusione di un breve processo di travaso dell'originario sangue romagnolo nelle ospitali vene dell'Urbe.

La bottega Giardini passava, in seguito, a via del Governo Vecchio nei pressi della piazza dell'Orologio della Chiesa Nuova e, probabilmente senza più fulgori di genio, contribuiva al proseguimento di una vita artistica e sociale che, per tutto il secolo, si sarebbe mantenuta brillante, anche se sempre un pò più monotona e stanca, nell'attesa di nuovi tempi che però sarebbero stati privi delle scoppie-tanti girandole di immaginose creazioni che avevano ralle-

grato il periodo più brillante della storia romana in epoca papale.

La preziosità bibliografica della ormai rara opera del Limpach, pur mettendoci di fronte ad una personalità artistica d'eccezione e pur documentando il carattere di un momento raffinato della vita romana, non è in grado da sola di fornirci informazioni di qualche consistenza sull'artefice Giardini, conosciuto fino a qualche decennio addietro solamente per le notizie contenute nell'epitaffio del suo sepolcro e in poche righe contenute in una raccolta di « Vite di illustri forlivesi » del settecentesco Marchesi. Il riscopritore dello spessore umano del Giardini attraverso la raccolta di una sufficiente serie di notizie sulla sua vita è stato uno straordinario indagatore di carte d'archivio, Carlo Grigioni, che ha trascorso l'ultimo ventennio di una lunghissima vita (92 anni) a Roma, venendo qui a morte nel 1963. A seguito di indagini approfondite negli archivi romani e di altre ricerche richieste a Forlì ad eruditi locali, il Grigioni poté raccogliere un consistente gruppo d'informazioni sulla cui base è stato possibile redigere questo testo, nell'intendimento sia di richiamare l'attenzione sul Giardini stesso, come uno dei grandi dell'arte romana, sia di mettere in maggior risalto, fra quanti hanno a cuore la cultura romana, la figura e l'opera di Carlo Grigioni. Come formazione professionale egli era medico, di quel ceppo di medici-umanisti che la attuale specializzazione esasperata ha fatto quasi estinguere. Proveniva da una modesta famiglia di Forlì, dove era nato nel 1871, e nell'attività del medico condotto in piccoli paesi egli aveva trascorso il primo periodo della sua vita. Di quell'epoca è un gustoso ritratto che ne traccia il Panzini nel suo « Viaggio di un povero letterato » (del 1919), durante il qual viaggio lo scrittore fece una sosta a S. Mauro Pascoli proprio per conoscere il Grigioni. Tuttavia la passione per

le ricerche d'archivio e per le glorie monumentali locali lo aveva messo da tempo al centro di rapporti con studiosi, come Corrado Ricci, che ricorrevano per lumi alle sue esperienze di ricercatore. Il Touring Club del Bertarelli lo volle a Milano per la redazione della « Guida d'Italia » e per altre imprese simili. Al suo merito va ascritta notevole parte del rigore e della completezza di quella fondamentale realizzazione. Ormai anziano, nel 1941, seguì a Roma la famiglia della figlia e da allora, per oltre vent'anni, l'Archivio di Stato e le altre raccolte archivistiche romane (che egli raggiungeva a piedi, da quel poderoso podista che era) lo ebbero quale abituale frequentatore e fortunato scopritore di notizie. Come motivo di fondo delle sue ricerche erano le testimonianze delle presenze romane di personaggi della sua terra di Romagna, soprattutto artisti. Così, in questa direzione, egli realizzò opere poderose come la « Vita di Marco Palmezzano », gli studi sui « Figulini romagnoli a Roma nel quattro-cinquecento », un inedito lavoro sull'orafo « Antonio da Faenza » e, pubblicato postumo, per l'appunto, un « Giovanni Giardini da Forlì, argentiere e fonditore ». C'è da ritenere che ben pochi conoscano questo prezioso volumetto che venne pubblicato per onorarne la memoria, una ventina d'anni addietro dal Rotary di Forlì e che ebbe una circolazione fortunosa. Ma già quel che si è qui cercato di sunteggiare lascia intendere quanto minuziosa sia stata la raccolta di informazioni e, nello stesso tempo, precisa il metodo di lavoro del Grigioni. Egli non si limitava a qualche fortunata ed isolata scoperta di notizie, ma — individuato un filone — lo approfondiva, si direbbe con accanimento fino ad esaurire la vena. Lo testimonia l'architetto Armando Schiavo che ebbe a conoscerlo mentre stava preparando la sua opera « La vita e le opere architettoniche di Michelangelo », pubblicata dalla Libreria dello Stato

nel 1953. A lui il Grigioni offrì, con quel signorile disinteresse che, sopra al denaro e alla affermazione personale, privilegiava la possibilità di dare risonanza e utilità alle sue ricerche per il mondo degli studi, un gruppo di documenti michelangioleschi. Questi costituiscono un ricco regesto di dirette testimonianze sul Michelangelo romano e vennero pubblicate in appendice di quell'« opera » oltre che in un successivo estratto d'una trentina di dense pagine.

Ma forse l'attività più impegnativa svolta dal Grigioni nei suoi anni romani fu l'intensa collaborazione prestata a Costantino Bulgari per la sua opera sugli Argentieri italiani. La perspicace indagine del Grigioni, con la sua capacità di individuare una enorme massa di documenti, di leggerli, di interpretarli, fornì un supporto forse insostituibile per la fortuna di quell'impresa. Naturalmente, pur nella vastità della ricerca generale, egli non poteva trascurare gli artefici provenienti dalla Romagna — che registrò a decine (per la precisione 35, e i loro nomi, con i sommari della loro attività, ¹ riportato dalla mia « Roma romagnola » del 1982). Fra i tanti artigiani di oneste e ripetitive capacità, ancor più che il Gentili e il Fabbri già citati, Grigioni vide emergere la giganteggiante figura del Giardini e le diede maggior spazio nella ricerca facendole assumere dimensioni e rilievo degne dell'opera grafica che ce ne tramanda visivamente la gloria.

ARMANDO RAVAGLIOLI

I somari di Vignanello

« A Marco somaro, unico superstite della sua specie, caduto a Vignanello il 18 Settembre 1987, nell'adempimento del proprio dovere ».

Era vecchissimo Marco. Cadde sotto il peso della soma. Morì.

Vignanello è un antico paese che come tutti gli antichi paesi è caratterizzato dal colore grigio della pietra peperina con cui in gran parte è fabbricato.

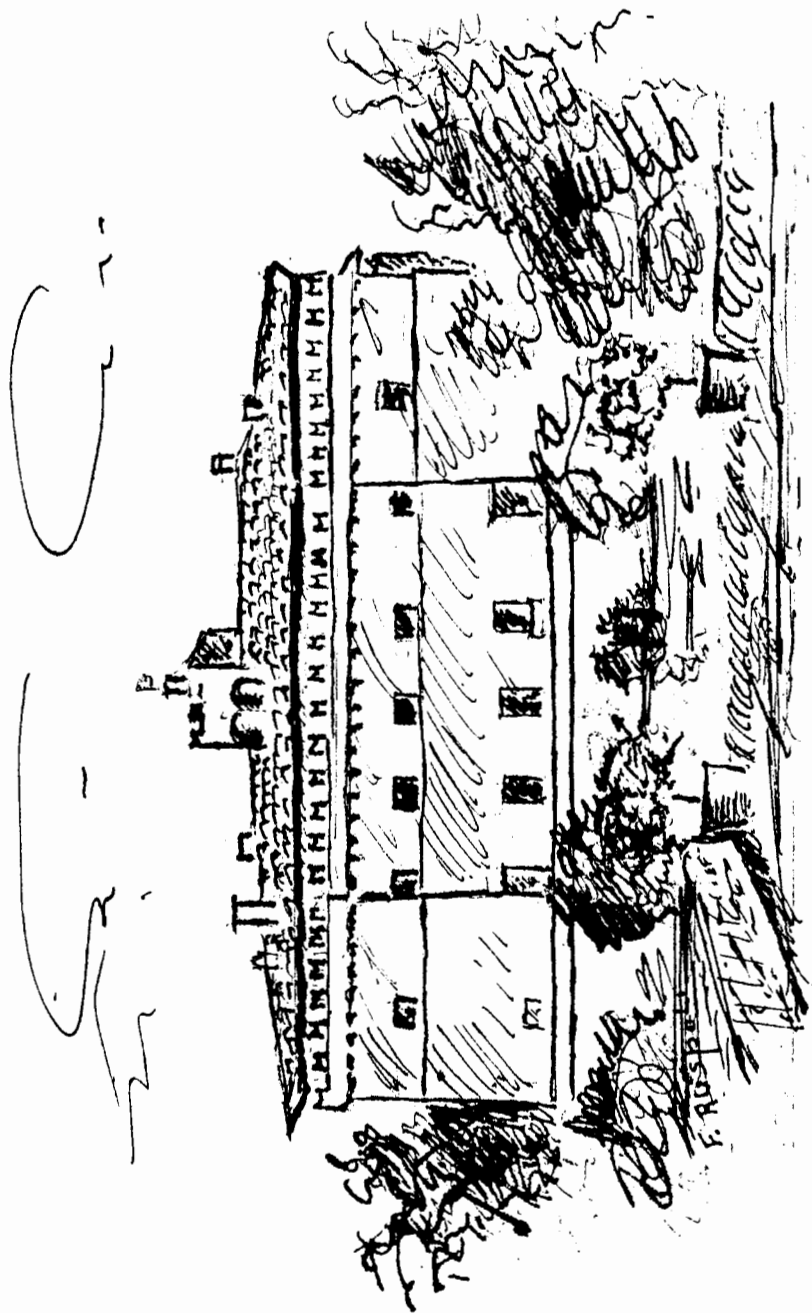
Noi possediamo sul posto un castello di origini remotissime. Si affaccia al lato sud sopra un ridente giardino all'italiana, voluto da Ottavia Orsini Marescotti nel 1520.

A Vignanello ho passato gran parte della mia gioventù. Alle pendici del Monte Cimino, nel Viterbese, si erge a circa quattrocento metri di quota. Circondato da secolari castagneti, in questo paese si respira aria salubre e refrigerante.

Io mi reputo un abusivo della vita con i miei 89 anni che mi gravano sulle spalle. E' per questo che i miei ricordi si perdono in lontananza di sogni e attraverso un velo di tristezza, forse rimpiango un mondo, poco alla volta scomparso.

Quei ritorni serali dalla vendemmia.

I contadini cantavano in coro, in accordo alle voci argentine delle compagne di lavoro. C'era allegria allora. E le feste paesane sulle aie al chiaro di luna. E i ritrovi per le



laute merende nelle cantine. Qualche bicchiere in più, che non faceva male ed anzi, serviva ad animare l'ambiente. Oggi il tenore di vita del popolo è da allora migliorato. In ogni casa c'è il televisore, il lavastoviglie ecc. ma nessuno canta più.

Le motorette, i trattori, i piccoli cingolati, hanno rubato il mestiere ai somari.

Allora, e mi riporto ai tempi lontani, a Vignanello vivevano centinaia di somari, quegli umili, pazienti, infaticabili animali.

Ricordo il loro scalpito quando alle prime luci dell'alba, trotterellando, portavano in groppa il padrone ai lavori della vigna — e alla sera, al ritorno dai campi, puntualmente all'ora crepuscolare, al primo timido raglio, rispondeva e s'innalzava al cielo un'orchestra di ragli, quasi a voler salutare il sole che scompariva all'orizzonte.

Ora quell'orchestra si è ammutolita, si è perduta tra le nuvole.

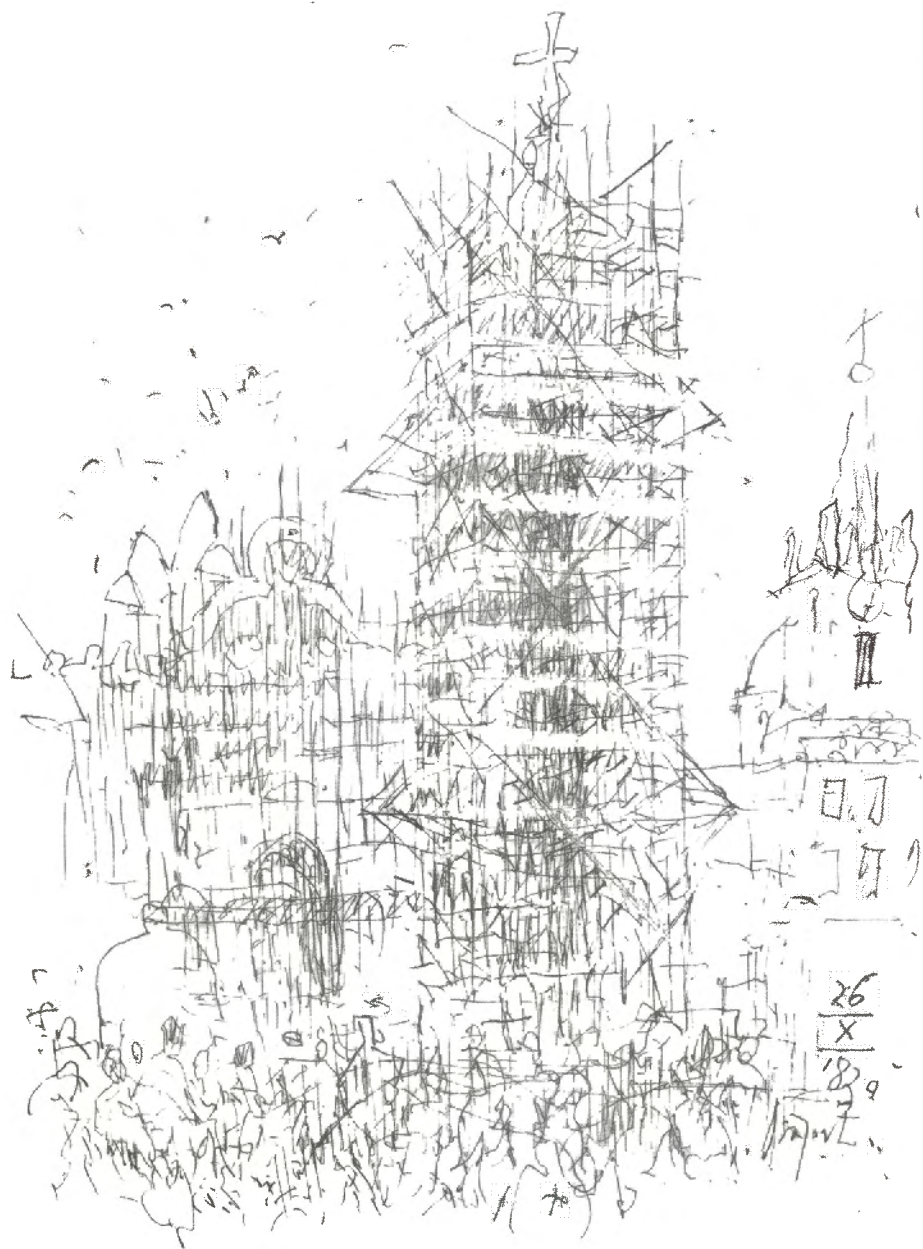
Al mattino vengo destato dal frastuono dei maleodoranti mezzi meccanici.

I bravi, buoni somari sono scomparsi.

Ultimo « Marco » — alla cui memoria dedico questi miei ricordi.

Non cantano più le cicale, le lucciole hanno spento la luce, rare sono le rondini.

FRANCESCO RUSPOLI



I «Fatebenefratelli» a Roma

Forse a causa della vicinanza con la dimora dei Capranica, fin dal Quattrocento impegnati in attività benefiche, Piazza di Pietra vanta una remota vocazione assistenziale, strettamente intrecciata con le sue vicende fin dal suo primo affacciarsi alla ribalta della vita cittadina al principio del secolo XVI. Prima di quest'epoca, solo gli studiosi di antichità, ed i compilatori di itinerari turistici registravano la contrada, per via dei monumentali resti di un tempio identificato volta a volta come un tempio di M. Aurelio, una basilica di Antonino Pio o come il tempio di Nettuno, e che invece rappresentava l'ultima reliquia dell'attività edilizia dell'imperatore Adriano in quella zona di Campo Marzio, eretto e dedicato dopo la sua morte a compimento e suggello dell'opera sua.

Nemmeno la presenza dei Colonna, annidati nel monumento trasformato in fortezza, riuscì a coinvolgere nelle turbolente vicende di Roma medioevale la popolazione della contrada, vigilata dall'unico prete, che insieme ad un chierico officiava, secondo il trecentesco Catalogo Taurinense delle chiese di Roma, la parrocchia di S. Stefano del Trullo¹, ed annidata nei tuguri che Leonardo Bufalini vide

¹ Sorgeva all'inizio della attuale via dei Bergamaschi, e scomparve nel corso dei lavori di bonifica della zona ordinati da Alessandro VII. Su di essa, e sul ritrovamento delle sue reliquie, comprendenti anche alcuni bassorilievi dell'Adrianeo, nel corso degli scavi eseguiti nel 1878, cfr. Chr. HUELSEN, *Le chiese di Roma nel medioevo...*, Firenze, 1927, p. 485.

e rappresentò nella sua celebre pianta, e che resistettero fino al tentativo di isolamento del tempio operato da Alessandro VII alla metà del '600²: un ambiente tanto miserabile ed anonimo, che si è persa perfino la chiave per interpretare il suo nome. C'è infatti chi ricollega il toponimo alle gigantesche reliquie del tempio in rovina, e chi lo interpreta come una forma corrotta indicante i preti, che nei primi anni del '500 la frequentavano in gran numero per raggiungere la vicina chiesa di S. Maria in Aquiro, sede definitiva di quella che rappresenta forse la più antica associazione assistenziale romana: la Sacrosanta Sacerdotum Societas, attiva fin dalla metà del secolo precedente nell'assistenza del clero bisognoso sotto l'invocazione dei SS. Pietro e Paolo.

Delle due ipotesi la più probabile è forse la prima, perché il nome « del Trullo », o « de preide » compare in documenti redatti anteriormente all'insediamento del sodalizio in S. Maria in Aquiro³; ma la più suggestiva resta sen-

² Cfr. F. NARDINI, *Roma antica...* ediz. quarta romana riscontrata... da A. NIBBY, Roma, 1819, p. 121. La definitiva sistemazione della zona si ebbe solo trenta anni dopo, quando Innocenzo XII destinò l'edificio ad accogliere la Dogana di terra, di cui una guida del 1745 sottolinea il rapporto con la politica assistenziale del Papa, che ne decise la costruzione « per accrescere e stabilire maggiormente con entrate permanenti » il nuovo Ospizio Apostolico Lateranense da lui fondato, e sancì questa funzione assistenziale imponendo sul cornicione « sotto due medaglioni scolpiti con l'immagine del Salvatore (propria insegna dell'Ospizio suddetto) questa memoria: HOSPITII APOSTOLICI / PAUPERUM INVALIDORUM, cfr. *Roma antica e moderna...* vol. II, Roma, 1745, p. 35.

³ Cfr. il testamento del Card. Domenico Capranica, morto il 1458, cit. in: P. ADINOLFI, *Roma nell'età di mezzo*, vol. II, Roma, 1881, p. 378. La Societas si stabilì invece nella chiesa di piazza Capranica nel 1510, quando Maurizio, altro membro della famiglia ed arciprete di S. Maria in Aquiro, rassegnò la sua dignità nelle mani del Papa per dedicarsi esclusivamente a promuovere l'attività



La zona di Piazza di Pietra (n. 74) nella pianta di M. Cartaro

z'altro la seconda, che sottolinea la funzione determinante svolta dalla « Societas » per animare un ambiente altrimenti immobile, ravvivandolo con il continuo andirivieni dei preti avviati all'ospizio funzionante nell'antico tempio, dove un Crocifisso scolpito su una delle colonne testimoniava della sua nuova destinazione.

Dalla notorietà raggiunta dall'associazione nei primi anni del secolo XVI derivarono certo in larga misura le vicen-

dell'Istituto al quale apparteneva, cfr. S. IMPERI, *Della Chiesa di S. Maria in Aquiro...*, Roma, 1866, p. 23. Sui successivi trasferimenti della Societas a S. Barbara dei Librai e a S. Lucia delle Botteghe Oscure, dove fu aperto anche un ospedale « per i poveri pellegrini sacerdoti », cfr. C.B. PIAZZA, *Eusevologio romano...*, II ediz., vol. I, Roma, 1690, p. 22.

de successive della contrada che lo ospitava, e su cui grazie ad esso confluì non solo la generosità dei fedeli⁴ ma anche l'attenzione dei Pontefici, che scelsero la chiesa di piazza Capranica come sede della Confraternita cui, a partire dal febbraio del 1540, fu affidata la prima iniziativa a favore dell'infanzia abbandonata, raccolta ed assistita per sua cura fra le mura del tempio di Nettuno « ove alloggiano fra le sue rovine i fanciulli pupilli », secondo la testimonianza resa nel 1566 da Pirro Ligorio; mentre ad accrescere la connotazione assistenziale del luogo, anche la Confraternita che per iniziativa di Ferrante Ruiz si prendeva cura dei poveri pazzi gravitò per qualche tempo fra S. Stefano del Trullo e la vicina S. Andrea de Urso, ottenute entrambe dalla generosità di Pio IV, in attesa di avvalersi della chiesa di S. Maria della Pietà a piazza Colonna, dove lo stesso Pontefice la trasferì nel 1561.

Appare logico quindi che proprio su piazza di Pietra sia caduta la scelta dei primi seguaci di S. Giovanni di Dio quando, nel 1581, decisero di esercitare anche a Roma la loro attività ospedaliera.

In realtà, una loro avanguardia, guidata da Sebastiano Arias e da Pietro Soriano, era approdata a Roma dieci anni prima, « a piedi scalzi e con la testa scoperta »⁵, per otte-

⁴ Si veda la donazione di una casa « in piazza Colonna et in parrocchia S. Stefano del Trullo » compiuta da Faustina⁷ Francolini nel suo testamento redatto nel 1539 in: P. ADINOLFI, op. cit., pp. 362, 378. Più tardi la casa ospitò il primo nucleo dell'opera a favore dei pazzi, cfr. C.B. PIAZZA, op. vol. cit., p. 21.

⁵ Così narrano « Li fasti umili della ospedalità illustrata », composti da F.M. ANGRISANI nel 1721, e rimasti manoscritti nell'Archivio dell'Ordine. Secondo questa fonte l'Arias « passò da Granata a Roma » nel 1569; ma più recentemente G. RUSSOTTO, *Le origini dei*

nere dal Papa il riconoscimento giuridico del loro sodalizio, in modo da salvaguardare la loro attività dagli attentati di chi, povero come loro, ne usurpava l'abito per questuare in loro nome secondo un costume truffaldino che il pauperismo dilagante in quel tempo in tutta Europa aveva reso abituale fra quanti disponevano della pietà del prossimo quale unica fonte per la loro sopravvivenza; e ci era ritornata nel 1575, confusa con la massa dei pellegrini affluenti a Roma, per lucrare il giubileo, al seguito di don Giovanni d'Austria, loro grande protettore ed amico⁶. In entrambe le occasioni gli spagnoli dovettero cercare di trarre il massimo frutto dal loro soggiorno romano, impiegando i tempi morti nella visita agli ospedali, che per la loro antichità e la loro fama apparivano ai loro occhi come fonte preziosa di esperienze utilissime, ed in cui comunque essi riconoscevano la sede più idonea all'esplicazione della loro attività istituzionale. Ma la situazione che si presentò ai loro occhi risultò molto diversa dalle loro aspettative, perché una inarrestabile decadenza aveva ormai definitivamente compromesso l'efficienza delle antiche strutture ospedaliere romane, incapaci di affrontare i giganteschi problemi posti da una situazione sociale ed economica ormai profondamente mutata, ed affidate alla gestione di personale mercenario, subentrato a poco a poco a sostituire i membri degli antichi

Fatebenefratelli in Roma, Roma, 1966, p. 5, ha spostato alla fine del 1570 la data di questo primo viaggio romano.

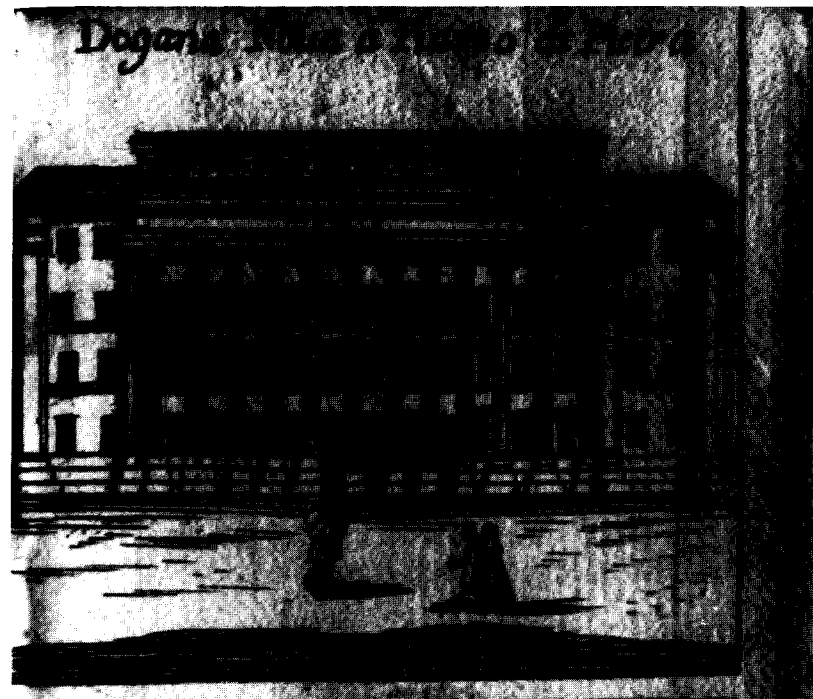
⁶ L'incontro con questo personaggio risaliva al 1568, quando il Soriano e l'Arias avevano organizzato per lui uno dei primi esempi di assistenza ospedaliera militare in occasione della rivolta dei Mori di Granata contro Filippo II, avviando una collaborazione culminata sul mare di Lepanto, dove per volontà di don Giovanni i frati svolsero sulle galere spagnole lo stesso compito assolto dai Cappuccini su quelle pontificie.

Ordini ospedalieri, e reclutato per lo più nella massa di disperati senza risorse che affluivano a Roma da ogni parte d'Italia e d'Europa in cerca di una improbabile fortuna, e che erano gli unici disposti a lavorare in un ambiente dove neanche i più volenterosi riuscivano a resistere.

Più che nel fascino della Città Eterna, lo stimolo che spinse gli spagnoli ad estendere anche a Roma la loro attività va forse ricercato proprio in quello spettacolo di tanti malati senza assistenza e moribondi senza conforto; ma l'occasione di realizzare questo progetto non si presentò prima del 1580, quando l'infuriare della violenta epidemia nota negli annali della medicina come epidemia del castro ne suggerì a papa Boncompagni di chiamare a Roma Pietro Soriano, impegnato a quel tempo a Napoli nella gestione dell'ospedale aperto dal suo Ordine in quella città.

La immediata destinazione dello spagnolo a S. Spirito in Sassia, ospedale pontificio per eccellenza, dove peraltro affluiva il maggior numero di malati, dimostra a mio avviso che nelle intenzioni papali la sua presenza a Roma era da considerarsi meramente occasionale, e limitata a fronteggiare le particolari esigenze del momento; ma per un processo naturale, analogo a quello che porterà qualche anno dopo s. Camillo a concepire una organizzazione autonoma rispetto alle strutture dove aveva incominciato la sua attività, ben presto anche al Soriano riuscì di passare da un tipo di collaborazione esterna al suo Ordine ad una attività ospedaliera indipendente, trasformando la sua presenza da temporanea in stabile, e realizzando così l'antica aspirazione dei suoi compagni e sua.

Non è facile indicare esattamente in quale edificio di piazza di Pietra egli abbia installato questo nuovo ospedale: ma forse è possibile avanzare qualche ipotesi, deducendola dall'analisi di due fonti coeve e attendibili entrambe, per la



L'Adrianeo in una incisione settecentesca (F. Martinelli, *Roma di novo esattamente ricercata...*, Roma, 1702)

natura di documento interno all'Ordine che contraddistingue la prima, e per la profonda conoscenza delle sue vicende che dettò la seconda. Secondo la più antica, una memoria redatta in spagnolo ed avallata da Diego della Croce, attivo all'interno del sodalizio fin dai suoi esordi, l'« Ospedale nuovo » dei Fatebenefratelli sarebbe stato aperto « in una casa a pigione che era degli orfanelli a piazza di Pictra »; secondo l'altra invece, costituita dalla testimonianza di Giovan Francesco Bordini, primo traduttore italiano della biografia spagnola di S. Giovanni di Dio, l'opera sarebbe stata avviata

« in una casa detta anticamente il tempio delle Vergini Vestali ». Ora è impensabile che con questo nome il Bordini abbia indicato il monumento noto ai suoi tempi come tempio di Nettuno; ma è noto che lì presso, compresi nel perimetro del « palazzo dei signori Capranica verso Mezzogiorno », furono visibili fin verso la metà del XVII secolo i resti di una costruzione ottagonale coperta da una cupola, indicati come « Tempio di Siepe » da Alò Giovannoli, autore dell'unica incisione che li riproduca, ed in realtà identificabili forse con il tempio di Matidia, venerata suocera del divo Adriano⁷. Da quei resti potrebbe derivare il toponimo con cui venne indicata la chiesa di S. Stefano del Trullo, e che si trova anche impiegato per denominare una casa prospiciente la « platea vulgariter dicta piazza de prete » in uno strumento del 1538; appare quindi suggestiva l'ipotesi che il nuovo ospedale sia stato installato non nel tempio, ma in un edificio ad esso adiacente, e che da esso prendeva il nome, di proprietà della Confraternita degli Orfani di S. Maria in Aquiro.

Si trattò agli inizi di una iniziativa modesta, che per svilupparsi dovette per prima cosa superare l'indifferenza dei romani, abituati da anni a veder sorgere e tramontare iniziative assistenziali spontanee e non sostenute da una solida struttura organizzativa ed economica, e comunque distratti dalla gravità della situazione determinata dall'epidemia in atto; ma della sua validità ebbero immediata percezione uomini che con ben altra ampiezza di vedute si occupavano del problema assistenziale romano.

Primo ad accorgersi delle capacità degli ospedalieri spa-

⁷ Su questo monumento cfr. R. LANCIANI, *Storia degli scavi*, vol. I, Roma, 1907, p. 13. L'incisione del Giovannoli in Id., *Ruins and excavations*, Rome, 1897, p. 505.

gnoli fu forse S. Filippo Neri, che da trent'anni avviava regolarmente i suoi discepoli a visitare i malati negli ospedali, e che certo durante quelle visite aveva avuto modo di avvicinare qualche frate di S. Giovanni di Dio al tempo del primo soggiorno romano del manipolo guidato da P. Soriano: le sue modeste offerte « quando quindici giulii, quando più, quando manco » furono forse le prime ad affluire regolarmente al nuovo istituto, inaugurato, secondo una fonte ottocentesca, il 25 marzo 1581*, grazie alla generosità di alcuni connazionali, a cominciare da quel Gaspare de Avila barone di Almangro, che ne consentì l'apertura donando i primi sei letti. Ma solo dopo più di un anno di attività venne agli spagnoli una sorta di riconoscimento ufficiale della opera loro, attraverso l'intervento diretto di papa Gregorio XIII, che, da sempre sollecito dei problemi ospedalieri, provvide a fornire ai Fatebenefratelli dapprima i mezzi finanziari, e poi lo spazio necessario alle loro esigenze: tremila scudi elargiti il 2 giugno 1582 « per fare un hospitale a luogo loro di piazza di Pietra per li poveri infermi », e nell'ottobre successivo, la concessione della « chiesa di S. Giovanni Colavita nell'Isola di Trastevere », che offriva ai frati più ampie possibilità di sviluppo.

Né la scelta della nuova sede avrebbe potuto essere più felice. Infatti, installandosi in un luogo di antica ed ininter-

* Cit. in G. RUSSORTO, op. cit., p. 17. Poiché, secondo la stessa fonte, l'affitto della casa in Piazza di Pietra sarebbe avvenuto ai primi di marzo di quell'anno, i tempi di realizzazione del nuovo ospedale sarebbero stati brevissimi. In realtà una fonte generalmente bene informata, e comunque coeva, come C. FANUCCI, *Compendio di tutte l'opere pie di Roma...*, Roma, 1602, p. 70, sposta la data in maggio, mentre un'altra fonte tardo secentesca citata anch'essa in G. RUSSORTO, op. cit., p. 10, pone l'apertura dell'opera di Piazza di Pietra addirittura nel 1582.

rotta tradizione ospedaliera, testimoniata dai resti del tempio romano di Esculapio", e dai ricordi degli ospizi e xenodochi medioevali, i Fatebenefratelli venivano a garantirne la continuità per i secoli futuri, secondo una vicenda analoga a quella che li aveva condotti a sancire con la loro prima sede la connotazione assistenziale di piazza di Pietra.

D'altronde la posizione del luogo, isolato dalla città ma ben collegato con essa in modo da essere facilmente raggiungibile, e soprattutto esposto a tramontana e vicino al Tevere, che ne facilitava l'approvvigionamento idrico, se da un lato rispondeva perfettamente ai canoni dell'ospedale

⁹ Era il tempio più celebre e venerato fra i molti che sorgevano nell'Isola, e sorgeva nell'area attualmente occupata dalla chiesa di S. Bartolomeo; ma al principio del '500 vi fu chi ritenne di individuarne il sito nel lato opposto dell'Isola, occupata dalla chiesa del Calibita, cfr. MARIANO da Firenze, *Itinerarium Urbis...*, con note illustrative di E. BULLETTI, Roma, 1931, p. 96. In realtà, la chiesa e l'ospedale sorgono sull'area del Tempio di Semo Sanco, la divinità sabina venerata soprattutto sul Quirinale e identificabile con Giove Giurario, di cui, a partire dal secolo XVI, sono affiorate molte memorie: un resto di pavimento, poi distrutto, cfr. C. CECHELLI, *Studi e documenti sulla Roma sacra*, vol. II, Roma, 1951, p. 92; una testa di Semo Sanco, acquistata dal Ficoroni, su cui cfr. CASIMIRO da Roma, *Memorie storiche delle chiese e conventi dei Frati Minori della Provincia romana*, Roma, 1764, p. 265, e soprattutto una iscrizione incisa su una stele marmorea, affiorata nel 1574 nel corso di lavori erroneamente collegati da R. LANCIANI, op. cit., vol. IV, Roma, 1907, p. 79 alla costruzione dell'ospedale dei Fatebenefratelli. Su di essa, conservata per due secoli dai Frati del vicino convento di S. Bartolomeo prima di passare, alla fine del '600, al Museo lapidario del Vaticano, e sulla curiosa identificazione di Semo Sanco con Simon Mago, cfr. C. CECHELLI, *Gli Apostoli in Roma*, in: *Arch. della soc. romana di st. patria*, LXIV (1943), pp. 9 ss. Una riproduzione del monumento in P. SAVIO, *Per la storia di una controversia*, in: *Civ. catt.*, LXI (1910), vol. IV, p. 534.

ideale, come era concepito dai teorici dell'epoca, lo rendeva invece inutilizzabile e scomodo per qualunque altro tipo di attività: infatti, tutti i sodalizi che lo avevano occupato a partire dalla fine del secolo XIV avevano finito per allontanarsene.

Il primo di essi, costituito da un gruppo di Benedettine riformate da Santuccia Terrebotti, vi si era installato nel 1381 per volontà di Urbano V, e aveva restituito nuova dignità alla zona costruendovi il proprio monastero e soprattutto riunendo le due chiesette preesistenti di S. Maria Cantofiume e S. Giovanni Battista in un solo edificio sacro dedicato a S. Giovanni Calibita, il santo guaritore di origine orientale che un'antica leggenda voleva nato e morto nell'Isola¹⁰, dove ancora alla metà del '600 il luogo del suo felice transito era indicato nella Cappella della Madonna posta sotto la chiesa intitolata al suo nome¹¹. Dopo la tragica pa-

¹⁰ Sulla figura e l'origine del culto di questo monaco acemeta, e sulle vicende che condussero in Occidente le sue reliquie, dividendole fra Roma e Besançon, cfr. C. CECHELLI, *Studi e documenti...*, cit., pp. 89-90. Le affinità del Calibita con s. Alessio, ivi sottolineate, furono già avvertite, forse per la prima volta, da P.M. FELINI, *Trattato nuovo...*, Roma, 1625, p. 37.

¹¹ Di particolare e suggestivo significato appare l'accostamento proposto da questa tradizione fra la figura del Calibita e la veneratissima Immagine da cui la cappella prendeva il nome. Si tratta infatti della celebre Madonna della Lampada, un affresco della seconda metà del sec. XIII riportato al primitivo splendore dai restauri del 1942, e intimamente legato alle vicende dell'Isola a causa del miracolo di cui fu protagonista: la lampada rimasta accesa davanti a Lei durante una delle innumerevoli inondazioni che devastarono la contrada, e che forse va identificata con quella del 1557, che la distrusse quasi completamente. Su di essa, « dipinta sul muro di una stalla presso quel monastero » (delle Santucce), cfr. *Bibl. Ap. Vat.*, *Vat. Lat.* 11884, f. 98, e C. CECHELLI, *Studi e documenti...*, cit., p. 96. Sulla controversia avviata dalle Santucce,

rentesi del Sacco, le monache avevano resistito ancora per due secoli fra le sue mura, affrontando le ricorrenti furie del Tevere, che nel 1557 aveva perfino semidistrutto la chiesa, privata da allora anche del fonte battesimale; ma nel 1573 avevano dovuto arrendersi, abbandonando il luogo che « *propter crebras Tyberis inundationes et murorum corrosionem* » non poteva più garantire il raccoglimento imposto dalla loro Regola, per ritornare alla loro prima sede, l'antico insediamento Templare di S. Maria in Iulia che Jacopo Molara, maestro dell'Ordine a quel tempo, aveva loro donato nel 1297¹².

Il sodalizio che ne prese il posto non ebbe il loro coraggio. La Confraternita di S. Petronio e S. Giovanni Evangelista della nazione bolognese, una delle associazioni espresse dal giubileo del 1575, era stata attirata a rilevare il complesso per la sua ampiezza, « con molte stanze e gran sito » pagando per averlo ben 2700 scudi¹³; ma vi si era trovata

che ne rivendicarono la proprietà nel 1664, quando l'Immagine fu incoronata dal Capitolo Vaticano, e sui successivi trasferimenti di essa dal loro monastero tiberino alla chiesa di S. Anna dei Falegnami, e dopo la sua demolizione alla chiesa di S. Maria dell'Umltà e presso le Salesiane di Villa Mills sul Palatino, cfr. L. HUETTER-R.U. MONTINI, S. Giovanni Calibita, Roma (1959), p. 16.

¹² Vat. Lat. 11884, cit., f. 97. La chiesa, che sorgeva sull'attuale piazza di S. Elena, a fianco delle Botteghe Oscure, sopravvisse col nome di S. Anna dei Funari o dei Falegnami fino al 1887, quando fu demolita, cfr. E. MARTIRE, L'isola della salute, II ed., Roma, 1934, p. 31. A quel tempo il monastero, abbandonato dalle Santucce, e dalle Salesiane che le avevano sostituite, ospitava l'Istituto di Tata Giovanni.

¹³ Secondo L. HUETTER-R.U. MONTINI, op. cit., p. 10, la cessione sarebbe avvenuta il 2 giugno 1575, cfr. anche F. CANCELLIERI, Notizie storiche di S. Maria in Iulia..., Bologna, 1823, p. 10, che però più avanti sposta la data al 1579. La somma pattuita sarebbe



L'Isola Tiberina in una incisione di F. Du Perac (1581)

subito a disagio, sia per la posizione periferica del sito che per la continua minaccia del fiume, e dopo poco più di un lustro aveva preferito trasferirsi nella più angusta, ma centralissima chiesa di S. Tommaso della Catena, a piazza Farnese¹⁴.

Basta riflettere sulla brevità del periodo intercorso fra questo avvenimento, e la già ricordata elemosina gregoriana del 2 giugno 1582, per ipotizzare una relazione fra i due episodi, confermata peraltro da un avviso spedito alla Corte di Mantova il 23 ottobre 1582, e annunciante l'avvenuta concessione della « chiesa di S. Giovanni Colavita nell'Isola di Trastevere » agli Ospedalieri di s. Giovanni di Dio: per ritenere cioè che i tremila scudi offerti da papa Boncompagni costituiscano l'accoglimento di una richiesta avanzata dagli spagnoli non appena conosciuta la disponibilità dei locali, che immediatamente riconobbero particolarmente adatti alla loro attività.

La realizzazione del loro progetto richiese tuttavia ancora qualche anno di attesa, vuoi perché forse l'esborso della somma promessa subì qualche ritardo, vuoi per la complessità di una situazione finanziaria non ancora definita.

La trattativa, condotta parallelamente con la Confraternita dei Bolognesi e con le monache, ancora creditrici nei loro confronti, si concluse solo il 21 agosto 1584, con il pagamento alla Confraternita di 500 dei 931 scudi già versati, e l'impegno di completare la somma in rate mensili

stata versata in tre anni, così suddivisa: i primi mille scudi « nella confetione dell'istrumento », seicento scudi per i due anni successivi e cinquecento a saldo, cfr. M. MARONI-LUMBROSO-A. MARTINI, *Le confraternite romane nelle loro chiese*, Roma, 1963, p. 328.

¹⁴ La bolla di concessione della chiesa, emanata il 13 giugno 1581, è pubblicata in F. CANCELLIERI, *op. cit.*, pp. 116-119.

di 25 scudi, accollandosi anche il saldo della differenza ancora dovuta alle suore.

A partire da quel momento, tutte le energie dei Fatebenefratelli furono rivolte a rendere funzionale il complesso, ampliato subito con l'acquisto di alcune casette adiacenti, reso accessibile con l'apertura di una nuova strada, e dotato di acqua, di una nuova farmacia e perfino di un cimitero, affrescato da un anonimo pittore insieme alla chiesa, restaurata anch'essa: un'opera da 14000 scudi, versati con cadenza settimanale a fornitori ed artigiani a partire dal 23 settembre di quell'anno, e definitivamente saldati nel febbraio 1610 con il pagamento degli ultimi 450 « a li heredi di mastro Oratio Longo », il muratore con bottega alla Minerva che aveva lavorato per loro ininterrottamente fin dall'inizio.

I Fatebenefratelli comunque non attesero la conclusione dei lavori per occupare la loro nuova sede, dove « vennero ad abitare per la festa di s. Giovanni Battista 1585 », come si legge in una nota inserita in un catasto settecentesco, evidentemente preferendo i più ampi sebbene incompiuti locali dell'Isola all'angustia di quelli di piazza di Pietra. Né la attesero per imbarcarsi in una nuova ed altrettanto impegnativa impresa che completasse l'opera avviata nell'ospedale tiberino: un convalescenziario cui adibirono una vigna posta « in ea Viminalis collis parte, quae respicit Hortos Perettos », che forse possedevano fin dal 1584 e che iniziarono a trasformare nel 1588¹⁵: opera quanto mai opportuna

¹⁵ Il luogo, « in strada Felice veso S. Maria Maggiore », è identificabile con l'attuale via A. Depretis. I Fatebenefratelli mantennero questo istituto fino al 1696, quando, « o per ragione dell'aria insalubre, o per cagione delle spese superiori alle rendite diminuite, o per altre economiche e ben ponderate ragioni », lo ce-

in un'epoca in cui i convalescenti « per non aver né cibo per ristorarsi le forze, né alloggio dove rimettersi in sanità... solevano spesso ricadere con maggior pericolo, che bene spesso morivano per le strade e per le piazze », e che val la pena di ricordare ad ulteriore conferma della profonda conoscenza raggiunta dai Fatebenefratelli nel settore della sanità pubblica, e della loro efficienza nell'affrontarne i problemi.

Fonte principale di finanziamento per tutte queste opere erano le elemosine. Il più antico libro di conti elenca cronologicamente il nome degli oblatori, a cominciare da quel Gaspare de Avila barone di Almangro che il 27 marzo 1581 offrì i primi sei letti per avviare l'impresa: in un panorama di offerte che non superano i dieci scudi, e che rappresentano spesso il segno tangibile della gratitudine degli infermi, spiccano di quando in quando somme cospicue come i 400 scudi pervenuti attraverso i Guardiani di S. Giacomo degli Incurabili il 29 giugno 1584, o i cento consegnati al Priore il 9 giugno 1587 da un misterioso « hombre alto de mantee y sotana, il qual no quizo dezir su nombre », e figurano nomi illustri come il Card. Maffei, che morendo nel dicembre 1583 lasciò 25 scudi, o il banchiere Tiberio Ceuli, che a nome e in memoria della moglie Maria continuò a versare

dettero per 1100 scudi, attraverso la Congregazione di Propaganda Fide, ai Vescovi di Siria, che dedicarono la chiesa a S. Efrem, e destinarono l'edificio ad accogliere un ospizio aperto non solo ai prelati, ma anche « ad altre persone di quella Nazione », cfr. C.B. PIAZZA, op. cit., vol. II, Roma, 1690, pp. 195-196. Circa mezzo secolo dopo, nel 1748, tutto il complesso passò ai Minori conventuali, che ancora una volta cambiarono nome alla chiesa, dedicandola a S. Antonio, cfr. F. CANCELLIERI, op. cit., pp. 17-18: si trattava di un edificio di proporzioni molto modeste, definitivamente consacrato nel 1873.

mensilmente una elemosina di due scudi. Qualche altra moneta affiorava frugando « en la roba de los defuntos », secondo un uso comune agli ospedali del tempo¹⁶; ma il gettito complessivo di queste entrate era troppo modesto per assicurare la sopravvivenza dell'Istituto. Restava la questua, che costituiva in realtà l'unico e più sicuro cespite da cui trarre il denaro.

Tutti i frati la praticavano, compreso il p. Soriano, loro venerando capo, che girava per la città « tutto umile e dimesso... nelle prime ore della notte portando sopra le spalle una gran sporta, foderata del medesimo panno arbaggio, che indossava, e questa fermata a una tracolla, alla quale era pure raccomandata nell'altra estremità una cassetta di legno per racorre denaro... si recava nei luoghi più frequentati, dove dopo essersi fermato alquanto col suo compagno appoggiato ad un suo bastone, dava tre cenni con sonoro campanello, indi faceva una fervente esortazione al popolo... in fine a vicenda con pietose voci e quasi cantando ripetevano fate bene fratelli per amor di Dio¹⁷. Era l'antico rituale in-

¹⁶ Cfr. l'uso di ricorrere alla vendita dei « fardella quae a defunctis... relicta erunt », praticato dall'Ospedale di S. Giovanni a Velletri, e testimoniato da uno strumento del 25 maggio 1589 in Arch. not. Vell., vol. 440, f. 4.

¹⁷ Cfr. E. MARTIRE, op. cit., p. 39. E' questa la descrizione più completa e dettagliata dell'abito di questi frati, imposto loro dal Santo Fondatore e riconosciuto da Pio V nella bolla dell'1 gennaio 1572 che ne riconosceva i diritti; la stoffa con cui era confezionato era, secondo M.A. CIAPPI, *Compendio delle eroiche et gloriose attioni...* di Gregorio XIII, Roma, 1596, p. 21, un « panno bigio grosso », forse simile al fustagno.

Curiosamente, P.M. FELINI, op. loc. cit., aggiunse alla questua anche la ricerca dei malati per le strade, attribuendo erroneamente ai Fatebenefratelli una pratica in uso presso altri Ordini ospedalieri, come quello che gestiva S. Spirito in Sassia, che la inau-

ventato da s. Giovanni di Dio, e fatto apposta per colpire la fantasia, imponendosi al di sopra delle infinite tecniche messe a punto e praticate dalle varie categorie di mendicanti. A Roma divenne subito celebre, fino a diventare proverbio e topos letterario, registrato in una canzonetta profana dove un amante trascurato invidiava la benevolenza che le donne soprattutto riservavano a « certi (che) vanno per Roma con la sporta in collo / ...gridando « fate ben fratelli / per medicar gl'infermi poverelli »; ed è significativo notare che la data di questo componimento, inserito in una raccolta di testi del 1584, coincide con l'epoca del massimo sforzo compiuto dai frati per inserirsi nel panorama ospedaliero romano. Il ripetersi ininterrotto della loro cantilena determinò d'altronde anche il nome con cui questi strani questuanti vennero indicati dal popolo, che li chiamò semplicemente Fatebenefratelli: un nome che rimase anche quando, forse dopo il 1616, essi scomparvero dalle strade di Roma¹⁸, e che finì per sovrapporsi alla denominazione ufficiale in maniera tanto definitiva, da creare spesso confusione circa la identità dei frati dell'Isola, scambiati ad esempio coi Gesuiti da Stefano du Perac nel 1581 oppure, equivocando sul nome del loro Fondatore, coi « Religiosi di s. Giovanni Colombino », come scrisse Filippo Bonini nel 1663.

gurò nel medioevo, e comunque diffusa fra molte organizzazioni assistenziali cinquecentesche.

¹⁸ In quell'anno infatti i Frati Minori ottennero che fosse precluso ai Fatebenefratelli l'uso della sporta, fondamentale accessorio del loro abito, che da allora cambiò anche il colore, passando dal grigio al nero. Già nel 1588 d'altronde essi avevano dovuto modificarne la foggia, sostituendo il loro cappuccio aguzzo con altro tondo, per ordine della Congregazione dei Regolari sollecitata in questo senso dai Cappuccini, preoccupati di evitare ogni confusione fra i due Ordini, cfr. G. MAGLIOZZI, *Francescanesimo di S. Giovanni di Dio*, Roma, 1976, p. 15.

Frattanto la loro pur modesta struttura, che ancora al principio del '600 non superava i sessanta posti letto, andava sempre più configurandosi come un elemento essenziale nel complesso degli ospedali di Roma, che si affidò alla sua disponibilità ed alla sua efficienza durante le epidemie periodicamente esplose a partire dalla fine del secolo XVI.

L'esordio si ebbe appunto con quella di tifo petecchiale che nel 1591 mieté nella città sessantamila vittime, e che i Fatebenefratelli furono chiamati a combattere non solo portando a 240 il numero dei letti nell'ospedale tiberino, ma anche assumendo la gestione dei 700 malati raccolti da s. Camillo in un ospedale improvvisato a piazza delle Carrozze, presso la Bocca della Verità. Mezzo secolo dopo venne la prova della peste, che nel 1656 fece dell'Isola il centro operativo dell'assistenza, e trasformò l'ospedale dei Fatebenefratelli, dove il contagio aveva colto la sua prima vittima, in lazzaretto centrale di Roma: e la città accomunò il nome di Pasquale de l'Homme, Fatebenefratello « chirurgus celeberrimus » a quello di Alessandro VII, nella gratitudine per « haverla liberata dal morbo »¹⁹.

Da allora non vi fu evento bellico o epidemia che, coinvolgendo Roma, non registrasse la presenza dei Fatebenefratelli: dalla guerra di Castro del 1641 alla Repubblica romana di tre secoli dopo; dalla influenza maligna che colpì la città Leonina nel 1696 al colera del 1837, che suggerì ad uno dei frati l'invenzione del carro mortuario, fino all'epidemia colerica che si abbatté nel 1867 sull'Agro Romano,

¹⁹ Sull'impegno dei frati nell'epidemia del 1591, cfr. A. PAZZINI, op. cit., pp. 122, 372. Sulla loro attività durante la peste del 1656, e a cui molto si dovette se le vittime, contate altrove a centinaia di migliaia, si ridussero a Roma a sole 14.000 unità, fonte principale rimane l'opera del contemporaneo G. GASTALDI, *Tractatus de avertenda et profliganda peste...*, Bononiae, 1684.

da Tivoli a Velletri²⁰: un lungo cammino che partendo dal minuscolo e quasi sconosciuto ospedale di piazza di Pietra portò l'istituto di s. Giovanni di Dio a raggiungere i fasti della grande tradizione ospedaliera romana, di cui i Fatebenefratelli divennero i continuatori e gli eredi.

M. TERESA RUSSO



²⁰ Sulla presenza dei Fatebenefratelli sul fronte ospedaliero romano nei secoli XVII-XIX, cfr. G. RUSSOTTO, *S. Giovanni di Dio e il suo Ordine ospedaliero*, vol. II, Roma, 1969, pp. 220-224, 292-296.

Gli ultimi discendenti di Sisto V e i Frati Cappuccini di Roma¹

Maria Felice Peretti di Montalto è sicuramente l'ultima discendente della famiglia di Papa Sisto V. Lo ammette ella stessa, anzi perchè non vi siano dubbi, e non venga poi qualcuno a vantarsi di appartenere ad una così famosa Casata, la principessa, pronipote del pontefice più conosciuto della storia, fa incidere la frase « famiglia ormai estinta » su di una lapide nel cimitero dei Cappuccini in via Veneto.

La lapide in marmo si trova in una piccola cappella, la seconda a sinistra del suddetto cimitero: ha tutto intorno una semplice cornice in stucco e pure in stucco è lo stemma che la sormonta. Nota particolare: ai piedi della lapide un piccolo rientro nel muro coperto da un vetro e dentro... un cuore! E' il cuore di Maria Felice contenuto in un involucro di piombo. L'ultimo dono ai suoi cari frati Cappuccini.

I Peretti di Montalto erano particolarmente devoti all'Ordine Franciscano, a cominciare dal fondatore della Casata, il Cardinal Felice Peretti Montalto, Papa Sisto V, che aveva iniziato la sua vita ecclesiastica come frate di San Francesco nella famiglia dei Minori Conventuali. A questa famiglia francescana Sisto V era legatissimo, ma non trascurò le altre famiglie, tra le quali contava un grande estima-

¹ La fonte principale riguardante questo argomento è data dagli Annali manoscritti dell'Archivio del Convento di Santa Maria della Concezione dei Frati Minori Cappuccini. Cfr. Tomo I da pag. 639 a pag. 647. pag. 1626. Tomo II pagg. 570 e 571. pag. 262, 263, 264. Ciò che non fa parte degli Annali verrà citato nelle note.

tore in Francesco Gonzaga, ministro generale degli Osservanti², e un amico fraterno in San Felice da Cantalice, cappuccino. I suoi pronipoti e figli di pronipoti continuarono questo attaccamento all'Ordine, tanto che la maggior parte dei familiari professarono nel Terzo Ordine Franciscano.

Il Cardinal nepote, Alessandro, che giovanissimo, già la sapeva tanto lunga in politica estera, oltre ad essere protettore del Collegio di San Bonaventura, fondato dallo zio ai Santi XII Apostoli presso i padri Conventuali, era pure protettore dei Riformati³, una gloriosa famiglia francescana, che aveva chiesa e Convento a San Francesco a Ripa, sede del Ministro Provinciale e Studio Generale di filosofia e Teologia. Proteggeva anche i Cappuccini « dai quali era onorato e stimato come vero Padre; come altrettanto essi erano da S. Em.za amati ed accarezzati come tanti Figli ».

Michele, capo della Casata, fu munifico nei confronti dei Cappuccini, coadiuvato dalla moglie Margherita della Somaglia.

Michele Peretti, principe di Venafrò, sposò giovanissimo la milanese e ricchissima Margherita di alcuni anni più anziana di lui, la quale dopo il matrimonio si trasferì a Roma. Gli Annali manoscritti, ora in Santa Maria della Concezione in via Veneto, riferiscono quanto fosse questa nobile signora affezionata ai frati Cappuccini. Si è tramandato oralmente che tanto la principessa Margherita, come sua figlia Maria Felice avessero professato nel Terzo Ordine Franciscano. Purtroppo, mentre molto si è salvato attraverso i secoli negli

² Cfr. Erina Russo de Caro, « Sisto V - Episodi di vita Romana », Accademia Sistina 1985, pag. 7.

³ Cfr. Benedetto Pesci, « San Francesco a Ripa », Ediz. Roma s.d., pag. 28, nota 61.



Lapide di Maria Felice Peretti sormontata dallo stemma sistino e con il cuore. Foto: Cinzia Croce.

archivi francescani circa i documenti riguardanti il Primo Ordine, poco è giunto a noi del Secondo Ordine e quasi niente del Terzo Ordine. Ciò è di una gravità enorme, poiché al Terzo Ordine appartenevano e appartengono i laici, e non soltanto persone semplici o membri di famiglie illustri, ma pure, e ciò può essere importante, artisti di fama, specialmente sotto il periodo sistino, fine cinquecento, per continuare a tutto il seicento.

Donna Margherita della Somaglia amava ricevere nel suo palazzo romano i poveri fraticelli Cappuccini di San Francesco, i quali le davano tanta consolazione spirituale. Dopo lunghe e sante conversazioni li rimandava a casa con doni che consistevano in Corone e medaglie benedette, Reliquiari, quadretti di Santi e Sante, insieme a scatole di dolci, barattoli di conserve e altre cose simili che conservava in « armadi e cassoni ».

La principessa conosceva la povertà dei suoi « fratelli » ma anche la loro riluttanza ad accettare regali, tanto che la Signora si era fatta concedere licenza dai Superiori per poter ricambiare con piccoli e grandi doni l'onore e il piacere di queste visite. Altrettanto generoso era il principe suo consorte e il cognato Cardinal Montalto il quale si informava del numero delle visite e degli argomenti spirituali trattati. In questo clima crebbero i figli dei principi di Venafrò, gli ultimi Peretti di Montalto. Questi nacquero dopo alcuni anni del matrimonio dei loro genitori.

Donna Margherita, disperando di poter mettere al mondo un erede si raccomandava alle preghiere degli affezionati frati e in particolare di Fra Michele da Celleno, fratello laico. A quel tempo i Cappuccini possedevano chiesa e Convento a San Bonaventura, a due passi da Palazzo Colonna e facevano parte della Parrocchia dei Santi XII Apostoli. In quello stesso Convento era vissuto San Felice da Cantalice,



Il Cuore lasciato ai Cappuccini. Foto: Cinzia Croce.

vi era morto il 18 maggio 1587 e sempre in quel luogo era stato sepolto.

Fra Michele da Celleno fece il miracolo. Tanto pregò per la principessa, che nel 1600 nacque un maschio a cui fu imposto il nome di Francesco, in ringraziamento per l'intercessione del Serafico Padre. Tutta Roma se ne rallegrò. I principi moltiplicarono le loro elemosine. Gli annali del Convento segnalano i conti pagati presso i macellai e gli artigiani e le sovvenzioni date alle « Infermerie », gli Ospedali dei frati a Roma e Viterbo.

Dopo Francesco nacquero altre due figlie: Maria Felice e Camilla. I principini crescendo seguivano la vita dei genitori non solo socialmente, ma anche nella lodevole opera caritativa nei confronti dei Cappuccini. Una tradizione di famiglia era offrire un lauto pasto, apparecchiato nel Pa-

lazzo Lateranense, per tutti i frati nel giorno che in processione andavano a visitare le sette chiese. Al pranzo erano presenti il principe Michele con la consorte e i figli, il Cardinal Montalto e gentiluomini e dame della loro Casa, e tutti servivano « con tanta diligenza » i semplici Padri.

Il pranzo veniva offerto anche durante i Capitoli non solo Generali, e quando Michele e Margherita morirono i figli continuarono nella tradizione.

Francesco non si sposò. Divenne Cardinale. Se alcune volte i suoi impegni lo portavano fuori Roma, pensava a dare disposizioni perchè nulla mancasse durante la riunione dei Capitoli, in particolar modo si desse assistenza ai frati che venivano da Province remote⁴.

La generosità dei Peretti verso i Cappuccini era molto apprezzata ma non sempre accettata. Capitò con il Convento vicino Mentana. Proprio in questo sito, nella provincia romana, i principi possedevano un Castello. Senza ascoltare le proteste dei frati, i Peretti nel 1590 vi fecero costruire un Convento che i francescani dovettero andare ad abitare, se non altro per riconoscenza. Il luogo non era particolarmente amato dai Cappuccini che si lamentavano per l'aria cattiva. Dopo alcuni anni, rischiando di offendere una così buona famiglia, misero di mezzo il Protettore e alcuni Superiori e alla fine i frati, con sollievo, abbandonarono il Convento. Anche l'idea di donna Margherita di voler fabbricare in San Bonaventura un nuovo Coro, più vasto, con soffitto a volta, trovò il fermo diniego dei frati « quantunque in quel

⁴ Aumentando il numero delle Province era aumentato il numero dei *Frati Vocali*. Nel Capitolo Generale del 16 maggio 1625 in San Bonaventura erano presenti circa 650 frati. Cfr. P. Domenico da Isnello, « Il Convento della Santissima Concezione de' Padri Cappuccini », Viterbo, Coop. Tipografica « Unione », 1923, pag. 21.



Lapide di Maria Felice Peretti nel Cimitero dei Cappuccini.
Foto: Cinzia Croce.

Coro antico vi patissero non poco ». La chiesa in effetti, era troppo angusta e il Convento ridotto male, così i Cappuccini cedettero la vecchia fabbrica e ne iniziarono una nuova, più vasta, nell'area della attuale via Veneto, e le diedero il nome di Santa Maria della Concezione⁵.

La prima pietra fu « gittata » nel 1626 per volontà di Urbano VIII e desiderio della famiglia Barberini. Circa dieci anni prima, il 6 febbraio 1613, moriva la principessa Margherita⁶. Nel 1618 sua figlia Camilla professava nel Mo-

⁵ Per notizie circa la costruzione della nuova fabbrica, cfr. P. Domenico da Isnello O.F.M. Capp. O.C.

⁶ Cfr. Libro dei Morti di Santa Maria Maggiore anni 1611-1804, F. IV.

nastero di Santa Caterina mentre Maria Felice sposava Bernardino Savelli.

Nella nuova chiesa della Concezione, i Barberini, ora famiglia protettrice, non desideravano che altri mettessero Armi, che non fossero le *api* della Casata. Il Cardinale Francesco Peretti non voleva che si dimenticassero i suoi genitori e la munificenza dei discendenti di Sisto V. I Barberini compresero e così si poté trasportare il grande quadro dell'altare maggiore da San Bonaventura nel nuovo Coro dei frati in Santa Maria della Concezione. Il quadro, una bella opera di Terenzio d'Urbino detto il Rondolino, e fatto a spese di Margherita della Somaglia dovrebbe essere del 1606 circa. Rappresenta l'Assunta, San Francesco che protegge don Francesco giovinetto, ai lati San Michele e Santa Margherita (alludono chiaramente ai principi Peretti) e al centro genuflesso San Bonaventura. Il quadro ha una monumentale cornice in legno scuro e oro con colonne laterali ai piedi delle quali l'Arme dei Peretti e dei della Somaglia.

Bernardino Savelli di Palombara e Albano⁷, del ramo principale, sposò Maria Felice pronipote ed ultima erede di Sisto V. La sposa portò in casa Savelli baronie, marchesati e principati, e soprattutto una grande ricchezza che rimise in sesto l'antica ma non più fortunata famiglia. Ebbero cinque figli, alcuni deceduti in giovane età, una si fece monaca, un altro, Paolo, divenne Cardinale e protettore di Carlo Maratta, e Giulio morto a ottantasei anni nel 1712 con il quale si estinse la famiglia.

Maria Felice, come riferiscono gli Annali, dimostrò di essere « ben figlia della Religione Cappuccina », per il suo affetto e la devozione verso i Padri della Concezione ed « emu-



Stemma sistino con il leone, le pere, la stella e i monti. Foto: Cinzia Croce.

lando santamente la devozione dei suoi Antenati, si è fatta conoscere a tutti tanto ardente, che comunemente era chiamata con il nome di Madre ». Quando passò a miglior vita, per sua volontà, non si fecero funerali grandiosi, ma fu sepolta privatamente, vestita di un povero saio di « rozzo sacco da Cappuccino » e portata dagli stessi Cappuccini alla Basilica di Santa Maria Maggiore, nel sepolcro della sua famiglia. Soltanto nove mesi prima, il 3 maggio 1655, l'aveva preceduta il fratello Francesco.

Come vera Madre, la nobile Signora, volle lasciare il suo cuore ai suoi « Figli e Padri ». Il consorte soddisfece appieno i suoi voti. Fece effettivamente portare il cuore al Convento della Immacolata Concezione, lo fece collocare in una cassetta di piombo e incastrare nel muro del Cimitero dei frati defunti.

⁷ Cfr. Pompeo Litta, Famiglie celebri italiane, Savelli, nn. 167-168.

La lapide ricorda:

« A Dio Ottimo e Massimo
Maria Felice Peretta
pronipote di Sisto V Sommo Pontefice
Principessa di Albano e di Venafro Duchessa di Ariccia
Contessa di Celano Signora di Pescina dei Marsi
Concesse i titoli e lo stemma
della sua famiglia ormai estinta
alla famiglia dei Savelli
Ma il suo cuore / si doveva al cimitero dei Cappuccini
dei quali ella amava chiamarsi madre.
Deceduta il 7 febbraio 1656 »*

ERINA RUSSO DE CARO

Si ringraziano:

Padre Carlo Belli, Segretario e Archivistica provinciale dei Frati
Minori Cappuccini.

Padre Ippolito Mazzucco, Direttore della Biblioteca dei SS. XII A-
postoli dei Frati Minori Conventuali.

L'Architetto Cinzia Croce.

Terenzio da Urbino, Giovanni Baglione e la pala d'altare di San Bonaventura dei Lucchesi a Roma

Il pittore-biografo secentesco Giovanni Baglione nella « *Vita di Terenzio da Urbino, Pittore* »¹ ricorda che questi, suo contemporaneo, « stava ... al servizio del Cardinal Montalto messovi da Francesco Maria Cardinale del Monte, come suo paesano, et a lui raccomandatosi, con quel gran Principe accomodollo ». Nondimeno, il Baglione, ha inserito la biografia di Terenzio non a memoria delle sue virtù pittoriche, bensì solo qualche emblema negativo. Ossia, per evidenziare come l'arte, se volta al male, cioè al falso, si rivolti contro chi la fa, senza minimamente scalfire i potenti che dovrebbero subire l'inganno: « *Venne a Terentio per le mani un quadro con bella cornice intagliata messa ad oro, e con questa occasione vi fece dentro una Madonna con altre figure da un buon disegno ricavati, e tanto intorno vi si affaticò, e tanto vi pestò, che alla fine gli venne fatto un quadro, che buono et antico pareva, e chi non fusse stato della professione, e buon maestro, vi si saria agevolmente ingannato; et ardì di volerlo per mano di Raffaello da Urbino al Cardinal Montalto suo padrone, e con atto veramente di presunzione, e d'ingratitude far questo torto a chi davagli il vitto, e gli manteneva la vita. Il Cardinale fecelo vedere a valenti huomini, i quali conobbero l'inganno, e dissero al Principe, che questo era un pasticcio, a quali gratiosamente il Car-*

* Cfr. Registro Morti Archivio Prov. Capp. R.M.³, a. 1659 (ma riporta l'anno 1656). Non esiste numerazione.

¹ Cfr. G. BAGLIONE, « *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti* », Roma 1642, pp. 157-158. La stesura manoscritta è databile tra il 1626 c. e il 1636 c.

dinale rispose: che quando egli voleva pasticci, gli ordinava a Maestro Gianni suo Cuoco, che per eccellenza li faceva. Ne restò quel Principe molto disgustato, e levossi dinanzi Terenzio né 'l volle più vedere. Così gli huomini per interesse perdono tutto quello, che di buono in lor vita hanno operato ».

« La damnatio memoriae » di cui il Baglione fa oggetto Terenzio da Urbino, detto « il Rondolino », non mi parrebbe del tutto casuale poiché è in un'ottica opportunistica che si deve leggere l'episodio ricordato. Infatti, non ci vuole molto a concludere che tra i « *valent'huomini* » convocati dal Montalto ci fosse anche lui, il futuro biografo, che, avendo già preso parte alle imprese decorative di Sisto V², per certo, ambiva a fornire dipinti al suo nobile nipote. Il passo falso (o meno) di Terenzio rappresenta, pertanto, l'occasione propizia per subentrargli nelle grazie del porporato e ricavarne ben remunerate commissioni. Ricordo, infatti, che il Baglione eseguì poi diverse tele per il Cardinale Montalto, tra cui un *San Giovanni Battista* (oggi in una collezione privata di Roma) e alcuni episodi tratti dalle « *Storie di Alessandro il Grande* » (oggi disperse in varie raccolte). L'ospitalità accordata a Terenzio dal Montalto doveva ricordare al Baglione, anche per la partecipazione del Cardinal del Monte, il favore che quest'ultimo (e negli stessi termini) aveva accordato, dalla fine degli anni '90, al giovane Caravaggio, oggetto di astio (ricambiato) da parte del biografo il quale non perderà occasione per screditarne la fama (non solo « *post mortem* »). Su Terenzio, come su Caravaggio (fatte le debite proporzioni), su Orazio Gentileschi e su altri pittori invisibili al biografo, dovevano appun-

² Cfr. C. BON, « Una proposta per la cronologia delle opere giovanili di Giovanni Baglione », in « *Paragone* », n. 373, 1981, *passim*, in particolare, pp. 24, 39 nota 24.



Terenzio da Urbino, 1605-1606 circa, « *Madonna in gloria coi SS. Michele, Francesco, Bonaventura, Margherita e il piccolo Francesco Peretti Montalto*, Roma, Santa Maria della Concezione (coro).

tarsi i suoi vilipendio critico e riprovazione morale. Indubbiamente lo scopo del Baglione è stato parzialmente raggiunto se, almeno fino a tempi recenti, talune sue false testimonianze hanno trovato credito presso certi studiosi. E' merito di concreti apporti filologici (ancora in fase di sviluppo) lo smontaggio di alcune tra queste illazioni che hanno deviato la giusta indagine storico-artistica e comportato la messa in quarantena di altrimenti interessanti figure e opere del primo Seicento romano. In questa angolazione si spiegano tanto la frettolosa citazione baglionesca della pala di San Bonaventura de' Lucchesi³, oggetto di queste note, quanto, probabilmente, l'ostracismo più o meno inconscio di cui il dipinto (col suo autore) è oggetto nella letteratura « guidistica » romana del XVII secolo e, conseguentemente, dei nostri giorni⁴: « *Havea Terentio dipinto per il Signor Principe Peretti nella chiesa vecchia de' Cappuccini il quadro dell'altar maggiore, dentrovi la Madonna sopra la Luna in aria con Angioli, e da basso s. Francesco, s. Bonaventura,*

³ Il dipinto, oggi nel coro della chiesa dei Cappuccini in via Veneto, è, in origine, sull'altare della chiesa di San Bonaventura, pertinente al medesimo ordine, ubicata nei pressi della basilica dei SS. XII Apostoli, in via dei Lucchesi, alle pendici di Montecavallo (Quirinale). La commissione risale al pronipote di Sisto V, Principe Michele Peretti Montalto, che lo dona alla suddetta prima chiesa cappuccina. L'iconografia riflette i santi dell'Ordine cui l'opera è destinata: San Bonaventura e San Francesco (entrambi in abito cappuccino) e gli eponimi della famiglia donatrice: a prescindere dal fanciullo tra le braccia di San Francesco, identificabile in Francesco Peretti Montalto, sono i SS. Michele e Margherita a ricordarci i nomi dei suoi genitori-committenti, il citato Michele (San Michele Arcangelo) e Margherita della Somaglia (Santa Margherita, a destra).

⁴ La pala d'altare del coro dei PP. Cappuccini in via Veneto non è menzionata neanche nella pur ottima, recente guida di Roma del Touring Club d'Italia.

s. Margherita et il ritratto del figliolo del Principe Peretti: assai buon quadro; et ora non so dove si sia riposto ».

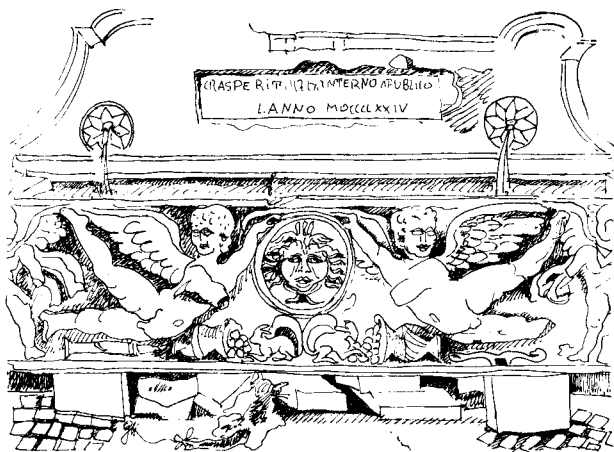
A parte la definizione di « *assai buon quadro* », il Baglione si limita a darne una descrizione sommaria e scorretta. Infatti, a prescindere dall'assenza della « *Luna* » sotto la figura della Madonna, è l'ignoranza dell'Arcangelo Michele, eponimo di Michele Peretti Montalto, pronipote di papa Sisto V, committente del quadro, a gettare una luce ambigua sul brano riportato o, meglio, sulle intenzioni del biografo. Questi, inoltre, non curandosi di ricordare la nuova collocazione data dai PP. Cappuccini alla loro pala d'altare, avvia felicemente l'operazione oblio protrattasi fino alle presenti ricerche di Erina Russo de Caro.

Il quadro, pertanto, è quello che, all'epoca del trasferimento dei Cappuccini dal loro convento « a Montecavallo » nella nuova residenza di Santa Maria della Concezione (sulle pendici del Pincio, oggi Via Veneto), voluta da papa Urbano VIII per il proprio fratello, il Card. Antonio, cappuccino, nei pressi del nuovo palazzo di famiglia, risulta sistemato (o meglio dimenticato), col relativo ornamento architettonico di legno, nell'ampio coro della chiesa. In questa tela, di notevoli dimensioni, di certo, Terenzio si mostra artista abile e non privo di pregi. Lo schema è, in parte, quello tradizionale, con la Vergine e gli angeli in gloria, mentre gli umani e i santi, loro campioni, sono sulla terra, variamente atteggiati. Nondimeno, le soluzioni stilistiche adottate indicano la conoscenza e l'ammodernamento di Terenzio sugli esempi degli Zuccari, dell'Arpino, e, forse, delle prime esperienze dei Carracci e di Guido Reni. Il dettaglio col « San Michele che sommette il demonio », costituendo una rilettura di timbro classicistico di tipologie tra Raffaello e Cavalier d'Arpino, appare come un significativo stimolo formale per lo stesso Baglione pittore, il quale, quindi, come biografo, lo omette più o meno volutamente nella citazione

divulgativa; va, inoltre, rilevato come dai SS. Francesco, Bonaventura e Margherita, traspaiano interessanti soluzioni che sembrano quasi anticipare moduli di Pietro da Cortona e Andrea Sacchi.

Il dipinto così riportato in campo critico non è forse annoverabile tra i capolavori del Seicento romano, tuttavia, la sua conoscenza, offre molti elementi per la ricomposizione del mosaico filologico in cui inserire la personalità di Terenzio da Urbino, pittore sovente con troppa faciloneria liquidato come il « falsario » di baglionasca memoria. Peraltro è sufficiente un dettaglio come il bel ritratto del giovane Francesco Peretti Montalto (nato nel 1600 e, quindi, effigiato nell'apparente età di circa sei anni) per attestare le capacità di Terenzio e vedervi, quasi, un parallelo fra l'astratta visione ritrattistica tardorinascimentale di Federico Barocci e quella sofisticata e protobarocca di Anthon van Dyck nei ritratti che questi esegue negli anni '20 del secolo, tra Roma e Genova.

MAURIZIO MARINI



Loculi provvisori dei pontefici nella Basilica Vaticana

Fin dall'inizio della realizzazione della nuova Basilica Vaticana l'autorità ad essa preposta si preoccupò di realizzare un dignitoso deposito provvisorio ove deporre i resti mortali del pontefice appena deceduto.

Per antica tradizione al monumento definitivo, che, in genere nella Basilica di S. Pietro, doveva tramandare il ricordo del pontefice scomparso, provvedevano i cardinali da lui *creati* o, in periodo di nepotismo, lo stesso *cardinale nepote*, o l'Ordine religioso da cui proveniva.

Ovviamente per la sua realizzazione occorreva un congruo periodo di tempo, sia che si trattasse di un vero e proprio monumento sepolcrale o di un semplice cenotafio, nel caso che il pontefice avesse previsto, nelle sue disposizioni testamentarie, per vera umiltà o per sentita devozione, di essere sepolto più vicino alla tomba di S. Pietro o in una tomba terragna, in ambedue i casi nelle Grotte Vaticane. Il monumento da realizzare nella Basilica a suo ricordo doveva infatti rispecchiare non solo il prestigio del magistero pontificale e le qualità specifiche, religiose o temporali, dello stesso pontefice, ma anche, e spesso soprattutto, l'acquisita posizione economica e sociale di coloro che dovevano provvedere alla realizzazione del monumento stesso.

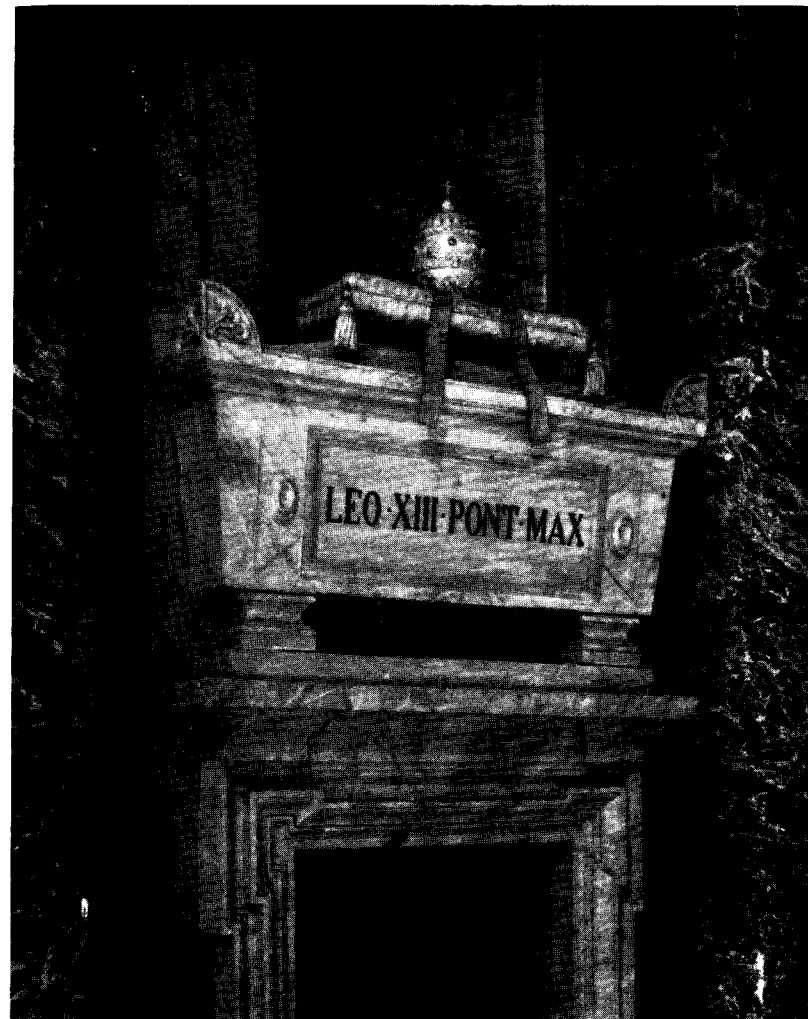
Non tutti i pontefici ebbero la loro definitiva sepoltura nella Basilica Vaticana, sia in quella antica costantiniana che nella nuova. Specialmente nel periodo avignonese vari pontefici furono sepolti nei loro paesi di origine o sul luogo del loro decesso, mentre, anche in tempi più recenti, al-

cuni vollero essere traslati ed avere quindi il loro monumento, anche se nella stessa Roma, in una specifica chiesa, alla quale erano particolarmente legati o per avervi realizzato una cappella destinata alla propria famiglia o perché officiata dall'ordine religioso al quale avevano appartenuto prima della loro elevazione al soglio pontificio o per lavori di restauro o di ristrutturazione a cui avevano provveduto durante il loro pontificato. In ogni caso però, se il decesso avviene a Roma, per antica disposizione, la salma del pontefice deve avere temporanea sepoltura nella Basilica Vaticana per almeno un anno¹.

D'altra parte vi è la necessità di celebrare le cerimonie funebri, e quindi anche di sepoltura, in un periodo relativamente breve, anche se programmato dalle esigenze di un rituale complesso, ma accuratamente predisposto, come quello che ha sempre regolato le varie liturgie della curia vaticana, per poter poi dare inizio alle usuali formalità del conclave ed alle conseguenti cerimonie solenni legate alla elezione del nuovo pontefice ed all'inizio del suo mandato².

¹ « Della elezione, coronazione e possesso de' Romani Pontefici » trattato del cav. Lunadoro, accresciuto ed illustrato da Fr. Antonio Zaccaria, s.d., Roma, Stamp. De Romanis, tomo I, cap. 7. Nell'Arch. della Rev. Fabbr. S. Pietro (ARFSP) è conservata una dettagliata descrizione del cerimoniale relativo alla traslazione dalla Basilica Vatic. ad altra chiesa nel caso che questa fosse la disposizione lasciata dal defunto pontefice. E' anche riportato l'elenco dei papi così traslati a partire dalla costruzione della nuova Basilica: Paolo V (a S. Maria Maggiore 1622), Clemente IX (S. Maria Magg. 1675), Innocenzo X (S. Agnese 1677), Benedetto XIII (Minerva 1733), Clemente XIV (SS. Apostoli 1802), Pio IX (S. Lorenzo f.m. 1881). L'anno è quello della traslazione (ARFSP, sez. I, tit. IV, n. 195).

² G. MORONI, « Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica », 1853, Venezia, Tip. Emiliana, vol. XXVIII, voce « Funerali del Papa », pag. 41 e segg.



Primitivo deposito provvisorio dei pontefici (Foto Moscioni)

Questo creava la necessità di avere già a disposizione un loculo provvisorio dignitoso ed anche situato in modo da essere facilmente accessibile non solo per le operazioni di sepoltura, ma anche per quelle manifestazioni di ossequio, ed alle volte anche di fede, che il pontefice defunto può continuare a suscitare, anche dopo la sua morte, nell'animo dei fedeli, per peculiari sue qualità.

A tale scopo, fin dall'inizio della consacrazione della nuova Basilica, questo deposito venne predisposto nella navata laterale di sinistra, fra la seconda cappella, dedicata alla Presentazione della Vergine al Tempio, e la seguente del Coro, di fronte al monumento d'Innocenzo VIII, sulla porta d'accesso ad un ambiente, tuttora esistente, adibito a deposito ed archivio della Cappella Giulia ed al servizio della cantoria del Coro capitolare.

Nel grande sottarco, che sovrasta questa porta, venne collocata un'urna in semplice muratura, rifinita a stucco, che facilmente poteva essere, secondo le circostanze, demolita, almeno nella parte frontale, per estrarne il feretro da trasferire al monumento definitivo realizzato nel frattempo o per collocarvi quello del pontefice testé defunto. Veniva quindi ricostruita la parte frontale, o, eventualmente, tutta l'urna, che ovviamente, in questo caso, risentiva nelle rifiniture esterne dello stile del momento, e ricollocata la copertura lignea, in genere già impiegata per la precedente urna, foggiate a piramide fortemente ribassata, sormontata da un cuscino su cui poggiava il triregno pontificio. Sul fronte quindi veniva collocata una lapide con il nome del pontefice ivi deposto, alle volte inciso nello stesso stucco³.

Alle spese occorrenti per l'esequie ed all'apprestamento del loculo provvisorio, in antico, faceva fronte la famiglia

del pontefice defunto. L'ingratitude o l'avarizia, come la definisce il Piazza, di questa indusse Gregorio XV (1621-1623) e successivamente Alessandro VIII (1689-1691) ad accollare questo onere alla Camera Apostolica perché fosse rispettato quel decoro dovuto alla dignità pontificia⁴.

Il Moroni scrive che Clemente X (1670-1676) « fu posto, prima che nel suo bellissimo monumento, come i suoi predecessori, sopra la porta della cantoria ». Non cita però quali e quanti fossero questi predecessori e non risulta pertanto con esattezza quando ebbe inizio l'uso di questo loculo provvisorio.

Lo stesso Moroni e tutte le varie guide della nuova Basilica ricordano vari pontefici che trovarono qui la loro provvisoria sepoltura. Il più antico citato dal Moroni risulta Alessandro VIII, ma sicuramente già in precedenza i feretri di altri pontefici vi avevano dovuto trovare temporanea collocazione.

L'ultimo ad esservi deposto fu Leone XIII (1878-1903). Abbiamo notizie precise e dettagliate relative alla sua sepoltura da un accurato diario redatto da Adriano Pierconti, che inizia la sua narrazione del giorno 3 luglio 1903, in cui si manifestarono i primi sintomi dell'ultima malattia del pontefice, per concludersi il 9 agosto dello stesso anno, giorno dell'incoronazione del successore Pio X (1903-1914)⁵.

Secondo il tradizionale rituale, conclusesi le cerimonie funebri, sabato 25 luglio nella Cappella del Coro avvenne la chiusura della triplice cassa, nella quale era stato deposto il feretro del pontefice. Vi furono collocate le tre borse, in velluto rosso, contenenti rispettivamente le medaglie annuali del pontificato, in oro, in argento ed in bronzo, ed

⁴ G. MORONI, op. cit., ved. nota 3.

⁵ A. PIERCONTI, « Da Leone XIII a Pio X », 1904, Roma, Coop. Poligr. Ed., pag. 376 e segg.

³ G. MORONI, op. cit., vol. LXIV, voce « Sepolcri de' Romani Pontefici », pag. 94 e segg.

il tubo metallico, ove era racchiusa una pergamena artisticamente miniata, con l'*elogio*, che riferiva gli avvenimenti più significativi della vita e del pontificato di Leone XIII. Ultimate le operazioni liturgiche e di chiusura e saldatura delle casse, il feretro venne portato processionalmente al tradizionale loculo, ove doveva trovare la provvisoria sepoltura. Per l'innalzamento e sistemazione in questo della bara era stato predisposto dai sampietrini un castello di travi di legno, mentre l'argano, che doveva provvedere al sollevamento, era posto in corrispondenza del monumento di Maria Clementina Sobieski Stuart, al di là della Cappella della Presentazione. Occorre tener presente che la sola seconda cassa, di piombo, dello spessore di 4 millimetri, pesava circa 400 chilogrammi.

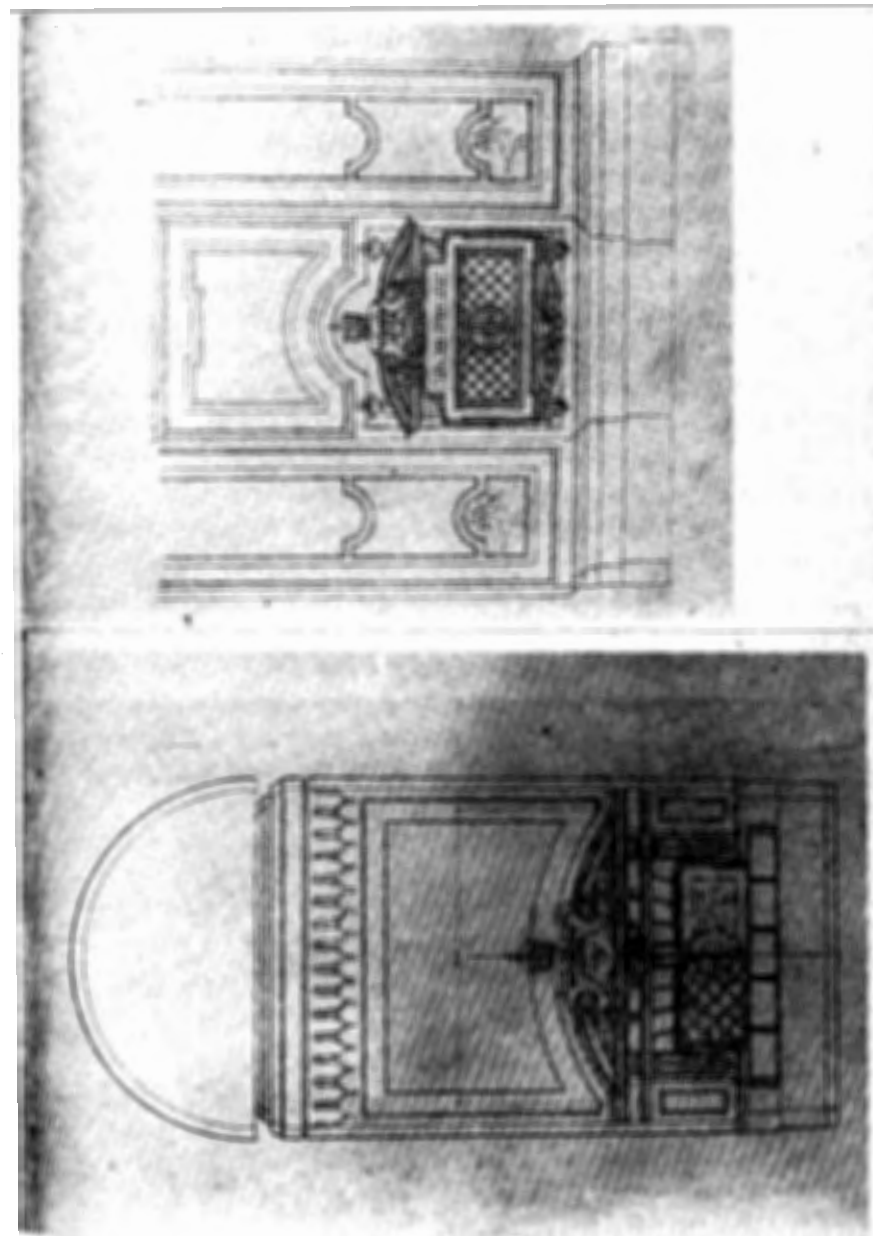
Nelle sue disposizioni testamentarie Leone XIII aveva stabilito di essere sepolto nella Basilica di S. Giovanni in Laterano, ove durante il suo pontificato aveva fatto eseguire grandiosi lavori di rifacimento del presbiterio e dell'abside e vi aveva inoltre fatto traslare da Perugia la salma di Innocenzo III (1198-1216) facendo eseguire il monumento da Giuseppe Lucchetti sul lato destro del presbiterio stesso⁶. Il suo fu quindi realizzato da Giulio Tadolini sul lato sinistro, simmetricamente, subito dopo la sua morte ed ultimato nel 1907⁷.

Il trasporto però della salma di Leone XIII, dal deposito provvisorio della Basilica Vaticana, avvenne solamente il 23 ottobre 1924, nelle ore notturne ed in forma strettamente privata⁸. Facilmente il ricordo della movimentata traslazione del feretro di Pio IX, avvenuta la sera del 1

⁶ R.U. MONTINI, « Le tombe dei Papi », 1957, Belardetti Ed., pag. 210.

⁷ R.U. MONTINI, op. cit., pag. 414.

⁸ « Osservatore Romano » del 24 ottobre 1924.



Giovenale G.B. - Disegni preparatori per il nuovo deposito del pontefice defunto.

luglio 1881, dal consuetudinario loculo provvisorio della Basilica di S. Pietro a quello di S. Lorenzo fuori le mura, ove, secondo le sue disposizioni testamentarie, doveva trovare definitiva sepoltura, aveva sicuramente fatto sorgere perplessità nell'ambito curiale. Quel trasporto infatti avrebbe dovuto avvenire in modo quasi clandestino, nelle ore serali, ma le organizzazioni religiose da un lato e la propaganda anticlericale e massonica dell'altro, a poco più di un decennio dal 20 settembre 1870, avevano provocato tafferugli di una certa gravità, con pericolo anche di azioni sacrileghe nei riguardi dello stesso feretro⁹.

Il ricordo di quegli avvenimenti aveva facilmente consigliato di soprassedere alla nuova traslazione della salma di un pontefice.

A tal fine è sintomatica dimostrazione una disputa giornalistica sorta tra due cattedratici quando il monumento al Laterano era stato ultimato e si poteva supporre prossimo il trasferimento della salma del pontefice. Il prof. G. Vittorio Buzzatti, docente di Diritto Internazionale all'Università di Pavia, in un articolo pubblicato sul « Corriere della Sera » del 6 aprile 1907, aveva scritto che alla traslazione della salma di Leone XIII competevano tutti gli onori consuetudinari per il funerale di un sovrano dato il rango riconosciuto al pontefice dalla Legge delle Garantigie. Quindi cordoni di truppa sul percorso, rappresentanze delle autorità civili e militari, presenza del Corpo Diplomatico e dello stesso Re o suoi rappresentanti. Il prof. Augusto Pierantoni, in una lettera al direttore del giornale « La Vita », datata 11 aprile, e da questi pubblicata, contesta tutto quanto scritto dal Buzzatti, obiettando che le prerogative da lui

⁹ « Sacrum Ritum Congregatione - Beatificationis et canonizationis Servi Dei Pii IX S.P. », 1954, Roma, Tip. Guerra e Belli, vol. I, pag. 695; G. MANFRONI, « Sulla soglia del Vaticano 1870-1901 », 1971, Milano, Longanesi e C., pag. 208 e segg.

citare competono per detta legge solo al pontefice, perciò vivente, e non al suo feretro ed ai funerali, adducendo varie interpretazioni giuridiche e conclude rivolgendosi al Buzzatti: « Si persuada, studiando la storia, che non è possibile fare italiano e civile il Papato e che è dovere di ogni italiano di non rendere la patria clericale e papista per ipocrisia ».

In questa atmosfera quindi il Vaticano preferì soprassedere alla traslazione del feretro di Leone XIII attendendo tempi maggiormente equanimi.

Il successore, Pio X (1903-1914), dispose di essere sepolto, secondo la tradizione, nella Basilica vaticana. Trovandosi però il loculo occupato dalla salma di Leone XIII, alla sua morte gli venne rapidamente approntato nelle Grotte una tomba provvisoria, rifinita a semplice stucco, ove poterlo deporre sollecitamente la sera del 22 agosto 1914, appena ultimati i funerali di rito, in attesa di dargli poi, nel dicembre dello stesso anno, una sistemazione più dignitosa. Questa, in forma di sarcofago, in marmo bianco, venne realizzata poco discosta, sempre nelle grotte, in corrispondenza del pilone di S. Andrea¹⁰.

Occorreva però realizzare nella Basilica il monumento a suo ricordo. Gli spazi ormai disponibili lungo le pareti delle navate laterali erano sensibilmente ridotti. La Commissione cardinalizia, formata dai cardinali Merry del Val, arciprete della Basilica Vaticana, Ottavio Cagiano de Azevedo e Gaetano Bisleti, preposta per il monumento da erigere, scelse, come unico disponibile nelle navate laterali, quel tratto di parete ove si apriva la porta della cantoria della Cappella del Coro, che si sarebbe dovuta inserire nell'insieme del monumento, e delimitato dalle due colonne laterali,

¹⁰ N. VIAN, « I giorni e le opere del Beato Pio X », 1951, Roma, Ed. Paoline, fig. 136.

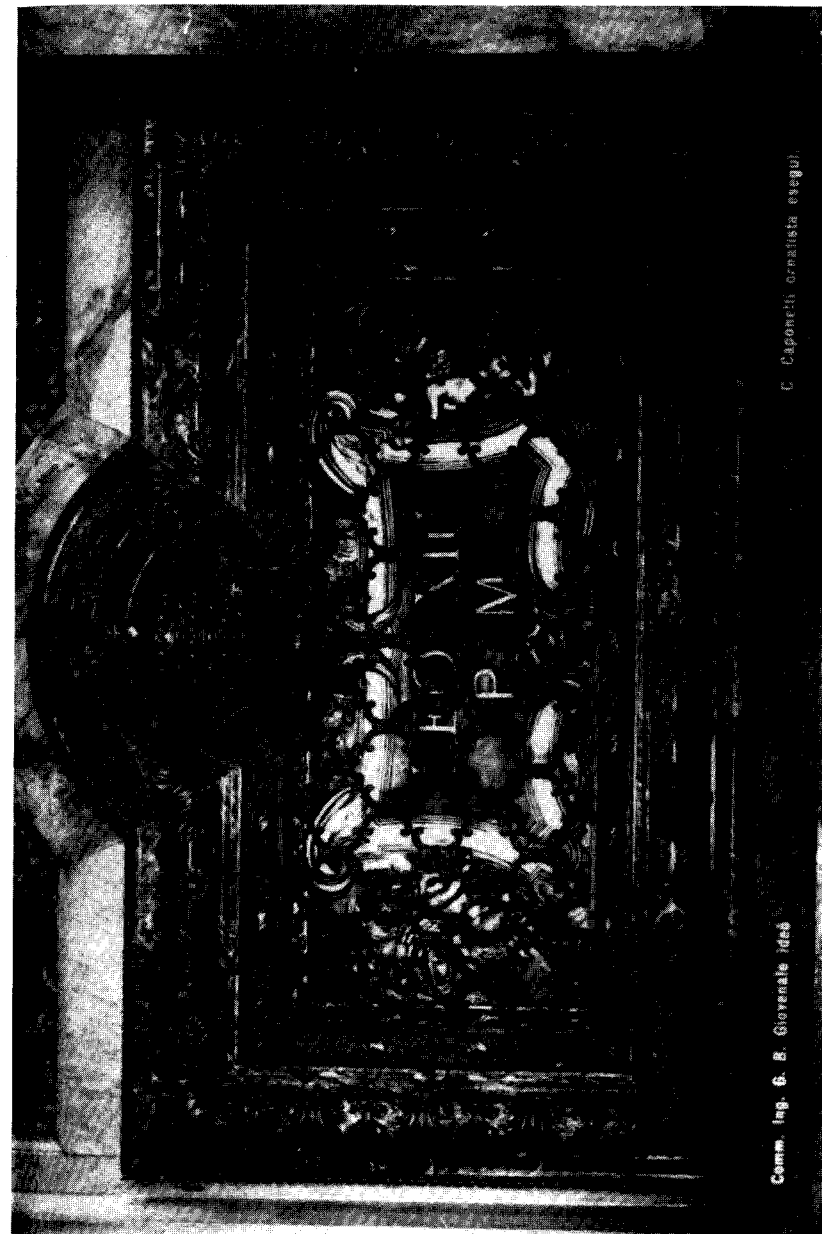
che avrebbero così dovuto formare un unico architettonico¹¹. Questa soluzione comportava però lo spostamento del tradizionale loculo dei pontefici defunti ed il conseguente trasferimento del feretro di Leone XIII. Pertanto venne chiesta l'autorizzazione papale, a Benedetto XV, che diede il suo assenso¹².

Mentre veniva indetto un concorso per il monumento da erigere, e nel quale risultò vincitore il progetto presentato in collaborazione dallo scultore Enrico Astorri e dall'arch. Florestano Di Fausto, si doveva provvedere a realizzare un nuovo loculo destinato a sostituire il precedente, dove trasferire subito il feretro di Leone XIII.

Date le limitate dimensioni della bara fu possibile inserire questo nuovo loculo nella parete laterale destra della Cappella della Presentazione, confinante con l'ambiente della cantoria del Coro, adiacente quindi al precedente e che manteneva perciò la comodità della vicinanza della cappella ove, per tradizione, venivano compiute le ultime operazioni di chiusura della bara papale. Inoltre la superficie libera a disposizione permetteva di collocare il vano del loculo ad un'altezza più agevole per le operazioni di tumulazione, senza la necessità di particolari apparecchiature di sollevamento, ed anche accessibile a eventuali tributi devozionali da parte dei fedeli. Lo spessore della parete consentiva inoltre di ricavare, nella sua muratura, il vano necessario al collocamento del feretro levandogli ogni aspetto esteriore di monumentalità, che non si addiceva alla temporanea permanenza dei resti mortali del pontefice, che avrebbe poi trovato la sua piena esaltazione nel monumento definitivo. Nel contempo poi la sistemazione della salma sarebbe stata più sollecita dato che non era necessario de-

¹¹ « Il monumento di Pio X nella Patriarcale Basilica Vaticana » a cura della Commiss. Card., 1923, Roma, p. 15.

¹² ARFSP, sez. I, tit. IV, n. 195.



Comm. Ing. G. B. Giovenale idea

C. Caponetti orafo e scultore

Giovenale G.B. - Deposito provvisorio del pontefice defunto nella Cappella della Presentazione. (Foto Felici)

molire e ricostruire il loculo ogni volta che si doveva procedere al deposito o alla traslazione del feretro.

Venne così dato incarico all'arch. Giovanni Battista Giovenale, primo degli Architetti della RFSP, di studiare il progetto¹³.

Ho rintracciato i disegni originali di due soluzioni da lui studiate, nelle quali però la cornice esterna, che inquadra il vano sepolcrale, presenta, nel suo fastigio, lo stemma di Leone XIII ed il suo nome personalizzando quindi troppo la destinazione a deposito del feretro di quel pontefice. La soluzione poi adottata, quale risulta da una fotografia in mio possesso, leva ogni riferimento a lui ponendone il nome solo sulla lapide di bronzo posta dinanzi alla bara. Nell'archivio RFSP non ho rintracciato alcun documento tecnico e contabile relativo alla realizzazione dell'opera. Dalla fotografia però e da notizie riportate dalla stampa dell'epoca risulta che il deposito si presentava come una nicchia rivestita, nella parte interna visibile, di marmo rosso antico¹⁴. Il vano era chiuso da una cancellata in bronzo, a maglie larghe rombiche, i cui lati erano lavorati a volute. Attraverso questa si scorgeva una retrostante grande lastra di bronzo dorato, che occultava il feretro. Su questa lastra, lavorata ad alto rilievo, due puttini reggevano una targa, ove era inciso il nome del pontefice. Il tutto era racchiuso in una cornice di ampia larghezza ed oggetto in marmo bigio antico, sagomata a sezione elaborata e rifi-

¹³ L'arch. Giov. Batt. Giovenale (1849-1934) era stato nominato componente della Commissione formata da 4 Architetti della RFSP da Benedetto XV il 31 dicembre 1911 a seguito della morte del prof. Andrea Busiri Vici. Questa Commissione era stata istituita dal card. Giustiniani, Arcipr. della Basilica, il 6 giugno 1839 (ARFSP, sez. I, tit. III, n. 205).

¹⁴ A. LANCELOTTI, «Cronachetta Artistica - Il concorso per il monumento a Pio X» in «Emporium», vol. XLV, n. 265, genn. 1917.

nita con un motivo a conchiglie, che nella fotografia sembrano lavorate in bronzo. Sul lato alto la cornice s'inarcava intorno al triregno. Il tutto era elaborato in uno stile secentesco, sentito dal Giovenale, che ben s'intonava all'ambiente della Cappella della Presentazione ed alla parete berniniana in cui era inserito. Da una didascalia apposta nella copia fotografica in mio possesso risulta che la parte ornamentale venne eseguita da C. Caponetti, artista che doveva lavorare nell'ambito della RFSP.

Non ho rintracciato in archivio una contabilità specifica per questo loculo. Nella relazione allegata al bilancio dell'anno 1916 se ne accenna fra i lavori eseguiti rientranti nell'importo complessivo delle spese di «manutenzione ed Amministrazione della Basilica» delle quali però non vengono riportati i singoli dettagli¹⁵.

La traslazione di Leone XIII, dal primitivo loculo al nuovo, avvenne il giorno 22 luglio 1916 nelle ore serali, dopo la chiusura della Basilica. Nell'archivio della RFSP è conservato il verbale, redatto in latino, della cerimonia, alla quale presenziarono il Cardinale Arciprete, Merry del Val, mons. de Bisogno, Decano Economo, mons. Greco, Maestro delle Cerimonie, ed il Cancelliere mons. Cascioli, che firmarono il verbale. Aperto il primitivo deposito i sanpietrini calarono la bara trasferendola nel nuovo, dopo che i presenti ne avevano constatato l'integrità ed averla benedetta con asperzione di acqua¹⁶.

Il trasferimento del feretro di Leone XIII alla Basilica di S. Giovanni in Laterano ebbe luogo alle ore 21,30 del 23 ottobre 1924. Qui venne definitivamente collocato in un loculo aperto nell'ambiente d'accesso alla sagrestia, a ridosso dell'urna del monumento eretto dal Tadolini¹⁷.

¹⁵ ARFSP, I-I, n. 116 «Bilanci 1910-1916».

¹⁶ ARFSP, ved. nota 11.

¹⁷ Ved. nota 8.

Il loculo nella Basilica Vaticana quindi rimase vuoto dato che per i pontefici deceduti nel frattempo (Pio X e Benedetto XV) si era provveduto nelle Grotte Vaticane approntando rapidamente una sistemazione provvisoria, sostituita poi con sarcofagi più degni, mentre nella Basilica venivano realizzati in seguito dei cenotafi a loro memoria.

Durante i lavori di scavo per le ricerche, e conseguente sistemazione, della necropoli pagana e paleocristiana compiuti per ordine di Pio XII, negli anni dal 1940 al 1957, si dovette provvedere alla provvisoria rimozione della tomba di Pio X, la cui salma venne collocata nel loculo già realizzato per Leone XIII. Da una fotografia pubblicata dal Vian risulta però che l'utilizzazione dovette limitarsi al solo vano a suo tempo ricavato nello spessore della muratura, mentre l'insieme esterno del precedente loculo doveva essere già stato rimosso. Infatti non vi si scorge più traccia della cornice marmorea e della griglia in bronzo, ma solo vi appare una lapide in marmo bianco con il nome del pontefice, sormontata da un raccolto serto in bronzo, incassata rispetto alla zoccolatura. Si creava così, rispetto al filo della parete, un ristretto piano d'appoggio, ove si scorgono collocati vasi di fiori e lumini facilmente offerti dai fedeli, che si vedono inginocchiati, raccolti in preghiera.

In archivio della RFSP non ho rintracciato alcun documento o notizia relativi alla rimozione del loculo di Leone XIII, né si comprende la ragione della sua eliminazione dato che esso era stato creato in sostituzione di quello precedente sulla porta della cantoria, che era durato per secoli e vuoto, alle volte, anche per lunghi periodi. Tanto più poi che, nel realizzarlo, come abbiamo visto, era sorta la preoccupazione di non personalizzarlo al pontefice da deporvi al momento. In archivio ho rinvenuto solamente un preventivo « per la sistemazione provvisoria per il loculo di fianco all'Altare della Presentazione della tomba di Pio X ». Vi viene specificato: « ripresa d'intonaco, tiratura a



Deposito provvisorio per Pio X nella Cappella della Presentazione (da: VIAN « Pio X » fig. 137).

stucco, chiusura del loculo con mattoni in foglio e due pilastri a una testa di rompitratta, muratura della lapide, ponteggi volanti, ecc., manodopera maestro e manovale gg. 8 più opera di pittore gg. 4 per tinteggiatura a finto marmo del pannello soprastante al loculo e del basamento, il tutto per un totale di L. 4.400, ». Il foglio non è datato, ma vi è annotato: « visto si approva. Lud. Kaas »¹⁸. Dovrebbe riferirsi alla sistemazione provvisoria quale risulta dalla fotografia pubblicata dal Vian.

Avvenuta la solenne beatificazione di Pio X il 3 giugno 1951, la salma del pontefice venne ricomposta in un'urna di bronzo dorato, con cristalli ai lati, modellata dallo scultore Francesco Nagni, con il volto coperto da una maschera d'argento e quindi riportata nelle Grotte Vaticane per essere collocata sotto un altare della navata centrale, adattato dall'ing. Francesco Vacchini, Dirigente Tecnico della RFSP, dedicato a Cristo Re ed ornato da un bassorilievo attribuito a Giovanni Dalmata¹⁹.

Anche questa sistemazione però non fu definitiva.

Infatti il 17 febbraio 1952 l'urna venne rimossa e collocata in Basilica sotto l'altare della Cappella della Presentazione, opportunamente rielaborato dall'ing. Vacchini²⁰, in un'urna realizzata dallo scultore Francesco Nadini.

In un ambiente di deposito al piano terreno della sagrestia mi è stata mostrata la cancellata e la lastra in bronzo dorato, che avevano fatto parte del loculo provvisorio di Leone XIII. Le loro misure sono di ml. 1,10 x 2,40. Nello

¹⁸ ARFSP, sez. I, tit. IV, n. 168. Mons. Ludovico Kaas fu Economo della RFSP dal 1937 al 1953.

¹⁹ R.U. MONTINI, op. cit., pag. 416.

²⁰ « Notiziario Vaticano - Il Corpo del Beato Pio X collocato nella Basilica Vaticana » in « Il Quotidiano », Roma, del 16 febbraio 1952.

stesso deposito è anche conservata la lapide relativa a Pio X, che figura nella fotografia pubblicata dal Vian. Della cornice di marmo bigio, che circondava il loculo di Leone XIII al contrario non mi è riuscito trovare alcuna traccia.

Oramai però i lavori eseguiti nelle Grotte Vaticane, con l'abbassamento del piano di calpestio e con l'aggiunta di nuovi ambienti laterali alla pianta originaria, hanno creato la possibilità di collocare le urne contenenti i pontefici succeduti a Pio X in maniera definitiva, senza quindi la necessità di ricorrere a loculi provvisori. Nella Basilica quindi a loro ricordo sono stati innalzati solo dei cenotafi nelle pareti laterali delle cappelle, non essendovi ormai più spazio nelle navate laterali.

Quello in ricordo di Giovanni XXIII, opera di Emilio Greco, posto sulla parete destra della Cappella della Presentazione, ha occupato il posto del loculo provvisorio ove erano stati riposti Leone XIII e, per breve tempo, Pio X.

E' stata così eliminata anche la suggestiva, ma non so quanto intenzionale, simbologia formulata dal Galassi Paluzzi. Nel descrivere la Cappella della Presentazione egli infatti scrive: « A destra dell'altare loculo anepigrafo destinato a raccogliere le spoglie dell'ultimo papa defunto sino alla definitiva tumulazione. La collocazione del loculo è intenzionalmente significativa. Infatti questa nuda parete è la prima che si presenta agli occhi del nuovo Pontefice allorché in pompa trionfale scende nella basilica per dare, con la cerimonia dell'incoronazione, compiutezza formale al rito della sua successione al primo Vicario di Cristo. Tanto più la collocazione del loculo anepigrafo appare intenzionale quando si ponga mente al fatto che in occasione della stessa solennissima trionfale cerimonia un Maestro delle Cerimonie brucia dinanzi al nuovo pontefice alcuni fiocchi di lana ammonendo con sapienza cristiana (come con saggez-

za umana Roma faceva con i suoi trionfatori) « Sancte Pater, sic transit gloriā mundi »²¹.

Ormai anche questa cerimonia è stata dagli ultimi pontefici eliminata dal rituale vaticano. Non più il raccolto ambiente dell'interno della Basilica, la sedia gestatoria, i flabelli, la fiamma della lana, che brucia, e neanche quindi la lapide anepigrafe con il suo silente monito. L'inizio ufficiale del pontificato (non più *incoronazione*) ha per scenario l'ampiezza dell'intera piazza, con il colonnato berniniano aperto ad un simbolico amplesso, che accoglie tutte le genti, e per platea, tramite la televisione, tutto il globo.

La Basilica Vaticana, nel trascorrere dei tempi, non è statica, come sembrerebbe al superficiale visitatore. Nel suo ambito, più o meno lentamente, non tanto nella sua struttura generale, ma nei particolari, ogni epoca lascia il proprio segno, facendo e disfacendo, più o meno palesemente. Non per niente a Roma vi sono i vecchi detti popolari, per accennare a qualcosa che si cambia continuamente e non viene portata mai a termine: « *è come la Fabbrica di S. Pietro, che non finisce mai* » e che « *morto un papa se ne fa un altro* ».

GIUSEPPE SACCHI LODISPOTO

²¹ C. GALASSI PALUZZI, « S. Pietro in Vaticano », 1963, Roma, Marietti, vol. II, pag. 158.

Cronache di due secoli fa La Roma di Pio VI

L'anno 1775 iniziava male per i Romani. A causa della Sede vacante, dovuta alla morte di Clemente XIV, e del prolungarsi del Conclave, l'Anno Santo, che pure Clemente XIV aveva indetto fin dall'aprile 1774, non aveva avuto inizio. Il ritardo dell'apertura della Porta Santa metteva in crisi coloro — ed erano numerosi — che a Roma esercitavano attività connesse con « l'industria del pellegrino ».

Non solo. Ma il prolungarsi del Conclave riduceva le distrazioni e i divertimenti che i Romani si concedevano allorché il Papa sedeva sul trono. Per rispetto del Conclave, infatti, il Cardinal Vicario aveva emanato un editto con il quale aveva ordinato che « tutti i caffettieri, osti, tavernari, bettolieri ed altri venditori di vino... dalle ore 21 e fino alle ore 24 debbano tener chiuse le loro osterie, taverne, bettole, ecc., senz'ammettere alcuno, né permettere che si trattengano in esse a porte chiuse sotto pena di dieci scudi d'oro ».

Così pure venivano proibite « conversazioni dove si facciano suoni e balli, e che di notte si vada per Roma suonando e cantando, né si facciano serenate in luogo fermo sotto le medesime pene ».

Natale e Capodanno tristi perciò. Ma il perdurare del Conclave faceva proibire anche i tradizionali festeggiamenti del Carnevale e rinviava a tempi migliori la corsa dei barberi. Finalmente, il 15 febbraio 1775, dopo ben 137 giorni, veniva eletto Papa il Cardinale Angelo Braschi, che assumeva il nome di Pio VI, e il successivo 26 febbraio veniva aperto l'Anno giubilare con sessanta giorni di ritardo sulla

data tradizionalmente prevista (la notte di Natale). Il ritardo fu compensato però dall'afflusso di pellegrini (se ne contarono ben 286 mila).

* * *

Molto è stato scritto su Pio VI, indicato da alcuni come un buon Pontefice e da altri assai criticato.

Su alcuni punti, però, non ci sono dissensi: in merito al suo aspetto fisico (fu chiamato il « Papa bello »), al suo nepotismo, al suo amore per le belle arti e al coraggio con cui seppe far fronte, al termine del suo Pontificato, alla sopraffazione delle truppe francesi.

Raccontano i cronisti del tempo che Pio VI, della sua prestanza consapevole, scandalizzò il pubblico dei fedeli presentandosi ad essi per la prima volta come Pontefice a testa nuda per mettere in mostra la chioma che aveva abbondante e inanellata. Sostenevano inoltre che si rialzasse da un lato la bianca veste che indossava per mettere in evidenza il piede ben fatto. Ai capelli abbondanti e nivei e ai piedi ben fatti, aggiungeva l'alta statura ed il portamento dignitoso, regale. E di essere re era particolarmente soddisfatto, tanto che, allorquando, appena eletto, gli fu chiesto come voleva che si arredasse il suo appartamento, rispose « da sovrano ».

Anche nella scelta dello stemma volle riaffermare l'ampiezza della sua sovranità, aggiungendo allo zeffiro, stemma dei Braschi e simbolo del vento, il giglio francese, l'aquila imperiale e le stelle del cielo.

Egli sognò forse di ripristinare una comunità cristiana universale di cui il Papa fosse il massimo esponente, ciò che, invece, era tramontato da secoli.

Infatti, in contrasto con tali sogni, proprio durante il suo Pontificato il Re di Napoli volle affrancarsi dalla presentazione della chinea d'oro, segno della superiore signoria del Papa sul suo Regno; in Toscana, il Granduca Leo-



Pio VI - il Papa « bello »
(biscuit di Giovanni Volpato - Museo Civico di Torino)

poldo, convinto protettore dei giansenisti, trovò un alleato nel Vescovo di Pistoia, Scipione de' Ricci, sostenitore dell'intromissione della autorità civile nei problemi religiosi e contrario alla supremazia del papa, da considerare solo un « primus inter pares ». Nell'impero Austriaco, i rapporti con la Chiesa, ottimi durante il regno di Maria Teresa, peggiorarono con l'ascesa al trono del figlio Giuseppe, che volle intervenire in settori strettamente ecclesiastici, e il viaggio a Vienna, intrapreso da Pio VI nel 1782 per convincere l'Imperatore a modificare il suo atteggiamento, si concluse con un completo insuccesso, anche se il Pontefice fu accolto con i massimi onori.

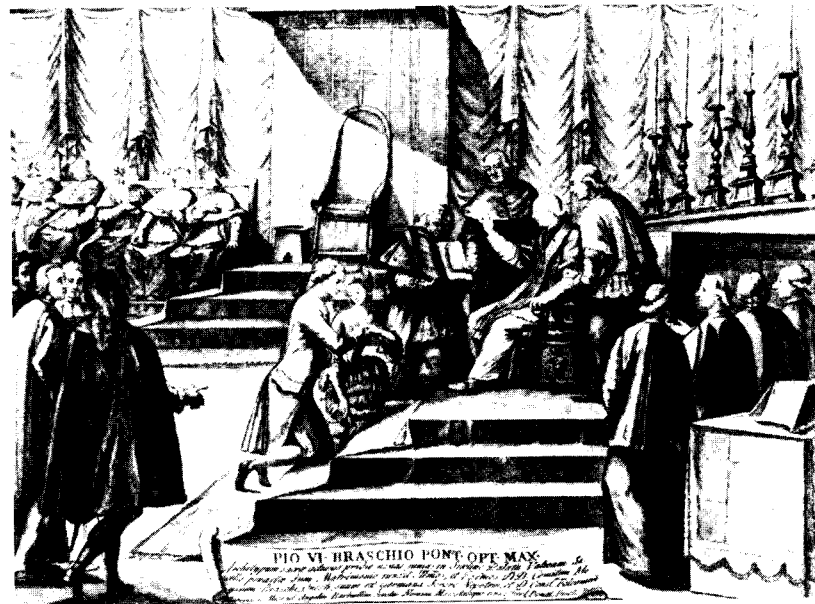
Con la Francia monarchica i rapporti di Pio VI non furono più fortunati, tanto che a Parigi fu sottoposto a giudizio civile il Cardinale di Rohan, nonostante il Pontefice rivendicasse il diritto a giudicare le più alte autorità della Chiesa. E non si parli dei rapporti con la Repubblica Francese, che succedette a Luigi XVI, rapporti che si conclusero con l'occupazione militare dello Stato Pontificio, la proclamazione della Repubblica Romana e l'esilio del Pontefice.

* * *

Un particolare che indubbiamente offuscò l'opera di Pio VI fu il nepotismo. Pio VI aveva due nipoti maschi: Luigi e Romualdo Onesti di Cesena, figli di una sua sorella.

Egli, con sovrano motu-proprio, aggiunse al loro cognome il suo, Braschi, e diede loro il proprio stemma. Chiamato a Roma nel 1778 il minore dei due, Romualdo, sacerdote allora di 25 anni, gli assegnò come residenza il palazzo Braschi in campo Marzio, dove il Papa aveva dimorato come Cardinale, e lo nominò Monsignore-maggiordomo di S. Santità in attesa della nomina cardinalizia.

Due anni dopo, nel 1780, chiamò a Roma l'altro nipote, Luigi, allora di 35 anni e ne favorì il matrimonio con la



Pio VI benedice il matrimonio del nipote Luigi Braschi con Costanza Falconieri - incisione del Museo di Roma.

giovannissima Costanza Falconieri, appartenente ad una delle più nobili famiglie romane. Venti Cardinali e l'intera nobiltà romana fecero ala agli sposi, che, partendo da palazzo Falconieri in Via Giulia, si recarono alla Cappella Sistina, dove il Pontefice celebrò la loro unione.

A Luigi Braschi, oltre ai ricchissimi regali di nozze, in tempi brevi fu concesso di avere i beni posseduti a Tivoli dalla disciolta Compagnia di Gesù, di acquistare per 94 mila scudi il marchesato di Nemi, che il Pontefice elevò a ducato, di avere in concessione gran parte delle terre prosciugate per iniziativa del Pontefice nelle Paludi Pontine. Divenne, inoltre, erede del vastissimo patrimonio Lepri, che, però, poté mantenere solo in parte dopo che il testatore de-

nunciò che il testamento gli era stato estorto; fu nominato principe dall'Imperatore d'Austria, grande di Spagna dal Re di Spagna, ebbe onorificenze altissime dai Re di Francia e di Sardegna.

Ma la dimostrazione più evidente della munificenza del Papa nei confronti del nipote, fu la costruzione di palazzo Braschi a piazza S. Pantaleo. Dove oggi è palazzo Braschi da secoli esisteva il palazzo Orsini; il Pontefice lo acquistò e lo fece demolire, pur essendo in ottime condizioni; ne affidò la ricostruzione, che costò 900 mila scudi, all'architetto Cosimo Morelli. Il palazzo fu arricchito, tra l'altro, di diciotto colonne di granito rosso, che furono utilizzate per ornare lo scalone; vi furono trasferite le collezioni d'arte già esistenti nel palazzo Braschi a Campo Marzio, ricche di oltre cento quadri e di statue antiche, alle quali si aggiunse quella di Antinoo, trovata nel 1792 presso Palestrina; di altissimo valore il restante arredamento.

* * *

Insigne fu, invece, l'opera di Pio VI nel settore dell'arte. Incoraggiò gli scavi archeologici ed il recupero di reperti e si riservò la prelazione di tutti i monumenti antichi che venivano scoperti (tra l'altro, il sepolcro degli Scipioni). La ricchezza dei reperti lo spinse ad ingrandire il museo d'arte antica che Clemente XIV, con l'aiuto dell'allora Cardinale Braschi, aveva iniziato nel 1771. Nacque così il Museo Pio-Clementino, che prese il nome dei due Pontefici che lo avevano voluto.

Splendide sono la Sala Rotonda, la Sala delle Muse, la Sala degli Animali, la Galleria delle Statue, fatte costruire o ingrandire da Pio VI, ricchissime di materiale archeologico di altissimo valore.

E' ancora dovuto a Pio VI l'innalzamento in Roma di tre obelischi: il primo, ritrovato spezzato presso il Mausoleo

di Augusto, fu posto sulla Piazza del Quirinale fra le statue dei due Dioscuri, dove era stata prevista anche la costruzione della fontana utilizzando un bacino rintracciato al Foro Romano, opera che fu possibile realizzare solo successivamente; il secondo, trovato negli orti di Sallustio, fu eretto davanti la Chiesa di Trinità dei Monti; il terzo, trovato anch'esso spezzato a Campo Marzio, fu innalzato a Piazza Montecitorio.

Né qui si arrestò l'attività del Papa. Particolare attenzione dedicò alla Basilica Vaticana, che arricchì della Sacrestia, opera da molti criticata, ma di certo assai fastosa; della Basilica curò il riordino di numerosi altari e il soffitto della navata centrale, dove fece sostituire con il suo lo stemma di Paolo V. Ed egualmente operò nella Basilica Lateranense, anche in tal caso aggiungendo il suo stemma sulla volta.

Sistemò la stamperia pontificia nella sede di Via della Stamperia, dove poi venne ospitata anche la calcografia.

L'attività edilizia del Pontefice si propagò alla Corte Pontificia ed altri palazzi ed altre iniziative si ebbero in Roma. La Città accrebbe così le sue attrattive, alle quali andavano aggiunte le solenni celebrazioni religiose, e numerosissimi furono artisti e personaggi illustri che visitarono Roma durante il Pontificato di Pio VI.

Ma su tale argomento tornerò tra poco, dopo avere ricordato un ultimo aspetto dell'attività del Pontefice: quello dedicato al risanamento delle Paludi Pontine.

* * *

Il prosciugamento — sia pure parziale — delle Paludi Pontine fu senza dubbio l'opera maggiore compiuta da Pio VI. Tentato da Giulio Cesare diciotto secoli prima e ritenuto ancora da imperatori e papi, esso fu studiato con particolare cura ai tempi di Pio VI, che incaricò dell'opera l'ing. Gaetano Rappini di Bologna, al quale scrisse una let-



Pio VI visita i lavori delle Paludi Pontine (stampa in rame della fine del XVIII secolo)

tera suggerendo di realizzare un canale, che fu poi chiamato « Linea Pia », parallelo alla Via Appia per raccogliere e condurre al mare le acque affluenti negli altri canali. Il Rappini, controllato che detta linea permetteva effettivamente lo scorrimento delle acque fino al mare, iniziò l'opera servendosi di ben 3500 operai. Sollevò il livello della strada che attraversava le paludi e che da secoli era interrata ed inondata e lasciò ai lati due canali di scolo, riuscendo così a liberare dalle acque una vasta porzione di territorio. La terra prosciugata, però, anziché essere venduta ai privati al fine di compensare le enormi spese cui si era andati incontro, in buona parte fu data in concessione a Luigi Braschi, nipote del Papa.

Ciò non permise che l'opera giungesse a compimento ed indebitò gravemente le finanze pontificie, le quali si rife-



Pianta delle Paludi Pontine redatta nel 1778 da Giambattista Chigi con l'indicazione della « Linea Pia ».

cero anche a carico delle proprietà di Opere Pie e Chiese, oltre che dei privati. Tra l'altro, il Pontefice si fece consegnare dal tesoro della Santa Casa di Loreto ben trentasettemila libbre d'argento.

* * *

Ho già detto che durante il Pontificato di Pio VI Roma fu meta di numerosissimi personaggi interessanti sia la vita politica, che quella artistica.

Già nel primo anno del Pontificato, durante l'Anno Santo, la città aveva ospitato Massimiliano d'Austria, fratello dell'Imperatore Giuseppe II, il duca di Gloucester, fratello del Re d'Inghilterra, e il Margravio di Bareith, nipote del Re di Prussia.

Sempre nel 1775 giunse nella Città Eterna Louis David, vincitore dello speciale premio del Re di Francia, che gli permise un lungo soggiorno presso l'Accademia di Francia, dove restò fino al 1781 per poi tornare nel 1784 e dipingere « Il giuramento degli Orazi ».

L'Accademia, dal 1725, era ospitata al Corso, nel palazzo Mancini; nel periodo in cui resterà a Roma David, sarà diretta da Joseph Marie Vien, entusiasta dell'arte neo-classica, sostituito nel 1781 da Louis Jean François Legrenée. Colleghi di David, divenuti in seguito pittori assai noti, saranno Jean Louis Desprez, autore del quadro che rappresenta la benedizione pasquale del 1783 impartita da Pio VI, Antoine Charles Horace Vernet, pittore appassionato della campagna romana e autore di un quadro in cui rappresenta la corsa dei barberi, e Pierre Prud'hon.

Sempre nel 1775 arriva a Roma la poetessa Maria Maddalena Morelli Fernandez, incoronata in Arcadia con il nome di Corilla Olimpica e — benché con scarso merito — incoronata anche in Campidoglio il 31 agosto 1776.

Negli anni successivi, l'affluenza degli artisti, dei letterati, degli uomini politici, aumenta e vanno ad arricchire il numeroso gruppo che già risiedeva a Roma.

Era, infatti, da tempo nella nostra Città il milanese Alessandro Verri, che abitava in Palazzo Boccapaduli in Via in Arcione e che a Roma scrive, tra l'altro, le « Notti Romane » e, dopo la sua morte, sarà sepolto nella bella chiesa di S. Carlo al Corso.

Era altresì a Roma da molti anni, il toscano Pompeo Girolamo Batoni, pittore illustre e considerato allora tra i massimi artisti viventi, autore di moltissime opere, tra le quali, ricordo, qui in Roma, la « Caduta di Simon Mago » in S. Maria degli Angeli, il S. Cuore di Gesù nella Cappella ad esso dedicata nella Chiesa del Gesù e l'Annunciazione di Maria in S. Maria Maggiore. Fu autore fecondissimo di ritratti, dei quali ebbe quasi la privativa in unione con il boemo-tedesco Antonio Raffaele Mengs, anch'esso pittore celebratissimo a Roma, dove aveva lungamente vissuto, ma dalla quale, però, in quel periodo s'era allontanato per trasferirsi a Madrid, tornandovi alcuni anni dopo e morendovi nel 1779.

E ancora a Roma troviamo Giambattista Piranesi, nativo di Mestre, ma vissuto per vari decenni nella nostra Città, prima al Corso e poi a Trinità dei Monti. E a Roma incide e pubblica le raccolte « Invenzioni di Carceri », « Vedute di Roma », « Antichità Romane », « Vedute di Paestum ». E, in quanto architetto, restaura la Villa del Priorato di Malta e la vicina Chiesa di S. Maria sul colle Aventino.

Altro incisore di alte qualità allora a Roma — in Via Urbana — era Giovanni Trevisan, conosciuto col nome di Giovanni Volpato, veneto, specialista nelle incisioni al bulino e all'acquaforte, invitato nella nostra Città per realizzare la riproduzione delle opere di Raffaello, ma che presto si occuperà anche delle vedute dei monumenti e degli scavi, iniziando, inoltre, una riuscita attività come produttore di splendide porcellane.

In via del Babuino, angolo con il Vicolo Alibert, viveva

Luigi Valadier, orefice e fonditore, padre di Giuseppe, l'architetto che tanto doveva operare in Roma.

I Valadier, d'origine francese, s'erano trasferiti nella Città Eterna fin dal 1714 ed avevano attrezzato una grande fonderia, dove lavoravano 180 operai e dove Luigi Valadier, che fu onorato di una visita di Pio VI, fuse la statua di S. Giovanni Battista destinata al Battistero di S. Giovanni in Laterano.

Amico di Giambattista Piranesi era il romano Ennio Quirino Visconti, insigne archeologo ed umanista, autore di dottissimi volumi che illustrarono l'allora appena nato Museo Pio-Clementino.

Al di fuori degli artisti e dei letterati facevano spicco nella vita romana altri personaggi di particolare prestigio, tra i quali alcuni « porporati ». Ricordo tra gli altri il Cardinale Enrico Stewart, duca di York, figlio dello spodestato Re d'Inghilterra Giacomo III, Arcivescovo di Frascati, Cancelliere di S. Romana Chiesa, titolare della Basilica di S. Maria in Trastevere e, dopo la morte del fratello maggiore Carlo, pretendente al trono paterno.

E, ancora, il Cardinale Francesco Gioacchino de Bernis, vescovo di Albano, ambasciatore del Re di Francia, letterato ed arcade, nonché uomo di mondo, che dimorava al Corso nel Palazzo De Carolis, da lui arricchito con numerosissime opere d'arte, con un arredamento lussuoso e di gusto perfetto e sede di feste sontuose.

* * *

Il numero degli artisti, letterati ed uomini politici ospiti di Roma, già così ragguardevole al momento della elezione di Pio VI e nel primo anno del Pontificato, doveva ulteriormente arricchirsi.

Nel 1776 arrivava a Roma il pittore svizzero Abramo Luigi Rodolfo Ducros, grande amico del già citato Jean Louis Desprez; viene raggiunto l'anno successivo da Pierre Henri

Valenciennes, vedutista francese innamorato dei paesaggi italiani, e romani in particolare, e da Jacques Sablet.

Nel 1783 il Ducros dipingerà il quadro che ricorda la visita di Pio VI ai lavori in corso nelle Paludi Pontine.

Nel 1778 è la volta di Vincenzo Monti, giovane arcade di bello aspetto, che dimora in palazzo Pamphily a Piazza Navona; frequenta, oltre l'Arcadia, le feste promosse dai principi romani, che egli esalta in versi.

Scrive la tragedia « Aristodemo » e ottiene grande successo; nel 1781 viene nominato segretario di Luigi Braschi, nipote del papa. E' amato da molte donne, finché si innamora di Costanza Falconieri, consorte di Luigi Braschi, dalla quale molto probabilmente è corrisposto, tanto da far dire ai maligni che, allorquando dopo quattro gravidanze inutili la Falconieri Braschi ebbe una bambina, Giulia, il merito fosse stato più del Monti che del marito. Nel 1791 lascia i facili amori e sposa una ragazza romana: Teresina Pikler.

Nel periodo romano compone, oltre al già citato « Aristodemo », un'altra tragedia, « Galeotto Manfredi », e numerose opere in versi, come « La bellezza dell'Universo » (in occasione delle nozze Braschi-Confalonieri), la « Feroniade », in cui esalta l'opera di Pio VI per eliminare le Paludi Pontine, e — nel 1793 — la « Bassivilliana », nella quale commenta in modo negativo fatti ed idee della Rivoluzione francese. Successivamente, però, (nel 1797) preoccupato dell'affermarsi della Rivoluzione, lascia Roma e rinnega ogni contatto con la Corte Pontificia e l'ambiente romano.

Nel 1779 giunge a Roma Antonio Canova, massimo esponente del neo-classicismo italiano, che nel 1781 si stabilirà definitivamente nella nostra Città, dove realizza i monumenti sepolcrali di Clemente XIV nella Chiesa dei SS. Apostoli e di Clemente XIII in S. Pietro, nonché i gruppi marmorei di Amore e Psiche, giacente e in piedi, di Ercole e Lica,

Adone e Venere e, dopo un breve periodo trascorso lontano dalla nostra Città, tornato a Roma realizza ancora il Perseo, i Pugilatori e più tardi, la famosissima statua di Paolina Borghese.

Il 1781 è l'anno di Vittorio Alfieri. Era giunta qualche tempo prima a Roma la Contessa d'Albany, moglie del pretendente al trono d'Inghilterra, Carlo — dal quale s'era separata — e cognata del già descritto Cardinale Duca di York, il quale — dopo averla fatta soggiornare nel Convento delle Orsoline in Via Vittoria — la ospita nel suo palazzo della Cancelleria Apostolica, dove risiedeva come Cardinale Cancelliere.

Alfieri, pieno d'amore per la bella contessa, lasciò Firenze, dove risiedeva, e si trasferì a Roma, andando ad abitare a Villa Strozzi, sul colle Viminale, recandosi la sera a trovare l'Albany a Palazzo della Cancelleria o in altri incontri mondani. A Roma scrive « Merope », il « Saul » ed altre tragedie. Invitato dall'Ambasciatore di Spagna a rappresentare, in un suo teatrino privato — presente tutta la nobiltà romana — l'Antigone, interpretò lui stesso la parte di Creonte con vivissimo successo.

Dopo due anni, il 4 maggio 1783, lasciò Roma, forse costretto dall'Autorità Pontificia, sollecitata dalla voce ormai pubblica dei suoi rapporti amorosi con la Contessa d'Albany, che, è bene ricordare, era ospite di un palazzo del Vaticano. Quel giorno per l'Alfieri, come egli stesso ebbe a scrivere, « sempre mi sarà ed è stato finora d'amarissima ricordanza, che io mi allontanai da quella che è più che metà di me stesso ». E cioè dalla bella Contessa.

Nel 1782 torna a Roma definitivamente la pittrice svizzera Angelica Kauffman. Nella nostra Città ella era già stata nel 1763; trasferitasi a Londra per un quindicennio e contratto un infelice matrimonio seguito dal divorzio, sposò poi un italiano, il pittore Antonio Zucchi, e tornò a Roma, in Via Sistina, nell'abitazione che già era stata di Antonio

Raffaello Mengs, del quale ereditò, oltre che abitazione e studio, la fama di ritrattista insuperabile, anche se i suoi dipinti oggi sono assai meno stimati di due secoli fa. La sua casa fu centro mondano e ritrovo di artisti, tra i quali il più famoso e tra i più assidui fu indubbiamente Goethe, che probabilmente la Kauffman amò non corrisposta. Già membro della Royal Academy a Londra, la Kauffman a Roma fu chiamata a far parte dell'Accademia di S. Luca e dei Virtuosi del Pantheon, nonché dell'Arcadia. Alla sua morte (1807) fu sepolta nella Chiesa di S. Andrea delle Fratte.

Nel dicembre 1783 arrivano ancora a Roma l'Imperatore Giuseppe II e Gustavo Adolfo III, Re di Svezia. Il primo dimorò a Roma per pochi giorni nel palazzo del proprio Ambasciatore in P.zza SS. Apostoli; il secondo abitò in Via dei Pontefici; ebbe trionfali accoglienze e, benché protestante, fin dal suo arrivo ricevette l'omaggio dei nipoti del Papa, il Duca e la Duchessa Braschi; il Cardinale de Bernis, ambasciatore di Francia, diede feste sontuose, organizzate dalla Principessa Giuliana Santacroce, legata al Cardinale de Bernis da rapporti più che amichevoli; altre feste furono date dal Cardinale Segretario di Stato e dai Braschi.

Sempre nel 1783 è a Roma il pittore svizzero Franz Kaisermann, inizialmente allievo del Ducros, protetto dal Principe Borghese; dopo un temporaneo trasferimento a Napoli, fisserà in modo definitivo la sua sede nella Città Eterna.

Il 29 settembre 1786 entra a Roma da Porta del Popolo Volfango Goethe che va ad abitare al n. 18 del Corso, in casa del pittore tedesco Wilhelm Tischbein, noto soprattutto per avere ospitato Goethe ed averne fatto il ritratto e perché proveniente da una famiglia che ha dato all'arte ben ventiquattro pittori, dei quali due, Wilhelm e il cugino Giovanni Federico, hanno lavorato nella seconda metà del XVIII secolo nella nostra Città.

« Sono finalmente arrivato nella Capitale del mondo » scriverà Goethe pochi giorni dopo il suo ingresso a Roma. Ed aggiunge « soltanto a Roma ho sentito cos'è realmente un uomo ». Si aggira nella Città di notte per ammirare il Colosseo e gli altri monumenti romani e rinascimentali al chiaro di luna. Visita lungamente musei e raccolte; si reca più volte alla Cappella Sistina ed è colpito, al di sopra di ogni altra espressione artistica, dagli affreschi di Michelangelo.

Appassionato dei reperti archeologici, ammira il torso di un Apollo seduto e lo definisce di « una bellezza senza pari », ma con eguale entusiasmo parla della maschera della Medusa, allora nel palazzo Rondanini, dell'Hera Ludovisi — di ambedue farà fare calchi — e dell'Athena Giustiniani.

Nelle sue visite spesso è accompagnato dal pittore Tischbein, più spesso da Angelica Kauffman, in casa della quale trascorre parte del tempo libero e sta a colazione la domenica, perché « a Roma — egli scrive — la mia vita sociale l'aveva vinta sul mio desiderio di solitudine ».

Partecipa così a feste pubbliche e private e lascia una descrizione memorabile del carnevale romano, delle maschere, delle carrozze che s'incrociano, dei cortei delle autorità che fendono la folla, dei confetti che vengono gettati, della corsa dei barberi.

Né trascura i fatti di cuore. Dimenticando Charlotte von Stein, che aveva amato a Weimar, si consola con una popolana, la Faustina delle « Elegie Romane »; conosce ed è amato da una giovane milanese, Maddalena Riggi; è soddisfatto dell'affettuosa amicizia di Angelica Kauffman, la quale, anche se da lui non riamata, dopo la sua partenza da Roma gli scrive « il suo commiato mi ha trafitto l'anima, il giorno della sua partenza è stato uno dei più tristi della mia vita » e, ricevendo una lettera di Goethe, scrive ancora « come mi batteva il cuore nell'aprirla »..



Goethe pittore. Veduta di Villa Borghese.

Ma la vita mondana, le feste popolari, le avventure amorose, non gli fanno trascurare di essere un poeta. A Roma completa la veste poetica della « Ifigenia in Tauride », che aveva già scritto in prosa; lavora alacremente allo « Egmont », che termina nell'agosto del 1787; scrive « Claudina »; fa e rifà il « Torquato Tasso »; torna al « Faust », iniziato nel 1775 a Weimar e poi abbandonato. E a Roma scrive la scena della « cucina della strega » ispirandosi al parco di Villa Borghese, nonché altri rifacimenti e aggiunte; concepisce e prepara « Le elegie romane » che completerà e pubblicherà dopo il suo ritorno a Weimar.

Villa Borghese, oltre ad ispirargli una scena del « Faust », fu argomento preferito dei suoi disegni. Goethe, infatti, a Roma rinforza la sua vena pittorica, anche se non raggiungerà grandi vette. « Da una quindicina di giorni — scrive — ho preso coraggio; sono uscito con la mia cartella... e senza pensarci ho buttato giù interessanti schizzi di carattere completamente meridionale e romanesco ». E più oltre: « continuo a disegnare e ad educarmi il gusto e la

mano ». E migliora nelle sue composizioni tanto da affermare « Ogni giorno progredisco un poco nella conoscenza e nell'esercizio dell'arte ». Poi, però, in un momento di abbattimento aggiunge « nel disegno non riesco a nulla, così mi sono deciso a modellare... ho già incominciato una testa di Ercole; se riuscirà bene, mi spingerò più avanti ».

Il 14 agosto 1788, Goethe, sollecitato dagli amici lasciati a Weimar, inizia il viaggio del suo ritorno in Germania lasciando la Città del suo sogno e alcuni cuori inconsolabili.

* * *

L'anno 1789 segna gli ultimi arrivi importanti prima che la Rivoluzione Francese — già in marcia — faccia sentire anche a Roma i suoi effetti.

Giungono il duca e la duchessa di Polignac insieme alla duchessa di Guisa; vanno ad abitare a Palazzo Vidoni, dove danno feste grandiose. A dicembre sono raggiunti da Elisabetta Luisa Vigée-Lebrun, pittrice del Re di Francia e grande ritrattista di Maria Antonietta, che va ad abitare in Via della Croce; diviene amica di Angelica Kauffman e partecipa alle feste date dal Cardinale de Bernis. Innamorata di Roma, si trattiene fino al 1792 e, al momento della partenza, afferma « piangevo amaramente ».

Frattanto la Rivoluzione francese, intesa inizialmente come una lontana manifestazione di un popolo inquieto, cominciava anche a Roma a diventare una realtà.

Una prima avvisaglia s'era già avuta all'Accademia di Francia, dove i pensionati s'erano rifiutati di esporre le loro opere sostenendo che una mostra del genere avrebbe significato un limite alla libertà individuale.

Nell'aprile 1790 giungono Vittoria e Adelaide di Francia, figlie di Luigi XV e zie di Luigi XVI. Vengono accolte festosamente, quasi che in Francia ancora nulla fosse accaduto e vanno ad abitare a Palazzo De Carolis, ospiti del

Cardinale de Bernis, dove vengono raggiunte nel giugno 1791 dalla notizia dell'arresto del Re a Varennes e, successivamente, dalla proclamazione della Repubblica e dalla uccisione del Re e della Regina. Roma in quel periodo era diventata un ritrovo di elementi contrari alla Rivoluzione Francese. Il Cardinale de Bernis, ambasciatore del Re di Francia, ma considerato troppo moderato, era stato sostituito dall'Abate Siffrein di Maury, monarchico e reazionario convinto, che aveva accentuato la caratteristica di Roma cittadella della reazione.

In questa atmosfera, nel novembre 1792 giungeva a Roma Ugo de Bassville, rappresentante della Repubblica Francese, il quale chiese di poter sostituire sul portone dell'Accademia di Francia lo stemma reale con quello della Repubblica e, in attesa di una risposta, distribuì e portò su di sé e su persone della sua famiglia coccarde tricolori.

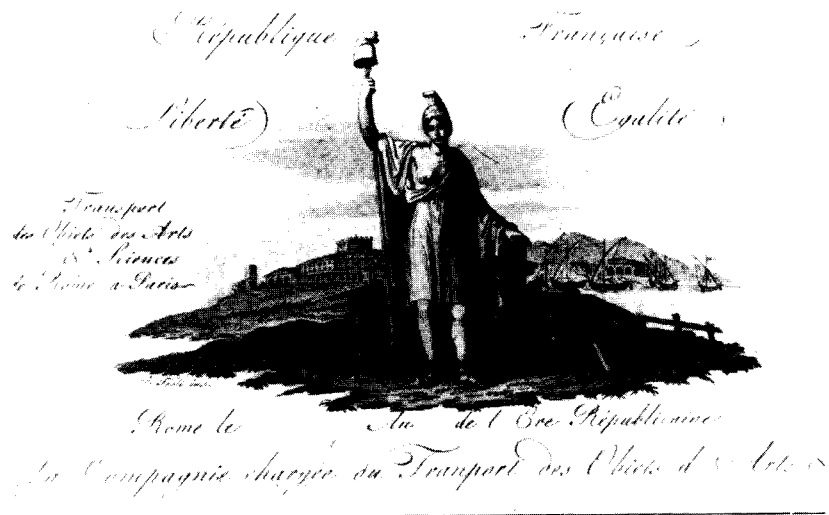
Ciò provocò tumulti, in uno dei quali il Bassville venne ferito mortalmente. L'avvenimento e il ritorno del Bassville in seno alla Chiesa (prima di morire volle ricevere i Sacramenti e le sue spoglie mortali furono sepolte nella Chiesa di S. Lorenzo in Lucina) furono oggetto dell'ode « Bassvilliana » di Vincenzo Monti.

La reazione in Francia fu vivissima, ma l'Esercito francese era ancora lontano. Nella nostra Città, però, le notizie che venivano dalla Francia non erano più ignorate.

L'instabilità politica aveva attenuato il flusso dei forestieri, ridotto il giro degli affari, frenato l'impiego dei capitali. Gli artisti giungevano, però, ancora, sia pure in numero ridotto. Nel 1795 arriva a Roma il pittore Jacob Carstens, seguito poco dopo dal paesaggista Joseph Anton Koch. Divenuti amici, trascorreranno tutta la vita nella nostra Città, dove, nel 1797, vengono raggiunti da Bertel Thorvaldsen, massimo scultore, insieme al Canova, dell'arte neoclassica.



Assassinio di Hugou de Bassville (da una stampa dell'epoca)



INTESTAZIONE DELLE LETTERE PER L'UFFICIO DI ESPORTAZIONE
DELLE OPERE D'ARTE E DI SCIENZA DA ROMA A PARIGI.
(Roma, Museo Napoleonico).

Nel frattempo, Napoleone, superate le Alpi, raggiungeva Milano (1796). Le sanzioni per la morte di Ugo Bassville, che sembravano lontane, si avvicinano.

Bonaparte occupa Bologna e Ferrara, chiede ingenti riparazioni in denaro e la cessione di cento opere d'arte e di cinquecento manoscritti, oltre all'invio di una missione a Parigi per presentare le scuse per quanto accaduto. Non contento, dichiara guerra al Pontefice, il quale risponde chiedendo la pace, che veniva raggiunta con il Trattato di Tolentino (19 febbraio 1797), rendendo più gravose le condizioni fino allora imposte.

Lo stesso anno arrivava a Roma un personaggio non gradito: il nuovo ambasciatore della Repubblica Francese Giuseppe Bonaparte, fratello di Napoleone, che fissò la sua abitazione sul Gianicolo, a Villa Corsini. La mattina del

28 settembre un suo collaboratore, il generale Duphot, veniva aggredito dal popolo e ucciso.

Lo stesso giorno Giuseppe Bonaparte lasciava Roma minacciando nuove rappresaglie, che furono attuate con la massima sollecitudine. L'esercito francese, infatti, invadeva lo Stato Pontificio e, il 6 febbraio 1798, entrava in Roma ed occupava Castel S. Angelo; il successivo giorno 15 veniva proclamata la Repubblica Romana e il giorno 20 febbraio il Papa, prigioniero, veniva allontanato da Roma e trasferito a Siena; successivamente, dopo varie peregrinazioni, giungeva a Valence, in Francia, dove il 29 agosto 1799 moriva.

Come ho già detto, mentre non è concorde il giudizio sulla figura e l'opera di Pio VI, concorde è la stima da lui meritata per quanto riguarda l'atteggiamento che seppe tenere nei confronti dei rappresentanti del Governo francese. Per quanto vecchio d'età e malandato in salute (aveva oltre 80 anni ed era rimasto paralizzato da un lato), egli seppe affrontare disagi ed umiliazioni da Papa e morire da Papa, senza mai rinunciare all'altissima posizione di capo della Chiesa Cattolica.

Dopo la sua morte fu lungo il periodo di Sede vacante.

Infatti, il suo successore, Pio VII, fu eletto solo il 14 marzo 1800 in un conclave tenuto a Venezia. La prigionia e morte di Pio VI e il lungo periodo di Sede vacante, nonché il turbinoso momento che si stava attraversando, impedirono che per l'anno 1800 fosse indetto il nuovo Anno Santo.

E così Pio VI, eletto Papa nel febbraio 1775, ciò che aveva provocato un ritardo di due mesi nell'inizio dell'Anno Santo, moriva dopo circa venticinque anni in una fine di secolo eccezionalmente priva della ricorrenza giubilare.

RINALDO SANTINI

Usanze d'altri tempi

La presa di «possesso» dei bagarini di Piazza Navona

Nello stesso anno e mese — scrive l'Infessura nel suo *Diario* sotto la data del 21 di agosto del 1477¹ — «essendo più volte ordinato lo consiglio in nello palazzo delli Conservatori che se dovesse fare lo mercato de mercordì nella piazza de Nagoni, tandem lo ditto mercato fo cominciato a dì 3 di settembre dello ditto anno, procurando questo lo cardinale di Roano, lo quale allhora era fatto camerlengo per la morte di Latino».

In età storica, nell'area oggi occupata dall'Anagrafe, vi era il porto commerciale di Roma fornito di relativi magazzini. Ciò è noto non soltanto dalle Fonti, ma da testimonianze archeologiche.

Tuttavia, un mercato in quella zona, sulla riva sinistra del Tevere, che creava possibilità di scambi e quindi di contatti fra Etruschi e Greci, dovette certamente precedere la stessa fondazione storica della città, poiché se ne fa sia pur velato accenno in antiche leggende.

Il *Forum Holitorium* — ossia la piazza ove si svolgeva il mercato delle verdure e dei legumi (*holera*) — faceva parte della IX regione augustea e si svolgeva nell'area che, diversi secoli dopo, prenderà il nome di piazza Montanara, tra le pendici occidentali del Colle Capitolino, il lato destro del Teatro di Marcello e la parte frontale dei tre templi di

¹ STEFANO INFESSURA, *Diario della città di Roma* a cura di O. Tommasini, Ist. St. Italiano, Roma, 1890.

S. Nicola in Carcere. Esso fu uno dei tanti mercati dislocati all'interno della città, quali, solo per citare a mo' di esempio, il vicino mercato dei buoi (forum boario), oppure quello del pesce (forum piscarium) e, ancora, quello del pane (forum pistorium). Comunque, questo delle erbe, ortaggi e legumi dovette essere uno dei più importanti, tenuto conto del peso che detti alimenti avevano nella cucina dei romani; e, probabilmente, dovette essere anche uno dei più antichi, se viene ricordato persino da Livio (*Hist.*, XXI, 62, 2), il quale, riferendo di alcuni prodigi accaduti verso la metà del terzo secolo, dice: « in quis (prodigi) ingenuum infantem semestrem in foro olitorio triumphum clamasse ».

Tuttavia, alla fine della Repubblica, per il carattere monumentale che la piazza andava assumendo, particolarmente per la costruzione voluta da Giulio Cesare del Teatro di Marcello, esso cominciò a perdere d'importanza, e non è da escludersi che in quella circostanza venisse persino trasferito.

Questo breve preambolo, nonostante possa sembrare una mera divagazione, ci è servito per richiamare alla memoria una certa non occasionale continuità storica di commercio, svolto proprio alle pendici di quel Colle di Roma che per prestigio è strettamente connesso alla storia della città.

La mutazione di Roma nel primo Medio Evo, e la grande rovina dei suoi monumenti che ne seguì sia per cataclismi naturali che per le varie invasioni barbariche, hanno creato vaste e profonde zone di buio documentario, per cui, spesso, non si è in grado di poter ricostruire talune pagine della storia della città, soprattutto della sua storia civile. E' il caso di quella del mercato in argomento, che si ritrova tuttavia citato per la prima volta, dopo secoli di silenzio, nel 1130, sul Campidoglio. « La più antica Memoria del Mercato, tenuto in questa città nei secoli di mezzo

— scrive a tal proposito il Cancellieri² — s'incontra in un *Diploma* di Pietro Leone, il quale per violenza fu eletto Pontefice, contro il vero e legittimo Innocenzo II, nell'anno 1130, col nome di Anacleto II ».

Come già riportato sopra, il mercato rimase sul Campidoglio fino alla metà del XV secolo; e da lì venne poi trasferito dal cardinale di Roano, ossia d'Estouteville, in piazza Navona, ma solo parzialmente, poiché, sia pure con una estensione molto ridotta che si sviluppava però lungo la *via del Mercato* (l'attuale via dell'Ara Coeli), rimase nella zona ancora per alcuni secoli. E, un *rinnovamento* dell'uso del mercato — è sempre il Cancellieri che ne riferisce (*op. cit.*, p. 15) — si ebbe ancora dal 14 al 18 di agosto del 1810. In detti giorni fu tenuta una « Fiera per tutti i prodotti delle *Manifatture*, e delle Arti nei portici del Campidoglio, e delle botteghe a bella posta costrutte, e simmetricamente disposte alle sue falde per tutta la strada sottoposta al Colle Capitolino, e per tutti i generi *Frumentari*, e per i bestiami, dall'altra parte del Campidoglio, nel Foro Romano ».

Fu quello l'ultimo conato di ripresa di una struttura commerciale che stentava fortemente a sradicarsi da quell'antica e nobile sede.

In piazza Navona, pur con alterne vicende di temporanei trasferimenti, durante i quali la piazza, sia per allestirvi le famose feste di Agone, sia per accogliervi grossi personaggi ospiti dell'Urbe con « pubbliche allegrezze » veniva trasformata con addobbi monumentali, ovvero « Macchine », che hanno fatto creare, proprio per il loro carattere

² FRANCESCO CANCELLIERI, *Il Mercato, il lago dell'Acqua Vergine ed il Palazzo Panfiliano nel Circo Agonale*, Roma, Bourliè, 1811, p. 5; UMBERTO GNOLI, *Topografia e toponomastica di Roma Medievale e moderna*, Staderini, Roma, 1939, s.v. *mercato*.

di temporaneità, il termine divenuto ai nostri giorni tanto di moda di « *Effimero Barocco* », il mercato rimase fino al 1869; fino a quando ossia il Municipio non decise di farvi dei radicali lavori, soprattutto di pavimentazione. Una *Notificazione* del tempo — riportata da Romano-Partini³ — ne dà precisa notizia. Essa dice: « Attesa la rinnovazione del piano della piazza Navona, il mercato, sia giornaliero sia settimanale, che si teneva in essa piazza, sarà trasferito in quella di Campo de' Fiori e quivi tenuto secondo i regolamenti in vigore, cominciando dal primo novembre prossimo futuro. Roma, dal Campidoglio, 16 ottobre 1869. F.M. Cavalletti, Senatore ».

Ogni mercato, come è facile argomentare, sia che stesse in Campidoglio, che in piazza Navona, o in altra parte della città era sempre sottoposto a rigorosa disciplina, che riguardava principalmente l'occupazione del suolo pubblico, il controllo sull'onestà della vendita, la pulizia estremamente indispensabile, questa, in un ambiente tanto complesso per il tipo di commercio che vi si svolgeva, ed anche per il gran numero di persone che lo frequentava.

Per rendersi sia pur sommariamente conto del tipo di remore che disciplinavano quel particolare commercio, ed anche le persone che lo esercitavano, basterebbe curiosare appena tra gli infiniti *Bandi*, *Editti* e *Notifiche* di cui son piene le biblioteche.

Nonostante tanta disciplina, relativa al « buon governo, direzione e reggimento del mercato, della grascia e del commercio di piazza Navona », come recita il titolo di un Bando, di volta in volta di competenza del Camerlengo o del Governatore del Mercato, spesso si verificavano, superfluo sottolinearlo, « notabili abusi », specialmente « nelle ore mat-

tutine », a volta per la scelta poco felice degli ufficiali, che dovevano vigilare sul buon andamento del mercato; ma spesso per l'attività svolta da una particolare categoria di accaparratori che, con la loro presenza illegale nel mercato, creavano squilibrio su prezzi e commercio. Erano, questi i cosiddetti *bagarini*, che — come scrivono Romano e Partini (*op. cit.*, p. 61) — « costituivano una vera e propria abusiva corporazione, con leggi, consuetudini e cerimonie proprie ». La loro attività, ossia il bagarinaggio (*Bagarino* è termine derivato dall'arabo parlato: Baggalin, e sta ad indicare una categoria di persone che vende al minuto. Comunque esso equivale a incettatore, che rivende la merce acquistata, talvolta con l'inganno, ad un prezzo maggiorato. Così come avveniva nei piccoli mercati fino alla nuova disciplina governatoriale), si può dire che sia nata con la creazione stessa del mercato; e da sempre ha costituito una « piaga che, nonostante tutti i mezzi escogitati non si riuscì mai a sanare ». Oggi il bagarinaggio, quello che viene esercitato entro i mercati generali, ha ben altro carattere. Esso è regolarmente autorizzato e sottostà quindi a tutte le leggi vigenti. Svolge il compito dell'acquisto delle merci in grosse partite, persino direttamente sui campi, che vengono poi rivendute per il successivo smercio ai singoli rivenditori al dettaglio.

Tra i tanti Bandi pubblicati contro i bagarini, uno, del 13 settembre 1747, ad esempio, prescriveva « Un'ora dopo il segno della bandiera (come è noto, all'apertura del mercato s'innalzava in piazza Navona una bandiera per essere abbassata alla chiusura) i soli fruttaroli patentati ed ascritti alla loro Università..., possono comprare ogni sorta di frutti, acciò in tale guisa abbiano modo di provvedere li bisognevoli per le loro poste ed avventori, proibendo ai rivenditori e a tutti gli altri che non avranno riportata dall'Università la detta patente, di poter comprare, prescrivendosi

³ P. ROMANO-P. PARTINI, *Strade e Piazze di Roma*, vol. 3°, Piazza Navona, Roma, 1942.

a detti compratori che, dentro l'accennata prima ora, debbano trasportare fuori di detta piazza tutte quelle robbe che havranno comprato, sotto pena... ». « Il solo ingresso in detta piazza — recitava altra proibizione — prima della Bandiera di quelli, che han da comprare sarà reputato come un forte indizio di contravvenzione ». Ciò perché « Chi colle sue robe arriverà in Piazza dopo postasi la Bandiera, non sarà ivi ammesso, ma dovrà scaricare in altri luoghi a suo piacimento della Città ».

Altre ordinanze proibivano addirittura ai bagarini « di farvi segni simulanti l'avvenuta vendita all'arrivo delle somme ». Ai contravventori spesso venivano comminate pene che arrivavano persino ai due mesi di galera. A questo proposito, una « notificazione » della Repubblica Romana dell'11 Pratile anno VI Repubblicano (30 maggio 1798), dice testualmente al Punto 9): « Il Bagarino, o sia il venditore di seconda mano, che rivende non già al Pubblico, ed a minuto, ma bensì ad altri rivenditori (in qualunque maniera ciò accada, o all'ingrosso, o a minuto), tale Bagarino col rigore della legge sarà punito colle suaccennate pene (ossia « la perdita irrimisibile di tutta la roba »), e secondo le prescrizioni di legge, poiché il Bagarinismo si vuole sradicare affatto, ed abolito »⁴.

Per esercitare l'Arte, come allora veniva chiamato il commercio dei venditori di frutta e di agrumi (*merangolari*) gli iscritti all'*Università dei Fruttaroli* « dovevano avere il permesso di vendita dall'Università e versarle i contributi » (scrive Loredana Di Sabatino in un dattiloscritto distribuito in occasione di una Mostra sull'Università dei Fruttaroli di Roma tenuta dal 1° al 14 marzo 1982 nella sede

⁴ Ringrazio l'amico Nino Becchetti per avermene fatta cortese e spontanea segnalazione, inviandomene anche riproduzione fotografica.



Il Mercato in Piazza Navona poco prima del suo trasferimento in Campo de' Fiori.

del Centro Studi « Luigi Huetter », in S. Maria dell'Orto). Facevano parte della Corporazione, primi fra tutti, « i fruttaroli patentati — è sempre la Di Sabatino che scrive —, che esercitavano l'Arte con la patente che dava diritto a tutti i privilegi concessi dall'Università. La patente veniva concessa di preferenza ai romani e a quelli che risiedevano in Roma. C'erano poi quelli che esercitavano l'Arte con la licenza che permetteva di avere un banco, una bottega o un posto fisso: minori erano i privilegi. Accanto alle patenti e alle licenze esisteva una lunga serie di biglietti che permettevano l'esercizio dell'Arte a tutti i rivenditori ambulanti che vagavano per le strade di Roma: i *bollettinanti* ».

I bagarini, non avendo nessuna di tali autorizzazioni, venivano ovviamente considerati dei fuori legge. Essi, ad un certo tempo, a secondo del lavoro che svolgevano, si divisero in tre classi: *Amatriciani* (rivenditori all'ingrosso), *Sdecinanti* (modesti negozianti), *Peromanti* (ambulanti che esercitavano l'usura del così detto soldo alla settimana per ogni scudo (Romano-Partini); ed ebbero leggi, consuetudini e cerimonie proprie.

Il Padre Antonio Bresciani della Compagnia di Gesù⁵, scrittore trentino molto attento a certi usi e costumi dei romani, nel suo « Edmondo »⁶, pregevole raccolta di consuetudini di questo fiero e sdegnoso popolo — « il popolo romano — egli dice — nasce nella grandezza e viene nutrito

⁵ CECCARIUS, « Padre Bresciani a Roma », *Studi di Bibliografia e di argomento romano in Memoria di Luigi De Gregori*, Palombi, Roma, 1949; LUIGI VOLPICELLI, *I romaneschi del Padre Bresciani*, in « Strenna dei Romanisti » (XXXIX) 1978; A. ARMANDI, *Un romanzo di Roma sparita*, in « L'Osservatore Romano », 24.XI.1961.

⁶ ANTONIO BRESCIANI, *Edmondo o dei costumi del popolo romano*, Roma, 1860. Sulla « presa di possesso », v. anche ANDREA BELLI, *Il così detto possesso che un tempo si dava alli facchini di Piazza*, in « L'Album » (XXVI), n. 10, 23 aprile 1859.

nella magnificenza » —, nel capitolo intitolato « Beppone », ci ha lasciato una colorita ed esauriente descrizione della cerimonia di iniziazione — ossia della cosiddetta — *Presa di Possesso* — a cui ogni bagarino doveva sottostare prima di essere ammesso nella sua corporazione.

Si riporta, per intero, la parte ad essa relativa, per meglio rendere, anche per il colore della particolare grafia, nonostante l'osticità di alcuni termini da sempre per noi desueti, la vivacità della cerimonia.

« Edmondo — il personaggio principale del romanzo — (mentre era ospite in palazzo Braschi) udì sotto le finestre, che rispondevano sulla piazza (Navona), un gran rumore; perché fattosi coll'amico ai cristalli, vide un grande accorrer di popoli da ogni parte, e raunarsi e affollarsi verso il fontanone dell'Obelisco — Che sarà mai? disse all'amico; forse qualche baruffa e capiglia di facchini? Non vorrei che ci fosse sangue e morte, No no, rispose sorridendo il Romano, datti pace.

Tutta la gente, che tu vedi accorrere, viene per ispassarsi, perocchè laggiù fassi una festa, che si chiama *Il Possesso di Piazza Navona*.

Tu déi sapere che tutti coloro, i quali bazzicano pel mercato di Piazza Navona, perdono il nome lor proprio, e ne assumono un altro dato loro dalla congregazione de' sensali e de' capocci di piazza; ma per venire a cotesta rigenerazione, e ricevere la cittadinanza della più bella e ricca piazza del mondo, ci vogliono gran fatti e imprese degne di Roma: e qui calza bene quell'epifonema virgiliano.

Tantæ molis erat romanam condere gentem.

Niuno può aspirare all'alto grado di *Bagarino* di piazza Navona (1), se prima non si è segnalato nell'arte dell'agguindolare il villano, che viene a città colle poche derrate del suo podere o dell'orto suo; laonde quando alcuno propone d'essere accolto

(1) A Roma chiamasi Bagarini gli incettatori, che comperano di prima mano all'ingrosso, e poi vendono al minuto a' rivenduglioli, facendo i prezzi della piazza, e non di rado scorticando la gente.

in piazza per *Bagarino*, è già laureato in *utroque* e può aprir scuola d'arzigogoli e di finezze. In Roma per significare che uno è astuto, si dice — *Egli è dottore in piazza Navona*. E quando una femmina è parlantina, cicala, e vuole esser l'ultima sempre a cinguettare, le si dice — *Va, che teco la perderebbe una trecca di piazza Navona*.

E non credere che si muti il nome soltanto agli uomini, perocchè fassi eziandio alle donne, avvegnachè senza solennità. Impertanto quella rivendugliola che prima diceasi la *Dorotea*, ora chiamasi la *Rossa*, e quell'altra ch'era la *Giuditta* or dicesi la *Bruna*; e così la *Bianca*, la *Ciliegia*, la *Sermolina* ecc., nè v'è pericolo che ripiglino il nome loro; perchè ciascuno conosce la *Sermolina* che vende i limoni a man dritta, e la *Ciliegia* che vende le fave, i piselli, i carcioffetti e i pomi d'oro lungo la corsia, la *Mora* che vende le castagne dal lato di sant'Agnese, e la *Fringuella* che vende l'indivia di verso il teatro.

Gli uomini poi hanno l'innesto di nomi che s'aspettano meravigliosamente al personale: a quel maghero, secco ed intirizzito appiccano il nome di *Baccalà*; a quel bastracone che va dondoloni e cascante, dicono l'*Orso*; quello scarmigliato con una casaccaccia bruna e bisunta indosso, chiamasi il *Mago*: colui dai denti in fuori il *Cinghiale*; quello che ha un capone tanto fatto, il *Coconero*; e così v'ha di strani e nuovi soprannomi, che son dati a ciascuno come accademico di piazza Navona.

Mentre il Romano intratteneasi con Edmondo, e squadernavagli innanzi una sì nobile erudizione, la gente correva in folla e cresceva come i flutti del mare incalzati dal vento. Quand'ecco si vedono di mezzo alle turbe due facchini giganti alzare in predellucce un ometto sparuto e aggrinzato, col capo calvo come una zucca, e in farsetto di velluto; e sollevatolo in alto, e portatolo attorno, tutti battean le mani, o agitavano i fazzoletti magnificando il candidato. Quando gli ebbero fatto fare il cerchio della fontana, i due giganti saltano sulla sponda di quella, e preso l'eroe l'uno alle spalle e l'altro ai piedi, gli dieron tre tuffi nel pilo, creandolo *Cavaliere bagnato*. Le grida, gli urli, il batter nei piatti delle bilancie, il sonar delle padelle dei ferravecchi, ferian le stelle.

Quando l'ebbero tuffato in molle, come un paniere d'insalata, uno di quei facchini levosselo in collo cavalcione, e presolo per le mani, e datogli due scosse per assettarselo bene in groppa, portavaselo in trionfo tra i fischi del popolaccio verso la scalinata di

sant'Agnese, e giunto sul pianerottolo, ivi era atteso dal senato di piazza Navona, che subito gli fe' cerchio intorno: allora uno de' maggiorenti, ch'era l'oratore del sinedrio, complimentollo da parte di tutta la signoria di piazza, dicendo — Il nobilissimo ordine dei sensali, dei *bagarrini*, dei portatori, dei fruttaiuoli, degli erbaiuoli, de' cecivendoli, de' pentolai, de' farinaioli, de' ferravecchi, e di tutti i rivendugliuoli di civaie, oggi per magnanimità sua ti saluta suo concittadino, e t'innesta e stabilisce il prelibatissimo nome di *Rapa*. Dunque, voi tutti matricolati di Piazza non lo chiamerete più d'ora innanzi mastro Gregorio, ma sì il *Rapa*; nelle vendite il *Rapa*, nei cambi il *Rapa*, nelle compere il *Rapa* — Viva *Rapa*! gridaron tutti con un baccano che rintonava sino al vicolo del Fico.

Allora vennesi all'investitura del *Bagarinato*; e ad uno ad uno i capi sensali gli presentarono un mazzo di rape degli orti di san Cosimato, un cavolo cappuccio, un capo di cavol fiore, un cesto d'indivia, di lattuga, di scheruola, di bietola e di boragine; una coppella di noci, di marroni, di fave, di ceci e di lupini; un bel vassoio di pere, di mele, di prugne, di melangole, d'aranci, e di quante altre frutta la ricca Pomona romana sa ornare la piazza agonale; altri infine gittarongli in faccia a gran manciate una grandine di frumento, di frumentone, di loglio, di lenticchie, di miglio, che gli riempirono la goletta della camicia, il seno e le tasche.

Fatto questo, due araldi con voce stentorea gridarono — Ora il *Rapa* piglia il possesso di piazza Navona: fate largo — e il dir questo, e alzare il *Rapa* di peso, e sederlo sull'orlo del primo scaglione, e pigliarlo pei piedi, e tirarlo, e fargli dare la culattata di scaglione in scaglione sino all'ultimo, fu tutto un fiato. La piazza a quella vista uscì in un tripudio romorosissimo, che non si sarebbero uditi i tuoni. Il *Rapa* rizzatosi, e presi per mano i caporioni di piazza, ringraziollì ridendo: e poscia guardò pel lungo e pel largo la piazza Navona, come il novello suo regno, e invitollì a bere all'oste del Pellegrino (1) ⁷.

(1) Ora che il Principe Doria fe' circondare la scalinata di sant'Agnese di quel magnifico cancello, il possesso di piazza Navona si dà sul pianerotto di san Giacomo degli Spagnuoli; ma non è più sì solenne, perocchè non ha che pochi gradi.

⁷ ANDREA BUSIRI VICI, *La cancellata di Sant'Agnese a Piazza Navona*, in «Strenna dei Romanisti», (XXX), 1969.

Edmondo non potè contenere le risa molte volte a vedere la giovialità della plebe romana, che si diletta di coteste sue usanze, le quali, chi ben cercasse, troverebbe avere la radice ne' tempi della Roma antica ».

GIUSEPPE SCARFONE



La Sala Riaria nel palazzo della Cancelleria

L'interno della chiesa di S. Lorenzo in Damaso rivela anzitutto la singolarità del rapporto fra la superficie delle tre navate e quella del portico, costituito da due corsie trasversali, coperte da volte e archi su pilastri, la cui superficie è circa un terzo di quella dell'intero tempio. Anche se può richiamare l'endonartece di basiliche paleocristiane, le sue dimensioni e la sua espressione estetica l'assimilano piuttosto a vestibolo di edificio civile (la sua eco è nell'atrio di palazzo Corsini) in conformità della componente non confessionale che prevale nel carattere del complesso laurenziano.

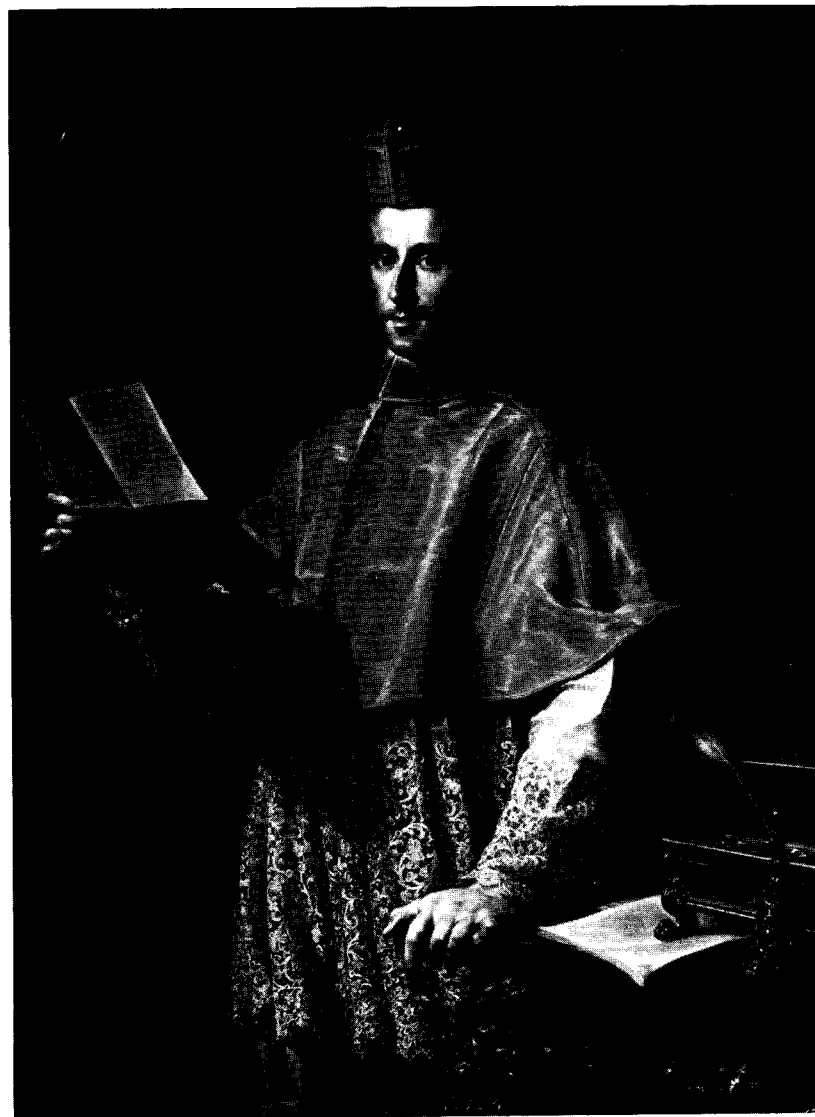
In corrispondenza di quel portico, al piano superiore si erge infatti la sala maggiore del palazzo — che, in ricordo del mecenate cui esso si deve, è detta Sala Riaria — dalle dimensioni approssimative di m. 27 x 16, cioè con superficie di circa m² 430. Considerando che l'intero edificio sorge su terreno di m² 6.400 circa, se ne deduce che l'area della sala è quasi 1/15 di quella dell'isolato: pertanto, veramente notevole.

Tali sue caratteristiche inducono a rilevare che nei palazzi monumentali del tempo la sala maggiore era quella d'ingresso, generalmente presidiata, oltre che da servitori o addetti d'anticamera, da componenti del corpo di guardia di cui era munito ogni signore feudale. Le dimensioni delle aule e l'importanza delle loro funzioni erano, per taluni aspetti, inversamente proporzionali fra di esse essendo una delle sale più piccole dell'appartamento di rappresentanza,

anche se preziosamente arredata a preferenza delle altre, destinata ad accogliere il Pontefice o comunque personalità di particolare rilievo. Il diffuso sistema attuale dell'edilizia utilitaria — di un ingresso ben limitato e di una decorosa stanza maggiore con attributi di rappresentanza al centro dell'abitazione — illustra il capovolgimento delle funzioni vitali rispetto a quelle svolte dalla sequenza delle sale in quel tempo. Espressione incomparabile di tali funzioni d'allora è la Sala d'Ercole di palazzo Farnese, realizzata nelle dimensioni e nel decoro che la distinguono (A. Schiavo, *Michelangelo Architetto*, Roma 1949, figg. 45-46; Id. *La vita e le opere architettoniche di Michelangelo*, Roma 1953, pag. 116).

Mentre quella sala farnesiana ci è pervenuta quasi nell'impronta datale da Michelangelo ad eccezione delle aggiunte decorative del 1930, cioè solenne nella sua nudità, nella cubatura, nella preziosità del soffitto in legno intagliato e nella esuberante ricchezza di luce naturale assicurata da ben 16 finestre su due ordini, di cui 10 nella facciata principale e 6 in via del Mascherone, la Sala Riaria ha assunto caratteri di non rilevante valore, che non ne esaltano ma, per qualche aspetto, ne riducono la grandiosità.

A tale riduzione inflù il degrado che nei primi lustri del XVIII secolo ormai la caratterizzava e la conseguente necessità di grandi restauri, la cui soprintendenza fu da Clemente XI (1700-1721) affidata a mons. Ludovico Sergardi (1660-1726), Segretario della Reverenda Fabbrica di San Pietro, con la collaborazione di Antonio Valeri (1648-1736), Architetto della medesima e apprezzato pittore, essendo stato per un settennio allievo di Carlo Maratti (Ugo Valeri, *L'ultimo allievo del Bernini: Antonio Valeri*, Roma 1958). Egli era consanguineo della moglie del Bernini, Caterina Tezio, figlia di Eugenia Valeri, zia di Antonio in quanto cugina di suo padre.



F. Trevisani, il cardinale Pietro Ottoboni (Barnard Castle, Bowes Museum).

I lavori ebbero inizio nel 1718 e durarono quasi un anno procurando all'Architetto elogi e regali del Pontefice, che gli conferirà altri incarichi fra cui la sistemazione dei Giardini Vaticani.

Essendo le capriate del tetto, corrispondente alla Sala, quelle originarie, perciò databili alla fine del Quattrocento e pertanto dell'età di circa due secoli e un quarto quando vi convergevano le cure di Clemente XI, se ne temeva il cedimento. Avendo le sue travi la lunghezza di 80 palmi (circa m. 18), per la difficoltà di reperirne altre di pari misura e convenientemente stagionate, previa costruzione di un castello mobile su quattro ruote, alto circa 70 palmi (m. 15,63), si provvide al loro consolidamento mediante fasciatura di corde e legami di ferro.

Il soffitto, ch'era stato nuovamente ornato al tempo di Sisto V — forse a cura del cardinale Alessandro Peretti, vice-cancelliere (1589-1623) e con la soprintendenza di Domenico Fontana — venne provvisto delle cornici e degli intagli mancanti e ne furono coloriti i fondi con cinabro e azzurro, ravvivandone l'oro.

Clemente XI, che aveva particolare predilezione per la Cappella del Coro in San Pietro, tanto da volere la propria sepoltura nel pavimento di essa, curò anche il completamento dell'ornato nel corrispondente tratto della nave sinistra della Basilica vaticana facendo tradurre in mosaico i cartoni predisposti per la decorazione della cupola ellittica, dei suoi pennacchi e delle zone murarie ai lati dei finestrone che sormontano gli archi di passaggio della stessa nave. Alle basi dei pennacchi adiacenti alla cappella sono pertanto i motivi araldici del Papa (stella, fascia, monti, in rilievo e dorati; in corrispondenza dei pennacchi del lato opposto è invece il motivo araldico [pignatta] d'Innocenzo XII Pignatelli, che ne aveva principiato i lavori).

Il tema decorativo dell'intradosso della cupola è enun-

ciato dalla iscrizione in lettere d'oro su sfondo celeste che cinge l'occhio di base della lanterna: « Procidentem et adorantam viventem », cioè espressivo delle lodi e dei sacrifici che i ministri del culto tributano quotidianamente a Dio. L'Eterno Padre appare raffigurato in trono, sostenuto dai simboli degli Evangelisti: il Leone alato (Marco), l'Aquila (Giovanni), il Bue (Luca) e l'Angelo (Matteo). L'intero intradosso contiene molte figure di santi e angeli che al suono di strumenti musicali e ritmo di danze cantano le lodi di Dio.

I quattro pennacchi sono occupati da altrettante figure di Profeti, identificabili mediante i loro emblemi: Re David, Abacucco, Giona, Daniele, dipinti su cartoni di Carlo Maratti e tradotti in mosaico da Giuseppe Conti.

Ai lati dei finestrone sugli archi di passaggio della nave sinistra sono raffigurati personaggi del Vecchio Testamento, quali Geremia che piange sulla distruzione di Gerusalemme, Mosè in atto di pregare per il popolo ebreo, Samuele e Saulle, Giuditta e Oloferne, Debora e Barac.

Per le varie decorazioni, oltre al Maratti fornirono cartoni Ciro Ferri, Niccolò Ricciolini e Marcantonio Franceschini.

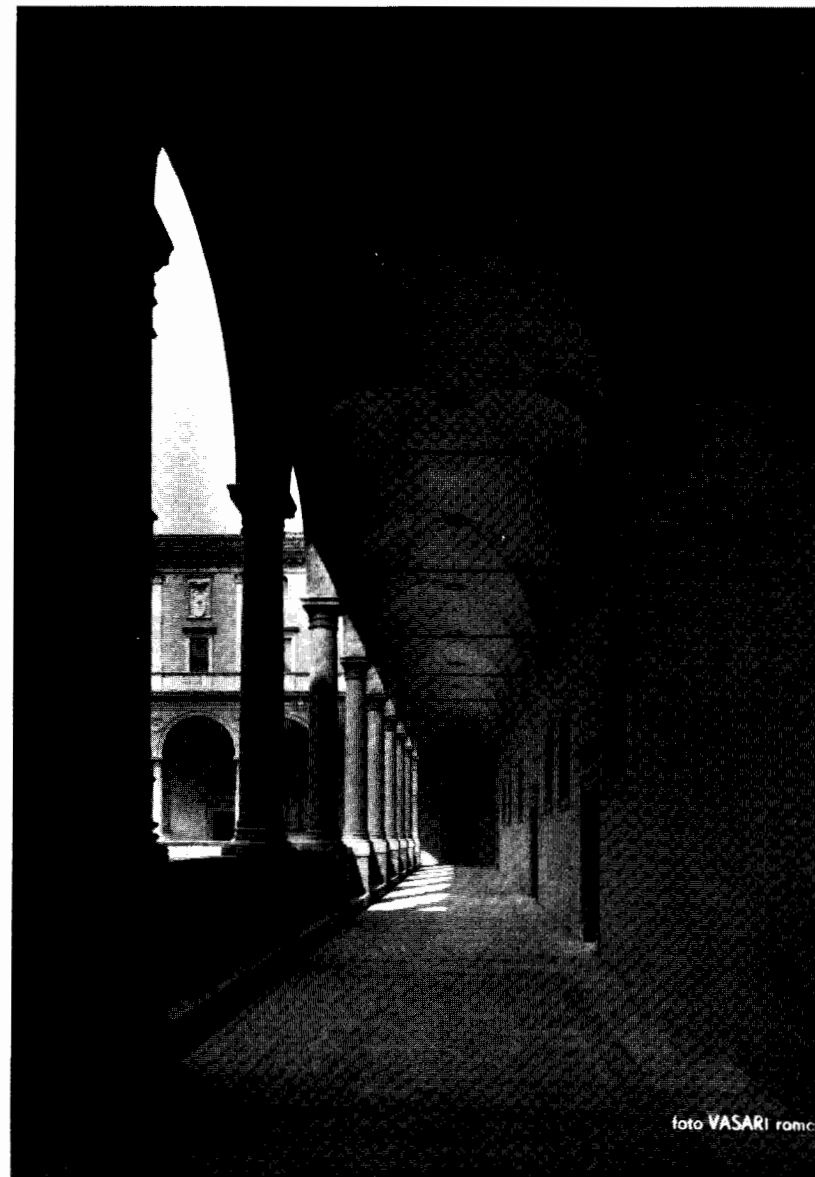
Quest'ultimo (1648-1729), già allievo di Carlo Cignani (1628-1719), apparteneva alla Scuola Bolognese, che assicurava prestigio alla sua città natale, ed era tra i decoratori più richiesti del suo tempo. Agli effetti complessivi delle sue vaste ideazioni non faceva però riscontro adeguata definizione individuale dei personaggi che ne entravano a far parte, non sempre costruiti con sufficiente vigore. Nel 1710, chiamato da Clemente XI, fornì i cartoni per una parte delle decorazioni dell'intradosso della detta cupola ovale e di figure ai lati dei finestrone della corrispondente nave minore, tradotti in mosaico da Filippo Cocchi e Prospero Clori.

I caratteri della sua produzione sono molto evidenti nei cartoni da lui dipinti per quelle opere petriane, collocati poi nella Sala Riaria alla Cancelleria, come si dirà.

Eseguite, in questa, le necessarie opere per consolidamento delle strutture murarie — fors'anche in conseguenza del memorabile terremoto che tanti danni arrecò a Roma nel 1703 — si provvide alla decorazione delle pareti utilizzando appunto quei cartoni che, predisposti per una superficie ellissoidale, vennero ridotti in piano dal restauratore Domenico Michellini incollandoli sopra nuova tela e distribuendoli, come da suggerimento del Valeri, in quattro telai quadrati di 36 palmi (m. 8,04) di lato e in altri 8 della medesima altezza ma larghi 12 palmi (m. 2,68). Per riempire le zone restate in bianco nel campo d'ogni cartone, Ventura Lamberti, condiscipolo del Franceschini alla scuola di Carlo Cignani, dipinse figure intere e altre accomodate, dando l'impressione che tutta la decorazione ad olio su tela fosse di una stessa mano.

I quadri così realizzati dai cartoni ebbero cornici dorate nel modello detto di Salvator Rosa e furono collocati superiormente alle pareti mentre alla loro base fu costruito un cornicione in muratura, dipinto a imitazione del paonazzo antico, che gira sui quattro lati. Sotto ad esso, la parte inferiore delle pareti fu dipinta con l'imitazione d'un drappeggio di color rosso cangiante in celeste, sostenuto da putti alati in atto di scoprire e far vedere 8 medaglioni ellittici e 8 sovrapposti rettangolari monocromati, gli uni e gli altri simili a bassorilievi in bronzo con relative cornici ugualmente dorate.

I medaglioni illustrano punti essenziali dell'attività pastorale di Clemente XI. A cominciare dalla parete di sinistra entrando in sala e proseguendo quindi nella parete opposta si succedono: 1) Celebra Messa in S. Pietro, 2) consacra Patriarca Carlo Tommaso Maillard de Tournon, desti-



Palazzo della Cancelleria - Galleria del piano nobile.

nato Visitatore e Commissario Apostolico in Cina con facoltà di Legato a Latere in quell'Impero e altri Regni Orientali, 3) nella cappella della Vergine in S. Maria Maggiore riceve dal cardinale Volfango Annibale von Schrattenbach, per incarico dell'Imperatore Carlo VI d'Austria, gli stendardi tolti ai Turchi con la vittoria riportata a Petrovaradin dal principe Eugenio di Savoia, 4) solenne canonizzazione del 22 maggio 1712 in onore di Pio V, del teatino Andrea Avellino (†1608), del fratello laico cappuccino Felice da Cantalice (†1587) e della clarissa Caterina da Bologna (†1463); incidentalmente va detto che nel suo lungo regno non fece altra canonizzazione e che l'8 maggio 1716 effettuò l'unica beatificazione del suo pontificato, fatta in onore del missionario gesuita nelle Cevenne, Giovan Francesco Regis (†1640), e che senza formalità esteriori sanzionò il culto che per molti altri già esisteva da lungo tempo; 5) restauri del Pantheon con la fontana accresciuta di acqua, e arricchita dell'obelisco detto di S. Macuto, 6) il Sabato Santo confessa in S. Pietro, 7) nell'Ospedale di Santo Spirito assiste un moribondo e gli dà l'Estrema Unzione, 8) la Casa di Correzione della Gioventù.

Quella fontana era sorta nel 1575, su modello di Giacomo della Porta, con una pregevole vasca in marmo bigio antico, dalle sponde più alte di quanto comportassero le sue dimensioni orizzontali. Il basamento per l'obelisco fu ben proporzionato all'altezza del monolito ma risultò un po' largo rispetto al bacino. Comunque, in verticale, cioè secondo il normale punto di vista, le proporzioni risultano giuste e il complesso appare quasi desunto, per ingrandimento, da un prezioso centro da tavola, come allora si usava impegnando artisti di vivido estro e grande senso decorativo.

I soggetti dei sovrapporta sono relativi al governo della

città e della diocesi di Roma e nello stesso ordine qui seguito per i medaglioni ellittici illustrano:

I) l'Esterno di S. Maria in Trastevere e della piazza omonima, II) veduta d'un tratto della navata maggiore di S. Giovanni in Laterano con le colossali statue dei 12 Apostoli e altrettanti medaglioni dipinti con i busti di Profeti, III) l'Ospizio di S. Michele, IV) il Porto di Ripetta con la Dogana, fontana e altre fabbriche, V) la chiesa di S. Maria in Monticelli restaurata e abbellita, VI) i Granai eretti in piazza S. Maria degli Angeli.

Però, originariamente, nel muro che contiene, al piano nobile, il maggior portale della Cancelleria, in marmo bianco, che costituiva la porta principale di accesso all'appartamento cardinalizio e mancante d'iscrizione nel fregio (A. Schiavo, *Il palazzo della Cancelleria*, Roma 1963, fig. 63), si apriva una minore porta di accesso alle vicine sale che prospettano su piazza della Cancelleria (*ivi*, fig. 57, 3, 38, figg. 87, 88, 89) cioè nello stesso lato esterno della sala. La porta maggiore aveva, verso la Sala Riaria, un corrispondente portale però non in marmo ma in pietra, modanato ma non ornato, con la seguente iscrizione nel fregio: R. EPS. OSTIEN. S.R.E. CAMER. mentre il fregio della preziosa mostra dell'altra porta contiene: R. CARD. S. GEOR. S.R.E. CAMERA.

Questi due portali, così diversi per caratteri, si riferiscono a due momenti della costruzione del palazzo, essendo quattrocentesco il minore e cinquecentesco il maggiore. Il primo è all'unisono con gli ornati scultoreo-decorativi del palazzo che si osservano nelle altre opere in esso eseguite nei due ultimi decenni del XV secolo (*ivi*, figg. 66, 76, 79, 80, 81, 82, 85, 86).

Contemporanea al minore è la porta che unisce la Sala Riaria e quella dei Cento Giorni, dallo splendido portale in marmo Africano dallo stesso schema architettonico dell'al-

tro ma senza ornati e recante nel fregio la dicitura: R. CAR. S. GEOR. S. RO. E. CAMER (*ivi*, fig. 57, 3, 6): e, pertanto, quattrocentesco.

Ad angolo con quest'ultimo, nella parete opposta a quella d'ingresso, è anche un altro portale in Africano ma senza fastigio e perciò minore del vicino (*ivi*, fig. 57, 3, 5). Simmetricamente a esso, nella stessa parete, è un'altra porta, identica per disegno e dimensioni, però realizzata in pietra. Entrambe non hanno iscrizioni nel fregio.

Risultando eccentrica la ricordata grande porta che dal loggiato del cortile adduce nella Sala Riaria, si volle realizzare tra le due porte anzidette di quella parete un'altra simile alla maggiore già descritta, con portale in pietra e anche munita di battenti in legno non apribili, in modo da costituirle in coppia, dall'interasse coincidente col centro della parete, stabilendo così simmetria e causando illusione; e, in simmetria con la porta minore dal prezioso portale marmoreo scolpito, ne fu realizzata altra sul lato opposto, dal portale in pietra e pur esse munite di battenti non apribili per il miglior rendimento e l'efficacia dell'illusione.

In angolo con quest'ultima porta, nella parete di sinistra entrando in sala, fu imitata, in dimensioni e forma, la porta in Africano della Sala dei Cento Giorni, con portale in pietra (*ivi*, fig. 57, 3, 39). Tali porte d'imitazione recano nel fregio la dicitura: P. CARD. OTTHOB. S.R.E. VIC. CAN. perpetuando così il nome dello splendido porporato che conferì a quel palazzo il fulgore di una reggia favolosa.

Riassumendo, degli otto portali della Sala Riaria uno è in marmo bianco, due in Africano e cinque in pietra dipinta a imitazione di quest'ultimo.

Le due porte maggiori — la vera e la finta — furono dotate di sovrapporta raffiguranti: VI) il ponte di Civita Castellana con più archi doppi, VII) i Bagni di Nocera con



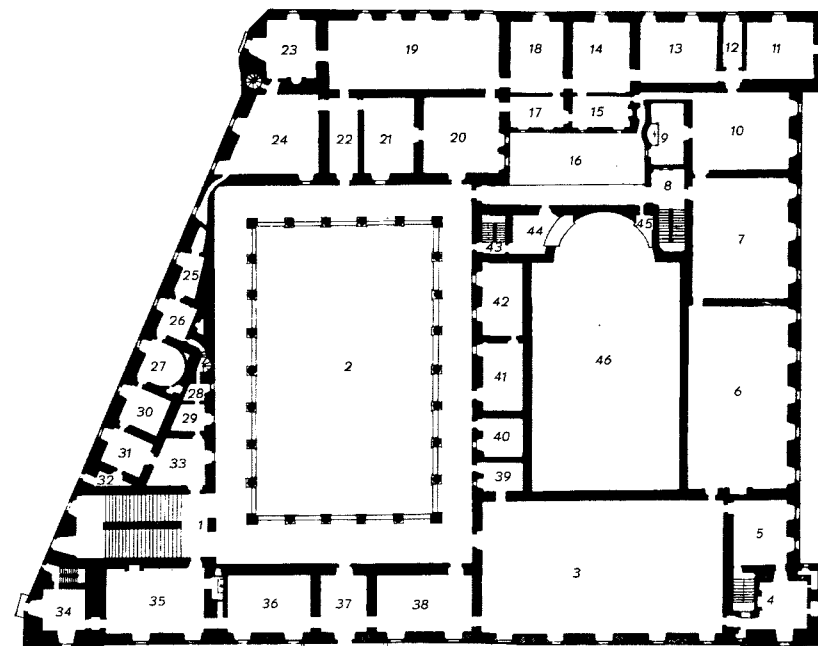
Palazzo della Cancelleria - La sala Riaria, già anticamera dell'Appartamento cardinalizio. (Foto Felici)

la chiesa, portici e abitazioni nuove per i praticanti la cura delle acque. I sovrapporta delle due minori raffigurano, come già si è detto, V) la chiesa di S. Maria in Monticelli, VIII) i Granai su via delle Terme di Diocleziano, tuttora conservati in sito pur con diversa destinazione e che costituiscono un edificio utilitario con decorativo portale.

Questi ultimi, generalmente taciuti nei libri su Roma, richiedono qui particolare menzione, trattandosi di una significativa opera razionale di Carlo Fontana (1634-1714).

Allineata col diametro di piazza dell'Esedra sorge su pianta rettangolare poco profonda ed è costituita da un alto pianterreno e due piani superiori di cui il primo con maggiore altezza e più ampie finestre rispetto al secondo che è coronato da cornicione. Ha in facciata 17 finestre per piano di cui quelle adiacenti alla testata del palazzo dell'Esedra furono tamponate, e ne è evidente l'occlusione, avendo ceduto a quest'ultimo anche la sua zona estrema da quel lato; il fianco libero ha 4 finestre per piano. Guardando il prospetto, la nona finestra da sinistra è in mezzzeria e al primo piano sostituita dal fastigio del portone centrale, apprezzabile saggio di scultura decorativa, munito di un portale in travertino con volute laterali e lapide marmorea nel fastigio stesso. Alla base di questo, due cornucopie colme di spighe, rivelatrici della destinazione a granaio del fabbricato, fiancheggiano la stella araldica cingendola con l'imboccatura e recano ornamenti di nastri; superiormente ad esso si erge lo stemma di Clemente XI con ricchi festoni sui lati. L'iscrizione dice: CLEMENS XI PONT. MAX. / COMMODIORI PVB. FRVMENTI CVSTODIAE / CVI PROXIMA HORREA / A GREG. XIII PAVLO V AC VRBANO VIII / CONSTRVCTA / SATIS ADHVC NON ERANT / NOVI HVIVS AEDIFICII ACCESSIONE / CONSVLVIT / ANNO SAL. MDCCV PONTIFIC. V.

Trattandosi di un edificio utilitario, la sola nota orna-



Palazzo della Cancelleria - Pianta del piano nobile. (dis. dell'A.)

mentale è costituita dal portone centrale, che riflette la vena decorativa del Fontana, attestata da vari suoi disegni per opere di abbellimento.

Simmetricamente al portone monumentale, se ne apre una coppia in corrispondenza delle finestre 4ª e 14ª, con funzione carrabile per i rifornimenti di grano, in semplice arco di travertino con i monti araldici scolpiti sul concio di chiave, coronato dalla fascia e dalla stella Albani. Nel pianterreno si aprono porte con schematica mostra in travertino sormontate con finestre da ammezzato. L'edificio — detto pure Palazzo Clementino — ha carattere utilitario anche all'interno e conserva gli originari solai con travi di legno. E' attualmente adibito a sede dell'Istituto Margherita di

Savoia: la Sovrana è ricordata da una lapide nel cortile a tergo del fabbricato.

Nei lavori eseguiti nel pontificato di Pio XI e nei primi anni di Pio XII, al posto dei sovrapporta della coppia centrale della parete furono dipinte due lapidi con iscrizioni di cui sarà più oltre riportato il testo. Conseguentemente, ora si contano solo sei sovrapporta.

La parete con dieci finestre su due ordini che si aprono su piazza della Cancelleria, ovviamente non poteva avere sovrapporta, i quali — riepilogando — furono in numero di quattro sulla parete d'ingresso alla sala, poi ridotti a due; due sulla parete di sinistra e due su quella frontale, essendo attualmente sei.

I medaglioni e sovrapporta con le relative cornici furono eseguiti dal pittore tedesco Andrea Spagl.

La parete frontale, che si presenta a prima vista entrando in sala, aveva già un orologio — collegato a quello del campanile, che, fino a Pio XI, si ergeva in angolo fra Corso Vittorio Emanuele II e piazza della Cancelleria¹ — ornato con figure dipinte dal genovese G.B. Gaulli (1639-1709), presumibilmente per interessamento del Bernini presso il cardinale Francesco Barberini, che fu vice-cancelliere dal 1632 al 1679; il quadrante e quelle figure erano circo-

¹ In un'incisione di Alessandro Specchi (1668-1729) con veduta esterna del palazzo (riprodotta nelle risguardie del citato mio libro su di esso) figura l'antico campanile, che, dopo l'incendio del 1939, fu scapitozzato e quindi sostituito dall'attuale, costruito presso il fianco settentrionale dell'abside.

Vanno qui ricordati anche la meridiana realizzata nel palazzo da Francesco Bianchini (A. SCHIAVO, *La meridiana di S. Maria degli Angeli*, Roma 1988, p. 94), molto ammirata da Gian Domenico Cassini, il capostipite della famosa dinastia di astronomi, e l'orologio sul boccascena del teatro aggiunto dal cardinale Ottoboni su progetto dell'Iuvara verso il 1709 (pag. 116, figg. 19, 20, 132).

scritti da una cornice ellittica e dominavano la nuda parete. Per uniformarlo al nuovo programma decorativo si volle fare apparire quella cornice disposta sopra una gran coltre di color cremisi, fiorata a rosoni arabeschi, listata di frange d'oro, sollevata da putti alati mentre due grandi figure femminili (il Giorno e la Notte) sono in atto di sostenere la cornice ovale. Ai lati di questa composizione furono collocati due cartoni del Franceschini raffiguranti, come si è detto, eroine del Vecchio Testamento, che completano la decorazione della parte superiore della parete.

Sul cornicione che collega alla base i cartoni di quel pittore bolognese fu collocata l'arma di Clemente XI sostenuta da un Genio e dalla Fama, in rilievo. E sotto al cornicione venne disposta una lapide in marmo del formato di palmi 7 (m. 1,56) per 14 (m. 3,12), ornata con cartelli, cornici e festoni di stucco sopra la quale in lettere rilevate d'oro era la seguente epigrafe: CLEMENTI XI PONT. MAX. / OB AVLAM REPARATAM ORNATAMQUE / COLLEGIA CANCELLERIAE APOSTOLICAE / AN. DOM. MDCCXVIII.

Alle zone inferiori dei due lati maggiori vennero applicati otto banconi con tergale e uno al centro della parete frontale, espressamente costruiti dai migliori ebanisti di Roma; placcati in radica di noce, con lettere dorate indicanti titolo e denominazione del Collegio che vi risiedeva.

Le borchie, alte cm. 9, delle serrature degli sportelli sono in lamine di ottone, sagomate secondo i motivi araldici di Clemente XI.

Per iniziativa del cardinale Ottoboni, nella Sala Riaria così trasformata, si davano spettacoli e oratori con adeguati allestimenti scenici.

Nel corso dei lavori completati nel 1943 fu rimossa la composizione in onore e ricordo di Clemente XI e sostituita da altra con lo stemma e il busto di Pio XII, inquadrata da un frontone su colonne dal timpano interrotto per con-

tenere l'arma papale, realizzato in muratura e dipinto a imitazione marmorea.

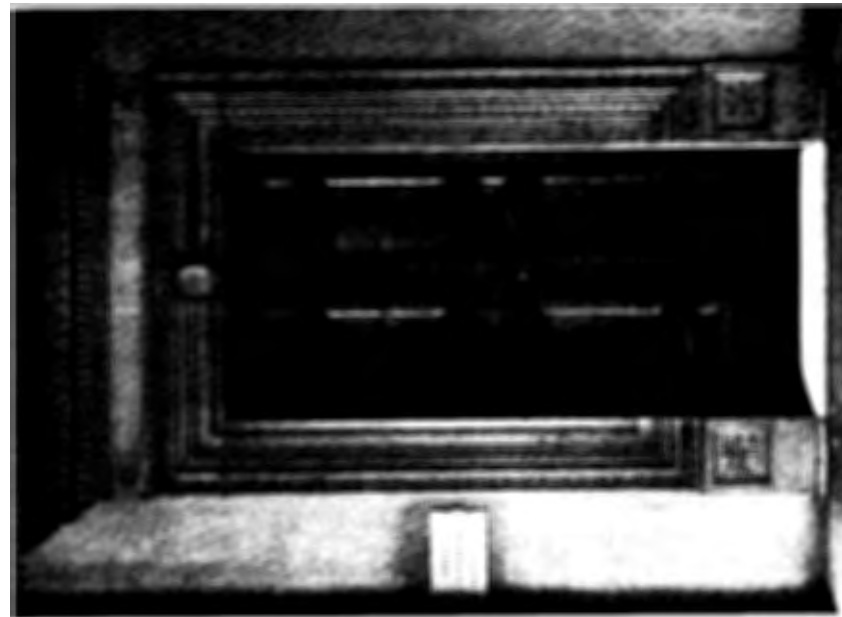
Ai lati del bancone centrale, su due piedistalli, erano due gruppi di statue maggiori del naturale e in tutto tondo, rappresentanti la Giustizia e la Carità, con diversi putti, opere dello scultore romano Francesco Moderati. Nei lavori conclusi nel 1943 quelle sculture furono rimosse e sostituite da figure dipinte a chiaroscuro raffiguranti la Giustizia e la Pace, allusive al motto di Pio XII dipinto in un cartiglio che fa da sfondo al suo busto: *OPVS IVSTITIAE PAX*. Già nei lavori di Clemente XI, sulla parete di sinistra entrando, erano state dipinte in finte nicchie, ugualmente a chiaroscuro, le figure allegoriche dell'Architettura, della Pittura e della Scultura, cui furono uniformate la Giustizia e la Pace.

Per campire le pareti murarie tra un cartone e l'altro della zona superiore vennero dipinte a chiaroscuro festoni verticali di campanule, recanti superiormente la stella araldica di Clemente XI e inferiormente una conchiglia. La medesima stella è ripetuta nelle imbotti delle dieci finestre, ornate con specchiature e cartigli con dorature.

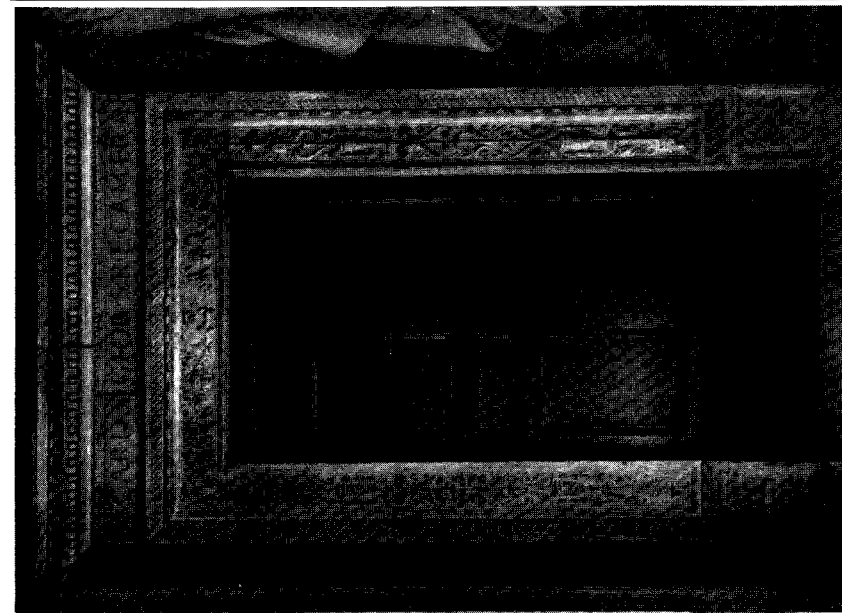
Tutte le opere decorative furono eseguite dal senese Giuseppe Nasini.

Il pavimento, di cui ci è pervenuto un disegno di rilievo eseguito nel 1939, era in quadrelloni di cotto arrotati ad acqua, separati da fasce di marmo bianco, con disegno in parte corrispondente a quello del soffitto e parte costituito in margine allo zoccolo di ciaschedun bancone, e recante, in tarsie marmoree, stelle e monti araldici in più parti e lo stemma Albani nel campo circolare al centro.

Il disegno del pavimento può pertanto fornire un'idea del soffitto consolidato e restaurato per volere di Clemente XI, cioè con cassettoni a croce nella parte centrale e scomparti vari tutt'intorno. Quel soffitto fu restaurato da Pio



Portale esterno del piano nobile.



Portale della Sala Riaria.

IX nel 1866 come attesta un'iscrizione, di cui si darà il testo, dichiarando: « renovata lacunari ».

I lavori, durati circa un anno, furono visitati da Clemente XI il 17 febbraio 1719, come attesta il « Diario ordinario » del 18 di quel mese (n. 253, p. 24): « Ieri mattina S.S. in carrozza, colli Sig. Card. Paolucci e Albani, andò a S. Lorenzo in Damaso a visitare il Santissimo e, dopo orato, servita da molti Sig. Cardinali che vi erano, si portò a vedere la gran Sala della Cancelleria Apostolica, quasi terminata degl'ornamenti che vi si fanno ». La ricchezza degli elementi decorativi e lo splendore delle dorature dovettero appagare i gusti dei contemporanei anche se il carattere barocco delle opere riutilizzate dovette apparire in ritardo e non essere forse molto gradito rispetto alle nuove forme settecentesche. La utilizzazione dei grandi dipinti eseguiti con altri fini dovè far comprendere le difficoltà del loro inserimento in una sala sorta e decorata con differenti presupposti.

I turbamenti statici che di tanto in tanto si verificano negli organismi anziani e quindi nel palazzo della Cancelleria si manifestarono nel pontificato di Pio XI, che vi attese negli ultimi anni del suo regno. La Sala Riaria fu oggetto di cure ed ebbe un nuovo soffitto, di cui si dirà, che sostituì quello originario. I lavori vennero continuati nel pontificato di Pio XII, che sostituì il pavimento in cotto e marmo risalente a Clemente XI con altro, interamente in marmo — come si dirà — realizzato, nello schema, sul disegno del precedente.

Nel primo anno del regno di Pio XII il palazzo venne funestato da un grande incendio, sviluppatosi nella notte di fine d'anno del 1939, che non danneggiò la Sala Riaria ma le attigue chiesa di S. Lorenzo in Damaso e Sala dei Cento Giorni. Le due cappelle che fiancheggiano l'ingresso del tempio subirono avarie negli intonaci e un affumicamen-

to generale delle pitture mentre il soffitto a lacunari policromi e dorati della nave maggiore, dovuto a Virginio Vespignani nel pontificato di Leone XIII, andò distrutto (per un superstite frammento; A.S. *Il palazzo...*, cit. fig. 37). Le fiamme divorarono quasi interamente il soffitto della Sala dei Cento Giorni contorcendo le capriate in ferro che proprio in quei giorni stavano sostituendo la travatura lignea; e il tetto sprofondava sul pavimento. Ai danni degli affreschi vasariani causati dal fuoco si aggiunsero quelli della gran quantità d'acqua impiegata nello spegnimento dell'incendio, stagnante nelle sacche d'intonaco, inferendosi l'opportunità di usare estintori automatici.

Avendo Pio XII caldeggiato l'astensione dell'Italia nella seconda Guerra Mondiale e sollecitato l'intervento di Mussolini per impedire l'estensione del conflitto pronunciando il monito: « Nulla è perduto con la pace, tutto può esserlo con la guerra » (A. Schiavo, *Profili reali di Papi, 1903-1983*, Roma 1983, pp. 35-46), quel suo orientamento apparve disfattista a taluni ambienti della destra oltranzista per cui si sospettò dell'origine dolosa di quell'incendio, parzialmente provata in apposito giudizio, conclusosi con assoluzione per insufficienza di prove. E quindi ai lavori causati da fatiscenza si unirono quelli per le conseguenze dell'incendio.

Incidentalmente va qui rilevato che, in base all'art. 13 del Trattato Lateranense, il palazzo della Cancelleria, benché facente parte del territorio e della proprietà dello Stato italiano, gode delle immunità riconosciute dal diritto internazionale alle sedi degli agenti diplomatici di Stati esteri, risultando pertanto più incomprensibile l'iniziativa incendiaria.

Come si è detto, nella parete ove si apre la porta d'ingresso alla Sala, nel posto ov'erano state dipinte nel 1718 due vedute di opere realizzate nello Stato Pontificio da Cle-

mente XI, furono eseguite a pittura due lapidi, di cui una ricorda gl'interventi di Pio IX e l'altra quelli di Pio XI e Pio XII.

Nella stessa parete, tra la grande porta e quella finta ad essa simmetrica ed eseguita a sua imitazione è ripetuta in pittura l'iscrizione della lapide murata al tempo di Clemente XI sul muro opposto. Si riportano qui i testi delle tre iscrizioni:

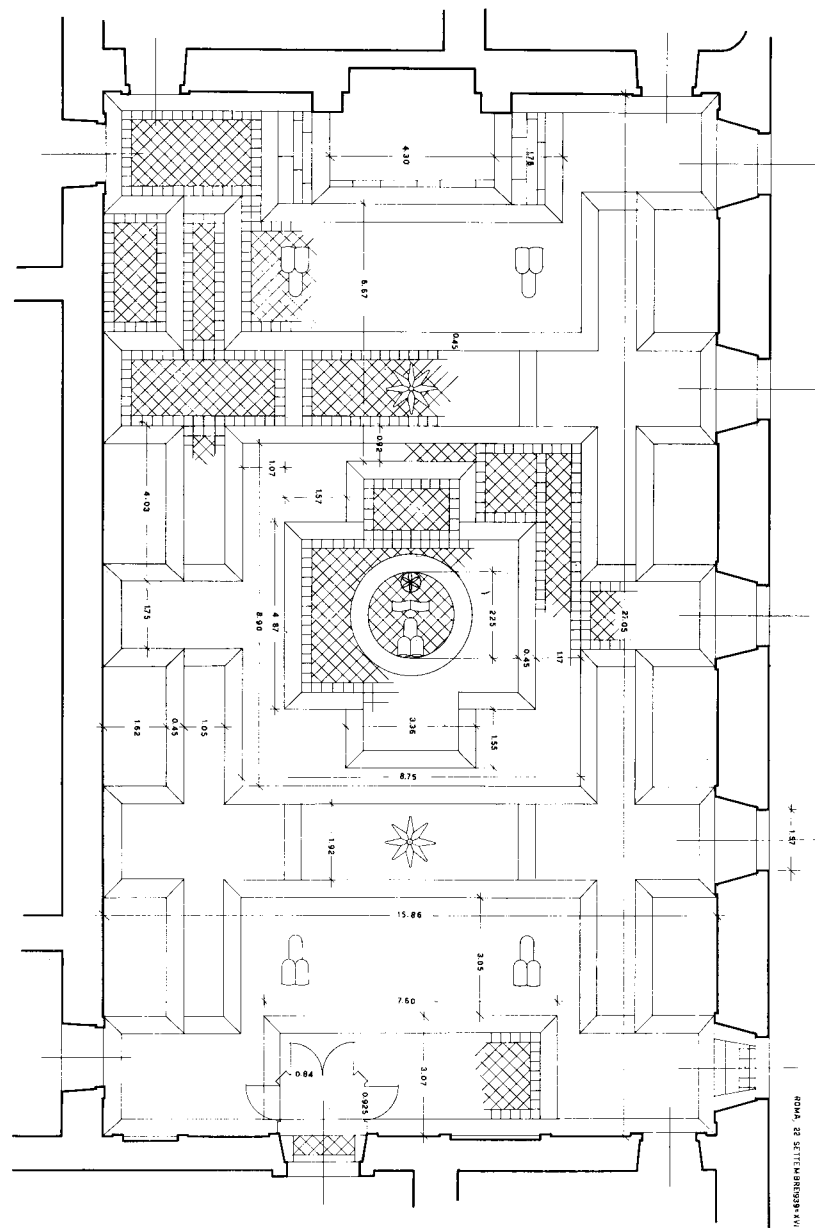
CLEMENTI XI / PONT. MAX. / OB AVLAM REPARATAM / ORNATAM-
OVE COLLEGIA / CANCELLARIAE APOSTOLICA / AN. DOM. / MDCCXVIII.

PIVS XI P. M. / AVLAM RIARIAM / QVAM CLEMENS VII ANNO
MDXXXII / PATRI CARDINALI S.R.E. VICECANCELLARIO / ET COLLEGIIS
CANC. APOSTOLICAE / IN PERPETVVM ADDIXERAT / TEMPORVM INIVRIA
FATISCENTEM / RENOVATO LACVNARI SQVALORE DETERSO / IN SPLEN-
DOREM PRISTINVM VSVMQVE / RESTITVIT ANNO MDCCCLXVI.

HVIVS EXEDRAE SOLVM / VETVSTATE CONSVMPVTVM / LACVNARIA
OBSOLETA PICTVRAS PARIETVM / MAGNA EX PARTE DEFORMATAS /
PIVS XI INSTAVRARI IVSSIT / OPVS AFFABRE INCHOATVM / PIVS XII /
SVMMA LIBERALITATE FELICITER ABSOLVIT / A. P. CH. N. (ANNO POST
CHRISTVM NATVM) MCMXLIII PONT. IIHI.

Il soffitto, interamente in legno dipinto e lueggiato in oro, reca nel lacunare centrale a croce lo stemma di Pio XI, pur esso dipinto, con l'indicazione ANNO XVII; e in altri due lacunari, ugualmente a croce, nel disco centrale: PACE CHRISTI / ITALIA REDDITA (allusiva ai Patti Lateranensi) e PAX CHRISTI / IN / REGNO CHRISTI, che fu il motto del suo pontificato, ripetuto anche sul piedistallo del monumento in San Pietro. Sono dipinte in più luoghi l'aquila e le sfere desunte dal suo stemma. Cartigli a chiaroscuro, simili a quelli nelle imbotti delle finestre del tempo di Clemente XI, integrano la decorazione del soffitto, non confrontabile con quelli del Riario, pur fornito di conveniente decoro e di efficace inserimento.

L'utilizzazione clementina di opere eseguite per altro

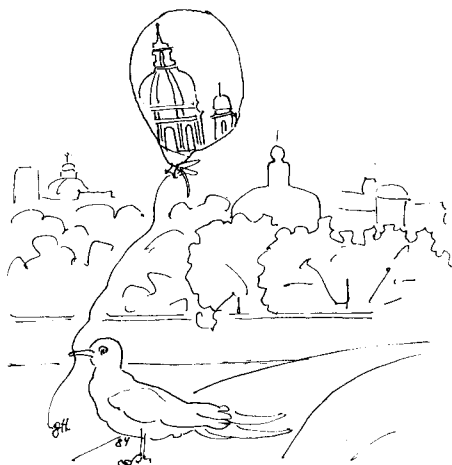


Disegno di rilievo del pavimento settecentesco della Sala Riaria.

luogo e con diverso compito, non tutte dotate d'intrinseci valori, e integrata da vari ornamenti raggiunse comunque buon livello sintattico. I lavori fatti eseguire da Pio XI e Pio XII² hanno giovato alla conservazione e alla dignità della Sala Riaria conseguendo armonico accostamento di motivi vecchi e nuovi.

In attestato delle amorose cure e dei grandi, onerosi lavori fatti eseguire da quei Pontefici nell'intero fabbricato: dalle fondazioni al tetto, restituendo splendore agli interni e specialmente alla chiesa, furono applicati agli spigoli del palazzo, opposti ai due su piazza della Cancelleria, i loro stemmi, condotti sul modello di quelli di Sisto IV e Giulio II, componendosi intorno al monumentale edificio come in una ghirlanda al loro mecenatismo.

ARMANDO SCHIAVO



² Per quei lavori, lapide in chiesa, fig. 48 del citato mio libro.

Quell'inverno del 1916

Nella casa di via XX Settembre¹ ad una parete dello studio « rosso » fra quadri e disegni di autore e fotografie di amici dei miei genitori, era attaccato un quadretto. In questo fra due tendaggi rossi, spiccava una esile figura maschile tracciata in nero. Era una delle mie prime espressioni pittoriche (mi avevano soprannominata « il pittorino ») e raffigurava il ballerino Vaslav Nijinski nell'atto di ringraziare il pubblico dopo una sua inimitabile interpretazione di uno dei balletti, eseguiti a Roma il 13 maggio 1911 dalla Compagnia Balles Russes, diretta da S. Diaghilev, con la coreografia di Michel Fokine.

Questo quadretto seguì mia madre, quando andò ad abitare a via Corsini e, dopo la sua morte fu appeso ad una parete del salotto di casa mia. Grazie ad esso si è mantenuto sempre vivo in me il ricordo di Diaghilev e dei pittori Michele Larionov e Natalia Gontcharova che conobbi durante il loro soggiorno a Roma nel 1916-17. Proprio per l'amicizia che li legava a mia madre ebbi modo di vedere altri spettacoli dei Ballets Russes² che si svolgevano al teatro Costanzi e soprattutto seguire con ammirata meraviglia il lavoro di questi artisti mentre dipingevano le scene dei balletti. Ciò che più mi colpì oltre al fatto che, dipingendo, camminavano sui coloratissimi tappeti delle loro scenografie, furono

¹ M. SIGNORELLI, Vita di Angelo Signorelli, in *Strenna dei Romanisti* 1987.

² Lettera di Olga ad A.. Signorelli del 18.3.1917.

gli enormi pennelli che a me piccina sembravano scope. La Gontcharova e Larionov mi regalarono dei piccoli barattoli contenenti i colori che usavano per dipingere, perché potessi avere un materiale migliore che non i colori duri attaccati a una tavolozza di cartoncino, che allora si davano ai bambini per esprimersi con la pittura. Ho sempre gelosamente conservato quei colori che subito usai facendo fiori e strani ritratti³ fino a quando in uno dei vari cambiamenti di casa, dopo sposata, fui costretta a gettarli.

Nell'ottobre del 1916 arrivano a Roma dalla Spagna, Diaghilev con il coreografo Leonide Massine, M. Larionov, N. Gontcharova e Serge Grigoriev regista ed amministratore della Compagnia. La Compagnia che dopo il riposo estivo aveva rappresentato a partire dal 25 agosto, con molto successo, al Teatro Eugenia Victoria di S. Sebastiano il balletto *Kikimora* tratto da una fiaba russa, con musica di Liadov, coreografia di Massine e scene e costumi di Larionov, parte nella prima metà di ottobre per New York dove dal 23 ottobre inizia le rappresentazioni al Manhattan Opera House. Diaghilev non parte con la Compagnia e « trattiene con sé sedici artisti » fra cui Massine, Larionov, Gontcharova e Grigoriev, poiché ha in mente di realizzare altri numeri dei « racconti russi » di cui *Kikimora* è il primo. Con questi artisti si trasferisce a Roma dove Larionov e Massine devono continuare a studiare i nuovi numeri per rappresentarli a Roma. Larionov e Gontcharova affittano uno studio a Via Principessa Clotilde per dipingervi le scene, Massine un appartamento a Via del Parlamento davanti al Caffé Aragno e Diaghilev va al Grand Hôtel. In quel periodo all'Hôtel Excelsior abita Alexandre Bakst che il 19 otto-

³ Lettera di A. Signorelli ad Olga del 9.3.1917: « ...Ho ricevuto i tentativi pittorici di Maria. E già si sente nella sua plasticissima sensibilità l'influenza di Larionoff... ».



Natalia Gontcharova a Roma nel 1917.

bre viene presentato a mia madre dalla pittrice Katia Barjanski, moglie del violoncellista Alexandre Barjanski. Sarà mia madre a fargli conoscere luoghi caratteristici di Roma e dintorni fra cui Corneto Tarquinia e lo presenterà a quegli artisti romani suoi amici che al momento non sono in zona di guerra, fra cui Armando Spadini e Carlo Socrate.

Larionov e Gontcharova vengono presentati a mia madre da amici che vivono a Parigi e il 14 ottobre 1916 mio padre che dalla zona di guerra è venuto per un giorno a Roma, visita, come medico, M. Larionov che gliene sarà perennemente grato perché « gli ha permesso di vivere e di bere un pò di vino »⁴.

Larionov presenta a mia madre Diaghilev. — Aveva occhi chiari, capelli castani e una ciocca di capelli bianchi che conferiva al suo volto un risalto luminoso. Era molto gentile, estremamente cortese, ma restava sempre un pò distante, forse per la sua innata natura di dominatore. — Quando questi viene a via XX Settembre gli viene mostrato il mio quadretto insieme con tante bamboline che allora già facevo ed egli commosso ed ammirato prega mia madre di inviargli ogni anno un esemplare di quanto creavo « per seguire come si svolge un talento così originale e vedere cosa diventerà ». Mia madre, in seguito, diventa medico della Compagnia⁵.

M. Larionov e N. Gontcharova vanno ogni domenica a cena da mia madre dove conoscono Papini, Baldini, Cardarelli, Semenoff, Spadini, Casella... La stanza da pranzo è una stanza sotterranea tutta bianca alle cui pareti via via

⁴ Lettera di Olga ad Angelo del 13.1.1917.

⁵ O. SIGNORELLI, Diaghilev a Roma in « La Fiera letteraria » del 9.4.1972.

vengono appesi dei piatti popolari che mio padre acquistava nei mercati del Friuli. A Larionov questa idea fa venire in mente di ravvivare l'aspetto della stanza appendendo alle pareti altri piatti colorati e festosi. N. Gontcharova comincia a dipingere bozzetti di piatti con motivi inerenti alle varie stagioni e prega mia madre di spedirli a mio padre perché li faccia realizzare in qualche fabbrica di ceramiche del Friuli. Ciò non è possibile essendo quella regione in quel momento, zona di guerra. L'idea però di decorare la camera da pranzo in modo così insolito è condivisa anche da mio padre⁶. Al posto dei piatti di N. Gontcharova vengono appesi ai muri i relativi bozzetti incorniciati secondo il suggerimento di Larionov e cioè in cornici grezze con oro attorno. In seguito vi saranno appese certe lettere in pittura che M. Larionov scriveva a mio padre⁷.

Il 14 febbraio 1917 Larionov che aveva avuto dalle autorità russe il permesso di vivere all'estero in quanto riformato deve passare una visita di controllo e ne è assai turbato. Grazie però alle raccomandazioni di mia madre al medico Rossi che effettua tali controlli, a Larionov viene confermata la precedente riforma⁸.

Diaghilev che in Italia cerca artisti da chiamare a collaborare alla sua impresa, poco dopo il suo arrivo a Roma va a visitare insieme con Massine e Larionov lo studio del pittore Fortunato Depero e il 16 novembre 1916 l'imprenditore Sergio Grigoriev stipula un contratto con Depero per la costruzione della scena plastica e dei 35 costumi plasti-

⁶ Lettera di Angelo ad Olga dell'11.2.1917: « Sono contento dell'idea della camera da pranzo che quando potremo la faremo eseguire e così ci cironderemo di cose care ».

⁷ Lettera di Olga ad Angelo del 13.1.1917: « Non può scriverti altrimenti non conoscendo nessuna lingua europea ».

⁸ Lettera di Olga ad Angelo del 14.2.1917.

ci-mobili de *Il canto dell'usignolo* di I. Strawinski, in programma per la primavera del 1917 a Parigi. In un grande pianterreno di Viale Giulio Cesare, Depero realizza in breve tempo una immensa mole di lavoro⁹.

Diaghilev avrebbe desiderato affidare la realizzazione di un balletto a Ferruccio Ferrazzi e rimane male quando sa che questi è in Svizzera, dove si è trasferito grazie all'interessamento del dott. Minnich suo mecenate¹⁰. Desiderava anche che Armando Spadini aiutasse Bakst nella realizzazione di alcune scene. Ma ciò non è possibile in quanto Spadini lo odia. Del resto non sente dignitosa per lui, pittore arrivato, anche se bisognoso, questa collaborazione¹¹.

Il 10 marzo 1917 Diaghilev definisce gli accordi col Teatro Costanzi, per la stagione dei balletti. Il pittore futurista Balla viene incaricato di allestire il balletto *Fuoco d'artificio* di I. Strawinski. In questo ballo non vi saranno danzatori ma si vedrà solo un avvicinarsi di scenari e luci. Alla fine del mese arriva anche Picasso con Cocteau, perché a Roma devono studiare la realizzazione del balletto *Parade* con musica di Erik Satie e coreografie di Massine, balletto la cui prima rappresentazione avverrà a Parigi al Chatelet il 18/V/1917. Prendono alloggio all'Hôtel de Russie a Via del Babuino, dove Picasso trasforma subito la sua stanza in uno studio di pittore, riempiendola

⁹ B. PASSAMANI, Depero, Catalogo della Mostra al Museo Civico di Bassano del Grappa, luglio-settembre 1970, pg. 116.

¹⁰ Lett. di F. Ferrazzi ad Angelo da Lausanne il 29.12.1916 e 31.1.1917. Lett. di Olga ad Angelo del 23.2.1917.

¹¹ Lett. di Olga ad Angelo del 28.2.1917: « Fare l'aiuto di Bakst! Alla sua età non si fa l'aiuto. Si soffre magari la fame ma non si fa l'aiuto. Carena lo potrebbe fare perché ama Bakst. Ma Spadini no. Se fosse qui Ferrazzi gli avrebbe affidato qualche cosa. Diaghilev lo cercherà in Svizzera quando andrà a Parigi ».



Lettera di M. Larionov ad Angelo Signorelli.

di disegni, appunti e abbozzi di scene e costumi. Su richiesta di Diaghilev, Depero sospende il lavoro per *Il canto dell'usignolo* per realizzare i costumi plastici-cubisti ideati da Picasso per *Parade*. Le prove di ballo si fanno nella sala Taglioni situata in un locale sotterraneo del Palazzo delle Assicurazioni a Piazza Venezia. In questa occasione Picasso stringe amicizia con il pittore futurista Enrico Prampolini e con lui visita i maggiori monumenti e musei di Roma che per certi aspetti influenzeranno la sua ulteriore evoluzione artistica.

Il 6 aprile arriva a Roma, reduce dai successi degli Stati Uniti, tutta la Compagnia dei Ballets Russes che viene alloggiata all'Hôtel de Russie. Con gli artisti arriva anche la prima ballerina Lydia Lopokova, il direttore d'orchestra Ernest Ansermet e Igor Strawinski¹².

Nella Compagnia la disciplina era severissima. Le ballerine non dovevano uscire per la strada truccate, non dovevano indossare abiti vistosi. Portavano dei paltò di loden grigio che davano loro un aspetto molto dimesso. Non dovevano inoltre ricevere nessuno, senza il permesso del direttore della Compagnia, né ricevere lettere da uomini o da donne, senza che il direttore le avesse lette. Diaghilev diceva: « Metto in questa mia opera tutta la mia vita, tutta la mia fatica. Ho molte difficoltà per trovare i capitali necessari. Non posso permettere quindi che un ballerino, che è stato preparato con questi capitali, si rovini per una sciocchezza, un amore sbagliato o si ammali. Per me il perderlo oltre che un fatto materiale significherebbe anche perdere un collaboratore. Ogni tanto, però, nonostante tutto qualcuno scappava. Persino la sua prima ballerina Lydia Lopokova lo lasciò alla fine della stagio-

¹² La Tribuna, Roma, 8.4.1917.

ne. In seguito sposò il famoso economista inglese Keynes, si ritirò in campagna e non pensò più al balletto¹³ e a Roma maturò un nuovo amore di Picasso, quello per la bella ballerina Kokllova, che, testimoni Cocteau, Apollinaire e Max Jacob poi sposò nella chiesa russa di Parigi¹⁴.

Intenso in questo periodo è il lavoro di tutti gli artisti della Compagnia e il 7 aprile la stagione si apre con un ricevimento che la Società Nazionale della Musica offre in onore dei Ballets Russes alla vigilia delle loro rappresentazioni. Ha luogo nel Ridotto del Teatro Costanzi, riccamente addobbato e strabocchevole di pubblico. Tutta la Roma artistica, aristocratica e mondana vi si era data convegno. Alle pareti pendevano i quadri della bellissima raccolta di Massine (fra cui quadri di Carrà, Balla, Depero, Larionov, Léger, Picasso, Gris, Gleizes, Gontcharova...) che non mancò di accendere polemiche. Al centro del salone stavano i leggi dell'orchestra. Vedo Diaghilev: un sultano in nero abito europeo, largo di spalle, distintissimo, monocolo tenuto da un sottile nastrino; vedo Bakst, piuttosto corpulento, dalle pupille chiare dietro le lenti cerchiato d'oro; vedo Cocteau, agile come un ballerino ed esile come una libellula trasvolare da questo a quello con animazione e distinzione; vedo Massine, pallido e *stilé*, sobriamente elegante; vedo Picasso piuttosto basso e largo di spalle con due occhi vivissimi, penetranti e un gran ciuffo di capelli color ebano che gli scende sull'orecchio destro; e tra la folla vedo aggirarsi le belle danzatrici, quasi tutte bionde e occhi chiari. Ad un tratto si fa largo tra il pubblico e sale la pedana direttoriale un ometto esile,

¹³ O. SIGNORELLI, Diaghilev a Roma, in La Fiera letteraria del 9.4.1972.

¹⁴ V. ORAZI, Il primo incontro di Picasso con Roma, in La Strenna dei Romanisti del 1966.

quasi calvo, gran naso e grandi occhiali: è Strawinski. Immediatamente *attacca* la *suite* di *Petruchka*. Il pubblico segue la vicenda musicale con la massima attenzione; alcuni — i *passatisti* — sono allibiti; la maggioranza contiene a fatica l'entusiasmo; verso il finale la *Danza dei cocchieri e delle balie* sembra sfondare le pareti della sala con la sua violenza sonora e la sua insistenza ritmica. Alla fine una ovazione trionfale¹⁵.

Il 9 aprile si inaugura la stagione con *Les Sylphides* di Chopin, *L'uccello di fuoco* di Strawinski per le coreografie di Michel Fokine, *Las Meninas* di Fauré e *Soleil de nuit* di Rimskij-Korsakov per le coreografie di Leonide Massine. Il 12 aprile il secondo numero dopo *L'uccello di fuoco* per sola orchestra diretto da Strawinski è la nuova produzione *Le donne di buon umore* di V. Tommasini da Goldoni, su musica di Scarlatti orchestrata da Tommasini. Scene e costumi ideati da Bakst ed eseguiti da Carlo Socrate, coreografia di Massine. In quella stessa serata il quarto numero sarà costituito da un'altra novità e cioè *Il fuoco d'artificio*, musica di I. Strawinski, orchestra diretta dall'autore, scena plastica del pittore futurista Giacomo Balla. Invitata da Massine, mia madre si sta preparando per recarsi allo spettacolo quando improvvisamente squilla il telefono per una chiamata dal Grand Hôtel. E' Diaghilev che con voce turbata le dice: « Sono assai dolente di darle un grande disturbo e chiederle un favore immenso. La pregherei tanto di rinunciare allo spettacolo di questa sera e recarsi alla Clinica Regina Elena, dove è stata trasportata la moglie del mio cameriere per una operazione urgente. Siamo disperati. Massine piange come un ragazzo, e dice che non sa come potrà ballare

¹⁵ Idem.



Lettera di Larionov ad Angelo Signorelli.

questa sera. Mi dispiace di costringerla a rinunciare allo spettacolo, il quale, turbati come siamo, chi sa come andrà. Se dopo l'operazione potesse passare al nostro albergo, dove la aspetteremo ansiosi, le sarei infinitamente grato. Ci faccia questo favore e venga a qualsiasi ora ». Mi precipitai in gran fretta alla Clinica. Quando arrivai l'operazione era già incominciata. Si trattava di un caso grave, una gravidanza extrauterina. Ma l'ammalata era nelle mani del professore Micheli, il migliore ginecologo di Roma: quindi non c'era da preoccuparsi. Terminata l'operazione, prima di tornare a casa andai al Grand Hôtel dove Diaghilev e Massine, appena tornati dallo spettacolo, ci aspettavano ansiosi. C'era anche il cameriere marito dell'ammalata. Rimasero tutti assai contenti e Diaghilev disse: « Ci vuole ora lo champagne ». Così fu portato lo champagne e si bevve alla salute dell'inferma Marietta.

All'indomani, presto il professore Micheli telefonò con voce concitata a mio marito che era tornato a Roma per una breve licenza e disse: « fammi il piacere di venire con urgenza in clinica. La donna operata stanotte sta morendo a causa di uno dei rarissimi casi di allergia da clorofornio ». Mio marito si vestì in fretta e andò subito. Poco dopo lo raggiunsi anch'io. L'ammalata era pallida, di un pallore che rendeva il viso trasparente. Era sorridente. Non provava sofferenza alcuna ma svaniva. Era disanguata. Il polso era quasi impercettibile e l'inferma andava a grandi passi incontro alla morte.

Avvertito d'urgenza arrivò Diaghilev con il cameriere, Mentre questi, con intemperanza tutta meridionale, piangeva e tentava di abbracciare la moglie, trattenuto con viva forza dalle infermiere, Diaghilev si avvicinò sorridente alla morente e con voce di indimenticabile tenerezza sussurrò: « Stai bene, Marietta, non è vero? » Ella annuì con il solito tenue sorriso, che le svaniva sulle labbra. « Mi ri-

cordo che ti piace lo champagne. Ti ho portato lo champagne *Veuve Clicquot*. Ecco, prendi un sorso che ti farà bene ». Ella ubbidì con gratitudine che si riflette nel suo ultimo sguardo. « Vedi, che stai già meglio, sei un po' più colorita » continuò Diaghilev, mentre il cameriere veniva portato via a viva forza. Marietta morì. Si addormentò senza sofferenza, in piena lucidità di mente.

Uscimmo. Era una giornata gelida. Pioveva. « La prego di venire con noi » disse Diaghilev. Chiamammo una carrozzella col mantice alzato e, io in mezzo, Diaghilev da un lato e il cameriere dall'altro, andammo all'albergo. Ero commossa dalla tenerezza di Diaghilev e improvvisamente mi accorsi che grosse lagrime scendevano sulle sue gote ¹⁶.

Il 15 aprile con la terza rappresentazione dei Ballets Russes a Roma, si chiude la mostra dei quadri di Massine e la Compagnia parte per Napoli. Il 19 aprile mia madre conduce Eleonora Duse a vedere le opere di Natalia Gontcharova, che la Duse guarda con tanto interesse, pronunciando quelle parole che solo lei sa dire e le promette che si rivedranno fra una settimana ¹⁷.

Il 25 aprile la Compagnia di ritorno da Napoli, dove, al S. Carlo ha riportato il più clamoroso successo in quattro spettacoli, si prepara a dare al Teatro Costanzi per il 27 ancora una rappresentazione a prezzi popolari, con due novità: *Pas des Deux* da *La bella addormentata nel bosco* di Ciaikowski con la coreografia di Marius Petipa e *Danze polovesiane* di Borodine con la coreografia di Michel Fokine. Eleonora Duse in quei giorni è a Roma e

¹⁶ O. SIGNORELLI, Diaghilev a Roma, in *La Fiera letteraria* del 9.4.1972.

¹⁷ Lett. di Olga ad Angelo del 20.4.1917.

Diaghilev l'invita. Dopo lo spettacolo la Duse andò sul palcoscenico. Diaghilev l'ossequiò, rammaricato soltanto che non le fosse stato riservato un palco e quando venne la Lopokova, interprete insieme a Stanislas Idzikowsky del *Pas de Deux*, ancora vestita con l'abito di scena e le baciò la mano, la Duse l'abbracciò. Sul guanto bianco, infilato nella mano della Duse era rimasto il segno delle labbra rosse della Lopokova. Quando se ne avvide si disperò, ma la Duse disse: « Lo terrò come un piccolo ricordo materiale di una indimenticabile emozione spirituale che ho provato da quanto ho visto sulla scena »¹⁸. Il 28 tutta la Compagnia lascia Roma e con la Compagnia partono anche Michele Larionov e Natalia Gontcharova.

Purtroppo non fu possibile presentare a Roma gli altri quadri dei « Racconti russi » che si intitolavano *Bova Korolevic* e *Baba Yaga*, come era stata intenzione di Diaghilev, poiché mentre le coreografie di Massine erano terminate, non erano pronte le scene e i costumi di Larionov. La prima di questo balletto ebbe luogo a Parigi, dove la Compagnia arrivò in maggio. Fu un successo! Le scene colorate, stilizzate di Larionov, la musica interessante di Liadov e la nuova coreografia di Massine suscitarono un grande interesse¹⁹.

Tornato a Parigi Diaghilev abbandona l'idea di realizzare *Il canto dell'usignolo* che aveva commissionato a Fortunato Depero come pure il balletto *Il giardino zoologico* di F. Cangiullo che avrebbe dovuto musicare Ravel e le cui scene e costumi erano stati affidati a Depero. I bozzetti di tali opere vengono in seguito esposti nelle mostre

¹⁸ O. SIGNORELLI, Diaghilev a Roma, in *La Fiera letteraria* del 9.4.1972.

¹⁹ S. GRIGORIEV, Gontcharova e Larionov, Editions Klincksiek, Paris 1971, pg. 109.



Michele Larionov a Roma nel 1917.

dedicate a questo artista ed entrano in collezioni pubbliche e private.

Con la partenza di questi artisti non si rallenta il vincolo di amicizia che nei pochi mesi che sono stati a Roma, nel 1916-1917, si è instaurato fra noi e loro. Di tanto in tanto una lettera, un programma di uno spettacolo o di una mostra ci riavvicina.

— Cara amica, la più vecchia amicizia del mondo. La nostra amicizia è nata a Roma nel lontano tempo, si può dire eroico di 40 anni fa. Adesso siamo più vicini a voi che non da Parigi a Roma, ma vorrei essere lì e abbracciarvi di nuovo, mia cara Olga. Veramente al mondo esiste solo l'amicizia e questo sentimento rimane anche con il passare del tempo e diventa sempre più forte. Ora noi due siamo malati ed io vi scrivo con la mano malata. Io ho 76 anni, Natascia pure e cammina piano. Io mi ricordo le vostre bambine ed i loro disegni, se non mi sbaglio di Maria e di Elena. I disegni sono molto belli ed io li conservo ancora. Natascia ha letto in italiano un vostro libro sulla Duse e leggendolo abbiamo rivisto le vostre sembianze. Come eravate in quell'inverno del 1916 quando ci siamo conosciuti a Roma. Come è strano! Per noi il tempo è come se non fosse passato. Domenica noi partiamo e saremo a Parigi lunedì. Dateci vostre notizie. Abbracciamo e bacciamo forte forte voi e le vostre bambine, vostri sempre

Natalia Gontcharova e M. Larionov

Questa lettera scritta a mia madre il 31/V/1957 dall'Hôtel Alexandra a Vernet-les bains nei Pirenei è una delle tante testimonianze di quanto vivo sia rimasto in ognuno di noi il ricordo del tempo in cui per la prima volta fummo vicini e seguimmo con ammirazione il loro lavoro creativo.

MARIA SIGNORELLI

Alessandro Blasetti (1900-1987)

In vari modi Alessandro Blasetti espresse nel cinema la sua romanità. Ambientò spesso i film, specialmente i primi, nell'Agro Romano e nell'Urbe prediligendo paesaggi dove il pino tirrenico acquistava collocazione simbolica. Direbbe documentari quali *Caccia alla volpe nella campagna romana* (1938) e *Castel Sant'Angelo* (1947). Per la televisione volle descrivere *I mercoledì del Papa* (1972). Vide il « kolossal » *Fabiola* (1949) come un richiamo alla cristianità e alla sua culla. Valorizzò il dialetto, anche col *Nerone* (1930) di Petrolini, tanto da far ritenere che fu il primo ad adoperare il dialetto nel film sonoro.

Si è detto che l'esordio del cinema italiano nel fonofilm fu *La canzone dell'amore* di Gennaro Righelli (1930); invece fu *Resurrectio* di Blasetti anche se risultò presentato dopo (cioè nel 1931) forse perché ritenuto, dal punto di vista della resa della colonna sonora, tecnicamente imperfetto. Ma in *Resurrectio* — che aveva ricordi *liberty* — al melodramma si alternavano momenti di schietta popolarità e perfino qualche battuta romanesca: « me so' magnato uno sfilatino! ».

Il film dialettale è stato sempre negli interessi di Blasetti — anche se è noto che vi fu una campagna del « regime » contro il dialetto — e lo adottò, almeno in parte, anche quando non « girò » a Roma, come si può constatare in *Palio* (1932) diretto a Siena con attori toscani e col fantino Zarre impersonato da Guido Celano, in *Tavola dei poveri* (1932) con Raffaele Viviani e gli emarginati degli ospizi

napoletani, in 1860, che è del 1933, con i « picciotti » siciliani.

Vecchia guardia porta gli « squadristi » dai pini di Tirrenia alla fatidica Marcia su Roma: tema, questo, che Blasetti riprende in uno « spettacolo di massa » — uno dei meno ricordati, tra i suoi — che fu realizzato nel 1934 col titolo *18 BL*, alle Cascine di Firenze.

1860, con le vicende dei Mille garibaldini e con la battaglia di Calatafimi, lo aveva rivelato regista di grande spettacolo. E cadde su di lui la scelta allorché anche Mussolini volle uno « spettacolo di massa » dal vivo, di quelli che avevano le loro lontane origini nelle « feste » teatrali dell'epoca della Rivoluzione francese, che furono teorizzati da Romain Rolland ed i quali ebbero in Russia le più imponenti realizzazioni, in questo secolo, per celebrare la rivoluzione antizarista (è rimasto famoso *La presa del Palazzo d'inverno* messo in scena da Evreinov con apparati scenografici del futurista Annenkov).

Lo spettacolo di massa di natura politico-ideologica sedusse dunque, per altri versi, anche il Ministero della Cultura Popolare. I futuristi vagheggiavano « teatri nuovi » fin dall'epoca interventista, esigendo il coinvolgimento del pubblico, fatto assolutamente inconsueto, disceso dai comizi poetici e politici alle serate futuriste; concepirono e realizzarono, attraverso Antonio Valente, il Carro di Tespi; sperimentarono il Teatro di Masse, appunto, col *18 BL*. Che cos'era questa sigla? Il contrassegno di un autocarro che aveva portato i fanti sul Piave (come i taxi parigini sulla Marna, per organizzare la estrema difesa), i fascisti alla Marcia su Roma, gli operai e i contadini a risanare le Paludi Pontine. Blasetti ne fece — per il Maggio Musicale Fiorentino, 1934 — uno spettacolo guerresco all'aperto con effetti luministici e sonori (oggi si direbbe « suoni e luci ») scavando trincee e alzando terrapieni tra le Cascine e l'Alberata dell'Isolotto.



Sole (1929).

Rombavano i motori, crepitavano raffiche di moschetti e mitragliatrici, scoppiavano razzi e bombe, si udivano « La Marcia del Piave », le strofe di « Giovinezza » e musiche *ad hoc* di Renzo Massarani. Le battute di qualche attore (fra cui il fiorentino Ugo Ceseri) giungevano attraverso gli altoparlanti. Il soggetto era stato scritto da Luigi Bonelli, Gherardo Gherardi, Nicola Lisi, Riccardo Melani, Alessandro Pavolini, Corrado Sofia, Giorgio Venturini, Luciano De Feo. Fu definito « spettacolo di massa » perché erano state mobilitate tante macchine belliche, soldati e lavoratori della terra, in analogia alle « azioni sceneggiate » e agli spettacoli di massa sovietici e tedeschi. Ma soprattutto perché lo spettacolo prendeva una vasta area, e gli spettatori erano numerosi (circa ventimila) dislocati su un terreno in pen-

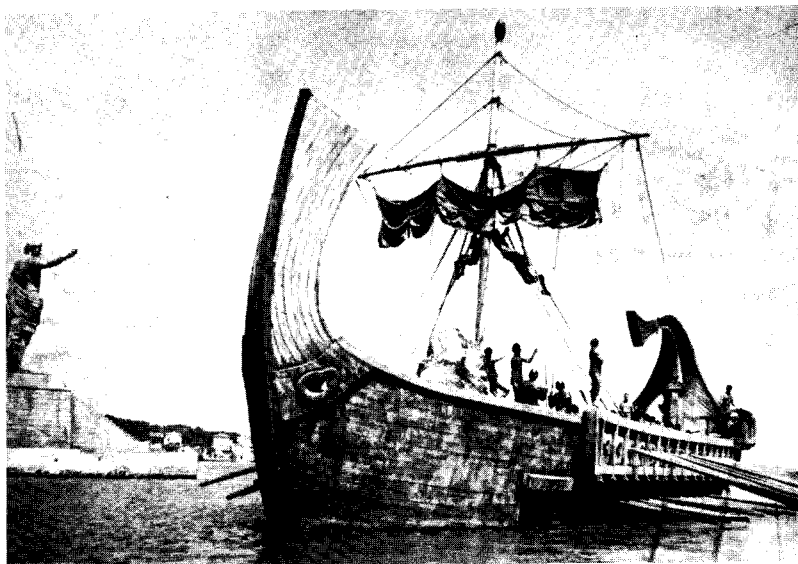
dio; ora protetti da alberi e cespugli, ora sistemati in specie di trinceroni. Durante lo spettacolo, mentre era calata la notte e si accendevano riflettori militari (ma anche fiaccole sulle barche dell'Arno) si era alzato un gran polverone. Coloro che avevano occupato posti « popolari » non poterono dire, a cose fatte, di aver visto e capito molto. Blasetti, però, aveva ormai consolidato la sua fama di regista di grandi spettacoli militari e guerreschi, poi confermata da *Aldebaran* (1935) ed *Ettore Fieramosca* (1938) a *Simon Bolivar* (1969).

Alessandro Blasetti, morto il primo febbraio 1987, era nato a Roma il 3 luglio 1900 da Cesare e Augusta Lulani. Il padre era professore di oboe e insegnava alla Accademia di Santa Cecilia. Il nonno era scultore (sua la statua « Il silenzio » all'ingresso del Cimitero del Verano). Studiò al Collegio Militare di Roma e alla Università « La Sapienza », dove si laureò in legge.

« La mia vera vita di lavoro — dice in un ricordo autobiografico — la sentii nascere quando entrai nel quotidiano *L'Impero*, come redattore cinematografico. Lì cominciai ad agitarmi per la cosiddetta “rinascita” del cinema italiano che la concorrenza americana aveva letteralmente abolito. Carli e Settimelli, i direttori, per il loro spirito anticonformista, al quale non sfuggiva affatto l'importanza della nuova arte, finirono per accordarmi un po' di spazio. E così iniziai una rubrica, *Lo schermo*, che, un anno dopo, debordò dagli angusti limiti in cui era costretta in quelle colonne e divenne testata di un periodico: era sorto, dicemmo subito, “per ridare all'Italia il suo cinematografo”, e appunto *Cinematografo* decidemmo di chiamarlo dopo il primo anno di fortunate battaglie. Del nostro gruppo entrarono quasi subito a far parte Umberto Masetti, Libero Solaroli, Mario Serandrei, Umberto Barbaro, Aldo Vergano, Francesco Pasinetti, Ferdinando Poggioli, Corrado D'Errico, Marcello Gallian, Giacinto Solito. Contammo tra i primi assidui collaboratori Antonelli, A. G. Bragaglia e Bontempelli. Il nostro gruppo, il suo fervore, anzi il suo fermento, crescevano di giorno in giorno; e non bastavano più le colonne di *Cinematografo* né quelle di *Lo spettacolo d'Italia* (un



Terra madre (1931).



Fabiola (1949).

altro periodico che avevamo affiancato al primo) a contenerli. Decidemmo di "passare all'azione". Radunammo i nostri risparmi, apriamo una sottoscrizione azionaria, trovammo affettuosi sostenitori e fondammo la "Augustus", società di produzione italiana. Il 20 dicembre 1928 demmo il primo colpo di manovella (realmente perché si girava ancora a mano) al film *Sole* nel nostro teatro di via Mondovì. La domenica 16 giugno 1929 il film venne presentato al cinema Corso di Roma, e il successo fu tale da piombarmi nella più inerte amarezza perché realizzai subito che la migliore stagione della mia vita si era ormai conclusa, per sempre ».

Ma ecco un altro ricordo pittoresco: « Sono entrato nel cinema per la porta grande: comparsa. Tra la fine del 1920 e il principio del 1921. La prima volta con *I Borgia* di Caramba ». (Pare che fosse uno dei sediarî del Papa). Poi fu con Lucio d'Ambra, e infine con Mario Caserini, dove ebbe « la chance del primo ruolo: un cancelliere di tribu-



Fabiola (1949).

nale, ben quattro pose, una delle quali in esterno a Frascati ».

« Parto pimpante per Frascati e a un certo punto, nel pomeriggio, giù per l'uliveto, si deve girare il primo piano dell'attore spagnolo Peña colpito a morte: una revolverata a bruciapelo. Caserini, vicino all'obiettivo, con il suo sigaro alla Lubitsch, ppff!!, soffia il fumo dello sparo. "Non si vede, dottò" avverte due volte l'operatore. Il fumo del sigaro è cilestrino, diventa subito trasparente. Allora io accendo una sigaretta e, alla terza ripresa, dall'altra parte della macchina, ppff!, sbuffo una nuvola di fumo grigio-chiaro, denso. "Ci siamo: ottimo!" grida l'operatore. Il mio primo successo di regia. Mi scaricarono immediatamente, il giorno stesso ».

Il primo film di Blasetti, *Sole*, assume particolare importanza, nella storia del cinema italiano, poiché si impone in un momento in cui la nostra produzione si era pressoché esaurita, scomparse le maggiori ditte, i registi e gli attori

più celebrati emigrati in Germania o in Francia. Ma nasce l'« Augustus » e Blasetti chiama a interpretare *Sole* Marcello Spada, Vasco Creti, Dria Paola, Vittorio Vaser, Lia Bosco. Il soggetto è di Aldo Vergano: i contadini di una vasta zona vengono invitati ad abbandonare le loro case perché si possa attuare il piano di bonifica. Inevitabile il conflitto tra coloro che non vogliono lasciare la casa natale, per quanto in terra malsana, e i sostenitori di un progresso che comporta privazioni e rinunce. Ma i rancori finiscono per spegnersi, e la terra risanata diventa garanzia per una vita migliore. Il tema fu trattato con sincerità e senza artifici divistici. Scrisse Corrado Pavolini sul « Tevere », il 17 giugno 1929: « Si facciano dieci produzioni come questa. Perché il cinema italiano torni a vivere è sufficiente ». Mancò, invero, un consenso di natura commerciale, e la appena nata « Augustus » dovette interrompere ogni attività. Il regista però si era imposto con autorità e poté proseguire la sua carriera presso la Cines.

Vennero nel 1930 *Nerone* e *Resurrectio*, di cui abbiamo già fatto cenno, e un anno dopo *Terra madre*, che si può considerare legato a *Sole*. Qui non c'è il tema della bonifica delle paludi, ma piuttosto uno sguardo, che non manca di valutazione critica, verso il capitalismo parassitario, con termini oppositivi schematici, e sostegno di una polemica contro la degenerazione della vita cittadina e borghese a favore piuttosto di una vita rurale e semplice. Un duca si innamora della figlia di un massaro. Il soggetto, scritto da Apolloni, Bistolfi, e dallo stesso Blasetti, sembra auspicare una collaborazione fra capitale e lavoro.

Ritroveremo il paesaggio laziale o romano nei film di Blasetti con il convento di *Un giorno nella vita* (1946), con le strade e i lungotevere percorsi dal tassinaro e dalle popolane di *Peccato che sia una canaglia* (1955), con la bancarella in piazza del libraio in *Altri tempi* (1952): il libraio



La corona di ferro (1941).

è Aldo Fabrizi, il cui nome si lega a Blasetti anche nell'ironico e malinconico *Prima comunione* (1950). E ci sono anche gli « innamorati » dell'episodio al Pincio di *Tempi nostri* (1953), mentre la Roma del Quadraro appare in *Bellissima*, il film di Luchino Visconti (1951) dove Blasetti questa volta interpreta, abbastanza liberamente, la parte di se stesso: il regista energico, sicuro di sé, scanzonato, e talvolta strafottente, di Cinecittà.

Blasetti non si votò soltanto al film realistico, dove colse i migliori esiti, ma diresse anche molti film « storici »,

o meglio, « in costume »: *Ettore Fieramosca* (1938) dove si ispira agli affreschi quattrocenteschi, *Una avventura di Salvatore Rosa* (1939), con accenti picareschi e beffardi, *La cena delle beffe* (1941), dal poema drammatico di Sem Benelli; mentre *La corona di ferro* è una favola simbolica, in polemica contro la violenza, che provocò il dissenso di Goebbels (1941). (Tra i suoi progetti, negli ultimi anni dell'epoca in cui Luigi Freddi sovrintendeva alla Cines, ci furono anche *Francesca da Rimini*, *I Vespri siciliani*, *La figlia di Iorio*).

Ma riecco il volto di Roma, e di un piccolo centro laziale, in *Quattro passi fra le nuvole* (1943) che è un anello di congiunzione tra *Sole* e il neorealismo, dove si iscrive tra i promotori del movimento.

Nella carriera di Alessandro Blasetti si possono registrare, oltre ad alcune già accennate, altre « priorità »: nella commedia all'Italiana (*Peccato che sia una canaglia*, *Amore e chiacchiere*, alcuni episodi dei due « Zibaldoni », *Altri tempi* e *Tempi nostri*), nel film a sketches e nei film su spettacoli (*Europa di notte* 1958, *Io amo, tu ami...* 1961), nell'avvio delle co-produzioni (*Fabiola*). E' stato anche uno dei fondatori del Centro Sperimentale di Cinematografia di Via Tuscolana, emanazione di una Scuola di Cinematografia presso l'Accademia di Santa Cecilia, da lui diretta. Qui non insegnava agli allievi teorie estetiche o discipline storico-critiche, bensì come si adoperano le luci, le « giraffe », il carrello, la moviola. Rammentava la necessità di non perdere il contatto col pubblico, anche se raccontava ironicamente di quell'Amministratore della Cines che esortava a « non perdere tempo » e scoraggiava il film d'arte: « facite scarpe, non arte! ». Gli allievi ricordano un suo ghiribizzo: quando qualcuno citava Charlie Chaplin, tutti, insegnanti e allievi, dovevano levarsi in piedi o togliersi il cappello.

Uomo generoso, dotato di *humour*, instancabile, pieno di energie palesi o nascoste, Blasetti fu, oltre che romano



Aldo Fabrizi in *Altri tempi* (1952).

autentico, anche tendenzialmente « romanista », come collaboratore della « Strenna », pur se non fece ufficialmente parte — e non ne so le ragioni — del Gruppo. Si trova infatti nell'edizione 1949 una testimonianza su un suo impegnativo e ricordevole film: *Fabiola - perché?*, dove, pur riconoscendo il valore del cinema neo-realista, con le sue drammatizzazioni dirette e le sue problematiche, intende difendere anche il valore del film spettacolare, « storico » o « pseudo-storico » che sia. Nelle edizioni 1952, 1958 e 1959, è invece presente con versi dialettali (scelti tra una cinquantina di sue poesie romanesche) nei quali non fa certo velo la venerazione per Trilussa. *L'omo è furbo* (1952) ha il sapore degli apologhi sallustriani; *Tutt'impressione* (1959) paragona l'estrazione d'un dente... « all'idea della morte, de finì... ». « Che credi che sarà? Sarà un momento ».

Visita a Trilussa (1958) è un incontro col poeta allo studio di Via Principessa Adelaide, uguale al ricordo che conserva più d'uno di noi:

La prima vorta ce rimasi male
de vedello restà sur ballatoio,
intorcinato nell'accappatoio,
fermo de pezza a capo de le scale.
Perché mi salutò, gran « tu per tu »...
però me lasciò sotto; e lui, lassù.

Il visitatore pensa che Tri si dia delle arie, o che non dia importanza al fatto di presentarsi in vestaglia, in mutande o in calzoni. Troppa confidenza? Mancanza di complimenti? Una insolenza? Una stonatura? Niente, conclude umilmente il regista celebre:

e capivo che, a parte er « tu per tu »
io stavo bene sotto; e lui lassù.

MARIO VERDONE



A. Blasetti fa lezione agli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Vengono pubblicate di seguito due poesie di Alessandro Blasetti, gentilmente concesse dalla figlia Mara.

RAGGIONE E TORTO

Guarda 'n po' quello là: quer che guadagna
se lo conteggia tutto a fine mese.
Un tanto se lo pija pe' le spese,
senza fà scialo e senza fà micragna;
e tutt'er resto via, lo schiaffa in cassa
che un giorno se riposa e ce se spassa.

Quest'antro invece dice — Fossi matto,
co' 'sta razzaccia de tempacci cani,
de risicamme l'oggi pel domani...
Domani posso fà trippa pel gatto!
Me dispiace ma resto a « ragna ragno »
tanti ne busco e tanti me ne magno!

Quello se vo' fa bella la vecchiaia,
questo la gioventù: « Mbè? Chi se sbaja?... »

Quello te dice: « Ma che voi de più
de 'na picchietta bionda co' la luna? »
— Già! Vòi mette? — fa questo — co' na bruna
d'agosto, in mezzo ar fieno, a fà sù e giù?

Quello è sentimentale e fa benone
Questo va ar sodo. Chiamalo minchione!

E così via. Tu cruda e quella cotta,
io m'arzo presto e nun combino un corno,
lui va forte ma s'arza a mezzogiorno,
tu la vò sana... e s'io la vojo rotta?
Ognuno cà le preferenze sue
e ciavemo raggione tutt'e due.

Inzomma er mejo è de lascia la gente
che ognuno possa fà li così sui
perché, in fondo, cà torto solamente
chi dice ch'à raggione solo lui.

21 marzo 1944

MICA TANTO

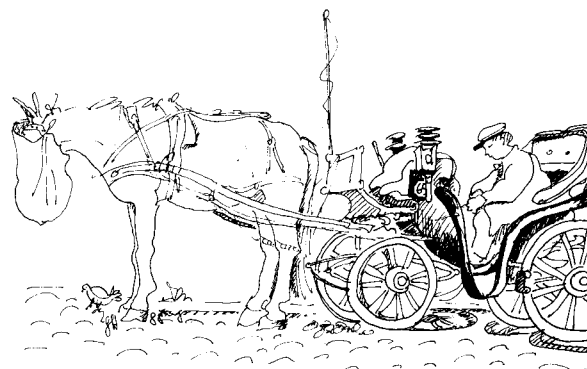
Fatte conto tu passi. Io ciò le fotte,
t'intruppo e tiro via. Tu, se capisce,
me dichi 'n'insolenza. Bonanotte.
Famo a cazzotti, eppoi? Come finisce?
Che passa un antro pe' li così sui
l'intruppi e giù cazzotti anche co' lui.

S'invece quanno passi, io te saluto,
dico — Bon giorno, auguri, complimenti! —
si proprio nun sei l'urtimo cornuto
te ne vai co' tutt'altri sentimenti
e s'intruppi quarcuno, d'antro canto
je dici — Me dispiace... scusi tanto...

Mo fatte conto pe' combinazione
l'ommini se risvejano cambiati:
mica tanto! 'N po' più d'educazione,
un'anticchietta meno marfidati...
Penza che pacchia! Penza che sorriso!
Mbè... Speramo che un giorno... in paradiso.

26 aprile 1944

Alessandro Blasetti





Uxori Sacrum Testimonianze lapidarie romane

Uxorius per tradizione millenaria è il popolo di Roma. Giuristi in progresso di tempo fissarono concezioni e codificarono costumi dell'istituto, riconosciuto primordialmente *seminarium rei publicae*. I *tituli*, iscrizioni sepolcrali, restituiti in grande numero, sono valsi a conoscere quali sentimenti intercorsero nel *consortium omnis vitae*. Una duale sostanza, terrestre e spirituale, umana e divina, fu intuita dai discendenti di Romolo nel realmente unico contratto, al di là della coscienza del destino storico e della volontà di potenza che essi ebbero. La moglie romana, nei regimi diversi sanzionati da leggi, ottenne dignità e prestigio, quali altri popoli antichi di alta civiltà, come il greco, non tributarono a questo stato. Abbondano per essa, nei *tituli*, epiteti come *inimitabilis*, *bene memoranda*, *benemerens*, *benedicta*, *sine macula*, *innocens*; superlativi, quali *excellen-tissima*, *sanctissima*, *piùssima*, *rarissima*, *karissima*, talvolta accumulati; espressioni iperboliche, elevate fino a *omnium foeminarum sanctissima*. Gli elogi si adducono per virtù tipiche, *modestia*, *pudicitia*, *opsequio*, *diligentia*, *fide*. La frequenza della lode è, in tutti i tempi, prerogativa del genere, e i lapicidi stessi erano provveduti di un repertorio (satirici come Marziale potevano parodiare *l'univira*, attestata con larghezza). Ma rimangono sempre e importano la disposizione al grato riconoscimento e l'affettuosa benevolenza da parte del superstite.

Una conoscenza più felicemente animata e particolareggiata del sentimento coniugale romano è data da testi più

estesi di iscrizioni. Nell'età dei Gracchi, quella Claudia che ebbe il famoso elogio della solerzia domestica *Domum servavit. Lanam fecit*, era stata lodata nel marmo stesso, prima, per l'amore al marito, *Suom maretum corde deilexit suo* (espressione verbale e iterazione del possessivo sono rilevabili), per due figli generati, per la grazia nel parlare e nell'incedere (*Corpus inscriptionum latinarum*, I², 1221). Una Amynome riceve dallo sposo Marco gli attributi tradizionali, *lanifica pia pudica frugi casta domiseda*, con quello della bellezza, *pulcherrima* (CIL, VI, 11602). Affetti sofferti rivelano i quattro distici di una tavola, pervenuta senza i nomi, quasi a rendere più ampia la testimonianza. Il rimasto piange la sposa giovinetta, a lui unica, *unica quei fuerat*, e che onorò per il tempo concesso dai fati; rammenta la dolcezza di amore che ne godette; e rivede il volto gentile e l'ammirata persona, ora terrestremente pensata *umbra levis* e un pugno di cenere (CIL, I², 1222). L'intervento del letterato, provato dalla forma metrica, vela senza che si possa dire abbia tradito l'animo del committente, certo di classe elevata. Ma è uno schiavo a una schiava, Nebullus a Marta, che offre una lapidina di due soli versi, gemma d'età augustea, scoperta recentemente nel sepolcreto Salario. Pegno certo d'amore, pur se anche qui un poeta può avere prestato l'opera, è da riprodurre nella sua trasparenza verbale: *Flevi, Martha, tuos extremo tempore casus / ossaque composui. Pignus amoris habes*. Degli anni di Tiberio, con parole della dedica anche in greco, è una lunga iscrizione metrica, posta dal liberto di un liberto imperiale a Claudia Amonea *conlibertae et contubernali* (il secondo termine può significare moglie legittima).

Le parole si snodano a dialogo, come non raramente in composizioni del genere. Donnescamente, la defunta, non ancora ventenne, si gloria che Venere le donò la bellezza, le Càriti la grazia e Pallade tutte le arti; ma protesta che



Galleria Lapidaria del Vaticano.

più della morte la contrista il dolore del compagno. Questi replica che a riscattare la vita di lei darebbe, è giovane anch'egli, quanto di vita gli rimanga, *quantulacumque meae debentur tempora vitae*. L'alunna di Pallade lo conforta con la sentenza *Viximus, hic omnis exitus unus habet*. Ma assai più che questo stoicismo tocca il suo voto di offerta, che quanto di giovinezza la morte sottrasse a lei doni di vita

a lui (CIL, VI, 12652). Un vertice, che ripugna credere solo letterario.

Segno forse più alto e fondamento della sua civiltà, più che di saggezza politica, Roma onorò le nozze legittime, i *matrimonia iusta*, che il giurista classico sentì sostanzianti di diritto divino e umano, *divini et humani iuris communicatio*, e il poeta d'amore Catullo esaltò nei suoi canti amebei, intonati dai cori di *iuvenes* e *virgines*. Un esiguo marmo d'origine provinciale, da Venafro, lamenta che a un coniuge senza nome la morte ha sottratto il suo amore legittimo, *partam Venerem* (CIL, I² 1572, X 5019). Una lastra inghirlandata di rose, ritrovata nel vastissimo colombario romano degli Statili, racchiude in due squisiti distici, un grido di donna certo giovane, e a tradurlo e farlo incidere il superstite mostra pari animo: prima piacqui a lui in vita, *Viva viro placui prima*, e sulla soglia della morte deposi l'anima sulla bocca di lui, *in ore animam frigida deposui*. Il gesto basta, proclama, alla lode per cui una donna rifulge dopo la morte, *post obitum satis hac femina laude nitet* (CIL, VI, 6593). Passione e gentilezza si congiungono, qui, strettamente, come poche altre volte accade.

Diciotto anni, tre mesi e tredici giorni durò il sodalizio di Caio Menio Cimbro con Mevia Sofia, come egli tenne a numerare con la puntualità affettuosa che si riscontra in tante lapidi. Agli epiteti tradizionali, *coniugi sanctissimae et conservatrici*, appone la più insolita espressione dedicatoria *desiderio spiritus mei*. E la *pietas* gli detta la preghiera ai Mani e a Dite, che lo restituiscano alla moglie, *reddite coniugi meae*, chiamando lei stessa a interceditrice, per non patire più a lungo una separazione tanto crudele, *ne tam scelestum discidium experiscar diutius* (CIL, VI, 7579). La forza originaria del vocabolo latino denota, più incisivamente, il dilaceramento. Una Efesia Rufria, perita come correva voce per *crimen* di medici, lasciava al superstite il

solo conforto che la dolce donna fosse morta piuttosto per essere più degna del consorzio degli dei, *tam dulcem obisse feminam / puto quod deorum est visa coetu dignior* (CIL, VI, 25580). L'iscrizione posta a un'Antonia Severa coniugi dal marito (il nome di questi è sparito) attesta che essa affrontò per lui avventure e rischi con intrepida abnegazione. Un gioco verbale, si pensa caro a entrambi, sul nome della donna (*anthos*, fiore), si svolge quindi, come un ripetuto epitalamio. *Nomine consimilis, iugali flore beata, / casta pudica meos thalamos ac fomite amoris / nondum suppleta cubilia sancta liquisti*, Simile a fiore nel nome, felice nel fiore del nostro legame, casta e pudica non avevi ancora saziato il fuoco del mio amore, poiché lasciasti prima del tempo il talamo consacrato. *Cubilia sancta*. La sacralità riconosciuta nel connubio si eleva, come più sopra, a rivolgere alla donna la preghiera d'impetrare gli dei per il superstite e i figli (CIL, VI, 12072). Tale passione coniugale che valica il terrestre, *voluptas animi* in termini ciceroniani, il poeta Stazio esprime nella formula *Uxorem vivam amare voluptas est, defunctam religio*. E si erge ancora, al principio della via Appia, il rudere dell'alto monumento rotondo, dedicato alla Priscilla che l'ispirò.

Detrarre al popolo romano il senso del reale significherebbe alterarne il tipo. La considerazione che ebbe della donna unì alla reverenza e all'affetto la valutazione della forza morale, che si traduce in facoltà e virtù uniche e proprie. Le esalta emblematicamente una testimonianza lapidaria, singolare in primo luogo per le dimensioni materiali. La lastra di marmo aveva, nell'integrità originaria, 2 metri e 23 centimetri di altezza, con un testo di 180 righe, su due colonne, restituito per due terzi, dalle parti superstiti e trascrizioni antiche. L'elogio è di una donna romana, di una moglie, *uxoris*, che rimane senza nome, poiché la dedica frammentaria conserva solo questo suo titolo, com-

pendiario dell'intera vita (CIL, VI, 1527, 31670, 37053). Negli anni torbidi e violenti tra la Repubblica e l'Impero, la fanciulla e la donna innominata mostrò la tempra delle eroine delle storie liviane. Certo giovanissima, ebbe i genitori assassinati, e ottenne la cattura e condanna capitale dei colpevoli. Il fidanzato, nominato dal padre coerede e tutore era proscritto e cercato a morte, ma essa gli mantenne inalterata fedeltà (poteva giuridicamente essere sciolta dal legame), lo protesse nella clandestinità, rifornendolo di schiavi e denaro. Due volte, da Cesare e da Ottaviano, estorse la grazia per lui, e ne aveva difeso la casa con il sostegno dei servi nell'assalto di una banda armata. Celebrate finalmente le nozze, convisse con il marito, anch'egli senza nome, ma certo di classe elevata, quale dovette essere quella della donna. La quale offerse a lui la suprema prova di amore proponendo il divorzio, perché avesse da altra i figli che non aveva saputo dargli. L'uomo ricusò, e alla morte dell'eroica coniuge ne recitò e fece scolpire la *laudatio*, che immortalava queste gesta, in stile autenticamente romano, senza apparente commozione.

Altre iscrizioni, anche di province, attestano il vigore sentito del vincolo e la parte della donna nel consorzio. Da Lambesi (Algeria), un breve marmo a una Donata, *pia iusta*, raccoglie il compianto del marito Ampliato *administrator*, assente certo per affari, perché essa non poté reggere fino al suo ritorno, *coniugis absentis reditum perferre nequisti*. A lui, *miserandus homo*, altro non era rimasto che stringersi al suo sepolcro, *sepulcro, kara, tuo, donec mihe mea vita manebit* (CIL, VIII, 2003). Giulia Spesina, a Sigus (Tunisia), ricevette l'attestato del coniuge Marino che tutto quanto possedevano era stato procurato dal lavoro di lei, *omnia quae sunt nobis, tuo sunt quaesita labore* (CIL, VIII, 5804). Morì di parto, venticinquenne, Rusticeia, e una lapide proveniente da Ain Kebira (Mau-



Ritratti di famiglia romana (Galleria Lapidaria del Vaticano).

retania) pone sulla sua bocca la raccomandazione al marito che cessi di piangere e mantenga l'amore del nato comune, *tu desine flere, mihi karissime coniux, / et fili nostri serva communis amorem*. Quanto a lei, il suo spirito è asceso tra gli astri del cielo, *meum ad coeli transivit spiritus astra* (CIL, VIII, Suppl., 20288). Meno importa che la linea finale rechi l'errore grammaticale di concordanza e che le parole materne siano della virgiliana Creusa, agli effetti della sincerità dei sentimenti. Con una sentenza filosofica, sull'ambiguità esistenziale della vita tra bene e male, si apre una lapide di Haidra (Tunisia), ma il caso umano è delle linee più semplici: un Fabio Esuperanzio, forse uno dei legionari romani di stanza in quella sede invernale, compiangere una sposa giovinetta, Tittia Lucilla, vissuta quattordici anni e tre mesi, dei quali tre volte sei mesi con il marito. Il dolore è espresso non altro che con i termini di tempo, e l'elogio si racchiude tutto nella dedica, posta *uxori innocentiae*, alla moglie innocente e pia (CIL, VIII, Suppl. 11665). Era, singolarmente, soltanto ciò che delle virtù della sua donna poteva avere ammirato il rude soldato romano, nel breve tempo.

Pax, Pax, tibi, Pax tecum, qualcuno cominciò a scrivere, in latino o greco, a lettere rosse dipinte su tegoloni o in riquadri di pietra, sopra povere sepolture sotterranee. Il nuovo entrò così nel mondo. La condizione terrestre restò immutata, ma l'ancora fu gettata in mare, la palma fiorì nel deserto. In questa arcana simbolistica cristiana, apparve il Pesce salvatore. *Caelestina pax!*, reca solo un tegolone, nel cimitero di Priscilla, all'inizio del III secolo (*Inscriptiones christianae urbis Romae*, IX, 25046), ma già schiude realmente il cielo. *Pax tecum Filumena, Pax tecum Valeria* (VIII, 23243; IX, 25570)... Sequenze di puri nomi e semplici commiati si snodano nei *coemeteria* grandi e minori, i dormitori sacri romani. Particolarità si



Lunga Galleria con loculi di cimitero romano.

vanno aggiungendo, in lingua comune e con frequenti errori ortografici, per ignoranza di lapicidi o committenti. A Domnina, *innocentissimae et dulcissimae co[n]iugi*, sedici anni e quattro mesi, pose un marmo il marito, innominato, vissuto con lei sei mesi, *propter causas peregrinationis*, in due anni quattro mesi sei giorni di matrimonio. Ma egli protesta, era forse soldato, *ut ego sensi et exhibui amorem meum, nulli suam alii sic dilexerunt*, quel primato d'amare la troppo breve tempo sua (IX, 23891, cim. di Saturnino). Fidanzata sette anni e sposa per altrettanti, Ilaria concluse la similmente breve vicenda a venticinque, ma un grande Cristogramma con le lettere apocalittiche sopra la sua lastra marmorea ne ripromette la perpetuità (II, 6049, cim. di Comnodilla). A Vibia Adiutrice *coniugi dulcissime* solo diciotto anni furono la durata, con singolare espressione *senectus*, vecchiaia, della vita (IX, 25591, cim. di Priscilla). Diciannove ne ebbe in sorte Callidroma, *benedicta in Christo*; ma i predicati apposti all'esclamazione, *gremium totius bonitatis, autrix castissimi pudoris*, grembo di ogni bontà, generatrice di castissimo pudore, tanto materni, bastano a improntarne la figura, per testimonianza del coniuge (IX, 24357, cim. dei Giordani). Patrizia, *fidelis casta dulcissima prudens femina*, visse maritalmente quattro dei suoi ventuno anni *cum omne religione et castitate*, e fu deposta, sotto l'emblema della corona ravvolta dalla benda sacra, dal coniuge Cleopatro, *suo orfano nunc relicto*, con la promessa di fedeltà del *locus bisomus*, il sepolcro a due posti (V, 13196, cim. di una vigna sull'Appia). A Massima, venticinquenne, stata moglie sette anni, e nella *ecclesia* semplice fedele, è tributato l'appellativo *ancilla Christi*, dato a sé da Maria nel *Magnificat* (VI, 17284, cim. presso Villa Gordiani). Riecheggia il saluto stesso dell'angelo alla Vergine, quello di Mario Vitelliano a Primitiva: *ave, anima innocentissima*,



Grande Galleria nel cimitero di Domitilla.

kara coniunx, bibas in Christo, vivi in Cristo! (IX, 24103, cim. di via Salaria). Aria d'immortalità penetra e corre tutte le oscure gallerie inestricabili.

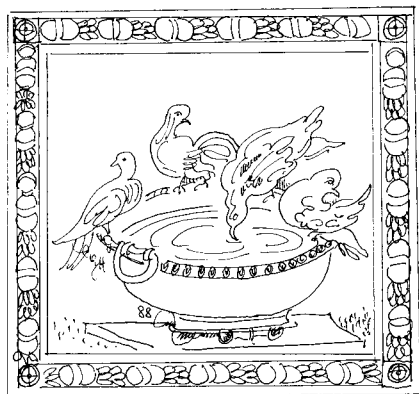
Del progressivo operare del seme, la buona nuova portata nel mondo, è indizio la stele marmorea, di provenienza ignota (ora in Vaticano), posta a una Giusta Calliste, e che reca ancora l'intitolazione *dis manibus*, Agli dei Mani. Al nome della coniuge e madre sono sottoposti quelli del marito e dei tre figli, in righe regolari; ma un'ultima, in caratteri minori e con incisione meno profonda, è stata aggiunta posteriormente, a segno della nuova fede accolta, *p(ax) Ie (su) Chr(isti)*. Una scritta tracciata sulla calce di chiusura d'un loculo, semplice riga, di ortografia non ineccepibile, introduce l'immagine autenticante cristiana: *Spes dormet in sonno pacis bona uxor* (VI, 17270, cim. di san Zotico). Sopra lastra marmorea, un'iscrizione in latino d'impronta similmente popolare per l'ortografia, anche se di qualche pretesa stilistica, enuncia in persona della defunta: *fuit mihi natibitas romana, nomen, si queres, / Iulia bocata so, que vixi munda cum byro meo / Florentio, cui demisi tres filios superstetes*. Ebbe a ricevere, come accadeva in quei primi secoli, il battesimo all'ultimo; e la catecumena fatta neofita arrivò con un respiro alla pace: *mox gratia dei percepit suscepta in pace neofyta* (IV, 11927, cim. dei santi Marco e Marcelliano). A una *materfamilias*, innominata, e che il coniuge Marcello onora con il titolo *domina mea*, questi attesta di averne avuto in undici anni di matrimonio dieci figli (la madre morì a trent'anni), e riconosce la splendida riuscita di essi dalle sollecitudini di lei, *per cuius bonos labores filii mei nitent*. Il verbo spicca solo, nel contesto di quella realtà familiare significativa, come semplice è il congedo *In pace!* (III, 9244, cim. di Domitilla). *Cum sanctis*. L'aspirazione più alta dell'anima assume quasi con-

sistenza nel desiderio di deposizione presso i corpi gloriosi dei martiri. Un titolo tracciato sulla calce di chiusura d'un loculo, da un coniuge senza nome che si rivolge alla moglie defunta con il delicato epiteto *virgynia* (equivalente a *quae nupsit virgo*, e di uso non raro), le invoca il refrigerio da Dio, da Cristo e dai « nostri signori », i santi eponimi del cimitero: *dulcis virgynia Babosa refrigeret tibi deus et Cristus / et domini nostri Adeodatus et Felix*. Con la data della morte, e il verbo per esprimere questa appare il più cristianamente soave, *venisti in pace...* (II, 6152, cim. di Commodilla). Un'altra iscrizione tinta in rosso poveramente, sul loculo di una Flavia Prima, aggiunge all'invocazione *dominus refrigeret spiritum tuum* un unico, segreto epiteto affettivo, che certo il marito usava, *miccirita kara*, forse richiamante la voce onomatopeica *miccire*, belare: e pare bello ritrovare qui l'umanità fino del vezzeggiativo (cim. di san Panfilo). A una Lucifera, *Lucifere co[n]iugi dulcissime*, portatrice realmente di luce, toccò il tributo delle espressioni meglio descrittive l'animo del rimasto nell'inenarrabile solitudine. *Omnen dulcitudinem cum luctu maxime marito reliquisset...*, per avere lasciato ogni dolcezza con il lutto più grande... (I, 1677, cim. di san Callisto). I termini paradossalmente commisti involgono la pacata fede della trascendente mèta. La Lucifera, quale ne sia il nome, precorre la via della salvezza.

NELLO VIAN

I testi sono tratti dalle due belle scelte, corredate di versione a fronte e annotate, di LIDIA STORONI MAZZOLANI, *Iscrizioni funerarie sortilegi e pronostici di Roma antica* [Torino, 1973; ristampa, 1982], G. Einaudi (I Millenni), e di CARLO CARLETTI, *Iscrizioni cristiane di Roma. Testimonianze di vita cristiana (secoli III-VII)* [Firenze, 1986], Nardini editore, Centro internazionale del libro

(Biblioteca patristica). Ne sono usufruiti generalmente le versioni e gli eruditi apparati. La stessa L. STORONI MAZZOLANI ha presentato inoltre, con un'animata introduzione storica, il lungo elogio d'una matrona romana detto impropriamente di Turia: *Una moglie*, Palermo, Sellerio [1982] (La memoria, 52).



Potrà il monumento sepolcrale di Nicolò V essere ricomposto?

Splendido per mirabili opere di architettura e di scultura fu nel Rinascimento l'aspetto dell'antica basilica costantiniana di San Pietro. Tante pagine di arte e di storia per mille anni, dal secolo IV al XIV, da Costantino (306-337) ad Arnolfo di Cambio (papa Bonifacio VIII, 1294-1303), avevano reso sempre più importante e ricca di nuove memorie l'opera del primo imperatore cristiano. Attraverso gli anni del secolo XV molti lavori si aggiunsero.

Maestri toscani, romani, lombardi lasciarono penetrare fra le strutture murarie vetuste il fresco zefiro di primavera della Rinascenza.

Si cominciò proprio dalla porta.

La porta centrale della basilica di Costantino fu adornata delle due valve in bronzo modellate e fuse da Antonio Averlino detto il Filarete (1400-1469), scultore, trattatista e architetto, che sarà anche autore dell'Ospedale Maggiore di Milano (1456-1465). A San Pietro operò durante il pontificato di Eugenio IV Condulmer, di Venezia, 1431-1447), dal 1423 al 1445.

Alto è il valore simbolico della porta in una chiesa: quanto più in San Pietro?

Canta infatti il Salmo 24, 7, 12 (trad. P.A. Vaccari, S.I., Torino 1953):

Attollite, portae, capita vestra, Alzate, o porte, i vostri frontoni,
et attollite vos, fores antiquae, alzatevi, o antichissime aperture;
ut ingrediatur rex gloriae. ha da entrare il re della gloria.
 «*Quis est iste rex gloriae?*». Chi è il re della gloria?
 «*Dominus fortis et potens,* Il Signore degli eserciti;
 «*Dominus potens in proelio.*» Egli è il re della gloria.

Vediamo ancora oggi i battenti in bronzo traslati e posti nel portale dell'attuale basilica da Carlo Maderno, nell'anno XV del pontificato di Paolo V, cioè nel 1620.

Nel 1432-33 Donatello scolpì in marmo il tabernacolo, che, già conservato nella Sagrestia dei Beneficiati, ammiriamo oggi nel museo del Tesoro di San Pietro.

All'interno della basilica vi erano eleganti opere di scultura e di architettura nello stesso tempo, ora marmoree, ora in bronzo. In marmo erano i monumenti sepolcrali di Nicolò V (Parentucelli di Sarzana, 1447-1453) e di Paolo II (Pietro Barbo, di Venezia, 1464-1471), eretto durante il pontificato di Sisto IV.

A quei sepolcri in marmo ancora attentamente custoditi, se pur nelle loro *membra disiecta*, presso la R.F.S.P., occorre aggiungerne due, celeberrimi, in bronzo, entrambi di Antonio del Pollaiuolo (1429-1498), orafo e poi scultore: quello di Sisto IV (Francesco della Rovere, O.F.M.C., di Savona, 1471-1484) e quello del di lui successore, anch'egli figure, Innocenzo VIII (G.B. Cibo, di Genova, 1484-1492¹).

¹ Sono state richiamate alla memoria alcune tra le più cospicue opere d'arte del Quattrocento, non già perché non siano note, ma perché il lettore, che per caso fosse avvezzo alle scarse descrizioni topografiche e archeologiche, possa con facilità aggiungere nella sua memoria alle certezze sull'antica forma e le strutture murarie costantiniane la ricchezza delle aggiunte del Rinascimento.

Circa il marmoreo sepolcro di Paolo II, giova che il lettore

Nel centro spirituale dell'antica Basilica Costantiniana, cioè sull'Altare Papale, sorgeva, a proteggerlo e a coprirlo con significato glorificante, il Ciborio di Sisto IV, o, almeno, detto « di Sisto IV »².

Questo onorava l'allora « ultimo » altare; noi oggi, com'è noto dal volume ufficiale degli scavi³ sappiamo bene

abbia presente il mio articolo: *La possibile ricomposizione del monumento sepolcrale di Paolo II*, in « *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* », vol. LV-LVI 1982, 1983, 1984, pp. 175-243 e XIII tavv. f.t..

² Sul ciborio quattrocentesco che sorgeva sopra l'Altare Papale nell'antica Basilica Costantiniana e Medioevale, vedasi P. L. SILVAN, *Il ciborio di Sisto IV nell'antica Basilica di San Pietro in Vaticano: ipotesi per una ideale ricomposizione*, e G. ZANDER, *Considerazioni su un tipo di ciborio in uso a Roma nel Rinascimento*, in « *Bollettino d'Arte* » n. 26, 1984, pp. 87-106.

Vedasi anche: *Roma 1300-1875. L'arte degli anni santi*. A cura di M. FAGIOLO e M.L. MADONNA (catalogo della mostra, Roma, palazzo Venezia, 20 dicembre 1984-5 aprile 1985), Milano, 1984, pp. 357-368, paragrafi di P.L. SILVAN e di G. ZANDER.

R.U. MONTINI, *Le tombe dei papi*, Roma 1957, n. 209 (Nicolò V), pp. 277-278; SERGIACOMO, *Descrizione delle Sacre Grotte Vaticane*, Roma 1921; J.B. de TOTH, *Grottes Vaticanes*, R.F.S.P., Città del Vaticano, 1955, pl. 51; egli attribuisce a Enea Silvio Piccolomini, papa Pio II dal 1458 al 1461, i distici dell'epitafio, p. 128; A. CIACCIO, *Vitae et res gestae Summorum Pontificum et S.R.E. Cardinalium*, Romae 1601-1602¹; 1630²; 1677³, più tomi; P. TOMEI, *L'architettura a Roma nel Quattrocento*, Roma 1942; V. GOLZIO e G. ZANDER, *L'arte in Roma nel secolo XV*, nella collana Storia di Roma, dell'Istituto di Studi Romani, vol. XXVIII, Bologna 1968; A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, vol. VI, *La scultura del Quattrocento*, Milano 1908; L. CIACCIO, *Scultura romana del Rinascimento*, in « *L'Arte* », 1906, fasc. 9, pp. 165-184.

³ B.M. APOLLONI GHETTI, A. FERRUA S.J., E. JOSI, E. KIRSCHBAUM S.J., *Esplorazioni sotto la Confessione di San Pietro in Vaticano eseguite negli anni 1940-1949*. Prefazione di Mons. L. KAAS; Appendice numismatica di C. SERAFINI, 2 voll., Città del Vaticano 1951.

la significativa sequenza sulla verticale, a cominciare dal basso: « muro rosso »; « trofeo » o « edicola del presbitero Gaio; « memoria » costantiniana; altare di San Gregorio Magno (590-604); altare consacrato nel 1123 da Callisto II (1119-1124); altare attuale, del 1594 (Clemente VIII Aldobrandini, 1592-1605).

Il ciborio, sulle quattro facce della parte superiore cubica a cupola, era adorno da eleganti rilievi marmorei che narravano, secondo il modo classico « a scena continua » la condanna e il martirio dei Principi degli Apostoli Pietro e Paolo.

Le eccellenti sculture, ricche di ricordi tratti dall'arte antica, accuratissime nei particolari, erano murate lungo l'esterno del muro absidale costantiniano e alto-medioevale, nell'ambulacro semianulare della *Confessio Sancti Petri*: quell'ambulacro, anch'esso eretto da San Gregorio (590-604), come il di lui primo altare fisso della Basilica, costituiva la cripta, prototipo delle altre cripte altomedievali di Roma, studiate e commentate dal prof. B.M. Apollonj-Ghetti. L'innalzamento di livello e l'altare di Callisto II comportarono il rialzamento del muro semicircolare gregoriano, concentrico e interno al semicerchio dell'antica abside costantiniana. Più tardi, all'esterno del muro absidale di Costantino fu adattato l'emiperibolo di Clemente VIII: là le sculture erano poste lungo la parete cilindrica, e davano la netta, ma ingannevole impressione, di essere state modellate su lastre non verticali e piane, ma curve: effetto ottico lontano dalla verità, determinato tuttavia e dalla parete e dalla volta ad anello.

Quelle sculture, soggette al pericolo di deterioramento per usura toccate com'erano da moltitudini di persone che percorrevano quel corridoio, delicatamente rimosse, furono concesse in prestito per due esposizioni, nelle quali figurarono con grande prestigio.

Tra le opere del Rinascimento, inoltre, nella Basilica Costantiniana debbono essere ricordati il reliquiario di Sant'Andrea, e quello detto Ciborio del Volto Santo. Esso, dopo la demolizione della parte occidentale della basilica, accolse la cuspide della lancia di Longino, insigne reliquia inviata dal Sultano Turco in dono a Innocenzo VIII⁴.

Chi abbia potuto osservare, attraverso la serie dei volumi annuali « Attività della Santa Sede », Relazioni della Reverenda Fabbrica di San Pietro, quanto è stato fatto negli ultimi dodici anni (1975-1987), avrà notato con soddisfazione come furono riunite, ricomposte, o almeno riavvicinate le singole parti di non pochi monumenti⁵.

Questi primordi lusinghieri, uniti alle giustificazioni che tra poco verranno fornite, lasciano sperare che, forse, il monumento sepolcrale di Nicolò V possa essere ricomposto.

Quel Pontefice fu, come tutti sanno, un promotore del rinnovamento delle arti; protesse Leon Battista Alberti; ebbe il coraggio d'incominciare la basilica nuova, con la co-

⁴ Medesima bibliografia di cui alle prime righe della nota 2. Si noti che, nella figura in bronzo benedicente, del Pollaiuolo, Innocenzo VIII ha in mano la reliquia della cuspide della Santa Lancia. Su questo monumento, su com'era in origine secondo un disegno che lo ricordava e che è conservato al *Kupferstichkabinett* di Berlino, si vedano: M. SALMI, *L'arte italiana*, Firenze 1953¹, 1956². In questa seconda edizione, vol. II, p. 536, fig. 809, saggio di corretta ricomposizione in un fotomontaggio, secondo la proposta di Domenico Gnoli. Del medesimo M. SALMI si consulti anche *Arte fiorentina del primo Rinascimento*, Firenze, 2^a edizione, p. 49, fig. 26.

⁵ In un opuscolo conservato negli uffici Amministrativo e Tecnico della R.F.S.P. dal titolo *Illustrazione delle principali opere realizzate dalla R.F.S.P. per la Basilica Vaticana nel decennio 1975-1984*, S.E. Mons. LINO ZANINI, Arcivescovo, Nunzio Apostolico, Delegato della medesima Rev.da Fabbrica illustra, con elementi di stampa tratti dai volumi *Attività della Santa Sede*, l'opera svolta finora; il resto trovasi nei volumi che seguirono.

struzione della nuova tribuna affidata al Rossellino, e l'abbattimento dell'antica Basilica Costantiniana, e la decisione di ricostruirla in forme nuove, rinascimentali⁶.

Il fotomontaggio che qui presentiamo parla da solo (fig. 1). Tutte le parti dei pilastri — tre le nicchie con figure a sinistra, tre nicchie con figure a destra —, il sarcofago, la figura giacente del Pontefice, l'angelo superiore volante di sinistra, uno dei due destinati a reggere lo stemma, esistono; sono ben custodite; si mantengono in condizioni soddisfacenti; non richiedono interventi onerosi di restauro, ma solo piccoli lavori di ordinaria manutenzione.

Aggiunte neutre (ci sembrano consigliabili in travertino) — sono da farsi, per motivi di necessario supporto statico e di opportuna continuità di linee architettoniche, solo là, dove — nel fotomontaggio — puntini disseminati distinguono le lacune da integrare.

Per identificare le varie membrature, ora separate, del monumento, ci siamo valse, quasi fosse uno schema, dell'incisione di Sarti e Settele, 1840⁷.

⁶ Cfr. VESPASIANO DA BISTICCI, *Vite di uomini illustri del secolo XV*, a cura di Paolo D'Ancona ed Erhard Aeschlimann, Milano 1951; parte prima, Pontefici, Re e Cardinali, Nicola V Papa, pp. 21-47; T. MAGNUSON, *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, Stockholm, 1958; ivi, pp. 351-362, Appendix, *Excerpt from Giannozzo Manetti's Biography of Nicholas V concerning the Building Activity and Architectural Projects of Pope*.

⁷ *Ad Philippi Laurentii Dionysii opus de Vaticanis criptis Appendix in qua nova cryptarum ichnographica tabula adiectis notis illustratur auctoribus AEMILIANO SARTI et IOSEPHO SETTELE in Romano Archigymnasio professoribus*, Romae, 1840, Tab. XXXV; testo n. 6 p. 16, dove si legge quanto segue.

AD NUMERUM 6, Dionysius tab. XX, n. 1.

Matthaeum apostolum statuam istam referre, et ornasse olim Nicolai V. monumentum adposita inscriptio docet; de cuius orna-

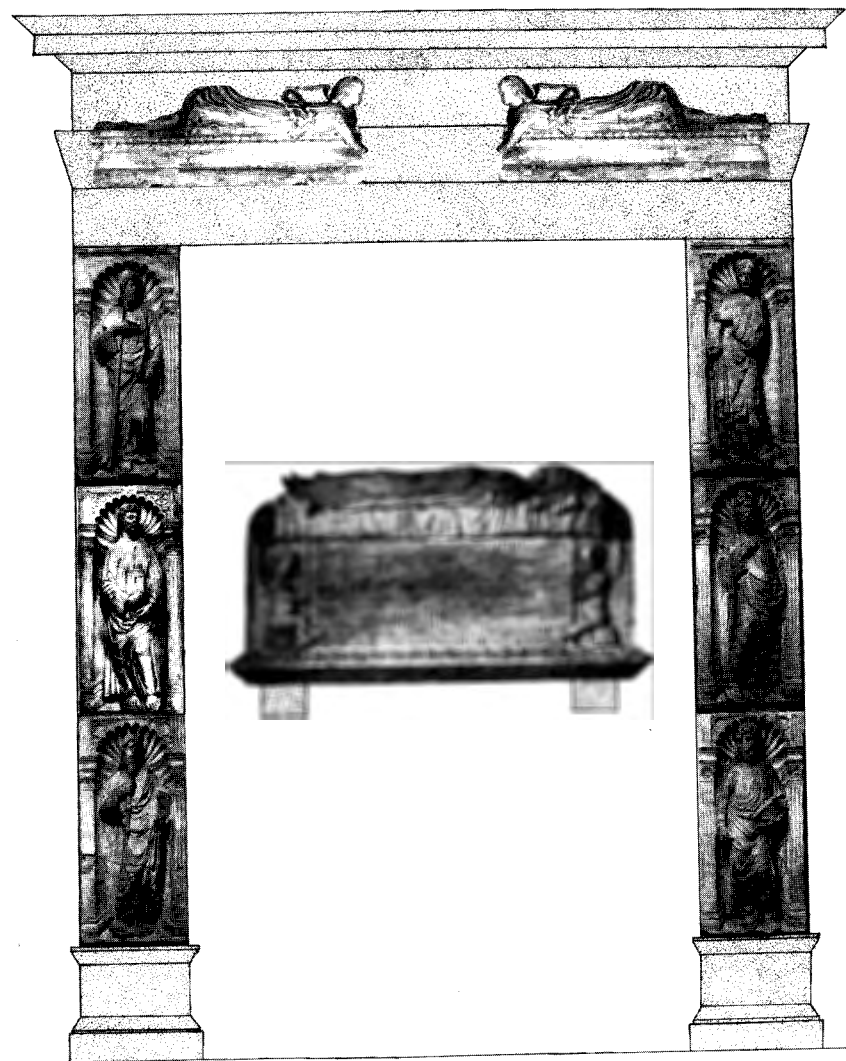


Fig. 1. Monumento sepolcrale di Nicolò V (1447-1453), un tempo collocato nell'antica basilica costantiniana di San Pietro. Saggio di restituzione: fotomontaggio. (Le singole fotografie furono eseguite dal Signor Antonio Solazzi).

Al n. 104 sia nella pianta di Alfarano, sia in quella del Ferrabosco, è indicato il *sepulcrum Nicolai V, translatum*, cioè la « sepoltura di Nicolò V, trasportata ».

mentis et situ quid investigantibus nobis innotuerit, heic proferemus.

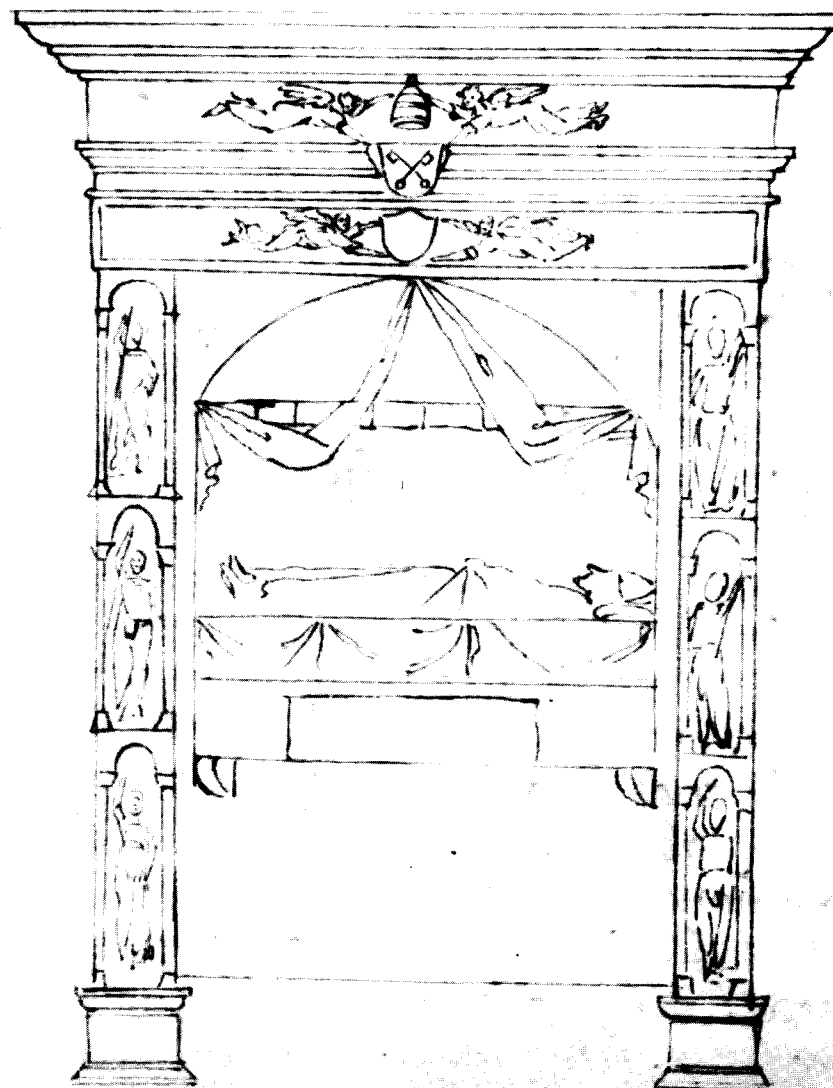
Ac primum quidem monumentum illud, operis non inelegantis, Alpharano teste situm erat antiquitus ad dexteram ostii, quod in sacrarium intromittebat, unde translatum postea fuit in locum, quem idem Alpharanus in ichnographia sub numero 104. his verbis designat: « Sepulcrum Nicolai V. translatum. »

Ad eius vero ornamenta quod adinet, non omnia sunt certa prorsus et explorata. Non magnam enim fidem meretur monumenti huius ea delineatio, quae apud Ciaconium (tom. II, p. 967) occurrit, perinde ac reliquae omnes in eo libro eiusdem generis; quippe quae anno demum 1677. tertiae illius operis editioni additae fuerint, cum ab aliquot iam annis monumenta ipsa fuissent disiecta.

In huius Appendicis tabula XXXV, num. 1. aliud huiusce monumenti schema exhibemus, e grimaldiani codicis folio 23. desumptum; quod eo consilio factum a nobis est, ut inde perspiciatur, quantum a ciaconiano schemate differat, et quam parum fidendum sit Ciampinio (apud quem tabula XVII. littera E delineatum extat) qui grimaldianum quidem codicem consuluit, verum negligenter nimis et oscitanter descripta ex illo schema repraesentavit. Atque ex eo manifestum quoque fiet id, quod in preefatione §4 monuimus, schemata scilicet illa, quae in laudato codice inveniuntur, rudia admodum et imperfecta esse, neque ullam singularum cuiusque monumenti partium accuratam ex illis notitiam haberi posse.

Hanc vero statuem ad Nicolai V. monumentum pertinuisse a vero non abhorret, cum ex Grimaldii schemate (vide tab. Append. XXXV num. 1.) sex statuas in eius parastatis fuisse colligatur, et in cryptis etiamnunc totidem numero statuae supersint, eiusdem omnes artificii et magnitudinis, quas adpositae inscriptiones docent in Nicolai V. monumento extituisse.

Iuvenies illas numeris 17. 20. 46. 60. 63. deinceps notatas, quarum prior Ioannem apostolum, sequentes duae Iacobum Zebedaei, et Iacobum Alphaei repraesentant: postremae duae apostolorum quidem statuae videntur, verum quinam ii sint, non satis liquet.



Monumento sepolcrale di Nicolò V.

Tiberio Alfarano da Gerace, canonico « beneficiato » di San Pietro⁷, dove tratta *de posteriori minori navi sinistra*, cioè, in termini moderni, dell'estrema navata minore settentrionale dell'antica basilica, spiega che, lungo quella parete, all'altezza corrispondente alla colonna tredicesima, a contare cominciando dalle paraste attestate al transetto e a procedere verso Est, vi era una porta: lì ai suoi giorni fu trasportato il sepolcro di quel grande papa: « *Iuxta praedictum locum ubi erat Altare sanctae Agathae, nunc Marcelli secundi sepulcrum, sequebatur alius aditus, quo ad duas alias (y, z) extra lateres Basilicae iter patebat, quarum nomen et conditor usque modo latet nos; demum dicto aditu clauso nostris diebus fuit illuc tranvectum ex Basilicae ruinis eximium Nicolai quinti marmoreum mausoleum (104) quando veteris Basilicae pars demoliebatur, et sub tabula marmorea positum eius Corpus intra concham marmoream ante dictum mausoleum* ».

« *Prope dictum aditum, nunc Nicolai quinti mausoleum, erat antiquitus Altare (105) sanctae Mariae della Misericordia nuncupatum...* ».

L'Alfarano faceva disegnare la sua pianta nel 1571; essa fu stampata però nel 1590; le edizioni di Martino Ferrabosco sono del 1620, del 1684, del 1750-54, del 1812⁸.

⁷ T. ALPHARANI, *de Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, con introduzione e note del dott. Michele Cerrati, Roma 1914, p. 97.

⁸ MARTINO FERRABOSCO, *Architettura della Basilica di San Pietro* [...] espressa e intagliata in più tavole da Martino Ferrabosco, per commissione di Monsignor Giovanni Battista Costaguti, Roma 1620¹; La medesima, di nuovo data in luce da Monsignor Gio. Battista Costaguti juniore, Roma 1684², e, ancora, nel 1750-54³; FILIPPO GILLI, MARTINO FERRABOSCHI, *Architettura della Basilica di San Pietro in Vaticano* [...], Roma 1812; Cfr. L. BELTRAMI, *Martino Ferrabosco*, in « L'Arte », n. 29 (1926), pp. 23-37.

Giacomo Grimaldi (1560-1623), che scriveva intorno al 1619, giacché presentò il suo manoscritto al papa Paolo V il 29 maggio 1620 nel decimosesto anniversario dell'incoronazione del pontefice, precisa¹⁰ che, lungo la parete settentrionale dell'antica nave del Sudario i monumenti si allineano, da ovest a est, nel seguente ordine: Marcello II; Nicolò V; sacello di San Marco Evangelista, dotata da Paolo II; sepolcro di Paolo II; sacello della Santa Lancia di Innocenzo VIII; sepolcro di Innocenzo VIII. Al sepolcro di Nicolò V somigliava, per tipo architettonico quello Piccolomini.

Il Grimaldi ebbe ad assistere all'esumazione delle spoglie mortali di Nicolò V, avvenuta il giorno di lunedì 11 settembre 1606 alle ore 17,30. Questo è infatti il titolo delle annotazioni del notaro: « *Exhumatio cadaveris Nicolai papae quinti die lunae, XI septembris MDCVI, hora XVII cum dimidio* ». Seguono:

Nota a. Hoc sepulcrum cum corpore pontificis fuit translatum in navem sanctissimi Sudarii e priore loco veteris basilicae.

Nota b. Hoc epistaphium.

- 1 HIC SITA SVNT QVINTI NICOLAI ANTISTITIS OSSA
AVREA QVI DEDERAT SAECVLA ROMA TIBI.
- 3 CONSILIO ILLVSTRIS, VIRTUTE ILLVSTRIOR OMNI,
EXCOLVIT DOCTOS, DOCTOR, IPSE, VIROS.
- 5 ABSTVLIT ERROREM QVO SCHISMA INFECERAT ORBEM
RESTITVIT MORES, MOENIA, TEMPLA, DOMOS.

¹⁰ GIACOMO GRIMALDI (1560-1623), *Descrizione della Basilica antica di San Pietro in Vaticano*, Codice Barberini Latino n. 2733. Edizione e note a cura di Reto Niggli. Biblioteca Apostolica Vaticana, 1972 (Codices e Vaticanis selecti / quam simillime expressi / iussu / Pauli PP. VI / consilio et opera / Curatorum Bibliothecae Vaticanae / volumen XXXII).

- 7 TVM BERNARDINO STATVIT SVA SACRA SENENSI
SANCTA IOBELEI TEMPORA DVM CELEBRAT.
- 9 CIXIT HONORE CAPVT FRIDERICI ET CONIVGIS AVREO
RES ITALAS ICTO FOEDERE COMPOSVIT.
- 11 ATTICA ROMANAE COMPLVRA VOLUMINA LINGVAE
PRODIDIT. EN TVMVLO FVNDITE THVRA SACRO.

Si tratta di sei distici elegiaci, cioè di dodici versi; abbiamo controllato il diligente testo trascritto dal Grimaldi che è risultato esatto.

Circa l'origine del tipo di pilastro marmoreo a blocchi adorni di nicchie terminanti a conchiglia e sovrapposte, non sarebbe forse del tutto errato indicare, a Siena, nella piazza del Campo, il completamento superiore, rinascimentale, di A. Federighi della « Cappella di Piazza ». Era stata eretta nel 1348-1376 ai piedi della Torre del Mangia. I quattro pilastri gotici trecenteschi si compongono di: a) piedistalli; b) nicchie archiacute trilobate, ora con, ora senza statue di santi; c) sopraelevazione e coronamento databili al 1468, del Federighi: il basamento ha i piedistalli a festone e cherubino; d) nicchie rinascimentali a conchiglia, senza statue, inquadrare da elegante, esile ordine di paraste corinzie e trabeazione; e) stemmi entro corone nei triangoli curvi ai lati del grande arco; f) una ben calibrata trabeazione di coronamento, composta delle tre parti canoniche, architrave, fregio, cornice, commisurata all'intera altezza della cappella stessa. Il fregio è adorno di un ricco altorilievo.

L'idea, si può credere, passa ad altari e a monumenti sepolcrali del Rinascimento. Possono essere ricordati: a Venezia, in Santa Maria Gloriosa dei Frari, il monumento al Doge Nicolò Tron, di Antonio Rizzo, scultore-architetto veronese (notizie dal 1465 al 1498); cinque zone sono sovrapposte: podio o piedistallo, un binato di paraste, quattro ordini di nicchie ai due stipiti laterali, una sorta di loggia

al coronamento, il grande arco superiore, con due angeli stanti, ai lati, a mo' di acroteri.

Ancora a Venezia, tra il 1476 e il 1480, Pietro Lombardo erige a Venezia (1476-1480) nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo il monumento al Doge Pietro Mocenigo; in basso, un grande basamento con l'iscrizione nel mezzo; sopra un alto arco, dentro il quale tre statue sostengono il sarcofago, e altre statue, dietro, formanti un gruppo simmetrico; ai lati, un poco arretrati, due stipiti a tre ordini di nicchie sovrapposte; una trabeazione di coronamento, che si profila a sporgere sopra il corpo centrale ad arco, e si arretra sopra gli stipiti: un attico con timpano curvo al di sopra.

A Roma Andrea Bregno nell'architettura marmorea che racchiude la pala d'altare di Santa Maria del Popolo, usa, ai lati dell'arco, due pilastri con ordini architettonici sovrapposti che inquadrano nicchie coperte da semicatini a conchiglia.

Dopo la morte di Nicolò V il cardinale Pietro Barbo, che più tardi sarà il papa Paolo II ordina di costruire la tomba di Eugenio IV; essa si comporrà, nei pilastri, di nicchie sovrapposte; oggi la si può vedere nell'oratorio dei Piceni a San Salvatore in Lauro.

Allo stesso tipo appartengono i sepolcri marmorei di Pio II Piccolomini (papa dal 1458 al 1464), già elevato (1470-1475) nella cappella di Sant'Andrea nell'antico San Pietro, e di Pio III (Francesco Todeschini Piccolomini, papa nel 1503), entrambi traslati dalla Basilica Vaticana alla chiesa di Sant'Andrea della Valle. Nacque così, col monumento di Nicolò V, un esempio architettonico di alto prestigio, oggi custodito nelle Sacre Grotte e ricordato nelle descrizioni delle guide¹¹.

¹¹ Rivedasi la nota 2.

Il monumento funerario presenta tre generi di valori, naturalmente fusi in uno, e cioè: una grandissima importanza storica, avuto riguardo alla personalità del papa, cui si riferisce¹²; un valore artistico, come opera pertinente alla fioritura del Rinascimento toscano-romano; infine un valore di testimonianza storica per la sua nobile epigrafe metrica, che alcuni ritennero con fondati motivi dettata dal grande umanista Enea Silvio Piccolomini, senese, che fu papa Pio II (1458-1464). L'epigrafe è davvero un capolavoro letterario, degno di essere a lungo meditato.

Esaminiamo più da vicino il monumento.

Il sarcofago, trasportato nel nuovo sito come sopra è stato ricordato, proveniva da un luogo dell'antica basilica che non ci è stato tramandato dall'Alfarano. Nella collocazione nuova, che ebbe ad assumere, il sarcofago era posto in alto, sopra una porta, ed era sostenuto da mensole che sono andate perdute. Dovevano essere robuste e in marmo: se antiche o moderne, non sappiamo.

Porta e sarcofago marmoreo erano inquadrati entro una intelaiatura architettonica che si componeva di due bassi basamenti con cornici modanate all'appoggio e al coronamento; sopra questi sorgevano due stipiti di marmo, larghi m. 0,60 e alti 3,85. Ognuno dei due stipiti o meglio pilastri, che Sarti e Settele chiamarono (1840) in modo alquanto inesatto « parastates », si compone di tre blocchi parallelepipedi adorni sulla faccia frontale ciascuno di due piccole paraste dai capitellucci composti, trabeazione, nicchia semicilindrica dalla calotta a quarto di sfera decorata a conchiglia. Le sei figure nelle sei nicchie furono interpreta-

te come San Giacomo Apostolo (o Maggiore); San Tommaso; San Filippo; San Giacomo Minore; San Matteo; San Giovanni Evangelista.

I due stipiti sostenevano, come appare dalla citata incisione del 1840, che tuttavia ha per fonte lo schizzo del Grimaldi, un grande architrave marmoreo. Esso aveva nel mezzo lo scudo di uno stemma, sostenuto, di qua e di là, da due angeli volanti. Collarino, gocciolatoio e cimasa costituivano la cornice di coronamento. Nel mezzo di detta cornice lo stemma papale con le chiavi del papa Nicolò quinto.

Ed ecco nasceva qui, a credere a Giacomo Grimaldi e, insieme, a Sarti e Settele, un'anomalia incredibile. Al di sopra della cimasa di terminazione sottostante si estendeva una seconda fascia, alla quale non saprei se dare il nome di un secondo fregio oppure di attico: conteneva essa la tiara nel mezzo, proprio sopra lo stemma, e altri due angeli volanti « reggi-stemma », ciascuno con un braccio elevato alla tiara e l'altro abbassato allo stemma papale scolpito come sovrapposto alla cornice sottostante e fuso con essa. Il disegno (fig. 2) è ben più chiaro della mia faticosa descrizione.

Quanto rimane (rivedasi la parte superiore di sinistra del fotomontaggio nella *fig. 1*) mostra in realtà le modanature tipiche di un architrave o epistilio. Se così fosse, la composizione architettonica che ne deriverebbe, pur rimanendo nel campo della paratassi e non della sintassi, sarebbe meno scorretta. Siccome, in quanto a forme architettoniche del primo Rinascimento, Roma è in lieve ritardo rispetto a Firenze, la licenza poetica potrebbe spiegarsi con le parole, che Vitruvio adopera a proposito di certe asperità arcaiche: *cum etiantum non esset symmetriarum ratio nata*. Qui noi potremmo dire che un vero canone accademico sugli ordini architettonici in quell'epoca ancora acerba non

¹² Una notevole biografia del Papa Nicolò V può leggersi nella *Storia della Città di Roma nel Medioevo* di Ferdinando Gregorovius. Sebbene protestante, quel grande storico traccia un quadro dal quale la figura di quel Pontefice emerge con caratteri positivi.

si era ancora affermato. Diverrà stabile e certo solo dopo Giulio II e specialmente al tempo di Paolo III.

Nei due piedistalli di base era iterato lo stemma di Filippo Calandrino, cardinale di Bologna, come scrisse Grimaldi (op. cit., p. 216, fig. 95 e anche fig. 60): *Exemplum sepulcri Nicolai V a Philippo Calandrino Cardinale Bononiense [sic], ut stemmata eius marmorea in stilobatis indicant fratri carissimo posuit.*

Sarà stata notata, nel fotomontaggio, un'assai sospetta simmetria speculare dei due angeli volanti reggitemma in bassorilievo. Occorre spiegare che non è vero. Di angeli ve n'è uno solo. Dal negativo della fotografia è stata stampato un positivo invertito destra-sinistra e incollato sul fotomontaggio al fine didascalico di dare una più precisa e realistica impressione dell'insieme: nella ricomposizione reale ci si dovrà astenere, secondo i giusti principi teorici del restauro, dal riprodurre quell'angelo, e ci si dovrà limitare all'integrazione, neutra e non in marmo, della sola architettura.

Tra i ricordi indiretti della tomba di Nicolò V vi è anche l'incisione del Ciacconio, già commentata negativamente nell'Appendice al Dionysio da Sarti e Settele come fu da noi qui riportato nella nota: noi di 147 anni più giovani di quei due Autori, pur condividendo il giudizio sulla scarsissima attendibilità nel dettaglio delle incisioni del *Romanorum Pontificum et S.R.E. Cardinalium*, potremmo dare, degli errori, spiegazioni, se non giustificazioni, d'ordine critico-artistico.

Da un punto di vista operativo è facile convincersi come alla ricomposizione del monumento sepolcrale del grande pontefice che celebrò il giubileo del 1450 nulla si opponga: le parti chiaramente espresse nel fotomontaggio sono disponibili, alcune di pertinenza della R.F.S.P. e in suo possesso, altre, in prestito ai Sacri Palazzi, nei contorni delle « Sale del Sinodo ». Non manca nulla.

Le parti d'inquadratura architettonica possono essere ricomposte con gli elementi scultorei originali. Il sarcofago, invece, va lasciato nelle Sacre Grotte, perché racchiude ancora le spoglie mortali del pontefice. Invece dell'originale, potrà essere collocato un calco in gesso o in resine.

Quanto al luogo dove l'opera, per dirlo col poeta, « *ri-vestirà sue membra e sua figura* », altrove scrissi¹³ come e dove il vecchio Museo Petriano possa rinascere. In esso, posso forse osare di anticipare, si auspica che in una sala si eriga nuovamente dopo oltre mezzo millennio il monumento di Paolo II, in un'altra il Ciborio di Sisto IV, per non dire altro: allora anche il marmoreo sepolcro di Nicola V starebbe assai degnamente a ricordare il principio delle antiche glorie del Rinascimento a Roma.

GIUSEPPE ZANDER

¹³ G. ZANDER, *La breve vita del Museo Petriano (1925-1966): una proposta per la sua rinascita*, in « Saggi in onore di Guglielmo De Angelis d'Ossat », a cura di Sandro Benedetti e di Gaetano Miarrelli Mariani con la collaborazione di Laura Marcucci.

Università degli Studi di Roma « La Sapienza », Dipartimento di storia dell'architettura, restauro e conservazione dei beni architettonici. Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura, nuova serie, fascicoli 1-10 (1983-1987), pp. 607-616.

Sul vecchio, distrutto edificio, progettato da G.B. Giovenale, vedasi l'interessante studio di G. SACCHI LODISPOTO in « Strenna dei Romanisti », Roma 1987.

MARIO ADRIANO BERNONI

Se ripensiamo alla sua vita e alle opere che ci ha lasciato dobbiamo davvero concludere con l'antico ammonimento nomen omen, perché pochi uomini ci è accaduto di incontrare che, come lui, abbiano portato nel nome — e, nel suo caso, proprio nella duplicità del nome — il segno della loro personalità e quindi del loro destino. Il primo esprimeva la sua passione per Roma, quasi previsione ed auspicio di quanto egli ha operato in tanti campi, da quello radiofonico, a quello degli studi e a quello giornalistico, nei confronti di questa città; il secondo nome, quello dell'imperatore che ebbe cara, come nessun altro mai, la città di Tivoli, era il segno di uno spirito sempre volto alle memorie e all'amore del luogo natio. E, sotto un diverso aspetto, i due nomi erano anche specchio della duplice anima della sua Tivoli, che con un volto guarda perennemente a Roma che risplende nella pianura distesa dal suo colle al mare e con l'altro contempla la valle santa che, giunta ai cenobi di Benedetto e Scolastica, si perde poi nelle vertigini mistiche del Santuario della Trinità.

Anche in questo lo ritroviamo e cioè nella sua profonda religiosità, che dalla sua moderna abitazione gianicolense lo spingeva a scendere nella vecchia Roma, in quella chiesa delle Stimate, dove ancora il suono delle campane scandisce le ore, dove i secoli parlano con le lapidi e le memorie, dove con l'odore dell'incenso egli respirava una mistica e romanissima aria di luminose «Quarantore» e di Rosari che riscaldavano il cuore nelle umide serate invernali.

Egli forse sarà soprattutto ricordato per esser stato l'inventore, il redattore, l'animatore di quella «Radio Campidoglio», sorta tra le rovine della guerra e che per tanti anni fu una delle trasmissioni più amate e seguite, nonché capostipite e modello di tante altre — sue e di altri — che Roma, le sue vicende e i suoi monumenti ispirarono a questo mezzo di comunicazione.

Passando al settore della stampa, vorremmo ricordare come egli fondò e diresse — e mantenne con i suoi soli e personali mezzi — la rivista «Pantheon», una testimonianza non dimenticabile della sua passione e del suo lavoro di ricerca in materia romanistica, che per decenni hanno trovato espressione in tanti articoli e saggi apparsi su riviste e su vari quotidiani romani, in particolare sul «Momento», dove cominciarono ad apparire quei suoi rigorosi e brillanti saggi di filologia romanistica, ai quali lavorò per tanti anni e che ebbe modo di riunire in volume — con opera davvero meritoria — poco prima di lasciarci.

Dicevamo prima della sua anima romana e tiburtina eternamente e felicemente divisa tra i due amori della sua vita intellettuale e a tal proposito ci sembra emblematico il fatto che mentre egli stampava col titolo «Voci romanesche, origine e grafia» quel suo vero e autentico dizionario etimologico del nostro dialetto, apparivano in libreria i suoi saggi intorno a due personaggi — questa volta stranieri di nascita — ma che trovarono, anche loro, in Roma e in Tivoli le loro patrie dell'anima. Parliamo di Franz Liszt e del principe cardinale di Hohenlohe, entrambi legati poi ad un'altra figura di romantico rilievo e cioè la principessa Carolina di Wittengstein, unita da un celebre amore al grande musicista e poi da vincoli di parentela col porporato.

Il dizionario etimologico e i saggi su Liszt e Hohenlohe sono state le sue ultime opere; dopo di esse la sua penna si è fermata, come se egli stesso le avesse poste a suggello della sua vita.

Manlio Barberito

FILIPPO CARAFFA

Si è spento a Roma il 2 dicembre, poco prima di compiere i 79 anni, Monsignor Filippo Caraffa. Nato a Sezze Romano il 1º gennaio 1909 da una famiglia originaria di Filettino, aveva svolto i suoi primi studi ad Anagni; successivamente era entrato nel Pontificio Seminario Maggiore Romano ove sarebbe rimasto per oltre 21 anni, dapprima come studente, poi come economo, infine come Vicedirettore. Nel 1929 si laureava in Filosofia presso la Pontificia Università Lateranense, presso la quale conseguiva anche, nel 1935, la laurea in Teologia; la sua tesi, pubblicata nel 1940, rimane uno dei testi fondamentali sul Monachesimo Florense. Anche questo prestigioso Ateneo, come era avvenuto per il Seminario Romano, vedrà più tardi una sua lunga frequentazione: vi tornerà infatti come professore. Nel 1936 diveniva Vicedirettore del Seminario Romano, incarico che terrà fino al 1948 e nel quale avrà modo di esprimere tutte le sue capacità e la sua umanità. Queste doti si riveleranno soprattutto nei difficili anni della guerra, allorché le zone che godevano dell'extraterritorialità costituirono un rifugio più o meno clandestino per numerose persone. Parlando di quel periodo ricordava che mai come allora il Seminario Romano era stato così affollato e non certo, aggiungeva con quel suo cordiale sorriso, per un incremento delle vocazioni.

Nel settembre 1948 diveniva Preside del Liceo Ginnasio di S. Apollinare e Rettore del Pontificio Seminario Romano per gli Studi Giuridici. Nel 1953 lasciava Roma e queste istituzioni, dove già aveva avuto modo di mostrare le sue grandi doti di educatore, per assumere la carica di Vicario Generale della prelatura e del Pontificio Santuario di Pompei. Per altezza di ingegno e virtù morali avrebbe potuto senz'altro ben figurare in sempre più alti incarichi e responsabilità, ma la sua vera vocazione e la missione alla quale era destinato era quella di maestro e di guida per i giovani. Nel 1956 tornava infatti a Roma ed iniziava la sua lunga attività di docente nella Pontificia Università Lateranense. Assumeva in quell'anno la cattedra di Agiografia, magistero che continuerà ininterrottamente fino al 1980, allorché si ritirò avendo raggiunto l'età della quiescenza; per diversi anni, inoltre, affiancherà a questo gli incarichi di professore di Pastorale Patristica, di Storia della Pastorale e di Storia della Chiesa.

I suoi campi di indagine, oltre all'Agiografia,, variavano dalla storia del Monachesimo e della Chiesa allo studio dei personaggi, delle istituzioni e delle vicende civili e religiose di Roma e del Lazio meridionale. La sua bibliografia comprende, oltre a 140 voci, la collaborazione a diverse enciclopedie (*Enciclopedia Cattolica*, *Bibliotheca Sanctorum*, *Dizionario dei Concili*, ecc.) e a numerose riviste e periodici (*Archivio della Società Romana di Storia Patria*, *Benedictina*, *Bollettino dell'Istituto di Storia ed Arte del Lazio Meridionale*, *Lunario Romano*, *Rivista Diocesana di Roma*, *Alma Roma*, *Strenna dei Romanisti*, ecc.).

Come ebbe a dire Sue Eminenza il Cardinale Pietro Palazzini, il 16 maggio scorso, allorché in occasione di una solenne cerimonia gli fu conferita la cittadinanza onoraria di Anagni e venne presentato un volume di scritti in suo onore, quand'anche Monsignor Carraffa non avesse fatto altro nella sua feconda esistenza di studioso basterebbe la sola « *Bibliotheca Sanctorum* » a costituire un imperituro ed eccezionale titolo di merito. Questa grande enciclopedia agiografica, edita a cura dell'Istituto Giovanni XXIII, fu da lui diretta instancabilmente tra il 1959 ed il 1970 e, per un aggiornamento negli anni 1986-87 e costituisce oggi un riferimento essenziale non solo per la materia agiografica ma anche per gli studi storici ed iconografici in genere.

Nel Gruppo dei Romanisti era stato cooptato, per i suoi grandi meriti di studioso e di divulgatore, nel 1980; del Gruppo era diventato ben presto oltre che un cordiale compagno di lavoro intellettuale anche una guida spirituale, non mancando di far sentire la sua parola di fede come appunto in occasione della tradizionale Messa che veniva tenuta nel mese di novembre nella chiesa di S. Maria dell'Orto. Quest'ultima domenica di novembre, appena tre giorni prima della sua morte, al momento dell'Omelia, dopo un caldo ricordo dei Romanisti scomparsi durante l'anno, si era lasciato andare ad una breve e pur lucida ed appassionata « lezione » sui rapporti tra Chiesa Trionfante, Chiesa Purgante e Chiesa Militante; con le sue parole così chiare e così semplici ci ricordò come i legami di affetto che ci uniscono alle persone care non vengano interrotti dalla morte, ma che anzi, grazie alle preghiere e alle nostre azioni, tali legami possano essere ancora assai stretti e consolanti.

Nella sua attività di religioso e di studioso, nel suo itinerario umano tra i due poli della cultura e della fede seppe sempre tro-

vare un giusto equilibrio di cui era segno esteriore quel suo sorriso così cordiale ed accattivante, così sereno e così rasserenante.

Pierluigi Lotti

CARLO ALBERTO FERRARI DI VALBONA

A 23 anni si laurea in chimica industriale e successivamente compie ricerche sulla psicologia del lavoro, argomento che gli valse nel 1929 la libera docenza.

Allo scoppio della II guerra mondiale lasciò importanti attività già intraprese e, con le Armi Navali, fu a Tobruk a terra e a bordo dell'incrociatore San Giorgio. Rimpatriato per malattia, prestò servizio al Ministero della Marina e nel 1943 fu inviato presso l'Ambasciata Italiana a Berna con delicati compiti presso le Autorità Alleate e quindi aggregato come ufficiale di collegamento alle Forze Armate USA nel teatro di operazioni del Mediterraneo.

Decorato con due croci di guerra, due medaglie di bronzo e una medaglia d'argento al valor militare. Tornato alla vita civile nel 1945, riprese le attività industriali sospese nel periodo bellico e a queste aggiunse un'appassionata attività agricola. Dal 1960 al 1968 fu presidente del Coro polifonico romano al Gonfalone, antica sede della Confraternità di ugual nome e ne curò con competenza il restauro. Il Ministero della Pubblica Istruzione lo nominò Ispettore onorario dei monumenti per la Provincia di Roma.

Appassionato difensore dei diritti italiani sulla scalinata della Trinità dei Monti e zone circostanti, pubblicò due importanti studi frutto di lunghe e minuziose ricerche su curiosità storiche e odierne realtà: « I viventi diritti dell'Italia a Palazzo Farnese alla Scalinata ed alla Trinità de' Monti in Roma », Edizioni d'arte Bestetti, Roma 1965; « La Trinità de' Monti », Edizioni d'arte Bestetti, Roma 1966.

Venticinque anni fa era stato chiamato a far parte del Gruppo dei Romanisti e finché le forze glielo consentirono, frequentò con assiduità le riunioni ed offrì alla Strenna interessanti argomenti

trattando, fra l'altro, con particolare competenza l'amatissimo tema dei presunti titoli di proprietà francese della Scalinata di Piazza di Spagna.

Stelvio Coggiatti

CARLO GASBARRI

Padre Carlo Gasbarri (1907-1987), è morto a Roma ove aveva trascorso quarant'anni della sua esistenza di «fiorentino romanizzato», come egli amava spesso definirsi, nell'ambiente creato cinquecento anni prima da s. Filippo Neri suo ispiratore e modello. Dall'insegnamento del Santo, aveva imparato la difficile arte di sdrammatizzare i problemi di chi gli si rivolgeva, riportandoli alle loro reali proporzioni con semplicità e partecipazione umana, spesso mascherata da una di quelle spiritose ed efficaci battute che scaturivano dalla sua natura di autentico fiorentino.

Il suo attaccamento allo spirito filippino e le sue capacità organizzative si manifestarono soprattutto nelle intense cure dedicate all'Oratorio della Chiesa Nuova, che per 18 anni lo ebbe come Prefetto e che, sotto la sua guida, ottenne significativi successi nella musica e nei sermoni: basti per tutti il ricordo delle raffinate esecuzioni del Coro Vallicelliano creato e diretto dal benemerito Padre Antonio Sartori. I suoi vasti interessi spaziarono dagli studi sulla cultura islamica a quelli sulla storia di Roma e della Congregazione oratoriana, che egli illustrò in preziosi volumi ove tracciò le vicende dell'Oratorio Secolare, composti nelle ore ritagliate dal suo lavoro di giornalista presso l'«Osservatore Romano», ove per trent'anni resse la pagina dedicata alla presenza della Chiesa nel mondo. E, sempre sull'«Osservatore» apparve, a testimonianza dell'amore per la città che lo ospitava, una rubrica di curiosità storiche, preludio di una collaborazione alla nostra «Strenna», ove esordì nel 1953 con un breve articolo dedicato alla bandiera rossa che il giorno di Pasqua compare sulla loggia di S. Pietro richiestogli dall'amico Ceccarius.

Lavorò sempre con alacrità e letizia filippina, a volte battendo

fino a notte inoltrata sulla sua macchina da scrivere, come ancora ricorda un suo confratello cui ancora sembra di sentirne il ticchettio.

Un altro suo grande merito consiste nell'aver intrapreso e portato a termine il riordinamento della parte dell'Archivio della Congregazione, che, da decenni giaceva trascurato e in disordine alla Chiesa Nuova. Da quelle serie, amorosamente ricostituite, insieme con l'altro indimenticabile romanista marchese Giovanni Incisa, emersero fonti preziose non solo per la storia della Congregazione, ma di Roma stessa, la Roma minore e dimessa che gravitò per secoli e tuttora gravita intorno alla Vallicella. Per valorizzare al massimo quel patrimonio Padre Gasbarri attirò, negli oscuri ambienti dell'Archivio, un vivace cenacolo di studiosi fra i quali piace ricordare la compianta musicologa Argia Bertini, i quali ne trassero spunto per molti dei loro studi. Frutto prezioso di quel lavoro resta la monumentale pubblicazione dei quattro volumi del processo di canonizzazione di s. Filippo Neri, che Padre Gasbarri promosse, e che la dottrina di Nello Vian e Giovanni Incisa realizzò.

Con perfetta aderenza allo spirito di s. Filippo, come sacerdote, Gasbarri non trascurò quella attività assistenziale, che da sempre costituisce una parte non secondaria dell'apostolato oratorio, e che egli interpretò, sia aprendo la Vallicella ai rifugiati politici e agli ebrei perseguitati durante la guerra, sia organizzando una vasta attività caritativa, articolata nelle visite settimanali a S. Spirito e nella celebrazione domenicale della caratteristica «Messa del canestro».

Visse l'ultima parte della sua vita assistito amorevolmente dalle suore di s. Gaetano, tormentato soltanto dal dolore di non poter più lavorare, ed angustiato per la sorte della sua ricchissima biblioteca creata con tanto amore. Alla sua fine, e per suo desiderio, tutto è stato donato alla biblioteca di Propaganda Fide, ove è stato creato un fondo che porta il suo nome.

Antonia Lucarelli

FILIPPO MAGI

Nell'ultimo volume degli « Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia » il prof. Francesco Roncalli di Montorio ha pubblicato, proprio in questi giorni, un affettuoso ricordo di Filippo Magi mettendo in risalto le benemerenzze da lui acquisite nel corso del suo insegnamento in quella sede. E' stata una seconda vita di Magi, quella che si è realizzata nell'ambito della Università di Perugia ma la sua attività più rilevante è stata quella da lui svolta, precedentemente e per tanti anni, a Roma, e specialmente in Vaticano.

Era nato a Sesto Fiorentino il 21 ottobre 1905 ed è deceduto a Firenze, dopo breve malattia, il 25 giugno 1986.

Lauratosi in lettere nel 1927 nell'Università di Firenze, si era specializzato in archeologia alla Scuola Archeologica Italiana di Atene avendo come maestri Luigi Pernier e Alessandro Della Seta; nel periodo della sua permanenza in Grecia aveva partecipato agli scavi di Héphaestia nell'isola di Lemnos.

Le sue prime ricerche su opere etrusche della zona fiesolana l'avevano rivelato agli studiosi e fatto conoscere a Bartolomeo Nogara, etruscologo e Direttore Generale dei Musei Vaticani, che lo volle dal 1933 suo collaboratore; entrò quindi nel piccolo staff dei Musei come assistente per la sezione classico-archeologica con incarico di bibliotecario della Direzione Generale.

Presso i Musei Vaticani doveva rimanere circa 30 anni, fino al grado di Direttore di Reparto delle antichità classiche. Anzi, nel 1954, alla morte di Bartolomeo Nogara, fu nominato reggente della Direzione Generale e tale rimase fino al 1960 quando divenne Direttore Generale il Conte Paolo dalla Torre di Sanguinetto; fu allora chiamato a dirigere un ufficio di nuova istituzione, la Direzione degli Studi e Ricerche Archeologiche nella Città del Vaticano e nelle zone extraterritoriali appartenenti alla Santa Sede rimanendovi fino al 1975, allo scadere del 70° anno di età; nel frattempo era stato creato anche consulente per l'Arte Classica della Direzione Generale.

Contemporaneamente insegnava nell'Università di Perugia presso la quale fu nominato professore ordinario di Archeologia e Storia dell'Arte Greca e Romana con l'incarico dell'insegnamento di Etruscologia e Antichità Italiane; di quell'Istituto di Archeologia fu Direttore dal 1964 fino al 1975.

Due anni dopo, nel 1977, veniva pubblicato un volume di studi in suo onore a cura della stessa Università; intanto nel 1974 aveva ricevuto un ambito riconoscimento straniero: il dottorato honoris causa dell'Università di Lovanio.

La traccia lasciata da Filippo Magi nei Musei e Monumenti Vaticani è veramente notevole; ricordo per i monumenti lo scavo e la sistemazione esemplare della necropoli detta dell'Autoparco e quella dei reperti sotto S. Maria Maggiore e sotto il Palazzo della Cancelleria (tomba del console Irzio), e le ricerche nel Teatro di Castel Gandolfo e la sistemazione di quell'Antiquarium; e per i Musei la sistemazione della Collezione Guglielmi di nuova acquisizione e la ristrutturazione del Museo Etrusco Gregoriano a seguito della cessione dei nuovi locali del Palazzetto di Innocenzo VIII; il ripristino dei 4 Gabinetti del Cortile Ottagono, il nuovo coraggioso restauro del Laocoonte eliminando le aggiunte antiche e ricollocando a posto il « braccio Pollak », la sistemazione dei magazzini detti delle Corazze e Galli. E questo per citare le iniziative più importanti; né può essere dimenticato l'impulso dato alle pubblicazioni relative ai Musei nelle quali egli ebbe parte assai notevole.

La bibliografia di Filippo Magi elenca 110 scritti alcuni dei quali di notevole rilevanza e che dimostrano il grande rigore scientifico che gli era congeniale.

Dopo i primi lavori dedicati all'arte etrusca, ricordo i due volumi su « La Raccolta Benedetto Guglielmi » pubblicati con J.D. Beazley (1939-1941), le ricerche sulla storia della Pontificia Accademia Romana di Archeologia (1940), lo studio su « Oinoion » (1942) preparato alla Scuola Archeologica di Atene, il volume sui « Rilievi flavi del Palazzo della Cancelleria » (1945), ampia dissertazione sulle scoperte verificatesi nel corso dei restauri di quell'edificio e sul ritrovamento più importante ivi effettuato; « La stele vaticana del Palestrina integrata » (1951; Magi ebbe molta parte nel recupero della parte inferiore della celebre stele, scoperta nei lavori di via della Conciliazione e ceduta al Vaticano); « le pitture della tomba degli Auguri e del Pulcinella », volume della serie dei « Monumenti della Pittura Antica » scritto in collaborazione con G. Becatti (1955); una ricerca sul « Coronamento dell'arco di Costantino » (1956-57), una prima notizia sui « Ritrovamenti archeologici nell'area dell'Autoparco Vaticano » (1958), l'ampio studio sul « Ripristino del Laocoonte » (1960), una interessante ricerca sul « Monumento commemorativo del Concilio Vaticano I »

(1962); alcuni saggi sulla « iscrizione di Caio Cornelio Gallo », da lui acutamente rivelata sull'obelisco vaticano (1963), la edizione della stele greca della Biblioteca Vaticana (1964); « un nuovo mausoleo presso il Circo Neroniano e altre minori scoperte » (1968) seguito dallo studio riassuntivo « Il Circo vaticano in base alle più recenti scoperte, il suo obelisco e i suoi carceres » (1972-73); « Il Polifemo di Castel Gandolfo » (1968-69); « un nuovo ritratto di Domiziano » (1968-69); « la data dei cavalli di S. Marco » (1970-72); la edizione accuratissima del Calendario dipinto scoperto sotto S. Maria Maggiore (1972); « I marmi del teatro di Domiziano a Castel Gandolfo » (1974); infine una serie di scritti pubblicati negli ultimi anni, che dimostrano il riaffiorare del suo interesse per l'arte etrusca dopo il suo allontanamento dal Vaticano: « Sui volti degli « Sposi » di Villa Giulia e del Louvre » (1970-71); « osservazioni sul Grifo e il Leone di Perugia » (1971-72); « La lupa fiesolana » (frammenti di una scultura in bronzo rappresentanti una lupa).

Chi ha avuto, come me, la fortuna di avvicinarlo fin dalla gioventù, serba un affettuoso ricordo della sua spiccata personalità, della sua acutezza, della sua simpatia, della sua cultura.

Non posso dimenticare il commovente interesse di mantenere i suoi rapporti con Roma, che si estrinsecava nella fedele partecipazione alla « Strenna dei Romanisti » alla quale, nonostante le sue condizioni di salute, ha inviato puntualmente un suo contributo, fino agli ultimi tempi, da Firenze dove si era ritirato dopo aver lasciato l'insegnamento nella Università di Perugia.

Carlo Pietrangeli

FRANCO REBECCHINI

Erano gli anni che seguirono la Seconda Guerra Mondiale. Avevo abbracciato — si fa per dire — la professione forense e facevo la spola tra via del Governo Vecchio e via Giulia dove sedevano le Preture. M'ero anche innamorato d'una ragazza del generone che abitava in via Monserrato, in un appartamento le cui finestre si

affacciavano su piazza Ricci. Così fu che conobbi, non ricordo né dove né quando, Franco Rebecchini, anche lui avviato alla professione d'avvocato, discendente d'un'altra famiglia del generone, figlio del Sindaco e abitante in via della Barchetta, dove l'unico indizio della dimora del primo cittadino di Roma era la presenza d'un sonnacchioso pizzardone. In quello spicchio della vecchia Roma, tra il Tevere e Corso Vittorio vivevano come i Rebecchini tante vecchie famiglie romane, legate da una fitta rete di matrimoni, di ricordi di scuola, di amicizie; in simbiosi spontanea con il generetto e la plebe. Mia suocera, mentre andava a far la spesa a Santa Lucia, fu scambiata un paio di volte per la moglie del Sindaco: Signò, che je direbbe a su' marito che io ciavrebbe bisogno...

Con Franco diventammo amici. Anche se ci siamo incontrati non più di venti volte nei nostri sessant'anni di vita. Eppure ogni volta era un riconoscersi, un sorridersi, un ritrovarsi. Anche se presto le nostre vie s'erano allontanate, perché i successi e gli incarichi politici (Assessore comunale, poi Senatore e membro del Governo) avevano condotto lui verso altre mete, in militanza oltretutto diversa dalla mia, altrove di semplice gregario.

C'eravamo da ultimo incontrati meno d'un anno fa, quando il figlio d'un mio vecchio, caro amico aveva sposato la figlia d'un fratello di lui, in un villaggio della montagna umbra, proprio uno di quei « vichi umbri che foschi tra le gole — dell'Appennino s'amano acquattare ». Gli feci notare questa vivente reminiscenza carducciana, nel corso d'una lunga fraterna conversazione. Sembrava il ritratto della salute e lo specchio della serenità. Si dolse che il mercoledì, giorno sacro alle riunioni del Gruppo dei Romanisti al Caffè Greco, fosse anche il giorno più impegnativo e faticoso del Parlamento. Ma verrò presto, mi disse. Non sapevo — lui sì — quel che gli covava dentro e l'aveva condannato. Lo seppi pochi giorni prima della morte.

A unirci era una grande passione per Roma, per il suo passato, per il suo presente, per il suo futuro. Addio, Franco. Tramandavi degnamente nel Gruppo il nome di chi era stato più orgoglioso di esserne Presidente che di tutti gli onori della politica. L'ultima Tua iniziativa è stata quella fondazione intitolata a Salvatore Rebecchini e tutta intrisa d'amore per Roma. Un suggello degno e coerente. Un ricordo anche di Te per gli amici del Gruppo dei Romanisti.

Umberto Mariotti Bianchi

FABRIZIO SARAZANI

Scrittore di vena elegante, giornalista di assoluta professionalità, uomo di teatro e di cinema, Fabrizio Sarazani riversava nella sua prosa «pulita» tutti gli umori di un carattere squisitamente romano. Riconfermando ancora una volta che l'estrosa intemperanza, manifestazione maggiormente visibile e immediata, ricollega il romano autentico ad una tradizione fatta di estrema sincerità, di amore per la satira, oltre che di laboriosa se pur «nascosta» attività. Una personalità, quella del caro amico scomparso, avvolta in un palese gioco di ombre e di luci. Tutto comunque su un sottofondo di malinconia, che costituisce anch'essa la componente predominante del quirite di razza, alimentata com'è dal riflesso delle millenarie vicende della città, con le sue molte cadute e le altrettante resurrezioni.

E la malinconia rimaneva, anche se l'intemperanza s'acquetava sotto un velo di civile discrezione, di atavica signorilità, nelle pagine di Sarazani. Tanto da far rientrare anche lui nella superstita propaggine del ceppo un tempo rigoglioso dello spavaldo spirito romano, che ha ricevuto un duro, forse decisivo colpo, una specie di tabula rasa, con la scomparsa di Petrolini, Pascarella, Ojetti, Trilussa e Jandolo. Compreso il romano-non romano Silvio Negro. Pagine immancabilmente nate sulle colonne dei quotidiani, quelle di Fabrizio, di preferenza in zona «elzeviro», e raccolte poi in gran parte nei volumi «Roma per bene», «Roma in castigo», «Roma ad bestias», «Roma romanesca». In esse la trama si svolge sempre sul filo di quell'estro, soccorsa dalla memoria di una vita molto vissuta, sospinta da un prepotente innegabile amor di Roma. Con l'occhio sempre attento, attentissimo, alle dolorose mutazioni del costume romano, tra Ottocento e Novecento. Un genere alla Sarazani, non c'è dubbio, e un modo nuovo (se è ancora possibile) di «vedere», di scrivere di questa città, stimolato quasi sempre dall'attualità. Senza tuttavia impedire allo scrittore di sentirsi libero di vagare nella storia e nei ricordi, di scendere nelle piazze e nei vicoli, tra nobili, borghesi e popolo, in una Roma fissata ormai per sempre nella memoria di pochi e nel sangue di molti, da far temere che non possa lasciar più posto a nessun'altra Roma.

Proprio per rendere omaggio a Cesare Pascarella, Sarazani si era piegato al genere biografico. Ma la figura proverbiale di Si-

sto V, papa «tosto» e terribile, se l'era dovuta sentire addosso con tutte le contraddizioni del personaggio, con tutti gli splendori e le miserie dell'epoca. In un ardimentoso, quasi arrischiato contrappunto ieri-oggi. Libro di assoluta verità storica, ma portato ancora avanti sotto il segno di quella cifra umorale. Da cui divagazioni, «slittamenti» e incastri, che lo rendono ancor più sapido alla lettura. Ma un adoratore di Proust non poteva restare confinato nella cronaca di ieri e di oggi, sia pure estremamente affabile e ricca di tante suggestioni. Da cui un altro ponte gettato da Sarazani sulla riva letteraria. Quello della narrativa. A cominciare dalla «Fantasia romana in bianco e nero», sei capitoli di un romanzo purtroppo rimasto incompiuto, inseriti in «Roma ad bestias». Un grande frammento, valido e affascinante. Come attestano il linguaggio fresco, libero da qualsiasi accento retorico. Un centinaio di pagine che si potrebbe benissimo riuscire a collocare, al di là di qualsiasi giudizio di merito, tra «Tolla» di About e «Roma» di Palazzeschi. E la forma narrativa tentò ancora in una opera che si portava avanti da anni, limando e ritoccando. E che l'Editalia ebbe il merito di pubblicare in degna, quasi severa veste, secondo pure i desideri dell'autore.

E fu il messaggio, l'estremo saluto di Fabrizio a noi tutti.

Livio Jannattoni

GIULIANA STADERINI PICCOLO

L'improvvisa, imprevista e intollerabile scomparsa di Giuliana Staderini Piccolo è stata il colpo più brutale che un sodalizio sereno, fervido e affiatato, in cui dominano la concordia e l'affetto reciproco, potesse subire. Tutti noi soci ne siamo rimasti disorientati e sgomenti. La perdita di un caro compagno di cordata è sempre un lutto doloroso; ma doversi rassegnare a non aver più Giuliana fra noi è un'enormità, una mancanza, un vuoto cui non si riesce a piegarsi. Il cenacolo dei romanisti, che s'inorgoglisce di annoverare tra le sue fila i personaggi più rappresentativi e più entusiasmanti della comunità urbana, era felice e superbo di pog-

giare sul modello di Giuliana per quello che riguardava la partecipazione del gentil sesso. Fra le tante rispettabili consocie essa spiccava per la prepotente, feconda personalità. Il distacco da lei, cui è forza sottometterci, c'impone una rinuncia insopportabile, una privazione sconcertante, cui non si può trovare rimedio e conforto.

Tutto quello che Roma nell'animo dei suoi abitanti ha di vivo, di sapientemente e dinamicamente connesso alle sue monumentali tradizioni riemergeva luminosamente in quella trascinante figura. Dotata di uno spirito scintillante, conversatrice fascinosa, instancabile suscitatrice di slanci e di iniziative culturali, recava in primo piano il contributo dell'elemento femminile, ci dava il vanto di poter additare e godere in una donna come lei uno dei più solidi sostegni della nostra attività. Capace di scrivere una pagina rapinosa, sempre pronta ad assecondare un progetto fertile e solleticante, costituiva per tutti noi un sicuro punto di riferimento. In un anno ricco di occasioni commemorative come questo ci si attendeva da lei una vivida collaborazione. Invece dobbiamo uniformarci alla volontà di una sorte spietata che ci obbliga a separarci da una sorgente di vita così copiosa di zampilli. Non potremo più, Giuliana cara, amica incomparabile, comunicarti le nostre impressioni, ricevere da te i consigli, i suggerimenti più opportuni, concordare con te, proprio grazie al suo infallibile intuito, le modalità migliori di un procedimento, vederti sfoggiare nelle nostre riunioni l'invidiabile vivacità della tua prorompente intelligenza. Il destino ci forza a piangere inconsolabilmente l'irrimediabile schianto di un'eredità spirituale che traeva origine da tuo padre Aldo, esemplare curatore ed editore della nostra Strenna, che dall'autorità di Aristide aveva desunto l'antico stimolo alla registrazione letteraria dei nostri molteplici interessi comunitari e ti aveva iniziata alla competenza tipografica, alla partecipazione editoriale in cui eri divenuta preziosa, coronando e intensificando l'apporto decisivo della tua famiglia alla più gloriosa manifestazione del nostro gruppo. Ora purtroppo la fulgida fiaccola che grazie a te continuava a risplendere s'è spenta, e il nostro gruppo che si riconosceva e si esaltava in te è rimasto desolatamente vedovo.

Ettore Paratore

Indice

In copertina: Leonardo Coccorante - Architettura
(collezione del Banco di Roma)

FABRIZIO M. APOLLONI GHETTI - Un piccolo castello dimenticato	7
MANLIO BARBERITO - L'origine e il significato di alcuni « modi di dire » romani scomparsi nell'uso .	31
NINO BECCHETTI - Disavventure dell'Isola Tiberina .	39
BRONISLAW BILINSKI - Roma nelle « pagine di viaggio » (1858) di G.I. Kraszewski	51
RAFFAELLO BIORDI - Di quattro « prime » di Verdi fu tenore Checco Marconi	65
FRANCESCA BONANNI - La « virtuosa » dissoluta . .	69
ANDREA BUSIRI VICI - I turisti polacchi a Roma nella seconda metà del Settecento	73
FRANCO CECCOPIERI MARUFFI - Sovrani e principi europei nella vita e nell'arte di Vincenzo Camuccini .	91
STELVIO COGGIATTI - Divagazioni su uva, viti e vino nella Roma antica	111
ANTONIO D'AMBROSIO - La basilica del Sacro Cuore ha compiuto cento anni	121
MARIO DELL'ARCO - Uno stormo d'angeli	135
ETTORE DELLA RICCIA - Il Tevere: « er fiume » un rapporto di amore-odio	141

CESARE D'ONOFRIO - Sul Campidoglio la « nuova » sede del Marco Aurelio restaurato	149
MARIO ESCOBAR - « Qui, con dimessa fronte, o passegger, t'arresta »	153
ANNE CHRISTINE FAITROP-PORTA - Antonietta Giacomelli e la primavera romana dell'idealismo	161
ITALO FALDI - Giovanni Serodine a palazzo Borghese	175
ENNIO FRANCIA - Il problema delle statue della Facciata	181
FELICE GUGLIELMI - Ricordi e polemiche su di un angolo rinascimentale di Roma	189
J.B. HARTMANN - Carlotta Federica - principessa « pentita »	203
LIVIO JANNATTONI - Pinocchio romano, Giannettino « Romeo » e un incontro col Belli	219
RENATO LEFEVRE - Tre « ethiopes nigri de India » a Roma nel 1404	237
ELIO LODOLINI - Un nuovo archivio romano: l'Archivio storico del Banco di Roma	245
PIERLUIGI LOTTI - Palazzo Aletti a via Paolina	253
ROBERTO LUCIANI - Biblioteca Vallicelliana: anamnesi dei restauri	265
MARIO MARAZZI - L'eroica Clelia e Camilla la guerriera	275
MAURIZIO MARINI - Terenzio da Urbino, Giovanni Baglione e la pala d'altare di San Bonaventura dei Lucchesi a Roma	463
G.L. MASETTI ZANNINI - Musicisti del Seicento tra Roma e la Polonia	303
GIORGIO MORELLI - A. MARIA PARTINI - Gli interessi alchemici di Cristina di Svezia	319
G. CESARE NERILLI - Publio Morbiducci. Artista romano	329
FRANCO ONORATI - Alexandre Dumas padre a Roma	341
ARCANGELO PAGLIALUNGA - Trent'anni fa, Papa Giovanni	357

ETTORE PARATORE - Il bimillenario properziano	367
CARLO PIETRANGELI - Ferdinando Lisandroni scultore romano	381
FRANCESCO POSSENTI - La poesia romanesca in tempo di guerra	389
VITTORIO RAGUSA - Testaccio: anima di Roma macellara	405
ARMANDO RAVAGLIOLI - Le fantasie d'argento di Giovanni Giardini e una memoria di Carlo Grigioni	415
FRANCESCO RUSPOLI - I somari di Vignanello	429
M. TERESA RUSSO - I « Fatebenefratelli » a Roma	433
ERINA RUSSO DE CARO - Gli ultimi discendenti di Sisto V e i Frati Cappuccini di Roma	453
GIUSEPPE SACCHI LODISPOTO - Loculi provvisori dei Pontefici nella Basilica Vaticana	469
RINALDO SANTINI - La Roma di Pio VI	487
GIUSEPPE SCARFONE - La presa di « possesso » dei bargarini di Piazza Navona	509
ARMANDO SCHIAVO - La Sala Riaria nel palazzo della Cancelleria	521
MARIA SIGNORELLI - Quell'inverno del 1916	543
MARIO VERDONE - Alessandro Blasetti (1900-1987)	559
NELLO VIAN - Uxori Sacrum. Testimonianze lapidarie romane	575
GIUSEPPE ZANDER - Potrà il monumento sepolcrale di Nicolò V essere ricomposto?	589
Ricordo di M. Adriano Bernoni, Filippo Caraffa, C. Alberto Ferrari di Valbona, Carlo Gasbarri, Filippo Magi, Franco Rebecchini, Fabrizio Sarazani, Giuliana Staderini Piccolo	607
Finalini di GEMMA HARTMANN	

FINITO DI STAMPARE IL 18 APRILE 1988
CON I TIPI DELLE ARTI GRAFICHE PEDANESI
VIA A. FONTANESI, 12 - TEL. 220971 - ROMA