



STRENNA
DEI
ROMANISTI

L
1989

Strenna dei Romanisti

NATALE DI ROMA
MMDCCLII

21 APRILE 1989

STRENNA DEI ROMANISTI

STRENNA DEI ROMANISTI

NATALE DI ROMA

1989

ab U. c. MMDCCXLII

APOLLONI GHETTI - ASSUNTO - BARBERITO - N. BECCHETTI - BILINSKI
BIORDI - BONANNI - BUSIRI VICI - CAPRIOTTI - CARDINALE - CECCOPIERI
MARUFFI - COGGIATTI - D'AMBROSIO - DELL'ARCO - DEL RE - D'ONOFRIO
DRAGUTESCU - ESCOBAR - FAITROP-PORTA - FRANCIA - FRASCARELLI - GUGLIELMI - G. HARTMANN - J. HARTMANN - JANNATTONI - LEFEVRE - LOTTI - LUCIANI - A. MANCINI - C. MANCINI - MARAZZI - G. MARIOTTI BIANCHI - U. MARIOTTI BIANCHI - MASETTI ZANNINI - MAZZUCCO - MORELLI - NERILLI ONORATI - PACELLI - PAGLIALUNGA - PALLOTTINO - PARATORE - PIETRANGELI
POSSENTI - QUINTAVALLE - RAVAGLIOLI - RUSSO BONADONNA - RUSSO DE CARO - SACCHETTI - SACCHI LODISPOTO - SANTINI - SCARFONE - SCHIAVO
STACCIOLI - VERDONE - VIAN - ZANDER.



EDITRICE ROMA AMOR 1980

Compilatori:

MANLIO BARBERITO
CARLO BELLI
ANDREA BUSIRI VICI
STELVIO COGGIATTI
CARLO PIETRANGELI
RENATO LEFEVRE
ETTORE PARATORE
FRANCESCO PICCOLO

Coordinazione e impaginazione

FRANCO PEDANESI

© EDITRICE ROMA AMOR 1980
ROMA - VIA FILIPPO CORRIDONI, 7



MMDCCXLII
AB VRBE CONDITA

21 aprile 1940 - 21 aprile 1989

Cinquant'anni

Con questo volume la « Strenna dei Romanisti » compie il suo cinquantesimo anno, e viene altresì a costituire un vero primato, in quanto non crediamo che esistano altri esempi di analoghe imprese culturali ed editoriali, emanazione di un gruppo del tutto privato di studiosi, che possano vantare una così lunga, ininterrotta e puntuale esistenza; altri casi del genere sono, in realtà, costituiti solo da bollettini e pubblicazioni ufficiali di Enti e Istituzioni pubbliche. E', infatti, dal 1940, che nonostante le guerre, le crisi politiche ed economiche, i rivolgimenti sociali, i mutamenti intervenuti nel panorama culturale, i volumi della « Strenna » hanno visto puntualmente la luce ogni anno e ogni 21 aprile sono stati presentati in Campidoglio, nel quadro delle celebrazioni per l'Annuale della fondazione di Roma, con l'offerta simbolica della prima copia al Sindaco, proprio quale strenna che i Romanisti, in tale lieta occasione, offrono alla cittadinanza tutta, come contributo alla maggiore conoscenza di Roma, affinché tutti, conoscendola meglio, possano meglio imparare ad amarla e a rispettarla. Esigenza tanto più sentita in una città come l'attuale, dove, in questo cinquantennio, quasi tre milioni di immigrati da altre regioni italiane — e recentemente anche da altre nazioni e continenti — si sono venuti ad aggiungere al nucleo di abitanti dell'anteguerra.

La « Strenna » però non è solo una particolare e, sotto un certo profilo, straordinaria iniziativa culturale ed editoriale, ma è altresì l'immagine fedele di un gruppo di stu-

diosi e di artisti che si è cominciato a formare negli anni del primo dopoguerra, e tutti concordemente uniti, pur nell'avvicinarsi delle generazioni, dallo stesso sentimento di servizio verso la loro città; diciamo la loro città perché coloro che ne hanno fatto parte, così come quelli che oggi vi appartengono, romani e no, stranieri compresi, sono sempre stati uniti, anzi contrassegnati dall'essere e dall'agire come amici disinteressati di Roma; città, come è noto, ricolma di amici, ma, purtroppo, in grandissima parte, tutt'altro che disinteressati.

Fu, dunque, nei primi anni successivi alla prima guerra mondiale che, nel famoso studio di Augusto Iandolo, in via Margutta, cominciarono a riunirsi un crescente numero di scrittori, pittori, archeologi, scultori, giornalisti e storici, romani e no — fra i quali si contavano vari stranieri, che avevano scelto Roma come patria di elezione —, ma tutti legati da un particolare vincolo a questa città: Trilussa, Pascarella, Antonio Baldini, Giorgio Vigolo, Pietro Paolo Trompeo, Ceccarius, Silvio d'Amico, Ugo Fleres, Ettore Petrolini, Enrico Tadolini, per citare alcuni fra i nomi di maggior rilievo, ai quali si aggiunsero, a mano a mano, altri intellettuali ed artisti che avevano un posto di rilievo nella vita culturale del tempo. Essi appartenevano ad una generazione nata, in buona parte, negli anni immediatamente successivi a quelli che avevano visto Roma Capitale d'Italia o nel decennio successivo e avevano respirato l'aria di una Roma ancora salda nelle sue migliori tradizioni spirituali e culturali; questi uomini, dopo la grande guerra, anche di fronte al continuo accrescimento della popolazione, affluita da altre regioni italiane, intrapresero un'opera di recupero e di approfondimento dei valori tradizionali e culturali della Città. La rivista « Roma » sorta nel 1923, « Capitolium » del '25, e più tardi « L'Urbe » del 1936 — anch'essa ha superato ormai il cinquantennio — li vedono tra

i loro fondatori e collaboratori più assidui e autorevoli in questo lavoro di ricerca e di diffusione della conoscenza della storia, dell'arte e delle tradizioni della Città; lavoro che si attuava anche con la loro collaborazione altrettanto assidua ai quotidiani romani.

Nel 1929 il Gruppo decise di darsi un nome: quello di « Romani della Cisterna », dal tipico locale trasteverino nel quale periodicamente si riunivano, oltre, s'intende, ai quotidiani incontri nello studio di via Margutta.

Poi, di fronte ai sempre crescenti problemi di Roma, si cominciò a discutere sul nome che meglio potesse testimoniare la comune « vocazione », questa loro prevalente passione, questa idea che sovrastava ogni altra personale ideologia, al fine di chiamare a raccolta, sempre nello spirito di « servizio », gli studiosi e gli artisti interessati alle discipline che avevano Roma come denominatore comune. Prevalse così il nome di « Romanisti » a indicare questa specie di ordine cavalleresco che chiedeva ai suoi adepti, oltre ad un'attività che avesse riferimento a Roma, le ineccepibili prove del possesso di quattro quarti di una nobiltà consistente nel loro sentimento di autentica devozione verso la nostra Città.

L'esigenza di una sempre maggiore attenzione e presenza di fronte ai problemi — soprattutto culturali — di Roma ebbe un nuovo e importante strumento nel 1940, allorché gli editori Staderini, Fausto e il cugino Aldo dichiararono la loro disponibilità a pubblicare, ogni anno, nello spirito animatore del Gruppo, un volume di studi e saggi inediti su Roma redatti dai romanisti e da pubblicare ogni 21 aprile. Nacque così la « Strenna », continuata poi alla scomparsa di Fausto e di Aldo, da altri membri della famiglia, e cioè dalla compianta e cara Giuliana e dal figlio di lei, Francesco, che oggi ne continua l'opera.

I cinquanta volumi fino ad ora pubblicati costituiscono

no, come tutti sanno, un'autentica enciclopedia della nostra Città, corredata di altri due volumi di indici per oltre ventimila pagine complessive su ogni aspetto di Roma, dalla storia alle arti, dalle tradizioni all'archeologia, dalla letteratura all'urbanistica.

Ed oggi con giustificato orgoglio e, sia consentito dichiararlo, non senza commozione celebriamo i cinquant'anni della sua esistenza.

* * *

Ma in questo 21 aprile 1989, se possiamo guardare con orgoglio alla « Strenna », dobbiamo dire che, invece, contempiamo con profonda preoccupazione lo stato della nostra Città e le sue sorti. Gli ultimi decenni hanno visto una sua sempre crescente degradazione alla quale non si è voluto e potuto porre rimedio.

Occorrerebbero almeno le pagine di un'intera « Strenna » solo per elencare le sventure e i mali di Roma e mostrare come il mondo politico — salvo rare eccezioni — non solamente li abbia guardati con assoluta indifferenza, ma anzi si sia tanto spesso servito di Roma esclusivamente per i suoi fini particolari, senza alcun rispetto per la sua storia e la sua bellezza. Ci basterà qui ricordare, in rapido, esemplificativo enunciato, le motociclette che effettuavano il « giro della morte » sospese tra l'obelisco e la basilica di S. Agnese a piazza Navona, ridotta durante gli intervalli di queste acrobazie, a traguardo di corse ciclistiche da borgo campestre; altre piazze illustri, come piazza Farnese e piazza della Cancelleria, furono ridotte a rosticcerie e osterie all'aperto per manifestazioni di parte; lo spazio tra l'Arco di Costantino, il Colosseo e il Tempio di Venere e Roma venne elevato al rango di colossale cinema da borgata, mentre musei, biblioteche e archivi di importanza internazionale decadevano in modo progressivo, fino

ad esser costretti alla chiusura totale o parziale. E in questo campo si giungeva fino all'obbrobrio di un Museo di Roma sfrattato da palazzo Braschi dal governo, il quale manifestava apertamente la volontà di gettare le sue collezioni nei sotterranei delle caserme. E va detto che solo l'unanime indignazione della cittadinanza e del mondo della cultura è riuscita a far rientrare l'incredibile progetto.

La Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, tra le più importanti d'Italia e non solo d'Italia, è praticamente inagibile da anni e il suo insostituibile patrimonio è preda dei topi, dell'umidità e recentemente anche dei ladri, senza che il ventilato progetto di trasferimento al Collegio Romano trovi concretezza di attuazione. Palazzi e chiese vengono, da tempo, arbitrariamente tinteggiate in modo da renderli simili il più possibile a veri e propri fondali di cartone per teatrini e spesso in feroce contrasto con l'ambiente circostante; l'assenza di norme valide ed organiche ha ridotto strade di storica importanza e famose in tutto il mondo per eleganza e raffinatezza dei loro prodotti a file uniformi di squallidi bazar ricolmi di merci di scarto. E infine, non abbiamo dovuto assistere alla presentazione in Campidoglio del folle progetto di « ricostruire » al fondo di via dei Fori Imperiali una Velia artificiale, seppellendovi sotto una specie di museo, forse per dare una patente culturale alla demenziale proposta? E ciò all'unico fine di distruggere questa splendida strada romana, rea di esser stata costruita nel ventennio. Noi ci auguriamo che la proposta di questo folle scavo, di questo gigantesco cantiere di migliaia di miliardi, quando non si trovano denari per i musei, le biblioteche e gli archivi di Roma, per non parlare della sua rete di trasporti e degli altri servizi pubblici, venga respinta e condannata definitivamente. E così speriamo che, finalmente, di fronte a tale situazione, tutta Roma risponda con lo stesso grido di Isaia insorto a difesa di

Gerusalemme: « E sappiate che per amore di questa città io non vi darò pace ».

Noi, a difesa di Roma, questo motto l'abbiamo fatto nostro da oltre un cinquantennio.

MANLIO BARBERITO



Dirimpetto a S. Pietro in Vincoli

Il fantasma di una chiesa-castello

La diciassettesima edizione — quella del 1988 — del benemerito e ormai tradizionale *Lunario Romano*, edito dal *Gruppo Culturale di Roma e del Lazio*, è stata dedicata alle abbazie laziali; e in essa era compresa una mia dissertazioncella (pp. 41-64), nella quale ho tentato di trattare un tema piuttosto inusuale: *Le venti abbazie « privilegiate » di Roma*. Ci sono stati tramandati, infatti, due elenchi pressoché eguali — uno del canonico lateranense Giovanni Diacono, l'altro del canonico vaticano Pietro Mallio — i quali, al tempo di Alessandro III Bandinelli (1159-1181), enumerarono una ventina di abbazie che, certamente considerevoli, erano con ogni probabilità le più importanti fra quante ne esistessero nella nostra città. Dopo un preambolo, diciamo così, concettuale, nel detto mio scritto intrapresi volenterosamente a buttar giù alquanto su ciascuna di quelle vetuste istituzioni monastiche; ma alla fine, per mancanza di tempo e di spazio, fui costretto con rincrescimento a trascurarne certune, che doveti accontentarmi di nominare solamente. Scopo del mio presente piccolo *excursus* è di accennare appunto a una delle più interessanti oltreché delle meno conosciute — anche perché scomparsa — fra le abbazie che allora doveti saltare a pie' pari.

Per la verità, S. Maria in Monasterio — questo è il nome del cenobio in argomento — è ricordata, si può dire, da tutti, ma in modo per lo più estremamente fuggevole, sicché l'unica trattazione invece adeguata è quella che l'il-

lustre Pietro Fedele pubblicò ottantatré anni fa nell'*Archivio della R. Società Romana di Storia Patria* (per le indicazioni bibliografiche relative a questa e a tutte le altre opere da me citate prego di consultare l'apposita nota terminale). La stessa classica opera di Mariano Armellini dedica alla chiesa prefata solo una paginetta (264), il cui pregio pressoché unico consiste nell'indicazione esatta della ubicazione della medesima chiesa; mentre perfino il diligentissimo e sapientissimo Carlo Cecchelli, nelle sue di solito abbondanti e tanto preziose annotazioni e integrazioni proprio al testo armelliniano, questa volta a pagina 1364 se la cava in due righe citando lo Huelsen e rinviando al Fedele. A tale ultimo lavoro, fondamentalmente, mi atterrò dunque, anche se cercherò di aggiungervi alcune notizie per avventura reperite presso altri autori e in altre sedi.

Qui sopra ho usato la denominazione — quella appunto di S. Maria in Monasterio — data concordemente al cenobio dai due detti ecclesiastici del XII secolo; ma sembra che originariamente, nel IX secolo, il cenobio stesso sarebbe stato intitolato a S. Agapito e che l'altro nome sarebbe intervenuto successivamente, nel secolo XI, per ragioni non chiarite. Non è nemmeno certissimo, anzi, che i due sacri edifici, anche se a distanza di tempo, siano da identificare fra loro; ma è invece sicuro che siano sorti praticamente nello stesso luogo, cioè proprio di faccia a S. Pietro in Vincoli (questo è provato alle pp. 185, 186 dal Fedele, il quale corrobora la qui sopra già menzionata opinione in tal senso dell'Armellini); è anche sicuro che, come accennato, le chiese si siano succedute l'una appresso all'altra; ed infine è altrettanto sicuro che né della prima né della seconda chiesa sia in loco rimasta traccia veruna, salvo forse, come si vedrà, qualche fortificazione.

Per quanto riguarda specificamente il più antico mona-



Torre su via del Fagutale (parallela e sovrastante a via degli Annibaldi). Forse fu parte della scomparsa chiesa-castello di S. Maria in Monasterio.

stero di S. Agapito, si può consultare Pietro Fedele a pagina 189 e Guy Ferrari alle pagine 14, 15 e 16. Il primo, richiamandosi all'edizione del *Liber Pontificalis* curata dal Duchesne, ritiene molto probabile l'ipotesi da costui azzeccata, essere stato cioè l'antico monastero di S. Agapito

fondato sull'Esquilino per accogliervi forse i monaci che dovevano attendere ai sacri ministeri nella basilica Eudossiana di S. Pietro in Vincoli. E il Fedele stesso giustamente osserva che la denominazione di « in monasterio » aggiunta a S. Maria fa pensare o che il monastero di S. Agapito abbia cambiato nome o anche che la chiesa di S. Maria fosse costruita presso il monastero di S. Agapito, del quale si è perduta la memoria.

Il secondo autore dianzi citato, vale a dire il Ferrari, dedica un'unica trattazione ai due monasteri di S. Agapito e di S. Maria, da lui considerati due fasi di una stessa istituzione chiesastica e, quanto al primo dei due, desume dal *Liber Pontificalis* che una veste di *storace* e un *canistro* d'argento gli furono donati da papa Leone III (795-816) e inoltre che un calice d'oro adorno di gemme gli fu regalato dal successore Stefano IV (816, 817). Il Fedele (p. 192), seguito dal Ferrari (p. 17), ricorda poi che nell'archivio di S. Maria Cencio Camerario trovò ancora ai suoi tempi, cioè alla fine del duodecimo secolo, l'originale del diploma col quale nel 970 (qualcuno indica pure il giorno: 17 dicembre) papa Giovanni XIII concedeva (a p. 193 il Fedele stesso aggiunge: a terza generazione) alla senatrice Stefania la città di Palestrina; e poiché il detto pontefice, forse fratello di Stefania, era uno dei conti di Tuscolo, ne trae argomento per supporre che a tale potente famiglia, progenitrice dei Colonna, appartenesse anche il convento di S. Maria. Tanto più che duecentoquarantanove anni dopo, nel 1219, Onorio III Savelli (*Fedele*, p. 196; lo *Huelsen* — p. 347 — precisa: il 19 novembre) lo concedeva al Cardinal Niccolò Chiaromonte, vescovo del Tuscolo, affinché egli ed i suoi successori l'avessero come residenza urbana. Benché io che sto buttando giù queste note affrettate sia nulla tra cotanto senno, pure mi permetto di meravigliarmi per il fatto che nessuno degli illustri autori finora citati abbia



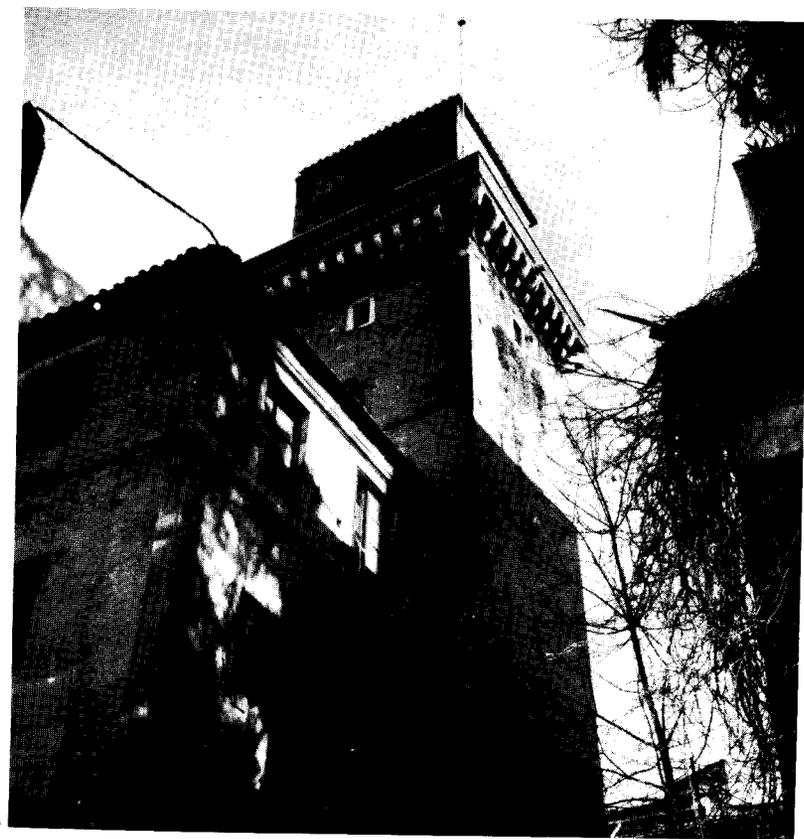
Torre dei Montanari, poi dei Cesarini e infine dei Margani, incontro a S. Pietro in Vincoli, ripresa da oriente. Ora campanile della chiesa di S. Francesco di Paola.

segnalato (ma per vero non saprei specificare a che titolo avrebbe dovuto farlo, né per trarne quali conseguenze) che a un martire palestrinese S. Agapito, cioè a un omonimo del santo cui era intitolato il più antico dei due monasteri in parola e forse proprio allo stesso santo, è dedicata

la cattedrale appunto di Palestrina (cfr. ad esempio *L. Cecconi*, p. 213).

Visto che l'ho nominato pocanzi, accennerò qui a tre precisazioni riguardanti Niccolò di Chiaramonte, come egli lo chiama, apportate da Pasquale Adinolfi (II, p. 115, nota 4). Una è che l'assegnazione di S. Maria all'ora detto Niccolò avvenne in occasione della sua nomina a vescovo tuscolano (il diligente e competentissimo autore specifica anzi in nota le fonti: *Regesti Vaticani*, epist. 603, foglio 141 e *Ferdinando Ughello*, t. 1, *Ital. Sac.*, col. 331 e 232 [sic], ed il *Bollario del Cocquelines*, t. III, pag. 211). Le altre due precisazioni sono costituite dalle notizie che il prelodato Niccolò era monaco cisterciense e nobile siciliano.

Per ciò che riguarda la faccenda piuttosto singolare di una residenza in Roma dei vescovi di Tuscolo, puntualizza lo stesso Adinolfi (II, 115): *Sette cardinali vescovi doveano celebrare l'incruento sacrificio della messa nell'altar maggiore della Basilica Lateranense quando non vi avesse celebrato il Papa, ed uno per settimana e con questo ordine: l'ostiense, il portuense, quello di S. Rufina, l'albanese, il sabinese, il tuscolano ed il prenestino. Costoro, per trovarsi più pronti ad adempierne l'obbligo, doveano aver qualche dimora nella città di Roma, così il tuscolano aveala qui e fino dal 1219, e da ciò discorse [sic] che poi la chiesa di S. Maria in Monasterio fosse rimasta almeno in commenda fino a Martino V* (Colonna, aggiungo io, che mi preoccupò sempre, magari con scrupolo eccessivo come in questo caso, di favorire il lettore: 1417 - 20 febbraio 1431). Pietro Fedele (pp. 202, 203), quanto a Martino V, dice che nel 1417 mise S. Maria sotto la dipendenza di S. Pietro in Vincoli e che egli (p. 203, nota 1) avrebbe inoltre nominato due canonici della stessa S. Maria; ma, per ciò che attiene alla concessione di quest'ultima chiesa in commenda, attribuisce invece tale provvedimento, datato al 6 lu-



Torre dei Margani, ora campanile di S. Francesco di Paola, ripresa da occidente, cioè da via del Fagutale che corre sul terrapieno sopra via degli Annibaldi.

glio 1431, a Eugenio IV Condulmer, del quale a pagina 225 riporta, a favore di Giovanni, cardinale titolare di S. Pietro in Vincoli, nella sua parte sostanziale la nomina, specificando che la chiesa — qui chiamata ormai *cappella* — aveva appartenuto al defunto vescovo tuscolano Antonio. La

chiesa (o cappella) e il palazzo, che, a quanto sembra, vi era annesso, circa un secolo e mezzo più tardi erano già scomparsi.

Senonché qui — nella fretta di far cenno di ciò che ha costituito la particolarità dell'insediamento monastico in discorso, vale a dire del fatto di essere esso stato una sorta di domicilio alternativo nell'Urbe a disposizione dei presuli tuscolani — ho un poco anticipato gli eventi, di modo che sono ora costretto a tornare sui miei passi per non trascurare del tutto alcune notizie non certo prive di valore. Per esempio, non posso tacere che secondo Pietro Fedele (p. 193) — e lo confermano gli altri autori — la più antica menzione di S. Maria in Monasterio è contenuta in un placito mediante il quale il papa Benedetto VIII dei conti di Tuscolo nel 1014 obbligò Crescenzo, figlio del conte Benedetto, a restituire alla sabina abbazia di Farfa e per essa al suo famoso abate Ugo il castello di Bocchignano (a circa cinque chilometri in linea d'aria dall'abbazia stessa), del quale quel règolo si era impossessato di notte e con la violenza: al solenne rito giudiziario, voglio dire al detto placito, fu presente fra gli altri anche *Petrus abbas S. Mariae ante venerabilem titulum Eudoxiae*, cioè davanti a S. Pietro in Vincoli. Tanto si ricava dal *Regestum Farfense* (III, p. 199, n. 492), naturalmente citato anche, per esempio, dal Toubert (II, 1240, n. 1), il quale però non accenna al detto abate, né avrebbe avuto motivo per farlo.

Questo abate Pietro è il medesimo (ma qui è chiamato *abbas S. Mariae ad Vincula*) che compare nella sinodo romana del successivo anno 1015, *nella quale*, dice il Fedele, *Benedetto VIII confermò i privilegi del monastero Fruttuariense*, cioè — questo il grande erudito non lo dice, ma mi permetto di spiegarlo io — i privilegi concessi alla celebre abbazia di Fruttuaria, nei pressi di S. Benigno Ca-

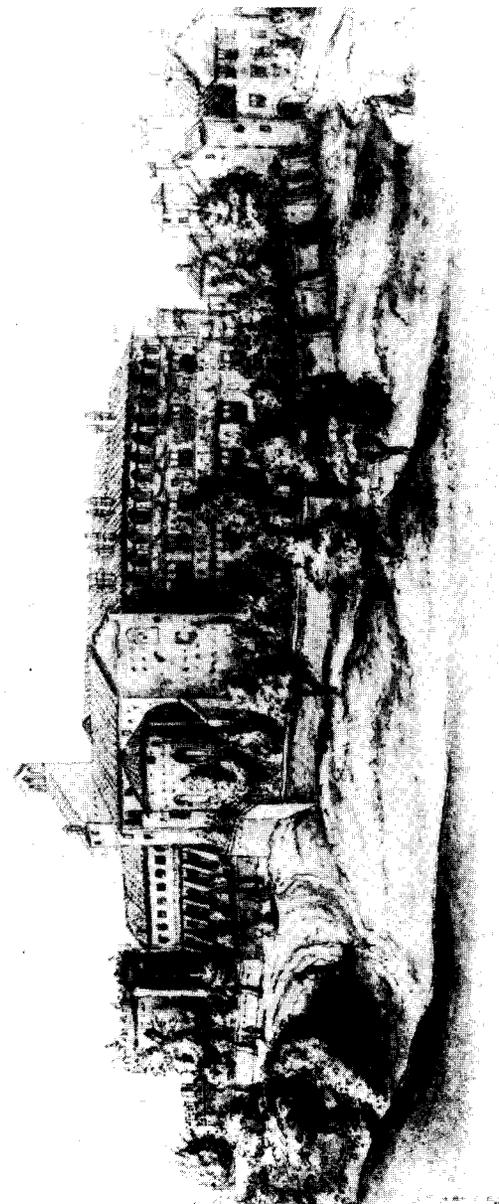
nave in provincia di Torino, abbazia fondata circa dieci anni prima da un cugino di re Arduino (il quale re, dice il Gregorovius — volume VI, libro VII, capitolo I, paragrafo II, p. 82 — ivi morì poi, in quello stesso 1015, come monaco) e allora consacrata dal pontefice Giovanni XVIII.

Il predetto Fedele spende tre pagine (186-189) per provare ulteriormente l'ubicazione di S. Maria. Poiché ciò si risolve in una lezione di topografia romana, lo seguirò alquanto, ma solo per precisare che il luogo eminente sul quale l'abbazia sorgeva era chiamato in antico *Carinae* perché, come ricorda Liliana Barroero a pag. 108, le sue propaggini erano *avanzanti come la carena di una nave*; e per indicare altresì che ivi presso era anche il *Templum Telluris* (cfr. *Lugli*, p. 498), il quale ha una sua parte nella determinazione del luogo di S. Maria. Sulla dimostrazione relativa si diffonde dottamente Pietro Fedele in particolare alle pagine 188 e 189, corroborate dai documenti IV e V.

Non posso adeguarmi all'autore nelle sue sapienti chiosate dedicate alle vicende delle proprietà immobiliari dell'abbazia. *La storia di S. Maria*, scrive l'autore stesso (p. 194), *è principalmente riempita dalle controversie che essa ebbe per possessi patrimoniali col monastero di S. Agnese* (fuori le mura), *le quali controversie ebbero inizio nel duodecimo secolo e si protrassero fino al decimo quarto*. Basti in proposito menzionare che la contesa fu tanto accanita da dare, nei detti secoli e dopo, alle aree che ne erano oggetto e che, sulla via Tiburtina, erano site fra i casali detti di S. Agnese e di S. Maria in Monasterio, i nomi di *Mons della Questione* [sic] e di *Vallis de Lite* (p. 199). Dei 13 documenti corredanti lo studio del Fedele, riguardano la contestazione stessa il primo documento dell'11 aprile 1155, il secondo del 1° dicembre 1281 e infine il terzo del 21 febbraio 1348 per ben quindici fitte pagine (205-220): l'ultimo consta degli atti della causa disputata durante il tribunato di Cola di Rienzo.

Quanto all'assetto dei luoghi nel Medioevo, *non è improbabile*, osserva Pietro Fedele a pagina 197, *che ai tempi di Onorio III* (Savelli: 1216-1226), *l'altura dove sorgeva S. Maria fosse cinta di fortificazioni*. E qui il chiaro scrittore, rifacendosi a una relazione pubblicata nel 1892 da Rodolfo Lanciani, informa che tre anni prima nei pressi di S. Pietro in Vincoli erano stati *scoperti dei robusti muraglioni, costruiti a strati o fascioni bianchi e neri, con iscaglie di marmi e di selci: opera posteriore al Mille, perché fondata sopra avanzi di più antichi edifici degli ultimi tempi dello impero, già sepolti da scarichi e da macerie*. Altre tracce di quella costruzione, abbastanza rara e caratteristica, si vedono in capo alla scala fornicata che dalla Suburra sale « ad Vincula ». E il Fedele aggiunge: *Se, come il Lanciani suppone, queste mura servivano ad incastellare la chiesa di S. Maria, esse dovevano rassomigliare a quelle del palazzo di Onorio III sull'Aventino, del monastero dei SS. Quattro, di S. Balbina, di S. Lorenzo e di altri monasteri che nel Medioevo furono egualmente cinti di mura*.

Anche Liliana Barroero a pagina 90 accenna al *carattere fortificato di questo luogo* e dice che a tale carattere dava un notevole contributo, finché esistette, appunto S. Maria in Monasterio, che essa chiama senza mezzi termini *chiesacastello* (Emma Amadei invece a pagina 33 parlava di *palazzo-castello*); e inoltre tale contributo lo davano anche la torre su via degli Annibaldi, cioè sul congiungimento fra via Cavour e il Colosseo; e la torre già dei Montanari, poi dei Cesarini, quindi dei Margani ed infine adattata a campanile della chiesa seicentesca di S. Francesco di Paola. E qui mi permetto d'osservare che la valorosa autrice qualificando, sulla scorta del resto della Amadei, tale ultima torre come l'unica romana adibita al detto uso, incorre in un'inesattezza, perché v'è anche il caso analogo del campanile di S. Caterina dei Funari, menzionato dapprima da



Il complesso fortificato di S. Pietro in Vincoli nel secolo XVI
(da: Egger, Römische Veduten, II).

Carlo Pietrangeli (*Rione S. Angelo*, p. 66) e poi ripetutamente da me stesso (*Bollettino del Gruppo dei Romanisti*, segnalazioni 57, 125 e 378 n. 16).

La citata studiosa a pagina 92, nel trattare del palazzo detto dei Borgia, dopo aver rilevato ulteriormente che sul fronte su via Cavour a sinistra sono visibili i resti di una torre mozza, osserva ancora che i lavori di isolamento hanno (...) liberato alcune costruzioni, ora visibili nel passaggio al di sotto della loggia e ne hanno rimesso in luce la bicromia (fasce bianche e nere) delle murature; le quali hanno dunque tutta l'aria di essere le stesse segnalate cento anni fa dal Lanciani, ottanta anni fa da Pietro Fedele e un momento fa dal sottoscritto. Il quale ultimo si è dilettrato recentemente d'indulgere sul predetto *Bollettino* e in altre sedi in un tentativo d'incipiente inventario di torri nascoste, o *criptotorri* (vale a dire di strutture fortificatorie affatturate e snaturate per via delle secolari trasformazioni edilizie), che egli ha creduto d'individuare in numero — per ora — di circa sessanta, andando in giro per Roma col naso in aria; ed è pertanto ben lieto di poter qui additare, in un colpo solo, colla presente dimessa discettazione, una mezza dozzina, o giù di lì, di torri più o meno *cripto*, e per soprammercato, se non altro, il ricordo storico — stavo per scrivere il fantasma — addirittura di una *chiesa-castello*.

Una breve annotazione terminale. Si è visto qui sopra che il 19 novembre 1219 Onorio III assegnava S. Maria in Monasterio ai vescovi tuscolani come loro sede urbana; ma tutti gli autori dimenticano d'informare il lettore che Tuscolo, già semispopolato precedentemente, fu distrutto dai Romani il 17 aprile 1191. Di modo che sembra acconcio riportare qui, a mo' di conclusione, una frase detratta dall'opera dello storico di Tuscolo Domenico Seghetti (p. 233), nella quale frase — con riferimento per la verità a un

fatto diversissimo — è tuttavia parola fra l'altro proprio del papa predetto: *Onde le bolle dei pontefici Onorio III (1217) e Gregorio IX (1230) di convalidazione ai Benedettini sublacensi dei loro tenimenti tuscolani, quando confermavano i diritti di que' monaci sul castello tuscolano, « oppidum tusculanum cum rocca sua », non potevano riferirsi a nostro avviso che all'oppido di Frascati, che già aveva preso il nome e, direi, la posizione ufficiale di Tuscolo antico, raso al suolo compiutamente in quell'epoche.*

P.S. Il Krautheimer menziona bensì a pagina 319 *due o forse tre torri (...) vicino a S. Pietro in Vincoli* e le indica puntualmente, ma non fa parola di S. Maria in Monasterio; mentre Aino Katermaa-Ottela a pagina 30 osserva almeno che la torre di S. Francesco di Paola *fu data da papa Onorio III al cardinale Chiaramonte nel 1219* e cita appunto i *Regesta Honorii III*, pubblicati a Roma nel 1888 a cura di P. Pressutti.

FABRIZIO M. APOLLONJ GHETTI

DATI BIBLIOGRAFICI DELLE OPERE CITATE NEL TESTO

- PASQUALE ADINOLFI, *Roma nell'Età di Mezzo*, volumi 1° e 2°, Roma, Bocca, 1881.
- EMMA AMADEI, *Le torri di Roma*, Roma, Palombi, 1969.
- FABRIZIO M. APOLLONJ GHETTI, *Le venti abbazie « privilegiate » di Roma*. In: *Lunario Romano* 1988, pp. 41-46, Roma, Palombi.
- —, *Le torri segrete di Roma*. In: *L'Urbe*, 3-4 maggio-agosto 1986, pp. 65-73.
- MARIANO ARMELLINI, *Le chiese di Roma*, nuova edizione a cura di Carlo Cecchelli, Roma, Ruffolo, 1942.

- LILIANA BARROERO, *Rione I Monti*, parte 2^a, Roma, Palombi, 1979. (Coll.: Guide Rionali di Roma).
- LEONARDO CECCONI, *Storia di Palestrina città del prisco Lazio*, Ascoli (Piceno), Ricci, 1756.
- PIETRO FEDELE, *S. Maria in Monasterio. Note e documenti*. In: Archivio della R. Società Romana di Storia Patria, 1906, pp. 183-227.
- GUY FERRARI, *Early Roman monasteries. Notes for the history of the monasteries and convents at Rome from the V through the X century*, Roma, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1957.
- FERDINANDO GREGOROVIVUS, *Storia della città di Roma nel Medio Evo*, Unione Arti Grafiche e Aequa, Città di Castello e Roma, 1938-1944.
- CHRISTIAN HUELSEN, *Le chiese di Roma nel Medio Evo. Cataloghi ed appunti*. Firenze, Olschki, 1927.
- AINO KATERMAA-OTTELA, *Le casetorri medievali in Roma*, Helsinki-Helsingfors, Societas Scientiarum Finnica, 1981.
- RICHARD KRAUTHEIMER, *Rome profile of a City, 312-1308*, Princeton University Press, New Jersey 1980.
- GIUSEPPE LUGLI, *Itinerario di Roma antica*, Milano, Periodici Scientifici, 1970.
- CARLO PIETRANGELI (a cura di), *Rione XI S. Angelo*, Roma, Palombi, 1967 (Coll.: Guide Rionali di Roma).
- ROMANISTI, GRUPPO DEI, *Bollettino dei « Curatores » dell'alma città di Roma*, in corso di pubblicazione in Roma dal 1973, Tipografia Pedanesi.
- DOMENICO SEGHETTI, *Memorie storiche di Tuscolo antico e nuovo*, Roma, Tipografia Pallotta, 1891.
- PIERRE TOURBERT, *Les structures du Latium médiéval. Le Latium méridional et la Sabine du IXe à la fin du XIIe siècle*, Roma, École Française, 1973.

Un discorso elegiaco sulle stagioni di Roma

« Nous avons pris conscience de l'encerclement de Paris par des constructions qui ne cessaient de gagner en hauteur... et nous comprenions l'ampleur du drame qui nous vivons de la *Cité envahissante*... ».

Così, sul principiare del suo trattato intorno all'*Arte dei giardini* (*L'Art. des Jardins*, Paris, PUF, 1963), Marguerite Charagéat conclude il racconto di come, in un mattino del 1953, prendendo il th  nella terrazza che dal terzo piano guardava sui giardini del Luxembourg, essa, e con lei i suoi familiari, si accorsero che la veduta non era pi  quella di dieci anni prima: « il y avait quelque chose de chang  dans le ciel... ». Una pagina che tante mai volte m'  capitato di leggere e trascrivere da non aver pi  bisogno di tirar gi  il volume dallo scaffale, quando mi accade di citarla di nuovo. Come oggi, appunto: che non potevo non fare ad essa ritorno, intenzionato a scrivere su un argomento, le *stagioni in Roma* come *stagioni di Roma*, che ad affrontarlo non pu  non farci sentire coinvolti, non da spettatori ma *dramatis person *, in quella metamorfosi che la Charagéat definisce « le drame de la *Cit  envahissante*. Per chiamarlo col suo nome: il dramma dell'urbanesimo, che dalla fine della seconda guerra affligge tutti i paesi del mondo, in pari modo e con eguale accanimento distruggendo i paesaggi e sfigurando le citt , riducendo gli uomini a qualcosa di mezzo tra la belva e la macchina.

« ... Il y a quelque chose de chang ... ». Anche nelle sta-

gioni romane, delle quali mi accingo a parlare: non da meteorologo, ovviamente; e nemmeno da climatologo, non essendo io né l'una cosa né l'altra, bensì dal solo punto di vista che sono autorizzato a far mio, il punto di vista dell'estetica: che non ha un suo campo d'applicazione specifico e ristretto, ma investe tutta la vita, e tutti gli aspetti del mondo, dal momento che sempre esteticamente qualificata è la nostra umana esperienza, della quale Kant ci insegnò esser costitutivo il *giudizio riflettente* in quanto *giudizio estetico*, fondato su un sentimento di piacere (o di dispiacere) disinteressato e universalmente soggettivo.

Disinteressato, soggettivo, ma soggettivo di tutti, e perciò *universale*, era il piacere, un tempo, delle stagioni romane, piacere per come esse *erano*. E a ripensarci, dopo il diluvio dell'urbanizzazione, dispiacere per le stagioni romane, per come esse *non sono più*.

Chi è nato ieri, naturalmente, non potrà rendersene conto. Ma quando uno, sia pure da immigrato non dimentico di questa sua condizione, *civis romanus*, e non solo come iscritto all'anagrafe, lo è da un certo numero di decenni, come non accorgersi che qualcosa è davvero cambiato? Come non domandarsi cos'è che le stagioni hanno *in Roma* perduto? Perduto, dico, fino a spogliarsi, se non totalmente, almeno di una parte dell'incantesimo che esse avevano nel loro essere le stagioni, appunto, *di Roma?* Stagioni *di Roma*: e in quanto tali, stagioni individualizzate. Diverse dalle stagioni di altre località, che tutte avevano il loro incantesimo, e tutte lo hanno in buona parte perduto. Della qual cosa mi accorsi in autunno, or sono alcuni anni, rimettendo piede, dopo tanto tempo, nella città della mia nascita, e non solo della nascita: poiché in essa, con le sue stagioni differenti da queste di Roma, ma pur esse dotate di un loro ormai perduto incantamento, trascorsi gran parte di un'addormentata adolescenza, e

di una primissima giovinezza che le stagioni, esse soltanto, col loro trascolorante avvicinarsi sapevano tingere di speranzosa letizia.

Ma non sono qui per scrivere un saggio sulle stagioni in quanto tali. E nemmeno sulle stagioni come soggetto di trattazione artistica e poetica, quali sono state in tutti i tempi, fino a che gli uomini il bene e il male della vita lo vissero in sintonia con la natura. Stagioni nella pittura come stagioni della pittura: per anni il mio *posto di lavoro*, uso di malavoglia questa locuzione del gergo corrente, cioè il mio studio universitario, che era anche aula per lezioni e per seminari, lo ebbi in Palazzo Albani di Urbino: una stanza ove intorno intorno correvano sotto il soffitto certe barocche allegorie delle quattro stagioni. E la poesia stagionale settecentesca, da James Thompson a Metastasio, da Saint-Lambert al mio conterraneo Giovanni Meli, per anni fu oggetto a me di filosofante meditazione, fruttifera, credo, per quanto era diletta; che non solo consentiva, ma addirittura esigeva momentanee incursioni nelle stagioni *in musica*, Vivaldi e Haydn, manco a dirsi, come stagionalizzarsi *della musica*: non musica descrittiva ma metamorfizzarsi in suono dell'*anima* delle stagioni. Giornate intense di studio, leggere e ascoltare e scrivere. E bella è di esse la rimembranza, vissute com'esse furono al tempo in cui la mia vita, come accade a ognuno di noi, toccava il suo zenith di felicità. Oggi, nel pieno della mia fase calante, di buon grado ho accolto l'invito a scrivere per la *Strenna dei Romanisti*, nel cinquantesimo suo compleanno; e il *pensum* che a me stesso ho assegnato riguarda le stagioni di Roma, anzi, più specificamente, la mutazione ad esse imposta dal mostruoso inurbamento degli ultimi quarant'anni.

Inurbamento, non ci vuol molto a capirlo, significa necessità di dare un tetto a quelli che si inurbano. Neces-

sità, vale a dire, di costruir case nuove, di far sorgere nuovi quartieri attorno a quello che la gente del mestiere ha preso a chiamare il *centro storico*: con ciò significando che la città attorno ad esso cresciuta rappresenta una fuoriuscita dalla storia, e dunque dalla civiltà; nella quale fuoriuscita da civiltà e storia non può non esser coinvolto tutto il resto, città antica e attorniante campagna: dell'una e dell'altra venendo così a deteriorarsi l'immagine fino a totale consumazione. Ed il sorgere di nuovi quartieri, la costruzione di case nuove, insignificanti per la loro serialità, al posto di quelle che anche se erano brutte, o tali potevan sembrare almeno l'avevano, una loro *ciascunità*, come avrebbe detto il mio maestro Carabellese, aggiornando forse la *haecceitas* di Giovanni Duns Scoto: quella individualità, vale a dire, che le faceva essere differenti l'una dall'altra, proprio al modo in cui, secondo la memorabile asserzione di Leibniz, diverse l'una dall'altra sono le foglie di una pianta, e le scheggie di roccia, e persino le gocce di latte.

Al cospetto di tanta serialità, tutti abbiamo tuonato, giustamente, né mai smetteremo di tuonare, contro la speculazione edilizia, loro matrice; ma non sempre ci siamo resi conto in modo esplicito che quella speculazione edilizia era l'effetto di una cultura, la cultura dell'urbanesimo, che incitava la gente ad accorrere in città, abbandonando le campagne alle vipere e ai topi. Dimenticavamo, cioè, che vanno cercate nell'urbanizzante scientismo tecnologico le radici del dramma che la Charagéat dice della *cit  envahissante*: della *citt  usurpatrice* potremmo tradurre, ricorrendo a uno dei tanti significati del verbo francese « envahir » (*invadente*, nella nostra lingua vuol dire, mi pare, altra, altra cosa). E dimenticando che sarebbe *contradictio in adiecto*, condannare, come va condannata, la utilitaristica speculazione edilizia col suo cinismo etico-

estetico (i due attributi coincidono), e battersi duramente contro la connivenza o l'indulgenza o la semplice inaccortezza di uomini e di partiti; ma, nello stesso tempo apologizzare quello che Elio Vittorini chiamava *modo di vita metropolitano*: il modo di vita, appunto, che con le sue attrattive reclamizzate dai *mass media* induce la gente a inurbarsi; e pertanto cagiona una trasformazione di terreni agricoli, nell'era industriale ormai poco redditizi, in aree fabbricative: con il conseguente veloce arricchimento (« la gente nuova e i sùbiti guadagni »), di chi, per aderenze politiche tempestivamente informato, acquisti a prezzo agricolo terreni che tosto saranno da lui rivenduti come aree da costruzioni.

Sono cose universalmente note, stanno scritte in tanti *cahiers de doléance* dei quali non è mio intendimento aumentare la serie, perché qui voglio parlare della metamorfosi, in peggio, delle stagioni. Di quel cambiamento di immagine, dico, cui le stagioni sono andate soggette negli ultimi trent'anni; tra le cause del quale cambiamento, in tutte le città, e quindi in questa nostra Roma nella quale mi trovo e di cui sto scrivendo, è senza dubbio da annoverarsi, appunto, l'urbanesimo: a sua volta effetto della civiltà che contrapponendola alla *civiltà platonico-estetica mi permetterei di chiamare baconiana*. La civiltà tecno-industriale, di cui gli scienziati or non è molto adunati in Torino hanno denunciato i perversi effetti sul clima di tutto intero l'orbe terracqueo.

Di questo, però, non ho competenza a trattare. Parlerò, come ho detto, solo di quel cangiamento d'immagine che basta avere un poco di anni, e di memoria, diciamo pure, « estetizzante » per sapere quanto decisivo sia stato per le stagioni in Roma avvicendantisi, e dunque per la figura stessa della città in quanto, pur sempre rimanendo *a sé* identica, *in sé* si diversifica secondo che si suc-

cedono le stagioni, e secondo che esse a sé medesime fanno ritorno, compiuto che sia il girare dell'anno.

Identità, diciamo, dell'immagine della città. Identità, e insieme suo intrinseco divertificarsi. Il quale diversificarsi con l'alternanza delle stagioni non solo non smentisce l'identità a sé dell'immagine della città, ma anzi è di essa costitutivo: poiché l'unitarietà dell'immagine, quella per cui la città è esteticamente identica a sé medesima, così come è unità-identità di una multivarietà spaziale, così è anche identità-unità delle differenti quattro stagioni; che in ogni città si individuano, tutte insieme e ciascheduna in se stessa, secondo la collocazione geografica del luogo: secondo la sua latitudine, vale a dire, e la sua altitudine sul livello del mare; secondo che il clima sia umido o secco; secondo, infine che la città abbia il mare ad occidente, come Roma, oppure ad oriente. E quanto sia grande quest'ultima differenza, quanto essa possa essere qualitativamente significativa, dal punto di vista estetico, lo dice, diverso, appunto, secondo le quattro stagioni, e più o meno prolungato a seconda della latitudine, il trascolorar dei tramonti: che basta si varchi l'Appennino, senza neppur bisogno di scendere giù alla costa adriatica, per accorgersi come altro vi sia il tramonto: diverso, diciamo, per colore e per durata, rispetto ai nostri tramonti di Roma. E mi riferisco a quei tramonti, così stiamo arrivando al cuore del nostro argomento, che dalla festa di mezzo agosto, più o meno, sino alla prima decade di settembre ricordiamo preceduti da un subitaneo inargentarsi dell'aria: che ai volumi e ai contorni delle case, degli alberi, dei monumenti dava un risalto quale essi non avevano avuto finché era stato il tempo della gran luce estiva: di quella luce che avvampava l'aria come solamente la luce campagnola sa fare, nei giorni in antico sacri all'agreste dio Pan. E campagnola, a suo modo pànica, e-

ra in Roma la luce di piena estate, fino a quando l'urbanesimo, da alcuni salutato come indice di *sviluppo* e di progresso, attorno al collo della città non strinse il cappio dei fabbricati cui si conviene la qualifica di *terrificosquallidi*, un aggettivo composto che in questo momento mi viene fatto di coniare in amara parodizzazione del tedesco « schrecklich-Erhaben », nelle *Osservazioni sul bello e il sublime* adoperato da Kant per designare la varietà terrificante del *sublime* come egli si apprestava a teorizzarlo, criticamente inoltrando una settecentesca tradizione di gusto.

Alla luce della campagna sbarrano ormai la strada i terrificosquallidi casamenti insediatisi là dove era il *paesaggio* eroico del Pussino e di Claudio Lorenese; o anche la *Campagna* che Chateaubriand descrisse nella lettera al Fontanes, di poi inserita nei *Mômoires d'Outre-Tombe*. E per qualificare, tanto diversa da quella di cui scrisse Chateaubriand, la tristezza dei quartieri in cui quei fabbricati si ammassano massificando l'umanità che in essi è condannata ad abitare, dovremo di nuovo chiedere i lumi del professor Immanuel Kant: il quale, in una pagina della *Critica del Giudizio*, ricordò come uno dei suoi autori prediletti, il naturalista e alpinista ginevrino Horace Benedict de Saussure, avesse definita « tristesse insipide, qui n'a rien de grand ni de majestueux », quella che ispirano certi paesaggi da lui visitati nella Savoia — senza dire che, parlando di « tristezza insipida », il sostantivo *tristezza* prima e più che a « triste », aggettivo forse adatto a designare la condizione in cui versa gran parte di chi in essi ha dimora, fa pensare a « tristo »: qualifica che degnamente si addice agli artefici di quei casamenti, nonché ai promotori dell'urbanizzazione in sèguito alla quale di traverso soltanto arriva a Roma la luce dell'estate, ed al rossigno abbagliar del solleone si è sostituito l'appiccicoso

umidume di un'afa biancastra, cui a tratti, violente come scudiscio, sferzano certe ventate gelide; gelide e scure quasi filtrassero attraverso i vetri di un fabbricato ad aria condizionata — o come deve essere l'aria che si infila nei corridoi (taluni, ho sentito dire, lunghi più di un chilometro) ai quali in ogni piano si affacciano i miniappartamenti dei quartieri il cui nome, ignoto fino a qualche anno addietro alla toponomastica cittadina, è forse quello di torri baronali del Medioevo; o di antiche tenute, di casali sorgenti in vista degli acquedotti romani.

« ... Il y a quelque chose de changé... », come nella Parigi 1953 in cui Marguerite Charagéat si accingeva a scrivere il suo libro sui giardini che a quel tempo cominciavano a pericolare. Davvero in Roma, nelle stagioni di Roma, qualcosa è cambiato, se l'estate non è più quella che in certo modo liquefaceva lineamenti e spessori delle cose; e così marcato vi era il contrasto tra sole e ombra, che dell'ombra cercavamo la frescura, quando per caso o necessità o capriccio, in certe giornate di fine luglio ci si avventurava per le vie assolate, per le grandi piazze sul meriggio semideserte; e da esse appena possibile fuggivamo per goderci il ristoro delle viuzze e dei vicoli su cui non ancora aveva esercitato il suo potere lo zio artigiano e manuale dell'odierna ruspa: quello che dalla prosa ufficiale veniva detto *piccone risanatore*, al tempo in cui i lavori per la bruttissima piazza intitolata alla memoria dell'Imperatore Augusto, spazzarono via, in un vicolo detto del Grottino, una insignificante costruzione, ove chi fu studente negli anni '30 ancora ricorderà di avere talvolta sacrificato a quella che i Greci chiamavano Venere Pandemia, e in Babilonia, a dire di Erodoto (libro primo delle Storie, 199) era la dea Militta: cui ogni donna babilonese doveva prestare *una tantum* un servizio sacerdotale che qui non v'è bisogno di descrivere, anche perché a ca-

pire in che consistesse basterà si rammenti il biasimo di Erodoto, il quale definisce quella costumanza come turpissima fra le turpi di Babilonia.

Non sempre e non soltanto sui templi di Militta o di Venere Pandemia si esercitò però lo zelo demolitore che tanti ombrosi vicoletti, tante ombrose viuzze sottrasse al viandante estivo in cerca di frescura. Anche su fabbricati storici si accanì il suo piccone; e distrusse edifici che avevano blasone araldico-letterario: come il Palazzo Accoramboni, nome ben noto ai patiti di Stendhal ed ai meno numerosi lettori di Tieck, che sulla vicenda di Vittoria Accoramboni scrisse un romanzo assai più lungo del racconto stendhaliano.

Palazzo Accoramboni sparì (e di esso serbo assai confusa memoria) durante i lavori di Via della Conciliazione; ma anche ricordando poco o nulla di Palazzo Accoramboni, Piazza Scosascavalli con la sua fontana mai finirò di rimpiangerla. Così come mai finirò di rimpiangere le pur esse ombrose straducce che vennero immolate al Corso Rinascimento, non meno pretenzioso della pur pretenziosissima Via della Conciliazione e, a percorrerlo, qualunque sia la stagione, non meno noioso della sbadiglievole Piazza Augusto Imperatore.

Passabilmente stretta, e leggermente incurvata, una di quelle strade era la vecchia Via della Sapienza, goliardica allora quanto burocratico-bottegaio è oggi il tracciato che ne ha usurpato il posto. Di essa lessi una volta che *aveva la forma di un giunco*; e mi dispiace di non ricordare chi fosse l'autore, anticonformista nel tempo in cui scriveva, di una così bella definizione. Allo stesso modo mi dispiace di non serbar compiuta memoria visiva del palazzetto che chiudeva la prospettiva di Piazza delle Cinque Lune. Nel fianco destro e nel retro di quel palazzetto, due vicoli ad angolo retto si chiamavano, rispettivamente,

Vicolo del Pino, Vicolo del Pinacolo: ed era scesa da poco la sera, la prima volta che per caso ebbi a passarvi.

Non ricordo in quale di quei due vicoli, conversando con una donna affacciata a una finestra del primo piano, stava nella strada una giovane bruna, maestosa di personale, con profondi occhi neri: e ne fui affascinato al punto da fermarmi a fissarla in modo talmente goffo, da provinciale impacciato qual'ero, che le due donne si guardarono tra loro con aria interrogativa, dopo avermi osservato in maniera poco o nulla benevola, e a dirlo chiaro, schernitrice. La qual cosa non bastò a togliermi di mente l'immagine di quella ragazza, diventata per me il prototipo della bella popolana romana. Più e più volte, con la speranza di rivederla, inutilmente passai e ripassai per quei due vicoli, nell'andare o tornare dalla Sapienza. E siccome non lontana da lì sorge la chiesa della Pace, una fantasia mi prese un giorno, quando, molti anni dopo, la prima volta ebbi a leggere il poemetto di Domenico Gnoli intitolato a Jacovella, la suonatrice di liuto vissuta alla fine del Quattrocento (« Jacovella, muta e sola / è la chiesa e il giorno muore: / fammi udir sulla viola / la canzone dell'amore... »); e andando per via, mi sorpresi a figurarmi che quella ragazza, veduta una volta sola e mai più, fosse la Jacovella tornata al mondo, di cui a lungo il poeta era andato in cerca, nelle strade intorno a Santa Maria della Pace. Ripenso allora a come avevo guardato attorno a me, in quel lontano e pressoché adolescenziale mio vagabondare per Vicolo del Pino, Vicolo del Pinacolo, o dall'altra parte di Tor Sanguigna, di Via Zanardelli, le strade che portano alla chiesa ove Jacovella a suo tempo aveva suonato e cantato; non lontana dalla sua casa, che ancora era in piedi quando di lei poetava lo Gnoli, or è poco meno che cent'anni. Mi sovvenne allora lo sguardo incuriosito della gente, quando io guardavo qua e là,

vanamente speranzoso di imbartermi nella bruna apparsa una sera sul mio cammino; e mi tornava a mente lo Gnoli pellegrinante alla casa stata di Jacovella, incuriosendo coloro che abitavano nei pressi: « ... Stendeva una donna / festoni di panni e cantava. Un'altra disse: — che vuole, / che cerca quel signore?... ».

Ma stavamo parlando delle stagioni. Anzi: di come *erano* le stagioni di Roma, di come *non sono* le stagioni di Roma. E se fu il ricordo delle estati assolate, quando era una gioia cacciarsi nello scuro e nel fresco, a condurmi di nuovo ai non più esistenti vicoli del Pino e del Pinacolo, con la giovane donna cui in appresso mi figurai di prestar le fattezze della quattrocentesca Jacovella, proprio la rimembranza dell'unica sua apparizione mi riconduce alle stagioni perdute di Roma: perché quella sera era una sera di gennaio, un gennaio morbido, come quasi sempre, in quella Roma che la campagna l'aveva lì a due passi. Inverni tepidi, di un tepore che direi *giallo*: e non per metafora, perché già tra Natale e l'Epifania, quasi tutti gli anni cominciavano a fiorir di mimose, più di un albero ne ricordo dalle parti ove noi si abitava. E il giallo delle mimose si effondeva per l'aria, in quegli inverni romani, quando assai presto dalla campagna arrivavano sui banchi dei fiorai i rami argenteorosati del mandorlo. Ad andare per via non era difficile imbartermi in qualche signora con in braccio uno di quei rami — e sebbene a quel tempo né io né i miei coetanei, tardivi lettori della *Voce* e della *Ronda*, si avesse D'Annunzio in simpatia, inevitabile al cospetto di una di quelle apparizioni, specie se ci si aggirava tra il Tevere e Trinità dei Monti, tornava in mente « un bellissimo sogno floreale / dietro di voi lasciate al riguardante. // — Su da la strada chiara e solitaria / rompeano molti al cielo di turchese / mandorli in fiore per incantamento. // E stava tra la selva imagi-

naria / il palazzo del principe Borghese / come un gran clavicembalo d'argento ».

Ma l'*opera omnia* di D'Annunzio, conciliati ormai con la sua poesia, che abbiamo imparato a criticamente apprezzarla nel modo giusto, è meglio la lasciamo nello scaffale mentre si parla delle stagioni di Roma. Tutto il discorso diventerebbe, altrimenti, spropositamente gonfiandosi, una antologia tematica della poesia e della prosa di D'Annunzio: ove tutti stanno di casa i colori e le luci delle stagioni di Roma, con i loro giorni e le loro notti, le loro calure ed i loro geli.

Non vorrei però si credesse che quelle andate stagioni io le commemori condizionato dal malumore che infonde in me questo presente urbanizzatore tecnologista o, soprattutto in Roma, *terziaristico*; e che in preda a codesto condizionamento, per me e per i lettori della *Strenna* abbia voglia di idealizzare più del dovuto le stagioni di una Roma ormai esistente solo nelle ricordanze di noi che ia vivemmo. Se è vero, come è vero, e tutti i miei coetanei potranno esser di ciò testimoni, che sino alla fine degli anni '50, tutti gli inverni di Roma conoscevano settimane intere in cui le mimose effondevano nell'atmosfera una sorta di impalpabile polvere d'oro, altrettanto vero è che in quegli inverni non mancavano le giornate di uggia, sovente allineantisi una appresso all'altra: pioggia uguale non interrotta; e non il giallo delle mimose precocemente fiorite, ma un grigio grafite, in cui pareva stingessero, quelle fioriture beatificanti. Venuta poi la sera per effetto dell'illuminazione elettrica in esse riverberantesi, le nuvole basse prendevano un colore metallico-aranciato: una cupola di rame che veniva a gravare sopra le nostre teste. E neppure mancava il freddo che taglia il viso, quasi una lama di coltello: ma onestà vuole pure si ricordi che quelle giornate di tramontana, una loro aria giuliva l'ave-

vano, anche perché il vento non vi raggiungeva certe velocità di oggi, che tolgono il respiro e col loro ululare, di notte impediscono il sonno. Quei giorni di tramontana, se venivano a fine novembre o al cominciar di dicembre, spogliavano i platani del loro biondo autunnale, e sui marciapiedi, tra l'uno e l'altro filare, stendevano un soffice tappeto, « yellow, and black, and pale, and hectic red », sul quale era piacevole camminare fantasticando — o ripetendosi in mente Shelley e Rilke, secondo il luogo, oltre che in ubbidienza agli umori della giornata in vario modo sollecitanti la memoria involontaria. « O wild West Wind », sotto l'arco che i dispogliantisi platani tendevano coi loro rami sui marciapiedi di Viale Liegi, di Via Nomentana, di Viale Giulio Cesare — ma questi ultimi vennero sacrificati *alla necessità del progresso*: come scrissero trionfalisticamente tutti i giornali, quando cominciò la costruzione della Metropolitana. Nessuno che si chiedesse se non sarebbe stato possibile, volendo, risparmiarli: era il tempo in cui un albero era soltanto un ostacolo alla veloce comunicazione. Nei viali di Villa Borghese, invece, accadeva di interiormente specchiarci nel viandante inquieto che con la sua immagine chiude il rilkiano *Giorno d'autunno*, quegli che « wird in den Alleen hin und her / unruhig wandern, wenn die Blätter treiben ».

Poesia *nelle* stagioni, poesia *delle* stagioni. E anche poesia *nella memoria*, memoria *della poesia*. Poesia che nella memoria fa scattare, associandole, immagini di luoghi diversi fra loro lontani, con le loro differenti stagioni; e con i giorni cui nel ricordo fanno da epigrafe versi come questi di Rilke che or ora ho ricordati, in essi rivedendomi inquieto a vagabondare frammezzo al turbinio delle foglie: in altri viali, oltre che in quelli di Roma. Ma debbo stare in guardia contro la tentazione di associare nel ricordo luoghi fra loro lontani, frammischando, magari, dorature

diverse, quella dei familiarissimi platani di Viale Parioli, e quella, meno compatta, perché più resistente in quegli alberi è il verde del fogliame, degli ippocastani, poniamo, di Novara.

Di Roma sto parlando, delle stagioni di Roma, più propriamente, ho detto dell'oro che spargevano attorno a sé le mimose; e ho detto delle giornate plumbee, quando la pioggia sembrava una condizione eterna del mondo — va ricordato anche, doveroso è lo scriverlo, che anteriormente all'urbanizzazione e alla motorizzazione di massa, per non parlare della globale tecnologizzazione, quei giorni e giorni di pioggia, quelle settimane intere di pioggia, non erano gelide come adesso, che le goccioline sparse per l'aria sono come tanti aghi ghiacciati, attraversano i vestiti, forano la pelle e penetrano fino alle ossa. Quelle stagioni dell'età che chiamerei agricolo-artigianale, avevano certe loro regole del giuoco, e le osservavano. D'inverno, se pioveva, non faceva freddo, magari all'acqua si associavano i venti del sud, anche quello con cui esordisce *L'agave sullo scoglio* di Montale, « O rabido ventare di sciocco... »; quando poi era freddo, difficilmente pioveva. E siccome all'inizio avevo rammentato l'estate, e dell'estate l'inargentarsi della luce nel secondo agosto, all'ora che più gradito giungeva il ponentino, tra gli altri doni che agli uomini ha fatto Prometeo, l'industrializzante rivoluzionario dei climi, perché non ricordare, dico, ancora una volta, certe gelide lame di vento? Nel pieno dell'estate, ormai appiccicosa, esse vi assalgono a tradimento, accoltellandovi alla schiena, di solito. E vi incollano addosso i vestimenti zuppi non sai più se di sudore o di umidità: che si fanno sentire, sotto quel vento, come se fossero una borsa di ghiaccio. Ma c'è chi dice che le estati del solleone, del ponentino, delle bancarelle d'anguria facevano parte di una Roma « provinciale » — e magari vi guarda insospettito, quan-

do dichiarate di rimpiangere i tanti odori di primavera: caprifoglio, e glicine, il glicine che colorava di sé maggio e giugno, anche nel cuore di quello che oggi si chiama il « centro storico »: ove tanti erano i cortili odorosi, e le terrazze fiorite, e i giardini nel retro dei palazzi.

Idee detestabili, le chiamerebbe qualche mio collega che il rimpianto per le lucciole è disposto a perdonarlo al povero Pier Paolo Pasolini, ma come una bizzarria, da mettere in conto al carattere estroso che egli fu. Detestabile o no, il mio rimpianto per le stagioni di Roma (ma non soltanto di Roma) non posso fare a meno di coltivarlo; e siccome lo credo ampiamente motivato, anche per quello che esso comporta di consequenziario giudizio estetico sull'urbanizzazione *brutta* e sulla *brutta* civiltà tecnointerindustriale che dell'urbanizzazione è la causa — su quello, insomma, che chiamano « il mondo moderno »; e io lo giudico « brutto » — aggiungerò che rivendico non solo il diritto, ma anche il dovere di comunicare ad altri questo mio rimpianto. E poiché delle stagioni di Roma ho parlato facendo in prevalenza riferimento ai colori che esse davano alla città, sarà bene, al punto in cui siamo, che renda conto di quello che intendo dire, parlando del colore che Roma prendeva secondo l'avvicinarsi delle stagioni: l'orovecchio, nel tardo autunno e poi quando l'inverno era ancor giovinetto, delle foglie che dopo aver volteggiato per l'aria si stendevano soffici sopra l'asfalto; fino ai giorni in cui, fattosi adulto, l'inverno cominciava a cedere il passo alla primavera ancora in fasce: ed era allora il giallo squillante delle mimose, interrotto, a giorni dal color plumbeo delle nuvole ostinate a non fuggir via se non veniva a spazzarle la tramontana portatrice di un azzurro gelido e profondo, contro il quale i pennacchi della mimosa avevano uno spicco come di luce solare solidificata.

Veniva poi il tempo dei profumi, quando la città si am-

mantava di lillazzurro, tanti erano i grappoli di glicine attorno ai cancelli delle ville, dei villini, delle villette; e nei grandi cortili, o tra l'una e l'altra delle casette (*unifamiliari* o *bifamiliari*, nel gergo sociourbanistico) che fino agli anni '60 si aggruppavano in contrade cittadine allora considerate periferiche, occupate da abitazioni popolari o semipopolari: vicino a qui, dove sto scrivendo, attorniano il rudere, avanzi del sepolcro di un favorito dell'Imperatore Adriano, che la gente chiamava « Sedia del diavolo », e così lo chiama tuttora, diventato com'è un ricettacolo di immondizie.

Vi furono anni che quel lillazzurro dei glicini si intonava alla varietà di colori nel primaverile vestimento delle ragazze: cotone stampato a fiorami, da cui, durante i concerti estivi alla Basilica di Massenzio emanavano profumi che in vario modo si frammischiavano a quelli sparsi nell'aria notturna, così favorevole al dolce fantasticare. E quei vestimenti di vario colore (oggi che non vi sono più le stagioni, li hanno soppiantati i *jeans-di-tutto-l'anno*), ancora, ma per poco, si approssimava il tempo dei *tailleur*, quelle ragazze *du temps jadis* (« Ou sont ilz, ou, Vierge souveraine? ») li indossavano nei giorni quando l'estate si preparava ad andarsene in punta di piedi, un passo al giorno; e l'aria, verso il tramonto soffusa di luce argentea, talmente era leggera che noi stessi ci sentivamo leggeri, agile il passo ed alacre la mente, immersi com'eravamo in quella luce color dell'argento.

Non si trattava propriamente di colori, i colori, qualunque fosse la stagione, erano sempre gli stessi. Ricorrerò, per farmi capire, all'esempio di quello che nella tecnica del cinematografo, quando i film erano muti e bianconeri, si chiamava *viraggio colorato*. Certo lo conoscono gli studiosi del cinema, o coloro nella memoria dei quali, per annosità anagrafica, o per lunga frequentazione del-

le sale dedicate alle cosiddette *retrospective*, sanno benissimo che cosa fosse il cinematografo giovane: quando non era un duplicato della realtà, anche brutale od oscena, ma era quel mondo di ombre silenziose a cui propriamente si addice la definizione di arte *a modo di sogno* che Susanna Langer, una estetologa nordamericana propose a suo tempo per il cinematografo in generale.

Malgrado la sua rudimentalità tecnica, e forse proprio a ragione di essa, quella cinematografia che dirò *primitiva* allo stesso titolo per cui tale fu detta la pittura anteriore al Rinascimento, era insieme *più e meno* della realtà: più nel valore artistico, meno nella verosimiglianza conoscitiva. E il paragone che mi sto azzardando a proporre tra i viraggi colorati, che essa adoperava per mostrare le vicende avvolte in un'atmosfera che poteva essere lirica o drammatica o idillica o avventurosa (è autorizzata un' analogia con i fondi oro che incielavano la terrestrità delle figure?) può trarre la propria legittimazione proprio da questo: che come i film muti e bianconeri trasfiguravano la realtà proponendone immagini che sotto specie di luce colorata trasferivano lo spettatore entro il senso poetico della vicenda rappresentata, così il diverso stagionale colorarsi non della realtà di Roma, ma della luce in cui essa era avvolta, nell'animo di noi che al pari dei fabbricati, degli alberi, dei veicoli, in quella luce vivevamo, destava sentimenti, in contrasto magari con gli umori *reali* della nostra giornata, che ci facevano vivere la città con una disposizione ora drammatica, come nei viraggi in rosso, e ora lirica, a simiglianza di quando il liquido adoperato durante quella fase dello sviluppo e della stampa che si chiamava, appunto, *viraggio* immergeva tutta una sequenza cinematografica in albeggianti luminosità giallo-cinerine. E poteva essere anche una disposizione poetica, nutrita spesso di amoroze nostalgie, quando non erano

fantasticanti aspettative di un futuro indeterminabile: come patetici erano gli episodi che lo schermo ci mostrava azzurrati, o speranzosamente circonfusi da una tenera languorosità di verde, un verde più o meno carico, a seconda della significanza che gli autori del film (il regista non si chiamava ancora così) intendevano dare all'episodio immerso in quella luce di acquario.

Mi sono affidato, lo so, ad analogie che poco o nulla chiare risulteranno (e per essi me ne dispiace) a quanti, a causa del vertiginoso sviluppo tecnologico di cui anche l'arte cinematografica ha partecipato, nessuna cognizione, e forse nemmeno notizia indiretta, hanno di quelli che parafrasando Hegel oserò chiamare i *giorni belli* ed i *tempi d'oro* dal cinema muto. A causa della lor giovane età, costoro del resto nemmeno posson sapere come erano le stagioni di Roma prima che concordati le cancellassero l'urbanesimo, padre della speculazione edilizia, e la tecnologia delirante: sconvolgitrice, questa, dei climi, soprattutto da quando (l'immagine non è mia, ma di Ceronetti, uno scrittore che stimo) il progresso ha mandato a passeggiar per i cieli quintali e quintali di *materia sporca*, e non più solo *alcuni chili*: come Ceronetti, appunto, scrisse ai tempi in cui, purtroppo, un poeta della statura di Quasimodo si abbassava a inneggiare allo *Sputnik*. E spero mi si usi indulgenza, se in mancanza di più perspicui argomenti, per far capire in che consistesse il perduto *colore delle stagioni* mi sono servito di un paragone come quello dei viraggi colorati che erano in uso nella cinematografia, o serei dire, *d'annata*. Spettatore cinematografico sin dalla prima adolescenza, se non addirittura dalla tarda infanzia, quella primordiale cinematografia diventò negli anni miei verdi, oggetto di uno studio estetico, di una estetica meditazione, che sovente mi condussero, benignamente ricevuto dai reggitori Luigi Chiarini e Umberto Barbaro (due

maestri nello studio del cinema), a varcare le soglie del Centro Sperimentale: ove molti di quei film allora si conservavano e venivano proiettati ad uso degli allievi e di qualche appassionato studioso, quale a quel tempo io ero.

Chilometro 9, se mal non ricordo, della Via Tuscolana. Al Centro Sperimentale di Cinematografia si arrivava con un tram velocemente ilare e verniciato di blu, che partiva dai pressi di Piazza dell'Esedra. Ma stenterei a ricostruirne il percorso, ora che il cemento e l'asfalto, in maniera quale più squallida e deprimente non si potrebbe immaginare, hanno invaso i prati ove allora correva il mio tram, con la vista degli Acquadotti e dei Colli Albani, in mezzo alle greggi che in quella terra magra brucavano latte da farne una ricotta di cui s'è perduta memoria. Così come allora mi appariva dai finestrini del tram, quella era la *Campagna* quale ai lor giorni l'avevan veduta viaggiatori che si chiamavano Johann Wolfgang Goethe (non ancora « von » Goethe, al tempo in cui venne a Roma), e poi François-René de Chateaubriand; o anche la Signora Dorothea Schlegel nata Mendelssohn, che per alcun tempo abitò nei Castelli Romani, ospite del figlio Philipp Veit, il notissimo pittore *nazareno*.

In certi giorni d'autunno, talvolta alternanti il sereno e le nuvole, quel mio tram incrociava gli ultimi carri che alle cantine di Roma portavan le botti di un vino, debbo confessarlo, che sempre ho bevuto malvolentieri, anche se in esso l'astuta Faustina intinse il dito per segnar sulla tavola il proprio nome intrecciato a quello dell'ospite nordico, e l'ora dell'appuntamento: « Blickte gewendet nach mir, goss und werfehte das Glas. / Wein floss über den Tisch, und sie mit zierlichen Finger, / Zog auf dem hohlen Blatt Kreise der Feuchtigkeit hin... ».

Quel viaggiatore che si godeva le grazie della compiacente ragazza romana era, tutti lo sanno, Giovanni Volfan-

go Goethe qui soggiornante in un trasparente incognito. Un giorno egli scrisse che delle stagioni romane gli era caro persino lo scirocco, quello scirocco che talvolta aduggia anche i giorni di primavera. E siccome, a differenza dei viraggi colorati, che erano predisposti in relazione alle vicende e allo stato d'animo dei personaggi, le stagioni di un tempo, e la loro cangevole luce, già mi è accaduto di osservarlo, furon talvolta in contrasto con i nostri umori personali, dovrei a questo punto dire di una giornata d'aprile in cui lo scirocco soffocava, ed il grigiore dell'aria sopraffaceva la variopinta luminosità delle fioriture a quel tempo ancora esistenti, poiché lo *sviluppo* era appena all'inizio e di « boom » nessuno ancora parlava. Andando quel pomeriggio per via, soffocato dall'afa che le nubi mandavano giù, tutto avrei potuto sospettare tranne che a ricordare in appresso quel giorno, ogni volta avrei dovuto ripetere a me stesso lo « INCIPIT VITA NOVA » con cui esordisce il più gentile romanzo d'amore che la nostra letteratura possenga. Ma dovevo parlare delle stagioni, e sulle stagioni credo di aver detto tutto.

ROSARIO ASSUNTO



Memorie irlandesi a Roma

La festa di S. Patrizio nella chiesa di S. Isidoro

Nel 1622, mentre nella villa del cardinale Del Monte si stavano scavando le fondamenta della chiesa di S. Isidoro, furono trovate, in una caverna, cinque statue che vi dormivano da oltre mille anni. Di esse nulla sappiamo, se non la memoria del fatto, tramandatoci da Pier Sante Bartoli, che, a sua volta, doveva averla appresa dai racconti dei suoi vecchi, essendo egli nato nel 1635 e cioè vari anni dopo quella scoperta. Possiamo solo immaginare che facessero parte, quale splendido ornamento, di quegli immensi giardini sallustiani, che restituirono poi tanti altri capolavori. E proprio in occasione dei rinvenimenti verificatisi nel suo tempo, il Lanciani riesumò anche la memoria di quelle cinque statue, che, al tempo della loro scoperta, dovettero apparire davvero un insperato dono del destino, perché esse vennero subito acquistate dal cardinale Francesco Barberini per una somma che rese possibile continuare i lavori di costruzione della chiesa.

Nulla sappiamo di quelle statue, né cosa rappresentassero, né il loro destino; è certo, però, che né loro, né le altre statue di cui così feconda messe dettero quei giardini stanno oggi in questa chiesa, che sorse nell'« horto dei cardi », situato al confine estremo dei giardini sallustiani. Infatti le statue più antiche che stanno in s. Isidoro sono di almeno quindici secoli più giovani di quelle e cioè le sculture berniniane che ornano le tombe dei de Sylva.

Eppure nessun luogo, nessun edificio entro i confini de-

gli « Horti » ha conservato un'eco così fedele di quello che furono un tempo questi spazi sallustiani prima, ludovisi poi, risveglio e continuazione di quelli più antichi. C'è, innanzi tutto, un'aria agreste che forse non troverete nemmeno nella superstita ludovisia villa Aurora; qui, già ad oltrepassare il cancello, vi accolgono l'erba che spunta tra ghiaia e selci, il portico che ha sapore di casale di campagna, la quiete e i silenzi che ancora regnano all'interno, il grande orto conventuale, le terrazze fiorite, il giardino, il chiostro con gli aranci e con le immagini dei santi francescani, che hanno l'ingenuo sapore dei dipinti di una chiesa di campagna e insieme la letizia di un'antica carta da gioco popolare: rosario di vite esemplari che danno quiete allo spirito. E poi le memorie dalla fervida vita di studio dei suoi teologi, alle vicende di tanti personaggi che qui trovarono l'estremo suggello, ai Nazareni, che qui ebbero la sognata vita claustrale, circondati dai grandi silenzi e dalla inviolata quiete di una Roma che spingeva ai loro piedi le sue ultime case e se distoglievano lo sguardo dalla città distesa avanti a loro, oltre il verde diadema delle ville Malta, Medici, Borghese e Ludovisi stava l'immensa campagna attraversata dal fiume fino ai monti azzurri e lontani.

Chiesa e convento, ai primi annunci della primavera romana, da trecento anni, si aprono per la festa del santo contitolare: l'irlandese Patrizio, patrono della sua Nazione. Il diciassette di marzo, giorno ai confini della nuova stagione, è quasi sempre una splendida mattinata di primavera: l'aria limpida, il cielo azzurrissimo fanno spiccare il verde che con alberi, prati e orto circonda tutto l'edificio; ma vi può anche accadere di andarvi in un giorno di violento maestrale e allora sembrerà davvero di essere approdati alle tempestose coste d'Irlanda, flagellate dai marosi e nem-



Chiesa di S. Isidoro - La benedizione dei trifogli. (Foto A. Perolini)

meno l'ampio portico potrà difendervi dalla violenza della pioggia che l'infuriare del vento spinge fin oltre la soglia della chiesa. E i versi degli inni in carattere galeico dipinti sulle pareti sembrano confermarvi che siete sbarcati nelle lontane terre d'Irlanda.

Il giorno della festa, il cancello è aperto di buon mattino: i cespugli non sono ancora fioriti, ma le margherite già fanno stellato il prato che è davanti la scalinata; a piccoli gruppi comincia ad arrivare la colonia irlandese di Roma: tra la folla, suore e sacerdoti, studenti e seminaristi del Collegio nazionale. Nel portico, su un tavolo coperto da una candida tovaglia, l'aspersorio, un'acquasantiera e un grande bacile argentato sono in attesa dei rami di trifoglio, che in questo giorno saranno solennemente benedetti prima della Messa. Sono frattanto giunti anche i due Ambasciatori d'Irlanda, accolti festosamente dal Rettore e dalla piccola folla dei connazionali; nulla di ufficiale e di convenzionale: sono tutti vecchi amici, più che conoscenti e se questo non è che uno dei tanti loro incontri, è certo il più caro al loro cuore di irlandesi e di cattolici. Sono anche arrivati dalla patria lontana i grandi fasci di trifoglio: l'aereo consente di cogliere la sera prima nei verdi prati d'Irlanda la pianta simbolica e farla giungere all'aurora qui a Roma. Vengono messi nel grande bacile d'argento e il Rettore, attorniato dalla piccola folla, li benedice, secondo la formula di rito: « Benedici Padre questo trifoglio che porteremo come simbolo della nostra fede e del nostro attaccamento alla verità e alla pace » e i ramoscelli vengono poi distribuiti ai fedeli. Il trifoglio, com'è noto, è la pianta simbolo dell'Irlanda, perché, secondo la tradizione, s. Patrizio convertì il popolo irlandese al fondamentale mistero cristiano della Trinità, mostrando loro il trifoglio che è appunto uno e trino. Cat-

tolicesimo, spirito di nazionalità e di indipendenza sono inscindibili nell'anima irlandese, per cui quella pianta, che segnò l'avvento della religione cattolica nell'« Isola verde », divenne, quasi per naturale conseguenza, l'emblema e il simbolo nazionale.

La Messa si svolge in inglese, accompagnata però da suggestivi canti in gaelico, tra cui quello bellissimo innalzato al Santo: « O caro s. Patrizio guarda con amore i tuoi figli e dalle celesti dimore proteggi la diletta nostra terra natale e le verdi vallate d'Irlanda dove ancora fiorisce il trifoglio come al tempo della tua vita terrena ».

Tra le quiete mura di questa chiesa si intrecciano numerose memorie irlandesi e romane, cominciando dalla prima cappella a destra, detta di s. Giuseppe per i dipinti di Carlo Maratta che la adornano, tutti relativi alla vita del Santo. La cappella venne fatta costruire dalla antica famiglia romana Alaleona, precisamente da Flavio, la cui moglie dette poi un somma notevole perché fossero ripresi i lavori di costruzione della chiesa, che erano rimasti interrotti nel 1625 per mancanza di fondi.

A metà dell' '800, il patronato della cappella passò alla famiglia irlandese Sherlock di Waterford, che fece erigere il proprio monumento sepolcrale da quel Giovanni Benzeni (1809-1873), autore anche della tomba del cardinale Angelo Mai in s. Anastasia. La cappella successiva detta di s. Anna dai dipinti del Naldini ed eretta su disegni di Domenico Castelli, che la ebbe in patronato e vi trovò sepoltura, fu portata a compimento a spese del cardinale Francesco Barberini, al quale passò poi in patronato come provano le api bronzee che decorano l'altare. Assai interessanti sono i simboli che figurano negli angoli sotto la cupoletta: un albero, l'arca di Noè, una perla nell'ostrica aperta e un'aurora. L'albero è il segno della Redenzione,

mentre l'ostrica che si apre al sole mostrando la perla è simbolo dell'Immacolata Concezione, perché la scienza antica (Plinio) affermava che la perla nasce per fecondazione del sole dalla rugiada.

Nel transetto di destra incontriamo una tomba attorno alla quale ruotano alcune interessanti memorie inglesi a Roma. Intanto, la tomba è opera di John Hogan, uno scultore irlandese che trascorse oltre la metà della sua esistenza a Roma, della quale era profondamente innamorato, così come lo era la defunta, irlandese anche lei, Amelia Curran, che nel suo lungo soggiorno romano svolse una notevole attività di ritrattista e tra le sue opere contiamo anche un ritratto di John Keats, ora a Londra, nella National Portrait Gallery e del quale possiamo ammirare una copia nella « Memorial House di Shelley e Keats » in piazza di Spagna. L'arpa irlandese, la tavolozza e un libro che l'Hogan ha scolpito sulla tomba stanno a sintetizzare la vita di lei, che riposa lontana dalla sua patria terrena, rimanendo però per sempre nella sua patria di elezione.

Altra memoria dei legami instaurati tra Roma e l'Irlanda la troveremo nella cappella dedicata ai ss. Francesco e Patrizio, in una lapide che ricorda l'opera dell'architetto romano Paolo Belloni (1815-1889), il quale, chiamato a restaurare questo edificio durante i lavori del 1859, per l'affetto che lo legava alla chiesa degli irlandesi, prestò la sua opera del tutto gratuitamente. Egli apparteneva alla famiglia del famoso mosaicista che andò in Francia durante il primo Impero e fondò a Parigi la Scuola imperiale del Mosaico; alla stessa famiglia apparteneva Coriolano Belloni, romanista, collaboratore attivissimo della « Strenna » e autore di vari studi sulla nostra città.

Ma il più toccante monumento, la più romantica delle memorie che in questa chiesa uniscono Roma all'Irlanda



Chiesa di S. Isidoro - Chiostro waddenghiano, A.G. Sguary, *Santa Margherita da Cortona*.
(Foto A. Perolini)

è, senza dubbio, la tomba di Ottavia Caterina Maria Bryan, opera di Vincenzo Gajassi, ottimo scultore della prima metà dell'Ottocento e che qui operò fino alla morte, avvenuta nel 1861. E' un sarcofago su cui giace la figura di una giovane coronata di rose; la fanciulla era nata a Roma, figlia di due irlandesi, Sir George Bryan e Margherita Talbot. Il padre di Ottavia aveva avuto una parte importante nel movimento di emancipazione dei cattolici irlandesi e nel 1824 aveva preso in affitto la Villa Lante di Bagnaia. La famiglia materna, i Talbot, erano legati da vincoli di parentela con i grandi nomi dell'aristocrazia romana. Le sue nipoti, le figlie della sorella di Margherita Talbot, avevano sposato, una, Guendalina, Marcantonio Borghese, l'altra, Beatrice, Filippo Antonio Doria Pamphilj. La giovane Ottavia doveva sposare il principe Scipione Borghese; le nozze erano state fissate per il 18 novembre 1846, ma, improvvisamente, pochi giorni prima di questa data, quando la grande nobiltà romana si preparava alla lieta cerimonia, la giovane fu colpita da una febbre che la portò alla tomba il 1° dicembre successivo.

L'impressione in tutta Roma fu enorme, anche perché la sorte della giovinetta seguiva di poco quella di un'altra personalità della grande aristocrazia romana, la principessa Boncompagni-Ludovisi, anche lei deceduta in circostanze analoghe.

Da questo nido di memorie romane-irlandesi di così romantico accento passiamo nell'affascinante chiostro waddenghiano, dove i francescani offrono, dopo la messa, un ricevimento alla colonia dei compatrioti e a tutti gli intervenuti. Per l'occasione, gli invitati dispongono anche della caratteristica « Aula maxima », decorata, ad opera di fra Emanuele da Como (1625-1701), con i ritratti di insigni maestri di teologia appartenenti all'ordine francescano e



Chiesa di S. Isidoro - Chiostro waddenghiano, A.G. Sguary,
Santa Elisabetta del Portogallo.

una delle pareti è occupata dalle figure di quattro famosi teologi irlandesi intenti a conversare e sono Luca Wadding, Giovanni Ponce, Antonio Hickey e Bonaventura Baron. Ma il fascino tutto particolare del chiostro sta nelle scene e soprattutto nei ritratti che, al primo albore del XVIII secolo, un frate di Padova, Antonio Giovanni Sguary, dipinse tutto attorno alle pareti: nelle lunette ha narrato, in trenta scene, accompagnate dal commento di ingenui versi latini e italiani, la vita di s. Francesco, come esige il costume dell'Ordine. Al di sotto di queste storie, in quarantanove riquadri, ha allineato una galleria di ritratti ideali di Santi e Beati dell'Ordine francescano: quasi uno spirituale albero genealogico, nel quale sono glorificati alcuni fulgidi esempi della gran messe di santità fiorita dall'insegnamento del Serafico.

Lo schema decorativo del chiostro di s. Isidoro, dunque, è quello assai diffuso nei conventi dell'Ordine francescano: storie della vita di s. Francesco, accompagnate spesso da ritratti di Santi e Beati dell'Ordine serafico. Schema di cui abbiamo un altro esempio molto vicino nel ciclo pittorico del chiostro di s. Francesco a Ripa, eseguito, come vedremo, pochissimi anni prima. Aggiungiamo che in entrambi i conventi si deve registrare l'operosa presenza di fra Emanuele da Como, il quale lavorò dapprima a s. Isidoro e cioè nel 1672, con gli affreschi dell'Aula Maxima e vari anni dopo (1696-1700) eseguì i dipinti del chiostro di s. Francesco a Ripa, con le storie di s. Francesco e ritratti di personaggi dell'ordine francescano, lavoro che egli terminò nel giugno del '700. Pochi mesi dopo, il 18 febbraio del 1701, come risulta dal « Registro dei Religiosi defonti », si spese nel convento di s. Francesco a Ripa.

E' interessante notare che quando il pittore comasco lasciò il convento di s. Isidoro, dopo aver eseguito gli af-

freschi dell'Aula Maxima, il chiostro weddenghiano, costruito fin dal 1636, era ancora privo dei dipinti di rito e che essi furono iniziati solo nel 1701, cioè — notiamo — nello stesso anno in cui muore fra Emanuele, affidandoli allo Sguary che aveva già lavorato a Fonte Colombo e a Palestrina. Sarà forse una semplice coincidenza, ma ci sembra significativo che solo alla morte di Emanuele da Como, esattamente lo stesso anno, gli irlandesi si decidono, dopo più di sessant'anni, ad affidare allo Sguary la decorazione del loro chiostro.

Una spiegazione probabile è quella che gli irlandesi avrebbero forse voluto affidare la decorazione del loro chiostro a fra Emanuele, ma ciò non sarebbe stato possibile a causa dei vari impegni di lavoro, che impedirono al pittore di fissare la sua dimora in quel convento per il tempo necessario all'esecuzione dell'opera: i dipinti del chiostro di s. Francesco a Ripa richiesero quattro anni e ne occorsero cinque allo Sguary per il chiostro weddenghiano. Infatti, dopo aver eseguito i dipinti dell'Aula Maxima, troviamo fra Emanuele a Salesano, a Mentana e a S. Maria a Poggio a Soriano. Nel 1681 esegue il « S. Diego che unge gli infermi » per S. Francesco a Ripa e nel 1684 comincia le sue peregrinazioni per l'Italia, intento a copiare dipinti celebri per il cardinale D'Estrées.

Nel 1689 lo troviamo ad Artena, dove esegue per il convento di Rocca Antica una « Cena » che nel suo ampio saggio sul pittore, nel 1934, il Bagatti dice trovarsi ancora al Seminario Lateranense.

Un altro quadro con lo stesso soggetto eseguirà per il refettorio di S. Francesco a Ripa nel 1696: lo stesso anno in cui inizierà i dipinti nel chiostro.

I due cicli pittorici di s. Isidoro e di s. Francesco a Ripa, se hanno in comune lo schema decorativo, recano i se-

gni di sensibili differenze dovute alla diversa personalità dei loro rispettivi autori. Gli affreschi di s. Francesco a Ripa hanno trovato in padre Germano Elia Cerafogli uno studioso di alta competenza e la sua analisi storico-estetica pubblicata in vari articoli del periodico « Frate Francesco » è stata raccolta nel volume « Il Francescanesimo. Santità corone e porpore; lunette affrescate di s. Francesco a Ripa, Roma 1987 ».

Le differenze che sussistono fra i due cicli sono soprattutto rilevabili nelle didascalie che accompagnano i ritratti: con preoccupazioni prevalentemente di carattere storico-biografico quelle di s. Francesco a Ripa: non mancano quasi mai le date di nascita e di morte dei vari personaggi, sempre ignorate nelle didascalie dei ritratti dello Squary.

Quelle del chiostro di s. Isidoro sono in latino con tono più celebrativo e dove anche la storia prende accenti di leggenda. E a questo spirito corrispondono le immagini con esclusivo intento di edificazione, miranti sempre a sottolineare le grazie sovrabbondanti di cui furono oggetto, i meriti e le virtù esercitate in modo « eroico » da questi Santi e da questi Beati e dove il dato della leggenda fa premio su quello storico.

L'incanto di questi ritratti non deriva da elementi formali, oltretutto compromessi dalle intemperie e da sommarî restauri, bensì da quell'insieme di fiaba, di leggenda, di antiche storie, venute a noi dai più lontani padri e sembrano accadute in meravigliosi paesi, ai quali, ci lega un misterioso e invincibile amore, come se da essi fossimo stati esiliati, ma ai quali aspiriamo di tornare. E, infine, ci colpisce la loro carica simbolica, che svela a noi tutta la sua poesia, anche se il significato resterà, in parte, sempre misterioso — tenera e riposante ombra — come ci ac-

cade in presenza delle figurazioni degli antichi lunari e delle vecchie carte da gioco. E infatti queste immagini ci appaiono anch'esse come le carte di un gioco sacro, che ha per posta l'eterna salvezza e, per di più, ogni ritratto, a somiglianza degli ammaestranti proverbi scritti nelle vecchie cartelle delle tombole famigliari, reca un breve motto latino con il quale si riassumono i celesti insegnamenti che ci vengono da così prodigiose esistenze, al fine di poter vincere anche noi, un giorno, la posta suprema. Modelli di vita dunque, per i frati che, da quasi trecento anni, sono qui venuti a passeggiare e meditare, nelle pause delle funzioni liturgiche e delle preghiere del « Libro d'Ore ». Ma per rimanere nell'immagine delle carte da gioco, dobbiamo aggiungere che qui stanno effigiati, tra l'altro, davvero Re e Regine, che effettivamente cinsero corona su questa terra e Cavalieri che combatterono contro gli infedeli e Fanti gloriosi di un esercito invitto contro il Maligno.

Queste immagini e le loro scritte ammonitrici ancora dettano il loro celeste messaggio all'ombra serena del chiostro, allietato dal verde praticello attorno all'antico pozzo e dai quattro aranci splendenti agli angoli, davvero anticipazione e prefigurazione di quel Giardino del Paradiso popolato di Santi e di beatitudini che un giorno potremmo godere a patto che quelle immagini e quelle esistenze racchiuse mirabilmente in un motto non rimangano solo figure decorative, ma esemplari di vita, modelli sui quali formare e guidare la propria esistenza.

Nel silenzio di questo luogo che, ancora oggi, non ha perduto il suo fascino romito, nella pace, nell'assenza dei tumulti del mondo anche i Nazareni vissero una grande stagione artistica e umana, ma la loro arte non lasciò in questo convento, che pur fu ad essi così caro, alcuna memoria: forse al loro spirito immerso in un ideale di alta

e pura spiritualità, non sembrò che fosse possibile rivaleggiare con la ingenuità santa, con le mirabili favole del frate padovano, ma la loro arte, pur tanto più esperta e tecnicamente raffinata, trasse forse un alimento spirituale dalle storie che allietano e confortano le speranze umane in questo chiostro-giardino, che, come pochi, è degno in ogni senso del nome « paradiso ».

MANLIO BARBERITO



Ponte Milvio e i restauri di Giuseppe Valadier

Questo bimillenario ponte, che attraversa il Tevere e congiunge la Città Eterna con le vie consolari Cassia e Flaminia, oltre ad essere il più antico di Roma è anche il più enigmatico sia per la sua costruzione che per la sua lunga esistenza. Costruito o meglio ricostruito dal Censore Marco Emilio Scauro alla fine del II secolo a.C., Ponte Milvio venne ampiamente rimaneggiato nel secolo XV da Nicolò V (1447-1455), e nei tempi lo troviamo variamente citato in molti documenti: Mulvium, Milvius, Molis o Mollis, Moli, Mole, Mollo o Molle e con questo ultimo nome appare anche nei documenti ufficiali come nel chirografo di Innocenzo XIII, del 23 agosto 1721, col quale si affittava il « Passo di Ponte Molle e Porta Castello, con Osteria et altri annessi, concessi dalla Reverendissima Camera Apostolica a Pietro Ghiringhella per nove anni a cominciare dal 24 settembre 1722, con la franchigia del dazio di 600 barili di vino e con il canone annuo di 120 scudi di moneta »¹.

Logicamente ponte Milvio con il trascorrere dei secoli venne a subire danni, causati dalle piene del Tevere nonché dalle numerose ristrutturazioni, oltre quella già ricordata della metà del XV secolo, effettuate dagli amministratori dell'Urbe, per adattarlo di volta in volta alle nuove esigenze dei tempi e per renderlo più idoneo alla sua gran-

¹ Archivio di Stato, Roma, Camerale III, busta 1931, c. 73. La tassa di pedaggio venne abolita il 29 aprile 1820 con editto del Cardinale Pacca.

de funzione di collegamento più diretto tra Roma e il Nord d'Italia e la Campagna.

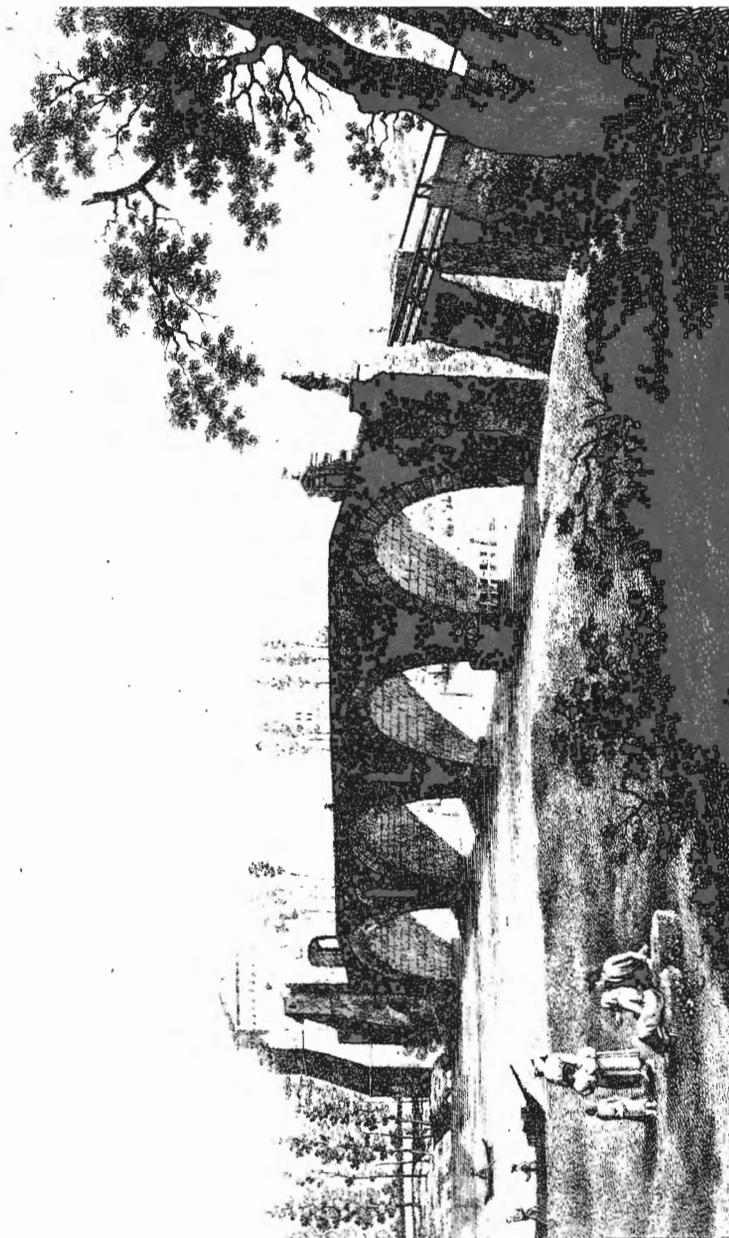
Fra tutti merita di essere ricordato il grande restauro condotto da Giuseppe Valadier all'inizio del secolo passato perché realizzato da un grande architetto al quale Roma è debitrice per le sue felici e riuscite sistemazioni urbanistiche. Viene reso noto per la prima volta l'incartamento relativo che sino ad ora non è stato mai fatto oggetto di studio.

Nel febbraio 1805 a seguito della violenta alluvione tiberina che inondò mezza Roma² con conseguenze assai disastrose, Ponte Milvio venne seriamente danneggiato nelle strutture lignee, le quali per ragioni strategiche sostituivano l'ultimo arco della sponda sinistra. In questa situazione, carri e viandanti, per l'inagibilità di questa importante via di comunicazione, erano costretti a percorrere la più lunga e assai disagiata strada ai piedi di Monte Mario per entrare nell'Urbe attraverso la porta Angelica o di Castello.

Cessata l'alluvione il Governo Pontificio incaricò immediatamente Giuseppe Valadier, quale Architetto Camerale, ad approntare un preventivo di spesa per ripristinare la viabilità su Ponte Milvio. Giuseppe Valadier, data l'estrema urgenza dei lavori, alcuni giorni dopo l'incarico, presentò il preventivo richiesto che prevedeva una spesa di scudi 5.416 e bajocchi 64 per riparare le parti lignee, ma nello stesso tempo proponeva la sostituzione definitiva di queste con solide opere murarie.

Le autorità responsabili, vista la necessità di agire al più presto e ritenendo ormai superato il vecchio progetto

² La piena si verificò il 2 febbraio; al Pantheon le acque si elevarono a metri 3,62.



Pietro Parboni — Veduta di ponte Milvio, incisione, 1797.

(Coll. N. Becchetti)

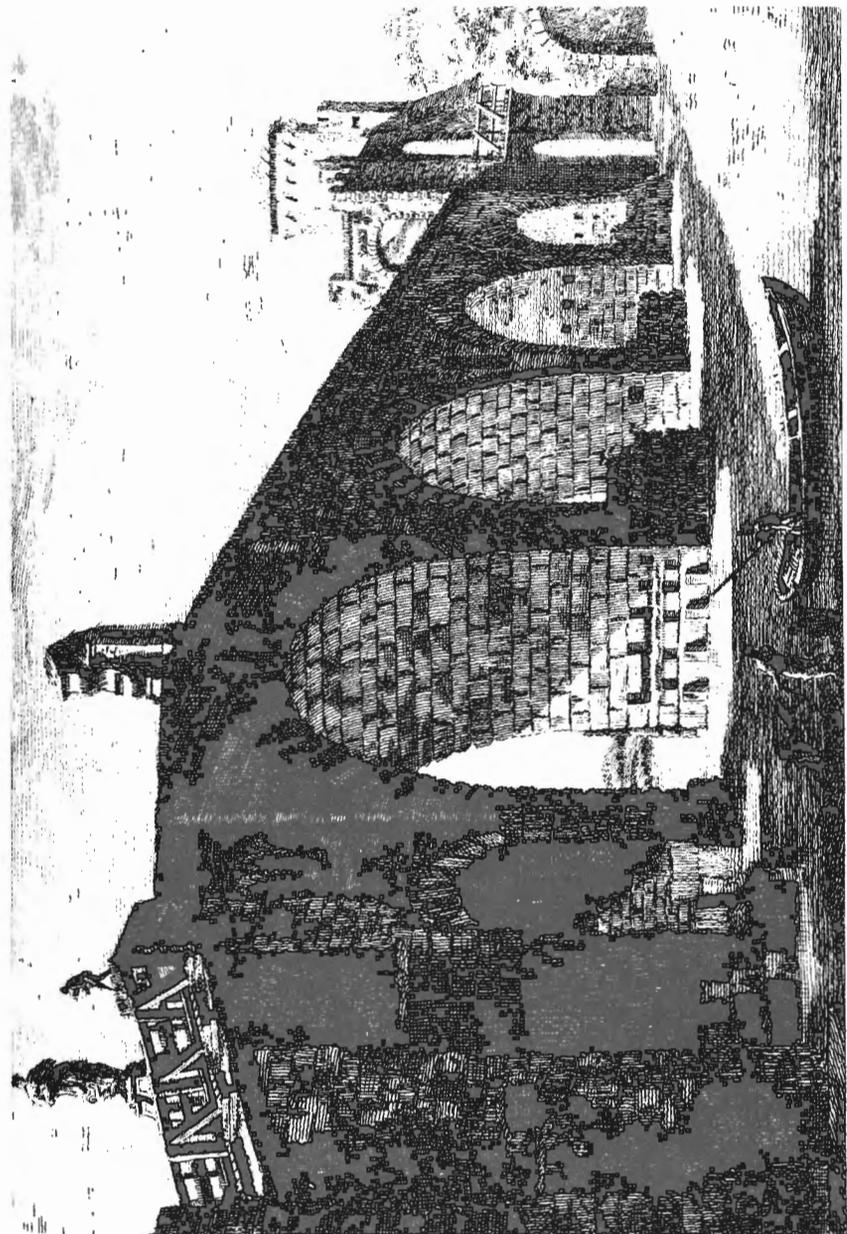
che prevedeva l'interruzione, in caso di pericolo, di Ponte Milvio, dettero parere favorevole alla seconda soluzione, che secondo l'Architetto Camerale, con la spesa di 8.583 scudi e bajocchi 84, avrebbe dato al monumento un assetto definitivo e degno della capitale universale del Cattolicesimo.

I lavori di ripristino furono iniziati immediatamente e condotti con tale celerità che il pontefice Pio VII, di ritorno da Parigi, vi poté transitare fastosamente con tutto il seguito il 16 maggio dello stesso anno. Per l'occasione venne anche coniata una medaglia che oltre al busto del pontefice reca sul retro una panoramica di Ponte Milvio³.

Come era prevedibile la spesa preventivata per i restauri risultò largamente superata e pertanto il Valadier venne invitato dal Tesoriere Gen.le Alessandro Lante a fornire i chiarimenti necessari. Il 16 luglio sempre dello stesso anno, Giuseppe Valadier presentò una dettagliata relazione nella quale egli descrive tutti i danni subiti dal monumento, i lavori eseguiti e le difficoltà incontrate: « La porzione costruita in legname, la quale trovandosi già ammarcita, si rese inabile a sostenere il peso de' Carri, che continuamente passavano sopra di essa; si videro devastazioni ne' Parapetti, e simili.... » e sottolineava: « Si avvertì per altro che rifacendo questi passi di Legname, nonostante le gravi Ferrature, che lo rendono di quella solidità, che è necessaria al continuo passo, ed all'esposizione delle intemperie, restava sempre la gravosissima manutenzione, che portava alla R.C.A. colla continua spesa di parecchi centinaia (di scudi) all'anno »⁴.

³ Il 29 luglio 1805, Pio VII distribuì ai cardinali la medaglia commemorativa.

⁴ I documenti relativi al restauro si trovano in Archivio di Stato, Roma, Camerale II, Tevere, busta 7, fascicolo 40.



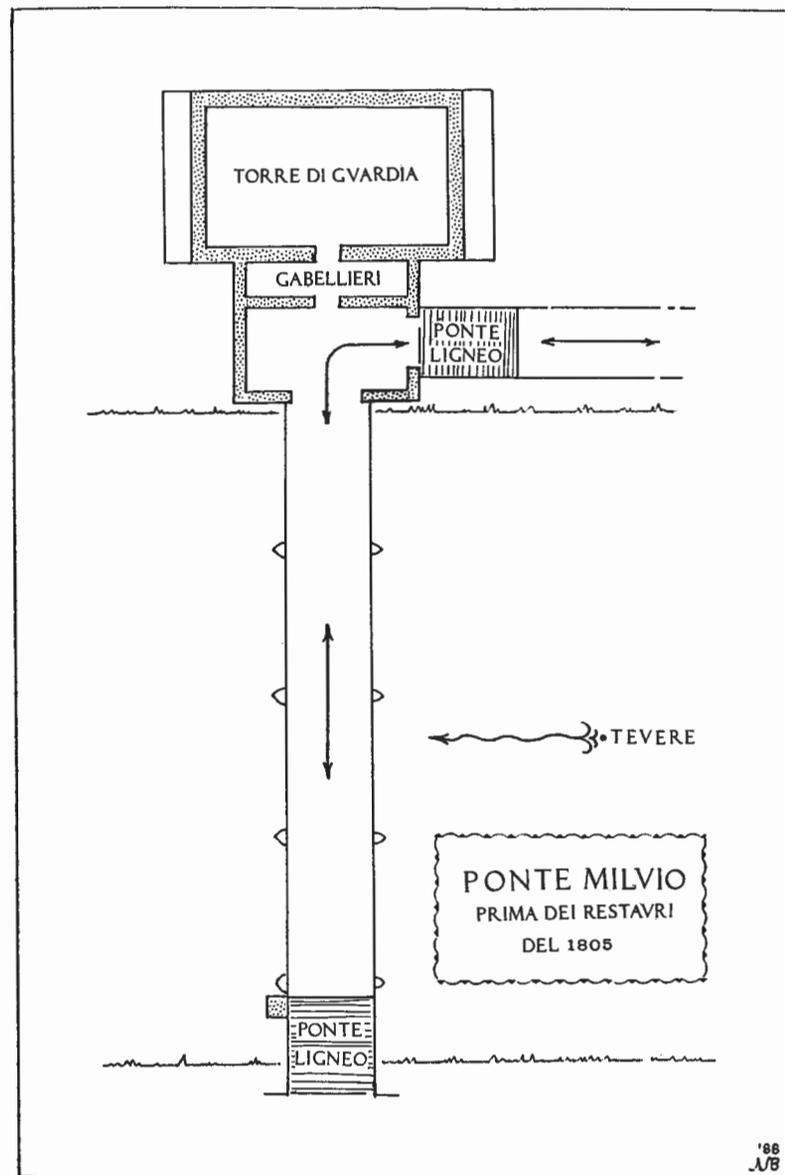
G. Batt. Piranesi — Veduta di ponte Milvio, incisione
(Coll. N. Becchetti)

« Contemporaneamente si fece il progetto di togliere la incomoda voltata, che trovasi ancora vicino alla Torre, (vedi disegno allegato) che esiste all'imbocco di detto ponte; e formare un foro, che potesse dar luogo al passaggio delle Carrozze, Carri, ed al Pubblico in Linea retta, e togliere così le tante disgrazie di rotture de' Legni, di ribaltature, e per fino perdita di vita, che costava alle volte a' poveri Barozzari e Carrettieri, che addormentati passavano in Luogo così pericoloso: fatti a tal fine varj Disegni e Progetti, si determinò da Monsignor Lante Tesoriere Generale, divenire al contratto col Capo Mastro Francesco Ant. Lovati per la riduzione di questo passo, e Torre... ».

La relazione nella sua minuziosa stesura prosegue: « Nell'eseguire il sopraindicato Lavoro dalla parte della Città, ossia dove si è sostituito in nuovo Arco di materiale al Ponte di Legno, si sono accresciuti delli Lavori per abbellire, decorare, e ridurre più comodo l'accesso al Ponte, perché dalla Città trapassa al medesimo, e consistono questi nell'aver procurato un ingresso ampio e spazioso, nell'aver levata la Statua di S. Giovanni Nepomuceno⁵ dal luogo dove esisteva, trasportata ed elevata all'imbocco del Ponte con suo basamento, fatto altro simile basamento, dalla parte opposta e fattoci la Statua di Maria SS.a⁶, prolungati li due parapetti da questi due basamenti ed alla parte di sopra, per agiare quanto più si poteva la Salita, disfatta una assai maggior quantità di selciata e rifatta per detto fine, riattati tutti li parapetti e marciapiedi del Ponte, fatti molti spiani

⁵ Opera del pistoiese Agostino Cornacchini. La statua venne posta sul suo piedistallo i primi giorni di luglio del 1731. Si ricorda che il Santo è anche protettore dei ponti.

⁶ La statua venne scolpita da Domenico Pigiani.

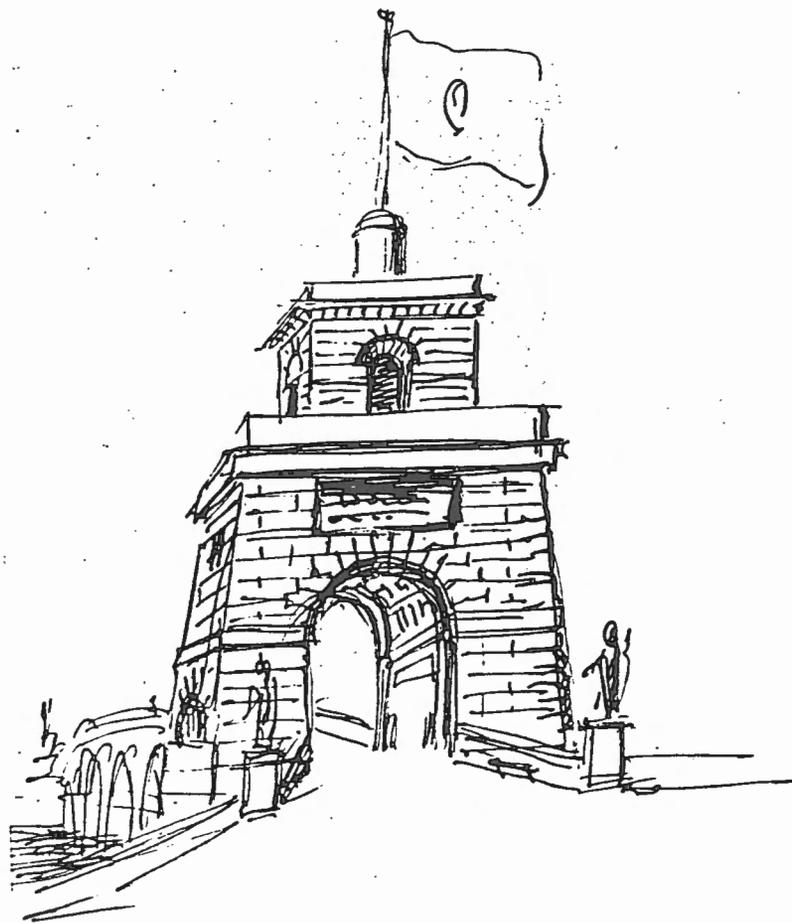


di terra⁷ per la piantaggione delli Alberi, decorati con travertini li detti basamenti delle due Statue e parapetti invece di coprirli di mattoni come lo è tutto il tratto del Ponte, e fattoci alcuni pezzi di fondamento impossibili a prevedersi per assicurare il Lavoro, trattandosi di Lavoro che resister deve per Secoli e Secoli gl'urti più energici delle acque, delle Scosse de' Carri, vetture e simili ».

« Un egual Calcolo decisivo degl'altri Lavori che si stanno ultimando dalla parte della Campagna ossia della Torre non può farsi per non essere appunto terminati come lo sono gl'altri di sopra descritti; e per non essere un fabbricato tutto nuovo di pianta dove si può calcolare anticipatamente perfino allo scudo ma dall'eseguito e da quello che manca ancora al suo termine vedo che non oltrepasserà di molto la Spesa scandagliata, appunto accaduto per alcuni accrescimenti di fondature, di allargamento maggiore dell'Arco prossimo alla Torre, nella maggior quantità di selciato per agiare maggiormente la Strada, per la durezza enorme del muro vecchio della torre per il foro fattoci e suoi accessori, e per la giunta fatta de' travertini nell'imbocco dei due vani ed alla Torre medesima per maggior stabilità... ».

Il rapporto conclude: la «Somma approssimativa di scudi Tredici mila ottocentoventi Baj. 87 Sarà l'importo totale di questa impresa, che fortunatamente si stima assai maggiore del pubblico di quello che realmente esiste, pregio raro nelle opere che comunemente incontrano la disgrazia di comparire sempre gravose di prezzo a tutto il mondo. Tanto devo in discarico de' Veneratissimi Comandi di Sua Eccellenza R.ma Monsignor Tesoriere Gen.le, che baccian-

⁷ Per i lavori di sterro vennero impiegati i forzati acquarterati nella caserma del Colosseo, con la paga giornaliera di cinque bajocchi.



Giuseppe Valadier — Ponte Milvio, disegno. In alto è annotato: « Nell'Anno fu ridotta una informe torre a destra del Ponte Milvio, e fu aperta per unirla al Ponte e formarle il passo traforandola. » (Bibl. Naz. Centrale Vitt. Eman. II, Roma; ms. 408, fig. 73).

do divotamente le mani con tutta la dovuta venerazione mi rassegnò »... ecc...

Anche quest'ultima valutazione dei lavori venne ampiamente superata, anzi raddoppiata col raggiungere l'importo di scudi 26.691,94.

Infine per completare i lavori con l'opera di falegname, stagnaro, vetraro, verniciaro, imbiancatore e cordaro si aggiunsero altri 874 scudi e 31 bajocchi fuori preventivo, raggiungendo così l'importo totale del restauro a scudi 27.566 e bajocchi 25.

Concluso il lavoro di ripristino, il Valadier inviò al Tesoriere Generale la seguente lettera giustificativa:

« L'esuberanza, che si osserva nello Scandaglio col vero importo del Lavoro, Nasce dall'impossibilità di prevedere nei Ristauri, Segnatamente di questa natura, che quasi il maggior Lavoro nasce dalle fondature, di una porzione di Ponte, che resister deve per sempre agl'Urti delle Acque, dalle inondazioni, dalle percossioni de' Carri e di un'Opera di Servizio Pubblico, che si deve ad ogni accorto Professore mettersi nella sicurezza di non aver disgrazie, e di praticarvi tutti i mezzi per una stabile, e solida permanenza à scanzo di ruine, le quali oltre l'Importo doppio dell'emenda, Lascia una Merca dell'Artista, alla Nazione, vergognosa, ed impropria. Altri Lavori furono necessari oltre questi incidenti, Vi sono stati ancora varj lavori, che per ultima l'Opera non poteano risparmiarsi nell'informe vecchia Torre; Che una rivestitura addosso à Muri mobili, e male andati dalle ingiurie del Tempo poco, o niente sarebbe stato durevole ».

« Riguardo al metodo tenuto degl'Apprezzamenti, e misura de' Lavori, non potea nascere alcuna differenza; poiché di mano in mano, che si andavano eseguendo, venivano misurati; Segnatamente quelli, che più appariscono,



Medaglia annuale di Pio VII. — Anno VII.

come sono li Fondamenti, Li passoni, Le qualità de' Materiali, de' tempi impiegati e simili; Servendomi per questo dell'Opera dell'Onesto, e bravo Misuratore Sig.re Macario Marmorelli ».

« Li Apprezzamenti sono basati non solo dalla Consuetudine, ma rilevati dal Costo vero de' generi, e delle Opere, onde li Capi Mastri rispettivi potessero avere un discreto Utile, che R.(everenda) C.(amera) potesse à ragion veduta pagarne l'importo ».

« Ecco Ecc.za R.ma le tracce tenute, la ragione delle variazioni solite ne' Scandagli di riattamenti, o di diminuzione, o accrescimento, per non poter vedere prima, e indagare quello, che si trova in fatto pratico, e quando non si voglia tradire il Lavoro di quella necessaria stabilità; quando si tratta maggiormente di Opere Pubbliche, dove ogni Neo diventa un Colosso. Ciò è che devo in discarico della domanda fattomi dall'Ecc.za V.ra R.ma, à cui pieno di venerazione, bagio le mani ».

« Roma questo di 28 Ag.o 1807
Giuseppe Valadier Arch. Cam.le ».

Qui termina il carteggio tra la Tesoreria Camerale e il Valadier, carteggio che, pur nella sua sintesi, getta una luce particolare su come venivano condotti gli appalti e su gli interventi effettuati a quel tempo su Ponte Milvio. Il monumento subirà poi nel 1849 altri gravissimi danni ad opera dei difensori della Repubblica Romana nel tentativo di ostacolare l'avanzata delle truppe francesi comandate dal generale Oudinot.

NINO BECCHETTI



Il lauro capitolino di Adamo Mickiewicz (1877-1879)

La mia rievocazione delle celebrazioni capitoline, tributate nel secolo passato a Adamo Mickiewicz, il sommo poeta polacco, tanto legato a Roma e all'Italia risorgimentale, inizia con alcune citazioni che illustrano la stima, la gloria e l'ammirazione di cui egli abbia goduto presso i suoi contemporanei, italiani e stranieri, Victor Hugo in una lettera, indirizzata al figlio del poeta, Ladislao, scrisse: « Parlare di Mickiewicz significa parlare del Bello, della Virtù e della Verità, significa parlare della giustizia della quale egli fu un campione militante, significa parlare della libertà di cui egli fu un eroe e un apostolo, significa narrare l'epopea della liberazione dei popoli della quale egli fu un profeta e un precursore ». George Sand paragonava la potenza del suo pensiero alla sublimità dei profeti del Vecchio Testamento e nella lettura delle sue improvvisazioni scorgeva la ribellione di un Prometeo. Giuseppe Mazzini, che aveva tradotto in prosa la poesia di Mickiewicz *Alla Madre Polacca*, affermò nell'articolo pubblicato in « The Polish Monthly Magazine », London 1838 (n. 2 novembre): « Per noi Mickiewicz è più di un poeta, egli è un grande profeta come i grandi poeti d'Israele coi quali ha tanti punti di rassomiglianza. Egli conserva al popolo polacco quelle tradizioni che gli furono violentemente strappate; vivifica nei suoi versi il lamento di tutti e la speranza comune; la sua voce è di milioni di uomini i quali proclamano per bocca sua che la loro esistenza, quale popolo non è ancora compiuta, che la Polonia ha ancora una grande mis-

sione da adempiere e che, avendo la coscienza del proprio destino, essa desidera ed essa saprà come compierla... Egli lottò contro ciò che fu il fenomeno del XIX secolo, secolo di individualismo, di orgoglio, di ambizione, di dubbio. Egli lottò come Byron, come Goethe ». Camillo Cavour, invece, nel discorso pronunciato alla Camera dei Deputati il 20 ottobre 1848 constatava: « Il gran moto slavo ha ispirato il primo poeta del secolo, Adamo Mickiewicz, e da questo fatto noi siamo indotti a riporre nelle sorti di quei popoli una fede intera. Perchè la storia ci insegna che quando la Provvidenza ispira uno di questi geni sublimi, come Omero, Dante, Shakespeare o Mickiewicz, è una prova che i popoli in mezzo ai quali essi sorgono sono chiamati ad alti destini ».

Con questo mio intervento desidero rievocare il poeta, che Roma ha onorato con una lapide collocando anche il suo busto sul Campidoglio. Su questo sacro colle di Roma egli oggi si trova, l'unico straniero, nel Panteon dei grandi Italiani.

Chi oggi passa per la stretta via del Pozzetto, che sbocca accanto a San Claudio nella piazza S. Silvestro, scorge sulla facciata del palazzo segnato col numero 114 una lapide, ornata con medaglione del poeta, sulla quale si legge: « Adamo Mickiewicz, poeta d'altissima fama, in questa casa ordinava per le guerre dell'indipendenza italiana il drappello dei prodi polacchi nel 1848 ». La lapide fu posta dal Comune di Roma il 29 marzo del 1877, proprio nel giorno, quando ricorreva il 29.mo anniversario della Legione Romana di Mickiewicz, formatasi in questo palazzo il 29 marzo 1848. Se questa lapide è nota, anche se non troppo, il busto capitolino del poeta è quasi sconosciuto al più largo pubblico, trovandosi oggi, dopo vari trasferimenti, nel palazzo Senatorio del Comune nella cosiddetta Cappella di Cola di Rienzo, accanto al grande Salone delle assemblee

della Giunta. Per tanto tempo figurava senza alcuna scritta e, solo pochi anni fa, su mio suggerimento grazie all'interessamento di Carlo Pietrangeli fu messa una targa per informare che rappresenta « Adamo Mickiewicz, poeta polacco, organizzatore della Legione Romana 1848 ».

A questi due monumenti mickiewicziani, dunque, dedico questa mia rievocazione tanto per portarli ancora una volta davanti agli occhi dei Romani, quanto per ricordare il poeta, uno dei più grandi amici dell'Italia. In questo mio compito, ovviamente, non sono io il primo, poiché su queste onoranze capitoline del secolo passato esiste già un certo numero di studi ed articoli dell'epoca e recentemente se ne è occupato J. W. Borejsza nella monografia dedicata ad Armand Lévy intitolata: « Sekretarz Adama Mickiewicza, Armand Lévy i jego czasy, 1827-1891 » (Il segretario di Adamo Mickiewicz, Armand Lévy ed i suoi tempi 1827-1891), Warszawa 1969 e nell'articolo, « L'ombra di Mickiewicz: Armand Lévy e l'Italia in "Conoscersi" (Roma), 64-65, 1971 p. 85 e sgg.¹. Anche io, qualche anno

¹ Wladyslaw (Ladislaw) MICKIEWICZ (figlio del poeta), *Honoration de la mémoire d'Adam Mickiewicz en Italie*, Paris 1881; *Mémoires de la Légion polonaise de 1848 créée par Adam Mickiewicz en Italie*, Paris 1877, t. I, pp. 512-525; *Pamiętniki* (Le memorie), Poznan 1933, t. III, p. 144 e sgg.; *Uroczystosci w Rzymie na czesc Adama Mickiewicza* (Celebrazioni a Roma in onore di A. Mickiewicz), « Biblioteka Warszawska » 1877, t. 2; « Czas » (giornale) *Obchód mickiewiczowski* (Celebrazioni mickiewicziane) 1878, n. 276: Ritagli di stampa italiana e polacca, raccolte da Artur Wolynski nell'*Album Adamo Mickiewicz*, conservato nella Biblioteca Casanatense - Fondo Wolynski; M. Brahmer, *Kult Mickiewicza we Włoszech* (Il culto di Mickiewicz in Italia), « Przegląd Współczesny » 1924, p. 29 e sgg.; E. Boyé, *Włosi Mickiewiczowi* (Gli Italiani in onore di Mickiewicz), « Wiadomosci Literackie » 1925, n. 3; G. Maver, E. Damiani, M. Bersano Begey, *Rievocazione compiuta a Roma in Campidoglio in occasione del Centenario della Legione polacca di Adam Mickiewicz*, Napoli 1949 (con una ricca bibliografia).

fa, ho pubblicato un articolo sul giornale di Varsavia. Borejsza offre nel suo eccellente libro un ricco materiale, basandosi sugli archivi francesi e la corrispondenza di Armand Lévy, ma egli forse esagera un pò attribuendo tutti i meriti nelle celebrazioni capitoline a Lévy. Pur riconoscendo al Francese un grande contributo alla diffusione del culto di Mickiewicz in Italia, bisogna tenere conto che tutti i suoi suggerimenti e tutte le sue idee s'incontravano con la memoria e la tradizione del poeta polacco ancora viva e palpitante tra tanti patrioti romani che lo conoscevano personalmente e ben ricordavano la sua attività a Roma, a Milano e a Parigi. E tra questi era Terenzio Mamiani, che conobbe il poeta a Parigi, il marchese Anselmo Guerrieri-Gonzaga che lo vide ed ammirò a Milano, Gianni Scovazzi, il suo amico negli anni di Losanna e Amedeo Melegari, vecchio amico e allora Ministro degli affari esteri. I primi tre erano anche i protagonisti nelle celebrazioni mickiewicziane. Non nego, dunque, i grandi meriti di Armand Lévy, ma desidero sottolineare e portare sul primo piano il ruolo dei patrioti romani ed i loro discorsi come risulta dalle voci di stampa, raccolte da Arturo Wolynski, di cui mi servo. Nel Fondo Wolynski della Biblioteca Casanatense, infatti, si conserva il volume segnato W A I 15 intitolato *Album di Adamo Mickiewicz raccolto ed ordinato dal dott. Arturo Wolynski di Varsavia*, che conta 13 incisioni, 163 pezzi di stampa e in tutto 83 pagine. Un volume, ben rilegato, contiene ritagli di stampa italiana e polacca che riportavano le notizie e le informazioni sulle celebrazioni capitoline di Mickiewicz. Servendomi di questo *Album* vorrei riportare alcuni brani dei discorsi, pronunciati durante le celebrazioni capitoline per mettere in evidenza anche il grande contributo dei patrioti romani che essi portarono alla memoria del sommo poeta polacco ed al suo trionfo capitolino. Solo la stretta collaborazione, la



Il busto di Adam Mickiewicz, opera di Wiktor Brodzki, marmo, Roma, Campidoglio.

armonia e una comune ammirazione per il poeta di Armand Lévy e gli amici romani potevano portare alla posa della lapide e all'inaugurazione del busto sul Campidoglio. Da questa sublime unione, nella quale Armand Lévy fu l'ispiratore e gli amici romani fervidi realizzatori ed esecutori, sono sorti questi due monumenti polacchi a Roma. L'ideatore fu Armand Lévy (1827-1891) Israelita, giurista, ma di professione giornalista, cresciuto nell'atmosfera rivoluzionaria e democratica del '48, massone e deciso anticlericale. Egli conobbe Mickiewicz verso il 1846 e divenne il suo grande amico e negli ultimi anni di vita del poeta il suo segretario. Nel 1855 lo accompagnò a Costantinopoli, dove il poeta morì e Lévy assistette alla sua morte, portò la salma a Parigi, dove fu sepolta al cimitero Montmorency, e dopo anche allevò il suo figlio minore. Armand Lévy era uno dei più grandi filopolacchi francesi e perfino fu schedato dalla polizia di Parigi come « un pericoloso agitatore polacco ». In Italia era ben noto e vi soggiornò a diverse riprese e si intrattene con diversi importanti uomini politici tra cui anche con Cavour e Garibaldi e tanti altri come Aglauro Ungherini, Cesare Correnti, Benedetto Cairoli, Tancredi Canonico e Gianni Scovazzi. Pubblicando in Svizzera la rivista « Espérance » si adoperò ad avvicinarlo tra gli Italiani e Francesi. Nel 1871, essendo legato ai capi della Comune di Parigi, si rifugiò in Italia e vi rimase 10 anni fino al 1880. Durante questo soggiorno riallacciò stretti contatti con Samuele Alatri e assieme a lui svolse una viva attività, propagando il culto di Mickiewicz in Italia.

Il 9 luglio 1876 Lévy tenne nella sala del teatro Argentina a Roma una conferenza su Michelet, Quinet e Mickiewicz nella quale lanciò l'idea di inaugurare a Adamo Mickiewicz una LAPIDE COMMEMORATIVA in via Del Pozzetto 114 sull'esempio di quella di Goethe, scoperta quattro

anni fa, nel 1872. Mentre la lapide goethiana ricordava il poeta e « le opere immortali che Wolfgang Goethe immaginò e scrisse in questa casa », la lapide di Mickiewicz doveva mettere in evidenza il tribuno, organizzatore della « Legione Romana » nel 1848. Nella stessa conferenza Lévy proponeva anche che si collocasse in una delle sale della Biblioteca di Vittorio Emanuele, cioè quella Nazionale, una volta sede del Collegio degli Gesuiti, che si opponevano alla libertà, i busti di Michelet e di Quinet. Bisogna notare che già durante questa conferenza fu esposta nella sala un busto in gesso di Adamo Mickiewicz, opera di Victor Brodzki, cioè che già si profilasse non solo l'idea della lapide, ma anche del busto del poeta.

Qualche mese dopo, il 29 novembre, dello stesso anno, Samuele Alatri, ispirato dal discorso di Lévy ed usando della sua argomentazione, presentò al Consiglio Cittadino la proposta di dedicare una lapide a Mickiewicz che fu approvata dalla Giunta il 21 dicembre: « La Giunta Municipale, tenuto conto della raccomandazione fatta nell'adunanza consigliare del 29 novembre trascorso dal consigliere comunale sig. Cav. Samuele Alatri, perché fosse apposta una lapide commemorativa in onore del distintissimo poeta polacco Adamo Mickiewicz, assai benemerito dell'Italia, delibera che una acconcia epigrafe da apporsi nel prospetto della casa nel 1848, abitata dal Mickiewicz in via del Pozzetto N. 114, rammenti ai posteri il nome dell'uomo illustre ».

La solenne cerimonia dell'inaugurazione della lapide si svolse in due atti: il primo sul Campidoglio, il secondo in via del Pozzetto. Era il giorno 29 marzo scelto apposta, poiché proprio nello stesso giorno, 29 anni fa fu creata da Mickiewicz, la « Legione Romana ». Presiedeva la cerimonia, tenuta nella sala di Orazi e Curiazi, il sindaco Pietro Venturi. Sotto la potente figura di Innocenzo XI, lo stes-

so che patrocinava la vittoria di Vienna di Giovanni III Sobieski nel 1683, sul grande tavolo della presidenza fu messo il medaglione eseguito da Victor Brodzki, che rappresentava in bassorilievo, il profilo di Mickiewicz, contornato dalla corona d'alloro, colto dalle rovine dei Cesari. Si univano le due glorie polacche, quella guerriera e quella intellettuale. Nella presidenza accanto al sindaco sedevano a destra Ladislao Mickiewicz, figlio del poeta, invitato da Parigi, il professore Domenico Berti, ex ministro dell'Istruzione Pubblica, il marchese Anselmo Guerrieri-Gonzaga, che nel 1848 fu capo del Governo provvisorio della Lombardia e ricevette a Milano la « Legione Romana » di Mickiewicz, a sinistra prendevano posto Terenzio Mamiani, senatore, allievo di Gioberti e nestore dei filosofi italiani, Gianni Scovazzi compagno del poeta all'esilio in Losanna e direttore della Biblioteca Parlamentare, il professore Tancredi Canonico e infine « l'inevitabile », come riferiva il « Don Perloncino », Armand Lévy, amico del poeta. I telegrammi con le scuse dell'assenza inviarono Cesare Correnti e Marco Minghetti.

Per primo parlò il Sindaco ricordando la dimora dello illustre poeta a Roma e la valorosa « Legione polacca » che combatté nel 1848 al fianco dei cittadini italiani. Poi succedette il conte Mamiani dicendo:

« Debbo alla canizie l'onore e la compiacenza di succedere all'on. sig. Sindaco nell'ordine della parola. Ringraziamolo intanto per la sua presenza come interprete dell'idea del Municipio romano di impedire che si fosse dimenticato il nome di Mickiewicz, grande poeta e grande cittadino... ». Parlando delle idee del poeta disse: « Vedete lo scritto *Libro dei pellegrini polacchi*, esso gira per tutte le mani voltato nel volgare di tutte le lingue. Tutti lo ammirano oggi ed è apprezzato da tutte le menti del mondo civile. Scusate, se a queste brevi parole aggiungo qualche particolare dei miei fatti individuali... Io ebbi l'onore di trovarmi esule col celebre Mickiewicz in Francia, per la stessa causa. Signori, ebbi l'agio di trovarmi con lui in domestiche confabulazioni, di tro-

varmi alcune volte a sedere suo commensale ed assistere con grande consolazione alle sue lezioni nel Collegio di Francia. Tutte le volte che io udiva la sua voce, accolta da applausi fragorosi, io ritornavo alla mia cameruccia riconfortato di forze e di spirito. Io perciò di quei tempi mi ricordo con particolare affezione perché, o signori, la fede era viva; erano tempi di idee profonde e di vero entusiasmo e sono lieto che questo giorno provi all'Italia e agli stranieri, che fra noi vive ancora quella fede, che quel entusiasmo manda copiose faville di fiamma immortale ».

Armand Lévy, invitato a parlare, illustrò il profondo significato delle opere del poeta: « Difatti nel Mickiewicz la parola non era una semplice forma del pensiero, ma la sostanza di esso. Dal patriottismo s'ispirò in tutte le sue creazioni. Coll'*Ode alla Gioventù* fece a questa un appello somigliante a quello del Mazzini colla *Giovine Italia*, e fu inteso dai Russi e dai Polacchi. Nel *Grazyna* ci rappresenta la donna infiammata dall'amor patrio. Altrove ci racconta nel *Korad Wallenrod* la storia di un uomo che trae a perditione il nemico per la salvezza della patria... ».

Il marchese Guerrieri-Gonzaga pronunciò un discorso breve che riuscì efficacissimo. Egli descrisse la persona di Mickiewicz quale gli era apparso in Milano, quando per la prima volta lo vide circondato dalla « Legione polacca » e reduce da Roma; gli immensi applausi con cui l'insigne poeta e i suoi generosi compagni furono accolti dalla popolazione milanese, finalmente la profonda impressione che la presenza del Mickiewicz gli aveva fatta... ». Lo spirito di Mickiewicz era profondamente religioso, ma di religione tale da non poter sfuggire alla censura della curia romana. Il suo cristianesimo o ancor più il suo cattolicesimo costituivano per il Vaticano quello che il Vangelo costituisce per il « Syllabus... ». Grazie alla sua grande intelligenza egli comprese tutta l'importanza della questione religiosa e sociale e proclamò la necessità di armonizzare il sentimento patriottico col sentimento religioso... ».

Dopo di lui parlò anche Tancredi Canonico ed infine il figlio del poeta Ladislao esprese la gratitudine al Municipio e ai cittadini che avevano promosso questa solenne cerimonia e fece voti cortesi per l'avvenire d'Italia. Nessun Polacco prese la parola né sedette al tavolo della presidenza. La colonia polacca a Roma, composta nella gran parte dagli aristocratici, prese distanza da questa manifestazione, ritenendola promossa dagli Israeliti e i massoni anticlericali. Solo tra il pubblico erano presenti il principe Michael Radziwill, il conte Aleksander Dienheim-Brochocki, il conte Wladyslaw Kulczycki, alcuni artisti e veterani della Legione romana. Dalla Polonia venne solo un telegramma, inviato da Ignazio Giuseppe Kraszewski a Cesare Correnti e un altro, spedito da Wladyslaw Plater, direttore del Museo Polacco a Rapperswil in Svizzera. Solo in seguito arrivarono alcune lettere, indirizzi ed adesioni.

Terminati i discorsi nella sala dei Conservatori al Campidoglio gli intervenuti si sono recati nella casa già abitata dall'illustre patriota polacco, in via del Pozzetto n. 114 ove era stata apposta la lapide, ricoperta ancora di un velo nero. Ecco il resoconto che si legge nell'« Opinione » del 30 marzo 1877: tocco e mezzo è giunto il sindaco Venturi, il conte Mamiani, il signor Ladislao Mickiewicz, il marchese Guerrieri-Gonzaga, i signori Domenico Berti, Scovazzi, Canonico, il signor Armando Lévy ed altri componenti la Commissione organizzatrice della cerimonia i quali sono stati ricevuti nella casa già abitata dal Mickiewicz, ora stanza (al I piano) del Signor Dina, direttore del nostro Giornale. Il sindaco, dopo aver dato dalla finestra il segnale della rimozione del velo, che ricopriva la lapide commemorativa, ha pronunciato alcune parole riguardanti la vita e le opere del poeta polacco, alla fine delle quali il pubblico ha manifestato con vivi applausi la sua soddisfazione nel vedere onorata la memoria di tanto uomo che

all'ingegno potente ha accoppiato un amore indefesso per la libertà e indipendenza d'Italia. Con gentile pensiero il sindaco aveva fatto trovare il concerto di musica municipale sotto la casa dove compievasi la cerimonia ». Si suonava l'inno garibaldino tra le voci « Viva la Polonia ». Il testo dell'epigrafe, incisa sulla lapide, ho riportato all'inizio dell'articolo.

La stampa italiana fece ampi resoconti delle celebrazioni, che raccoglie il sopra menzionato volume di Arturo Wolynski che raccoglie i ritagli dei giornali e dei periodici. Citerò solo i titoli che ne parlarono: « L'Opinione », « Il Diritto », « la Capitale », « La Ragione », « La Riforma », « La Libertà », « Il Dovero », « Gazzetta d'Italia », « Don Pirloncino ». Il dossier di Wolynski contiene anche i ritagli dai giornali polacchi tra cui anche di quelli che si scagliarono contro queste onoranze di Mickiewicz, negando ai circoli massoni e anticlericali il diritto di sfruttare il poeta e le sue idee per gli scopi politici e ideologici (« Warta »). Si trattava, ovviamente della stampa reazionaria e oltramontana. Prevalevano in grande maggioranza però, le voci dei giornali e delle riviste che salutavano con l'entusiasmo le celebrazioni del poeta polacco, inserendo gli articoli di W. Kulczycki e di B. Laszczyński (« Gazeta Warszawska » « Dziennik Poznanski »). Inviarono lettere, telegrammi e indirizzi il borgomastro di Leopoli e la cittadinanza di questa città, l'Università Jagellonica e gli studenti di Varsavia, di Stanislawów di Poznan e i polacchi delle Università tedesche. I patrioti esprimevano la loro gratitudine per tanto onore tributato al loro massimo poeta.

Cul Campidoglio si svolsero le onoranze ufficiali, ma l'ambiente democratico e popolare di Roma organizzò il 2 aprile la propria cerimonia, che ebbe luogo nella sede dei « Reduci dalle patrie battaglie » in piazza della Posta Vecchia, in cui gli operai e i ceti popolari resero omaggio

al grande poeta polacco. Il presidente della « Società operaia » Siro Fava, aprendo la manifestazione, sottolineava il suo carattere popolare e fece vivissimi auguri per risurrezione della Polonia. M. Colacito parlò sui rapporti tra il Vaticano e la Polonia. Il francese Luigi Garel combatté le tendenze russofili di alcuni partiti francesi. G. Pantaleo glorificò il sacrificio dei polacchi e stigmatizzò i loro oppressori. Alla fine della manifestazione, che ebbe anche un chiaro carattere politico, Curzio Antonelli, il giovane poeta romano, in mezzo agli applausi recitò l'*Ode alla Gioventù* di Adamo Mickiewicz da lui tradotta e ristampata da « Don Pirloncino » (30 marzo 1877). Mi sia permesso di riportare qui solo le sue due strofe:

Di mente e di cor privo un popol veggio,
un popolo di scheletri. A me vesti,
Gioventù, l'ali tue. Slanciarmi io voglio
da questo spento mondo
in regni di fantasmi celesti,
ove l'entusiasmo
di portenti fecondo
i calici dischiuda a novi fiori,
e dell'aureo suo prisma
la speranza colori.

Chi, sceso l'arco d'una vita ignuda,
reclina al suol le rughe della faccia
nel cerchio si racchiuda
che intorno l'assegnato occhio gli traccia.

Tu, Gioventù, sorvola al turpe limo
e con pupilla come sol potente
penetra l'alto e l'imo
ed all'intera umanità pon mente.

Su!, camminiamo insieme,
serrati destra a destra e petto a petto,
formiamo una catena intorno al mondo,
ed ogni nostra speme
poniamo in un sol petto; in un sol petto
tutte aduniamo l'anime sorelle

Su!, dai cardini tuoi
crolla, o mondo invecchiato,
ti spingeremo noi
per novello sentier, sì che svestita
la putrida corteccia
tu ricordi l'april della tua vita...

Un anno dopo, nel 1878 invece, fu collocato, il busto del poeta sul Campidoglio. Opera di scultore polacco, Wiktor Brodzki, si faceva ammirare per la sua perfetta rassomiglianza e per la finezza del lavoro artistico. Con una solenne cerimonia esso fu collocato nella sala degli Arazzi a lato ai grandi Italiani contemporanei: Cavour, Mazzini e Vittorio Emanuele II. Mickiewicz era il primo e finora unico celebre straniero la cui effigie è stata accettata nel Campidoglio. Di nuovo tutti i giornali erano pieni di nome del poeta e « L'Opinione » del 30 marzo 1878 riportava: « Oggi ebbe luogo in Campidoglio l'inaugurazione del busto di Adamo Mickiewicz. L'on. Ruspoli facente funzioni di Sindaco, presiedette questa solenne funzione, assistito dal conte Mamiani della Rovere, dal marchese Anselmo Guerrieri-Gonzaga, dal signor Samuele Alatri, dal comm. Scovazzi e da molte altre egregie persone ». Di nuovo uscirono sulla scena capitolina i vecchi amici ed ammiratori del poeta e della Polonia. « L'on. Ruspoli dichiarò, in nome del Municipio di Roma, che il busto dell'illustre polacco sarebbe stato riverentemente custodito in Campidoglio ed espresse insieme il sentimento, universalmente diviso, che la voce dell'italiano insigne e venerando, chiamato a celebrare il genio politico e le patriottiche virtù di Mickiewicz, sarebbe stata ascoltata colla massima soddisfazione. I popoli onorando le loro glorie, onorano se stessi ». Parlò, infatti, l'ottantenne conte Terenzio Mamiani; interpretando l'animo dell'illustre colonia polacca ringraziava primieramente il sindaco e il Municipio di Roma per aver decretato il busto

in marmo d'un gran poeta e d'un gran cittadino. Nel suo discorso, accolto da prolungati ed affettuosissimi applausi Mamiani di nuovo ritornava ai suoi ricordi personali:

« Pochi fra voi signori ebbero il bene a me sortito di conoscere di persona Adamo Mickiewicz, e non solo conoscere, ma conversare con esso ed insieme con lui sedermi talvolta a mensa. Eravamo entrambi in Francia, a Parigi, esuli e proscritti per la stessa causa della libertà e nazionalità; egli famoso, io oscuro, egli, come dire, duce e capitano, io semplice gregario dell'esercito dei liberali. Ciò che ammiravo in quell'anima eletta era principalmente la fede e l'entusiasmo nel bene; ciò che manca a questi nostri tempi, i quali si vantano di essere critici e positivi. Ammirabile similmente era in quell'uomo il senso della *religione civile*, e cioè d'una religione tutta incorporata con la patria e le virtù cittadine, e l'essere persuaso che il grande disegno della Provvidenza nel nostro secolo era la salute e l'affrancamento delle nazioni ».

Mamiani toccava nel suo discorso l'idea della redenzione dei popoli: « Una vera redenzione — diceva — doveva cominciar dalla primogenita dei popoli slavi, dalla Polonia, la più civile di tutte, la più cavalleresca e la più intrepida. Quella redenzione ripetuta, cominciar doveva dalla patria dei Jagelloni, già sovrani della Moscovia, dalla patria di Sobieschi, liberatore d'Europa, dalla patria di Cosciusco, vissuto e morto come un eroe di Plutarco, infine dalla patria di Copernico, rinnovatore, si può dire, dell'intera cosmologia e predecessore di Galileo e di Newton... La religione di Mickiewicz era la religione vera, la religione che dovrebbero avere i popoli tutti, religione, che avendo la sua radice in Dio, non rimane estranea alla vita del mondo, ma si immedesima colla vita stessa e informa le istituzioni civili tutte — fonte sola ed efficace di entusiasmo, di progresso, di coscienza del dovere, di forza nel suo adempimento e per gli individui e per le nazioni ».

Dopo il Mamiani tenne un lungo discorso il Lévy. Toccò moltissime circostanze della vita dell'eroe polacco, intese a dimostrare il suo amore non solo per la Polonia, ma anche per l'Italia e per le nazionalità tutte. Parlò del suo amore per Roma sulla quale il poeta diceva: « Roma, la prima volta che vi si viene, stupisce, la seconda incanta,

e si sente ritornandovi una terza volta, che non se ne può più partire ». Ricordò il suo arrivo a Milano, quando in mezzo ad entusiastiche acclamazioni il poeta disse: « Questi fiori che spargete sotto i nostri piedi, sono stati fecondati dalle lacrime e dal sangue della nostra patria ». Parlò anche delle lezioni di Mickiewicz a Parigi sulle quali il suo collega Michelet affermava: « Vedo ancora qui, sulle muraglie, la lingua di fuoco di Mickiewicz », di bronzo erano i suoi versi e di fiamme la sua parola. Infine Lévy ringraziò in nome della famiglia per queste nuove onoranze capitoline. La solennità terminò colla recitazione di alcuni versi di Adamo Mickiewicz sopra Marc'Aurelio, egregiamente tradotti dal giovane poeta romano Curzio Antonelli, i quali furono vivamente applauditi. Nella poesia, infatti, Mickiewicz contrapponeva all'irruente monumento di Pietro I il Grande a Pietroburgo la pacata statua dell'imperatore romano.

Il busto del poeta, entrando nel Campidoglio, non venne chiuso solo tra le mura di questo sacrario romano e già nello stesso anno grazie al suggerimento di Lévy e dietro gli speciali permessi fu portato in Francia ed esposto alla « Esposizione Universale. In questo modo il poeta nella sua effigie poteva essere presente davanti agli occhi di tutta l'Europa. Era questa una dimostrazione politica contro gli oppressori della Polonia, come del resto, tutte le onoranze capitoline avevano un chiaro significato politico in favore della Polonia. Inoltre l'indefesso Lévy pubblicò anche sulla « Rivista della massoneria italiana » un articolo « *Adamo Mickiewicz in Campidoglio* », contribuendo validamente alla divulgazione internazionale delle celebrazioni del poeta. L'esimio esecutore del busto, lo scultore polacco Wiktor Brodzki, fu insignito con la Croce di Cavaliere della Corona d'Italia.

Neanche con questo terminarono le onoranze mickiewicz-

iane. Già l'anno successivo, 1879, si svolse un'altra manifestazione celebrativa su cui la « Gazzetta d'Italia » del 1° dicembre pubblicava tale resoconto: « Il 26 novembre ricorreva l'anniversario della morte di Mickiewicz, avvenuta nel 1855 a Costantinopoli. Quindi alcuni amici ed ammiratori del gran poeta e cittadini italiani, polacchi e di altre nazioni, vollero deporre su quel busto una corona d'alloro. Questa corona con due nastri portante l'uno i colori polacchi e l'altro quelli italiani, è stata offerta dall'illustre pittore polacco Enrico Siemiradzki, autore di quelle *Luminarie di Nerone*, che furono tanto ammirate a Roma, a Vienna e a Parigi. La pia cerimonia ebbe luogo, alle ore 2 pom. nella sala degli Arazzi. Primo a parlare fu il comm. Giovanni Scovazzi, direttore della Biblioteca della Camera dei Deputati e antico amico di Adamo Mickiewicz, di cui fu, in Svizzera, il compagno di esilio. Dopo aver narrato i suoi contatti con il poeta annunciò:

« In questi giorni il gran Consiglio dell'antica capitale di Cracovia, deliberò che la salma dell'immortale poeta e grande patriota sia posta accanto alla salma del Sobieski, liberatore di Vienna, del Poniatowski, esempio dell'eroismo e dell'immortale Kosciuszko, esempio del cittadino ». Essendo un fervido seguace della dottrina di Towianski, ricordò l'unione del poeta con il filosofo-profeta, auspicando che la sua dottrina, una nuova rivelazione della rivelazione, tardi o tosto sarà sentita e realizzata.

Proseguendo il discorso ricordò che l'entusiasmo la parola del poeta polacco avesse suscitato in tutta Italia. « E non solo l'Italia fu scossa da quella potente parola; ricordo, disse, che battaglia Mickiewicz combatté contro la "chiesa ufficiale" nelle sue lezioni del Collegio di Francia, col Quinet e col Michelet — sacra triade che preparò lo scoppio del febbraio 1848 e, diciamolo pure, di tutta l'Europa. La sua parola scacciò quelle fosche nubi che cerca-

no d'oscurare la luce vivificatrice del Vangelo — codice della vera civiltà ».

Poi il signor Enrico Siemiradzki pose la corona sul busto e s'esprime in francese nel modo seguente:

« Ceux d'entre vous, Messieurs, qui ne sont pas comme moi compatriotes de Mickiewicz, comprendront pourtant aisément la tristesse qui oppresse un coeur polonais à l'anniversaire de la mort du grand homme, dont la mémoire nous a réunis. Nous avons toutefois, dans notre douleur, une grande consolation: si l'homme a disparu, son oeuvre vivifiante existe, son génie plane sur la patrie comme une divinité protectrice et contribue à resserrer les liens entre nous et les autres peuples civilisés. L'éclat de ce génie illumine la Pologne et fortifie sa foi dans de meilleures destinées. ... Je crois être l'interprète fidèle de la pensée de mes compatriotes, en exprimant ici et en ce moment solennel notre gratitude pour l'Italie. J'ai assisté aux fêtes nationales à Cracovie pour la cinquantaine littéraire de Kraszewski; et j'y ai entendu les cris enthousiastes de *Vive l'Italie!* qui s'échappèrent de milliers de poitrines à l'apparition du délégué italien de l'« Académie Mickiewicz de Bologne »; les mêmes acclamations ont accueilli le toast que je lui portai. Et je suis heureux de pouvoir constater devant vous, messieurs, en témoin oculaire, la présence de ce courant de sympathie pour la noble nation italienne ».

Dopo di lui si alzò il generale Giuseppe Avezzana, decano dei militari italiani e Ministro di Guerra durante la Repubblica Romana, ed in mezzo ad un religioso silenzio disse: « Sono ben lieto di trovarmi in questa solenne occasione con voi ad onorare con una corona la memoria di questo grande poeta e letterato che appartiene, anch'esso, alla schiera di quei valorosi che si trovarono sempre ovunque si combatté per la libertà e per l'indipendenza dei popoli ». Ricordò quindi le gesta militari della Legione polacca, a Lonato e a Roma, rendendo omaggio al capitano Podulak, caduto ai Monti Parioli in difesa della Repubblica Romana.

Sullo stesso argomento parlò anche il seguente oratore

Edoardo Gioia, collaboratore di Lesseps nella costruzione del canale di Suez. Per ultimo prese la parola Armand Lévy e tracciò il credo ideale del poeta, espresso nel *Simbolo politico polacco*, in cui si predicava « l'affratellamento delle nazioni slave e la loro riconciliazione nella giustizia e si esprimeva rispetto, fratellanza e uguaglianza ad Israele fratello maggiore... Non abbiamo potuto udire senza una commozione, che avrà in Polonia un eco profondo, la voce del decano della democrazia militante, il quale memore dell'eroismo dei Legionari polacchi che trent'anni fa combatterono sotto i suoi ordini, benedice gli sforzi futuri... i tempi maturano. Lo spirito che dettò ed informò le onoranze a Mickiewicz in Roma fu la scintilla che riaccese l'anima polacca... Il giorno in cui la salma di Adamo Mickiewicz toccherà la terra polacca, tutte le anime polacche saranno commosse. Dall'alto, l'anima di Mickiewicz aiuterà la Polonia a liberarsi purificata dalle sofferenze. E tosto che la Polonia riprenderà il suo corpo, una stella di più brillerà nel firmamento dei popoli. *Viva la Polonia!* »

Terminando Lévy invitò il signor Ferdinand Frossard, un liberale svizzero, che conobbe Adamo Mickiewicz in Losanna, a dire la *Preghiera dei Pellegrini Polacchi*, che chiude il capolavoro del Mickiewicz e ch'egli sa a memoria da quarant'anni, secondo la traduzione in francese del Montalembert; egli vi annuì e la recitò con un accento commosso, che fece grande impressione. Ecco il suo inizio:

« Seigneur Dieu tout-puissant! Les enfants d'une nation guerrière élèvent vers toi leurs mains desarmées, de toutes les extrémités du monde. Ils crient vers toi du fond des mines del la Sibirie et du sein des neiges du Kamtchatka et des deserts d'Alger et de la France, terre étrangère. Et, dans notre patrie, dans la Pologne qui t'est si fidele, il n'est pas permis de crier vers toi! Et nos vieillards, nos femmes, nos enfants ne peuvent que te prier en secret par la pensée et par les larmes. Dieu des Jagel-

lons, Dieu de Sobieski, Dieu de Kosciuszko aie pitié de notre patrie et de nous... ».

Dopo questa cerimonia Lévy scrisse, in francese, il 27 novembre 1879 una lettera a Ladislao, figlio del poeta: « Ieri ti sono stato vicino con lo spirito, e non solo io, ma anche i nostri amici di qui. Abbiamo organizzato una manifestazione in Campidoglio che è riuscita molto bene... ho parlato della fratellanza dei popoli slavi nella giustizia, del ritorno delle ceneri di Adam Mickiewicz in patria e della commozione che sconvolgerà allora la terra polacca... Il busto resterà ormai per secoli in Campidoglio. In occasioni particolarmente solenni, vi si recheranno gli amici della Polonia per rafforzare il proprio spirito » (cito secondo la traduzione di J. Borejsza).

Rievocando questa cerimonia e tutte le onoranze capitoline, vorrei esprimere un augurio ed un voto, affinché i Polacchi di Roma e gli amici Italiani possano ogni anno, nell'anniversario della morte del poeta, deporre una corona di fiori davanti al suo busto capitolino per onorare l'altissimo poeta polacco e il grande amico d'Italia.

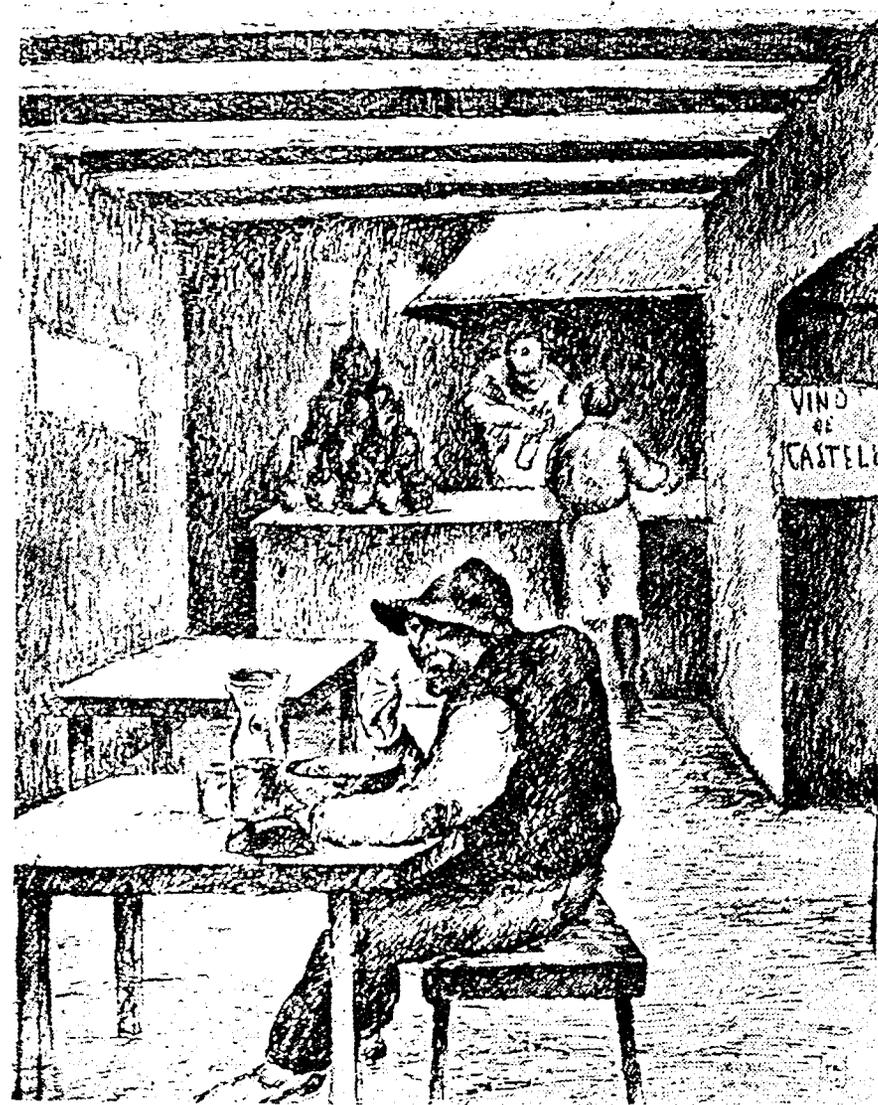
BRONISLAW BILINSKI

Le osterie romane scomparse nella grafica di R. Iras Baldessari

Nella inarrestabile, divoratrice sua corsa, il Tempo, al par d'èlle umane creature e dei patriarchi del mondo vegetale, tra i quali il più che millenario cipresso di Sommo Lombardo, ha travolto quei locali, dalla cantina alla bettola dalla taverna all'osteria, frequentati non solo dalle classi meno abbienti e meno elevate ma anche da personaggi illustri e illustrissimi e dalle celebrità letterarie e artistiche, che, dopo la cena, volentieri, a lungo, si trattenevano a conversare, a discutere, a instaurare progetti per soluzioni di problemi che poi, echeggiati dalla stampa, finivano in Parlamento; e a giocare lo scopone e il tresette, non senza riferimento, per questo, al dettato di Chitarrella. Scomparso è l'*antro del lupo*, al vicolo Scavolino, frequentato, tra tanti altri noti giornalisti, da Gandolin; ne era vero e proprio « guardiano » Ulisse Barbieri il quale, dopo il pranzo, non abbandonava né il locale, né il tavolo e di questo si serviva come scrittoio per i drammi non senza filigrane granguignolesche. In osteria, a Trastevere, faceva capo il gruppo degli artisti stranieri, dal Torvaldsen al Bunk al Catel, i quali delle tavolate illustri dell'osteria fecero grandiose tele ora accolte in un museo tedesco e in un museo danese. Non più assidui, come per il passato, i frequentatori illustri, quali Luigi Federzoni, *Righetto* cadde e finì poi per lo scomparire. Degli ambienti popolari per la sua epoca documentazione inoppugnabile ci ha



lasciato Bartolomeo Pinelli il quale, oltre all'interno dei locali, caratterizzati dalle alte volte e dai muri nudi, converse la sua attenzione, onde poi la matita, per gli schizzi sui frequentatori, soprattutto quando vi erano persone nelle quali era ravvisabile un tipo. Se per le osterie scomparse nell'ultimo cinquantennio a Roma noi abbiamo una documentazione paragonabile per umore e carattere a quella di Pinelli per il suo tempo, ne va il merito al pittore trentino Roberto Iras Baldessari. Vocato al disegno, riconoscendo in esso la base di ogni arte per aver a suo tempo Leonardo avvertito un postulante: — mostrami come disegni e ti dirò come dipingi — egli ha fatto tesoro del consiglio di Ingres, dato ai pittori, e cioè che andassero sempre muniti di un quaderno di carta da disegno e di matita per schizzarvi su quanto di caratteristico o di notevole si proponesse all'esterno ai loro occhi, onde farne schizzi per poi ritoccare fino a farne efficaci disegni o incisioni. R. Iras Baldessari ama la buona cucina e i vini schietti che danno in bocca il sapore dell'uva e non del metanolo. Ogni volta che in una bettola o in una osteria o in una cantina o in una taverna ebbe la piena soddisfazione degli occhi, dell'odorato e poi del gusto, non mancò mai di farne uno schizzo per poi a studio rifinire o farne acqueforti o litografie. Cliente di un'osteria a Frascati era un gobbo che godeva della pensione sociale e della stanza, della cucina e del bagno datigli in fitto dall'Istituto delle Case popolari. Il gobbo, come si sa, porta fortuna e l'oste, sapendo quanto esso fosse di richiamo, gli dava i due pasti quotidiani accompagnati dalle due *Foijette* di ottimo Frascati e naturalmente non sfuggì quest'osteria all'attenzione di R. Iras Baldessari, con l'eccezionale cliente in primo piano e ne rece il succosissimo disegno di cui poi l'oste



Nel disegno di R. Iras Baldessari l'osteria scomparsa con il « gobbo » onde prendeva il nome.

fece fare riproduzioni che furono ricercatissime dai turisti stranieri e dai collezionisti italiani. Vero *glob-trotter* della matita è da considerarsi questo eletto artista trentino avendo egli visitato tutti i paesi d'Europa fermandosi, poi, nelle città di maggior fama per coglierne gli scorsi meno noti e sfuggiti anche all'obiettivo dei fotografi. Dell'opera grafica di R. Iras Baldessari si ornano, offrendo veramente godimento agli occhi e allo spirito, il Gabinetto nazionale delle stampe di Roma, la Galleria d'arte moderna di Trento, la Kunsthalle di Amburgo, il museo Kestner di Hannover, la Biblioteca di Stato di Berlino, quasi al completo l'opera grafica di questo artista la possedeva Berloger a Berlino e molti disegni, molte incisioni io ebbi modo di vedere al *Salviatino* allorché, trovandomi a Firenze, non mancavo mai di far visita a donna Fernanda Ojetti, gelosa custode dei libri, come delle stampe, come delle tele e delle sculture accumulate dal marito, che fu accademico d'Italia ed aveva avuto l'incarico, insieme con Francesco Paolo Michetti, di riordinare la Galleria d'arte moderna a Roma. Facendo attenzione alla dichiarazione di Fleming, e cioè che è pur vero che egli, scoprendo la penicillina, ha dato all'uomo un farmaco veramente salutare, però, per il godimento dello spirito, che è poi attivatore della dinamica creatrice della mente in tutti i campi, occorre la buona tavola.

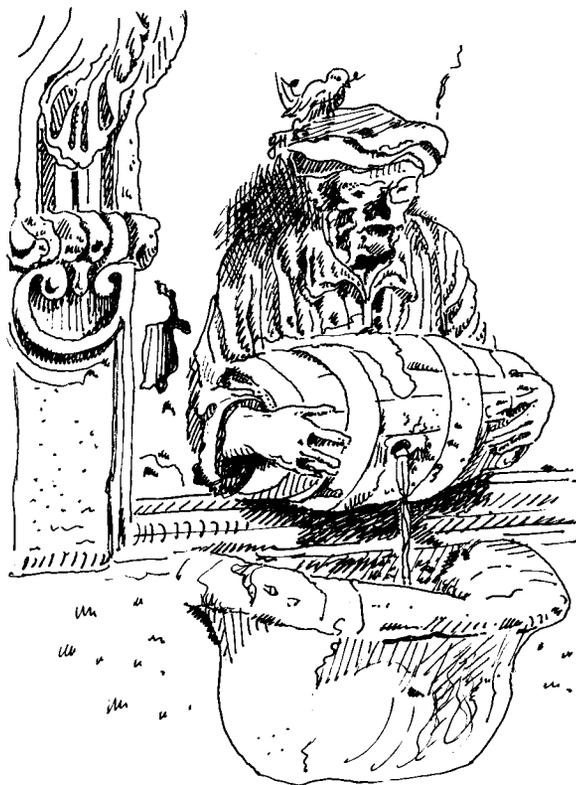
E ciò spiega perché ai nostri giorni sia sorta la « Congregazione dei Tabernacoli dell'onesto peccato » che si ebbe il patrocinio del più autorevole giornale di categoria, e cioè il « Corriere Vinicolo », avendone subito fama a vastissimo raggio, con l'avallo, però, poi dei « Magistri in arte coquinaria » attivi in essi e cioè, essendone stati fondatori, Carlo Cioni a Artimino, Albino Coletta a Castel di Sangro,



L'osteria di Ercoletto con la lepida scritta: « Si ciai l'infezione alle budella / viè a beve er vino da Cacarella », nella litografia che del suo schizzo fece Roberto Iras Baldessari.

Pietro Micara a Monte Porzio Catone, Mauro Ciardi a Og-
giono-Lago e Filippo Carella a Carbonara di Bari.

RAFFAELLO BIORDI



Gegé Primoli intervista la Duse

ROMA 1897. Una splendida giornata di primavera. Il conte Gegé Primoli, fidato amico della Duse e suo disinteressato « agente » sul mercato francese, ove grazie all'illustre natalità (è figlio di una Bonaparte) ha ottime entrate, va a trovare la Diva, che alloggia all'Hotel Bristol. La incrocia per le scale dell'albergo, mentre lei, in procinto di uscire, sventola il testo del « Sogno di un mattino di primavera », fresca opera del prolifico e bel Gabriele. La Diva ha fretta di andare a provare, sotto gli alberi, sull'erba, tra i fiori; malgrado ciò, non nega al nobile e generoso amico una intervista, successivamente pubblicata sulla « Revue de Paris » del 1° giugno 1897 a conclusione di un ampio profilo dell'attrice italiana.

Narratore mancato ma squisito memorialista, il conte Primoli possedeva anche ottime doti di giornalista mondano; ne offre un saggio nell'intervista alla Duse, che fornisce un ritratto vivacissimo della « Grande Amatrice », individuandone nel contempo gli originali e perspicaci gusti teatrali.

.....
« All'Hotel Bristol chiesi della signora Duse. Ella, in procinto di partire, stava scendendo le scale. Vedendomi mi mostrò, sbandierandolo con la mano, un volume rilegato in vecchia stoffa ricamata, legata con nastri di "moire" verde ».

« *Ce l'ho* » disse trionfante.

« *Cos'è* »?

« *Il manoscritto di Gabriele D'Annunzio* ».

« Come si chiama? »

« Sogno di un mattino di Primavera ».

« E' la stagione ».

« E per collocarlo nel suo giusto sfondo, io vado in campagna con la mia "troupe". Proveremo sull'erba nascente, sotto gli alberi, in mezzo ai fiori... Dieci giorni, soltanto di riposo; e poi Parigi ».

« E con cosa debutterete? »

« Esito tra "Magda", "La moglie di Claudio" e "La Signora..." ».

« Tutte pièces splendidamente interpretate da Sarah »¹.

« Ahimè! Lo so bene ».

« Un consiglio da amico: per il pubblico parigino, interpretate qualche altra cosa ».

« Ma che scegliere allora? E' colpa mia se la grande artista ha lasciato il suo marchio indelebile su ogni testo che ha toccato? Io non vorrei nemmeno sfiorarli; ma è naturale che, essendo tutto passato per le sue mani, il mio repertorio è formato da una piccola parte del suo ».

« Rappresentate testi italiani ».

« Ma quali? Il classico, voi lo sapete bene, io non lo sento affatto (intendiamoci, parlo delle tragedie recenti). Bisognerebbe risalire ai Greci... e non è ancora il momento ».

« E Shakespeare? »

« Sì, Shakespeare... è sempre il Dio; ma — a parte qualche creazione sublime, che non è nelle mie corde —, generalmente in lui i ruoli femminili sono alquanto sacri-

¹ Naturalmente è la Bernhardt.

ficati. Se, ai suoi tempi, avesse avuto un'artista come Sarah, quali ruoli non avrebbe creato per lei! »

« E la "Locandiera"? »

« Ah! E' vero, dimenticavo Goldoni, c'è tutto il Settecento veneziano là dentro, calze di seta, riverenze ed occhialetti. E' un'ondata di freschezza che riposa. Per una sola sera non direi di no. Ma io non posso perdermi per sempre nelle galanterie e nei preziosismi. No, non sarebbe opportuno per la mia idea di bellezza... Suvvia! Non mi vorrete rimandare alla casa di mio nonno; una volta che se n'è usciti, non mi pare divertente ritornarci per chiudervi dentro ».

« Interpretate allora delle pièces italiane moderne ».

« Quali? »

« La "Cavalleria" ».

« Sì, forse... Quello è stato un tentativo ardito — dieci anni fa — una nuova visione del teatro. Io l'ho portata in scena con rispetto e, forse, sono stata una delle prime ad apprezzare quest'opera di un uomo di grande e serio talento ed io interpreto quel testo con piacere. Ma oggi, a Parigi, dopo il successo ottenuto dall'opera di Mascagni, non si penserà che manchi la musica? »

« Ma no! Se si conosce la pièce, tanto meglio! Suvvia, la rappresenterete... Ma avete ottimamente interpretato anche altre pièces italiane ».

« "Tristi amori" di Giocosa e "La moglie ideale" di Praga sono tentativi molto interessanti; ma in quei testi io dovrei impersonare una piccola borghese di cui il carattere, essenzialmente italiano, non saprebbe interessare al dilà delle Alpi... E poi, se queste pièces sono belle, esse però non contengono dei ruoli veri e propri e non mi sarebbe permesso di rivelare il mio fuoco interiore. Devo,

per questa volta, limitarmi a offrire al pubblico parigino, a mo' di saggi del teatro italiano, insieme a questa "Cavalleria" che non gli è sconosciuta, la commedia di Goldoni e il poema drammatico di Gabriele D'Annunzio: il teatro di ieri e, forse, quello di domani... Per il resto, io rappresenterò soprattutto teatro francese; in esso soltanto si trovano insieme ruolo e dramma... Spero che potrà sembrare interessante assistere ad una pièce francese interpretata da un temperamento italiano ».

« In breve, vi limiterete al repertorio di Sarah ».

« Al repertorio di Sarah?... E' universale e va da "Phèdre" a "Spiritisme", passando per i drammi di Victor Hugo e le commedie di Dumas! E' il teatro francese tutto intero, che è in realtà il solo che sia vivo, ad eccezione di qualche dramma o commedia sbocciata qua e là al soffio del genio... E, quanto a me, mi reco alla "Renaissance"² per avere l'onore di recitare a Parigi una piccola parte del teatro francese. Ho torto? Ho ragione? Chi sa? »

« Abbiate fiducia nel vostro nome ».

« A Parigi non lo si conosce affatto ».

« Allora abbiate fiducia nel vostro anagramma ».

« Cioè? ».

« Hugo ve lo ha detto: Duse - Deus ».

« Guarda! Non ci avevo mai pensato! ».

FRANCESCA BONANNI

Ritratti di famiglia dell'architetto romano Andrea Busiri Vici (1818-1911)

L'attività giovanile del mio avo paterno non fu quella di architetto, bensì di pittore. Infatti di lui gelosamente conservo la piccola copia di « Romolo e Remo » del Rubens ed una sacra composizione da Tiziano, effettuati l'uno a Roma e l'altro a Venezia attorno ai diciott'anni. Opere di alta finezza che dimostrano le sue ottime possibilità anche per la pittura.

Romano già da più generazioni, ma di discendenza secolare francese, era nato il 7-1-1818, da Giulio Cesare Busiri, letterato e possidente, e da Barbara Vici, nella casa dei Vici in via del Pozzetto. Sua madre Barbara, era figlia unica rimasta all'architetto Andrea Vici d'Arcevia (1733-1817).

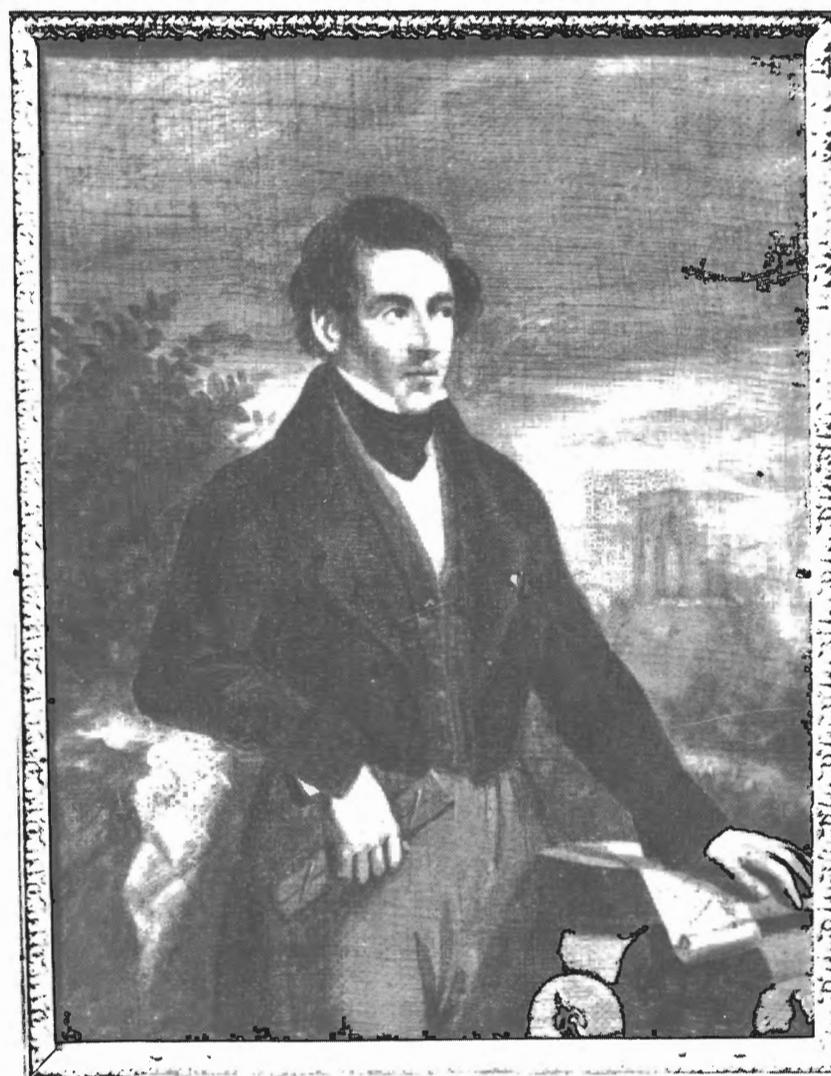
Barbara, rimasta vedova dopo pochissimi anni, ebbe dal Busiri due figli, il primo fu don Francesco Busiri, sacerdote a San Pietro in Vincoli, il secondo fu mio nonno omonimo pittore e architetto e che ebbe una ben lunga vita. Andrea infatti cominciò con il dedicarsi alla pittura, sotto la guida di Giovanni Silvagni (Roma 1790-1853). Ma da questa attività si vide costretto a desistere, perché la romana famiglia de' Vagnuzzi, cui la futura sposa Bianca apparteneva, non voleva saperne di un genero pittore, considerato allora sinonimo di « scavezzacollo ». Celebre in quell'occasione rimase il dittico d'Andrea:

« Tant'era l'amor che m'ardea nel petto
Ero pittore, divenni architetto ».

² Teatro parigino.



Andrea Busiri Vici - Autoritratto a 19 anni (1837)



Andrea Busiri Vici - L'architetto romano Clemente Folchi (1844)

Infatti, già nel 1840 vinse il Concorso biennale architettonico Gregoriano dei Virtuosi al Pantheon, laureandosi poi a pieni voti alla Sapienza.

Il primo suo autoritratto, a matita ed in tondo, fu eseguito a 17 anni nel 1835, e il secondo, in tipica tenuta da pittore, è del 1837.

All'accademia di San Luca, ed a olio su tela, è il ritratto di Benedetto Pistrucci, che pubblicai su la *Strenna dei Romanisti* del 1966.

« Gruppo di famiglia e di amici » possiamo denominare una serie di ritagli di testine, tutti disegnati a matita, ed inquadrati in un'unica cornice, delle quali da sinistra in alto vediamo il duca di Berry, il canonico don Francesco Busiri, l'incisore Benedetto Pistrucci, l'architetto Clemente Folchi, Monsignor Tizzani, una fanciulla di casa Alborghetti, Orsolina Folchi ed infine la principessa di Piombino « innamorata del marchese Lavaggi ».. Tutto un prezioso finissimo assieme della prima metà dell'Ottocento.

Ed ora, *dulcis in fundo*, eccovi il dipinto ad olio su tela dell'architetto romano Clemente Folchi (30 x 23 cm) secondo marito di Barbara Vici Busiri, amorevole patrigno e maestro di mio nonno Andrea, che salvò Tivoli dalle continue inondazioni dell'Aniene, incuneandole nel Monte Catiillo. Infatti nello stesso ritrattino si scorge a destra, a ricordo, il tempietto di Vesta.

Da quanto illustrato, si vede come il caro nonno architetto, abbia seguitato a disegnare e a dipingere, assai piacevolmente, ritratti e gruppi di famiglia.

ANDREA BUSIRI VICI

Le feste degli ambasciatori

Il 6 febbraio 1927 si inaugurava a Roma, con un importante ricevimento, l'Hotel Ambasciatori¹, un edificio ideato da Gino Clerici come esemplare ed ideale luogo di soggiorno e di ritrovo per una clientela di élite. L'inaugurazione venne accompagnata dalla pubblicazione, a tiratura limitata, dell'elegante testo *Ambasciate e Ambasciatori a Roma*, in cui il nuovo albergo appariva come l'erede moderno dei lussuosi saloni dei palazzi regali, destinati ad ospitare sfarzosi conviti². A tanta ambiziosa magnificenza è intonato l'intero edificio a cui lavorò inizialmente l'architetto Clemente Busiri Vici, insieme ad Emilio Vogt che si occupò degli impianti e della distribuzione dei locali.

Intorno al 1925, quando era già stato terminato il primo piano, la costruzione fu affidata a Marcello Piacentini³. Nella progettazione della monumentale facciata curva, l'architetto romano ricorse ad una citazione classica, il Colosseo (più evidente nel primo progetto) che, nella sua immagine di noto e grandioso luogo di incontro dell'antichità, ben si adattava al ruolo e al carattere dell'Albergo⁴.

¹ « Il Messaggero », 6 febbraio 1927, pag. 5.

² AA.VV., *Ambasciate e Ambasciatori a Roma*, Milano 1927. Si ringrazia il Prof. Fabrizio Clerici che ha gentilmente messo a disposizione il testo.

³ G. BARBERINI, *Rione XVI Ludovisi*, Roma 1981, pag. 68. A. MUÑOZ, *Marcello Piacentini*, in « Architettura e Arti decorative », 1925, sett.-ott.

⁴ Il Colosseo era già stato un punto di riferimento per Piacen-

All'esterno le statue bronzee portalampane furono eseguite da Nino Cloza, un allievo di Arturo Dazzi, mentre le raffinate cancellate vennero realizzate da maestranze romane su progetto dello stesso Piacentini. Alla decorazione interna lavorarono Guido Cadorin, Melchiorre Bega, il quale nel decennio 1920-30 allestì gli interni di molti locali pubblici⁵, e Alfredo Biagini, che si dedicò contemporaneamente all'Hotel e al teatro della Quirinetta, progettato dallo stesso Piacentini e inaugurato il 3 febbraio del 1927. Nei pannelli in rame sbalzato, oggi purtroppo smarriti, eseguiti dal Biagini per il grill-room⁶, il tema del ricevimento è evidente nel riferimento alla danza, mentre nelle sculture in terracotta che decorano l'atrio⁷, si percepisce l'evocazione di modelli classici, nella personale reinterpretazione dell'artista, lontana dai toni aulici del classicismo che veniva ad affermarsi nel gusto e nell'orientamento culturale di quegli anni.

Medesimo riferimento alla tradizione ed uguale allusione al tema della festa sono percepibili nelle pitture che Guido Cadorin eseguiva, nel corso del 1926, nel salone maggiore del pianterreno: la decorazione doveva infatti « partire dal ricordo di uno stile settecentesco veneziano nei riquadri delle pareti e del soffitto a stucco ».

tini nel progetto per il Teatro Massimo che doveva sorgere sempre a Via Veneto (cfr. Munoz, op. cit.).

⁵ Tra gli Alberghi: il Grand Hotel di Viareggio nel 1925 e il Grand Hotel Quirinale a Roma nel 1926 (cfr. S. ZIRONI, *Melchiorre Bega Architetto*, Milano 1983).

⁶ Si trattava di nove pannelli che raffiguravano scene di danza; due di essi sono riprodotti in *Ambasciate...*, op. cit., figg. 74-75.

⁷ Le sculture in terracotta erano originariamente cinque; la quinta, oggi perduta, è riprodotta in *Ambasciate...*, op. cit., fig. 76.

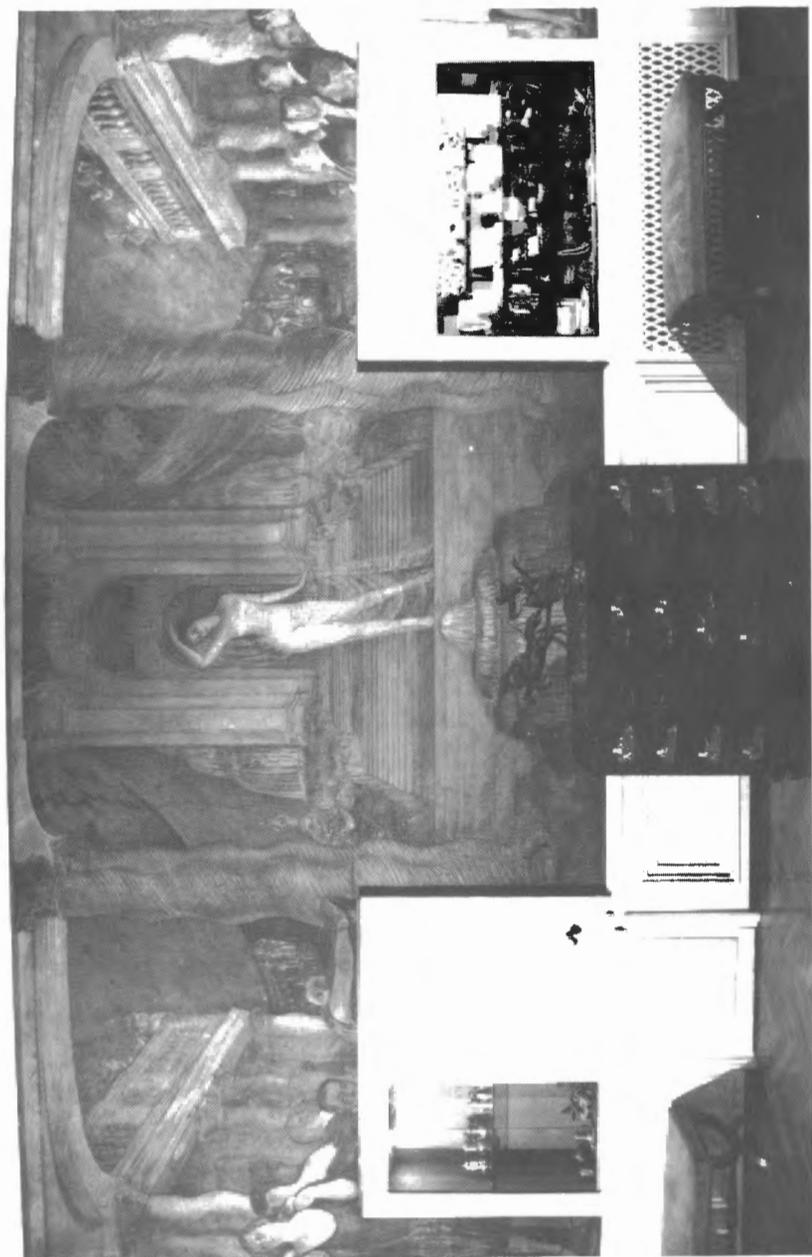
⁸ GUIDO CADORIN, *Diario*. Si tratta di un inedito in possesso della figlia dell'artista. La frase è riportata da Rossana Bossaglia



Guido Cadorin, Il sonno, affresco, Hotel Ambasciatori, Salone.

Se da un lato è perciò esplicitamente dichiarato l'intenzionale richiamo alla grande maniera veneziana, si palesa dall'altro l'adesione di Cadorin all'ultimo liberty, in naturale conseguenza delle suggestioni di artisti attivi in Italia, come Mariano Fortuny, o all'estero, come Gustav Klimt, le cui opere il pittore aveva potuto ammirare alla Biennale del 1910. E' pertanto all'insegna di una modernità densa di allusioni al passato — un passato sensibile anche nel recupero della tecnica del cartone inciso — che nascono queste scene volte alla rappresentazione di uno spazio unico e ininterrotto composto da architetture e figure umane. Per la creazione degli illusionismi prospettici Cadorin si servì della collaborazione di suo cognato Brenno Dal Giudice, marito della sorella Tullia, col quale operò di frequente, e che ideò balconate, scale e colonne tortili di gusto veronesiano, architetture ora interne, come se la scena si svolgesse in un foyer, ora affacciate su pallidi paesaggi. Il tema è quello di un grande convito in villa per una rappresentazione teatrale: è infatti indubitabile che il momento iniziale e saliente del ciclo pittorico sia da trovarsi nell'affresco della parete nord, il più esteso della sala, raffigurante un numero di danza eseguito da una nuda ballerina. Proprio questa danza, dalla lenta e sottile malia, doveva essere il motivo del raduno delle decine di personaggi rappresentati nel salone: a tale incontro immaginario dovevano collegarsi i reali conviti — e con reali partecipanti — che si sarebbero prodotti all'interno del nuovo albergo. Verso questa prima immagine, latrice di un'atmosfera rarefatta e sospesa, converge l'attenzione degli invitati, i cui

in: *Guido Cadorin*, cat. della mostra, Venezia Museo Correr, marzo-maggio 1987, Electa, Milano 1987. Le successive citazioni sono tratte da tale testo e da: J. CLAIR-F. CLERICI, *Dolce Vita* 1926 in « FMR », n. 60, aprile 1988, pp. 99-120.



Guido Cadorin, La danza, affresco, Hotel Ambasciatori, Salone.

sguardi creano, da una parete all'altra, dialoghi e risposdenze; spesso, tuttavia, lo sguardo del personaggio dipinto è rivolto allo spettatore reale, chiamato ad una partecipazione più diretta alle situazioni che si svolgono in una dimensione soltanto pittorica. Ed è proprio per creare un sostegno realistico all'immagine, che sprofonderebbe altrimenti nelle pure regioni del sogno, nonché per far « come fecero gli antichi », che Cadornin inserì negli affreschi numerosi ritratti di contemporanei, alcuni dei quali sono già rintracciabili in questo primo riquadro: sull'estrema sinistra, le braccia aperte in un ampio gesto, è raffigurata la moglie di Piacentini, Matilde Festa, insieme a quella del pittore Felice Carena, il quale appare poco più in là, di profilo, con la barba e il papillon bianco.

Nella scelta dei personaggi valse senz'altro un duplice criterio: amicizia e imposizione esterna. Furono certamente amicizia e riconoscenza a motivare, ad esempio, l'inserimento, tra i coniugi Carena, di Melchiorre Bega, responsabile delle decorazioni in lacca e fautore della scelta di Cadornin per le pitture degli Ambasciatori; la stessa amicizia portò alla raffigurazione di Gino Damerini⁹, giornalista veneziano che contribuì a far conoscere il pittore attraverso i propri articoli. E fu, inversamente e con altrettanta certezza, il risultato di una richiesta che non si poteva ignorare, la presenza di Margherita Sarfatti e di sua figlia Fiammetta, che scrutano il riguardante da uno dei riquadri del lato sud. « Fiammetta ed io desideriamo passare all'immortalità nel suo affresco del Salone », fu l'esplicita richiesta del-

⁹ J. CLAIR, op. cit., identifica i due personaggi con i coniugi Orsi. Tuttavia è da sottolineare la perfetta rispondenza fisionomica della figura maschile con il ritratto che Guido Cadornin dipinse, nel 1929, per Damerini (Asolo, Coll. Priv., pubblicato in Guido Cadornin, op. cit., pag. 78).



Alfredo Biagini, Figura con scoiattolo, terracotta, Hotel Ambasciatori, Hall.

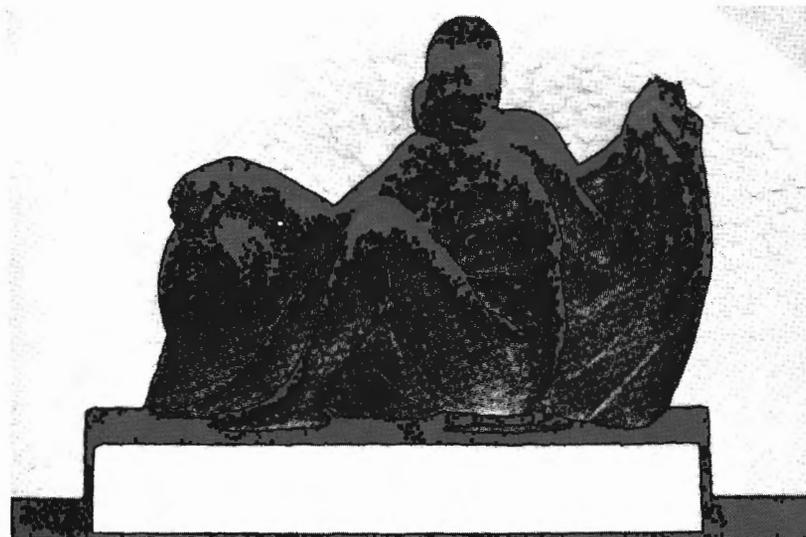
la Sarfatti, la quale si arrogava, in ragione della sua amicizia con Benito Mussolini e della sua attività di critico d'arte, il diritto di esercitare pressioni più o meno contenute sugli artisti. Il pittore esaudì quel desiderio, ma lo fece a denti stretti: in un secondo piano, schizzate con una velocità che poco concede alle loro fisionomie, le immagini della Sarfatti e di sua figlia passano quasi inosservate; e il chiasmo con il ritratto di Alberto Cecchi, giornalista e critico teatrale noto per i suoi atteggiamenti anticonformisti, perfettamente caratterizzato e raffigurato mentre si produce in un disinvolto baciamento, non fa che privarle di vitalità e aumentarne l'insipidezza. Con uno spirito tutto diverso Cadornin, rese la fisionomia dell'architetto Giò Ponti, che pure, desiderando che l'immagine affrescata dal pittore costituisse il suo specchio psicologico, aveva cercato di orientarne il pennello raccomandandogli il suo « cinico sor-

riso»: questa volta, lontano dall'indifferenza espressa per la Sarfatti, Cadorin eseguiva, nella figura di Ponti che si sporge vivamente oltre la colonna tortile, uno dei brani ritrattistici più riusciti dell'intero ciclo.

Per popolare le pareti del vasto ambiente, l'artista si servì di modelli « occasionali » che sottoponeva a vere e proprie sedute di posa: si trattava degli amici del committente Gino Clerici e della sua famiglia. E' il caso di Umberta e Carla Resinelli che, ospiti dei Clerici nel 1926, furono rapidamente coinvolte da Cadorin nell'impresa decorativa ed invitate ad « entrare » nell'affresco della parete est insieme a Valeria Piacentini, nipote dell'architetto, e alla figlia del Generale Strainchamps, primo Direttore dell'Albergo, rappresentata nuovamente, e nella stessa *mise*, nel riquadro con la famiglia Clerici.

Tra tutti questi personaggi, molti dei quali non sono per noi oggi che ombre dipinte, Cadorin stesso non mancò di inserirsi: di spalle, ma in primo piano, egli compare significativamente nell'affresco che porta la sua firma, formulata secondo canoni tradizionali: Guido Cadorin Pittore Veneziano F. Anno 1926.

La firma e la data compaiono una seconda volta in un affresco sul quale varrà la pena di soffermarsi: l'ovale del soffitto. Il soggetto è alquanto oscuro; escludendo qualsiasi riferimento a Venere, tradizionalmente connessa alla conchiglia, occorre ricordare che tale oggetto costituisce un motivo iconografico antichissimo, dal significato di generazione. L'immagine della donna nuda nella conchiglia è del resto, nonostante la scarsa intelleggibilità del suo significato, una rappresentazione non desueta nemmeno nell'arte contemporanea: esempio cronologicamente vicinissimo a questo affresco di Cadorin è infatti l'olio *Conchiglia* che Ercole Drei dipinse nel 1934. L'ovale, il cui significato non aiuta a chiarire nemmeno l'esistenza di un bozzetto pre-



Alfredo Biagini, Figura femminile (Ninfa?), terracotta, Hotel Ambasciatori, Hall.

paratorio, sembra del resto collegarsi, per la presenza della donna nuda e per l'atmosfera sottilmente simbolista della rappresentazione, al primo affresco raffigurante la danza: così come quest'ultima costituisce il momento iniziale del ciclo, non è da escludere che la pittura del soffitto vada intesa come conclusione di tutte le scene del salone, e che, conseguentemente, alluda al « sonno », ovvero al momento di quiete e di stasi che segue alla serata di gala. La firma apposta da Cadorin sul bordo della valva inferiore della conchiglia servirebbe allora a sottolineare il carattere di fase finale di questo affresco, termine di un percorso che, dal primo riquadro, si svolge lungo le pareti fino al soffitto.

Le pitture non si esauriscono tuttavia nel salone principale: nell'adiacente disimpegno che porta al grill-room è

collocata l'immagine, assai suggestiva per l'impianto plastico che si risolve in uno studio di panneggio, di una donna mascherata avvolta in un ampio mantello: un riferimento alle origini veneziane dell'artista, ma soprattutto — la maschera è rappresentata in atto di levare la coppa — un'allusione conviviale e un rimando ai brindisi pronunciati dagli ospiti dell'albergo. E ancora allusivi di banchetti e festeggiamenti sono i piccoli affreschi del locale seminterrato da cui si accede al grill-room: il buffo sincretismo della figura drappeggiata « all'antica » che alza il calice o sorreggia un caffè, qualifica le immagini come *divertissement* decorativo del pittore.

E' un'immagine femminile, nuda ed avvolta in un velo, impegnata in una danza sfrenata e collegata ai perduti rilievi che Biagini aveva eseguito per il grill-room, a concludere l'intervento di Cadorin nell'Albergo degli Ambasciatori: egli aveva tradotto in pittura, attraverso le scene del ritrovo, del convito e della danza, le funzioni che il nuovo edificio si preparava a svolgere, anticipandone l'animazione e la vita e, in qualche modo, raddoppiandole.

ADRIANA CAPRIOTTI-DALMA FRASCARELLI

* Si ringrazia la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Roma per aver gentilmente messo a disposizione il materiale fotografico; un ringraziamento particolare va a Rosanna Barbiellini Amidei che ha seguito dall'inizio la nostra ricerca.

Vocazione romana della pittura di Fabio Failla

A quanti amano Roma e partecipano attivamente alla sua vita artistica e culturale — incantati sempre da quell'universo di sensazioni e di emozioni che la Città Eterna sa suscitare nell'animo di ogni autentico artista — il nome di Fabio Failla non è certamente sconosciuto. Basti ricordare la sua intensa operosità che lo ha visto presente con sue mostre personali in tutte le principali città italiane ed estere nell'ultimo trentennio, ovunque riscuotendo consensi ed adesioni, e che hanno avuto pure, come coronamento, l'acquisizione di molte sue opere in America, in Germania — tanto per fare dei nomi — e perfino nella remota India.

Pochi sanno, però, che fu Roma a rappresentare per lui una sorta di folgorazione, una svolta decisiva per la sua vita, una ineludibile ragion d'essere della sua pittura, attraverso la quale intese dare dell'« Urbe » una immagine tutta propria, solenne cioè, ma insieme delicatamente poetica: plastica e concreta, ma al tempo stesso sognante e irreal! Ma al di là delle apparenze, per cui la visione di questa Roma appare trasfigurata e sublimata dalla sua arte, vibra nella sua pittura tutta una profonda ammirazione verso il passato e la grandezza della città, unica al mondo, che egli vuol quasi ammonire ad amare e rispettare incondizionatamente, al di là di ogni limite di tempo e di spazio.

Ecco perché, indipendentemente dal fatto che Fabio Failla non fosse nativo di Roma — ma toscano d'origine

— doveroso sembra ricordarlo tra queste pagine come un romano « vero », cultore cioè della sua tradizione e del suo passato incancellabili, in una parola, della sua perenne bellezza.

Sono trascorsi non più di due anni dalla sua scomparsa e se pure una tenue patina di oblio non ha tardato inevitabilmente a stendersi sul suo nome (sicché molti estimatori del buon tempo andato si sono a un tratto dissolti come neve al sole) è altrettanto vero che sono, e restano moltissimi, quelli che lo ricordano con simpatia e ammirazione, per quelle sue doti di signorilità, di distaccata arguzia e bonomia, ma soprattutto per tanta parte della sua produzione artistica, volta a ritrarre piccole suore, figure di bimbi, personaggi religiosi, collocati in mezzo a strade e monumenti, come « simboli di speranza e di fede contro il dilagante materialismo ».

Chi scrive ha avuto modo più volte di sentirlo esprimersi così nei vari incontri avuti con lui in quella rinomata — e mai dimenticata — galleria « La Vetrina » di Tanino Chiurazzi, da lui successivamente rilevata, quando sprofondato nel divano in fondo alla sala, Fabio Failla aspettava i visitatori oppure gli amici per conversare di pittura o di poesia.

Erano conversazioni pacate, serene, improntate a chiarezza e coerenza verso certi principii, che rivelavano il carattere liberale dell'artista, la sua individualità, nel senso più lato del termine.

Più che di Lucca, dove era nato, ma che aveva lasciato in giovane età, preferiva soffermarsi su Firenze, ove aveva fatto i suoi studi artistici, e allora venivan fuori ricordi, nomi, fatti, esperienze di lavoro, confronti di opinioni e più che tutto, riconoscenza e devozione per il suo maestro, Gianni Vagnetti, che insegnava all'Accademia delle belle



Una cartolina grigioverde.

arti, e dal quale aveva appreso un profondo amore verso la chiarezza rappresentativa e la linearità del disegno.

Quella chiarezza rappresentativa, fatta di pochi tratti sobri ed espressivi, che non dimenticò più, neppure quando dislocato, per le vicende belliche, in uno sperduto paesino della Jugoslavia, con un reparto di Alpini, cui appartenevano anche Giuseppe Novello e Curzio Malaparte, tutto preso dalla sua passione artistica, si diletta ad inviare a sua madre e a qualche amico le cartoline in franchigia che eran distribuite ai reparti, arricchite di tanti suoi disegni vivacissimi, nei quali fissava volti, immagini, impressioni di quel suo particolare momento esistenziale.

Il tutto, sempre all'insegna di una squisita sensibilità e di una grande umanità che denotavano il suo carattere e il suo stile: quello cioè di un uomo che rifuggiva da eccessi, da violenze, da fanatismi retorici, per una visione della vita ordinata e serena, mai dimentico però, anzi rispettoso, degli affanni altrui. Di quelle cartoline grigioverdi e che costituiscono una pagina poco nota della vita artistica di Failla, ma che già racchiudono in « nuce » quei caratteri tipici della sua arte e che a Roma dispiegherà in tutta la loro estensione, è stata tenuta una Mostra, sia a Macerata che a Vittorio Veneto, nel 1985, con lusinghieri giudizi di critici.

Nel catalogo illustrativo si legge una frase che merita riportare: « Quello che tanti soldatini in grigioverde dicevano con parole modeste e con frasi non sempre in linea con la grammatica e la sintassi, il Tenente Fabio Failla lo diceva, anzi lo rappresentava, con immagini ». « Si ha l'impressione — è pure detto — che l'artista, nel raffigurare queste immagini di serenità e di pace (frammenti di un microcosmo, che della guerra presenta solo figure di soldatini senza armi), cerchi di evadere da una realtà che in-

combe sempre più drammaticamente rifuggendo dalle visioni cruente e tragiche del conflitto ».

Disegnare e dipingere anche convulsamente, tra i suoi alpini, in mezzo alla tempeste della guerra, profittando di ogni foglio di carta a disposizione, in un'atmosfera ravvivata però dalla presenza amica di intellettuali come Novello e Malaparte, fu certamente un'esperienza formativa non indifferente sul piano artistico e psicologico, per il giovane Failla, tanto che era solito ripetere e ricordare di aver appreso dagli Alpini a vivere come uomo e come italiano.

Ma sopraggiunse l'8 settembre 1943 e con esso la tragedia della sconfitta per l'Italia intera. Fatto prigioniero dai Tedeschi, riuscì fortunatamente a scampare dal trasferimento in Germania e a riparare nella casa avita di Pollenza nelle Marche.

Qui maturò la decisione di stabilirsi definitivamente a Roma, appena fosse stato possibile, e di dedicarsi completamente alla vita artistica, mettendo da parte quella laurea in giurisprudenza che aveva preso per far contenta la famiglia, ma di cui, in seguito, mai ebbe a far cenno.

Furono mesi interminabili di estenuanti attese, in cui sicuramente il ricordo dell'avo materno Massimo d'Azeglio (il « sor Massimo » com'era chiamato fra la gente della campagna romana) che aveva preso la strada di Roma per dipingere, dovette apparirgli come un sicuro esempio da seguire, per allontanarsi e cercare « spazi » nuovi. Per non parlare poi di un altro esempio, ancor più remoto, e non meno illustre di un appartenente alla famiglia, il Padre Matteo Ricci, gesuita, che si era spinto nei secoli passati — al massimo della evasione dal vecchio mondo — sin nella lontana Cina.

Pur con tutto ciò, nella sua tormentata permanenza semiclandestina in terra marchigiana, non tralasciò di ap-

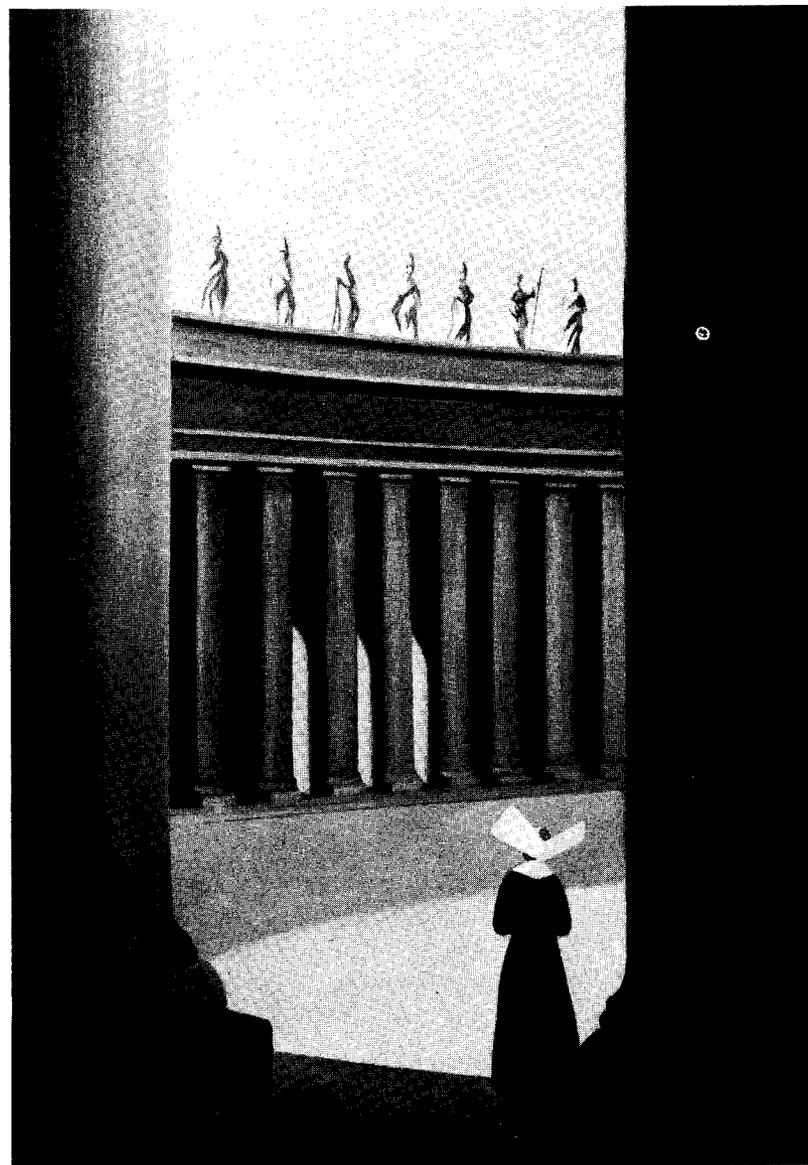
plicarsi con tenacia e passione al suo lavoro continuando a dipingere e a perfezionarsi.

Appartengono a questo periodo numerosi « *Paesaggi* » e alcuni « *Ritratti* » (Fabio Failla non si dedicò che raramente alla figura) e diverse delicatissime rappresentazioni di « *Fiori* » che costituirono, senza che lui stesso potesse prevederlo, la premessa per il futuro « lancio » nell'ambiente artistico romano. Diversi di questi quadri infatti che si trovavano nell'appartamento che il pittore aveva ceduto in affitto ad un'amica di famiglia, furono visti da Tanino Chiurazzi, cui piacquero così tanto da proporre a Failla una mostra alla « Vetrina ».

Fu l'esordio ufficiale! A quella mostra che ebbe commenti molto favorevoli della critica, ne seguirono più di quaranta sia in Italia che all'estero. Erano gli anni in cui Roma, pur nelle disagiate condizioni dell'immediato dopoguerra, non offriva ancora quel desolante spettacolo di degrado morale e materiale divenuto triste prerogativa del nostro tempo. Era possibile ancora ammirare in muta e tranquilla contemplazione i suoi monumenti, i suoi scorci, i suoi angoli più pittoreschi, in un contesto sociale che conservava il suo aspetto e la sua dimensione umana.

Failla di tutto ciò rimase affascinato e compreso e, pieno di slancio e di entusiasmo, pose mano a ritrarre questa « sua » Roma, rivissuta — come più tardi avrebbe detto — « nel ricordo, vibrante di luci e di ombre: una Roma esaltata nel particolare, una Roma romana e barocca, non certo la Roma di oggi, così sciatta, disordinata e sporca ».

In effetti, chi osservi ancora oggi qualcuna delle sue belle raffigurazioni non può non riscontrarvi questi suoi intendimenti, tanto il senso della Città Eterna vi è colto in trasparenza ed armonia. Soprattutto colpisce nella pittura di Fabio Failla la sua passione per l'architettura di Roma che resta al centro della sua personalità artistica e delle



Colonne di S. Pietro.

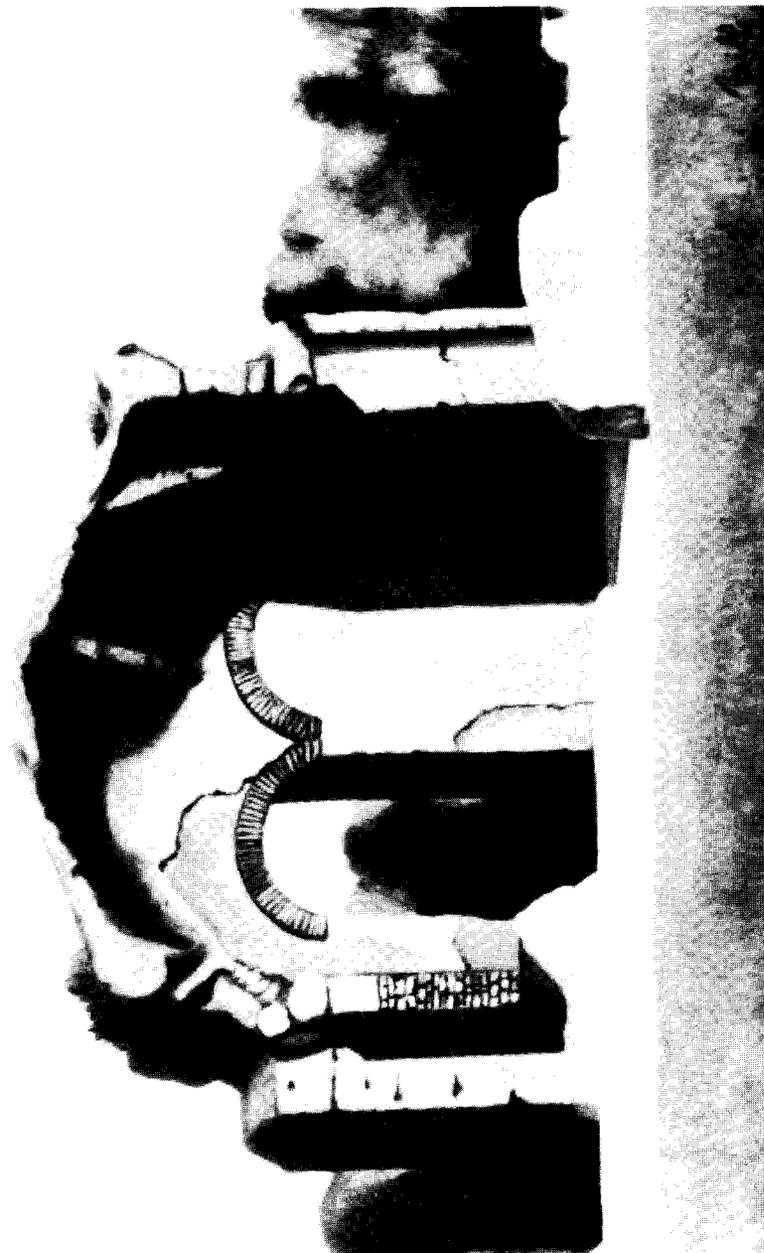
sue opere migliori. Non grandiosi scenari, non luoghi comuni di tutta la pittura romanesca che lo avrebbero ricollegato alla mera tradizione aneddotica e descrittiva della città, non vedute d'insieme di sfondi e paesaggi troppo noti, rivivono nella sua immaginazione, ma specifici scorci ed angoli di vita antica (quasi una « Roma sparita », interpretata in chiave diversa) che sono alla base delle sue più significative e magiche interpretazioni.

Come giustamente ebbe a scrivere di lui, quel sensibile e attento critico che fu Silvio Negro: « Failla si è trovato ad esser pittore di Roma in un modo diverso da quello che lui stesso si sarebbe aspettato, quando cominciò a portare in giro il cavalletto per i sette colli. Roma, da semplice pretesto, gli si chiari come necessità dello spirito, come "concetto", anziché come "modello" da copiare »..

Ciò spiega come giorno dopo giorno siano scaturiti dalla tavolozza vibrante di Fabio Failla tanti meditati e raccolti scorci di Roma, tuffati in atmosfere dove la tonalità della luce, lo spessore plastico del disegno, conferiscono all'immagine, non soltanto un'emozione, ma un preciso significato: un « concetto » appunto!

Anche quando l'interpretazione di questa sua Roma rivive fulgida nel ricordo — tra sogno e irrealtà — e le forme e il colore mirano a creare, attraverso un disegno limpido e armonioso, una visione carica di silenzio e di metafisica atmosfera, non si tratta mai di fredde e asciutte ricostruzioni ambientali, perché insita e latente si cela nei quadri di Failla una ispirazione viva, ricca di poesia, di spiritualità, di pensosa meditazione.

Quelle colonne, quegli archi, quelle architetture possenti della Roma del passato e che costituirono il punto di partenza della sua folgorazione (come non ricordare « *Colonnato di San Pietro* » e « *Villa Celimontana* »?) mentre da un lato lo stimolano a coglierne le più segrete ed intime



Tempio di Castore.

espressioni di bellezza, di trionfo, di grandiosità, dall'altro non gli fanno dimenticare la caducità delle umane vicende, l'« alterna onnipotenza delle umane sorti ». Ond'è che sovente la sua visione estetica si compenetra di quel senso di « eterno » di leopardiana memoria, per richiamarsi però a quel « memento mori » di cristiana ispirazione che l'artista interpreta, non con note di tristezza, ma di gioia, come un'aspirazione verso l'alto (componente metafisica questa del suo passato di alpino), come uno slancio ascensionale e liberatorio verso il cielo.

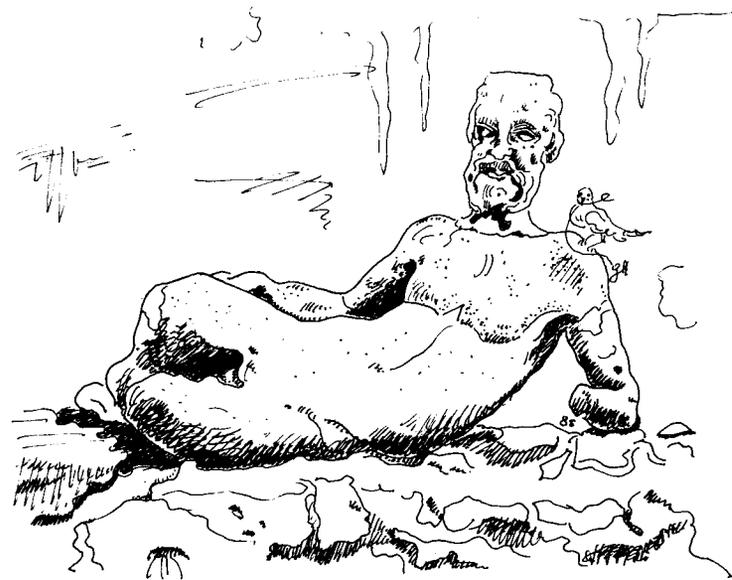
I motivi più volte ricorrenti della rappresentazione di canne d'organo, di dinamici scorci di colonnati, di ardite spinte verticali di certi suoi disegni, ne sono la implicita, metaforica conferma. Tale suo atteggiamento riflessivo che investe un desiderio di introspezione e aspira ad un proprio vitale intimismo, è forse lo stesso stato d'animo, la stessa disposizione di spirito con cui affronta la cospicua tematica dei suoi bellissimi « Fiori » e delle « Nature morte » che si distinguono dagli usuali schemi, perché l'artista si propone anche qui di evidenziare il linguaggio poetico ed intimo di oggetti e cose del passato, nel modo in cui parlano al suo cuore o alla sua mente: non animali uccisi e sanguinolenti o dovizia opulenta di frutti a pieno colore, ma semplici tomi antichi, aperti o dischiusi, e come nota poetica un delicato fiore!

Come sempre, quel suo ponderato senso di osservazione della realtà, mai disgiunto da lirica ispirazione, lo porta a creare visioni e immagini dalle aeree e impalpabili atmosfere. Un motivo ricorrente questo, che costituisce il filo conduttore anche di tutte quelle splendide « Vedute di Venezia » che lo hanno reso lì, altrettanto apprezzato e stimato come a Roma.

Solito ripetere che « l'arte è un pensiero che si materializza attraverso la forma, per uscire dalla realtà e supe-

rare il tempo », Fabio Failla ci ha lasciato un grande esempio di coerenza e di completa adesione a questi suoi principii. Se pur proiettato verso il passato, con le sue vedute Romane che parlano di ordine, di pulizia, di grandezza morale, ci ha indicato come a Roma si possa e si debba « sempre » guardare con amore infinito, con un sentimento di rispetto e ammirazione che non consente deviazioni o sbandamenti od « effimere » sperimentazioni a suo danno, che ne favoriscano il degrado morale e materiale. E' un insegnamento da non dimenticare e che fa sentire Fabio Failla sempre vivo nel ricordo e nella memoria come un autentico « Romano de Roma »!

FRANCO CECCOPIERI MARUFFI



Piante emblematiche e non, nell'antichità romana

Nell'antichità romana, la maggioranza delle piante apparteneva a specie botanicamente « pure », in grado di dar vita con i propri semi ad una progenie uniforme in quanto sia esse stesse, sia i propri ascendenti non erano mai stati oggetto di incroci con specie estranee. Solo un tale comportamento garantisce ad una specie botanica di mantenere integre le caratteristiche genetiche e morfologiche originarie; una felice espressione popolare attribuisce a queste specie lo status di « così come Dio l'ha fatte ».

Eventuali difformità nella discendenza dal seme di specie pure possono derivare da « mutazioni » genetiche spontanee oppure da fecondazioni incrociate dovute all'azione di insetti, del vento, dell'acqua.

Nella campagna romana molte piante erano coltivate solo perché adatte all'alimentazione, non poche altre servivano per l'abbellimento della villa suburbana o dell'*hortus conclusus* in città; inoltre, fronde e fiori venivano largamente utilizzati per confezionare corone e ghirlande. Le rose trovavano largo impiego in tale ufficio soprattutto in occasione di fastosi banchetti; in altre circostanze venivano utilizzate corone più modeste di origano, cisto, melissa, edera (di questa, già nel I secolo si conoscevano più di venti specie).

Marco Porcio Catone nel suo trattato *De Agricultura*, destinato ad istruire chi nel II secolo avanti Cristo si dedicava al lavoro dei campi, accenna all'utilità di impiantare (VIII, 2) insieme ad altre colture remunerative da attuare in terreni suburbani, le piante atte alla produzione

di fiori per corone e ghirlande: « *Sub urbe hortum omne genus, coronamenta omne genus* ». Qualche decennio dopo, anche Varrone, il « terzo gran lume di Roma » con Cicerone e Virgilio) suggeriva (*Res Rusticae* I, 16) al proprietario di terreni non lontani dalla città, di dedicarsi anche alle redditizie coltivazioni di rose e di violette, esplicita conferma di una lucrosa commercializzazione; invece tali attività venivano sconsigliate alle proprietà fuori mano, lontano dai mercati di vendita.

Plinio il Vecchio, enciclopedico cronista del I secolo della nostra era, inizia il XXI libro della *Storia Naturale* con una poetica esaltazione dei fiori ed attribuisce il suggerimento di Catone « alla indicibile grazia dei fiori » e rileva a questo proposito che risulta difficile per noi parlarne mentre la natura con istintiva semplicità li veste con splendenti colori.

Un secolo e mezzo fa, un concetto parallelo è stato ripreso da Alphonse Karr, giornalista, polemista, scrittore, poeta, con queste parole: « I cosiddetti "grandi appassionati" collezionano fiori rari non per vederli crescere e aspirarne il profumo, ma per tenerli in mostra. La loro soddisfazione non è tanto esaltata dal possesso di quel fiore, quanto nel sapere che altri non l'hanno. Per lo stesso motivo trascurano i bellissimi fiori che il Creatore ha profusamente messo a disposizione di tutti; non si accorgono che la presunta dovizia di quei privilegiati è soltanto un tentativo, più o meno riuscito, della ricchezza di tutti ».

Riprendiamo il discorso su Plinio per avere notizie su come e quando ebbe origine l'uso delle corone. Ai tempi di Romolo erano fatte di erba e fiori selvatici, poi con flessibili giovani rami di alloro, di leccio e d'edera; queste corone venivano offerte agli dei, all'imperatore, a chi liberava una città dall'assedio, ai vincitori in battaglia, ai trionfatori nei giochi olimpici, ai poeti.



L'asfodelo, *hastula regia* dei romani, è considerato pianta magica e medicamentosa

Per circostanze più futili, specialmente nella composizione di corone onorifiche venivano aggiunti fiori e altri ornamenti, apprezzati grazie anche alla professionale inventiva di una famosa fioraia, Gliceria, ed alla interessata partecipazione del suo amante, il pittore Pausia, che usava raffigurare la fioraia nell'atto d'intrecciare corone.

In inverno, stante la scarsità di fiori e foglie, per la confezione delle corone venivano impiegate scaglie di corno e lamine di bronzo dorato o argentato; ma è arrivata fino a noi notizia che il console Licinio Crasso usava premiare i vincitori dei giochi con corone luccicanti per sovrabbondanza d'oro e d'argento. Poi venne la moda delle corone di rose ed una accresciuta raffinatezza spinse ad apprezzare quelle preparate non utilizzando l'intera corolla, bensì soltanto petali sciolti, cuciti con sottile filo di lino e la frequente aggiunta di nastri colorati annodati e intrecciati. Soltanto coloro che avevano poche pretese si accontentavano di corone di ginestra, caprifoglio, oleandro, ciclamino, violetta, giglio, calendula, fiordaliso.

L'incremento nella richiesta di materiale per la confezione di corone anche fuori stagione fece nascere nuovi commerci per l'importazione dalla Cina (seta per i nastri), dall'India (nardo indiano), dall'Egitto (fiori di melograno e rosa). Privilegiati dal clima, gli egiziani erano diventati fornitori abituali di rose nei mesi invernali; tuttavia, i giardinieri romani facevano continui progressi colturali utilizzando anche serre *ante litteram* ed irrigazioni con acqua tiepida a fine inverno ottenendo fioriture tanto precoci da suggerire a Marziale l'ironica battuta: « Mandateci grano, o egizi; anche in inverno vi pagheremo con le nostre rose ».

Asfodelo. La flora romana comprendeva anche piante magiche; tra queste primeggiavano l'asfodelo, l'elleboro e la mandragora. Già Omero nella descrizione dei campi Elisi, ci dice che tra gli asfodeli in fiore, vagavano le anime



L'Helleborus niger da Plinio a D'Annunzio è descritto come efficace rimedio contro la pazzia

dei trapassati; per secoli l'asfodelo rimase simbolo dell'aldilà e gli si riconoscevano anche prerogative magiche e medicamentose. Era chiamato *hastula regia* dai romani che gli attribuivano anche la prerogativa di preservare da ogni maleficio la casa davanti alla quale era stato piantato mentre

i fiori posti sull'uscio avevano l'ufficio di segnalare un recente lutto. Come medicamento, il decotto di tuberi di asfodelo con l'aggiunta di orzo (Plinio, Storia Naturale XXII, 67), era considerato specifico nel deperimento organico grave, mentre l'infuso ottenuto con semi macinati nel vino veniva prescritto contro il morso di serpenti e scorpioni ma c'era chi consigliava, per salvaguardarsi da tali pregiudizievole incontri, di mettere un fiore di asfodelo sotto il guanciale prima di coricarsi.

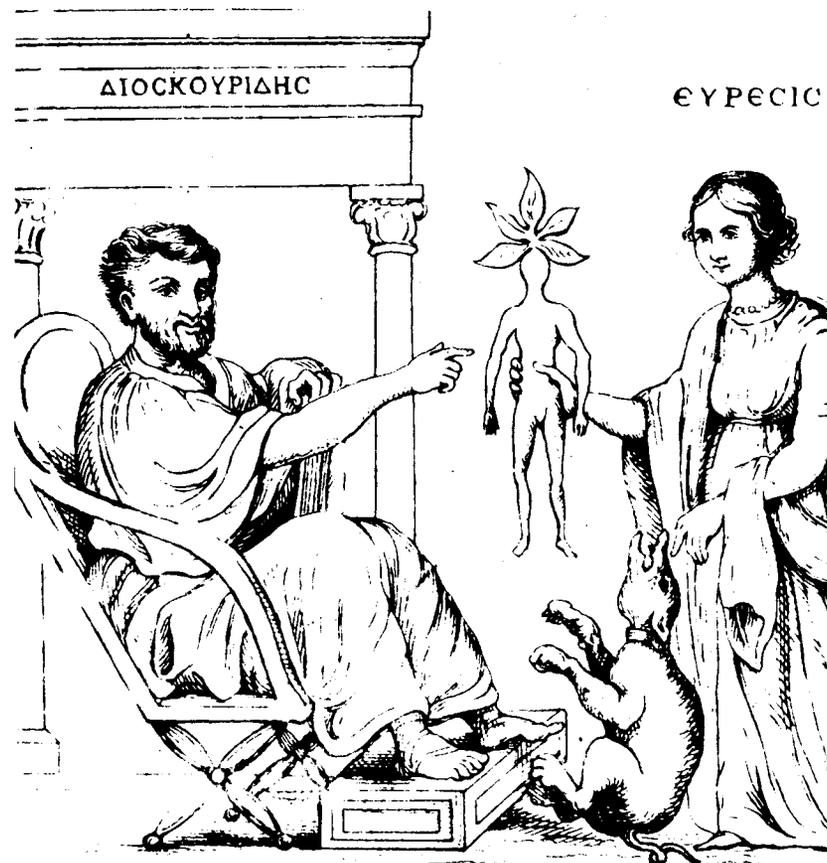
Per concludere la serie delle utilizzazioni, Plinio assicura che aspergendo sulla calvizie pece nella quale in precedenza era stata bollita la radice di asfodelo, sarebbe cresciuta una folta e perfettamente ondulata capigliatura.

Ma non basta: « La radice di asfodelo produce la morte dei topi a condizione che, si tappi con essa l'uscita dalla tana »!

Elleboro. L'elleboro nero (« nero » per il colore scuro delle radici; il fiore è bianco), era già descritto come velenoso e magico dai greci; questi avevano esteso le loro preoccupazioni anche al nome della pianta (*elléboros* da *elein* = uccidere e *boròs* = chi ne mangia).

Plinio (XXV, 54) capostipite di una serie di autori che poi hanno ripetuto le sue opinioni, propone l'elleboro quale efficace rimedio contro la pazzia, l'idropisia, la paralisi, la gotta cronica e la stitichezza.

Mandragora. « La mandragora nasce copiosa in molti giardini qui a Roma » Castore Durante (1529-1590). Nel lontano passato a causa della diffusa ignoranza, sulle masse avevano buon gioco ciarlatani, superstizioni e pratiche magiche e in antichi testi greci, la mandragora era anche chiamata *Circasa* e *Circaeon*, a testimoniare le malefatte della maga Circe dopo l'arrivo degli Ulissidi. In periodi ancora più lontani, la Genesi (XXIX, 31; XXX, 14-16) ci



Radice di Mandragora offerta a Dioscoride dalla dea delle scoperte

dice come Giacobbe, che aveva ripudiato la moglie Lia, ebbe un figlio da Rachele, sorella di lei, considerata sterile. La spiegazione della imprevedibile nascita fu attribuita alla radice di mandragora procurata da Lia in cambio dell'autorizzazione a trascorrere una notte ancora con l'ex marito.

Fondato a Roma il 28 aprile 1869

Il Circolo San Pietro 120 anni di carità

La pianta e i frutti della mandragora furono anche adoperati per preparare filtri d'amore, indurre alla pazzia, combattere l'insonnia acuta e quale anestetico in caso di operazioni chirurgiche; tutti interventi citati dal famoso medico di origine greca Dioscoride che, autore di un famoso trattato di medicina, fu chirurgo nell'esercito romano al tempo di Nerone. Più tardi, Aulo Cornelio Celso, definito il Cicerone della medicina, prescriveva l'applicazione di frutti di mandragora sulle orecchie degli insonni ma fu nel Medioevo che la mandragora raggiunse le vette di un'esaltata notorietà: l'*homunculus* vegetale era fonte di leggende avvincenti e paurose recepite anche da quelle radicate fin da epoche più remote.

Certamente le leggende che circondavano la mandragora aprivano il campo alle più fantasiose credenze: era considerata pianta antropomorfa per la convinzione che le radici configurassero un corpo umano, se la pianta veniva estirpata emetteva urla acutissime che rendevano pazzo chiunque le udisse mentre chi eseguiva il lavoro era destinato a morte certa. Per ovviare questi rischi un cane veniva legato alla pianta, a mezzanotte si suonava un corno per soffocare le urla della pianta mentre il cane, aizzato, correndo sradicava la mandragora e moriva. I Dulcamara e gli imbonitori medievali approfittavano della pittoresca declamazione degli ipotetici rischi ai quali erano sfuggiti i raccoglitori delle radici, per ottenere esborsi più consistenti in cambio del portentoso medicamento.

Anche asfodeli, ellebori e mandragore schiudono ogni anno i loro fiori: *terrestria sidera* è espressione impiegata dall'agronomo Lucio Junio Moderato Columella quale poetica definizione di tutti i fiori abbiano o non abbiano proprietà magiche.

STELVIO COGGIATTI

Centotrentaquattro poveri a cena in Vaticano con Giovanni Paolo II. Era la sera di domenica 3 gennaio 1988. Le telescriventi delle agenzie giornalistiche internazionali hanno portato la notizia in tutto il mondo. Il Papa polacco iniziava il nuovo anno con una rappresentanza di quell'umanità misera, sofferente, derelitta, che da sempre è al centro delle cure e dell'impegno costante dei Successori di Cristo. Nel grande refettorio dell'Istituto Santa Marta delle Suore di Carità nel territorio della Santa Sede, era presente uno « spaccato » di povera gente, desolante rovescio della medaglia della cosiddetta società del benessere e dell'opulenza. Uomini, donne, anziani, giovani, di varie provenienze e nazionalità, erano stati invitati a consumare la cena con il Pontefice, in un incontro all'insegna della amicizia, dell'amore, della carità. Chi erano questi commensali, come erano giunti in Vaticano per riunirsi in agape fraterna con il Santo Padre?

Il dispaccio delle agenzie di stampa nella sua sinteticità indicava che la cena era stata promossa dal « Circolo S. Pietro », antico sodalizio religioso, caritativo, assistenziale di Roma. Il *flash* giornalistico si limitava a dare gli elementi essenziali del fatto, classificando con l'etichetta di « barboni » gli ospiti del Papa. Una notizia più articolata avrebbe dovuto chiarire che Giovanni Paolo II condivideva il pranzo delle feste natalizie con un gruppo di frequentatori delle « cucine economiche » del Circolo San Pietro, una delle iniziative con le quali da più di un secolo i soci

della benemerita istituzione testimoniano il loro attacco alla Chiesa e al Papa.

Il sodalizio fondato a Roma il 28 aprile del 1869 da un gruppo di giovani laici riuniti in una sala del palazzo Lancellotti, in via dei Coronari, era sorto con un programma sintetizzato in un trinomio di illuminante significato: « Preghiera, Azione, Sacrificio ». Se si considera il periodo scelto per la costituzione di un'organizzazione laicale apertamente professante la fede e la sua identificazione con il Papa, alla vigilia, cioè, della presa di Roma e della fine del potere temporale pontificio, risulterà il valore ideale e morale di una decisione carica di implicazioni etiche. Nei passaggi storici, nei momenti dei cambiamenti delle forme istituzionali, c'è la rincorsa ad accaparrarsi il favore dei nuovi governanti, a guadagnare benemerenzze e attestati per garantirsi l'avvenire. E' l'esatto contrario di quanto maturò nell'animo di questa gioventù romana, quando ormai appariva certo che il processo dell'unificazione dell'Italia con la proclamazione di Roma Capitale rappresentava la conclusione di un evento irreversibile.

La nascita del « Circolo di San Pietro », come testualmente recita la prima formulazione del nome associativo, trova la sua ragion d'essere nella volontà di riaffermare da parte degli aderenti la propria fedeltà al Papa, come capo universale della cristianità e Vescovo di Roma. Il nuovo sodalizio si costituisce quattro mesi prima dell'apertura del Concilio Vaticano I, indetto da Pio IX, Papa Giovanni Maria Mastai-Ferretti, e inaugurato l'8 dicembre 1869. Gli ideatori danno vita ad un'organizzazione che nel legame con la Sede Apostolica trova il suo denominatore e il tessuto connettivo. E' una scelta di campo in ragione dei comuni principi religiosi, che nella romanità del cattolicesimo, esalta una vocazione all'apostolato, alla solidarietà, all'altruismo. Il Circolo si forma come strumento concreto



Giovanni Paolo II porge le vivande nel corso della cena consumata il 3 gennaio 1988, nell'Ospizio di Santa Marta in Vaticano, con 134 frequentatori delle « cucine economiche » del Circolo San Pietro.

di comunione con il Santo Padre, come filiale contributo alla carità pontificia, alla diffusione di opere assistenziali nell'anelito di attuare nella concretezza operativa il precetto evangelico dell'amore verso il prossimo.

La carità del Papa si sostanzia anche nelle iniziative del Circolo San Pietro, i cui aderenti rappresentano il « braccio » secolare della sollecitudine e della generosità della cattedra petriana. La cena consumata in Vaticano da centotrentaquattro poveri con Giovanni Paolo II diventa un simbolo dell'attività del sodalizio che, senza clamori, nella più assoluta discrezione, assiste tanta gente afflitta

dalla povertà. Papa Wojtyła si è intrattenuto con ciascun commensale, chiedendo notizie della loro vita, dei loro bisogni, delle loro necessità, in un colloquio intessuto di sofferenza, di emarginazione, di drammi personali e familiari, di condizioni di sfruttamento e di subalternità.

Gli ospiti abituali delle « Cucine Economiche » del Circolo San Pietro hanno confidato al Santo Padre le loro angosce in confessioni cariche di commozione. Al levar delle mense, Giovanni Paolo II ha sottolineato il significato di un incontro rivelatore delle realtà più drammatiche della sua diocesi.

« Vi ringrazio per la vostra presenza, per avermi dato la possibilità di una nuova esperienza, di nuove riflessioni, di un nuovo senso di responsabilità pastorale, ma soprattutto di avermi dato momenti di fratellanza — ha detto il Pontefice —. Mi sono sentito bene con voi e spero di potervi incontrare ancora. E' vero che vi sono molti e diversi impegni nella vita del Papa, ma, forse, Gesù una volta non chiederà al Papa: "Tu hai parlato con i Ministri, con i Presidenti, forse con i Cardinali, con i Vescovi. Non hai trovato il tempo per incontrarti con i poveri, con i bisognosi?" E allora sarà più importante questo incontro di tanti altri ». In precedenza, il Santo Padre aveva ringraziato il Circolo San Pietro per aver reso possibile la visita in Vaticano di tante persone prive dei mezzi fondamentali dell'esistenza umana.

Le parole di Papa Wojtyła riecheggiavano a distanza di più di un secolo gli indirizzi programmatici di Pio IX, che benediceva il Circolo indicava nella fedeltà alla Sede Apostolica e nell'esercizio della carità cristiana i traguardi della nascente associazione petriana. Fede ed opere, questi i cardini del sodalizio, che ha considerato il vincolo con il Vicario di Cristo e l'assistenza verso i bisognosi, le stelle polari della sua azione. La devozione al Papa è stata il



L'ingresso di una « Cucina Economica », alla fine del secolo scorso: la prima mensa popolare fu aperta a Roma il 3 giugno 1877, in vicolo Orbitelli.

cemento ideale; una dedizione assoluta, totale, integrale, manifestata con coraggio e a rischio della propria incolumità personale. L'8 dicembre 1870, neanche tre mesi dopo l'ingresso delle truppe italiane a Roma, alcuni soci del Circolo San Pietro venivano aggrediti all'uscita della Basilica Vaticana da un gruppo di facinorosi. La teppaglia si scagliò contro l'assistente ecclesiastico don Domenico Jacobini ed alcuni sodàli, ingiuriandoli e ferendoli più o meno gravemente. Giacomo Bersani, un giovane di 22 anni, che unitamente al fratello Francesco fece parte del comitato promotore del Circolo, riunito intorno al principe Filippo Lancellotti, così rievoca nel suo diario le fasi della sciagurata aggressione: « Presso la Basilica Vaticana e propriamente ai piedi della scala che immette nel Pontificio Palazzo, alcuni soci del Circolo furono assaliti da un'orda di armati, capitanati dal Tognetti, fratello dell'eroe di Seristori. Francesco Bersani ebbe una ferita di revolver sopra l'occhio. Giacomo Bersani un'accretata sul capo, che si sarebbe dovuto aprire in due dal gran colpo; Gustavo Oddi, Ruffini, Adriano Cavi furono feriti più o meno gravemente. Sia lode alla Beata Vergine che mi volle salvata la vita. Ma la Madre misericordiosa prenda cura della mia salute eterna, ché la morte sarebbe stata tanto bella in quel solenne momento, dopo aver ricevuto i SS. Sacramenti con lo slancio di quei tempi di persecuzione e di fede. Non posso persuadermi che un dono della Madonna possa cambiarsi per me in una sciagura irreparabile ».

Il Circolo San Pietro aveva ricevuto il battesimo di sangue in nome della fede, dando prova i suoi aderenti di un coraggio che avrebbero ancora avuto modo di manifestare pubblicamente, dieci anni dopo. Nella notte tra il 12 e il 13 luglio 1881, i soci accompagnarono devotamente al Cimitero del Verano la salma di Pio IX, che dal Vaticano veniva trasferita nella Basilica di San Lorenzo fuori le Mu-

ra, secondo le espresse volontà testamentarie del Pontefice. Uscito il feretro dai Sacri Palazzi, mentre si avviava lentamente per le contrade di Borgo, circondato dalle torce portate anche dai soci del Circolo, il pacifico corteo in preghiera venne selvaggiamente assalito da una turba prezzolata. Al grido « Al Tevere! Al Tevere! », i facinorosi tentarono d'impossessarsi delle spoglie mortali dell'ultimo Papa-Re, nell'intento di scagliare nel fiume la bara. Fu ingaggiata una furibonda battaglia per respingere la sacrilega aggressione. I cattolici romani, e fra questi i soci del Circolo San Pietro, difesero « a torciate » la venerata salma di Papa Pio IX, pronti a dare la vita per impedire un oltraggio tanto esecrabile. Il nastro stracciato che avvolgeva la corona funebre, tuttora conservato come sacro cimelio nella sede del Circolo San Pietro, in piazza S. Apollinare, 49, documenta i segni della lotta violenta.

E' certo che senza la virile reazione dei cattolici romani, pronti a difendere a qualsiasi prezzo il sacro feretro, le spoglie del Pontefice non avrebbero raggiunto la basilica laurenziana. Molti soci del Circolo San Pietro poterono così apporre la propria firma sul rogito della sepoltura. A testimoniare la significativa prova di attaccamento data dai sodàli al Papa morto, in un'ora tanto drammatica, nei mosaici che arricchiscono il Nartéce di San Lorenzo al Verano, ove Papa Mastai-Ferretti volle trovare sepoltura, tra gli altri emblemi gentilizi e sociali è riprodotto il monogramma associativo con la leggenda: « *Circulus Romanus S. Petri e Societate Iuventutis Catholicae Italicae* ».

Con l'unione indissolubile al Vicario di Cristo, segno distintivo dell'associazione è sempre stata la carità, come rivelano le iniziative di assistenza realizzate dal 1869 ad oggi.

La prima « Cucina Economica » del Circolo San Pietro fu allestita il 3 giugno 1877, in vicolo Orbitelli. La miseria,

dopo la avvenuta soppressione a Roma di tante pie istituzioni, si era fatta gravissima. Per festeggiare Pio IX nel suo giubileo episcopale, venne creata questa mensa benefica, alla quale lo stesso Pontefice contribuì donando uno dei marmettoni che avevano servito a cucinare il rancio degli Zuavi pontifici. « Ora che non serve più ai miei soldati — disse il Papa —, adoperatelo pure per l'esercito dei poveri, esercito che non mancherà mai alla Chiesa, e che io benedico insieme a tutti voi ». Superate le prime iniziali diffidenze, l'opera assistenziale incontrò il favore popolare. Nel giro di un anno furono aperte altre tre cucine, a Santa Maria in Cappella, in via Sant'Agata dei Goti e in via dell'Arancio. Filippo Tolli, uno degli ideatori di questa felice iniziativa, unitamente a monsignor Domenico Jacobini, Attilio Ambrosini, Adolfo Silenzi, Federico Pfiffer, ha lasciato un'esemplare descrizione sull'avvio della mensa in via dell'Arancio. Il locale era stato concesso dal principe Marcantonio Borghese. « Questi — ricorda Filippo Tolli — per vincere la ritrosia della popolazione, durante parecchi giorni scese egli stesso nella cucina, recitò l'Angelus con i poveri e, in presenza di tutti, mangiò la sua porzione di minestra ». Nel primo anno vennero distribuite 280 mila porzioni di vitto. Alla preparazione del cibo furono incaricate fin dall'inizio religiose di varie Congregazioni, cooperative indispensabili nell'opera di carità del Circolo San Pietro.

Il 29 giugno 1880, ancor prima dell'istituzione delle « Cucine Economiche », il Circolo San Pietro aveva creato i « Dormitori » nell'intento di offrire un ricovero notturno a chi fosse privo di un tetto. L'idea di questi ostelli partì da un'intuizione del duca Scipione Salviati. Il primo dormitorio fu aperto a Trastevere, in un locale annesso allo Ospizio di Santa Maria in Cappella, di proprietà del principe Doria e affidato alle cure delle Figlie della Carità di

San Vincenzo de Paoli. I letti vennero donati da Leone XIII, utilizzando quelli che arredavano l'antica caserma degli Zuavi. Ancora una volta, il Papa non esitava a impiegare a fini di cristiana solidarietà le strutture materiali dello stato pontificio.

La storia del Circolo San Pietro che il 28 aprile 1989 compie il suo centovesimo compleanno, si snoda attraverso un itinerario di iniziative benefiche esercitate in nome del Papa. Spetta al sodalizio per antica concessione del Vicariato di Roma, provvedere alla annuale raccolta dell'« Obolo di San Pietro » nella diocesi del Papa, obolo costituito dalle offerte dei fedeli che il Circolo rimette nelle mani del Pontefice per le sue opere di carità. Questo legame diretto del Circolo con il Santo Padre si sostanzia anche esteriormente con lo svolgimento dei « servizi d'onore » alle cerimonie pontificie. E' un privilegio attribuito ai componenti dell'associazione, ricevere gli invitati ai riti liturgici vaticani e alle udienze pontificie. Questa unione visibile con il Sommo Pontefice trova un'ulteriore, eloquente conferma sfogliando l'albo dei soci. Nel libro d'oro degli iscritti, si incontrano i nomi di quattro Papi, la cui adesione al Circolo negli anni precedenti la loro elevazione al Soglio di Pietro, può essere letta come una singolare preconizzazione dei disegni sempre imperscrutabili della provvidenza.

Monsignor Giacomo della Chiesa, Benedetto XV, fu il primo Pontefice che aderì al sodalizio. Data d'iscrizione, il 23 dicembre 1882. Il suo nome occupa il numero 504 dell'elenco associativo. Monsignor Achille Ratti, Pio XI, è il secondo Papa socio del Circolo. Iscritto il 17 novembre 1917, il suo nominativo è contrassegnato dal numero 1.834. Monsignor Eugenio Pacelli, Pio XII, è il terzo Pontefice che ha fatto parte del sodalizio. Compilò la domanda d'adesione il 27 gennaio 1906: il suo nome venerato dai romani tan-

to da essersi meritato il titolo di « Defensor civitatis », per aver cercato di ottenere il riconoscimento del carattere sacro dell'Urbe nel secondo conflitto mondiale, si trova al numero 1.555 dell'albo sociale. Monsignor Giovanni Battista Montini, Paolo VI, è il quarto Capo della Cristianità iscritto al Circolo San Pietro. La scheda d'adesione reca la data del 23 febbraio 1943; il nome di monsignor Montini si legge al numero 2.537 dell'elenco dei soci.

La fedeltà al Papa, il terreno della carità, la diffusione dei principi cristiani, l'evangelizzazione, questi i programmi dei dodici fondatori di un'istituzione che esalta Roma, come centro universale del cattolicesimo. Ricordiamo i nomi dei promotori del sodalizio: Don Domenico Jacobini, assistente ecclesiastico, Paolo Mencacci, Pietro Aldobrandini, Filippo Lancellotti, Giacomo Bersani, Francesco Bersani, Tommaso Marola, Salvatore Marola, don Bartolomeo Grassi, Gaetano Giulio Lepri, Attilio Ambrosini, Camillo Boreani. Questi eletti spiriti avevano prefigurato un'associazione che, nella fioritura di iniziative assistenziali, avrebbe testimoniato l'ansia di apostolato degli aderenti. Questa vocazione all'aiuto verso gli altri, avrebbe avuto il massimo slancio e la più incisiva manifestazione quanto maggiore fosse stata la richiesta dell'intervento. Se il servizio in favore del prossimo risponde ad un imperativo cristiano, l'impegno verso i sofferenti si trasforma in mobilitazione prioritaria durante le emergenze, le calamità, le grandi sciagure collettive. Da questo punto di vista, le iniziative del Circolo San Pietro sono emblematiche come risposta ai momenti più drammatici che hanno coinvolto direttamente o in forma indiretta la Capitale. Dal 1884 al 1886, quando in Italia incombeva il terrore dell'epidemia colerica, i soci si misero a disposizione di Papa Leone XIII che aveva adibito a lazzaretto l'Ospizio di Santa Marta in Vaticano. Nel 1908 il sodalizio profuse le sue cure nell'assistenza ai pro-



La « minestra del Papa » distribuita a Roma negli anni del secondo conflitto mondiale nella cucina di via della Lungaretta, in Trastevere. Alla fine del 1944, funzionavano nella Capitale 34 mense economiche.

fughi della Calabria e della Sicilia, colpite dal terremoto. Analoga manifestazione di concreta solidarietà venne data agli sfollati del terremoto del 13 maggio 1915, che sconvolse l'Abruzzo. Nei centri raccolta profughi, che in migliaia affluirono a Roma dai centri marsicani, il Circolo impiantò cucine, posti di ristoro, attivando una generosa assistenza morale e religiosa.

E' nell'ultima guerra mondiale che il Circolo ha scritto memorabili pagine nell'assistenza alla popolazione di Roma. Chi ha vissuto nella Capitale quegli anni tragici, sa cosa significasse la « minestra del Papa », una delle poche opportunità in quei tempi di carestia di poter contare su un pasto caldo fornito dalle Cucine del Circolo San Pietro. Lasciamo la parola a don Giuseppe De Luca, il prete-scrittore che così documenta con la sua prosa efficace e coinvolgente la carità di Papa Pio XII per i sinistrati nei bombardamenti di Roma del 19 luglio e del 13 agosto 1943 e l'opera assistenziale del Circolo.

« Sta di fatto che i fedeli di Roma, abituati a vedere il Papa di rado perché lo sanno preso dal governo della Chiesa universale, videro quei due giorni il Papa tra loro, come uno di loro, tutto per loro. Non appena svanito nell'aria l'ululo del cessato allarme, sui luoghi ancora fumanti di polvere e d'incendio (e di sangue) comparve subito e primo il Papa. I sinistrati videro sulla sua faccia la tristezza immensa di non essere riuscito, qui come altrove, a scongiurare l'atroce fatto; videro la sofferenza del padre colpito nei figli più prossimi, viventi nella sua casa, e ridotto a non poter altro con loro che pregare. Non preghiera di vendetta, che non è preghiera: ma preghiera di coraggio, preghiera di perdono, coraggio per gli offesi, perdono per gli offensori; preghiera di riposo per i morti. Quanti morti, lì innanzi, in pochi istanti! quante famiglie sepolte in un attimo e spezzate per sempre! quante case

in rovina orribile! quante vite, ormai non altro che infelici! Chi sotto le macerie, chi profugo nella città stessa. Con la casa, con i familiari, con il lavoro, perduto il pane, perduto ogni indumento, ogni soccorso.

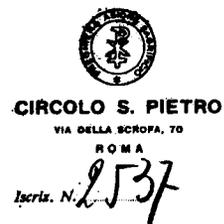
« A parte la carità personale, il Santo Padre ha personalmente voluto mettere anche il Circolo San Pietro in condizioni tali di far fronte alle prime necessità dei sinistrati. Ha voluto lui stesso provvedere, anche attraverso il Circolo, e a parte tante altre sue provvidenze, alle urgenze più gravi. E il Circolo, non mai tanto di San Pietro come in questo caso, ha studiato, ha attuato e viene svolgendo tutto un programma in proposito. Ha costituito un ufficio esemplare per la ricerca dei sinistrati dispersi, ufficio che sta stendendo le sue ramificazioni dappertutto, e con pronta efficacia: ha provveduto per l'accettazione gratuita di parecchi bambini e bambine di sinistrati (dai 6 ai 12 anni) in Istituti di educazione che li custodiranno ed educeranno gratuitamente sino alla loro maggiore età. Ha provveduto — improvvisando posti nelle sue tre « Case famiglia » — a che fanciulle più grandi, e destituite di ogni aiuto ormai, ritrovassero una via nella vita: operaie e studentesse. Ha mobilitato e accresciuto le sue cucine, assistite da varie Congregazioni Religiose, le quali porgono da mangiare ai sinistrati, un pò dappertutto nella città.

« Un sinistrato, commosso innanzi alla carità del Papa, che per tanti giorni aveva provveduto al mantenimento dei superstiti nei quartieri colpiti, si avvicinò al Presidente del Circolo e gli disse, testualmente: « Ho perso tutto, casa, roba, posto; non ho che una lira: portatela al Papa che fa tanto per noi ». Questo è il cuore di Roma: e cioè il cuore del Papa e il cuore dei suoi figli ».

Se negli anni dell'ultima guerra « la minestra del Papa » distribuita dal Circolo San Pietro, come descrive con tanta commossa partecipazione la pagina di testimonianza di don

Giuseppe De Luca, rappresentò una risorsa di sopravvivenza per una parte della popolazione di Roma, a distanza di quarantaquatt'anni i pasti forniti dalle « Cucine Economiche » del sodalizio continuano a costituire l'unico sostentamento possibile per un'umanità abbandonata, delusa, sfiduciata, priva di mezzi. Oggi le cucine del Circolo in funzione a Roma sono quattro: in via della Lungaretta, a Trastevere; in via Adige, al Salario; in via Mastrogioorgio, al Testaccio, e in via Ferruccio, nei pressi di piazza Vittorio, all'Esquilino. Una quinta cucina è in via di allestimento nella periferia della capitale. La più frequentata è quella di via Ferruccio, dove giornalmente affluiscono circa 500 persone. Complessivamente, il Circolo San Pietro distribuisce una media di mille pasti al giorno. Gli ospiti presentano agli sportelli i buoni rilasciati dai Parroci, dai centri di assistenza, oppure corrispondono una cifra assai contenuta. Ritirano un vassoio completo di tutto, che varia dalla pastasciutta alle minestre, dalle carni di pollo, tacchino, bistecche di manzo, polpette, alle uova, formaggi, verdure, frutta. I cibi sono preparati dalle Suore con la loro riconosciuta bravura.

Chi sono i frequentatori di queste mense, quali i loro problemi, a quale condizione sociale appartengono? Nei locali di Trastevere e Testaccio sono presenti per la maggior parte anziani, vecchi abbandonati, senza fissa dimora, in una parola quelli che vengono comunemente chiamati « barboni ». In via Adige, invece, si incontrano persone, il cui stato di bisogno non nasconde l'appartenenza a categorie di differente estrazione culturale. Sono i « nuovi poveri », titolari di pensioni minime, vittime di un'inflazione che ha corroso i risparmi, portando tante famiglie a ridurre inesorabilmente i consumi. La cucina del Circolo è una boccata d'ossigeno, un aiuto per chi ha il pudore di una situazione di estremo disagio economico, subendo in



Prot. Civ. N. _____

ROMA, 23 Febbraio 1943

Il sottoscritto⁽¹⁾ figlio ~~di~~ *Giovanni*
 e di⁽²⁾ *Giuditta Alghisi* nato il 26 set 1897 in⁽³⁾ *Concesio*
 Comune di *Brescia* ed ora domiciliato in Roma⁽⁴⁾ _____
 Parrocchia _____ di condizione _____ (titoli accademici,
 onorifici, professionali) _____ domanda di essere ammesso
 al CIRCOLO S. PIETRO in qualità di SOCIO _____; dichiara
 di aver preso cognizione dello Statuto e Regolamento del Circolo stesso e di
 accettarli in ogni sua parte.

FIRMA DEL RICHIEDENTE (leggibile)

Giovanni Battista Montini

FIRMA DEI DUE SOCI EFFETTIVI PROPONENTI

[Signature]
[Signature]

Data della presentazione all' Ufficio di Presidenza _____

Data dell' approvazione del Consiglio Direttivo _____

16 MAR 1943

IL SEGRETARIO GENERALE

[Signature]

IL PRESIDENTE GENERALE

[Signature]

- (1) Cognome e nome
- (2) Nome del Padre
- (3) Nome e cognome della Madre
- (4) Luogo di nascita
- (5) Via o piazza e numero della casa



La domanda di ammissione al Circolo San Pietro compilata da mons. Giovanni Battista Montini. Prima di Papa Paolo VI, altri tre Pontefici si erano iscritti al sodalizio.

silenzio mortificazioni morali e privazioni materiali. La cucina di via Ferruccio, a ridosso di piazza Vittorio, è frequentata da immigrati dai paesi del terzo mondo, tossicodipendenti, giovani sbandati, disoccupati, profughi, alcolizzati, emarginati. Per tutti c'è una parola buona, la disponibilità a venire incontro alle esigenze di un'umanità respinta da una società per la quale la vecchiaia, la malattia psichica, la dipendenza dall'alcol, dalla droga, il disadattamento, la solitudine, sono lo specchio di una realtà passivamente accettata. Al contrario, nelle cucine del Circolo San Pietro si tocca con mano la volontà di aiutare, l'impegno di ascoltare, di rendersi utili, di instaurare un dialogo con chi soffre, con chi ha perduto il sorriso, e nei casi più disperati, la stessa voglia di vivere. I frequentatori di queste mense sanno che nei locali del Circolo riacquistano la loro dignità, il loro valore di persone, qualunque possa essere la loro condizione sociale. Per quanto è possibile vengono prestati sussidi materiali, trovate soluzioni ai tanti problemi che angustiano la parte meno difesa della comunità romana. La solidarietà cristiana ha un senso se è in grado di avviare un rapporto con gli altri, in un'opera di recupero e di ricostruzione morale. I componenti del Circolo e le Suore fanno a gara per superare diffidenze, prevenzioni, consolidati risentimenti; è un compito estremamente arduo, che presuppone una ricchezza interiore, una capacità di comprendere, una sensibilità di immedesimazione nelle attese di quanti sono nelle difficoltà. I soci del Circolo San Pietro, suddivisi nelle varie Commissioni in cui si articola l'attività assistenziale del sodalizio, moltiplicano i loro sforzi in uno slancio di carità che rappresenta il filo conduttore dell'istituzione.

Per chi non ha un tetto, il Circolo mette a disposizione l'Asilo di Santa Maria in Cappella, che ha una capacità di 50 letti. Agli ospiti del dormitorio viene prestata assi-

stenza morale e materiale nell'intento di assicurare quel calore umano indispensabile per riaccendere una speranza, restituire la fiducia in sé e nella società. Sempre rimanendo in tema di iniziative assistenziali, va segnalata l'attività che il Circolo San Pietro attua a beneficio delle giovani. Nelle « Case Famiglia » affidate alle cure premurose delle Suore trovano ospitalità ragazze giunte a Roma per motivi di studio o di lavoro. La prima « Casa Famiglia » fu aperta dal sodalizio nel 1911. Oggi sono in funzione due strutture, in via San Giovanni in Laterano e in via della Lungaretta, che accolgono un centinaio di fanciulle, per le quali questi pensionati a costi estremamente vantaggiosi rappresentano una confortevole sistemazione. In via della Lungaretta, inoltre, un'ala dell'edificio ospita la « Casa Famiglia » di Sant'Apollonia, in favore delle madri bisognose dei bambini ricoverati nell'ospedale del « Bambin Gesù ». Questa ultima iniziativa conferma l'impegno del Circolo di adeguare il proprio campo di attività ai nuovi problemi e alle nuove povertà per rendere più incisivi e finalizzati gli interventi assistenziali.

Se l'esercizio della carità è l'elemento qualificante del Circolo San Pietro, la preghiera, la pratica religiosa, sono le colonne portanti del sodalizio. Il tradizionale omaggio floreale che il Circolo rende l'8 dicembre alla statua dell'Immacolata Concezione, in piazza di Spagna, è un simbolo dell'impegno spirituale associativo. Nel 1929, in occasione del settantacinquesimo anniversario del Dogma dell'Immacolata, proprio dal Circolo San Pietro fu avanzata la proposta di dare pubblica testimonianza della venerazione di Roma per la Madre di Dio, con l'offerta di sèrti di fiori ai piedi della Vergine, verso cui s'indirizzano gli sguardi imploranti di quanti percorrono la famosa piazza, da cui parte la scalinata di Trinità dei Monti. La storia del Circolo è un lungo elenco di iniziative di formazione reli-

giosa e morale, di catechesi, di assistenza spirituale. 1870: Scuole serali cattoliche; 1875: Opera delle Prime Comunioni; 1885: Scuola catechistica; 1892: Oratorio festivo; 1898: Diffusione dei « Vangeli della Domenica »; 1902: Ricreatorio del Celio; 1903: Scuola-ginnastica « Domenico Jacobini »; 1904: Società sportiva « Tiberis ». Queste ultime realizzazioni dimostrano come il Circolo promuovesse iniziative per i giovani, la cui adesione all'associazionismo sportivo garantiva, nello stesso tempo, una formazione religiosa e morale.

Percorrendo le tappe dell'attività del sodalizio, emerge il filiale rapporto che ha sempre unito i soci al Santo Padre. Nel 1876 in occasione dell'approssimarsi dell'anno giubilare dell'episcopato di Pio IX, il Circolo San Pietro prese l'iniziativa di inviare proprie rappresentanze a ricevere alla stazione Termini i pellegrinaggi stranieri che giungevano a Roma per partecipare alle udienze del Papa. Il primo pellegrinaggio accolto dal sodalizio era formato da cattolici francesi provenienti dalla Savoia, guidati dai Vescovi di Chambéry e di Annecy. Era il mese di maggio del 1876. Il Pontefice apprezzò moltissimo la disponibilità dimostrata dai soci del Circolo, al punto che nell'ottobre affidava alla istituzione il compito di ricevere a suo nome una delegazione di Vescovi spagnoli e di accompagnarli agli alloggi apprestati dalla Santa Sede. Nel mese di novembre veniva creata l'Opera dei Pellegrinaggi promossa dal Circolo San Pietro con la finalità di prestare assistenza e generosa ospitalità ai cattolici che si recavano alle udienze pontificie. Successivamente, tale attività fu estesa a beneficio dei fedeli in visita a Roma durante le celebrazioni degli Anni Santi.

Nel campo delle provvidenze sociali in favore delle classi meno agiate, meritano particolare menzione due realizzazioni del Circolo San Pietro, concreta testimonianza della

sensibilità dei soci nel perseguimento dell'elevazione civile e spirituale della popolazione romana. Nel 1895 fu istituito il Segretariato del Popolo, un'opera di pionieri rispondente alle esigenze dei tempi e agli autorevoli richiami delle grandi encicliche sociali di Papa Leone XIII. Il Segretariato del Popolo svolgeva, in sostanza, una funzione di patronato, rappresentando presso autorità, ministeri, enti, le istanze dei cittadini. Si trattava di un'attività di volontariato sociale, nella quale erano impegnati i membri del Circolo, che ponevano a disposizione degli assistiti le proprie specializzazioni professionali. Durante la prima guerra mondiale, il Segretariato del Popolo espletò la sua opera a vantaggio dei richiamati e delle loro famiglie. La seconda iniziativa che ha lasciato un'impronta nella storia del costume della Roma di fine secolo, risale al 1897 quando il Circolo San Pietro dette vita all'Opera per l'assistenza religiosa, morale e civile dell'Agro Romano.

« Le centinaia di Cappelle nelle quali in passato si celebrava la Santa Messa — scriveva il conte Bartolomeo Pietromarchi, promotore di questa forma di apostolato cristiano —, per le varie vicissitudini dei tempi furono abbandonate, e ora cadono in rovina, o sono convertite in fienili o in granai; e la popolazione rurale che era religiosa, che viveva comodamente, è divenuta misera ». L'Opera, approvata dal Cardinale Vicario Lucido Maria Parrocchi il 19 luglio 1897, ebbe come presidente il principe Luigi Barberini. L'assistenza religiosa iniziò subito dopo, durante la mietitura.

Ecco, come viene descritto il fervore organizzativo che accompagnò l'attuazione di un'iniziativa, in cui si manifestava l'ardore spirituale dei suoi sostenitori. « Si incominciò col far pratiche presso i principali proprietari terrieri e mercanti di campagna — si legge nella circolare che accompagna il rendiconto gennaio 1898-maggio 1900,

a firma del presidente e del segretario —, perché durante la mietitura facessero celebrare la Messa, come da antichissima costumanza, in mezzo al campo del grano sulla barozza. Ci procurammo degli altari portatili necessari e a Romavecchia e alla Selcia avemmo la consolazione di veder inginocchiati devotamente intorno agli altari improvvisati un migliaio di mietitori circa a festa; assistere devotamente al Divin Sacrificio, e di tanto in tanto rompere la quiete dell'aria soffocante con Evviva a Maria ». Dopo il promettente inizio vennero riaperte numerose Cappelle, una sessantina in vent'anni, i sacerdoti dell'Ospizio dei Cento Preti le officiarono e dall'opera iniziata dal Circolo San Pietro sorsero nuove parrocchie rurali. All'inizio del ventesimo secolo, il Circolo prese cura direttamente della Cappella di Tor Tre Teste, provvedendo agli arredi sacri e alle necessità di culto.

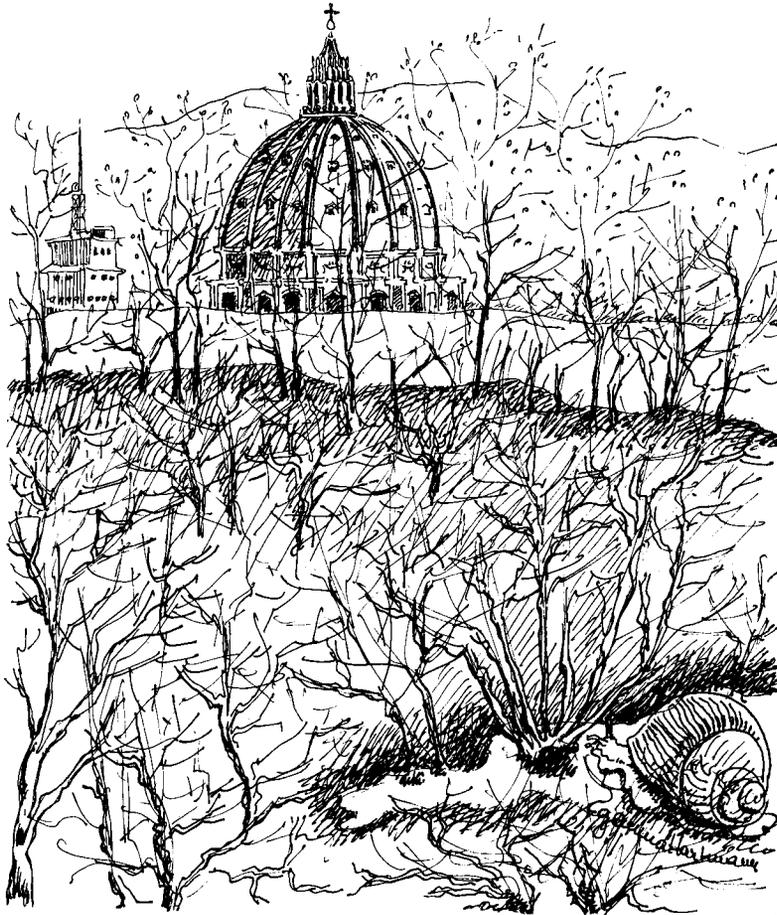
Un filo ideale unisce il sodalizio nel campo della diffusione della fede. Dal luglio 1936, il Vicariato di Roma ha affidato al Circolo San Pietro la Cappella della Madonna della Pietà, situata nell'interno del Colosseo, in corrispondenza dell'arcata XXIV, lato est e vicino alla porta Libitina. La Cappella ha un'origine antichissima. La sua esistenza si ricava fin dal 1192 nel libro « De Censibus » di Cencio Camerario col nome di San Salvatore de Rota Colisei ed è poi ricordata nel registro dei possedimenti della Basilica Lateranense durante il pontificato di Bonifacio VIII. Nel 1490 la Cappella della Madonna della Pietà fu assegnata all'Arciconfraternita del Gonfalone, che da allora si occupò dell'insigne monumento religioso. Scomparsa questa pia istituzione, il Vicariato della diocesi del Papa ha concesso all'associazione, il cui nome richiama il primo successore di Cristo, il privilegio di sovrintendere alle occorrenze del pio luogo. La liturgia eucaristica nell'Anfiteatro Flavio esalta il ricordo dei martiri cristiani che non

abiurarono sacrificando la vita. Il Circolo San Pietro ha eseguito i restauri necessari, che hanno evidenziato la bellezza e la suggestione del sacro edificio. Nella Cappella della Madonna della Pietà, tutti i giorni festivi, alle ore 10,30, si celebra la Messa, a edificazione dei turisti e dei fedeli che si recano al Colosseo. Nell'Anno Santo della Redenzione, Giovanni Paolo II ha visitato la Cappella, stando in commossa preghiera dinanzi al bassorilievo raffigurante la Vergine Addolorata.

1869-1989: il Circolo San Pietro festeggia il suo centovesimo compleanno, rinnovando il suo impegno di testimonianza di fede e di carità. Il presidente generale, marchese Giovanni Serlupi Crescenzi, ha più volte ribadito che il sodalizio non si illude di risolvere problemi che dovrebbero essere affrontati dalla società civile. Il nostro impatto non può che essere minuscolo — sostiene —, ma dobbiamo e vogliamo essere un segno, un granello che dà frutto, un pugno di lievito, fermento di opere e di iniziative. Con questa visione dell'apostolato cristiano e della carità intesa come servizio, il Circolo San Pietro continua la sua missione nella fedeltà al Papa, nell'applicazione quotidiana del trinomio che dalla fondazione riassume il programma associativo, fondato sulla preghiera, sull'azione, sul sacrificio.

ANTONIO D'AMBROSIO

Un sarcofago sull'Appia Antica



L'Appia Antica è una via di morti. Vuoto della salma il sarcofago di Gela, di Priscilla, di Erode Attico, aleggia intorno lo spirito. Il meno volubile continua a passeggiare al margine del basolato sul tappeto erboso. Frammischia al trillo della lodola e al frinire della cicala uno sconnesso soliloquio da cui giusto Alessandro Verri è riuscito a spremere qualche succo.

La « Regina viarum » (sono d'accordo con Benedetto Blasi toponomasta di cuor sensibile) è una via da percorrere a piedi, solitari, il passo che non si scoraggi per l'ostilità del basolato. Una lentezza meditata: permette ai pensieri di nascere e dipanarsi al ritmo giusto. Non si lascia distrarre dalla presenza indiscreta dei cipressetti, levati alti qua e là come sùfoli verdi di satirelli supini nell'erba.

Così percorrevo l'Appia Antica nel chiaro mattino di inverno. A piedi. Solitario. Sostavo davanti al sarcofago insolito. Cercavo nel latino della epigrafe il nome da attribuire al volto scolpito a tutto rilievo nel marmo pario, per avviare un discorso, minimo che fosse.

Qui vidi il gatto. Un gatto enorme e il mantello fulvo picchiettato di nero, come scolpito nel granito. Era acquattato al fondo d'un sarcofago come s'acquattano i gatti: la testa a fior di pelle, le zampe anteriori protese e raccolte insieme, il corpo sbalzato in alto, la coda eretta come un'antenna della televisione.

Un sarcofago grande la metà degli altri. Un sarcofago di giovinetta. Il nome spiccava nell'epigrafe, sotto il volto

scolpito a tutto tondo. Un nome breve, d'una grazia inefabile: Lyde. I capelli tirati sulle tempie e annodati alla nuca lasciavano scoperta la fronte alta, scoperto il lobo piccolino dell'orecchio. Occhi e bocca erano a fior di pelle. Il nasino, leggermente arricciato, era teso a cogliere gli odori agresti.

Un sarcofago chiazzato di vellutello e zebrato di allumacature d'argento; ma il volto della giovinetta, percosso dalle piogge, era nitido. Appariva, più che nel marmo, modellato nella cera. Infranto il coperchio e i frammenti dispersi, dissolte le vesti, trafugati i monili, le ossa in polvere, era rimasta tenace nel sarcofago, dall'omero tondetto al seno acerbo al fianco sottile, l'impronta del corpo virgineo. E il gatto la custodiva fedelmente, gelosamente da venti secoli, nato e rinato dalle proprie ceneri.

L'abisso di marmo accoglieva i pollini sparsi dal vento. Sprizzava il ciuffo d'erba, brusiva il convolvolo, fiammava il rosolaccio; ma il gatto, un gatto romano, emblema fulvo d'una antica indolenza e indifferenza, era estraneo a tutto. Vivente la giovinetta, non gli era mai riuscito di accoccolarsi nel suo grembo, di scaldare le manine infreddolite, di esprimere un affettuoso miagolio. Aveva usurpato sfrontatamente moine e carezze. Morta la giovinetta, aveva visto, per il contatto, per il calore, generarsi fibra a fibra dall'impronta labile le membra gentili; ma secoli e secoli dovevano correre ancora prima che lei potesse uscire dal marmo, la chioma sconvolta, gli occhi gonfi di sonno, la bocca ansiosa di pronunciare una parola, prima che lei fosse in grado di muovere i piedini sull'erba scricchiolante di brina.

Allora, soltanto allora, il gatto sarebbe uscito dal sarcofago. Con lei avrebbe raggiunto il prato. A lei si sarebbe strofinato: una vampata fulva sul peplo candido, per reclamare una carezza. La prima carezza meritata.

MARIO DELL'ARCO



Una lapide ed un sepolcro rivendicati

Palazzo de Carolis (sede del Banco di Roma). *Affresco a tempera della Cappella* (attribuito al Pannini).

Nel 1752 Luigi Vanvitelli redasse per incarico dei Gesuiti, che ne erano proprietari, una perizia sul Palazzo de Carolis: è a quel documento che si è sempre fatto utile riferimento per l'individuazione della Cappella di famiglia dei marchesi de Carolis.

Vi leggiamo, tra l'altro: «La volta è dipinta alla cinese, con quadro nel mezzo dipinto a fresco rappresentante lo Spirito Santo con cornice sotto l'imposta che gira attorno simile all'altre descritte con laterali di detta Cappella dipinti a fresco parte con vedute di buona architettura, e parte con candelabri e scherzi di putti ».

Recenti lavori di ripristino delle funzioni di rappresentanza del piano nobile, hanno reso possibile, con l'abbattimento del controsoffitto che lo celava, di riscoprire l'affresco, che riproduciamo.

Secondo alcuni studiosi, l'opera può essere attribuita al Pannini, la cui presenza a Palazzo de Carolis è del resto attestata da altre fonti: nel *Thieme und Becker*, ad esempio, è contenuta la seguente affermazione: « Il Pannini terminò nel 1720 di affrescare il pianterreno di Palazzo de Carolis (più tardi Camera Apostolica) ».

Che l'opera sia riferibile al Pannini è anche confermato dalle significative analogie che essa presenta con gli affreschi che l'artista ha dipinto in altri due edifici romani: Palazzo Cerri e Palazzo Alberoni (quest'ultimo poi demolito: ma l'affresco fu trasferito al Senato).

Questa scoperta, restituendo al Palazzo de Carolis un'opera che sembrava perduta, è un titolo di merito per il Banco di Roma che di quest'edificio è proprietario, e sensibile custode delle testimonianze artistiche che vi sono contenute.

F. O.

Occupato ancora in questi ultimi giorni a scrivere di Antonio Massa da Gallese (1500-1568), ottimo giurista onore del suo secolo ed autore di diverse interessanti opere che hanno trovato tuttavia il dovuto spazio più nella bibliografia che non nella letteratura e nella storiografia giuridica, sono rimasto colpito dalla sorte maligna capitata al suo sepolcro esistente nella chiesa di S. Pietro in Montorio, di cui andò purtroppo perduta l'epigrafe nel 1838, sicché inutilmente da allora i visitatori del suddetto tempio gianicolense si sono sempre andati domandando chi mai fosse effigiato nel mezzo busto che guarda dall'alto del monumentino funebre.

Il fatto che mi ha colpito verso la fine del mio lavoro sul Massa (di prossima pubblicazione ed a cui rinvio per una migliore conoscenza della vita e della produzione scientifica dell'insigne giureconsulto) non sta tanto nell'anonimato del suo sepolcro, che ne ha umiliato la memoria per oltre un secolo, quanto ed ancor più nell'analoga avversa sorte toccata a un altro personaggio di quello contemporaneo nella seconda metà della sua esistenza, un'analogia peraltro a termini contrapposti, poiché mentre nel caso di Antonio Massa si erge davanti a noi un sepolcro senza epigrafe, nel caso del secondo personaggio in questione ci troviamo, invece, di fronte ad una epigrafe anonima senza sepolcro. Due enigmi, pertanto, rimasti a lungo insoluti, ma ormai felicemente svelati nel modo in cui diremo appresso, rifa-

cendoci alla narrazione dell'avvenuta scoperta lasciataci dai rispettivi fortunati autori.

Devesi alla tenacia di una studiosa romana, Matizia Maroni Lumbroso, antica benemerita sodale del nostro Gruppo dei Romanisti (m. 1977), confusa un giorno tra i visitatori di S. Pietro in Montorio e più di ogni altro incuriosita e perplessa dinanzi a quel mezzo busto, ma unica per certo fermamente decisa a voler restituire la sua identità all'austero personaggio raffiguratovi, se noi oggi sappiamo che quel ritratto in marmo, modesta opera dello scultore fiorentino Giovanni Antonio Dosio (1535-1609), rappresenta il giurista gallesino Antonio Massa, che l'Urbe, dove egli operò e visse per circa quarant'anni, volle onorare nel 1540 conferendogli la cittadinanza romana.

Intimo familiare e procuratore di casa Del Monte, che sin dal 1550 aveva una cappella di patronato in S. Pietro in Montorio, voluta espressamente da Giulio III¹, in questa stessa chiesa Antonio Massa, in omaggio a papa Del Monte e al di lui fratello Baldovino, aveva eletto la propria sepoltura, che lo accolse infatti nel 1568, potendosi leggere nell'opera di Gasparo Alveri, laddove si parla della suddetta chiesa: « E dalla parte dell'Epistola dell'Altar maggiore dentro alla balaustrata nel muro vi è un deposito di pietre con la seguente iscrizione: D.O.M. / ANTONIO MASSAE / GALLESIO / CIVI ROMANO / IVRIS CONSVLTO CLARISSIMO / AEQVITATIS ET CONCORDIAE / PATRONO INTEGRITATIS ET BENEFICENTIAE / LAVDE INSIGNI / OMNIQVE LIBERALI DOCTRINA / POLITISSIMO / CLEMENTIA DE TANIS / CONIVGI CARISSIMO / FILII PATRI OPTIMO / MOESTISSIME / POS. / VIXIT ANN.

¹ Vedi L. GIGLI, *Il complesso gianicolense di S. Pietro in Montorio*, Roma 1987, pp. 24-26.



G.A. Dosio. Monumentino funebre di Antonio Massa. Roma, Chiesa di S. Pietro in Montorio (sec. XVI).

LXVII. MEN. XI. DIES IX. / OBIIT XVI. KAL. IVNII / MDLXVIII. Nel pavimento, e sotto questo deposito nel tumulo si legge: *Familiae Massae* »².

E là nel coro, « sopra il banco dove siedono il celebrante e ministri », il sepolcro del Massa rimase sino al 1838, allorché « essendosi fatto nuovo dalla Rev. Camera Apostolica l'Altar maggiore, fu trasportato all'ingresso della chiesa vicino alla Cappella della Flagellazione », come si apprende da una notizia contenuta in un manoscritto conservato nell'archivio del convento francescano annesso alla chiesa di S. Pietro in Montorio³. Attualmente, infatti, il sepolcro di Antonio Massa è visibile subito a destra entrando, privo pur sempre della lapide contenente l'iscrizione testé riportata, andata forse distrutta o quanto meno dispersa all'atto del trasferimento, se non addirittura adoperata per tutt'altro uso, come non di rado avveniva, facendo quindi piombare nell'anonimato più assoluto il personaggio ritratto nel busto sovrastante il monumentino anepigrafo, anonimato che la surricordata Matizia Lumbroso s'impose decisamente di svelare, riuscendoci difatti nel modo da lei stessa esposto in un breve suo scritto di qualche anno fa⁴.

Alle domande postesi nondimeno dalla solerte autrice, perché e quando il monumentino del Massa sia andato a finire in fondo alla chiesa, risponde ora con estrema esat-

² Cfr. G. ALVERI, *Della Roma in ogni stato*, II, Roma 1664, p. 309.

³ Intitolato « Memorie storiche del convento di S. Pietro in Montorio », il manoscritto risale al 1782/85 e può essere consultato nella esatta trascrizione effettuata dal rev. padre Luigi Celso Cipriani, O.F.M., da cui l'ho avuta cortesemente in visione. La notizia surriportata trovasi a p. 159.

⁴ M. MARONI LUMBROSO, *Il monumentino anepigrafo in S. Pietro in Montorio*, in *Almanacco dei bibliotecari italiani* 1966, pp. 124-126.

tezza la notizia fornita dal già citato manoscritto del convento francescano di S. Pietro in Montorio, che annulla pertanto completamente l'ipotesi formulata in proposito dalla Maroni Lumbroso, relativa allo sprofondamento dell'abside nel 1849 « per il bombardamento dei francesi al tempo della Repubblica Romana », che avrebbe dovuto comunque distruggere non soltanto la lapide, ma l'intero monumentino sepolcrale, come ha purtroppo distrutto la sotterranea cella funeraria mandando dispersi i resti mortali dell'esimio giurista e quelli di tutti i membri della sua famiglia che vi erano stati inumati.

* * *

E come dinanzi a quel monumentino anepigrafo in S. Pietro in Montorio si sono soffermati per centoventicinque anni i tanti visitatori occasionali o intenzionali, indifferenti o interessati, restando ciascuno pur tuttavia con la curiosità di sapere chi mai vi fosse racchiuso, così per un ben più lungo lasso di tempo i numerosi frequentatori e visitatori della chiesa di S. Maria dell'Anima in Parione sono rimasti ogni volta interdetti leggendo tre distici latini su una lapide sottostante il sepolcro murale di due prelati tedeschi benemeriti dell'*Hospitale S. Mariae Alemannorum de Urbe*, morti entrambi nel 1518, Bernhard Sculteti di Stettino e Johann Knybe di Hünfeld, situato anch'esso « incastrato nella parete destra appena si entra la chiesa » dall'ingresso di Piazza della Pace.

Rivolti al lettore, essi gli dicono:

SCIS REMEARE DATVM NVLLI POST BVSTA; DARETVR
SI MICHl, SIM NVLLVS SI REMEARE VELIM.

AETATES OMNES DEFVNCTVM SERA VOCAVIT
MORS; RELIQVVM VITAE QVID NISI POENA FVIT.

SANCTE SI MUSAS COLVI, FORTASSE SEPVLTVS
VITA INTER VIVOS NVNC MELIORE FRVOR⁵.

Perplexità pienamente giustificata invero, poiché il testo con i verbi al singolare della lapide tombale contenente i distici non poteva per certo riferirsi ai due ecclesiastici raffigurati nei busti sovrastanti il doppio sepolcro. E se, per avventura, quei versi riguardassero uno o l'altro dei due, chi di essi era allora il vecchio e stanco poeta, che per nulla al mondo avrebbe voluto tornare a vivere? Un vero e proprio rebus, pertanto, che ha resistito questa volta per ben quasi quattrocento anni, e la cui soluzione doveva giungere soltanto verso la fine del secolo scorso ad opera di Domenico Gnoli (1838-1915), letterato e poeta lui stesso.

La nobile curiosità che aveva spinto nel 1963 Matizia Maroni Lumbroso ad adoperarsi nell'ostinata ricerca dell'identità del personaggio ritratto nella scultura del Dosio, al fine soprattutto di restituirgli il sepolcro ed acquietarne lo spirito offeso, fu del resto quella stessa che nel 1894 era stata avvertita prepotentemente dallo Gnoli, il quale, rimasto interdetto fin dalla prima lettura di quegli esametri, si rese comunque subito conto che essi non avevano proprio nulla a che vedere con nessuno dei due ecclesiastici nominati chiaramente nel relativo epitaffio; prese quindi egli a recarsi di frequente a S. Maria dell'Anima quasi a cercare una risposta al suo angoscioso interrogativo nella

⁵ Nella traduzione italiana l'epitaffio suona: « Sai bene che a nessuno è dato di ritornare dopo la morte; se a me fosse mai concesso, che io sia dannato se avessi voglia di tornare. La morte mi chiamò assai vecchio, consumate ormai tutte le stagioni della vita; vivere dell'altro ancora sarebbe solo sofferenza. Se coltivarai degnamente la poesia, ora da morto godi forse tra i viventi di una vita migliore ».

continua rilettura di quegli anonimi versi, proponendosi fermamente di svelare alla fine il secolare arcano, identificando il poeta e rivelandone pubblicamente il nome.

Ad onta del tenace impegno posto nella sua indagine storica, solo fortuitamente lo Gnoli poté tuttavia pervenire alla realizzazione del suo intento. Infatti, compulsando un giorno talune carte nell'Archivio del Santissimo Salvatore alla ricerca di un certo testamento, gliene capitò tra le mani un altro ancora in cui, affatto inopinatamente e con sua immensa sorpresa rinvenne i tre distici dell'anonimo epitaffio di S. Maria dell'Anima, non più tale ormai poiché sotto di essi spiccava a chiare lettere il nome dell'autore dei versi, « *Saturnus Gerona sibi ipsi vivens* », nonché redattore del testamento stesso, dal quale poté inoltre ricavare notizie sufficienti a delineare un breve profilo biografico del ritrovato poeta⁶.

Nativo di Barcellona, il predetto Saturno Gerona era approdato nel 1473 nella Roma dei papi, dove — come già altri membri della sua famiglia, quali Francesco, Giovanni e Simone Benedetto — aveva ottenuto anch'egli una remunerativa occupazione nella Curia Romana in qualità di scrittore apostolico, carica che rivestiva ancora nel 1515, allorché Leone X si compiaceva di assegnargli le parrocchie unite « de Balbis et Pinea » nella diocesi di Gerona, città di origine della sua famiglia, donde pertanto il nome. Divenuto nel 1493 procuratore della Penitenzieria e nominato infine abbreviatore del *Parco minore*⁷, subentrando in tale

⁶ D. GNOLI, *Messer Saturno*, in *Nuova antologia*, serie III, vol. 51 (1894), pp. 232-248.

⁷ Gli abbreviatori erano funzionari della Cancelleria Apostolica incaricati di stendere materialmente la minuta degli atti pontifici. In numero di 24 a principio del XV secolo, furono portati a 70 nel 1463 da Pio II, che li costituì anche in collegio, e quindi a 72 da Sisto IV nel 1479, venendo suddivisi in tre categorie for-

carica al fratello Francesco*, la carriera di Saturno Gerona poteva dirsi ormai conclusa, suggellata altresì dall'acquisto della cittadinanza romana conferitagli dall'Autorità capitolina, con senatoconsulto del 18 giugno 1522, in riconoscimento della sua fedeltà alla Città Eterna, dove risiedeva infatti da ben cinquant'anni e dove erasi finanche costruita una propria casa nei pressi del Mausoleo di Augusto in Campo Marzio, la cui facciata aveva voluto ornare con i ritratti di tutti i papi che aveva servito durante la sua lunga carriera curiale, da Sisto IV (1471-84) ad Adriano VI (1522-23), intendendo con ciò esprimere nei loro riguardi un sentimento di gratitudine. Ed in ragione di tali ritratti, come peraltro è noto ai più, assunse il nome di Via dei Pontefici la strada formatasi successivamente dopo che altri edifici si erano andati via via allineando accanto e di fronte a quella prima casa isolata, sorta su un terreno libero che il vecchio prelato aveva acquistato da Jacopo Orsini.

Qui in questa casa Saturno Gerona, giunto ormai allo stremo ma tuttora in pieno possesso delle sue facoltà men-

manti tuttavia un collegio unico, per cui si ebbero 12 abbreviatori di *Parco maggiore*, addetti alla preparazione della minuta dei documenti, 22 di *Parco minore*, che provvedevano alla loro tassazione e spedizione (dicevasi *Parco* quella parte della sala della Cancelleria, delimitata da una balaustrata, entro cui lavoravano gli abbreviatori) e 38 di *Prima visione*, incaricati di collazionare i documenti con le minute. L'ufficio di abbreviatore era venale, vale a dire che poteva anche essere acquistato. Il vetusto collegio degli abbreviatori fu soppresso nel 1908 da Pio X, che ne riversò tutte le competenze nel collegio dei Protonotari apostolici di numero partecipanti. Vedi N. DEL RE, *La Curia Romana. Lineamenti storico-giuridici*, Roma 1970, pp. 282, 288, 530.

* Vedi J. BURCKARD, *Liber notarum ab anno MCCCCLXXXIII usque ad annum MDVI*, a cura di Enrico Celani, I, Città di Castello 1907-10, pp. 434, 435.

tali, convocò il 13 maggio 1523 sette nobili romani, vale a dire Giovanni Margani, Luzio Luzzi, Valeriano Muti, Pietro Massimo, Antonio Sinibaldi, Battista Sanguigni e Nicola Bagattini, nonché Matteo degli Specchi, notaio e segretario dell'Ospedale di San Giovanni per dar lettura del suo ultimo testamento, con il quale istituiva erede universale di tutti i suoi beni l'Ospedale di San Salvatore in Laterano e disponeva altresì di esser sepolto nella chiesa di S. Maria dell'Anima, dovendosi tale sua particolare scelta alla grande devozione che lo legava al regnante pontefice Adriano VI e al di lui Datario cardinale Guglielmo Enckvoirt, entrambi di Utrecht, sepolti poi tutti e due in detta chiesa nazionale dei tedeschi e fiamminghi⁹.

Nel suo testamento il Gerona provvide inoltre a dettare due iscrizioni in diverso stile, che avrebbero dovuto essere collocate una (quella in versi, riportata più sopra) sulla sua tomba, a mo' di epitaffio, e l'altra (quella in prosa) sulla facciata della sua casa¹⁰. Nonostante la meticolosità delle sue disposizioni testamentarie e l'obbligo imposto di adempierle puntualmente, i due esecutori (Antonio Graziadio e Marcantonio Altieri) dimenticarono tuttavia di far

⁹ Vedi J. SCHMIDLIN, *Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom S. Maria dell'Anima*, Freiburg im Br.-Wien 1906; T. ESSER, *L'Ospizio teutonico di S. Maria dell'Anima in Roma*, Roma 1906.

¹⁰ Posta regolarmente in situ dagli esecutori testamentari, la lapide con l'iscrizione non esiste ormai più, ma se ne è conservato il testo che recita: « Saturnius Gerona Barchinonensis, prescriptione quinquagenaria annorum, ac s.c. Civis Romanus, ad ornatum Urbis et hospitalis Sancti Salvatoris Lateranensis utilitatem, a fundamentis erexit, locumque ex agresti celebrem fecit ». Vedi R. LANCIANI, *Il Codice barberiniano XXX, 89 contenente frammenti di una descrizione di Roma del secolo XVI*, in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 6 (1883), p. 473; P. ROMANO (FORNARI), *Roma nel Cinquecento. Campomarzio (IV rione)*, I, Roma 1939, pp. 49-51.

incidere nella lapide con i distici il nome del defunto prelato catalano, originando così l'arcano rimasto per tanto tempo insoluto.

E seppure omise il nome del Gerona nella sua poetica iscrizione funebre, l'Altieri ebbe comunque cura di tracciare un breve elogio dell'antico abbreviatore e benefattore dell'Ospedale del Salvatore, da cui apprendiamo ancora che la morte del prelato avvenne poco dopo la stesura del suo testamento, e quindi verosimilmente nel corso dello stesso anno 1523, e che la sua vita fu « elegante et approbata et si come col Vulgare et col Latino guidato et custodito dalle soe dilecte Muse con meglio satisfare quella assai jocundamente terminassi »¹¹.

Con eccessiva magnanimità, invero, l'Altieri qualificò come poeta latino ed in volgare il buon Saturno Gerona, che non dovette per certo avere fatto professione né di letterato né di poeta, potendo esser considerato soltanto un dilettante o poco più, la cui fama non oltrepassava la limitata cerchia dei suoi amici e conoscenti, ai quali indirizzava o andava di volta in volta leggendo le sue estemporanee composizioni; null'altro rimane infatti di lui come autore che i tre ormai ben noti distici e l'iscrizione collocata poi sulla sua casa, sicché per concludere non ci resta che ripetere con lo Gnoli che egli « fama di poeta quando i famosi erano tanti, non ebbe certo. Il buon vecchio, sul punto di uscire dalla vita, sperò nella fama, ma non senza un *forse*, in grazie delle Muse a lui dilette; dolce illusione di un vecchio, stimolato dal desiderio di sopravvivere nella memoria dei posteri », che viceversa non solo lo hanno ignorato immediatamente senza alcuna pietà, ma anche a lungo defraudato — possiam dire — di quell'unica sua modesta produzione poetica, rimasta per

alcuni in apparenza diversamente attribuita, per altri invece anonima e misteriosa fino al 1894, allorché l'impegno di Domenico Gnoli gliene ha finalmente restituito la paternità, traendo pertanto il suo autore dal profondo secolare oblio.

Se abbiamo voluto riproporre in queste rapide pagine la postuma disavventura toccata in contrapposta maniera ai due personaggi surricordati, lo abbiamo fatto per esortare da un lato il Comune di Gallese (Viterbo) a reintegrare, in occasione peraltro del 450° anniversario del conferimento ad Antonio Massa della cittadinanza romana (1540-1990), il sepolcro dell'illustre concittadino facendo ricomporre l'iscrizione andata perduta; e dall'altro per invitare il Rettore della chiesa nazionale tedesca di S. Maria dell'Anima ad apporre sotto la lapide contenente i tre famosi distici una targa marmorea recante la sottoscrizione originale succitata « Saturnus Gerona sibi ipsi vivens » a completamento dell'epitaffio stesso, affinché non restino vanificate le fatiche e le indagini di Domenico Gnoli e di Matizia Maroni Lumbroso, rivolte a rendere la dovuta giustizia all'insigne giurista gallese e all'antico abbreviatore catalano, cittadini romani.

NICCOLÒ DEL RE

¹¹ Cfr. D. GNOLI, *Messer Saturno*, cit., p. 246.

Per l'integrità di ponte Sisto



Il 15 luglio del 1942 la storia del Tevere urbano doveva annotare tra i suoi giorni infausti il più grave affronto da parte della terza generazione post-unitaria: l'abbattimento del ponte metallico sospeso detto « dei Fiorentini ». Per giustificare siffatta decisione si disse allora che il ponte di Pio IX era ormai inutile a causa della presenza, ad appena 100 m. a monte, del nuovo ponte proprio allora costruito, intitolato al principe Amedeo di Savoia Aosta. Un'altra giustificazione fu addotta sulla base dello slogan « patriottico » del tempo che incitava a « dare ferro alla patria », da tramutare poi in cannoni. Ma dobbiamo concludere che la vera ragione fu una sola: l'insensibilità e insipienza delle autorità capitoline (« governatore » era il principe Gian Giacomo Borghese) che non si resero conto della gravità della loro iniziativa.

Inaugurato l'8 ottobre 1863 da Pio IX nel più vasto programma, solo in parte realizzato, di altri tre analoghi, il ponte dei Fiorentini per gli 80 anni della sua permanenza a cavallo del Tevere era ormai diventato un « documento » ed una « memoria » nell'urbanistica romana: nel primo caso, con la sua arcata rettilinea e filiforme ed il pavimento in assi di legno (attraverso le quali vedevamo il corso delle acque) che univa i due piloni piantati sulle due sponde (e non nel greto del fiume, dato che da età romana antica non si era più stati capaci di sottofondarli nel fiume) il ponte sospeso costituiva un vivente documento sia di architettura idraulica, sia di urbanistica urbana

e fluviale in quanto collegava le due rive cittadine tra la zona dei « Fiorentini » sulla sinistra, ed il minuscolo porto Leoniano (di Leone XII) del primo Ottocento, sulla destra. Ma anche una « memoria » in quanto, a parte la sua indubbia utilità pedonale, inserito tra due mirabili fondali: la cupola di S. Giovanni dei Fiorentini e il verde delle alture gianicolensi, esso si era talmente immedesimato nell'atmosfera e nel panorama, direi nel « vedutismo » romano che la sua demolizione venne a strappare un elemento di somma originalità, come un ramo fiorentino reciso senza ragione dal tronco.

Né, quando più tardi si andarono erigendo altri ponti immediatamente a monte e a valle, ci fu qualcuno cui saltasse in testa di rimuovere quello dei Fiorentini: né al tempo del ponte Mazzini (1904), né del ponte Vittorio (1911). Fu anzi tenuto costantemente in ordine; come si era verificato in occasione della costruzione dei lungotevere e dei muraglioni, quando il Canevari e la Commissione decisero di inserirlo nel nuovo assetto urbano-fluviale. A differenza, invece, di quanto, i medesimi osarono contro due delle tre arcate romane del ponte Rotto e contro i piloni ancora affioranti del ponte Sublicio fatti saltare con la dinamite per ottenere, si disse, un più facile deflusso della corrente.

I distruttori hanno sempre apportato e sempre appor-teranno ragioni per giustificare le proprie distruzioni: ovviamente.

Abbiamo voluto ricordare il caso del ponte sospeso, perché qualcosa di simile, ma assai più grave in quanto il concetto di « conservazione » credevamo che avesse fatto qualche progresso rispetto a quello di 50 e 100 e più anni fa, sta succedendo ora con il ponte Sisto. Com'è noto, ad iniziativa d'un gruppo di architetti della Scuola di specializzazione per lo studio e il restauro dei monumenti della Università di Roma, da alcuni anni (a partire da una mo-

stra del 1977) si va sostenendo la necessità urgente di demolire e rimuovere i due marciapiedi a sbalzo che fiancheggiano tutta la lunghezza del ponte e che ne costituiscono la singolarità e la caratteristica dal 1876, allorché vennero costruiti per iniziativa del Comune allo scopo precipuo di ottenere una maggiore viabilità da e per il Trastevere.

Ma fino a che punto è valida e degna di discussione la moderna iniziativa che, per bocca di qualcuno, arriva a definire il ponte di Sisto IV « il più bel ponte del mondo »?

Non essendo questa, purtroppo, la sede adatta per addentrarci in tante questioni architettonico-urbanistiche di carattere urbano e fluviale, per sommi capi mi limiterò a ricordare che il ponte di Sisto IV, opera del fiorentino Baccio Pontelli, è da vedere non come creazione ex novo, bensì come un colossale restauro del ponte di Agrippa, nel senso che l'architetto, poggiandosi sui cinque piloni romani ancora affioranti, voltò i suoi nuovi quattro archi, riducendone però lo spessore: talché la carreggiata del ponte novello risultò ristretta di circa due metri.

A parte questo assottigliamento (indice, comunque, di scarsa fiducia nei propri mezzi), fu il nuovo ponte davvero un'opera tanto mirabile, da servire come *exemplum* nella tecnica edilizia idraulica rinascimentale come vorrebbero coloro che attualmente sembrano tanto appagarsi con la definizione, *ore rotundo*, di « ponte quattrocentesco »?

Il Vasari, nel suo accentuato razzismo fiorentino, scrisse che esso era ritenuto « opera eccellente, per averlo fatto sì gagliardo di spalle e così carico di peso, ch'egli è fortissimo e benissimo fondato ». Ma le cose non stavano affatto come lui fingeva di credere (nel momento in cui scriveva egli sapeva certamente che le cose stavano andando diversamente) perché dopo appena qualche decennio dalla costruzione troviamo che, negli anni attorno al 1564, Comune e pontefice (Pio IV) stavano in ansia perché il ponte

« era in gran pericolo e minacciava ruina », tanto è vero che avevano perfino sollecitato l'intervento di Michelangelo (« ò avuto commissione — scriveva il grande vecchio — di vedere ancora ponte Sisto, che è indebolito le pile ») e quello del Borghini (« ho avuto ordine di vedere le pile del ponte Sisto che minaccia rovina »).

Come mai, dunque, a dispetto del finto ottimismo vasariano, tanta debolezza all'impeto della corrente? La ragione c'era e consisteva nell'errore gravissimo di aver lasciato un'apertura e per di più insufficiente (il cosiddetto « occhialone ») nel solo pilone centrale, tralasciando altre aperture, o archi, di essenziale importanza negli altri piloni. Infatti, *tutti* i ponti romani sul Tevere stavano (e stanno) lì ad insegnare che era necessario creare una grande apertura quasi un arco suppletivo (nel ponte Milvio se ne vedono tuttora perfino due!) per ogni pilone: il che voleva dire opporre la minore resistenza possibile al decorso di un fiume torrentizio e, in definitiva, assicurare una maggiore stabilità al manufatto. Unica eccezione era rappresentata dal ponte S. Angelo, dove lo sciagurato restauro del 1452 avendo incautamente chiuso quelle finestre, o archi suppletivi, mediante giganteschi pilastri a gradoni, creò un ponte-diga che si sarebbe rivelato con-causa primaria delle inondazioni, come risulta dalle fonti unanimi del Cinquecento.

Quindi, l'opera quattrocentesca del Pontelli per nessun verso fu opera di arditezza o bellezza architettonica, bensì un modesto ed in parte errato riattamento di un assai più consistente ponte romano. Affermare che ponte Sisto rappresenti un'opera mirabile per cui sarebbe necessario ora togliere le aggiunte ottocentesche, significa soltanto non conoscere gli altri ponti romani quali, ad esempio, pur con i loro tanti rammendi, il Milvio, il Fabricio e l'unico avanzo di quello di Emilio Lepido.

Come dicevo poco fa, nel 1875 fu deciso l'allargamento della carreggiata del ponte sistino. Eravamo al tempo della colossale impresa per arginare il millenario flagello delle inondazioni, impresa che nello stesso tempo comportò la meritoria bonifica dell'indecroso spettacolo delle abitazioni-tuguri che, dall'alto medioevo, mostravano la loro miseria annidata negli anfratti del muro di Aureliano che correva lungo la sponda sinistra. Era quello un panorama medievale e tragicamente « pittoresco », nel quale il ponte quattrocentesco era stato immerso e del quale faceva parte anche perché le sue testate, ad assai accentuata « schiena d'asino » (come del resto più o meno in tutti gli altri ponti antichi) scendevano assai più in basso verso le rive: quelle rive che poi sarebbero risultate a quota molto più elevata in seguito all'allestimento del lungotevere. Chi potrà mai ri-creare oggi queste schiene d'asino del ponte sistino, ricomporre le originarie spallette andate disperse, la posizione esatta delle due belle iscrizioni, ma soprattutto chi potrà mai ristabilire un'atmosfera ed un paesaggio che non esistono più?

Ma poi: chi dà a costoro la competenza e l'autorità di distruggere uno stato di cose, particolari e generali, che hanno il crisma della storia, dato che esso vige e vive ormai da ben 120 anni? Come possono costoro arrogarsi il diritto di distruggere un modo di vedere e di risolvere problemi urbanistici di una precisa epoca quale fu quella della « Roma capitale »?

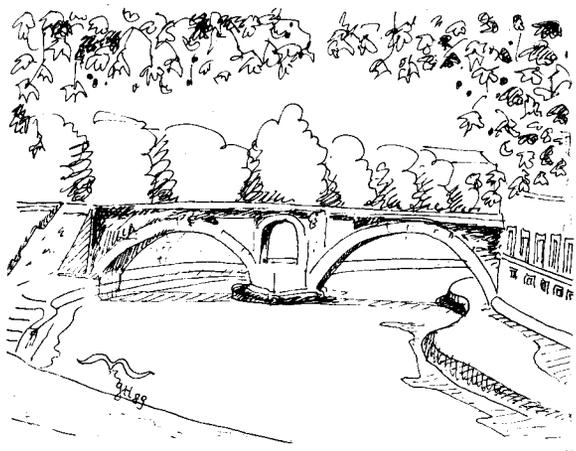
Abbiamo constatato che le aggiunte ottocentesche sono frutto, dal punto di vista tecnico, di fretta, forse di poca chiarezza nella scelta dei materiali, di esecuzione scadente: insomma tali da aver dato un cattivo risultato quanto a conservazione nel tempo? Bene: si segua allora il primo dei pareri conclusivi della nostra attuale Commissione tecnica: « riprogettazione delle parti metalliche, con nuovi ma-

teriali e disegno compatibili con la manutenzione », e si rigetti, una volta per tutte, la proposta di distruggere.

Pezzo per pezzo, con questa o quella giustificazione, spesso risibile (come nel caso attuale) stiamo distruggendo questa nostra città di Roma. Grave responsabilità non potrà non ricadere sui colpevoli di proposte mal meditate, suggerite piuttosto da un mal inteso hobby corporativo quale affermazione di proprie presunte capacità storico-progettuali; grave responsabilità su decisioni avventate per le Autorità comunali.

Conservare significa non soltanto restaurare, cioè rispettare l'oggetto materiale, ovvero la materia dell'oggetto; significa in primo luogo conoscere a fondo e rispettare la memoria di tutto un modo di vedere, di sentire, costruire, o comunque di comporre, quali appartennero ad epoche passate, le quali risolsero allora il loro problema in quel determinato modo in quanto scaturito da certe esigenze « storiche » di cui oggi noi non avremmo altrimenti più memoria.

CESARE D'ONOFRIO



A chi augurava la buona notte l'epigrafe in S. Maria dell'Orto?

« Quandoque bonus dormitat Homerus », scrive Orazio al verso 359 dell'*Ars poetica*. Aggiunge subito, però: « Verum operi longo fas est obrepere somnum ». Ci si può appisolare in un'opera lunga. Non dobbiamo, quindi, meravigliarci se anche Gigi Huetter dormicchiava, talvolta, scrivendo qualcuno delle centinaia di articoli che, trascelti e riuniti in volume dopo i *Divertimenti e capricci romani*, editi nel 1975 a cura di Ottorino Morra e Nello Vian dalla Accademia dell'Arcadia, farebbero conoscere a più numerosi lettori la sua erudizione.

Dormicchiava, ma era il primo ad ammetterlo, perché nei « Piccoli appunti sulle chiese di Roma », rubrica che tenne per anni sulla rivista « Roma », pubblicava di quando in quando le lettere d'inesistenti lettori per avere l'opportunità di correggere qualche sua inesattezza riscontrata a una più attenta lettura.

Avendolo frequentato per circa quarant'anni nella sua casa di via in Piscinula che abitò dal 1899 al 1967, allorché si trasferì a Monteverde, ospite della famiglia Pisanelli che l'assisté amorevolmente fino al ricovero nell'ospedale dell'Isola Tiberina, dove morì il 28 febbraio 1969, posso anche io testimoniare la sua prodigiosa memoria che perfino a ottantacinque anni (era nato il 4 settembre 1884), gli consentiva di ricordare persone, avvenimenti, date e letture nei minimi particolari.

Era, dunque, il primo a riconoscere qualche inesattezza amabilmente rimproveratagli, conversando, con gli amici



Gigi Huetter nella sua casa di via in Piscinula.

che andavano a tenergli un po' di compagnia, sicché non si sarebbe offeso se anche io gli avessi detto di averne pescata una che, oggi, dopo tanti anni, Roberto Vighi mi ha fatto notare in uno dei suoi scritti sulla chiesa di S. Maria dell'Orto. Un opuscolo di diciotto paginette con quattro illustrazioni fuori testo, edito dalla confraternita, di cui mi aveva donato uno dei pochi esemplari, aggiungendo sotto il titolo, *S. Maria dell'Orto in Trastevere*, questa dedica scherzosa: « per mezzo di Gigi Huetter si raccomanda all'amico... ».

Un'inesattezza nella quale, facendo assegnamento sulla sua autorità, ero anche io incorso nel 1957, quando, commentando nell'antologia *Prosa e poesia romanesca dalle origini a Trilussa*, l'ultimo verso del sonetto del Belli, *Er gior-*



no del giudizio, « Smorzeranno li lumi e bbona sera », ricordavo incidentalmente un'insolita iscrizione funeraria esistente nella chiesa trasteverina.

Era in memoria di un confratello iscritto in una delle tredici università di arti e mestieri che vi avevano sede: ortolani, vignaroli ossia padroni, affittuarii e mezzaroli di vigne, fruttaroli e molinari, pollaroli, pizzicaroli e molinari, compagni e giovani dei pizzicaroli, scarpinelli e ciavattini, padroni molinari, giovani molinari, vermicellari ossia maccaronari, lavoranti e garzoni dei vermicellari, mercanti e sensali di Ripa e Ripetta, i quali avevano fatto a gara per abbellirne le cappelle.

Avevo anche io ripetuto che vi si leggeva quella curiosa formula augurale. Ma nella seconda nota al sonetto del 10 dicembre 1832, *Er cimiterio de la Morte*, il Belli scrive: « nella chiesa vi è un monumento sepolcrale in cui vedesi un genio che spegne una face col motto: Buona notte, mastro Giacomo ». Monumento lasciatovi dall'architetto Gabriele Valvassori che nel 1747 aveva provveduto al rifacimento della pavimentazione davanti alla balaustrata dell'altare maggiore, che nella seconda metà dell'Ottocento fu demolito.

Ora, però, Giorgio Vergara Caffarelli, per il tramite del comune amico Vighi, mi ha cortesemente informato che in *Vecchio Trastevere* (Roma, Tipografia Agostiniana, 1935, p. 151), dai manoscritti Conti posseduti dalla Biblioteca Casanatense, Aldo Proia e Pietro Romano riportano la seguente notizia: « Dalla chiesa è scomparso un caratteristico monumento in cui si vedeva una statua che spegneva una torcia, e sotto si leggeva: Mastro Bartolomeo, buona notte! ».

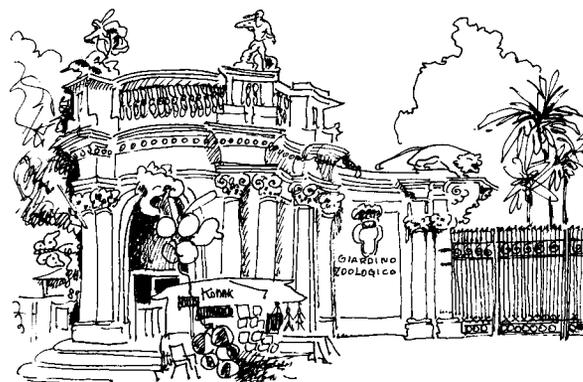
Il monumento, dunque, esisteva nel 1832, perché il Belli vi lesse il nome di Giacomo, mentre Vincenzo Maria Conti, l'autore del manoscritto, vissuto in anni più tardi e rima-

stomi ignoto, afferma « si vedeva ». Forse non lo ricordava molto bene, oppure anche lui dormicchiava, scrivendone.

Piacendogli d'illustrare con alcuni disegni i propri articoli, Huetter aveva corredato l'opuscolo con la figura di un angioletto, non di un genio, che soffia su una candela invece che su di una fiaccola, anziché « nocte » aveva scritto « notte », e « Lorenzo », invece di « Giacomo ».

Molti di coloro che per la prima volta entrano nella bella chiesa trasteverina, cercano quell'iscrizione, della quale hanno sentito parlare. Ma è inutile cercarla, perché, abbiamo detto, il monumento è andato perduto. Perciò, scrive Liliana Barroero nella monografia su *S. Maria dell'Orto*, edita nel 1976 dall'Istituto nazionale di Studi Romani, il disegno di Huetter non offre alcun elemento utile al ritrovamento dell'epigrafe che l'egregia studiosa, vittima anche essa del compianto romanista, menziona con il « Buona notte, mastro Lorenzo ». Epigrafe che con due sole così affettuose parole, voleva invece augurare al caro Giacomo l'eterno riposo.

MARIO ESCOBAR



Una lettera dimenticata di Zola alla Cronaca Bizantina

La rivista italiana più brillante del secondo Ottocento, la *Cronaca bizantina*, nasce a Roma, il 15 giugno 1881. La crea Angelo Sommaruga, convinto che la capitale d'Italia debba dominare anche nel campo culturale. Alla rivista, presentata sotto elegante veste, collaborano Carducci, potente sostegno, ma pure giovani scrittori quali Gabriele D'Annunzio, Edoardo Scarfoglio, Giulio Salvadori, Matilde Serao ed Ugo Fleres. L'impronta della *Cronaca bizantina*, briosa ed audace, sfiora talvolta il tono scandaloso. La linea ideologica appare non univoca, bensì essenzialmente polemica secondo la precisa volontà dell'editore proclive a suscitare dissensi per incentivare le vendite. Né naturalista né decadente, la rivista¹ assolve al compito di proporsi come il fermento della cultura romana, e più ampiamente italiana.

La *Cronaca bizantina* non può esimersi dalla collaborazione del capofila del Naturalismo, Emile Zola, il romanziere maggiormente letto in un'Italia che, allora, non vive se non della cultura francese. Fra i periodici ed i quotidiani romani, la rivista di Sommaruga è l'unica ad inneggiare

¹ Sulla *Cronaca bizantina*, cf. ANGELO SOMMARUGA, *Cronaca bizantina*, Milano, Mondadori, 1941; GIUSEPPE SQUARCIAPINO, *Roma bizantina*, Torino, Einaudi, 1950; EMANUELLA SCARANO, *Dalla Cronaca bizantina al Convito*, Firenze, Vallecchi, 1970, p. 36-44; ENRICO GHIDETTI, *Roma bizantina*, Milano, Longanesi, 1979; PIA FALCIOLA, *La Littérature française dans la presse veriste italienne*, Firenze, Sansoni - Paris, Didier, 1977, p. 17, esclude la rivista dai periodici naturalisti, giudicandola non verista bensì decadente.



al romanziere francese, seppure con riserve. La stampa romana manifesta, infatti, un antinaturalismo pressoché unanime, se si eccettua *La Tribuna*, che pubblica i romanzi di Zola a puntate. A tale atteggiamento della *Cronaca bizantina*, sebbene più baldanzoso che deliberato, si deve probabilmente la lettera di congratulazioni di Zola, debitamente registrata da Gian Carlo Menichelli, nella sua esauriente *Bibliographie de Zola en Italie* e da René Ternois, storico dei rapporti di Zola con l'Italia². In questa lettera del 2 marzo 1882, pubblicata dalla rivista il 16 dello stesso mese, Zola dichiara la sua simpatia per la *Cronaca bizantina*, che dice di leggere frequentemente, poiché essa gli pare « transformiste sans tracasserie », ed accenna all'Italia ed alla Francia come « deux soeurs »³.

In realtà, non è questa la prima lettera zoliana pubblicata dalla *Cronaca bizantina*. La prima è sfuggita agli attenti studiosi del romanziere e non figura nella monumentale edizione della *Correspondance* di Zola⁴: si tratta di una lettera, in data 3 gennaio 1882, pubblicata nel secondo numero del 1882, il 15 gennaio, nella *Cronaca bizantina*⁵.

Il fatto che sia sfuggita all'attenzione si spiega poiché si trova inserita non nelle pagine della rivista, bensì nella copertina. Questa si rivela come una miniera di articoletti,

² Cf. GIAN CARLO MENICHELLI, *Bibliographie de Zola en Italie*, Florence, Institut Français, 1960, p. 7; *Id.*, « Zola bizantino », *Quaderni francesi*, Vol. I, Napoli, I.U.O., 1969, pp. 3-6, e *passim*; RENÉ TERNOIS, *Zola et ses amis italiens*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 100.

³ E. ZOLA, Lettera del 2-3-1882, *Cronaca bizantina*, Roma, A. II, Vol. II, n. 6, 16-3-1882, p. 4.

⁴ *Id.*, *Correspondance*, IV, éditée sous la direction de B.H. Bakker, Montréal, Presses de l'Université - Paris, C.N.R.S., 1983, pp. 253-254, 488.

⁵ *Id.*, Lettera del 15-1-1882, *Cronaca bizantina*, A. II, Vol. II, n. 2, 15-1-1882, copertina, p. 2.

*
« Diciamo apertamente che non è...
Non è Perché?
« Il *Fanfollà della Domenica* è un giornale, non una *Revista*; la mutazione che si domanda, cambierebbe, senza che ce no accorgessimo noi stessi, a poco a poco l'indole sua e i suoi intenti. »

Precisamente come quel viaggiatore che costretto a dormire nell'unico letto dell'albergo, con un piovano, avendo indossato alla mattina, per bisogno, le vesti del prete invece delle proprie, non si riconosce più, si spogliò e si riaccese nelle coltri borbottando:

« Avuto detto al cameriere di svegliar me, l'imbecille svegliò invece il prete. »

Se fosse accaduto altrettanto al *Fanfollà della Domenica*!

Che scandalo!

È vero che un po' prete, via, non s'offende, lo è; ma non negli atti.

Frettoso nelle abitudini.

Turiamo innanzi.

Fanfollà della Domenica si lagna perché certi maligni gli danno del consero.

« Anche del consero ci danno. »

Uh! vergogna!

Questa è proprio una calunnia assurda. Chi volete mai si pigli per consero il *Fanfollà della Domenica*?

La *Bizantina* no, intanto.

Non è permesso dispiacere così del buon gusto femminile.

*
Questa stolta accusa però ha suggerito al *Fanfollà della Domenica* un'idea che è una vera trovata.

E come no, se l'ha trovata nel *Figaro*?

Il quale *Figaro* già da tempo ha aperto un concorso settimanale per un articolo da remunerarsi con cinquecento lire.

Fanfollà della Domenica propone tre premi: uno di 400 lire, in carattere normanno, per una novella; - uno di 300, ancora in normanno, per un articolo di letteratura italiana; - un pagamento di 300, sempre in normanno, per un articolo di letteratura straniera.

A tale concorso potrà pigliar parte chiunque non abbia già pubblicato tre o più scritti nel *Fanfollà della Domenica* o « degli scritti mandati giudicherà una commissione eletta a questo scopo. »

Sarebbe stato più originale che la commissione fosse stata eletta a scopo diverso.

I metodi e i termini del concorso, *Fanfollà della Domenica* si riserva d'esporsi poi.

Non è però difficile l'intuirsi.

« Degli scritti mandati » *Fanfollà della Domenica* stamparsi tutti quelli che non tro-

CRONACA BIZANTINA

possono avere franco di porto in tutto il regno, i seguenti volumi che per i non associati costano l're **undici**.

F. FONTANA - Monte-Carlo.
U. FLERES - Versi.
O. BACAREDDA - Bozzetti sardi.
PAPILIUNCULUS - Primi ed ultimi.
DOTT. PERTICA - Dopo morto.
— - Cantanti.

Dirigere vaglia all'Amministrazione della
CRONACA BIZANTINA.

EMILE Zola ha diretto al nostro amico P. E. Guastavino, - che gli aveva mandato una copia dei suoi versi « Parva » - la seguente lettera:

Mélan, 11 juv. 82.

Monsieur et cher confrère.

J'ai lu avec bien du plaisir votre traduction ou vers italiens de mon bal d'enfants. *L'été page d'automne*.

Vous me demandez mon avis: sincèrement, je trouve vos vers très réussis, tout à fait charmants, autant que ma connaissance de la langue italienne me permet de le juger. Je vous encourage donc dans votre projet de traduire

ainsi en vers certains passages de nos romans.

En effet, la tentative sera curieuse, et je ne puis que vous remercier d'une idée qui m'honore et qui me touche beaucoup.

Courage, monsieur et cher confrère, et veuillez me croire votre bien reconnaissant

EMILE ZOLA.

Nella Riv. la *Jeune France* N. 44 traduce in francese il bozzetto della signora Cesira Siciliani, pubblicato il giugno scorso per i tipi dello Zanichelli, intitolato: *Vista agli Osestri di San Martino e di Solferino*.

Passei tempi crittografici

SCIARADA DRAMMATICA
(In una leggenda medievale che si rappresenta fra bardi.)

SCENA I DELL'ATTO II.
Terrage guiso con merli e Valle d'Ante in lontananza. Bastabildé, castellano, e Passanaghi, ladro.

ROSCICIDE (anonimo).

« Come grave m'incomba quest'attacco sul cuore! Tutto quest'oggi, oh rabbia! mi favella d'ancora! Della pianura dove fresco la morsa d'aurora! Dall'orizzonte dove vanta d'angeli un coro, dalle mobili averse diffuse pel creato popolate dal rosso mondo dei sogni alato, nell'anima mi filtra una dolcissima amara; una carezza ironica, pur che mi dica: cara! Ironia da sorte! Chiusa fra queste mura inumani, tormentata da un'illuminata cura arcana, insospicabile, veggio in questa Hora della vita fiorente dei campi alla piove, o mi preme una noia malvagia ed insidiosa: e vorrei che la morte inghiottisse la vita. Beffo, dimmi qualcosa che ridere mi faccia per un anno, per cento anni. Beffo, caccia la noia divorante del castello feudale: fammi scorrer le floride valli dell'ideale. Canta, suona, agambetta: fa qualche cosa in tutto lo sbadiglio. »

PASSANAGHIA.

Alla vostra noia porrò un confine: vi propongo un quesito da risolvere.

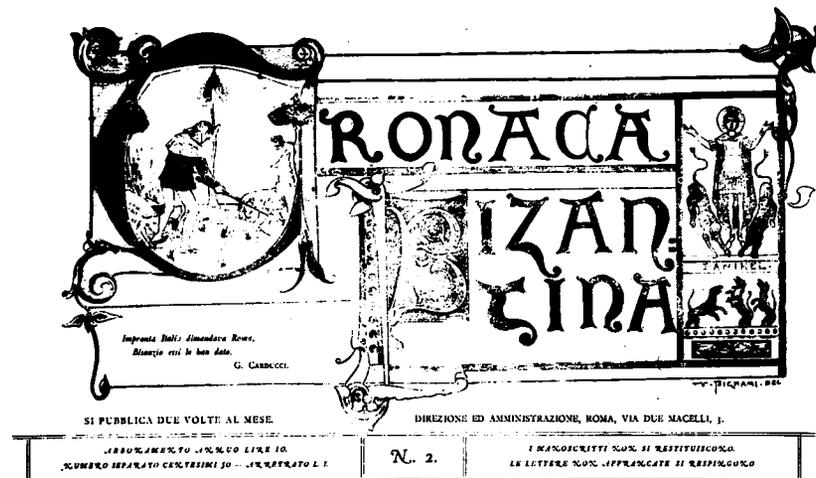
novellette, pubblicità spiritose e civettuole, sciarade ed altre trovate eleganti e briose. La lettera di Zola è una risposta a Guastavino che gli ha mandato una traduzione in versi italiani del ballo puerile di *Une Page d'amour*, intitolata *Parva*⁶. Zola si congratula con il traduttore, per quanto, ha cura di precisare, la sua conoscenza dell'italiano gli consenta di apprezzarli. Incoraggia perfino Guastavino a proseguire per questa strada. Se nel qualificare tale tentativo di « curioso », fa capolino uno Zola lievemente ironico, la chiusa della lettera esprime e ribadisce la gratitudine.

La benevolenza del romanziere di origine italiana per il traduttore e per la rivista romana non si smentisce in seguito. Il 1° ottobre 1882, egli si congratula con Giuseppe Pipitone-Federico per l'elogiativa recensione su *Pot-Bouille*, nella *Cronaca bizantina* del 16 luglio 1882⁷. Alla rivista Zola manda, nel 1882 e nel 1884, due novelle, *Folies-Bergère* e *Théâtre de campagne*⁸, le quali non vengono incluse nelle

⁶ La poesia intitolata « Marionette » è inserita nella raccolta di PIETRO GUASTAVINO, *Parva*, Versi, Genova, Verardo, 1882, pp. 31-36. Collocazione B.N., Roma 201. 29. B. 36. Per darne un'idea, citiamo, p. 35, 6° str., 8° verso: « L'uditorio pigmeo era incantato ».

⁷ Cf. EMILE ZOLA, Lettera del 1-10-1882, *Cronaca bizantina*, 16-9 [10]-1882, p. 54. La lettera è registrata da G.C. MENICHELLI, op. cit., pp. 7-8, e dai curatori di E. ZOLA, *Correspondance*, 1983, op. cit., pp. 326-327.

⁸ EMILE ZOLA, « Folies-Bergère », *Cronaca bizantina*, A. II, Vol. II, n. 7, 1-4-1882, p. 1. « Théâtre de campagne », *Ibid.*, A. IV, Vol. VI, n. 14, 16-7-1884, pp. 105-106 [pp. 113-114]; cf. nota 9, *infra*. Si noti che i curatori della monumentale edizione della *Correspondance*, IV, 1983, op. cit., pp. 288, 488, non registrano né la novella *Théâtre de campagne* né le pagine di *Au Bonheur des dames* date da Zola alla *Cronaca bizantina*, e qualificano *Folies-Bergère* come un articolo, mentre G.C. MENICHELLI, *Bibliographie de Zola*, op. cit., p. 3, e « Zola bizantino », art. cit., pp. 6, 7, 10, registra accuratamente le tre pubblicazioni, ma considera come « novella » il bozzetto *Folies-Bergère* di cui dà il testo in appendice - cf. *Ibid.*, pp. 29-32.



Un sic. tipo, quel Pericla!
 Sarei quasi tentato...
 — Di accarezzargli lo spalle col suo nome?
 — Fuggio! Di farne uno schizzo filologico e biografico per uso e consumo dei lettori, d'ambo i sessi, della *Bizantina*.
 Ne strabberò di curiose anasi.

Si può bene metter su un'Amministrazione senza giornali, ma non un giornale senza amministrazione.
 A proposito.
 L'altro giorno il Direttore mi chiama e mi scarica a bruciapelo la seguente interpellanza:
 — Come vanno gli affari della nostra amministrazione?
 — benissimo.
 — Ma che m'importa?

È una *reclame* anche questa. Ma non mi va. Veda: il *Ravennate* ne soffia un boccone, e l'initiale e Carducci a Ravenna. « La Capitale » si becca la storia del rifiuto della Croce del merito civile. Il *Corriere* della sera lo serve a' suoi lettori quasi tutto, uno ammorsellato, e lo condiziona con una salza che vorrebbe essere piccante.
 — Ed è beccata.
 — Proprio! Una broda da lavarsi,

signor Guercini, non è vero? I loro articoli dell'ultimo numero hanno raddoppiato la vendita. Piuttosto sarebbe bene, per economia, licenziare quel Dott. Pericla!...
 — Amministratore. badiate. Non è nell'interesse della *Cronaca*, ma per astio personale, che mi date questo suggerimento.
 — E in così dire, con gesto imperioso mi congedò, senza lasciarmi rispondere.

raccolte pubblicate in Francia e, nel dicembre del 1882, alcune pagine ancora inedite di *Au Bonheur des dames*⁹. Precisamente nel numero che contiene la novella *Folies-Bergère*, si trova un fosco racconto di G. Sabalich, intitolato *La Veglia al monaco*, in cui una monaca abbraccia e accarezza un frate morto¹⁰. Si può ipotizzare che Zola aven-

⁹ E. ZOLA, « *Au Bonheur des dames* », *Ibid.*, A. II, Vol. III, n. 13, 16-12-1882, pp. 103-4. Il romanzo viene dato a puntate dal *Gil Blas* a partire dal 17-12-1882.

¹⁰ G. SABALICH, « *La Veglia al monaco* », *Ibid.*, A. II, Vol. II, n. 7, 1-4-1882, pp. 1-2. Giuseppe Sabalich, letterato di Zara, storico della letteratura e dell'arte dalmate, incluse questo bozzetto, sesto di otto, nella raccolta *Leggenda eterna*, Milano, Quadrio, 1887.

do letto questo numero della rivista, ove figura la sua novella, si sia lontanamente ispirato a tale racconto per l'analoga scena del suo romanzo *Rome*, pubblicato nel 1896¹¹. L'abbondante documentazione riunita dallo scrittore, durante il suo soggiorno di un mese a Roma, nel 1894, allo scopo di costituire il secondo volume della sua trilogia delle *Trois Villes*, sfocia, infatti, in tale macabro amplesso di due amanti, simbolo della ferale impotenza politica, economica e culturale della nuova capitale italiana.

Nel 1885, lo sfacelo non è dell'Urbe, ma della sua principale rivista. Angelo Sommaruga, in rottura con D'Annunzio per la copertina licenziosa apposta ad *Il Libro delle vergini*, si vede pubblicamente sconfessato dai suoi giovani collaboratori. Coinvolto nello scandalo di Sbarbaro, che nelle *Forche caudine* vibra feroci attacchi contro le autorità, Sommaruga viene processato e condannato nel settembre del 1885. Il 16 marzo, appare l'ultimo numero della *Cronaca bizantina*, che, ripresa in seguito da Gabriele D'Annunzio, non ritrova l'estro né il successo della rivista sommarughiana. Palestra dei naturalisti e dei decadenti, campo di polemiche infervorate, la *Cronaca bizantina*, prima rivista italiana « moderna » per l'eleganza e per la spregiudicatezza, segna un momento eccezionale nella cultura, facendo assurgere Roma al rango di capitale culturale. A questo titolo, merita la dichiarata « simpatia »¹² di Zola, che come Carducci e come D'Annunzio, se non nella stessa misura, le reca la propria collaborazione.

ANNE-CHRISTINE FAITROP-PORTA

¹¹ Cf. EMILE ZOLA, *Rome*, Paris, Charpentier - Fasquelle, 1896, pp. 590-592.

¹² *Id.*, Lettera del 2-3-1882, *Cronaca bizantina*, A. II, Vol. II, n. 6, 16-3-1882, p. 4, lett. cit.

Madame Récamier a Roma e l'amicizia con Canova

Ho avuto la buona sorte anni or sono di metter mano su un plico di 14 lettere, indirizzate da Madame Récamier ad Antonio Canova tra il 1813 e il 1818. E' un plico che ho rintracciato nell'Archivio di Bassano del Grappa.

Mi pare una corrispondenza piuttosto interessante, che non ha il carattere informativo o familiare, quale appunto le lettere alla nipote Amélie Cyvoct, sposata M.me Charles Lenormant, che ella educò e tenne presso di sé come una figlia, e al nipote Paul David per il quale nutrì sempre una particolare stima e fiducia. Si sa difatti che i suoi ammiratori, da Augusto di Prussia a Camillo Jordan, a Benjamin Constant, a Chateaubriand e a tanti altri, distrussero cavallerescamente, com'era costume fra gente civile, gli scritti di lei. Della corrispondenza famosa con Chateaubriand, e se ne caverebbe un epistolario voluminosissimo, non è rimasto che un bigliettino intercettato nel marzo del 1819 dai poliziotti del ministro Decazes, suo avversario politico. E' in copia e non si hanno prove della sua autenticità. Se lo fosse, basterebbero quelle tre righe a chiudere la questione sulla natura del rapporto che legava Giulietta all'*Enchanteur*.

La lettura dei biglietti indirizzati al Canova dimostra inoltre che è stata un po' precipitosa l'affermazione di Edoardo Herriot, il più accreditato e meritevole biografo della Récamier, per il quale « le lettere da lei scritte sono molto meno interessanti di quelle che le sono state indirizzate ». Affermazione oltre che precipitosa anche un po' av-

ventata, dal momento che la corrispondenza più impegnativa di lei è andata perduta o non ancora è stata rivelata, e che al confronto di quella di Canova, non davvero esperto scrittore — restano appena cinque biglietti di Canova a Giulietta e sono un po' banali, nonostante l'elogio di Chateaubriand — la prosa di lei è di una indulgenza, finezza e civiltà da stare non indegnamente nella ricchissima tradizione della epistolografia francese.

Gli omaggi veramente eccessivi e quella sorta di culto di dulia da cui era perseguitata — a Londra durante il passeggio nel parco Kensington e nella Parigi del Consolato, specialmente durante le visite alle chiese nei primi tre giorni della settimana di Passione, la sua apparizione in pubblico aveva il potere di arrestare il traffico — potevano iniziarla e sarebbe bastato un nonnulla per interrompere l'incanto, la discrezione, la tranquilla intensità del contegno di colei che era considerata « la plus jeune reine des élégances » (Sainte-Beuve). Di tanto prestigio fondato su basi tanto futili, se ne preoccupò persino M.me de Staël che di scrupoli davvero non soffriva: « Come governate, le chiedeva il 9 settembre 1801, l'impero della vostra bellezza? Voi siete l'eroina d'ogni sentimento, e perciò stesso siete esposta ai grandi eventi da cui nascono tragedie e romanzi ». Figurarsi che maliziosa, divertente e perfida schermaglia tra una Giulietta così provveduta e il disarmato Canova! E invece queste 14 lettere stanno a testimoniare, ancora una volta, l'affabile misura da lei adottata in una circostanza piuttosto difficile e dimostrano che, pur in mezzo al coro degli osanna che prolungava l'epoca mitologica della sua giovinezza, ella non si fosse indurita di cuore né svanita di cervello, come andavan mormorando le sue detrattrici. E mettiamoci tra costoro e per ultima, S.A. Imperiale la principessa Matilde, la quale non solo dubitava

della « semplicità del suo cuore », ma le negava addirittura la « tenerezza dell'anima ».

Obbligata da Fouché a starsene a non meno di 40 leghe da Parigi per la sua amicizia con la Staël, Giulietta dopo un soggiorno a Châlons e a Lione se ne venne in Italia con una domestica e la nipotina. Giunse a Torino verso la fine di marzo: « Il nostro amico il conte Alfieri, scrisse a Camillo Jordan il 26 marzo 1813, ha un prodigioso successo come maestro delle cerimonie » e ai primi giorni della settimana di Passione (4-11 aprile) era a Roma. Prese alloggio alla pensione Cerni in piazza di Spagna e un mese dopo si trasferì a palazzo Fiano sul Corso dove aprì il salotto agli emigrati francesi. Il Papa non c'era; la Sistina era chiusa e si andava a San Pietro per il *Mattutino* delle Tenebre e per il *Miserere* dell'Allegri. Dovunque, scrive la nipote, si coglieva i segni tra il popolo romano del cordoglio per la prigionia del Pontefice e l'ostilità per il dominio dei Francesi.

Una visita allo studio del Canova faceva parte delle curiosità turistiche di ogni ospite straniero. Giulietta abitava allora a via del Babuino, forse al n. 75, incontro alla chiesa dei Greci. Canova in quel periodo stava modellando per Torlonia « banchiere di giorno e duca di Bracciano di notte », l'*Ercole e Lica*. Secondo il racconto superbo di Chateaubriand, egli ricevette Giulietta « come una statua greca che la Francia rendeva al Vaticano ». La immagine è aulica e stupenda e si riferisce alla sottrazione delle centinaia di capolavori perpetrata dai Commissari francesi a danno di Roma e dello Stato Pontificio. Secondo la cronaca di Amelia, invece, il Canova andò incontro alla straniera in costume da lavoro e con il berrettuccio di carta in mano. La « straniera » però fu subito introdotta nel « *mistérieux réduit* » — ed era già un segno di particolare attenzione — dov'erano il fratellastro dello

scultore, l'abate Sartori, e l'abate Cancellieri antiquario. La sera stessa i due fratelli le restituirono la visita e tanto propizio fu quel primo incontro che il Canova prese l'abitudine di recarsi quotidianamente sul far della sera a palazzo Fiano. Da allora ogni mattina cominciò ad inviarle un omaggio accompagnato da un sonetto alla « bellissima Zulietta ». Cominciò così quest'amicizia che la prudenza della dama francese contenne in limiti precisi, evitando lusinghe e risparmiando ferite.

Del resto nulla sarebbe stato più inopportuno. Canova aveva allora 55 anni, era Ispettore Generale dei Musei Vaticani, Presidente dell'Accademia di San Luca, uomo di fiducia di Pio VII e del card. Consalvi, scultore ufficiale di Napoleone, un nome dunque intoccabile e venerando. Eppoi soffriva di reumi, temeva il freddo e l'umidità, si spazientiva quando Giulietta lo pregava di accompagnare qualche ospite. Cominciava la giornata ascoltando la Messa celebrata dal fratello alle 6,30 e la terminava ogni sera alle 10 in punto uscendo da palazzo Fiano per coricarsi: metodico come un monaco, dice Amelia. La sua casa era vasta, accanto all'Ospedale di San Giacomo sul Corso, con molte camere e molti oggetti d'arte, bei mobili e molta servitù senza livrea: menava un'esistenza *simple et large*. Parlava male l'italiano e peggio il francese. Ma con la Récamier, lui bisognoso di affetto e di tranquillità, s'intendeva lo stesso e distendeva i nervi indocili presso questa donna « dont la douceur et l'égalité d'humeur étaient inaltérables ».

Su suo invito la Récamier trascorse i mesi estivi nell'appartamento da lui affittato in Albano e ingannava le lunghe giornate facendo lunghe passeggiate per le « gallerie » sul lago, o suonando l'organo durante la Messa e i Vesperi e interessandosi ai casi della povera gente. Una volta intervenne, e inutilmente, presso il generale Miollis e il capo della polizia Norvins per salvare dalla fucilazione

un disgraziato pescatore scambiato per spia degli inglesi. Di questo soggiorno il Canova volle rinnovare il ricordo alla gentile ospite mandandole in dono, nel 1816, un quadro di un pittore imolese, amico suo e del Minardi, in cui la Récamier appare ritratta nell'atto di leggere un libro. Il paesaggio è quello familiare contemplato da Giulietta dalle finestre che davano sulla campagna laziale.

Ci fu un episodio che poteva compromettere e in parte compromise quest'amicizia. Allorché Giulietta nel 1814 tornò da Napoli dove si era recata in visita su invito di Gioacchino Murat, i due fratelli la introdussero con aria di farle una grande sorpresa nel *mystérieux réduit*. C'erano due busti che l'artista aveva modellato durante l'assenza di lei, avvolti con stracci bagnati. Canova li scoprì di colpo esclamando rivolto a Giulietta, incontentabile sempre con chi voleva ritrarla, « Guardi se non ho pensato a lei ». Ma Giulietta non trovò la battuta esatta (David non terminò neppure il celebre ritratto del Louvre e qualche cosa ne seppe venti anni dopo Chateaubriand quando si trattò della redazione del famoso X libro dei Mémoires), e restò fredda dinanzi ai due busti e non seppe, lei così abile e cordiale, trovare un'espressione gentile. Narra la nipote che l'esclamazione di Canova fu seguita da un silenzio agghiacciante. La Récamier, accortasi finalmente dell'imbarazzo, tentò di rimediare alla penosissima situazione, ma Canova non le perdonò mai del tutto quella sorta di affronto.

La caduta di Napoleone le aprì di nuovo le vie della Francia. Verso la fine di maggio, ella lasciò Roma dopo aver veduto l'ingresso di Pio VII (« un trionfo più da martire che da sovrano ») e si mise in viaggio in compagnia della nipote e della cameriera. La Lenormant asserisce che il primo giugno esse rientrarono a Parigi. La data è errata, anche se ripetuta dall'Henriot e dagli altri. Il primo giugno il piccolo convoglio era ancora a Firenze com'è dimo-

strato dalla lettera inviata da Giulietta al *cavalier Canova* e dal racconto stesso della Lenormant che poco più avanti afferma di aver trascorso il *Corpus Domini a Pont-de-Beauvoisin*; il Corpus Domini del 1814 cadeva il 9 giugno.

Il ritorno della Récamier fu « un vero trionfo, quasi un'era del rinnovarsi e della recrudescenza dei successi ». Fu l'epoca della sua dissipazione (si avvicinava ai quaranta anni), del suo incontro con B. Constant che per lei fece — pare ormai accertato — il famoso voltafaccia durante i Cento Giorni, della ripresa della sua situazione finanziaria. Gli amici di Roma non furono dimenticati. E n'è prova questa corrispondenza e il fatto finora non rilevato dai biografi di Canova che nel soggiorno parigino del 1815 quando egli attese alla « recupera » delle opere d'arte sottratte da Napoleone, fu ospite insieme col fratello nell'appartamento della Récamier a rue Basse-des-Remparts.

La corrispondenza cessa con la lettera del 26 luglio 1818 ed è una lettera piena di suppliche, di smarrimenti e di presentimenti. Era morta da poco la Staël nelle sue braccia e con lei aveva perduto la migliore amica: proprio nell'anticamera della morente aveva incontrato Chateaubriand che non tollerava disponibilità.

Quando Canova morì nel 1822, l'abate Sartori inviò come estremo omaggio dell'artista alla Récamier il busto da lei non sufficientemente apprezzato durante il soggiorno romano e che il Canova aveva trasformato in *Beatrice*. Il dono era accompagnato con le seguenti righe: « *Sovra candido vel cinta d'oliva, Donna m'apparve...* Ritratto di Giulietta Récamier modellato di memoria da Canova nel 1813 e poi consagrato in marmo col nome di *Beatrice* ».

ENNIO FRANCA

La Roma di Francesco Gasparoni «com'era» come l'avrebbe voluta l'Architetto Girovago

Sono pochi e rari, come questo del 1842, gli esemplari della rivista artistico letteraria *L'Architetto Girovago* di Francesco Gasparoni nel quale si dibattono in un articolo i problemi di Roma.

Chi era Francesco Gasparoni? Un architetto dal carattere fantasioso, dotato di notevole acume e gusto del « bello », accomunati ad uno spiccato senso di « humour » e di gioia di vivere. E' ignota la sua data di nascita; gli aveva dati i natali Fusignano, cittadina del ravennate, patria del grande musicista Arcangelo Corelli. Il temperamento di artista di Francesco Gasparoni traspare chiaramente dalle sue numerose pubblicazioni di carattere e generi vari, pubblicate tra il 1836 e il 1858.

Soltanto in epoca recente, nel 1982, il mio eruditissimo amico Fabrizio Apollonj Ghattj pubblicava sul *Lunario Romano* di quell'anno un ampio e sapido articolo a commento di un opuscolo del Gasparoni intitolato « Peregrinazione a Genzano », dove l'artista racconta un suo viaggio in calesse nei Castelli romani.

In quell'articolo *Cose fatte e da fare a Roma* che ha stuzzicato la mia curiosità, Gasparoni si presenta non soltanto in veste di architetto, qual'era la sua professione, ma di urbanista illuminato che, nel suo « girovagare » per le strade della città eterna, intravede nella sua fantasia quello che si progetterà e realizzerà in futuro.

¹ LUNARIO ROMANO 1982, *Ottocento nel Lazio*, pag. 331.

Tutto comincia col suo arrivo a Roma nel 1819 quandó, « cacciato dentro una vettura e trascinato da Fusignano, mia patria, a questa sempre alma e veneranda città ».

Qual'era lo scopo di questo viaggio?: « Farvi le viste di istudiare la lingua del Lazio, tormentatrice dalle fasce alla "pretesta" della poco studiosa adolescenza ect. ».

« Dove l'occhio mio girovago notovvi, tra le tante belle, anzi bellissime cose, alcune altre ». Ed in questo turbinio di immagini, di impressioni, « l'occhio mio non soleva poter patire, perché non gli piacevano punte, punte ».

Chi, a quei tempi, veniva a Roma? si domanda Ponti, « tra gli italiani chi non fosse archeologo, un artista, un cattolico: i primi erano rari in Italia, i secondi non molto numerosi »².

Arrivando a Roma, Gasparoni, con occhio di esperto scruta, indaga, ammira e, spesso, critica il variopinto scenario della città, rimanendone affascinato e, a volte, contrariato.

Le impressioni che riporta in quest'articolo, se in apparenza richiamano argomenti largamente sfruttati, dall'altra posseggono un qual cosa di inedito e di originale che vale la pena di commentare. Gasparoni ci descrive il « mondo romano » con forma gradevole ed avvincente, mettendo in luce le sue qualità di « visitatore » intento a « girovagare » nella Roma di Leone XII, Della Genga. Leggendo la sua prosa si prova la sensazione che egli abbia una sola preoccupazione, quella cioè dell'osservatore scrupoloso che vuole mantenersi in posizione anodina e distaccata e, a seconda dei casi, assumere alternativamente la veste di difensore d'ufficio o di critico severo.

Non appartiene alla schiera dei grandi « visitatori » co-

² E. PONTI, *Roma - Visioni storiche di un secolo fà*.

me un Goethe e uno Stendhal, sente però in sé quel segreto ed intimo impulso, tra l'ammirato e il deluso, che lo renderanno avvincente ai lettori della sua rivista.

« Roma apparente e Roma vera sarà sempre il grande arcano per chi non l'ha praticata a fondo per anni ed anni », scriverà Massimo d'Azelio.

L'arrivo del Nostro è del 1819, sotto il pontificato di Pio VII Chiaramonti, il pontefice tormentato da Napoleone e rientrato « nei suoi stati » dopo mille controversie e peripezie, sostenuto dal coraggio del cardinale Consalvi, che ne aveva patrocinato il ritorno. Quel papa, il 10 dicembre 1818, con suo *Motu Proprio* aveva decretato la « rinnovazione » delle strade di Roma, ordinando la « nomenclatura delle vie ed in tutte fece apporre, in principio e alla fine e negli angoli le iscrizioni a grandi lettere³; furono designati i numeri progressivi su tutte le porte di ciascuna via, tolte le chiese e gli edifizii pubblici ».

L'indagine del Gasparoni inizia press'a poco nel 1826, sotto il pontificato di Leone XII Della Genga, quel papa discusso e contestato per aver messo all'ingresso delle osterie i « cancelletti », onde impedire agli avventori di trattenersi a lungo.

Un espediente, come un altro, per combattere l'alcolismo! Il Nostro, invece, plaude a questo pontefice quando, per il decoro di Roma, « fece togliere di mezzo lo spettacolo atroce e le turpitudini di quelle botteghe avanti le quali si macellavano le vacche in piena strada ». C'era un vicolo nel rione Colonna chiamato « caccia bove », dove a fianco di un'osteria dello stesso nome al n. 7, v'era un macellaio che in quei paraggi accecava le bestie prima di am-

³ Collezione di pubbliche disposizioni a seguito del *monu proprio* di Pio VII, tomo III, Roma 1819, ARS biblioteca.

mazzarle e dar loro la caccia per le strade vicine'. Leone XII, seguendo quanto già ordinato dal suo predecessore Pio VII, rimosse dal « Foro Romano » il « Foro Boario », trasferendolo fuori Porta del Popolo. Lì fece costruire il mattatoio, circondandolo di un muro, « per la sanità della popolazione ». Molti saggisti ci parlano di quelle usanze come il Bresciani⁵ che descrive le vaccine pungolate dai mandriani e butteri che corrono per le strade di Roma, tra lo spavento dei passanti. Bartolomeo Pinelli presenterà la scena in una sua incisione chiamata appunto « La capata fuori Porta Angelica » conservata al Museo di Roma. Erano i primi decenni dell'800 quando Roma e il suo paesaggio continuavano ad essere uno dei più vitali motivi ispiratori della pittura europea, vedi Ingres, Corot e tanti altri.

Sorvolando altri particolari e ritornando al Gasparoni si deve notar come, durante l'occupazione francese, tra il 1798 ed i primi del secolo XIX, si sia tentato di dare un nuovo assetto alla città. Il conte C. di Tournon aveva proceduto al primo rilevamento statistico ed al rilievo altimetrico e topografico. Di fronte alla penuria dei mezzi dovette però abbandonare progetti più ambiziosi e dare avvio a quelli che dovevano costituire i due grandi parchi a Sud e a Nord della città: la via Appia riordinata dal Canina e il Pincio sistemato da Valadier con la piazza del Popolo.

Fiorivano intanto, effetto della ripresa neoclassica, gli studi antiquari; il programma napoleonico proseguito da Pio VII, segnava l'inizio dell'era delle esplorazioni e delle restituzioni (scavi al Foro romano, del Foro Traiano, restauro dell'Arco di Tito).

⁴ A. RUFINI, *Notizie storiche intorno alle origini dei nomi di alcune osterie, caffè, alberghi e locande in 'Roma*, Roma 1855, pagina 21.

⁵ A. BRESCIANI, *Edmondo o dei costumi del popolo romano*, Lib. III, pag. 74, Roma 1872.

INDICE	
DELLE MATERIE CONTENUTE IN QUESTO	
UNDECIMO QUADERNO	
<i>Riforma girovaga.</i>	pag. 281
<i>Cose fatte e da farsi in Roma.</i>	282
<i>Gloria di san Ludovico re di Francia, quadro ad olio di Paolo Bozzini piacentino.</i>	284
<i>Come si ha a conoscere uno edificio proporzionato bene, e che parti generalmente se gli convengono.</i>	286
<i>Un qui pro quo, ossia le note per l'articolo a proposito del pozzo di s. Patrizi</i>	288
<i>L'Escoriale.</i>	291
<i>Cattedrale di san Paolo, a Londra.</i>	293
<i>La seconda Lezione dell'architettura militare d'Evangelista Torricelli.</i>	296
<i>Prospetto della casa di Carlo Bonomi in Via dell'arco del monte.</i>	301
<i>Primato delle arti italiane.</i>	304
<i>La mia posta.</i>	306

Retro del fascicolo dell'Architetto Girovago

L'Architetto girovago si compiace per i provvedimenti urbanistici operati negli anni del pontificato di papa Della Genga, poi proseguiti dal suo successore Gregorio XVI, Cappellari. La figura di papa Leone XII campeggia in questo scenario e Gasparoni scrive: « Mi rallegrai poco stante dell'abbattimento di quelle informi tettoie di legno che stavano a cappello di tutte presso a che tutte le botteghe della città con tanto sconcio delle fabbriche; plaudii al distruggimento di quei tantissimi saliscendi e rompicolli di scolini e scaglioni che erano su i canti della nobile via del Corso. Commendai altamente la ordinata illuminazione dei portoni ».

Oltre all'illuminazione dei portoni riportata dal Nostro, si ricordi che l'illuminazione pubblica fu introdotta proprio sotto la dominazione francese, tra il 1798 e il 1809, con 1000 lampioni sospesi ad un grosso filo di ferro al centro delle strade, attaccati alle pareti degli « edifizj laterali ». Come, più tardi lo stesso governo pontificio introdurrà l'uso di altri lampioni assai grandi, « appesi a lunghi e sporgenti bracci di ferro » che si abbassavano e si alzavano facilmente, « per aver comodo il nettare ed accendere dentro il lume »⁶.

La prima parte del suo soggiorno romano coincide con la morte di Leone XII e l'elezione a suo successore di Gregorio XVI, Mauro Cappellari. Questo papa va ricordato come il fondatore del Museo Gregoriano etrusco in Vaticano, di aver proseguito una fruttuosa campagna di scavi al Foro romano ed in quello di Augusto; per l'isolamento del tempio di Antonino e Faustina, trasformato nei primi secoli d.Cr. in chiesa cristiana dedicata a S. Lorenzo in Miranda, e più tardi sede della confraternita degli speciali, con annesso ospedale. Questa chiesa era fiancheggiata da una strada oggi

scomparsa chiamata Maurina, in omaggio al nome di batteesimo del papa.

Tra le tante cose il Gasparoni si interessa anche della navigazione sul Tevere, nello stesso anno 1842 di questo articolo, si pubblicava una « Notificazione » a firma del cardinale Tosti, pro-tesoriere della R.C.A., con cui si dava una nuova disciplina al « rimurchio » (sic) dei navicelli adibiti al trasporto delle merci da Fiumicino al porto di Ripa Grande. In questo modo il « tiro dei bufali » veniva sostituito, dopo secoli, da rimorchiatori a vapore⁷ comperati in Inghilterra dalle officine Seaward & Capel, con la consulenza di Alessandro Cialdi. Operazione importante, se non rivoluzionaria dati i tempi, per le contrastanti reazioni che suscitò tra le categorie interessate a mantenere lo « statu quo ». E' importante ricordare che questi battelli, con mezzi propri, si portarono dalla foce del Tamigi al Tevere, traversando e percorrendo tutta la rete di fiumi e canali francesi fino a sfociare nel Mediterraneo.

Tra le « cose fatte » enumera la ricostruzione della basilica di S. Paolo fuori le mura, andata in precedenza distrutta da un incendio nel 1823. Si compiace della sistemazione del Pincio fatta a suo tempo dal Valadier, ed, a questo proposito, giova ricordare che il 3 maggio 1826 il Tesoriere Generale della R.C.A. stipulava un contratto di appalto per la manutenzione generale dei giardini del Pincio (lavori stagionali, piantagioni, fioriture, alberi, surrogazioni di altri mancanti ecc.) con Michelangelo Poggioli, professore di Botanica all'Università di Roma, membro del collegio medico chirurgico, direttore dell'Orto botanico Universitario e più tardi anche del Vivaio Comunale Romano, per un compen-

⁶ A. NIBBY, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, Roma 1839-41.

⁷ F. GUGLIELMI, *Contributi alla storia dell'Isola Sacra - Agricoltura e Archeologia*, in *Strenna dei Romanisti*, 1986.

so di 2.155 scudi romani annui⁸. Il Poggioli era stato nominato archiatra pontificio da Leone XII al momento della sua elezione.

Ma ai compiacimenti per le « cose fatte », Gasparoni fa seguire una nutrita serie di « cose da fare », sottolineando le « nefandezze » che deturpavano il volto della città eterna. Mette in prima fila il molto precario funzionamento della « nettezza urbana » (se così veniva chiamata!) che riduceva le strade in un immondo ricettacolo di ogni « lordura », tra « trippe » e interiora di animali sgozzati e squartati in mezzo la via! ». A questo si aggiungeva lo sconcio delle acque piovane luride che scorrevano allo scoperto, quando le strade di Roma erano mancanti di fogne e pavimentazione.

Sull'argomento il Nibby⁹ nel suo già citato volume presenta un quadro totalmente diverso da quello descritto dal nostro autore, ricordando che commissioni ad hoc costituite presiedevano al regolare funzionamento di quei servizi.

Gasparoni sente l'impellente necessità di mettere ordine e disciplina nelle strade, infatti compila un articolo a parte: « Condannare banchi di rivenduglioli e mercanti qualunque sulle vie, libero deve essere il passaggio dei cittadini per ogni canto, per ogni verso; tutto deve vendersi dentro le botteghe, niente sportare, nulla imbarazzare di fuori ». Ed in uno slancio di sapore nazionalista deplora « le scritte in francese delle mostre delle botteghe, se non vogliamo vergognarci di essere figlioli di quest'Italia madre ». A rincarare la dose, aggiunge: « proibire di domar cavalli in città, non ponti slegati e volanti alle fabbriche nuove, ma

⁸ Lavori e abbellimenti pubblici, Camerale II, busta 9, fasc. 140, ASR.

⁹ A. NIBBY, op. cit.

chiodati, non vasi alle finestre, audacia dei cocchieri *repressa* »!

Sofferinarsi su quest'ultimo divieto è un richiamo alla mente delle recenti norme sul limite di velocità! Viene quasi da ridere come, a distanza di oltre un secolo e mezzo, riecheggino frasi e parole severe contro gli imprudenti della strada! *Mutatis mutandis*.

Nel denunciare le « nefandezze e le contraddizioni » del suo tempo egli si esprime con vigore, ed il suo dire non ha il carattere di una « diatriba », di un'accusa, ma un suggerimento autorevole e cosciente che ritiene indispensabile per il bene e la fama della città eterna. Un invito alla decenza e al buon gusto è il suo desiderio: « vedere atterrati i "tamburlani" e casotti dei burattini alle logge dei palazzi e delle case », soprattutto perché non sia impedito il vedere « a chi nella sua casa non ha il tamburlano e il casotto ». E' facile immaginare cosa si nascondesse al loro interno! Continua, sempre sull'onda di uno spirito di rinnovamento e di desiderio del « decente », con l'auspicarsi, « l'ordinare ogni tanto di tempo » l'imbiancatura degli androni, delle scale, dei cortili delle case, dando l'assoluta precedenza a quest'ultimi. Così pure, cercando di mantenersi sullo stesso tono, richiama l'attenzione di chi di dovere di chiudere i vicoli pestilenziali, di far tingere le case uniformemente con tinte piacevoli all'occhio, senza per questo imbiancare colonne ecc. Ed infine prevede: « Fabbricare mercati al coperto, aggiungendo, che è inutile accennare a che scopo e quanto bene da essi alla pulizia e salute pubblica verrebbe ».

Ma la parte più interessante dell'articolo dove il Gasparoni riserva al lettore una sorpresa, anzi una « summa di sorprese » è la seguente che mi permetto di riportare:

« Ma io mi levo col pensiero più alto, vorrei isolato il Pantheon, vorrei vedere al largo la Fontana di Trevi; vorrei la Porta Flaminia aperta in tre fornici; vorrei vedere

atterrati i granai intorno la colonna di Foca per rintracciare la Basilica Emilia e le adiacenze del Foro; vorrei aprire altre comunicazioni col Trastevere per via di tre ponti di ferro, il primo a Ponte Rotto, il secondo a mezzo via Giulia a ribattere decisamente incontro la Via Larga che dà sulla piazza della Chiesa Nuova; il terzo a S. Giovanni dei Fiorentini; vorrei proseguita la via del Corso imboccare nel detto Foro Romano e per di là all'Appia, da restituirsi in pristinum; vorrei tracciata una nuova via papale dal Quirinale al Vaticano in linea retta, e chi si può salvar si salvi »..

« Che se questo paresse poco, si poteva aggiungere una nuova e regolare piazza di riunione in luogo possibilmente centrale, con portici magnifici intorno intorno: Borsa, Teatro, Odeon, Opera, Casino, sala di esposizione per i prodotti delle nobili arti e delle arti meccaniche e dell'industria, ed altri convenienti edificii, più nel mezzo una colossale colonna onoraria, corteggiata dai lati da due grandi fontane colle lodi, sulle quattro facce stilobate di essa, dello edificatore munifico di queste magnificenze regali ».

Così finisce l'articolo di Gasparoni. Ora è il momento di un difficile commento conclusivo, perché, come dianzi ho detto e ripetuto, il Nostro fa sfoggio di una notevole dote di fantasia nell'immaginarsi l'assetto di una Roma del futuro, rispettosa però delle gloriose vestigia che la resero immortale! Ma andiamo per ordine. Il nucleo centrale della visione del Gasparoni è ispirato al principio, o meglio, al concetto di offrire al cittadino romano e al « forestiero », che viene a visitare la città, una visione prospettica della parte monumentale più insigne, onde evitare che quelle più importanti di questa non rimangano soffocate dall'intricato sistema viario circostante. Ritengo estremamente inutile ripetere quanto ho già detto in materia!

L'exkursus dei « desiderata » del Gasparoni con la sua visione del futuro della città inizia dal Pantheon che vuo-

le vedere isolato, così la Fontana di Trevi. Mentre la Porta Flaminia o Porta del Popolo egli la sogna, come poi in effetti fu fatto nel 1879: con l'apertura dei fornicci laterali lo ampliamento delle architetture tanto all'interno come all'esterno, demolendo le due torri prima esistenti. Per quel che riguarda la colonna di Foca, egli auspica il suo isolamento dai granai che la soffocavano, per dar modo allo scoprimento della Basilica Emilia nel Foro romano, tutto ciò che in effetti fu realizzato in tempi successivi, a prosecuzione di quanto già iniziato sotto Pio VII.

Su i ponti da costruire, per facilitare le comunicazioni tra il centro e Trastevere, il Nostro anticipa ciò che si progettò in epoca successiva alla data del presente articolo.

Cesare D'Onofrio nel suo sapiente e gradevole volume « Il Tevere e Roma » del 1968¹⁰ scrive a questo proposito: « Con atto notarile del 30 novembre 1847 (primo anno del lunghissimo pontificato di Pio IX), il Duca Pio Braschi Onesti (pronipote di Pio VI), assieme ad una società appositamente costituita otteneva l'appalto per la costruzione di quattro ponti sospesi sul Tevere. Questi ponti di cui l'esigenza era pressante, dovevano essere eretti in quest'ordine cronologico: 1) a S. Giovanni dei Fiorentini; 2) a Ripetta; 3) riattivazione del ponte Senatorio (meglio noto col nome di Ponte Rotto); 4) a Ripa Grande per accedere alla via di S. Paolo ».

Dei ponti previsti dal Gasparoni ne sono stati realizzati tre in epoche diverse, tra non poche polemiche e controversie. Il primo, quello di S. Giovanni dei Fiorentini fu realizzato col sistema « dei ponti sospesi a corde e fili di ferro » che al momento della sua inaugurazione, il 5 dicembre

¹⁰ C. D'ONOFRIO, *Il Tevere e Roma*, Roma 1968 - « Il ponte dei Fiorentini », p. 174.

1863 alla presenza di Pio IX, fu definito: « uno dei più bei lavori e più perfetti in tal genere, siansi mai veduti ». Di forma elegante con tre campate, una maggiore nel mezzo, pensile e sospesa della lunghezza di m. 93. Sarà demolito nel 1941, non senza rimpianti e recriminazioni, in sostituzione del nuovo « Amedeo duca d'Aosta ».

Il restauro del Ponte Rotto, costruito nel 179 a.C. da Emilio Lepido (di cui porterà a lungo il nome di Aemilius o Lepidus), completato nel 142 a.C. da Publio Scipione Africano, è stato oggetto di vari progetti e tentativi di realizzo nel corso dei secoli, andati però a vuoto dal flagello delle piene del Tevere.

Non ultimo nel 1576 l'architetto Matteo Bartolini aveva tentato la ricostruzione, realizzando un'opera magnifica, ma il cataclisma della piena del fiume non solo la distrusse, ma provocò l'inondazione di gran parte della città.

Nel 1853 Pio IX prende l'iniziativa di ricostruirlo con strutture di ferro, collegando il rudere del vecchio ponte con la riva sinistra del fiume, onde evitare, si disse, il pericolo che ancora una volta una piena del Tevere distruggesse il restaurato. Anche quest'opera sarà demolita nel 1887 per essere sostituita dal nuovo di nome Palatino.

Il terzo, in ordine di tempo nel 1905, sarà costruito, grosso modo nel punto previsto dal Gasparoni « mezzo via Giulia » per collegare questa strada con la Lungara.

Oggi la testa del ponte Mazzini verso il centro storico coincide con quella parte del rione Regola di cui parlai nella *Strenna dei Romanisti* nel 1988.

Il ponte di Ripetta, citato dal D'Onofrio, che porterà il nome di Cavour sarà realizzato nel 1901 su progetto dell'architetto Vescovali.

Le maggiori realizzazioni delle opere « previste da Gasparoni » si debbono assegnare agli anni posteriori alla

« Breccia », dati i vari eventi storici che contraddistinsero l'ultimo trentennio di vita dello Stato pontificio.

Infatti la storia urbanistica di Roma, dopo il '70, è determinata dalle necessità burocratiche e amministrative proprie di una capitale di uno stato moderno.

Fin dal tardo medioevo, periodo oscuro della storia urbanistica di Roma e fin quasi tutto il Settecento, la città si era sviluppata in modo più pittoresco che razionale, con vie ristrette e tortuose, sulle quali si affacciavano improvvisi e incombenti gli edifici insigni delle varie epoche, attornati da catapecchie malsane, salvo alcune significative eccezioni, come per esempio S. Pietro, il Campidoglio, Piazza di Spagna dove l'ambiente era stato opportunamente allargato così da dare risalto alle preminenti costruzioni monumentali. Ed in questo contesto, già di per sé eterogeneo si andarono innestando e compenetrando i nuovi quartieri della « Roma umbertina ». Sotto molti aspetti la Roma di Gregorio XVI e di Pio IX era legatissima alla campagna, che penetrava per un buon tratto entro le mura. A questo proposito si racconta che Gogol, contemporaneo del Gasparoni ed ospite affezionato di Roma, cui aveva dedicato uno scritto rimasto incompiuto, scrivendo ad un amico, magnificando le bellezze della città, pare dicesse: « per via Sistina si incontrano soltanto capre e scultori »!

La reazione a questo stato di cose non tardò a venire che « per dovere di cronaca » debbo ricordare. Naturalmente fin dalle prime avvisaglie di quella che sarebbe stata una secolare polemica, si ebbe la divisione in due campi opposti tra i sostenitori dell'antico, del pittoresco, dello storico e coloro che avrebbero voluto fare di Roma una capitale moderna, con opere urbanistiche di grande portata, cercando di rispettare il più possibile i monumenti insigni e le bellezze di questa città. Gasparoni si potrebbe annoverare in questa seconda.

Così alle bizzarrie di un Imbriani¹¹ che nel 1876 giudicava con queste parole Piazza del Popolo: « Di fatti la piazza, fredda simmetrica a me sembra una quinta di teatro ed, aggiungerò, una quinta antipatica », fa riscontro la prosa di Domenico Gnoli¹²: « Altre grandi città avevano dato l'esempio di staccare il più possibile la vecchia (città) dalla nuova, e la prima bonificare e modificare solo quel tanto che fosse strettamente necessario e l'altra svolgere liberamente; poiché si comprese che i bisogni delle comunicazioni e del traffico (sic! siamo nel 1904!) di una capitale moderna sono tali da non potersi adattare una vecchia città se non demolendola! ».

Lasciando da parte queste draconiane proposte dello Gnoli e non volendo dare più spazio alle polemiche, ritengo però opportuno fare cenno su progetti non mai portati ad effetto. Haussmann, l'ideatore della trasformazione del centro di Parigi durante il Secondo Impero, vedeva la nuova Roma sull'altipiano del Monte Mario, lasciando intatta la città antica. Progetto rimasto naturalmente sulla carta e qualche volta ripresentato sotto altra forma da molti, prima e dopo di lui.

Gasparoni è un anticipatore di molte di queste cose, egli reclama, per esempio, una « nuova via papale » che in linea retta congiunga il Quirinale col Vaticano.

Sarà realizzata nel 1881, giudicata da alcuni un'opera « sgraziata », ed una vera devastazione del centro del tessuto urbanistico della città papale, col nome di Corso Vittorio Emanuele. Non si ferma qui, egli vorrebbe proseguire la via del Corso a imboccare nel Foro Romano e per « di là all'Appia », da restituirsi *in pristinum*.

¹¹ V. IMBRIANI, *Passeggiate romane*, a cura di N. Coppola, Napoli 1967.

¹² D. GNOLI, *Have Roma*, Roma 1904, pag. 231.

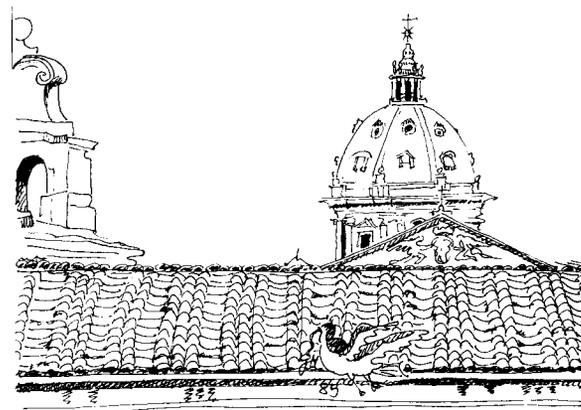
E' evidente e chiaro che il Nostro intravedeva una via dei fori imperiali!

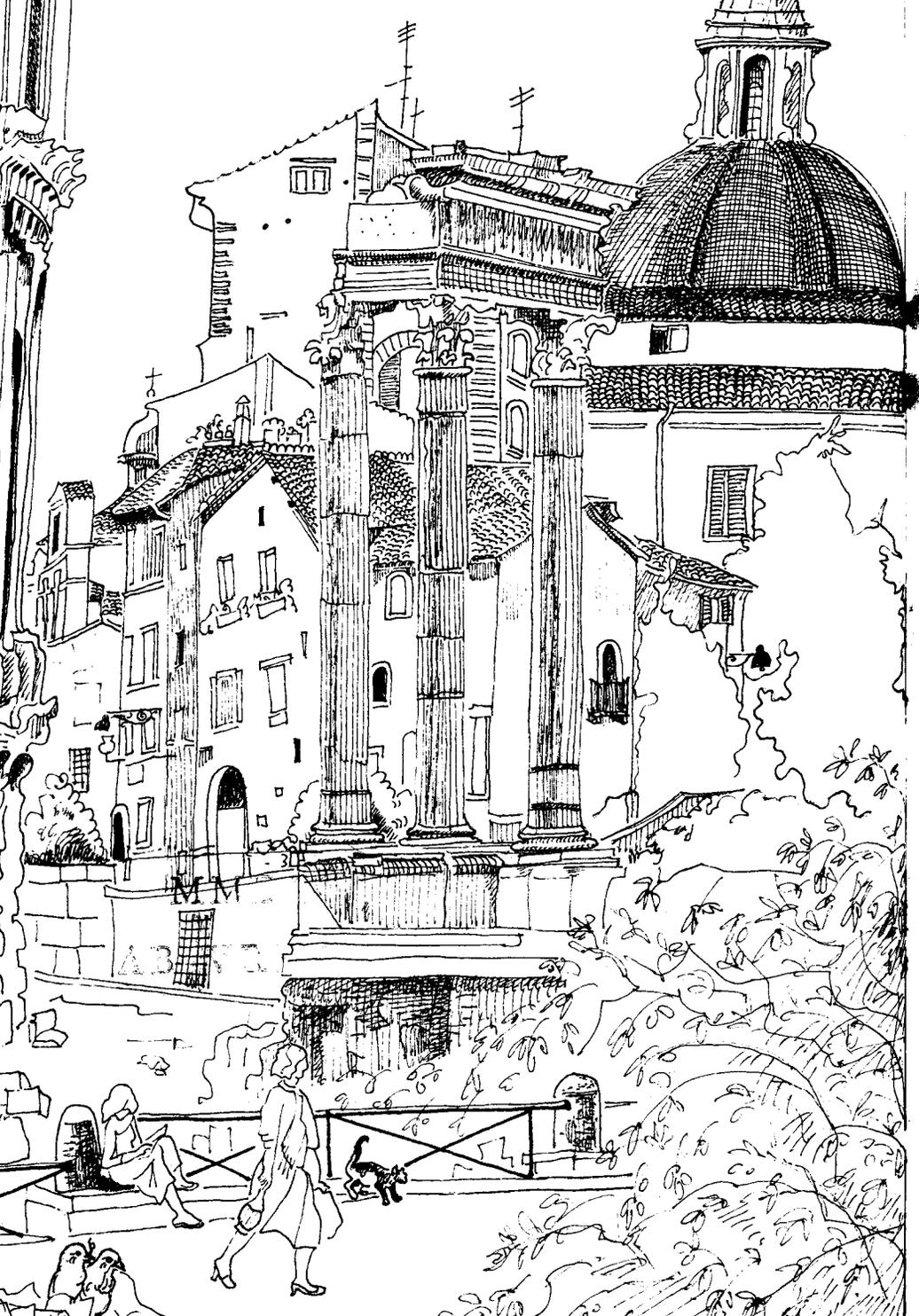
Qui mi fermo, ritenendo superfluo aggiungere neppure una virgola ai fiumi d'inchiostro versati in proposito.

Concludendo, Gasparoni presenta un progetto avveniristico, una specie di EUR, che non specifica dove poterlo realizzare, un quartiere dove avrebbero dovuto concentrarsi edifici destinati da un lato alla vita politico-amministrativa, dall'altro a luogo di svago e di divertimento per i cittadini romani.

Non so se sono riuscito all'intento, penso che spiriti come quello del Gasparoni debbono sempre essere ricordati dai posteri, perché dal loro esempio si possono trarre utili e saggi insegnamenti di vita civica e morale.

FELICE GUGLIELMI





Kristian Zahrtmann e Civita d'Antino

A Mimma ed Achille Cerroni

Quasi trent'anni fa — e precisamente il 21 settembre del 1959 — fu inaugurata a Civita d'Antino, paesino ridente sito [a m. 904] sopra la valle del Liri e sotto i Monti Simbruini, una lapide commemorativa dedicata al pittore danese Kristian Zahrtmann. Costui nacque a Rønne, isola di Bornholm, nel 1843 e morì a Copenaghen nel 1917. Egli fu il vero e proprio « scopritore » dell'idillio folkloristico d'una volta, prima che il terremoto del '15 devastasse la zona, riducendo quel paradiso sul confine tra il Lazio e l'Abruzzo, in un relitto del passato, con pochi abitanti.

Il padre di Zahrtmann era chirurgo regionale dell'isolotto parzialmente roccioso, la « Capri danese ». La madre era nata Jespersen, nome assai comune da codesti paraggi. Il figlio, iscritto all'accademia di belle Arti a Copenaghen dal 1864 al '68, non prese mai sposa. Con una borsa di studio si recò a Roma nel 1875, dove rimase per tre anni, con divagazioni a Saracinesco, a Siena e ad Amalfi. Il secondo viaggio italiano ebbe luogo dal 1882 al '84.

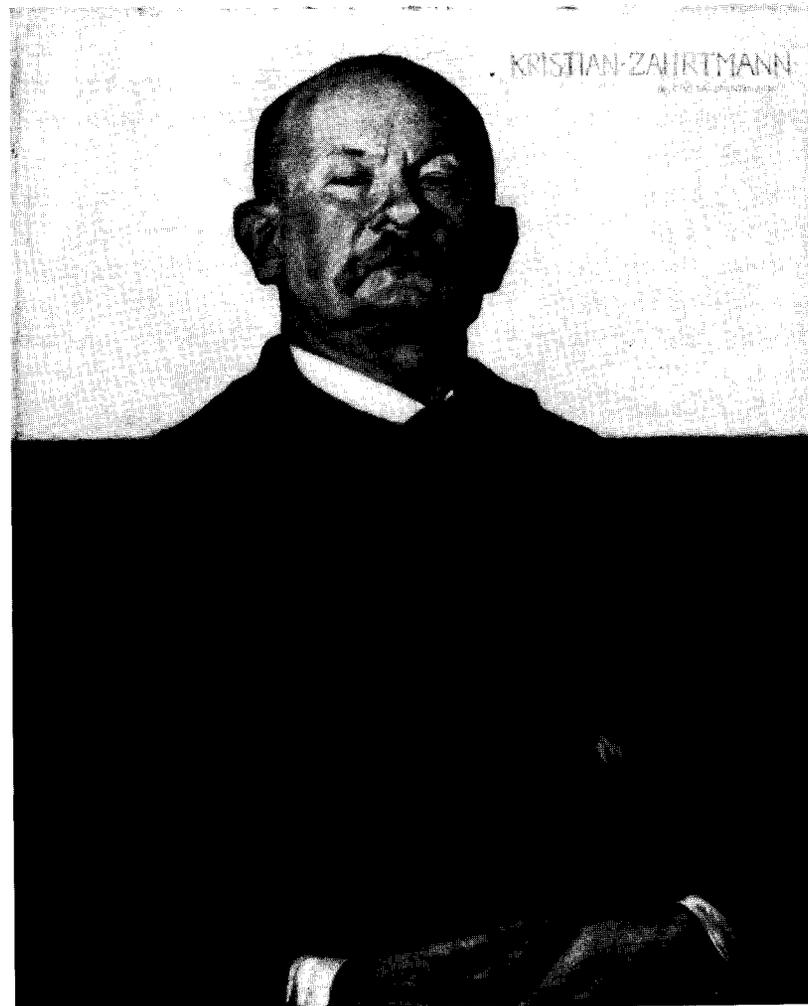
Sulla rivista danese « Tilskueren » (lo spettatore) del 1908 Zahrtmann (in seguito Z.) racconta come « erano andate le cose ».

Nella primavera del 1883 Z. incontrò il collega connazionale Joakim Skovgaard, con il quale stabilì un intenso programma di lavoro a Sora. Molti pittori scandinavi avevano dipinto costì durante l'ultimo anno, soprattutto Peter

Severin Krøyer, che in questo luogo aveva eseguito « I braccianti » ed « I cappellari ». Sora fu una delusione: la cittadina laziale era troppo distesa e la locanda era sporca; inoltre la malaria rendeva il soggiorno insopportabile. Per fortuna si presentò loro una alternativa davvero promettente.

« Durante l'inverno a Roma » — narra Z. — « avevo lavorato con uno splendido modello di nome Ambrogio. Costui, che era diventato un gradito ospite nello studio romano, faceva del tutto per convincermi a visitare il suo paesino natio, Civita d'Antino, distante tre miglia da Sora. "In nessun luogo, Signore — disse il giovanotto — avrai un vino migliore, un'aria più pura e gente così accogliente. Da noi la febbre non esiste".

Il tre giugno prendemmo in affitto una vettura — e poi: partenza! La strada serpeggiava lungo il delizioso fiume Liri, elogiato da Orazio. Qui Fra Diavolo — raccontava il cocchiere — aveva nascosto la sua scorta di briganti per rapinare i viaggiatori. Passavano i contadini nei loro costumi variopinti. "Ecco Civita lassù" gridò il vetturino, alzando la frustra verso la montagna ». Un ragazzino accompagnava gli stranieri a piedi fino al paesino. Dopo una faticosa camminata d'un'ora e mezzo lungo la mulattiera battuta dal sole, i due pittori stranieri, in vena d'avventura artistica, raggiunsero il luogo tanto desiderato. « Una vecchia donna di stupendo aspetto » — ricorda lo Z. — « ci accolse con le parole: "Da dove venite signori?" "Da Roma". "Ma chi, perdinci, vi ha segnalato questo posto?" "Un modello che si chiama Ambrogio!" "Ma lui è mio figliolo" fece la vecchia. "E costui faceva cenno d'un ottimo vino". "Non vi mancherà il vino", disse la donna, conducendoci — come una gazzella — alla famiglia Cerroni. Erano passati trent'anni da quando un non-italiano aveva pernottato a Civita! ». All'arrivo dei giovani danesi le tre figlie Cer-



Kristian Zahrtmann in un dipinto di Johan Rohde, eseguito a Civita d'Antino nell'estate del 1896. (Stoccolma, Nationalmuseum)

roni erano impastate di sonno sopra il telaio. “Casa nostra è a vostra disposizione!” esclamarono. “Grazie!” replicarono gli stranieri, “ma siamo sudati e temiamo di prendere un raffreddore all’ombra”. — “Non vi preoccupate, dentro c’è un buon focherello!”.

Siamo entrati a far parte della famiglia italiana più affettuosa che ho mai incontrato. Tutte e tre le figliole si spezzavano in quattro per servirci un pasto più gustoso possibile... In questo ambiente crescono le migliori qualità dell’essere umano!» confessava Z. all’amico conterraneo... « Siamo usciti a vedere il paesino, la fontana, il bellissimo piazzale, il palazzo rosso della nobile famiglia Ferrante. Ci meravigliò la presenza d’una pesante catena giacente fuori del portale d’ingresso. Essa era stata messa lì — spiegava la gente — in occasione del pernottamento di re Ferdinando Secondo ».

I due pittori decisero di tornare a Sora per prendere i bagagli e recarsi di nuovo a Civita il 5 giugno ove avevano pattuito un periodo lavorativo ad ottime condizioni, in casa Cerroni presieduta dalla fiera e prestante vedova Domenica*.

La seconda salita fu ben più facile della prima, malgrado il peso dei bauli e delle casse, ma lo spirito del benessere fece dimenticare ogni strapazzo. L’ospitalità a braccia aperte da loro ricevuta, spinse ulteriormente la voglia creatrice; l’aria pura e fresca fece respirare i polmoni, dando ossigeno all’operosità. E poi: i costumi femminili, le scale, il movimento dei corpi umani, i gesti espressivi dei gruppi, tutto ciò offriva motivi infiniti all’occhio artistico di Z., fanatico cultore dell’abbondanza fisica femminile e della

stoffa tangibile. Skovgaard invece estendeva la sua tematica ai soggetti paesistici. Tavolozze, colori e pennelli furono ininterrottamente in uso, l’euforia del buon umore aumentava il ritmo lavorativo. La cornice preferita erano le curve gradinate che portavano giù dalla casa Cerroni, con in fondo l’arco e la bassa inferriata rettangolare. L’acqua non esisteva nel paese, per cui ragazze e donne sposate scendevano e salivano continuamente con le conche vuote e piene tra la zona abitata e la sorgente sottostante. L’arredamento di casa Cerroni, annota Z., era semplice e di buon gusto; tutte le stanze erano a volta e pulitissime, e fuori si apriva la natura sotto un sole splendente. Un’infinità di luce cangiante illuminava vallata e montagna.

Sono come un « documentario istantaneo » le immagini naturalistiche, tratte dalla vita giornaliera di Civita. Un « filmato fermo » relativo a qualsiasi tipo di azione vitale. Gli argomenti sono tra l’altro: « Fanciulle che portano calce per riparare la dimora del sindaco », « Ragazzi con rami d’oliva », « Scena familiare », « Uva vedova », « Tessitrice », « Ambrogio », « Vicolo in Civita », e più tardi « portatrici d’acqua ». La prima scena mostra tre ragazze briose e scherzanti tra di loro, mentre scendono con le loro ceste vuote. Quella al centro dava lo spunto al quadro: « Essa era capace di ridere tanto che gli occhi e la bocca sembravano che scoppiassero. Aveva la testa come quella della Venere di Milo ed abbondava di obesità femminile! » Z., che eccelleva appunto nella resa della carne muliebre, aveva trovato il suo ideale. Senonché, la giovane contadina si ribellò contro il pittore, che in cambio dovette sostituirla con una magra spilungona. Lo sfondo dello scenario era per i dipinti dello Z. preferibilmente la gradinata curva che partiva (e che tutt’oggi si snoda) attraverso l’arco di casa Cerroni, girando in giù davanti allo spettatore. Questa immagine rimane come *leitmotiv* durante i numerosi sog-

* Il marito garibaldino, insieme al di lui fratello sacerdote, erano stati ammazzati, a scopo di rapina, nel 1861.

giorni zahrtmanniani a Civita. Egli aveva trovato il suo Eden terrestre. Non perché codesto paesino abruzzese — confinante con il Lazio — fosse l'unico in fatto di costumi, ma a causa dell'atmosfera locale dovuta all'indole gentile e nobile degli abitanti. Civita sarà il posto di lavoro estivo per lo Z., quasi annuo, dal 1884 fino al 1911. Gli fu commesso persino il compito di decorare la sala da pranzo nel palazzo Ferrante in una specie di stile « Liberty », con rose bianche su fondo pompeiano. Il soffitto rosa fu dipinto con ghirlande d'oliva. Uno strano miscuglio di elementi ottocenteschi eseguiti grossolanamente da un paio di apprendisti su indicazioni del maestro. Codesto insieme ornamentale andò purtroppo distrutto sotto le macerie del terremoto d'Avezzano.

Una schiera di artisti danesi (oltre allo svedese Karl Isakson ed al norvegese Kristoffer Sinding-Larsen) seguirono l'esempio di Z. e Skovgaard: Peter Hansen (incisivo interprete del paesaggio), Tom Petersen, N.P. Mols, J. Wilhejelm, G.F. Clement, S. Danneskjold-Samsøe (autore d'un'ampia monografia su Z.), P.S. Christiansen, P.S. Krøyer (brillante colorista), Johannes Kragh ed altri. Vicino allo Z. fu il pittore e *designer* Johan Rohde (Randers, Jutlandia, 1856-Copenaghen 1935), che lavorò a Civita nell'estate del 1896. Cito qualche brano tratto dal diario relativo al secondo viaggio italiano, pubblicato dal figlio Peter (1985):

« Civita d'Antino, 4 luglio. Lasciai Roma ieri mattina insieme a Z. e Sinding-Larsen, giungendo a Civita in groppa all'asino, all'ora di coricarsi. Grandi ovazioni allo "scopritore" di Civita... Abito presso la famiglia Cerroni, composta d'un fratello e di tre sorelle di mezz'età... Per quanto le donne praticamente non hanno mai lasciato la portata d'occhio di Civita... esse governano la loro casa in una maniera assai garbata. Sia la cucina che il servizio sono perfetti ed il tono conviviale è squisito e dignitoso ».



Kristian Zahrtmann, *Ambrogio*. Dipinto su legno 1883.
(Copenaghen, Collezione Hirschsprung)

Già lo stesso giorno il Rohde iniziò a dipingere il ritratto di Z... Costui « naturalmente teneva modella da ieri ». Il motto di Z. — informa Rohde (in seguito R.) è: « al diavolo la natura, mi bastano gli esseri umani! » R. mette in risalto il comportamento riguardoso ed educato del ventitreenne Sinding-Larsen. Questo pittore dovrà — tra parentesi — eseguire il mio ritratto da ragazzino, del 1917, seduto su d'una panchina in un giardino di campagna!

In casa Cerroni, constata R., sono appesi dipinti di Krøyer, Skovgaard e dello stesso Z., e sulla tavola è esposta una raccolta di fotografie di alcuni danesi più o meno noti insieme ai loro parenti. Per quanto riguarda la varietà gastronomica il R. ci offre un elenco « pittorico » dei piatti, diretto alla madre in Danimarca: « A prescindere dalla prima colazione alle ore 7 abbiamo due pasti principali, l'uno a mezzogiorno e l'altro a sera verso le 8,30-9; gli italiani stanno soltanto due volte a mensa. Per colazione vengono serviti quattro piatti, la domenica e nei giorni festivi (e ce ne sono tanti qui in Italia) anche cinque o sei portate. A sera i piatti sono tre. Il tutto si bagna con vino a piacere, di impareggiabile qualità. La famiglia possiede le proprie vigne e l'uva viene pigiata ed il vino stagionato nella cantina sottostante la casa. Il vino, che beviamo, ha tre anni ed è indubbiamente d'una annata eccezionale. Esso è di color sherry e ha il sapore del sauternes; viene servito direttamente dalla cantina in caraffe coperte da rugiada, dovuta alla freschissima temperatura.

Che cosa mangiamo? Oggi, come tutti i giorni, una minestra: semolino o pastina in brodo, oppure stracciatella all'uovo. Il nostro brodo con polpettine di farina e carote, qui non si conosce. Segue carne di pecora salata con fagiolini, ottima, senonché la servono tutti i giorni. Non ho mai visto carne bovina a Civita. Poi quaglie arrosto. Ricotta (una specie di latte rappreso a sagoma di budino) —

molto rinfrescante — ed infine frutta di stagoine, che conclude ogni pranzo. Riguardo al condimento dei cibi c'è da osservare che non si usano mai salse di farina colorate qui in Italia, sia per carne o pesce, e neanche per confettura... ». Un piatto assai diffuso si chiama fritto misto, composto di carciofi, carote tagliate a fette, pezzetti di cervello di pecora, zucchine con i fiori, raccolti di mattina presto quando sono ancora chiusi. Ora la nostra ragazza urla « pranzo »... « Quel giorno tra l'altro è servito prosciutto affumicato di due anni, "una nota specialità presso gli italiani". Poi il R. descrive la frittata. Di pesce si mangiavano piccole trote molto saporite, ma senza contorno. Il burro non si conosce da queste parti. Nei giorni di festa c'è in genere qualche sorpresa, un budino o qualcosa di simile ».

Nel suo *flash back* sulla famiglia Cerroni Z. descrive l'andamento d'un pasto nel salotto: la figlia maggiore serviva il brodino mentre l'anziana, rappresentativa padrona di casa si metteva a sedere accanto al pittore per chiacchierare con lui. Questa abitudine si ripeteva regolarmente a mezzogiorno. Diventammo dei buoni amici e tutta la popolazione del paesino lo considerava un onore per la casa Cerroni d'aver ricevuta la visita d'uno straniero... Il capofamiglia era stato un facoltoso vignarolo, che — secondo l'usanza di allora — teneva i soldi nel tiretto della scrivania (essendo lontana ed irraggiungibile la prossima banca!) ».

A proposito dello spettacolo giornaliero intorno a lui Z. scrive:

« Ora al lavoro — motivi dappertutto, a cominciare con la vista dalla mia finestra; laggiù era il mio posto fisso ove dipingevo le figure di passaggio. La maggior parte dei duemila abitanti della cittadina sfilavano davanti a me, strada facendo verso la raccolta del grano, per smacchiare legna

nei boschi in alta montagna o per prendere acqua di fonte... Un giorno passava un'allegro corteo: uno dei facoltosi contadini aveva finito la raccolta. I suoi braccianti e garzoni, insieme alle ragazze, avevano legato il padrone al suo somaro con delle corde resistenti. Essi suonavano la fistola, battevan tamburelli, danzavano intorno a lui, ridevano e facevano gran frastuono. Soltanto al momento in cui il contadino aveva offerto vino in abbondanza a tutti quanti», il prigioniero fu liberato. Un vero e proprio tiaso dionisiaco, trasformato in costumi contemporanei!

« Mentre stavo dipingendo le portatrici di calce — continua lo Z. — « passò un vecchietto. La tela odorava di colori freschi. Tanto era convinto il vegliardo della "santità" del mio dipinto, che si piegò in avanti per baciare la guancia della fanciulla al centro. Egli conosceva soltanto le sacre immagini delle chiese! Non perdetti tempo per asciugare le sue labbra appiccicose d'impasto velenoso. La scena si ripeté un paio di volte con altre persone ».

Per quanto riguarda la voce « immagine sacra » Z. realizzerà nel 1893 il tema della Madonna col Bambino in base ad un bozzetto anteriore d'una madre civitana tenente il suo bimbo sulle ginocchia. Il dipinto fu poi consacrato dal vescovo con grande festività, nella chiesetta di S. Maria, (in seguito trasferito alla chiesa di Söborg, Copenaghen Nord).

Retrocediamo ai ricordi della prima sosta a Civita: « La raccolta del grano era bellissima a vedere: le ragazze portavano la ricchezza dorata alle aie intorno al paese e — una volta liberate dai loro carichi — tornavano a braccetto in gruppi di tre o quattro, cantando a sguarciagola; le loro voci unisone davano eco nella vallata. Pian piano i fieri buoi bianchi erano spinti in giù dai pascoli montagnosi, per la trebbiatura... Sei o otto bovini erano aggiogati insieme per togliere il grano dalle spighe con i loro pesanti



Kristian Zahrtmann - Portatrici di calce, dipinto ad olio. Civita d'Antino 1883. (Copenaghen, Collezione Hirschsprung)

zoccoli. Tutta l'attività si concentrava intorno alle aie. I contadini univano il frumento con grandi scope, agitando la raccolta di modo che il vento portasse via la pagliola. Giungevano i frati mendicanti con i loro sacchetti. Poi la paglia era portata alle stalle per l'inverno.

Alla raccolta seguivano le feste religiose: il due, tre e quattro agosto: Sant'Antonio, S. Maria Addolorata e San Lidano. Ogni giorno c'era una grande messa e lunghe processioni. San Lidano era la festa principale. Tutti erano in

pompa magna e tutti i santi venivano tirati fuori. Una commovente devozione dominava il popolino. Il fatto di portare i santi era considerato come un atto di penitenza, che cresceva d'entità secondo l'importanza del santo.

... Quando la processione aveva attraversato l'intero paese, raccogliendo fiori freschi dalle finestre, la festa era all'apice. Due bande accompagnavano il corteo lungo strade e vicoli. I santi minori salutavano quello protettore. L'incenso saliva verso il cielo, l'ostia era mostrata alla gente del paese, la benedizione veniva distribuita, accompagnata da colpi di cannone... ». Codesta splendida sceneggiatura fu eternata da Z. in un grandioso dipinto, in parte eseguito durante la manifestazione, in parte dopo le festività, allorché il vescovo mise a disposizione del pittore le immagini dei santi ed il baldacchino, per facilitarli la fedele esecuzione. Più tardi, ossia nell'anno 1900, Z. arrivò a Civita con un paio di giovani allievi per partecipare alla grande festa del nuovo secolo. Ahimè! Il 30 luglio, mentre Z. stava dipingendo la signora Caterina, arrivò Carluccio, mezzo addormentato in groppa all'asino, portando la sconvolgente notizia dell'assassinio di re Umberto I. Tutto l'entusiasmo svanì — nessuna danza in costumi, niente girandola.... « In casa Cerroni » — narra Z. — « soltanto noi danesi ed il fratello del padrone, che era capitano dell'esercito, mangiavamo carne, il resto degli abitanti era costretto a digiunare, per cui avevano l'aspetto malaticcio e deluso, con occhiaie, e l'aria sofferente. La gioia si tramutò in lutto nazionale ».

Z., che rimase scapolo, visitava Civita quasi ogni estate dal 1900 al 1911. Lo vediamo al lavoro in un autoritratto all'aperto, circondato da civitani incuriositi. Il capo calvo è coperto da un cappello di paglia a larga tesa.. Sul corpo tarchiato porta pantaloni scuri, camicia con farfallina ed una giacca chiara. Quando egli chiacchierava con i compa-

gni danesi si distingueva il suo accentino leggermente « cantante », caratteristico per la cadenza dialettale bornholmese. Durante il suo ultimo e solitario viaggio in Italia, avvenuto nel marzo-aprile del 1913, Z. dovette rinunciare ad una tanto desiderata « scappatina » a Civita, a causa della fredda stagione e delle gambe deboli. In un certo momento pensò di sistemarsi nella torre medievale civitana, ma poi cambiò idea. Scelse per la sua dimora copenagheese la nostalgica denominazione di « Casa d'Antino ».

Kristian Zahrtmann danese ed Anders Zorn svedese avevano, come interpreti visuali, una caratteristica in comune: il culto materiale del corpo femminile, per il primo un oggetto anatomico, per il secondo una testimonianza dell'incanto sensuale.

* * *

Facciamo un salto in avanti di circa mezzo secolo. Dopo la collocazione della prima lapide del 1932, composta in lingua italiana, ecco la seconda, in danese, dedicata alla memoria di Zahrtmann. Un gruppo di connazionali è radunato per festeggiare, insieme agli amici locali, il ricordo dello « scopritore » di Civita, suo Cittadino onorario. Promotore della seconda lapide, in granito nero bornholmese, — omaggio della cittadina natia — era il direttore uscente dell'Accademia di Danimarca, il professor Otto Norn. Oltre al suo successore erano presenti il segretario scientifico (ossia il sottoscritto), i disegnatori Ebbe Sadolin e Hans Bendix, l'incaricato d'affari dell'Ambasciata di Danimarca, alcune signore e membri della colonia danese, nonché la direttrice del Museo Thorvaldsen. Non poteva mancare l'ultimo allievo di Z. sopravvissuto, il pittore Axel Simonsen. Da parte italiana il soprintendente ai monumenti, prof. Guglielmo Matthiae e consorte onoravano la solenne manifestazione con la loro presenza. Dalle autorità locali erano

giunti il sindaco Innocenzi e l'on. Fabriani. L'ultima modello dello Z., ancora in vita, di nome Enrichetta, indossava il suo vecchio costume. Ci furono discorsi da parte ufficiale italo-danese e canti del luogo in un'atmosfera folkloristica di tempi memorabili in cui la popolazione civitana ed i pittori nordici erano vissuti in una amicizia leggendaria. Dopo lo scoprimento della lapide l'avvenimento fu celebrato in casa Cerroni, che aveva mantenuto la tradizione come « locanda artistica » per gli amici ultramontani. Le bandiere tricolori e di croce bianca in campo rosso fiancheggiavano le lapidi commemorative ed in terra era posta una corona d'alloro. In questo spirito fraterno si creava un gemellaggio fra Civita e Rønne, due minuscoli punti sulla carta geografica, illuminati da un fuoco magico di simpatia umana.

Sul simposio zahrtmanniano scrisse il suddetto disegnatore ed amico Ebbe Sadolin nel quotidiano copenagheese « Berlingske Tidende » il 29 settembre del '59 un elzeviro dal titolo « Una giornata danese in Italia ». Ne cito uno stralcio: « Durante i mesi estivi è stata sistemata una pensioncina nella casa di Z. e per i fortunati c'è persino alloggio nella propria camera da letto del pittore. Essa ha soffitto a volta con immagini stellari e sulle pareti sono dipinti scudi con altrettanti nomi degli artisti ivi attivi all'epoca dello Z.. La saletta appresso è decorata con profili di Krøyer.

Nel giorno dell'inaugurazione la mensa d'onore fu servita nella grande sala da pranzo, dominata dalla « Madonna contadina » dello Z. (variante); sulle altre pareti sono appesi dipinti di Krøyer, Clement e Johannes Kragh.

Per quanto i soggetti di questi quadri siano italiani, essi emanano un tono prettamente nostrano. Ciò non valeva per quanto riguarda il menù tipicamente locale, nel suo splendido ed abbondante contenuto mediterraneo, testi-



Kristian Zahrtmann, Portatrici d'acqua. Civita 1889.
(Copenaghen, Collezione Hirschsprung)

monianza d'una genuina ospitalità: antipasto, spaghetti, pesce, arrosto, formaggi, torte e frutta, il tutto bagnato da un delizioso vino abruzzese.

A questo punto il professore (l'on. Arnaldo Fabriani) tenne il suo discorso ispirato, dopodiché lo storico d'arte Jörgen Hartmann, abitante a Roma, espresse la gratitudine degli ospiti. Allorquando si sparse la voce, che il coro del luogo in un secondo tempo ci avrebbe intrattenuto con un suo intervento canoro, Hartmann ebbe il pensiero brillante nel dimostrare, che anche noi possediamo il dono del canto, intonando alla fine del discorso il noto inno augurale: « Og dette skal vaere... », ossia « questo dev'essere in

onore di (Mimmi ed Achille Cerroni), e guai a chi non brinda alla loro salute ». Il gruppetto connazionale partecipava alla meglio (al canto)... Quando poi ripetevano le strofe « bravo, bravissimo — bravo bravissimo, bravo, bravo, bravissimo », gli italiani applaudivano spontaneamente... La festa continuava con l'esibizione del coro, raggruppato sullo sfondo della torre di difesa medievale... circondato dalla gente del paese: matrone corpulenti dai capelli bianchi, che si presentavano come figlie e nipotine delle modelle zahrtmanniane. Un omone s'avvicinava al pittore Axel Simonsen, ricordandogli che egli trent'anni prima aveva posato per l'artista... ».

Non poteva mancare un ampio servizio sul giornalino della cittadina natia dello Zahrtmann, « La corriera di Bornholm » (« Bornholms Tidende »), illustrato con immagini d'attualità. Anche « Il Messaggero » di Roma rese omaggio a codesta meritevole manifestazione (22 sett.). Sul quotidiano bornholmeso ebbi a scrivere: « Il presidente dell'Ente Pro Loco on. A. Fabriano ha fatto miracoli da quando visitai Civita due anni fa. Egli ha promosso la coltivazione floreale nel paesino di montagna che finora era un deserto di pietra: gerani sui balconi e sui davanzali. Tutto è stato ripulito lassù ».

Purtroppo l'indimenticabile stretta di mano fra Sud e Nord ebbe un triste epilogo. Durante un successivo soggiorno a Civita, il dottor Egon Drostby — già delegato in carica della « Società Danese » (Det danske Selskab) a Copenaghen — chiese in prestito ai discendenti Cerroni tre dipinti (due bozzetti di costumi e un soggetto figurativo) di Clement ed un paesaggio di Tom Petersen, da esporre « in una mostra » (così fu il pretesto) nella capitale danese. Convinti della buona fede del richiedente, Mimmi ed Achille Cerroni misero ben volentieri i quadri a disposizione allo scopo in parola. Passato il termine prestabilito

i prestatori sollecitarono, con dovuta pazienza e squisito tatto, la restituzione delle opere d'arte a loro appartenenti. Per lunghi mesi il Drostby si scusò con presunte difficoltà doganali, malgrado la recente stesura d'un accordo culturale fra i due paesi! Per farla breve: un bel giorno Achille si presentò all'Accademia di Danimarca, da me gestita durante le vacanze estive del direttore. Il signor Cerroni era esasperato. Il Drostby — disse — non avrebbe dato nessun segno di vita da molto tempo. Costui ovviamente faceva finta di provvedere al necessario, non avendo alcuna intenzione di rispedire il materiale « espositivo ». Finalmente, dopo ripetuta insistenza giunsero i dipinti del Clement ai legittimi proprietari, mentre il soggetto paesistico civitano rimase in Danimarca. Come compatriota del « prestatore » (ora defunto) mi vergogno di fronte a tale comportamento da parte d'un capo ufficio del ministero danese della pubblica istruzione.

Molta acqua è passata attraverso la valle del Liri, celebre per il suo aromatico miele. Il ricordo di Zahrtmann e i suoi compagni è tuttora vivo a Civita. Un paio di giovani artisti nordici hanno recentemente creato un centro « Civita-Dan » sotto un aspetto contemporaneo d'avanguardia. Le stradine civitane portano i nomi degli « scopritori » danesi, a volte con qualche lieve errore ortografico. Il 21 agosto 1988 fu inaugurato a Civitella Roveto — a cura dell'Associazione Pro-Loco — una mostra didattica, tra l'altro dedicata al « gruppo Zahrtmann ». Codesta ammirevole iniziativa costituisce una nuova testimonianza dei legami culturali, tuttora esistenti tra il paesino abruzzese e la terra natia di Kristian Zahrtmann.

JÖRGEN BIRKEDAL HARTMANN

BIBLIOGRAFIA

Riv. « Tilskueren », Copenaghen, febbraio 1908, pp. 186-193, figg.; *Kristian Zahrtmann, en Mindebog* (lettere), a cura di F. HENDRIKSEN, Köbenhavn 1919 (in danese); Riv. natalizia « Juleroser », 1917 (rifer. incerto); S. DANNESKJOLD-SAMSÖE, KRISTIAN ZAHRTMANN. Kbhvn. 1942; Johan ROHDE, *En malers møde med Italien* (L'incontro con l'Italia d'un pittore), a cura di H.P. Rohde, Kbhvn. 1985.

Album Zahrtmann (raccolta H. Bruun), Copenaghen, biblioteca della R. Accademia di Belle Arti. Mostra « Opere scelte eseguite a Civita d'Antino », Kunstforeningen, Copenaghen, marzo 1908 (catal. in lingua danese).

Le traduzioni dei testi danesi sono in parte riassuntive e comunque libere.

Ringrazio la signora Ellen Margrethe Andersen dell'Ambasciata di Danimarca per aver messo a mia disposizione un prezioso materiale relativo all'attività della « scuola zahrtmanniana » ed alle recenti manifestazioni di Civitella Roveto.



I «Deutsch-Römer» tra la memoria del mito teutonico e la realtà del paesaggio romano-italico

« Sensucht ». Nostalgia. Da cui un preciso assoluto richiamo. « Conosci tu il bel paese? ». Ed ecco gli artisti, i poeti nordici, scendere le Alpi per venire dove fioriscono i limoni. J. W. Goethe capofila e banditore. Né fecero eccezione coloro che verranno poi definiti « tedeschi-romani », e che una mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna ha ripresentato di recente. « I Deutsch-Römer. Il mito dell'Italia negli artisti tedeschi, 1850-1900 ».

Sono quattro i campioni prelevati da quel mezzo secolo ricco di tante esperienze. Arnold Böcklin (1827-1901), svizzero di Basilea, e i tedeschi Anselm Feuerbach (1829-1880), Hans von Marées (1837-1887), Adolf von Hildebrand (1847-1921), scultore. Tutti uniti tra loro da molteplici rapporti, e da quella comune idea. Con loro, in particolare, pure Hans Thoma, Franz von Lenbach, Max Klinger. Essi non avrebbero potuto dimostrare, durante la propria esistenza, una maggiore fedeltà verso la sognata terra dell'ispirazione. Feuerbach morì a Venezia, Von Marées a Roma, dove riposa nella poetica pace del Cimitero Acattolico al Testaccio. Böcklin chiuse invece gli occhi nella prediletta dimora di Fiesole.

Quanto alla qualità, alle finalità della loro arte, i saggi del ponderoso Catalogo dicono che la discussione è tuttora aperta. Si tratta, in ogni caso, di opere di straordinario interesse, anche se il primo impatto, e ovviamente mi riferisco alle opere esposte in quella mostra, dimostra

che la visione diretta dei dipinti, al di là di qualsiasi normale perplessità, non riesce ad adeguarsi, sul momento, a certa nostra struttura temperamentale. Si avverte che spesso la « natura » italica è riuscita a fare soltanto da catalizzatore. A far venir fuori, cioè, quello che gli artisti avevano già dentro per diritto di nascita: l'animo, l'istinto germanico.

Così molti di quei paesaggi finirono per venire popolati dalle creature fantastiche del mito. Fuori del tempo, fuori del mondo. Fauni e centauri, nereidi, tritoni e unicorni. Mentre altre opere salivano sul pennone più alto del simbolismo. Della celeberrima « Isola dei morti », della quale Böcklin diede ben cinque versioni, si appropriò addirittura la psicanalisi. Anzi venne considerata la raffigurazione con più dirette corrispondenze psicanalitiche, dopo « L'incubo » di Füssli. Dai Nazareni, esposti in queste medesime sale otto anni fa, per una mostra che in certo senso si è voluta considerare propedeutica dell'attuale, il salto è stato veramente repentino, ed ha colto di sorpresa. Il giorno dell'inaugurazione alcune signore, anch'esse impreparate di fronte all'impronta « barbarica » di questo furore pittorico, non avevano fatto grazia nemmeno alle carnose « Peonie » di Feuerbach.

C'è sì il paesaggio italiano, in questi dipinti, mediato tuttavia attraverso i grandi temi mitologici. Tradotti, a loro volta, con sentimento puramente « tedesco ». Un mito che, per altro verso, può dimostrarsi peso non lieve nel far da supporto all'ispirazione. In molte opere si avverte infatti un tormento non placato, l'effetto di una missione andata in parte delusa. Qualcosa che sfugge. E un'arte che a volte si dibatte nell'impossibile avvento di una nuova Rinascenza, nella continua pendolare attrazione tra antico e moderno. Tanto da sfuggire spesso al « contemporaneo ». Eppure quei pittori seguirono anche l'arte moderna. Pre-



H. Von Marées, *Il centauro Chirone e Achille*, 1883.

sero, anzi, dove poterono, facendoli propri, motivi, figure, atteggiamenti altrui. Von Marées non nascondeva l'ammirazione sconfinata per Michelangelo e Raffaello, per il Signorelli di Orvieto. Ma Feuerbach gettava un occhio pure a Delacroix, a Bouguereau, a Makart. Parigi era pur

sempre presente. Magari come esplicito termine di polemica. Quanto a Böcklin, la sua ispirazione indiretta risulta più composita, e prende le mosse dalle fonti pittoriche più variate. Dai grandi Fiorentini ai Fiamminghi, da Friedrich a Rottmann.

Venivano a visitare l'Italia, Roma, in cui l'esistenza appariva ancora « primitiva, incorrotta, antica ». Ma dietro a loro c'erano stati, a sospingerli, ad entusiasmarli, il Burckhardt della « Cultura del Rinascimento in Italia », e l'estetica di Schopenhauer, toccasana al dolore dell'esistenza. E c'era sempre Schiller, poeta-guida, autore di quell'Ode alla Gioia che l'ardimento di Beethoven aveva trasferito nel Coro della IX Sinfonia, per farne una specie di inno laico dell'umanità, in funzione anti-Marsigliese. E c'era pure, a fomentare, la Monaco letteraria di Massimiliano II, con Paul Heyse ed Emanuel Geibel. Un Heyse poeta, e grande « italianista », che arrivò perfino a tradurre in tedesco un buon numero di sonetti romaneschi di G. G. Belli. Continuando nelle analogie temporali e artistiche, riusciamo perfino ad affacciarci su alcuni lieder di Platen-Brahms. E si potrebbe continuare ancora a lungo.

Una ridda di idee e di colori, come si vede, in cui tutto e comunque finisce per ricongiungersi. Una complicata vicenda di ispirazioni e suggestioni, che naviga pur sempre in un mare di idealismo, in una pittura splendidamente caratterizzata. Quella di Feuerbach, tormentato, introverso, che più degli altri rimane incastonato nel proprio tempo. Aveva avuto, successivamente, per compagne, due famose modelle nostre, la Nanna e Lucia Brunacci. O di Hans von Marées, dalla limpida ispirazione. Un'arte paesaggistica, la sua, che qualcuno ha voluto definire « eroica ». Incantati, difatti, i suoi Paesaggi romani, con particolare riguardo per quello « Studio sul terreno delle Terme di Caracalla », in miracolosa simbiosi con la natura.



A. Feuerbach, *Bambini che si azzuffano*, 1860.

Quanto a Böcklin, maggiormente dotato di genio pittorico, e il più « citato », il più quotato, è lui soprattutto che scaraventa nel mondo dell'arte quei mitologici abitatori. Condivideva però talmente bene i nostri usi che, una volta rientrato dalla navigazione nel remoto, andava, sicuro e deciso, a rifugiarsi nell'« isola dei vivi », all'osteria. E osteria romana. Come racconta pure Alberto Savinio in una brillante, ironica biografia di Böcklin, quasi parafrasi di biografia, ma sempre informatissima. Giorgio De Chirico, fratello di Savinio, dedicò a sua volta a Böcklin un misurato saggio ammirativo. Non primo né ultimo degli artisti che vennero attratti dalla estrema vitalità o dalla forza contemplativa delle creazioni del pittore di Basilea.

Nella Roma fine Ottocento, che Böcklin frequentò molto, quella « ammirazione » fece vari proseliti. Sartorio, Giuseppe Cellini, Mario De Maria, fino agli inaspettati « centauri » di un dipinto di Enrico Coleman, e a certe visioni cambellottiane. E qualcuno vorrà metterci dentro anche Nino Costa. Un'influenza, quella dei motivi böckliniani, che riuscì a farsi avvertire fino a livello popolare, alle cartoline illustrate. Se ne realizzarono moltissime, alcune delle quali risultano veramente belle, fuori del comune. Come il biblico Catalogo della Mostra non manca di documentare, in abbondanza.

Ma, allora, tutti con l'impronta di quel pittore, i fauni e i centauri che andavano in quegli anni per il mondo delle arti? Tra i fauni potremo salvare, almeno, quello, molto accalorato e sognante, di Mallarmé, ne « L'après-midi d'un faune », che Debussy trasferirà poi nella sua delicata partitura? Per restare in campo letterario, c'è invece da osservare che D'Annunzio non dimostrò eccessiva simpatia per Böcklin. « Un settentrionale che ha allucinazioni nostalgiche del mondo mitico. Colore violento e intero, ma

nessun senso del colore — un'aspirazione vana verso l'energia e un disegno fiacco. Un senso confuso del mistero sacro. La visione della Bellezza gli è negata. Le sue donne sono brutte... ». Eppure Gabriele dovrà avere anche lui un fatto molto personale con un centauro, quello della « Morte del cervo ». Mentre un poeta di poco più tardo, Guido Gozzano, farà menzione con due versi festosi del grande pittore svizzero-tedesco. « Tra le sirene che Böcklin gittava / nel fremito dell'onde verdazzurre... ». Una citazione che offro a mia volta in omaggio agli organizzatori di una non facile, e perciò tanto più straordinaria mostra.

LIVIO JANNATTONI



La rappresentazione all'Ariccia nel 1673 dell'*Adalinda* di P. S. Agostini



La notizia della felice conclusione delle non facili trattative per l'acquisto del Palazzo Chigi di Ariccia da parte di quell'amministrazione comunale per destinarlo ad attività culturali ha richiamato l'attenzione su uno storico e monumentale edificio che, risalente al medioevo e alla insigne casata romana dei Savelli, fu portato a compimento nel tardo Seicento dalla famiglia di Alessandro VII sulla magnifica berniniana Piazza di Corte: un edificio che in questi ultimi secoli è stato al centro di una vita artistica e culturale degna di nota.

Un episodio particolarmente interessante di questa vita è stato la rappresentazione di una commedia musicale, il *Tirinto*, con cui un'Accademia del tempo, quella chigiana degli Sfaccendati, volle nel 1672, in occasione della abituale villeggiatura d'autunno, dare inizio alla sua attività teatrale, per la musica di un noto compositore quale Bernardo Pasquini. Su tale rappresentazione ho già avuto modo di intrattenermi¹. Ma è il caso di riferire, dagli atti dell'Accademia conservati tra i manoscritti della Biblioteca Vaticana², che gli Sfaccendati, incoraggiati dal successo

¹ R. LEFEVRE, *Il « Tirinto » di Bernardo Pasquini all'Ariccia (1672)*, in «Lunario Romano 1986. Musica e musicisti nel Lazio», Roma 1985, pp. 237-268.

Per la secentesca Accademia romana de *Gli Sfaccendati* si veda dello stesso in «Studi Romani», VII, 1960, nn. 2 e 3, pp. 154-165 e 288-301.

² *Registro di tutti gli atti e determinazioni che si fanno dagli Accademici detti li Sfaccendati* in Vat. Lat. 14137, ff. 170 e ss.

della loro iniziativa, si affrettarono, il 27 novembre dello stesso 1672, a mettere allo studio la « fabbrica di un Teatro per non dover sempre incomodare il palazzo del fratello Provveditore [il principe Agostino Chigi], come ancora per haver luogo più capace della sala dell'Ariccia per rappresentare le commedie ». Il proposito non ebbe concreto seguito, ma, nell'attesa che si presentassero più favorevoli occasioni per così impegnativo programma, i « fratelli » accademici non rinunciarono ad una nuova rappresentazione per la villeggiatura autunnale del 1673, sempre in Ariccia.

Infatti il verbale della riunione tenuta dagli Sfaccendati nel Palazzo Chigi di Roma, a Piazza Colonna, il 12 marzo del seguente anno 1673 registra che « si lesse il soggetto del nuovo dramma per la villeggiatura del mese d'ottobre prossimo avvenire, e fu approvato unanimi consenso et nell'istesso tempo tutta l'Accademia ordinò al fratello Gio. Filippo Apollonio d'Arezzo et al fratello Giulio Monteverchio che d'accordo andassero facendo la compositione per haverla pronta a tempo debito. Né vi fu chi replicasse di loro ». Il verbale non specifica il soggetto su cui dovevano lavorare i due incaricati: esso sarà indicato solo in una successiva riunione sotto il titolo di *L'Adalinda*. Ed effettivamente sotto questo titolo sarà dato alle stampe il libretto dell'opera: *Gl'Inganni innocenti ovvero l'Adalinda favola drammatica musicale composta e fatta rappresentare da gli Accademici Sfaccendati nell'Ariccia per la Villeggiatura dell'autunno l'anno 1673*³.

³ Esempolari del libretto dell'*Adalinda* sono in Bibliot. Vaticana, Ferraioli VI 612 e Chigi VI 1148/2 e in altre biblioteche, tra cui la Casanatense. Da una annotazione a matita del citato Ferraioli risulta che questa commedia in musica fu rappresentata anche a Bologna nel 1675 (rifer. all'Allacci, 2 col. 724 e a Milano nel R. Ducal Teatro nel 1679).

**GL'INGANNI
INNOCENTI**
ouero
L'ADALINDA
Fauola Drammatica Musicale
Composta, e fatta rappresentare da gl'Accademici SFACCENDATI
NELL'ARICCIA
*Per la Villeggiatura dell'Autunno
l'Anno 1673.*
DEDICATA
All'Illustris. & Excellentis. Signora
**D. MARIA VIRGINIA
BORGHESE GHIGI**
PRINCIPESSA DI FARNESE &c.

IN RONCIGLIONE. 1673.
Con licenza de' Superiori.

Il libretto, come allora usava, non porta il nome degli autori, né del testo né della musica. Ma, per il testo, sono gli atti dell'Accademia ad indicarne i nomi appunto nell'Apollonio e nel Monteverchio. Per quanto riguarda il primo noi conosciamo l'abate aretino Giovanni Filippo Apollonj come poeta e drammaturgo molto attivo e apprezzato ai suoi tempi, la cui multiforme figura è stata rievocata nel 1977 su questa stessa *Strenna* da F.M. Apollonj Ghetti rivelatosi suo tardo pronipote; egli fu, tra l'altro, autore di libretti recanti la firma di musicisti allora di larga fama. Di lui proprio nel carnevale di quell'anno a Roma era stato rappresentato l'*Astiage*, e il conte d'Alibert, che nel 1669 aveva dato vita al famoso Tordinona, così ne aveva scritto: « Cette comédie eût un très grand applaudissement dans mon théâtre. L'auteur de cet ouvrage est l'auteur plus en crédit que nous avons ». Conosciamo anche il conte Giulio Monteverchi da Fano, annoverato dalle cronache contemporanee tra « i più saggi letterati che in quel tempo facessero dimora in Roma ». Egli era stato associato all'Accademia, dopo un periodo di noviziato, proprio in quella seduta marzolina.

Si può dire quindi che l'incarico di redigere il libretto per la nuova rappresentazione ariccina fosse senza meno affidato a mani esperte, anche se, per prudenza, si ritenne opportuno mettere al loro fianco, per sollecitarli, un altro autorevole personaggio del tempo, associato all'Accademia sin dal 5 ottobre del precedente anno, il commendatore dell'Ordine gerosolimitano Filippo Altoviti da Montegrifone che, riferiscono i verbali, si premurò di accettare l'incarico « di molto buon animo »; dopo di che l'intera Accademia — sono sempre i suoi verbali a darne notizia non senza compiacimento — passò a ritemperarsi delle fatiche sostenute con una « lautissima cena » offerta, come di consueto, dalla « solita generosità del nostro fratello Depositario », cioè

dall'Eccellentissimo Sig. cardinale Flavio Chigi. A proposito del quale eminente porporato — che, pur dopo la morte nel 1667 dello zio papa Alessandro VII, mantenne molto alto il prestigio della sua casata — è il caso di tenere presente che fu lui a sostenere le non lievi spese delle rappresentazioni ariccine, anche se il palazzo e tutto il feudo castellano risultavano intestati al cugino don Agostino, capostipite del principesco ramo temporale della casata: e questo in conformità alla sensibilità artistica e culturale del cardinale, al suo mecenatismo e al suo amore per il fasto.

* * *

Intanto si era già posto mano all'allestimento della rappresentazione nel grande salone al piano nobile del vecchio palazzo Savelli, restaurato e ingrandito dai Chigi, lo stesso che l'anno precedente aveva ospitato il *Tirinto*⁴. A darcene notizia sono le copiose scritture contabili (libri mastri, mandati, giornali di cassa, giustificazioni) contenute nell'Archivio di casa Chigi depositato presso la Biblioteca Vaticana, quelle che offrono una interessante documentazione su queste rappresentazioni ariccine. A soprintendere ai lavori vediamo anche questa volta chiamato il più fedele e autorevole collaboratore del Bernini, l'architetto Carlo Fontana che all'Accademia era particolarmente legato per aver egli stesso sollecitato l'onore di « poter alzarne l'arme sopra la porta del suo studio », attribuendosi il merito di aver appunto « servito l'Accademia di modelli et altri disegni per far recitare all'Aricea il Tirinto » e offrendosi di « servir sempre gratis la medesima Accademia »⁵. Già ai

⁴ Sc. 6 per « la vettura di due carette di Roma alla Aricea sotto li 9 settembre per haver portati li telaryj della Commedia » (dai Conti di Casa Chigi più oltre citati).

⁵ R. LEFEVRE, *Gli Sfaccendati*, cit., p. 292.

primi di giugno il Fontana si reca in Ariccia « per pigliare le misure per il nuovo teatro della comedia ».⁶ un teatro per il quale si utilizzarono per quanto possibile le attrezzature residue della precedente rappresentazione del 1672, ma che ovviamente richiedeva di essere rinnovato e adattato alle esigenze della diversa sceneggiatura, sempre molto complessa per la sua ricchezza e per la artificiosità dei macchinari necessari alle spettacolari invenzioni del teatro barocco. Della assidua e fattiva presenza del Fontana sono testimonianza le sue firme in calce a molti rendiconti relativi a questa rappresentazione e anche un mandato di scudi 12,60, in data 14 dicembre, « pagati a Carlo Fontana nostro architetto per suo vitto e di un suo giovane che sono stati all'Ariccia per servizio della sudetta commedia ».⁷

Anche i signori Accademici Sfaccendati, proprio in contrapposizione alla loro denominazione, si dettero da fare per dare compimento ai loro propositi. Eccoli il 13 luglio di nuovo riuniti « per discutere sopra la qualità de' Musici per rappresentare l'Adalinda, nuovo dramma musicale per la Villeggiatura del corrente anno ». Evidentemente il libretto era già pronto ed era urgente provvedere alla scelta dei « musici », cioè dei cantanti a cui affidare le varie parti: una decisione non facile se gli stessi verbali annotano

⁶ La maggior parte dei conti relativi all'allestimento dell'*Adalinda* sono presso la Biblioteca Vaticana, Archivio Chigi, nelle Giustificazioni del Giornale del card. Chigi, voll. 489 e 490, riferentisi agli anni 1673 e 1674.

⁷ V. GOLZIO, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Roma 191c, p. 251, n. 1092. In questo suo lavoro il Golzio ha dato notizia di parecchi documenti riguardanti le due rappresentazioni ariccine, traendoli dal citato fondo Chigi (pp. 240-253), ma con riferimenti archivistici non corrispondenti all'attuale sistemazione di tale fondo. Tutto il materiale attende comunque una più esauriente ricognizione ed elaborazione.



Antiposta del libretto teatrale dell'*Adalinda* (1673).

che furono « proposti vari soggetti » e non mancarono le discussioni al riguardo. Si finì per varare la seguente lista:

- Sig.ri Giuseppe Vecchi e Giacomo Campalucci, donne
- Sig.ri Francesco Verdoni e Gio. Mattheo, innamorati
- Sig. Beatucci, primo vecchio
- Don Giovanni di Fachinetti, vecchia
- Sig. Coresi, Giroldo
- Tenor di fede, secondo vecchio.

E' il caso di tenere presente, con riferimento a questa lista, che in essa anche le parti di donna risultano assegnate ad uomini. Era una regola che risaliva ad una drastica norma cinquecentesca di Sisto V che, per motivi di moralità, aveva vietato ogni partecipazione femminile alle recite teatrali: disposizione che ingenerò un costume durato a Roma fino alla rivoluzione giacobina della fine Settecento e che in verità ebbe non pochi fautori ed esaltatori della sofisticata arte dei « castrati »⁸.

I musicisti scelti per la rappresentazione ariccina erano tra i più quotati al momento. Specialmente lo era il Verdoni che aveva al suo attivo numerose interpretazioni di successo in opere molto impegnative e che sappiamo aveva partecipato anche al *Tirinto* dell'anno precedente: lo stesso di cui, alla sua morte, avvenuta nel 1694, gli *Avvisi* dissero che era stato « musico di cappella che cantava di basso egregiamente ». Proprio perché questi artisti era-

⁸ A. ADEMOLLO, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Roma 1888, pp. 136 ss. E' il caso di tenere presente che proprio sotto il pontificato di Clemente X (1670-1676) ebbero a verificarsi delle eccezioni al divieto delle donne sulle scene, con particolare riferimento ai melodrammi rappresentati nel nuovo teatro romano di Tordinona, e questo per l'intervento della strapotente regina Cristina di Svezia, esule a Roma.

no molto contesi, non fu agevole impegnarli tutti, tanto che dieci giorni dopo, il 23 luglio, gli Sfaccendati dovettero riunirsi nuovamente per deliberare sulla sostituzione proprio del Verdoni: « mancando una parte di innamorato era necessario di pensare ad altro soggetto in luogo del sig. Francesco Verdoni del quale non si poteva far capitale. Et di unanime consenso fu mutata la parte al sig. Giuseppe Vecchi et gli fu data quella d'innamorato ch'era stata destinata al Parmegianino quando avesse voluto accettarla »⁹.

Sappiamo che il Parmigianino, richiesto da Giuliano Capranica e da Giovanni Antonio Bigazzini, accettò « molto volentieri » di assumere la parte di « innamorato », per cui i fratelli accademici poterono proseguire nel non facile lavoro di allestimento della rappresentazione, dividendosene, nella seduta del 20 agosto, i compiti: « due officiali deputati sopra le scene, due sopra li balli, due per servire le dame, due per assistere alle porte, due sopra li abiti, due sopra la musica »¹⁰.

⁹ Il Verdoni aveva anche cantato nel 1668, insieme al Vecchi, in una pastorale a tre voci eseguita a Frascati nella Villa Aldobrandini per iniziativa di Olimpia Aldobrandini principessa di Rossano. Sappiamo che nel 1667 nella famosa *Comica del cielo* del futuro papa Clemente IX aveva fatto le parti di Re Aladino e del Demonio, ma anche (e ciò può stupire) quella di una « vaga donzella » (ADEMOLLO cit., pp. 99, 105, 106, 169).

¹⁰ Curioso e interessante è un conto di sc. 24,70 in data 26 gennaio relativo alla fornitura di calzature per i cantanti, i ballerini e le comparse che avevano partecipato alla rappresentazione: vi compaiono il De Vecchi, il Parmigianino, i signori Coresi, Beatucci, Giacomo, Giovanni e Sifrido e i marinai. Il « calzolaro » fornitore risulta « assiduo nella Riccia per servitio dell'opera » 11 giorni. Non meno curioso e interessante è un conto di 41,30 scudi per « perrucche e perucchini », rossetto e bianchetto e « polvere di ciprio », il tutto procurato dal conte Capizucchi: conto

Per quanto riguarda la musica è interessante rilevare che sin dal 17 luglio si era proposto di incaricare della sua composizione il Pietro Simone Agostini che, nato a Forlì nel 1635, si era recato a Roma in quegli anni dopo essere stato particolarmente attivo a Milano e a Genova. Autore, oltre che di oratorii e cantate di successo, di vari melodrammi rappresentati in più teatri d'Italia, sarà nel 1674 maestro di Cappella dell'Oratorio romano del SS. Crocifisso e, chiamato nel 1679 da Ranuccio Farnese di Parma alla direzione di quella Cappella ducale e della Steccata e insignito del cavalierato dello Speron d'Oro, concluderà nel 1680 nella stessa città la sua operosa vita¹¹. L'Agostini, interpellato dal Capranica, non mancò di dichiararsi disponibile, ed effettivamente fu lui a comporre la musica dell'*Adalinda*, come è confermato dalla contabilità del cardinale Flavio Chigi che registra, sotto la data del 27 ottobre, 150 scudi versati « al sig. Piersimone Agostini musico... per ricognitione delle sue fatiche nell'haver composto la musica della comedia dell'Ariccina rappresentata con l'occasione della nostra villeggiatura in questa corrente stagione ». Ma è anche interessante annotare che l'Agostini ebbe al suo fianco — sembra come concertatore e direttore di orchestra — un maestro di grande valentia quale il già citato Bernardo Pasquini, organista del Senato e del Popo-

ridotto a 30 scudi, di cui 20 per « le fatiche del peluchiere conforme li fu dato ancora nell'altra comedia ».

¹¹ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, London 1980, I. p. 160. Cfr. R. ALLORTO, *Agostini Pietro Simone* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1960. Dell'Agostini esistono nel fondo Chigi della Biblioteca Vaticana varie arie e componimenti (V. GOLZIO, op. cit., pp. 375-376). Particolare curioso è che l'Agostini, durante la permanenza in Ariccina fu associato con la moglie e con l'architetto Fontana alla tavola del Maestro di Casa dei Chigi nel tinello degli Aiutanti di Camera.



Veduta della nobil terra dell'Ariccina (da una stampa di G. B. Falda). E' nel grande palazzo a sinistra della « Piazza di Corte » che ebbero luogo le rappresentazioni degli *Sfaccendati*.

lo Romano, che già nell'anno precedente aveva dato la sua opera per la musica del *Tirinto*: « Al sig. Bernardo Pasquini musico sc. 50 moneta quali gli facciamo dare per ricognizione delle fatiche fatte nella comedia dell'Ariccia in occasione della nostra villeggiatura nella corrente stagione ». Così si deduce da un mandato sempre del cardinale Flavio Chigi dello stesso giorno 27 ottobre 1673¹².

A quella data la rappresentazione ariccina aveva avuto già luogo, e anche ripetutamente, come attesta un avviso del giorno seguente, secondo cui « in occasione della villeggiatura autunnale il sig. Cardinale Chigi nel suo Palazzo della Riccia ha fatto più volte rappresentare un'opera in musica con bellissime scene et habiti e gran concorso a vederla di principi et nobiltà¹³. Grande successo, dunque. E di questo successo ci si può rendere conto cercando tra le già citate registrazioni dell'amministrazione Chigi, con particolare riguardo alle carte contabili del cardinal Flavio il cui mecenatismo risulta evidente anche in questa occasione. Molteplici infatti sono i riferimenti allo allestimento e all'esecuzione dell'*Adalinda*: e molti di essi riguardano proprio i « musici » impegnati come cantanti o come strumentisti.

— 13 ottobre 1673: « scudi quattrocento sono per il solito regalo da farsi alli musici dell'istrumenti della comedia dell'Ariccia e per altre spese per servizio dei medesimi » (altro mandato per 300 scudi agli stessi è registrato sotto la data del 20 ottobre).

— 8 dicembre: « scudi trenta... a Gioseppe Boni cimba-

laro per sua ricognitione di havere assistito per accomodare et accordare l'istrumenti serviti per la comedia fatta alla Ariccia in ottobre passato ».

— 14 dicembre: « scudi 98 e baiocchi 50 a Bernardino Terrentij per copiatura della musica e parti cantate della comedia recitata all'Ariccia nell'ottobre »¹⁴.

Sempre a proposito degli interpreti dell'*Adalinda*, è interessante rilevare che ognuno di essi (oltre a percepire emolumenti in denaro) fu gratificato di un medaglione d'oro a 22 carati recante l'impresa dell'Accademia degli Sfacendati e il prospetto della nuova berniniana piazza di Corte aperta davanti al Palazzo: medaglione che sappiamo coniato già per il *Tirinto* dal noto orefice e incisore romano Gioacchino Travani e che fu riprodotto in sette esemplari grandi e uno di minor peso dal « medagliaro » Cristoforo Melchiorre (o Marchionne)¹⁵.

Per quanto riguarda l'allestimento vero e proprio del teatro (per la cui platea erano stati predisposti 300 posti a sedere) e dei relativi scenari, interessanti sono i « Conti di pitture che fanno nelle scene della comedia » G.B. Tosi

¹⁴ Dal Conto del Terrenzi, sempre nel Cod. Chigi 489, risulta che egli stese per 98,50 scudi tre originali in carta reale grande (complessivamente 345 fogli, a due giuli a foglio) e 3 copie (195 fogli).

¹⁵ Il « Conto delli medaglioni d'oro fatti per servitio dell'Eminenza Sig. Cardinal Chigi da me Christofaro Melchiorri per la Comedia dell'Ariccia de ottobre 1673 » fu approvato da Girolamo Mercuri Maestro di Casa del Cardinale il 12 dicembre (Arch. Chigi, 489). Da esso risulta che per la fattura dei medaglioni (ricompensata con 22 scudi) furono adoprati cento dobloni d'Italia del peso complessivo di 3 libbre, 10 once, 4 denari e 12 grani, e che di tutta l'operazione si occupò il conte Alessandro Capizucchi, « bidello » dell'Accademia, evidentemente consegnatario del conio originale del medaglione.

¹² Per il Pasquini si rinvia a LEFEVRE, *Il Tirinto* cit. Dell'*Adalinda* di P.S. Agostini abbiamo lo spartito con canto e accompagnamento di cembalo nella raccolta di codici musicali chigiani alla Biblioteca Vaticana (Q. VI. 96-98).

¹³ Bibl. Vat., Avvisi n. 117, f. 260.

e G.B. Chiari e particolarmente la « Nota delle pitture che si obbligano di fare l'infrascritti Paolo Albertonio e Luigi Soavi pitturi per la nova commedia che l'Em.mo e Rev.mo Sig. Cardinal Chigi fa fare nella terra della Riccia », nota che, vistata dall'architetto Fontana, importa la spesa di sc. 200 per sola fattura e colori e include — oltre a « rinfrescare il giardino della pittura vecchia » e « ritoccare di pittura il titolo dell'opera »¹⁶ — molteplici « pezzi di scene » per la « sala con l'alcova », il « civile col suo proscenio », il « porto di mare con sui cantoni e orizzonti », una grotta con « tre prosceni veduti l'uno dentro l'altro nel bosco » ecc., il tutto conforme al modello che si deve presumere del Fontana.

Si aggiungano i conti del falegname e del ferraro, particolarmente interessanti questi ultimi per i congegni escogitati dallo stesso architetto Fontana per le mutazioni e l'animazione delle scene. Molto dettagliati anche i conti, tarati dal conte Bigazzini, per la fornitura di « robbe », cioè abiti degli attori e comparse, tra cui i « piumaggi » delle dame (in realtà uomini, come si è detto), per i « lavori di ricamo che i ricamatori fanno per gli habiti dei musici che devono recitare », per le varie « canne di velo alla Regina fondo bianco e fiori » acquistate da mercanti francesi tramite il cav. Acciajoli, quel Pippo Acciajoli che, figura molto versatile e interessante del mondo letterario e teatrale romano, ebbe una parte di primo piano nella fondazione e attività dell'Accademia di casa Chigi¹⁷. C'è

¹⁶ Questo titolo, in grande, doveva campeggiare sul proscenio. Ad esso si deve presumere che si riferiscano le « lettere maiuscole figurate e frontespizio lavorato tutto a penna in n. 28 lettere » indicato in un ordinativo di mandato a favore di Giovanni Francesco Venturini in data 15 giugno 1674.

¹⁷ R. LEFEVRE, *Pippo Acciajoli, Accademico Sfaccendato*, « Strenna dei Romanisti », XVII, 1956, pp. 256-269.



Una veduta della boscosa Ariccia prima della costruzione ottocentesca del Ponte (collezione Lanciani).

anche la spesa per « far abiti da ballare », per le « perucche fatte di capelli castagno chiaro per cinque ninfe » e la « perrucca bionda e due perrucchini biondi e un giro nero per il sig. De Vecchi », procurati dal conte Capizucchi e per gli stivaletti bianchi, le scarpe bianche e grige, le piane per il De Vecchi, il Parmigianino, i sigg. Giacomo Corese, Beatucci, Sifrido, i marinari, i ballerini.

A proposito dei balli, che avevano una parte molto rilevante nella messa in scena dell'opera, risulta che 150 scudi furono corrisposti a « Luca Cherubini ballarino per ricognitione delle fatighe che assieme coi suoi compagni hanno fatto nella comedia dell'Ariccìa ». Ed è il caso di pubblicare — per il suo interesse ai fini della storia del costume teatrale — un conto saldato il 12 dicembre d'ordine del conte Bigazzini e del marchese Sacchetti, ambedue accademici Sfaccendati, per la fattura di « sei vestiti all'indiana » e di 4 « abiti di lastra torchina » e uno di « lastra d'oro », oltre a « cinque vestiti delli baccanti » tutti riferentisi a « li balli dell'opera fatta in musica alla Riccia »:

Per fattura di un vestito fatto all'indiana, cioè corpo e maniche tutto guarnito a feratelle di fettuccia d'oro ripiena di bambace per il rilievo, con gioielli e perle volanti in ciaschedun angolo, fatto con doi fodere, con contorni di perle e gioielli, con una cinta, e braccialetti e legaccio per le gambe, fatto di lastra torchina con perle, lavorata di fettucine d'oro ripiene di bambace ad uso di recame con gioielli intorno e galanini, con le maniche larghe alla turchesca guarnite di merletto e con galani intorno, con un girello di penne di tre colori spartiti con suoi calzoncini sotto e calza intiera, con il contorno di tafetà guarnito, come sopra monta ciaschedun vestito scudi 6, che in tutti sei sono

scudi 36

E più per fattura d'un habito delle Ninfe, cioè fatto di lastra torchina, vesta guarnita di merletto d'oro e seta, con sottovesta di velo con merletto bianco, busto conforme al disegno, per spogliar subito, aperto davanti e dietro et alle spalle con suoi ferretti, con le maniche fatte a gonfioni contornati di perle, con li bracciali di lastra d'oro, guarniti di perle e gioie, con una panza intiera, con perle e gioie, manica larga di velo guarnita di merletto, con velo allo scollo del busto, con le cinne finte ripiene con contorno a doi ordini di velo alla figura, la cascata con merletto e gioielli alle represe delli veli, con le maniche doppie di lastra cadute dietro guarnito di merletto, gl'habiti sono cinque, cioè quattro di lastra torchina et uno di lastra d'oro a scudi 5
l'uno montano scudi 25

Sono, questi, documenti semplicemente contabili, ma suscettibili — come i tanti contenuti nell'Archivio di una casa principesca quale la Chigi — di un approfondito studio sugli usi e costumi del tempo.

* * *

L'*Adalinda* fu dedicata dagli Accademici Sfaccendati alla padrona di casa, la « Illustrissima et Eccellentissima Signora Donna Maria Virginia Borghese Chigi principessa di Farnese etc. », moglie di don Agostino, la stessa il cui stemma — con l'aquila e il drago dei Borghese accoppiati ai monti, la stella e la rovere dei Chigi — fregia la collezione vaticana che conserva i libretti di questi melodrammi secenteschi:

L'Accademia degli Sfaccendati, che si gloria di haver nell'otio istesso saputo ritrovare il modo d'impiegare virtuosamente il tempo, e di far diventare

il medesimo otio degno di lode, ha risoluto nella presente villeggiatura dell'Autunno, in esecuzione de suoi lodevoli statuti, far rappresentare nella Sala di V.E. dell'Aricea un Dramma intitolato l'Adalinda, ovvero gl'Inganni Innocenti. Ha questa infelice Adalinda incontrate infinite disgratie, ma di nessuna teme più che della critica. Ricorre pertanto così sfortunata Dama alla potentissima protezione di V.E. affidata che sotto la medesima e' darà un lieto fine alle sue avventure, e troverà una sicura difesa da chi volesse offenderla. Si degni dunque l'E.V. non defraudarla della concepita speranza, e permettere che con essa godino di quest'honore tutti gl'Accademici, i quali ne conserveranno una eterna memoria et una perpetua obligatione, e per fine augurando al suo gran merito secoli di felicità si dicono di V.E. affettionatissimi et devotissimi servitori, gl'Accademici Sfaccendati.

A parte gli iperbolici « secoli di felicità » augurati alla Eccellentissima nobildonna, gli Sfaccendati non avevano mancato, secondo il costume teatrale del tempo, di arricchire l'opera di molteplici mutamenti di scena: Mare e porto, Città, Giardino, Camera con alcova, Sala nobile, Campagna con capanna, Bottiglieria, il tutto localizzato « dentro e fuori d'Antio città marittima de' Latini » secondo una trama contorta e non poco macchinosa. Pesavano sulla vicenda soprattutto i ripetuti travestimenti e sostituzioni di persona, al centro dei quali era la figura di questa Adalinda, giovane cagliaritana che, innomortasi di un nobile e piuttosto avventuroso Idaspe era indotta a raggiungerlo sotto mentite spoglie appunto ad Anzio.

Presentatasi al futuro suocero Alearco, questo cade, con tutti gli altri protagonisti della vicenda, in una quan-

tità di affannosi equivoci che fanno disperare la giovane innamorata:

Che vita mi predice
questo geloso mio fisso tormento.
Adalinda infelice,
tu piangi, tu sospiri e forse al vento!

Tutto ovviamente si risolverà quando Adalinda e Idaspe vedranno finalmente esaudite le loro brame d'amore e, insieme ad un'altra coppia di giovani le cui vicende si sono snodate parallelamente alla loro — cantano ad una voce:

Le tue braccia a questo sen,
o mia vita, o mio ben,
sian catene tenaci
alle gioie, ai dilette, ai vezzi, ai baci.

Non è certo il caso di dilungarsi su questa prolissa trama che presenta anche intercalari burleschi che preludono all'opera buffa. Più che altro essa è pretesto a cantate, intermezzi musicali, balli e soprattutto a spettacolari virtuosismi scenografici, conformi al grande esempio berniniano. Sarà sufficiente aggiungere che il frontespizio dell'opera risulta fattura del pittore Francesco Rosa e che esemplari speciali del libretto, muniti di fibbie d'argento e di molte figure (su disegno di G.P. Tedesco, cioè lo Schor), furono destinati ad alcune personalità di riguardo, tra cui la Granduchessa di Toscana.

Dalla citata *Filza di tutti gli atti dell'Accademia degli Sfaccendati*, che si chiude con l'ottobre 1673, sembrerebbe che con la rappresentazione dell'*Adalinda*, successiva a quella del *Tirinto*, questa singolare istituzione letteraria, sorta sotto l'egida dei Chigi, abbia esaurito la sua attività teatrale. Ma non fu così, perché almeno due altre opere fu-

rono rappresentate nel « palazzo dell'Ecc.mo Sig. Principe don Agostino Chigi nell'Ariccia », a firma di una Maria Antonia Scalera Stellini che, affermatasi in campo poetico sotto la protezione della principesca casata, fu ammessa anche in Arcadia: *Il Coraspe redivivo* (1683) e la *Tirannide abbattuta dal trionfo della Fede* (1706). E sappiamo che l'Accademia degli Sfaccendati, divenuta con la morte nel 1693 del cardinale Flavio una istituzione meramente locale, si mantenne ancora qualche tempo in Ariccia, nel corso del Settecento; e ad essa appartenne, tra gli altri, quel Silvio Stampiglia di Civita Lavinia che fu tra i fondatori dell'Arcadia e godrà anche del titolo di Poeta Cesareo alla corte dell'Imperatore d'Austria¹⁸.

Ma ciò non toglie che con l'*Adalinda* di P. S. Agostini si chiuda il breve periodo di notorietà che l'Accademia ebbe nel mondo letterario e musicale romano, anche per la partecipazione di un architetto famoso quale Carlo Fontana e di personaggi allora molto in vista quali, tra gli altri, Pippo Acciajoli e Giovanni Filippo Apollonj e di musicisti e artisti di valore, quali il Pasquini, l'Agostini, il Vecchi, il Verdone.

RENATO LEFEVRE

¹⁸ C. LAMPE. *L'arcade Silvio Stampiglia da Civita Lavinia* (1664-1725), « *Lunario Romano* 1989. Eruditi e letterati del Lazio », Roma 1988, pp. 107-120.

Il Tempio Valdese di via IV Novembre

Il 1989 segna una data importante nella storia del movimento valdese: è infatti il terzo centenario di quell'impresa, nota come il « Grande Rimpatrio », che segnò il rientro in Italia dal forzato esilio svizzero della comunità valdese.

L'occasione si presta ottimamente per spendere alcune parole sulla storia di questa confessione cristiana-evangelica (così poco conosciuta pur essendo la più importante religione acattolica in Italia) e soprattutto per gettare un po' di luce su una architettura minore ma certamente significativa della Roma umbertina.

Il movimento valdese ha, nelle sue origini, profonde analogie con il francescanesimo e con gli ordini mendicanti in genere. Trae origine da Pietro Valdo (1140-1217), un mercante lionese che, colpito dalla improvvisa morte di un amico, cedette tutte le sue ricchezze iniziando un'attività di predicazione. Il gruppo che si raccolse attorno a lui (chiamato allora dei « poveri di Lione ») tentò inizialmente un accordo con la chiesa ufficiale; nel Sinodo di Verona del 1184 si ebbe però un'esplicita condanna dei Valdesi. La scarsità delle fonti e la loro univoca provenienza dall'ambiente cattolico impediscono un quadro esatto dei contenuti e degli obiettivi del movimento; questo ebbe tuttavia modo di diffondersi nei secoli successivi, dando luogo a gruppi di fedeli in alta Italia, Francia, Svizzera, Germania, Ungheria, Polonia, Boemia; tali gruppi ebbero una vita

più o meno duratura, con alterni periodi di tolleranza e di persecuzione.

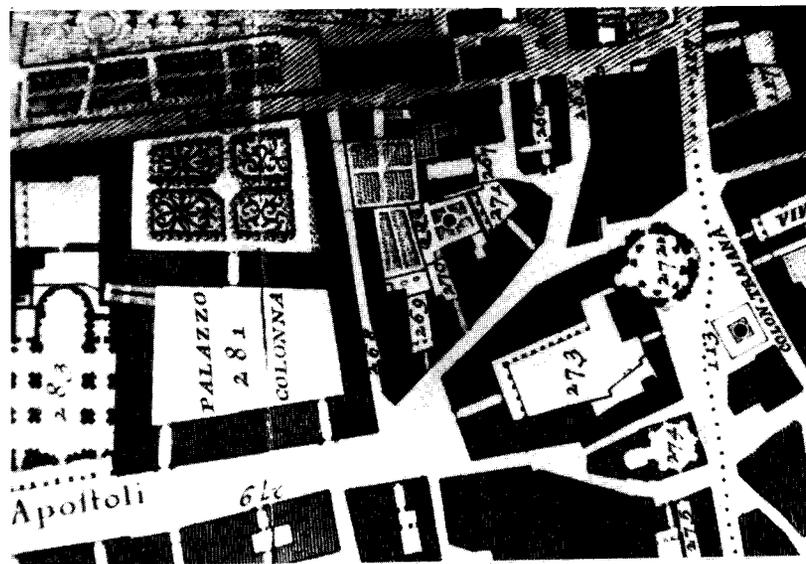
Una più precisa definizione del movimento si ebbe nel XVI secolo in seguito ai primi contatti con le chiese riformate svizzere e tedesche. Nel 1532, nel Sinodo di Chanforan, avviene l'adesione ufficiale alla Riforma e una più precisa presa di coscienza della religione valdese.

Seguirono due secoli di persecuzioni più o meno aperte che videro i Valdesi coinvolti nel più ampio gioco politico europeo delle guerre di religione.

In questo quadro assistiamo nel XVII secolo a varie forme di solidarietà tra gli Ugonotti francesi ed i Valdesi in Piemonte. Ciò provocò un'azione congiunta di Luigi XIV e del Duca di Savoia Vittorio Amedeo II e la forzata emigrazione nei Cantoni protestanti svizzeri. Dopo due infruttuosi tentativi, grazie all'aiuto dello Statholder d'Olanda Guglielmo Enrico d'Orange, i Valdesi riuscirono, nell'agosto 1689, a rientrare nelle valli d'origine e a conservare le loro posizioni di fronte ai franco-piemontesi (è questa appunto l'impresa nota come « Glorioso Rimpatrio »).

Il secolo XVIII venne caratterizzato, nello spirito dell'Illuminismo, da una maggiore tolleranza nei confronti dei Valdesi. La definitiva emancipazione venne sancita nel 1848 dallo Statuto di Carlo Alberto, grazie al quale il culto valdese venne equiparato a tutti gli altri culti acattolici.

L'organizzazione della chiesa è di tipo presbiteriano: ogni comunità è gestita da un pastore coadiuvato da un Concistoro o Consiglio, formato da diaconi e anziani. Ogni chiesa elegge due rappresentanti, un pastore ed un membro laico, per il Sinodo, l'Assemblea legislativa della chiesa valdese che si riunisce una volta all'anno a Torre Pelli-



L'area ove sorgerà la chiesa Valdese nella pianta del Nolli (1748), in alto, e la sistemazione della zona, in basso dopo l'apertura di via IV Novembre (Marino-Gigli, 1934).

ce e che si occupa, attraverso i suoi organi, dell'amministrazione e del mantenimento dell'ortodossia¹.

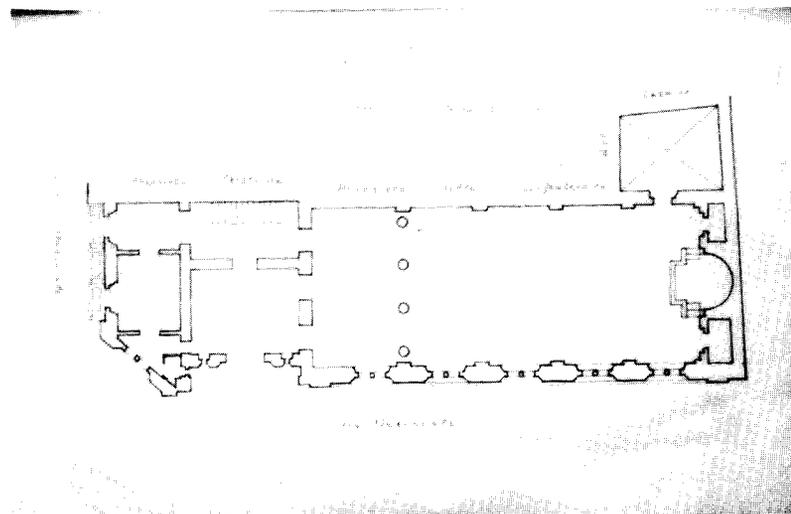
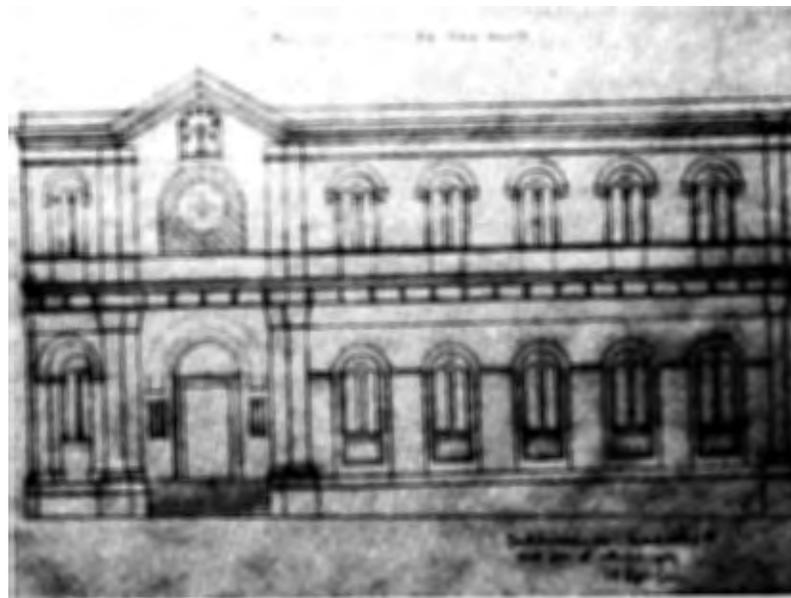
A Roma la presenza valdese, così come di altre confessioni acattoliche, è chiaramente tarda e successiva al 1870, cioè all'insediamento nella capitale dello stato liberale.

In realtà anche prima del 1870, nel corso del XIX secolo, non mancano in Roma forme di culto acattolico che però, proprio per la loro natura di cristianesimo non ortodosso, hanno un carattere semiclandestino. Si può dire cioè, in un certo senso, che dopo tanti secoli si ripeteva in Roma il fenomeno delle « ecclesiae domesticae » con il radunarsi, nelle case dei rappresentanti del culto o nelle varie sedi diplomatiche, di piccole comunità di fedeli costituite dai turisti di passaggio a Roma e dai membri del corpo diplomatico.

Il fenomeno, impensabile in precedenza, è caratteristico del periodo successivo al Congresso di Vienna allorché il papato, per mantenere buoni rapporti con le potenze europee, finì per tollerare tali manifestazioni. Abbiamo così forme di culto Anglicano o Battista da parte della comunità inglese, Presbiteriano in quella scozzese, Luterano in quella prussiana, Episcopaliano in quella nord-americana, ecc. Dopo il '70 a tali culti si affiancheranno anche quelli che, come la fede Valdese o Metodista, non avendo un carattere di chiesa « nazionale », non avevano potuto godere in precedenza di una « copertura diplomatica »².

¹ M. NICCOLI, *Valdesi*, in « Enciclopedia Italiana », Roma 1949, vol. XXXIV, pagg. 894-6.

² Sulle vicende delle altre chiese acattoliche in Roma si vedano gli studi da me pubblicati in « Alma Roma - Bollettino d'Informazioni »: *Sant'Andrea a Via XX Settembre. Chiesa Presbiteriana di Scozia*, nr. 1-2, 1985; *Il Tempio Metodista a Via XX Settembre*, nr. 1-2, 1986; *Il Tempio Battista di Piazza in Lucina*, nr. 1-2, 1987.



In alto il prospetto della facciata ed in basso la planimetria del complesso secondo il primo progetto di Benedetto Andolfi (1879).

Del primo valdese entrato in Roma si conosce il nome: Francesco Mondon. Si trattava di un « colportore », cioè un venditore ambulante di Bibbie, entrato in città il 22 settembre 1870 con un carretto di Bibbie trainato da un grosso cane San Bernardo cui aveva messo nome « Pio IX ». La prima cerimonia venne tenuta la domenica 9 ottobre in una camera dell'Hotel Universo in via del Gambero di fronte a un pubblico costituito da alcuni forestieri e da pochi romani, ma da numerosi soldati; tra i piemontesi era infatti alquanto diffuso il culto valdese così come politicamente i valdesi si presentavano come monarchici convinti, forse per gratitudine verso Carlo Alberto ed il suo Statuto del 1848.

Alla fine del 1870 fu inviato a Roma un pastore in pianta stabile, Giovanni Ribetti, che prese in affitto un vasto locale, una sala capace di 250 persone, in via dei Pontefici 51. Assai intensa l'attività di quegli anni: conferenze polemiche erano tenute in un altro locale in Piazza Firenze mentre, sempre in Via dei Pontefici, sarà attiva per oltre cinquant'anni (1871-1921) una scuola elementare evangelica finanziata da una benefattrice americana, Mrs. Gould.

Il culto evangelico si diffonde, nel frattempo, sia in città che nei centri vicini. In Roma incontra però notevoli difficoltà, sia per la concorrenza delle altre fedi evangeliche sia per la precarietà della sede del culto. La comunità dovette infatti trasferirsi successivamente nel vicino Vicolo Soderini (1873), poi in Via delle Vergini (1874), infine in Via dei Serpenti (1881).

La situazione imponeva una sistemazione più stabile e confortevole. Grazie ad una raccolta di fondi promossa da un amico dei valdesi, il pastore scozzese Rev. Walter Stewart, nel 1878 venne acquistato dai principi Colonna un terreno che affacciava sull'attuale via IV Novembre, ovve-

ro lungo l'ultimo tratto di quella Via Nazionale che doveva collegare i nuovi quartieri « piemontesi » attorno alla Stazione Termini con il centro storico di Roma. Proprio in quegli anni infatti si stava ponendo mano all'apertura dell'ultimo tratto della via, da Largo Magnanapoli a Piazza Venezia; la realizzazione presentava notevoli difficoltà connesse al collegamento del lungo rettilineo esistente (che presentava un allineamento ed una pendenza non più modificabili) con la zona di Piazza Venezia posta ad una quota notevolmente più bassa. Tra i vari progetti proposti³ prevalse alla fine quello che, mantenendo una larghezza stradale costante di 20 metri, riprendeva sostanzialmente il tessuto stradale esistente e, attraverso una doppia curva a S, scendeva fino alla quota di Piazza Venezia per poi proseguire con Via del Plebiscito ed innestarsi su Corso Vittorio Emanuele, altra fondamentale arteria della Roma ottocentesca.

Il terreno acquistato dai Valdesi era situato appunto sulla seconda curva di via IV Novembre, laddove la strada riprende l'allineamento di una stretta via già esistente che sfociava su Piazza Santi Apostoli. La via, che si può vedere nella pianta del Nolli (foto n. 1) segnata col numero 268, è denominata dallo stesso Nolli « vicolo dei colonnesi con arco ». L'arco in questione collegava appunto il nucleo principale dei palazzi Colonna con una « dépendance », comprendente un corpo di fabbrica ed un orto annesso, e confinava con la parte posteriore della chiesa di S. Maria del Carmine e dell'Oratorio della Confraternita (n. 267 nella pianta del Nolli).

³ S. PASQUARELLI, *Via Nazionale, le vicende urbanistiche e la sua architettura*, in « Roma Capitale 1870-1911. Architettura e Urbanistica », Venezia, 1984, pp. 295-324.

La proprietà, assai ridotta nella consistenza in seguito all'apertura della nuova arteria, è appunto quella venduta dai Colonna alla comunità valdese. Allorché quest'ultima espresse l'intenzione di costruirvi un tempio per il proprio culto sorsero diverse difficoltà sia da parte dei vecchi proprietari, che rivolevano indietro il terreno, sia da parte della confinante Confraternita del Carmine che vi rivendicava dei diritti e che sosteneva la mancanza della distanza minima, prevista dal Regolamento Edilizio, tra la propria chiesa ed il « tempio degli eretici ».

Della controversia è rimasta una interessante documentazione presso l'Archivio Capitolino; questa permette, tra l'altro, di fare piena luce sul vero nome del progettista dell'opera: l'architetto Benedetto Andolfi⁴.

Il primo documento è la richiesta di licenza edilizia nella quale il progettista « a nome del Sig. D. Charbonnier proprietario dell'area e fabbricato annesso, posto nella soppressa Via degli Archi della Pilotta e Vicolo dei Colonesi

⁴ Nella guida di Roma del Touring Club Italiano del 1925 la chiesa viene attribuita a un non meglio identificato « Pandolfi... », A. a Roma, XIX sec. ». Nella guida del 1950 e del 1962 si cita « *la Chiesa Valdese* di architettura eclettico-rinascimentale, di A. Pandolfi », ove evidentemente gli aggiornatori della guida hanno interpretato la A. di A(rchitetto) della precedente edizione, come un nome proprio. Nella edizione del 1977 scompare ogni accenno alla chiesa e all'architetto.

Anche Angela Negro nelle « Guide rionali di Roma-Trevi », parte II, Roma 1985, p. 86, la dice « costruita nel 1883 su disegno del Pandolfi ». Tutto ciò è nato probabilmente da una errata lettura dei primi redattori delle guide del nome B. Andolfi.

Benedetto Andolfi dai documenti conservati presso l'Archivio Capitolino oltre a firmare il progetto della chiesa in esame col titolo di Ingegnere e Architetto, risulta autore di altri due progetti: in Via del Buon Consiglio angolo via del Pernicone 26 (nel 1874) ed in Vicolo Soderini 2023 (nel 1875).

e precisamente sull'angolo della Via Nazionale tra la proprietà Capranica del Grillo e Crostarosa, presenta i tipi dell'edificio che si intende dal medesimo costruire »; alla domanda, dell'11 settembre 1879, vengono allegate le piante dei piani terreno e superiore ed il disegno del prospetto. Sul retro della richiesta, il 19 dello stesso mese, l'Ispettore Edilizio Calandrelli annota: « Nulla osta per la misura non ché allo stile dell'architettura che si adatta a cappella con la barocca confessione che nel nuovo fabbricato verrà predicata ».

Dal disegno del prospetto (foto n. 2) si ricava che lo stile prescelto, « adatto alla barocca confessione », è un insieme di Romanico e di Rinascimento, scandito da sette ordini di aperture costituite da bifore poste su due piani. Il portale d'accesso è posto, asimmetricamente, sulla sinistra per destinare le prime cinque aperture di destra alla illuminazione della chiesa. Un ricco cornicione, che chiude superiormente il prospetto, si inarca in corrispondenza del portone a formare un timpano triangolare che protegge un rosone ed una edicola con simboli religiosi.

Dal disegno della pianta di questo primo progetto si può osservare come la chiesa, che occupa la parte destra del fabbricato, sia costruita in aderenza con la chiesa del Carmine, lasciando solo un piccolo cortile intermedio. Di qui l'opposizione della confinante Confraternita, motivata dalla mancanza di un sufficiente distacco tra i due edifici religiosi, e di qui la presentazione di nuovi disegni che modificavano la disposizione planimetrica dell'intervento per ovviare agli inconvenienti prospettati.

In questa seconda soluzione di Benedetto Andolfi, approvata dalla Giunta il 6 settembre 1881, lo schema planimetrico è stato sostanzialmente ribaltato, spostando la chiesa a sinistra e creando degli ambienti di servizio sulla

destra; al centro viene posto l'ingresso ed il corpo scala che prende luce da un cortile interno, semiellittico, utile anche a creare un distacco con la chiesa del Carmine.

In realtà le vicende costruttive della chiesa erano tutt'altro che vicine ad una soluzione. La Tavola Valdese dovette sostenere una lunga causa con la Confraternita del Carmine che la vide soccombente sia in Tribunale che in Corte d'Appello; solo in Corte di Cassazione vi fu un ribaltamento dei primitivi giudizi. Nello scavo delle fondazioni, poi, bisognò approfondire le opere fino a 14 metri sotto il livello stradale; di qui la ricerca di nuovi fondi e sottoscrizioni. Infine fu la volta di un contrasto sorto tra l'architetto e la committenza. In una lettera indirizzata all'Ispettore Edilizio l'architetto, dopo aver ricostruito le vicende dell'edificio (« l'Eccellentissima Giunta Comunale.. con Decreto 8 otto 1879... dava facoltà di costruire un edificio nella Via Nazionale.. come ai tipi da me esibiti. Sospesi poi i lavori, in causa di una vertenza insorta col confinante, e quindi ripresi nell'agosto 1881... in conformità di una nuova pianta da me esibita... »), dichiara « che le nuove costruzioni si fanno con modificazioni a quella pianta »; conclude affermando che « siccome io non ho più ingerenza alcuna in detta costruzione, egli è perciò che mi dichiaro fuori di ogni responsabilità per tutto ciò che "fosse" in opposizione ai regolamenti edilizi e di polizia urbana vigenti ».

Dalla data di questa lettera, 16 maggio 1882, i lavori proseguirono, pertanto, senza la supervisione dell'architetto Andolfi e secondo una planimetria che riprende, senza sostanziali modifiche, il progetto dell'Andolfi. Tale soluzione venne approvata dalla Giunta Municipale il 21 giugno 1882 in quanto « il cortile, per cui si chiede il permesso, abbenché non soddisfi nelle misure alle condizioni imposte dai regolamenti, è nullameno un mezzo violento di separazione imposto dal Tribunale fra i due edifici religiosi, e

non arieggia ambienti ad uso abitazioni ma solamente le scale »⁵.

L'edificio venne così portato avanti secondo l'impostazione, planimetrica ed architettonica, di Benedetto Andolfi a cui va ricondotta la paternità dell'opera non essendovi sostanziali differenze tra quanto da lui progettato e quanto effettivamente realizzato. Differenze più evidenti da un punto di vista architettonico furono operate in facciata, come vedremo tra poco, nel nostro secolo.

La solenne inaugurazione e consacrazione del primo tempio valdese a Roma avvenne il 25 novembre 1883. Il tempio era gremito di fedeli ed amici; alla consacrazione intervennero ventisei pastori, 17 valdesi e 9 di altre confessioni evangeliche, provenienti da tutt'Italia e dall'estero. La predicazione fu tenuta dal pastore Matteo Prochet sul testo della lettera di Paolo ai Romani: « Io sono pronto ad annunziare il Vangelo anche a voi che siete in Roma. Poiché io non mi vergogno del Vangelo, perché esso è potenza di Dio per la salvezza di ogni credente ».

L'apertura del tempio di via IV Novembre ebbe un positivo influsso sul movimento valdese romano che, grazie anche a questo punto di riferimento, ebbe modo di consolidarsi e di espandersi. Circa 30 anni dopo l'inaugurazione del primo tempio, negli anni 1911-12, viene costruito un secondo tempio, a Piazza Cavour, al centro di quello che era il nuovo quartiere di espansione di Roma: il Rione Prati. Il tempio, inaugurato nel 1914, ebbe come « padri » del progetto il pastore Arturo Muston (1856-1941). Presidente in quegli anni del Comitato di Evangelizzazione della Chiesa Valdese, e l'ingegner Emanuele Rutelli, anch'egli di religione valdese, e appartenente ad una famiglia di ingegneri e architetti tutt'ora operante in Roma.

⁵ Archivio Capitolino, *Fondo Titolo* 54, Prot. n. 30734 del 1882.



La facciata quale si presentava agli inizi del secolo, dopo una prima sopraelevazione.

Negli stessi anni 1911-12, e a firma degli stessi personaggi, abbiamo presso l'Archivio Capitolino la richiesta per una sopraelevazione dell'edificio di Via Nazionale di un piano. La domanda viene respinta e rinnovata due volte (nelle successive richieste l'ingegner Rutelli è affiancato dall'in-



La facciata, oggi, dopo le ultime modifiche.

gegner Emilio Albertini, iscritto, come richiede il regolamento vigente, all'Albo Municipale della città di Roma) e finalmente accettata.

La sopraelevazione (foto n. 3) comportò l'adozione di uno schema di facciata analogo a quello dell'Andolfi: prolungamento delle lesene sottostanti, adozione di un sistema

di trifore che riprendono le bifore sottostanti, chiusura del tutto mediante un nuovo cornicione rettilineo. L'aspetto della facciata dopo tali lavori è documentato da una vecchia fotografia che dimostra come l'aspetto della primitiva facciata di Benedetto Andolfi non sia stato sostanzialmente modificato.

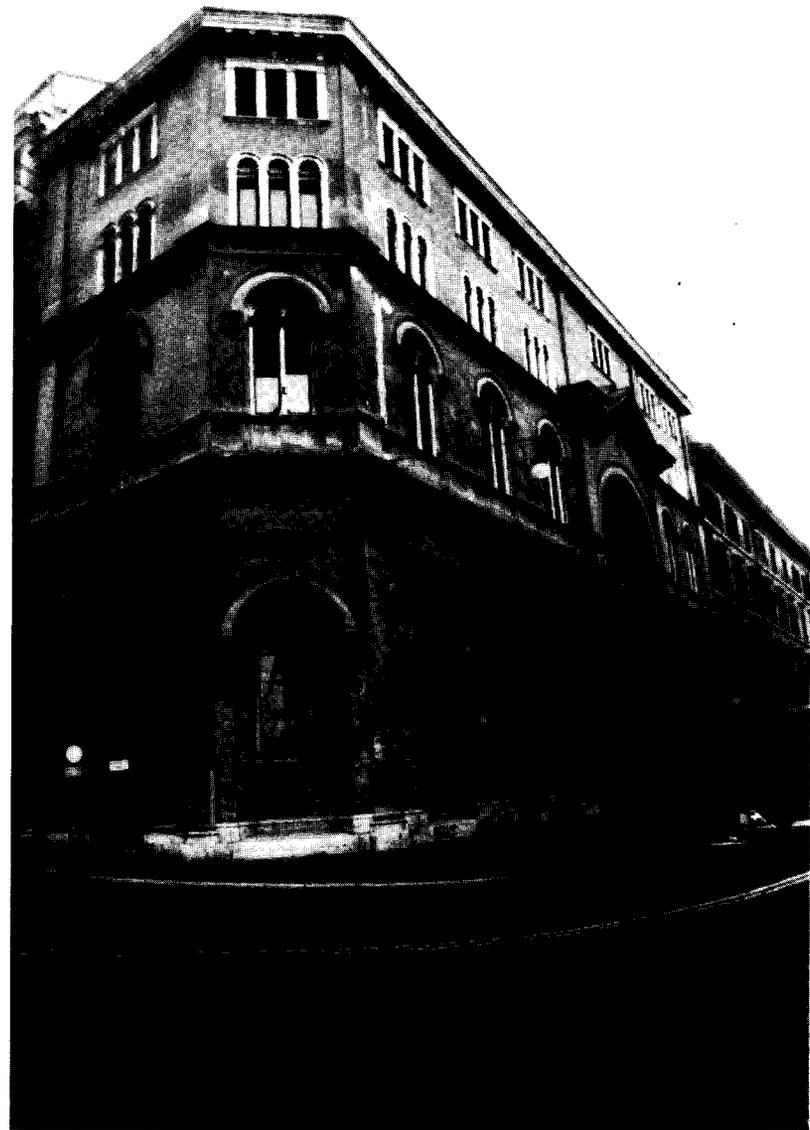
Alla fine degli anni cinquanta l'edificio ha avuto una ulteriore sopraelevazione⁶ che, mantenendo la scansione delle aperture, ha adottato uno schema di finestre tripartite che riprendono, semplificandole, le trifore sottostanti. Pur conservando una sostanziale omogeneità, quindi, il prospetto si presenta oggi alquanto alterato rispetto alle proporzioni dell'impianto originario (foto n. 4).

I prospetti su Via IV Novembre (foto n. 5), caratterizzati da un sostanziale rigore formale, presentano profonde ed ampie aperture a piano terra che vanno alleggerendosi superiormente e sono scanditi da paraste che si raddoppiano in corrispondenza del portale d'ingresso.

In questa zona, protetta da un grande arco a tutto sesto, si concentrano gli unici elementi decorativi: il rosone, le campiture ad elementi geometrici, la lunetta con l'antico simbolo della chiesa valdese (un candeliere con sette stelle).

L'interno della chiesa riprende in modo sostanziale la semplicità della facciata. Si tratta di un'aula rettangolare di circa metri 20 x 10; sulla parete d'ingresso è il coro sostenuto da colonne; su quella di fondo un'ampia abside racchiusa tra due grandi colonne di finto marmo poggianti su un alto zoccolo che gira anche sugli altri lati. Le pareti laterali sono scandite da paraste alternate a finestre che riprendono il disegno delle bifore esterne. Mentre sul lato destro le finestre sono finte e costruite solo per rispettare

⁶ M. CIGNONI, *I Valdesi a Roma*, Roma, 1983, p. 14, n. 29.



L'insieme dei prospetti su Via IV Novembre.

la simmetria dell'insieme, quelle sulla sinistra, verso via Nazionale, presentano vetrate con figurazioni simboliche ed appropriati motti: il candeliere e le sette stelle con la frase, riportata anche in facciata, *Lux lucet in tenebris*; il pruno ardente con la scritta *Quavis uroro non comburor*; il giglio che fiorisce vinti gli ostacoli ed il motto *Luctor et emergo*⁷. Il soffitto piano, con un motivo a rosoni e cassettoni quadrati, bianco e oro, presentava un interessante sistema di illuminazione. Come riferisce una rivista del tempo* « sette dei cassettoni essendo occupati ciascuno da un gruppo di ben trenta fiammelle di gaz, disposte a modo di fiori, e che si accendono e si spengono dal basso con molta facilità... che anche tre soli dei sette gruppi di fiammelle bastano a renderne ogni angolo chiaro come il giorno ».

In alto, al di sopra dei capitelli, la cornice riporta incisi alcuni versetti tratti dai testi sacri. Sopra il coro: « Cantate il Signore con lode » (Salmo XCVII); a destra: « L'amore fraterno dimori fra voi » (Ebrei XIII); a sinistra e sopra l'abside: « Che mi conviene fare per essere salvato? Credi nel Signore Gesù Cristo e sarai salvato » (Atti XVI, 30-31).

PIERLUIGI LOTTI

⁷ Lo stesso motto e motivo decorativo, oggi non più leggibile, era sulla lunetta della porta laterale. Questo a quanto riferisce L. HUETTER, (*Iscrizioni della città di Roma dal 1871 al 1920*, Roma, 1959, vol. I, p. 276) che la cita come impresa araldica della Zelanda. Potrebbe quindi essere un omaggio a quel Guglielmo d'Orange il cui aiuto fu così prezioso per i Valdesi tre secoli fa.

* *L'Italia evangelica*, del 1° dicembre 1883, p. 381.

Il restauro di un palazzo del Valadier

I lavori per la costruzione del Palazzo Torlonia in Piazza del Popolo a Roma iniziarono nel 1816, con committenza di Don Giovanni Torlonia che, gratuitamente, aveva ottenuto l'area da edificare dalla Camera Apostolica, con la sola clausola di dover erigere un palazzo elegante in armonia con la piazza.

L'edificio, collocato all'imbocco del tridente urbanistico, lato via del Babuino, si inserisce in un discorso più ampio volto a risolvere topograficamente il polo della grande piazza ed in particolare lo spinoso problema dell'accesso al Pincio. Lo stesso architetto Valadier realizzò l'analogo edificio all'imbocco di via di Ripetta; entrambi, avevano il difficile compito di fare da quinta prospettica per chi guardasse dalla piazza e di continuità al costruito preesistente del quartiere barocco per chi venisse dall'altro lato. Quest'ultimo tentativo non può dirsi riuscito; in quanto la struttura della piazza rimane di fatto autonoma, isolata ed estranea rispetto al tessuto più antico.

Piazza del Popolo si presentava, prima della sistemazione definitiva impostata dal grande architetto neoclassico, come uno slargo a forma di irregolare trapezio, contornato da misere e basse costruzioni che sul lato di Santa Maria del Popolo Via del Babuino, al di là di un muro, venivano insieme chiamate del « Borghetto pidocchioso » (U. Gnoli, *Topografia e toponomastica di Roma medievale e moderna*, Roma, 1939, rist. 1984, p. 37).

Nel 1805 Napoleone fu incoronato Re d'Italia e nei pro-

grammi degli urbanisti francesi la zona del colle Pinciano doveva essere totalmente rinnovata per essere a lui intitolata. Giuseppe Valadier elaborò un primo progetto nel 1811: questo denunciava la mancata caratterizzazione della piazza che veniva mantenuta irregolare. Molte furono tuttavia le varianti e le modifiche a questa prima elaborazione, fino al 7 gennaio 1816, quando fu approvato il definitivo progetto e furono fissate le opere da effettuarsi. Questo progetto risolveva il nodo dei fabbricati da porsi all'imbocco di via del Babuino e via di Ripetta oltre a fissare la disposizione dalla passeggiata pinciana e della piazza.

Come accennato, la Rev. Camera Apostolica concedeva gratuitamente il 24 aprile 1822 l'area di sua proprietà all'inizio di via del Babuino a Don Giovanni Torlonia, Duca di Bracciano, purché egli vi realizzasse un edificio « colli due prospetti... simili in tutto al disegno della Fabbrica adiacente alla chiesa del Popolo » (L'Atto originale è conservato all'A.S.R., Segret. e Canc. della R.C.A., vol. 645 c. 363 sgg., rogato il 24 aprile 1822 dal Notaio Filippo Apolloni sostituito di Gioacchino Maria Farinetti Segretario di Camera).

All'atto di concessione era allegata una planimetria elaborata dallo stesso Valadier nella quale era indicata l'area su cui doveva realizzarsi l'edificio Torlonia: « L'area stabilita pel nuovo Fabbricato da costruirsi sulla Piazza del Popolo dal lato della Chiesa di Monte Santo verso la Via del Babuino, quali trovasi delineata nella pianta dell'Ingegnere del Governo Sig. Giuseppe Valadier, e circoscritta nella periferia da occuparsi dalla medesima in detta pianta da mezza tinta rossa, di lunghezza da un lato di palmi 187, e di larghezza dall'altro lato di palmi 165, formante un quadrato di canne 308 e palmi 35... » (La planimetria si trova in A.S.R., Segret. e Cancel. della R.C.A., vol. 645 c. 369).

La stessa Camera Apostolica si impegnava ad erigere e a mantenere un muro, in realtà già parzialmente realizzato

all'epoca dell'atto, che avrebbe impedito « lo slamo e caduta delle terre superiori della nuova Passeggiata, quali sono a ridosso della nuova Fabbrica ».

Al proprietario era concessa la totale autonomia nella distribuzione interna della fabbrica purché non alterasse « la decorazione voluta ed uniformità prescritta dei due simmetrici prospetti ».

Giuseppe Valadier per questo palazzo Torlonia in Piazza del Popolo eseguì nel 1822 un semplice schizzo della pianta e della facciata principale, oltre ad alcuni elaborati grafici oggi conservati nella Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte Collezione Rodolfo Lanciani, di particolari architettonici della facciata (Roma XI. 100, vol. II n. 53; Roma XI. 100, vol. I n. 51; Roma XI.100, vol. III n. 5; Roma XI.100, vol. I n. 53).

Da una perizia giurata del 29 novembre 1836, fatta da Faustino Stennini ispettore, da Pietro Dosio architetto e da Benedetto Toni muratore capo, sappiamo che l'edificio inizialmente fu adibito a fienile (A.S.R., Camerale III b, 1944 fasc. 62). Un altro importante documento, sempre conservato all'Archivio di Stato di Roma, ci conferma ulteriormente la primitiva destinazione del palazzo: « Il Sig. Duca D. Gio. Torlonia... nella Piazza del Popolo inalzò un casamento, che doveva servire in quanto alla parte esteriore di abbellimento alla città, ed in quanto alla parte interna ad uso di magazzini. In fatti esso è privo di sotterranei e di cantina. La spesa di questo non oltrepassò la somma di scudi 40.000. Immaginò poi di ridurlo a Locanda nel modo migliore che poté » (A.S.R., Camerale II, b. 117, fasc. 1571, atto a stampa, n. 418).

Nel concepire questa destinazione non va dimenticato che fin dal secolo XVI l'area limitrofa era sempre stata ricca di granai e fienili e che nelle vicinanze di Ripetta si attestava un « Vicolo dei Fienili », oggi scomparso.

L'edificio si caratterizzava in pianta a forma di L. Ben presto il Torlonia pensò di poter occupare il « vicolo morto », cioè senza uscita, tra la sua proprietà e quella prospiciente dei Lucernari. Nel marzo 1823 il Duca chiese formalmente al Cardinale Ercole Consalvi la licenza, che fu concessa gratuitamente, purché il Torlonia avesse a sue spese recintato l'imbocco del vicolo, concordato con il Lucernari l'uso del vicolo stesso senza apportare danni ai proprietari delle vicine abitazioni.

Nel corso del 1825, lungo il tratto del Vicolo del Borghetto che separava la proprietà dei Lucernari da quella dei Torlonia, venne realizzato un ulteriore braccio del palazzo.

Per quanto concerne il quarto lato dell'edificio, quello ancora libero verso il Pincio, il Duca, fortemente intenzionato ad espandersi oltre il limite dell'area concessagli inizialmente dalla Camera Apostolica, lo usò dapprima come giardino, ma successivamente, avendo deciso di destinare il suo palazzo a locanda, « si costruì nell'area suddetta una cucina ed una rimessa » (A.S.R., Camerale III, b. 1932 fasc. 41, Somm. nn. 5 ed 8, testimonianza del muratore Giovanni Sbandi del 5 giugno 1835).

Questo locale era dapprima ad un piano di altezza, ma nell'agosto 1834 Alessandro Torlonia (figlio di Giovanni) dietro pressione dell'affittuario della locanda, Raniero Baldi decise di costruire un secondo piano con l'aggiunta di una sala da ballo e altre camere.

Oltre a questo intervento il Torlonia aprì arbitrariamente delle finestre. Fu così che la commissione Apostolica lo citò in giudizio per aver effettuato i suddetti lavori abusivamente. La causa produsse vari atti, ma per gli storici dell'architettura è di fondamentale importanza la perizia redatta dall'architetto Giovanni Domenico Navone, perito del tribunale, in data 24 novembre 1834, in quanto descri-

veva minuziosamente il fabbricato realizzato abusivamente (A.S.R., Camerale III, b. 1932, fasc. 41 e b. 1944 fasc. 62).

La relazione ci aggiorna anche sulla sopraelevazione del palazzo lungo vicolo del Borghetto: « Recatisi poscia a vedere dall'altra parte... si è rinvenuto che si sta lavorando per parte di Torlonia appoggiando la nuova fabbrica al muro Lucernari in tutta l'estensione del vicolo ».

La causa si concluse nel 1837 con la sentenza che pur dichiarando l'abusività dei lavori oltre il perimetro concesso nel 1822 non ne prevedeva la demolizione ma un pagamento di un canone annuo sopra l'area abusivamente occupata.

Alessandro Torlonia tornò ben presto a manifestare le sue mire espansionistiche. Acquistò il palazzo Lucernari, divenuto successivamente Hotel de Russie ed attuale sede della RAI-TV, insieme ad altre casette limitrofe che fece demolire, e realizzò un arco attraverso il vicolo del Borghetto (1844).

Presso il Catasto fabbricati di Roma al 1 gennaio 1860 la proprietà del palazzo risultava così intestata: Rione IV n. 1228 Torlonia principe Alessandro fu Giovanni Piazza del Popolo 17-21 e Vicolo del Borghetto 8. Palazzo con botteghe e corte. Sotterraneo vani 1; piano terreno vani 17; piano primo vani 39; piano secondo vani 39; piano terzo vani 39, piano quarto vani 29; soffitte vani 16; totale piani 7; totale vani 180.

Con volture nn. 509 e 511 del 1 luglio 1903 la proprietà passava a Giulio e Giuseppe Torlonia e quindi nel 1907 per divisione di eredità a Teresa Torlonia, che nello stesso anno cedette l'edificio a Luigi e Francesco Silenzi.

Il 14 giugno del 1907 i due fratelli Silenzi chiesero la licenza edilizia « per completare su due lati del cortile il quarto piano, rialzando le soffitte ora esistenti », sotto la direzione dell'Ingegnere Enrico Gennari. La licenza fu con-

cessa il 29 luglio dello stesso anno (pratica conservata presso l'Archivio Storico Capitolino, fondo Ispettorato Edilizio, prot. n. 2474 del 1907) ed i lavori ebbero immediatamente inizio. Si sopraelevarono i due lati del palazzo rispettivamente verso il Pincio e verso l'Albergo di Russia, con la trasformazione delle soffitte in camere e con l'innalzamento della quota di colmo di un metro. La copertura fu anche modificata, nel segmento interessato, da falda spiovente verso l'interno a terrazza.

Durante il periodo del secondo conflitto mondiale l'edificio fu adibito ad uso militare che ne stravolse totalmente la distribuzione interna. Nel 1948 l'Ingegnere Adolfo Gaj elaborò un progetto di restauro presentato il 9 giugno di quell'anno e subito approvato dal Consiglio Superiore delle BB.AA.; il 25 febbraio del 1949 il progetto ottenne parere favorevole anche dalla Commissione Edilizia. Il progetto di « ristrutturazione » prevedeva:

- 1) La sostituzione dei solai originali con solai in ferro;
- 2) Il raddoppio del corpo di fabbrica laterale verso l'Albergo di Russia, che passava da m. 5,70 a m. 12,50;
- 3) L'eliminazione della loggia a ballatoio nel cortile, che venne semplificato con l'apertura di finestre nei vari piani e grandi finestroni ad arco nella parete di fondo;
- 4) Il rafforzamento della struttura con catene di ferro;
- 5) Il prolungamento fino all'ultimo piano di una scala che arrivava soltanto al primo piano;
- 6) La decorazione e la protezione con una intercapedine della facciata cieca verso il Pincio.

L'11 gennaio del 1950, a lavori iniziati, venne richiesta una variante relativa agli attici abitabili e ai sottotetti: in particolare la realizzazione di terrazze e l'interruzione della falda interna.

Nel dicembre dello stesso anno i lavori furono total-

mente ultimati, come si evince dal relativo verbale di controllo per la costruzione.

Dopo questo ulteriore pesante intervento possiamo affermare che dell'originario palazzo del Valadier sia rimasto ben poco. E' pur vero che fin dall'inizio era stato realizzato per specifiche esigenze urbanistiche e che lo stesso valore architettonico è legato per la maggior parte alla sua collocazione ambientale derivante dall'essere parte di un sistema urbano complesso quale è Piazza del Popolo e non dalla sua struttura interna. La stessa tecnica costruttiva eseguita in tutti i periodi è stata scadente. Ci rimangono quindi i prospetti ed il suo indubbio volume esterno legato con l'ambiente che lo caratterizza come parte del più significativo intervento a scala urbana dell'Ottocento romano.

La storia recente dell'edificio ha visto l'utilizzazione ad uffici da parte del Ministero per la Pubblica Istruzione Direzione Generale delle Belle Arti, poi Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, che ancora oggi conserva il quarto piano sede del Nucleo per la Valutazione dei Progetti di Investimento (Dirigente Generale Giuseppe Proietti). Qualche anno fa paurose lesioni nei muri verticali e cedimenti nei solai orizzontali hanno consigliato l'allontanamento di quasi tutti gli impiegati per dare inizio allo alloggiamento di opere provvisorie di puntellatura e ad una vasta campagna di saggi e prove che portarono all'elaborazione di un valido progetto di consolidamento attualmente in avanzata fase di realizzazione (responsabile il Prof. Ing. Alberto Parducci della facoltà di ingegneria dell'Università di Roma « La Sapienza »; responsabile artistico l'Ing. Roberto Vasselli consigliere delegato Società proprietaria « Albergo di Russia » Roma; ricerche storiche Arch. Enrico Valeriani).

Nelle murature fortemente dissestate sono state iniettate delle malte antiritiro allo scopo di aumentare la resistenza a compressione oltre ad iniezioni armate (impernia-

ture) al fine di conferire alla struttura muraria una resistenza a trazione.

Alcune pareti e pilastri sono stati consolidati mediante lastre in c.a.. Dopo aver applicato alle murature reti metalliche elettrosaldate si è spruzzata della malta cementizia antiritiro.

L'immissione di questi prodotti è avvenuta sempre evitando qualsiasi disturbo alle strutture su cui sono stati applicati. Ciò è stato possibile grazie ad un accorto studio della pressione di iniezione e ad un sapiente uso dei due manometri, uno posto sul miscelatore e l'altro a bocca-foro per le perdite di carico.

Ancora reti elettrosaldate e ferri a doppio T sono state usate per rinforzare solai di media luce, mentre per casi particolari sono state collocate speciali « macchine d'acciaio » che lavorando in pre-compressione sono capaci di aumentare notevolmente la portata. In estrema sintesi l'intervento prevede l'inserimento sotto il vecchio solaio, evidentemente già parzialmente rafforzato, di due travi di ferro IPE 200 lungo un asse; lungo l'asse opposto vengono messe in tensione, grazie a manicotti filettati, dei cavi d'acciaio che affogati a destra e a sinistra sui limiti esterni del solaio spingono verso l'alto le travi IPE 200. E' un intervento estremamente intelligente perché reversibile, pratico e leggibile.

ROBERTO LUCIANI

Ricordo di Guglielmo Gatti, romanista e storico di Gabriele d'Annunzio

Fra cent'anni chi si occuperà di d'Annunzio e magari del rapporto d'affetto di questi con Roma (uno degli aspetti più luminosi di una personalità certo non priva di ombre), non potrà far a meno di ricorrere alle opere di Guglielmo Gatti. E magari si chiederà chi fosse questo studioso che nei suoi scritti rivela tanta passione mai disgiunta da grande acribia e delicatezza per la materia, spesso ancora dolente, che formava oggetto del suo studio. Per soddisfare la sua curiosità potrebbe essere costretto, forse nell'Archivio del Vicariato di Roma, a quelle lunghe ed accurate ricerche, croce e delizia di chi ama redigere note precise ed esaurienti anche su personaggi minori e, ciò non di meno, preziosi per la comprensione di un'epoca e di un episodio. A questo immaginario nostro erede è dedicato il presente articolo; oltre che, non c'è bisogno di dirlo, ai romanisti odierni, con o senza la erre maiuscola, fedeli seguaci della *Strenna* e dell'ideale che essa celebra: il culto di Roma.

Guglielmo Gatti nacque a Roma il ventotto luglio milleottocentottantasei da Ulderico e Teresa Barros, romani, probabilmente in una delle strade prossime a Fontana di Trevi: via della Stamperia o via del Lavatore.

Come spessissimo accadeva nella piccola borghesia, almeno fino alla seconda guerra mondiale, le sue inclinazioni dovettero cedere il passo alle ferree leggi dell'economia. Aveva una spiccata tendenza per le lettere: la necessità di dover provvedere quanto prima al suo sostentamento con

un impiego che gli garantisse il celebre « pochetto e sicuretto » lo fecero avviare agli studi tecnici.

Ricordava in famiglia come avesse conseguito senza esami il diploma di perito commerciale e ragioniere nel R. Istituto Tecnico di Roma, Sezione di Commercio e Ragiomeria. Era il luglio millenovecentocinque.

Subito s'impiegò nella S.I.A.P. - Società Italo-Americana pel Petrolio, un'emanazione della Standard Oil, costituita nel milleottocentonovantuno a Genova da John D. Rockefeller. Vendeva la benzina « Lampo », quella dei vecchi cartelli stradali del Touring Club Italiano.

Alla S.I.A.P. conobbe Elena Mochetti, romana, che sposò nel millenovecentotredici e dalla quale avrà due figli: Cesare, ufficiale delle Trasmissioni ed Anna Maria Elena Mochetti sarà per tutta la vita la compagna di Guglielmo Gatti. Come allora usava uno dei due dovette dimettersi dalla S.I.A.P. e, così, il novello sposo passò ad una società del gruppo lucchese Bertolli. Come poté inserirsi in questa placida ed ordinata vita di buon padre di famiglia una così grande passione per un autore, per tanti versi igneo, quale Gabriele d'Annunzio?

Fino all'età di ventinove anni Guglielmo Gatti compì una specie di apprendistato letterario da autodidatta, realizzato in larga misura per mezzo della lettura: per tutta la vita resterà un accanito bibliofilo. Dall'età di diciannove anni collaborò a vari giornali: « *La Tribuna Illustrata* », « *La Gazzetta del Popolo della Domenica* », « *La Voce Repubblicana* » e « *La Ragione* ». Scrisse anche due libri: un « *Leone Tolstoj* » per la Biblioteca di Sonzogno e « *Pittori italiani dall'800 ad oggi* » per i tipi di Maglione e Strini.

Poi la consacrazione agli studi sul Pescara. Nel luglio millenovecentoquarantuno pubblica su « *L'Urbe* », la gloriosa rivista di Antonio Muñoz, un articolo dedicato a « *Le abitazioni romane di Gabriele d'Annunzio* ». Sarà il primo



Guglielmo Gatti, al centro, al « Re degli amici » (febbraio 1957) - Foto Itatnews.

di circa duecentocinquanta contributi alla conoscenza del tema scelto e mai più abbandonato: la biografia di d'Annunzio.

Basta scorrere la bibliografia di Guglielmo Gatti redatta da Mario Vecchioni (pubblicata in testa a: *G. Gatti, Correzioni e Aggiunte alla « Vita di Gabriele d'Annunzio »*, Roma-Pescara, 1969) per comprendere quale sia stato il metodo seguito dal Nostro: pubblicare i risultati dei suoi studi man mano che li portava a compimento, sintetizzandoli periodicamente in opere di più ampio respiro. Nel millenovecentoquarantotto apparirà: « *Le donne nella vita e nell'arte di Gabriele d'Annunzio* »; sette anni dopo: « *Alessandra di Rudini e Gabriele d'Annunzio* »; e, nel millenovecentocinquantesi: « *La vita di Gabriele d'Annunzio* » che proprio in questi giorni dovrebbe essere ristampata, sicuro segno di successo, in edizione economica. Seguirono, rispettivamente, due e tre anni dopo: « *Il soggiorno napoletano di Gabriele d'Annunzio* » e « *Gabriele d'Annunzio - Studi e saggi* ».

Forse un « destino » legava i Gatti al Poeta? Certo che no. Però va ricordato che il sei giugno milleottocentonovanta Ulderico Gatti mentre passava per via Piemonte, proveniente da via Flavia, dove abitava la sua famiglia a seguito di uno degli innumerevoli traslochi che allora punteggiavano la vita delle famiglie che non potevano o volevano acquistare un alloggio, vide cadere qualcuno dal mezzanino della casa d'angolo, al civico uno. Era Maria Hardouin di Gallese, legittima e trascuratissima moglie del Poeta. Il tentativo di suicidio compiuto in « ... un momento di esasperazione e di sconforto... » (scriverà Guglielmo Gatti) e che si risolse senza gravi conseguenze, forse fu il primo collegamento tra la famiglia del Poeta e quella, tanto diversa per tenore ed abitudini di vita, di chi ne sarebbe stato uno degli storici più seri e nello stesso tempo affettuosi. Scris-

se Silvio Negro, recensendo il quindici dicembre millenovecentocinquantacinque sul « *Corriere della Sera* » il volume collettaneo « *d'Annunzio a Roma* », edito da Palombi ed al quale Guglielmo Gatti contribuì: « ... si deve probabilmente a questa coincidenza se un figlio di quel passante, è oggi il più attivo e documentato studioso della vita di d'Annunzio... ».

Ancora. Non c'è dubbio che Guglielmo Gatti possedesse la stoffa dello storico ma ritengo che non vada sottovalutata la naturale attrazione che poteva esistere fra chi fu giovane prima del 1915 ed uno dei personaggi più in vista della vita letteraria e politica dell'Urbe.

Basti ricordare le giornate successive al dodici maggio millenovecentoquindici, quando d'Annunzio giunse a Roma, dopo il discorso di Quarto, col treno delle diciannove e venti: « ... La folla che si recò alla stazione ad attendere il Poeta era una folla strabocchevole, la folla delle grandi occasioni romane: piena d'entusiasmo, voleva vedere il Poeta che, in quei giorni d'intrighi, era il simbolo dell'Italia decisa a compiere la sua unità... » (G. Gatti, *Una curiosa dedica di Gabriele d'Annunzio*, in *Strenna dei Romanisti*, v. XVI, Roma, 1955, p. 199).

Guglielmo Gatti visse personalmente quelle giornate. Rievocando il discorso del Campidoglio del diciassette maggio scrive: « ... L'entusiasmo raggiunse il culmine quando venne recata al Poeta la spada di Nino Bixio:... La folla era in delirio. Si udiva solo il grido di Guerra! Guerra! fino a che su tutto il rumore della folla sovrastarono i rintocchi della campana del Campidoglio. Chi rievoca, su questa pagina, questa scena, ebbe la ventura di assistervi, e non può ricordarla senza che gli occhi gli si inumidiscano... » (*Vita di Gabriele d'Annunzio*, Firenze, 1956, pag. 297 e 298).

Oggi è facile, anche se magari giusto, criticare l'azione

di chi gettò il Paese in un conflitto immane e gravido di conseguenze. Ma per i nostri nonni — giova non dimenticarlo — fu un'epoca di passione vera, sulla scia dell'epopea risorgimentale. Non può sorprendere se quelle giornate abbiano profondamente inciso nell'animo di Guglielmo Gatti e forse lo abbiano indotto ad ammirarne maggiormente il massimo protagonista.

Su un altro piano, intimo e spirituale, ma per questo non meno rivelatore di una consonanza fra il Gatti e Gabriele d'Annunzio come (*Strenna dei Romanisti*, v. XXII, Roma, 1961, p. 243) non rammentare, poi, le commosse pagine dedicate dal Nostro all'oratorio cinquecentesco del SS. Sacramento e S. Lorenzo martire in via Belsiana? Guglielmo Gatti, cattolico praticante, prima della seconda guerra mondiale, vi assisteva alla Messa di mezzogiorno; d'Annunzio, velando la verità per finzione artistica, vi aveva ambientato, nell'autobiografico *Trionfo della Morte*, quel concerto del due aprile milleottocottantasette della Società Bach al quale assistettero Giorgio Aurispa ed Ippolita Sanzio, che intendeva ricordare quello tenuto al Circolo Artistico di via Margutta, in occasione del quale Gabriele fu presentato a Barbara Leoni. Qui il Gatti, come spesso gli accadeva, non seppe resistere, dice lui stesso, alla tentazione di riprodurre il brano del suo Autore; e poi conclude: « ...E' veramente una rievocazione riscaldata da un soffio lirico. Dobbiamo esserne grati al Poeta ».

Generalmente la critica intese ed apprezzò l'opera di un biografo accuratissimo, capace di calarsi con simpatia, senza complicità e senza falsi moralismi, nelle vicende del suo personaggio. Certo: Guglielmo Gatti, per sua scelta, non volle addentrarsi nella critica letteraria. Con la concretezza che gli era propria preferì prendere su di sé un compito adeguato alle sue forze ed alla sua limitata disponibilità di tempo. Tra i ricordi credo più belli della figlia è

ancor viva la visione delle serate familiari, quando, dopo cena, il padre si ritirava nel suo studio per attendere all'occupazione preferita mentre la madre lavorava tranquillamente.

Ad Emilio Cecchi (*L'Illustrazione Italiana*, dicembre 1956) tutto questo sembrava avere scarso peso. Dal solo materiale vissuto non si risale a nulla, scriveva il Cecchi con una determinazione forse degna di miglior causa; per lui la ricerca biografica finisce col diventare un « ... erudito passatempo... » che si esaurisce quasi completamente in sé stesso. Ed aggiungeva: « ...quello che nel d'Annunzio davvero conta, è la letteratura e la poesia. Ed è un fatto che biografie di questo disegno, e di questa qualità di scrittura, con tutto il daffare che si danno, restano monotonamente troppo al margine dell'argomento principale... ».

Francamente le notazioni del Cecchi non mi sembrano valide. Erudito passatempo. Ebbene sì; credo che il Gatti, con romana pazienza e gusto per l'understatement, non avrebbe esitato a definire così la propria quarantennale, diuturna, fatica.

Ma passatempo davvero non era. *Otium litteratum*, semmai; ed è altra cosa. Più esattamente mi sembra che sia da definire un impegno lunghissimo e mai tralasciato, volto ad accrescere, in modo scientificamente corretto, il grado di conoscenza della vita di un uomo che fu spesso oggetto di leggende e di miti.

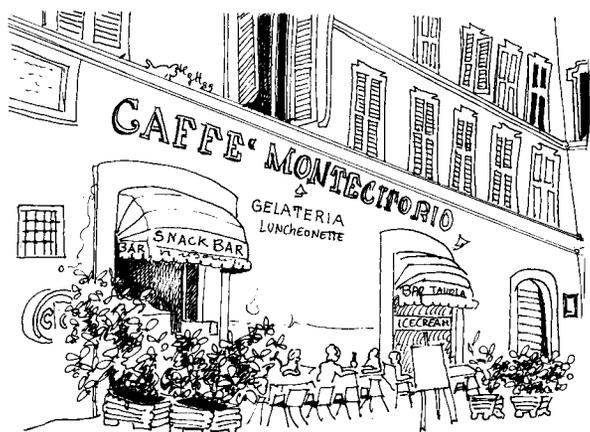
Né, d'altronde, è vero che in Gabriele d'Annunzio l'opera letteraria e poetica sia la sola che davvero conti. Gabriele d'Annunzio fu anche uno dei massimi protagonisti della vita sociale e politica italiana dei suoi anni. Basti pensare all'avventura fiumana ed ai suoi rapporti con Mussolini.

E chi scrive non può non dolersi che uno studioso con le qualità di Guglielmo Gatti non abbia approfondito ulte-

riormente le sue ricerche su Alessandra Starrabba di Rudinì. Forse avrebbe potuto rintracciare gli introvabili archivi di Antonio e di Carlo, padre e fratello di Nike, e gettare maggior luce sulle vicende di quella sfortunata famiglia.

La giornata terrena di Guglielmo Gatti si concluse in Roma il tre febbraio millenovecentosessantotto, a quasi ottantadue anni. Gli sia la terra lieve e la sua tomba sia circondata della stessa memore pietà che egli, con altri pochi cultori di cose dannunziane, volle fosse riserbata a Barbara Leoni anzi, caduta la bellezza di Barbarella, ad Elvira Natalia Fraternali in Leoni, terziaria francescana.

CLAUDIO M. MANCINI



Furio Camillo, fu vera gloria?

Il ricordo che ho della figura di Furio Camillo risale al tempo in cui ero ragazzo. Compravo allora, a dispense, al modico prezzo di una lira e mezza, la « Storia d'Italia » di Paolo Giudici, edita dalla Casa Editrice Nerbini di Firenze, già benemerita per tante pubblicazioni a carattere popolare. Ogni dispensa aveva una copertina a colori vivaci disegnata da Tancredi Scarpelli, che illustrava un fatto storico. Proprio tali copertine attiravano sommamente la mia attenzione, giacché Tancredi Scarpelli, un onesto e preciso disegnatore, caratterizzava i personaggi storici con un cipiglio ed un atteggiamento adatto al fatto storico al quale stavano prendendo parte.

Al fascicolo n. 5 del I volume c'era Furio Camillo che, sfoderando il gladio romano, arrivava alle pendici del Campidoglio proprio nel momento in cui Brenno, capo dei Galli, metteva sulla bilancia, che misurava l'oro del riscatto per la Roma assediata, anche la sua spada dicendo la famosa frase « Vae victis ». Ma l'arrivo del prode Camillo, seguito dalle truppe romane, capovolgeva la situazione: Brenno, dai tipici baffoni e con le trecce biondastre, con in testa l'elmo con due corna ai lati, sconcertato e, è il caso di dirlo, scornato si doveva sentir dire: « Non con l'oro, ma col ferro si riscatta Roma » e, secondo la storica leggenda, veniva cacciato via, lui e tutti quei brutti ceffi dei suoi barbari soldati.

* * *

Rimaneva quindi nella mia mente di ragazzo la figura splendente di codesto eroe, senza macchia e senza paura,

già vincitore di Vejo e di Faleria che riscattava l'ignominioso assedio di Roma e riportava in alto il valore dei Romani, umiliato dalla imprevista sconfitta gallica.

Certo non c'era chi non vedesse chiaramente il carattere leggendario di tale racconto tradizionale, ma esso era bene o male avallato dagli scritti specialmente di Livio e di Plutarco e quindi i fatti, anche se non proprio scenograficamente come descritto, dovevano essersi svolti in quella maniera.

Purtroppo c'è subito da osservare che la narrazione liviana e quella plutarchea risalgono al periodo augusteo, mentre gli scrittori più antichi, quali Polibio, Quinto Fabio Pittore e, anche se più recente, Diodoro Siculo non parlano di un fatto simile. Sembra cioè che il famoso oro pesato e dato ai Galli come riscatto, sia stato sì recuperato, ma non in maniera così teatralmente vittoriosa, ma solo in un secondo tempo e lungo la strada del ritorno dei Galli verso il Nord.

Strabone dice che addirittura furono le truppe etrusche che intercettarono i Galli; Servio dice che fu sì Furio Camillo, ma non sappiamo se lo stesso della leggenda, ma addirittura in una località che dal recupero dell'oro pesato prese il nome di Pesaro¹. Infine abbiamo Svetonio che scrive che solo al tempo di Tiberio fu recuperato in Gallia l'antico oro sottratto a Roma². Se poi stiamo al Mommsen, egli esclude completamente il fatto, ma si sa che lo storico tedesco non accettava se non le cose più che storica-

¹ La storia che il recupero dell'oro avvenne nel luogo dove è ora la città di Pesaro è di Diodoro Siculo (XIV 117,5) ed è riportata dal De Sanctis nel cap. XVI della « Storia dei Romani ». Questa versione è ripresa anche da Servio in « Aen. VI 825 ».

² Svetonio scrisse questo nella vita di Tiberio e, come riporta il Piccirilli nel suo commento alla « Vita di Camillo » di Plutarco, attribuisce al propretore della Gallia Livio Druso il recupero del famoso oro trasportato definitivamente in Gallia.

mente comprovate, escludendo l'analisi dei fatti riferiti in maniera leggendaria.

La figura di Furio Camillo ne esce quindi senz'altro appannata e messa in discussione, giacché in fondo lo stesso Tito Livio, che è la nostra fonte più autorevole su Furio Camillo, afferma che « *res vetustate numia obscurae* » (Libro VI, 1) e cioè le vicende antiche sono di solito non sempre chiare.

D'altra parte l'intervento tempestivo e quasi miracoloso di Furio Camillo, anche se contamina la storia con quella che sarà stata senz'altro una leggenda sorta a seguito di un carne epico popolare, si inserisce in una vicenda, e cioè quella della sconfitta romana per opera dei Galli sul fiumicello Allia e del successivo assedio del Campidoglio da parte dei Galli stessi, che i Romani tentarono di giustificare storicizzando episodi che attutissero la cocente onta da essi subita. Tali quindi gli episodi paralleli e contemporanei del guerriero Manlio Capitolino, strenuo difensore degli assediati, del giovane Ponzio Cominio che riuscì per due volte ad attraversare le linee nemiche e delle stesse oche capolinee che, svegliando i Romani, li fecero accorrere in difesa del Campidoglio durante un attacco notturno.

Ma l'intervento ultimo e decisivo di Marco Furio Camillo assume, pur nella epopea popolare, un aspetto diverso giacché il personaggio non era nuovo a codesti interventi e sembra che esso riassuma per gli annalisti romani di epoca imperiale, attributi e prerogative che gli annalisti più antichi in verità non riconobbero. L'annalistica romana doveva dare cioè una base storica a fatti ed avvenimenti non chiaramente tramandati, o comunque frammentari, che però dovevano giustificare certe determinate situazioni e dovevano storicizzare un periodo particolarmente importante della storia romana e cioè quando Roma si trovò,

per la prima volta, ad affrontare una politica esterna, a contatto con popolazioni diverse dalla ristretta provincia latina.

Furio Camillo appare subito, dalla biografia di Plutarco e dai tre libri delle « Storie » di Tito Livio, come un personaggio con caratteri eccezionali, giacché egli fu cinque volte dittatore, ebbe il titolo di fondatore, celebrò quattro trionfi, ma non fu mai console, non ebbe cioè mai quella carica che costituiva la normale base dell'ordinamento politico romano³.

Le sue imprese, prima della vicenda gallica, sono esse stesse eccezionali per virtù guerriera e per spirito civico, nonché per fervore religioso. Egli infatti, nominato dittatore nella prima grande guerra romana esterna e cioè quella contro Vejo, rafforza le truppe che assediano la città etrusca, rincuora i soldati timorosi di essere presi alle spalle dalle altre popolazioni insorte, marcia contro i Falisci e i Capenati e li sconfigge recuperando il bottino da essi fatto, fa voto di restaurare il tempio della Mater Matuta e indice i Grandi Giochi, poi ritorna a Vejo e fa iniziare quei lavori di scavo sotto le fondamenta della città che ne avrebbero provocato la caduta⁴, evoca Giunone e dedica ad Apollo la decima parte del bottino, attacca la città e la conquista.

³ Tito Livio nelle sue « Storie » cita come console Lucio Furio Medullino al Libro V par. 26 e Plutarco riferisce che era conosciuto un Lucio Furio Camillo, ma chiarisce anche che non si trattava del nostro eroe.

⁴ I famosi lavori di scavo che portarono alla costruzione di un tunnel sotterraneo che giunse esattamente sotto la città di Vejo, creando così un passaggio che permettesse di accedere dentro la città assediata fu probabilmente realizzato con l'aiuto di tecnici etruschi. La costruzione di questo tunnel è direttamente collegata con i lavori di ingegneria idraulica effettuati per creare un emissario al lago di Albano, contemporanei ai lavori del tunnel di Vejo.



Furio Camillo libera Roma dai Galli.

Già ce n'è abbastanza, ma nuovamente Marco Furio Camillo marcia contro i Faleri e questa volta li vince sul piano morale dimostrando ad essi la sua lealtà e la sua rettitudine⁵. E' quindi ampiamente giustificato il fatto che egli venga nominato « fatalis Dux » dal significato politico e religioso, quale solo Scipione in seguito sarà poi effettivamente nominato. Si deve tener conto che se si voleva creare una figura completa che soddisfacesse il carne popolare non poteva questa figura essere meglio creata, senza soluzioni di compromesso.

Ma quello che è importante, è rilevare che egli non è soltanto l'invincibile duce, ma è anche colui che ripristina e riordina il rapporto religioso con le divinità, specialmente con i culti collegati con il Campidoglio.

* * *

Anzitutto analizziamo l'origine di questo personaggio che appare quasi improvvisamente nella storia romana. Plutarco lo nomina per la prima volta come un cavaliere distintosi nella battaglia dell'Algido, sotto il consolato di Postumio Tuberto. Ma c'è un sottile legame di questo personaggio addirittura con il mitico Romolo, dal che poi egli fu detto anche pari al fondatore eponimo della città. E' infatti attribuita a Romolo la fondazione o la distruzione di una mitica città di Medullia della quale non si sa esattamente l'ubicazione ma che è citata da Festo come la città originaria della tribù Hostilia, da cui Tullio Ostilio, e dei Furii che si facevano anche chiamare per questo Medullini⁶. Sul

⁵ Infatti i Falisci non furono vinti dalla strategia militare ma dal fatto che Furio Camillo fece arrestare un traditore falisco che voleva tradire la propria città consegnandola ai Romani (Livio V, 27).

⁶ Filippo Coarelli cita a pag. 167 del I volume sul *Foro romano nel periodo arcaico*, edizione Quasar, Roma 1983, un brano di Fe-

Campidoglio una antichissima immagine ricordava la Dea Tarpeja, che aveva dato il nome al colle che si chiamava Tarpejo prima che Campidoglio, e la stessa Dea Tarpeja pare che avesse il cognome di Medullina. La figura di Camillo si ricollegava quindi con i più arcaici personaggi della protostoria romana. Ma egli stesso in quanto « camillo » veniva ad assumere un aspetto, anzi un carattere, di investimento sacrale: infatti « *camillus* » è inteso anche come « Ministro degli Dei » e tale significato pare che sia stato tramandato dai precedenti etruschi. Prescindendo dal fatto che esisteva anche un Dio Casmillus, ma presso gli etruschi veniva attribuito tale nome di « *camillus* » al Dio Mercurio o anche a colui che esercita la funzione di « *praeminister in sacris* », quale appunto Furio Camillo che, nella presa di Vejo, con la sua azione si inserisce in quella del sacerdote etrusco che sta in quel momento officando sull'altare degli Dei⁷.

D'altra parte questa intromissione di Furio Camillo che in un certo senso ruba il rituale che il sacerdote sta effettuando con le viscere della vittima sacrificata, potrebbe aver dato luogo al suo nome di « *Furio* » da « *fur* » che significa « *ladro* ». Quindi un ministro degli Dei che « *ruba* » qualcosa o che comunque se ne appropria, anche se a fin

sto, ampiamente integrato dal Detlefsen, nel quale si parla, a proposito del « *Lapis Niger* » della città di Medullia distrutta e della famiglia Hostilia.

⁷ Sul cognome di « *Camillus* » vedi la esauriente ed estesa nota nella « *Storia di Roma* » di Ettore Pais a pag. 177, vol. I, parte II, ediz. 1899, Torino.

⁸ Per la illazione sulla interpretazione del termine « *fur* » vedi la introduzione di Luigi Piccirilli al volume sulla vita di Camillo e di Aristide di Plutarco, edito da Mondadori per conto della Fondazione Lorenzo Valla, nonché la nota a pag. XXXV nello stesso testo che cita gli autori che ricollegano il termine « *fur* » alla figura di Mercurio.

di bene. Vedremo che questa sua caratteristica, quasi sacerdotale, di intervento nel momento cruciale di un rito per volgerlo a favore di Roma, si ripeterà nella storia leggendaria di questo straordinario eroe.

Da quanto sopra detto ne deriva un aspetto indubbiamente sacrale del personaggio, finora visto storicamente come prode guerriero e invito generale. Il fatto che « camillo » fosse inteso come « ministro degli Dei » o comunque come colui che mette in esecuzione la volontà degli Dei è principalmente la identificazione, come sopra detto, di Camillo con Mercurio inteso appunto come « messaggero » degli Dei. Ettore Pais cita Pacuvio che affermò questa cosa, ma molto chiaramente lo scrive Callimaco « apd. Macrobio III, 8 6 » dove afferma: « *Tuscos Camillum appellare Mercurium quo vocabulo significant praeministrum Deorum* ».

Quale volontà degli Dei mette in atto Furio Camillo? E' presto detto: il ripristino dei culti fondamentali e tradizionali che reggevano Roma, accentrati specialmente attorno alla sacralità del Campidoglio.

Questo avviene due volte: dopo la vittoriosa guerra contro Vejo, la cui importanza per la storia romana è stata fondamentale, trattandosi della prima guerra vera e propria, e dopo la distruzione della città per l'invasione gallica. Infatti Camillo, quasi sacerdote, dispone alla fine della guerra vejente il trasporto a Roma del simulacro di Giunone Regina, fa edificare sul colle capitolino il Tempio alla Mater Matuta e destina le decime del bottino di guerra ad Apollo, anzi viene addirittura inviata una delegazione a Delfi per portare un cratere aureo direttamente al Tempio di Apollo⁹. Egli inoltre indice dei giochi sacri che saranno poi ripetuti anche dopo l'incendio gallico.

⁹ Questa donazione ebbe una vicenda quanto mai fortunosa

Insomma Camillo, come Romolo, sconfigge i Vejenti e, salvata Roma, riafferma il rispetto per gli antichi culti, rafforzati dalla introduzione di altri culti fondamentali che si accentrano specialmente sul Campidoglio che viene riaffermato quindi come « colle sacro ». Anche questo aspetto sacrale è di fondamentale importanza e forse trascurato in precedenza, mentre trova una speciale attenzione da parte del Pais che addirittura adombra ad una primitiva esistenza di un « *Capitolium vetus* », spostato verso il Viminale, mentre l'attuale Campidoglio, o comunque quello che fu, diciamo così, valorizzato dall'azione di Furio Camillo, sarebbe stato un colle dedicato alla antica divinità Tarpeja, figlia di Tarpejo o addirittura di Vulcano, divinità anche essa di origini remote¹⁰.

Entreremmo qui a disquisire su gli arcaici culti capitolini, ciò che ci porterebbe fuori argomento, giacché qui ci preme evidenziare la funzione sacrale del personaggio, destinato dalla narrazione al compito di ripristinare gli antichi culti della città di Roma.

In questo senso deve intendersi anche il trionfo da Furio Camillo effettuato mediante il suo ingresso in città su un carro tirato da quattro cavalli bianchi, e cioè un festeggiamento che lo stesso Livio riconosce come eccessivo, se non fosse che in tal modo Furio Camillo rivestiva la figura

perché l'ambasceria romana che portava il dono fu sequestrata al largo dell'isola di Lipari e successivamente liberata da Timasteo, signore di Lipari. Una vicenda piuttosto ingarbugliata di cui, come dice il De Sanctis, la autenticità è stata messa in dubbio. Comunque un invio di un dono a Delfi ci deve essere stato, magari spostato nel tempo, giacché Roma doveva cominciare a dimostrare la sua internazionalità.

¹⁰ Sui rapporti fra Furio Camillo ed il Campidoglio vedi anche Ettore Pais « *Storia di Roma* » vol. I, parte II, pag. 185, ediz. 1899, Torino.

del Dio e cioè del Giove Capitolino di cui egli si sentiva sacerdote.

Anche il Bayet¹¹ ritiene codesto trionfo come una cerimonia a carattere religioso in cui veniva riaffermata la caratteristica solare e cioè luminosa del culto.

Riaffermando la sacralità del Colle Capitolino, in effetti Furio Camillo verrebbe ad opporsi alle tendenze centrifughe di parte della popolazione romana, specialmente dopo l'assedio gallico, a trasferire la città e la sua popolazione sul luogo della conquistata Vejo, anziché sui colli fatali sopra la grande ansa del Tevere.

* * *

Ma la suddetta azione sacrale e la necessità di un personaggio come Furio Camillo, come ci è tramandato dagli annalisti, si manifesta ancora più necessaria e direi di importanza vitale per lo svolgimento e la evoluzione della storia romana proprio dopo l'assedio gallico.

Senonché non poteva combinarsi il fatto che i Romani subissero una disfatta così totale nel loro scontro con i Galli qualora al comando dei Romani ci fosse stato proprio Furio Camillo, già vincitore dei vejenti, dei falisci e dei capenati. I Romani vengono sconfitti dai Galli in maniera disastrosa: assolutamente impreparati a ricevere l'urto frontale coraggioso, ma anche incosciente, degli imponenti guerrieri venuti dal Nord che non usavano alcuna tattica guerresca se non quella dello sfondamento traumatico della linea nemica, seguiti dai loro carri e dalle donne urlanti, non si confaceva alla tattica guerriera delle truppe romane, latine o etrusche e quindi senz'altro la sorpresa e il successivo panico determinò la sconfitta sul fiume Allia,

¹¹ Vedi Cap. VIII, pag. 161/162 Jean Bayet, « *La religione romana* », ediz. Scientifiche Einaudi 1959.

tanto concete da essere poi tramandato il giorno 18 luglio come il funesto « *dies Alliensis* »¹².

Nonostante le leggende intessute in seguito, l'invasione gallica fu un disastro e i guasti e gli incendi provocati dai Galli rimasero a lungo nella memoria.

Certo non poteva essere presente a tutto questo Furio Camillo, giacché, con tale comandante, si sarebbe dovuto intendere che le cose sarebbero andate altrimenti.

Allora si inventò la storia che Furio Camillo si trovasse lontano da Roma, anche per giustificare poi il suo vittorioso ritorno. Per questo si seguì un tipo di narrazione che tante altre volte è stato adottato in questi casi e cioè che l'eroe in parola è allontanato a torto, oppure che viene accusato ingiustamente, oppure che sdegnato per basse accuse si allontana egli stesso, salvo poi a tornare quando la Patria sarà in pericolo. E' la storia di Coriolano, di Cincinnato e dello stesso Achille del quale anzi Plutarco fu proprio il parallelo con Camillo, nonché del greco Aristide condannato con l'ostracismo; più che altro viene in questo caso ripresa la figura di Scipione, sia l'Emiliano che l'Africano, per alcuni atteggiamenti dello stesso Furio Camillo, ma più che altro per il comportamento che ebbe l'ingrata Patria verso uno dei suoi personaggi più illustri¹³.

Comunque i Galli arrivano, devastano Roma, assediano

¹² La descrizione di questa battaglia è molto discussa, specialmente per la ricerca esatta del luogo dello scontro. Anche lo svolgimento della battaglia stessa è discusso, ma, anche stando a Tito Livio, il fatto principale è stato il panico che si sarebbe impossessato dei Romani. In un certo senso i fatti starebbero a dimostrare che essi precipitano in quanto Furio Camillo non è presente.

¹³ Luigi Piccirilli, nel volume già citato e ricchissimo di riferimenti, trova molte somilitudini fra il personaggio di Furio Camillo e gli Scipioni e cioè i maggiori esponenti della « Gens Cornelia » e cioè di quei personaggi che fecero grande la Roma Repubblicana.

il Campidoglio e Furio Camillo non c'è perché se ne sta sdegnoso ad Ardea.

Ed ecco che occorre agli annalisti utilizzare l'intervento della sua mitica figura per risollevarne le sorti del valore romano, sia per riaffermare la sacralità del Campidoglio offeso, sia per ristabilire diretti rapporti con le divinità e riconsolidare lo spirito civico dei Romani che, agli inizi del III secolo, sono ormai protesi verso l'espansione territoriale.

Marco Furio Camillo, anche se lontano, viene nuovamente nominato dittatore¹⁴ e, in funzione di tale nomina, egli si sente investito della responsabilità di salvare la Patria: arriva a Roma e sappiamo cosa ci dice la leggenda e sappiamo pure che i Galli e Brenno, con la sua famosa bilancia sotto il braccio, dovettero fare ritorno verso il Nord e la Patria fu salva.

Indubbiamente i Galli, non attrezzati con macchine da assedio, e, a quanto pare, pure percossi da una pestilenza, logisticamente impreparati a tale tipo di guerra, lentamente defluirono verso il Veneto dalle regioni centrali e durante la loro ritirata senz'altro toccarono delle sconfitte da parte dei Romani e poi da parte delle altre popolazioni di cui attraversavano i territori. Le varie tribù galliche si sciolsero poi lungo il tragitto e alcune si stabilirono in Italia stessa, come i Galli Senoni che diedero il nome a Senigallia: fatto sta che scomparvero lasciando dietro di loro lutti e rovine.

¹⁴ E' curioso il passo di Tito Livio nel quale Furio Camillo, prima di muoversi, attende che gli venga conferita la carica ufficiale di « *dictator* » e in nome di questa carica egli precisa ai Galli che il riscatto concordato in oro con i Romani assediati non era giuridicamente valido perché non approvato da lui stesso che aveva appunto tale carica e quindi era superiore ai magistrati di grado inferiore che avevano stipulato l'accordo.

* * *

Proprio a questo punto, e nuovamente, era necessaria la presenza di una figura carismatica che ripristinasse i valori andati persi e consacrasse nuovamente i luoghi profanati dal nemico; infatti la dispersione dei valori dopo la distruzione gallica era stata così grave che addirittura fu proposto di abbandonare la Roma semi distrutta e trasferire la città a Vejo.

L'azione di Furio Camillo è in questo caso tutta diretta a ricostituire quella che in una parola si direbbe la « romanità ». Infatti, come scrive Plutarco, sacrificò agli Dei, purificò la città, fece fare delle ricognizioni nelle aree dei santuari, che fece riedificare, e nuovamente riconsacrò i sepolcri degli avi.

Che l'azione di Furio Camillo avesse un carattere sacrale e rituale e che egli fosse un personaggio per questo dotato di poteri soprannaturali è anche comprovato da prodigi che avvennero a sostegno della sua azione e cioè il fortunoso ritrovamento del bastone augurale addirittura di Romolo, la riaccensione del fuoco di Vesta e il ritrovamento di una testa umana ai piedi del Campidoglio, additando così il luogo come il « capo » per antonomasia. Non è chi non veda in questi fatti straordinari quello che il Pais chiama un rapporto privilegiato fra Furio Camillo e il Campidoglio, dove si riafferma la sacralità del colle proprio dal fatto che, se Romolo aveva fondato Roma sul Palatino, come augure e con il suo lituo, o bastone augurale, andava proprio sul Campidoglio ad esaminare il volo degli uccelli. Se quindi, come abbiamo detto, il Campidoglio aveva già una sua storia arcaica, ora esso ritorna il centro sacrale del mondo romano e Furio Camillo ne è il suo ministro.

A riaffermare questo è il lunghissimo discorso che viene attribuito a questo straordinario personaggio per riaffermare la centralità di Roma e del Campidoglio contro coloro

che avevano intenzione di trasferire la popolazione romana a Vejo. E' un discorso di eccezionale importanza che prende ben quattro paragrafi del Quinto Libro di Tito Livio e che è stato anche interpretato come un discorso liviano di propaganda filoaugustea¹⁵, ma che in effetti è un discorso di fede politica dello stesso Tito Livio nel quale confluiscono elementi politici e religiosi a consolidare l'amor di Patria ed è un discorso in cui è chiaramente esposta quella che era la mentalità romana. Un discorso lungo, ma logico e razionale, degno della migliore tradizione romana, detto da una figura tipicamente romana, quale quella di Marco Furio Camillo.

Il discorso termina altresì seguito da un episodio anche esso perfettamente inquadrabile nella logica romana, giacché quando Furio Camillo terminò di perorare la causa di riaffermare la centralità di Roma e del Campidoglio, fuori dell'aula del Senato si sentì un centurione romano che, guarda caso, in quel momento diceva ad alta voce al portainsegna « *Signifer, hic manebimus optime* ».

* * *

Ma un ulteriore aspetto particolarmente sacrale che fa di Furio Camillo un personaggio irrealistico, quasi metafisico, è stato rilevato o comunque messo in evidenza dal commento alla « Vita di Camillo » di Plutarco, fatto da Luigi Piccirilli, in una dottissima introduzione, ricca di riferimenti¹⁶.

¹⁵ Tito Livio, V libro, parag. 51/55. Tale discorso, fatto da Furio Camillo, sembra fatto dallo stesso Tito Livio. Questo rapporto è ampiamente trattato da Gino Fumaioli nel volume dell'Istituto di Studi Romani che raccoglie i testi delle conferenze su Tito Livio, tenutesi nell'anno accademico 1930/31 di detto Istituto, volume edito nel 1934 dalla casa editrice Leonardo da Vinci.

¹⁶ Trattasi sempre del già citato volume della Fondazione Lorenzo Valla, edito nel 1983 da Mondadori e sponsorizzato dal C.N.R.

Infatti Plutarco, più volte, e forse senza farci caso, precisa che molte delle vittorie del nostro eroe vengono ottenute sul far del giorno e col chiarore delle prime luci dell'alba. Secondo quanto rilevato già precedentemente dal Dumezil, al quale fa riferimento il Piccirilli, ampliando questo particolare, Furio Camillo sarebbe un protetto dell'Aurora, intesa come divinità, la quale non è altro che l'antica divinità che va sotto il nome di Mater Matuta, la arcaica Dea dell'alba della vita e quindi protettrice delle partorienti, simile alla antica Dea greca Leucotea.

La grande Mater Matuta avrebbe protetto il suo ministro Camillo, dandogli la vittoria ogni volta che alle prime luci dell'alba si accingeva ad attaccare battaglia contro i Volsci, contro i Galli, nella battaglia di Ardea contro i nemici della Patria. Questo spiegherebbe come Camillo facesse voto di restaurare il tempio della Mater Matuta dopo la grande vittoria su Vejo.

Il discorso a questo punto si fa molto vasto, giacché il vincitore della città etrusca di Vejo potrebbe essere anche identificato a questo punto come un personaggio che rappresenti l'unione che Roma aveva con la città di Cere, sempre molto legata a Roma sia durante la guerra contro Vejo, sia durante la catastrofe gallica giacché la città di Cere venerava, con un grande santuario sulla riva del mare¹⁷ la Mater Matuta di cui Furio Camillo sarebbe stato ministro e protetto.

Prescindendo dall'approfondire questo aspetto che porterebbe a implicazioni ancora più complesse, è però da

¹⁷ Il Santuario in località Santa Severa, e cioè nel luogo della antica Pyrgi, che era il porto marittimo di Cere, è stato rinvenuto nel 1964 nel corso degli scavi archeologici diretti dal prof. Pallottino ed è noto fra l'altro per il ritrovamento di lamine bilingui etrusco-puniche e su tale ritrovamento la letteratura in proposito è vastissima.

notarsi che questo carattere Furio Camillo lo avrebbe già avuto prima ancora del suo famoso intervento contro i Galli, giacché dell'intervento contro i Galli gli annalisti più antichi, quali Polibio e Fabio Pittore non ne parlano. Si dovrebbe quindi intendere che l'importanza e le caratteristiche del personaggio non si ebbero solo in quanto salvò Roma dai Galli, che è il fatto più clamoroso per cui noi lo ricordiamo, ma erano già a Furio Camillo attribuiti compiti, mansioni e caratteristiche religiose da tempi più antichi.

Che possiamo dedurre? Che Furio Camillo, tipico eroe romano, fu, diciamo così, utilizzato per creare una leggenda di riscatto dell'onore romano di fronte alla sconfitta gallica, ma che in effetti la sua figura era già preesistente, quale prototipo di eroe, protetto dalla Mater Matuta e detentore dei valori di base della romanità.

Si deve convenire a questo punto che forse Furio Camillo è un personaggio chiave. A lui furono attribuiti compiti, gesta e iniziative che forse furono di più personaggi anonimi della storia romana. Fatti e imprese raccontate nell'epica popolare, trasmessi oralmente, ricordati nelle antiche « *chansons de geste* » della Roma arcaica, ad un certo punto furono per così dire « centralizzati » in un unico personaggio dal nome emblematico, cavaliere senza macchia e senza paura, cittadino integerrimo.

Riassumendo in epoca più tarda la complessa e travagliata storia di Roma nel periodo della prima repubblica, ha forse fatto comodo creare quell'unico personaggio che, con le sue azioni e con la sua rettitudine, ma anzitutto con quel senso di civica religiosità tipicamente romana, come scrisse il Mommsen « fu colui che aprì ai Romani la brillante e pericolosa via delle conquiste straniere ».

MARIO MARAZZI

Ce piove a Roma?

Il Romano che la mattina è uscito di casa senza ombrello e al termine del lavoro rimane per mezz'ora impaziente e sconsolato nell'androne dell'ufficio ad aspettare che finisca quel brutto temporalaccio borbotta che il clima di Roma è cambiato. L'altro che suda a cambiare una ruota dell'auto sotto una attardata canicola di fine settembre borbotta che il clima di Roma è cambiato. La vecchia nonna, a casa, distraendosi un attimo dallo schermo televisivo, conferma che ai tempi suoi il clima di Roma era tutt'altro. Se ne parla a cena, a casa con i familiari o in trattoria con gli amici, in treno, nella fila all'ufficio postale, dal pizzeria, in salotto.

Da sempre l'uomo ha come importante punto di riferimento il clima con tutte le sue manifestazioni più vistose (caldo, freddo, pioggia, neve, siccità...) ed ha imparato a convivere con esso, cercando in un primo momento soltanto di sopravvivere e poi anche di « sfruttare » le manifestazioni climatiche meno ostili... e talvolta anche quelle ostili.

Dal riparo dalla pioggia, freddo e neve e dalla raccolta di acqua piovana nelle zone e nei periodi di siccità, si è così passati alla costruzione di dighe per ottenere energia idroelettrica, alla frequentazione delle spiagge nei mesi estivi per prendere il sole e fare il bagno, ai campi e piste di neve per praticare gli sports invernali.

Da quando la vita è apparsa sulla terra, centinaia di milioni di anni fa, la sostanziale costanza delle condizioni

climatiche (ad esempio, nonostante le famose glaciazioni, temperatura media tra i 15 ed i 30 gradi centigradi) le ha consentito di sopravvivere; si può anche supporre, in modo altamente suggestivo, che sia la vita stessa ad aver innescato meccanismi di difesa tali da determinare le condizioni materiali della propria esistenza ed assicurarne la stabilità, così come ipotizzarono J. Lovelock e S. Epton nel famoso articolo « Alla ricerca di Gaia », pubblicato per la prima volta nel 1975.

E tuttavia è certo che oscillazioni climatiche vi sono sempre state, anche al di là delle citate glaciazioni.

Queste modificazioni che hanno coinvolto il nostro habitat su scala planetaria o su scala regionale, hanno avuto cause diverse, non tutte sicuramente accertate. Oggi, poi, che da almeno un secolo l'attività umana sta incidendo in maniera sempre più marcata sul suolo, sull'acqua e sull'aria del nostro pianeta, anche l'uomo più distratto comincia a domandarsi se certi fenomeni che paiono indicare un mutamento del clima rientrano nei cicli storici ordinari o rappresentino trasformazioni di natura « eccezionale ».

Ci si fa attenti all'indebolimento dello strato d'ozono che ci protegge dai raggi ultravioletti ed alle sue possibili conseguenze, alle piogge acide che danneggiano ed uccidono foreste e laghi soprattutto nei paesi industrializzati, alla distruzione delle foreste tropicali, alla progressiva desertificazione di buona parte dell'Africa ed a tanti altri fenomeni dei quali sempre più di frequente — ahimé! — leggiamo sulla stampa non solo specializzata o di cui veniamo a conoscenza con servizi televisivi ed altro.

Se, dunque, si è sempre prestata attenzione al tempo meteorologico, oggi una preoccupazione maggiore ci assilla: il clima sta effettivamente cambiando in questi ultimi anni per colpa dell'uomo?

Non posso dare una risposta, che non mi compete. Né, credo, potrebbero darla con certezza gli esperti. A me basta, come Romano, cercare di dare risposta ad una domanda più modesta: a Roma, in questi ultimi anni, il clima è cambiato? Fa più freddo o più caldo? Piove di più o di meno?

Prego il lettore di seguirmi in queste riflessioni, che prendono spunto dalle meritorie osservazioni meteorologiche del Collegio Romano iniziate lo ricordiamo nel 1782, sia pure in modo non completo ed omogeneo con le attuali¹, che ci consentono forse di contribuire a rispondere ad una parte della difficile domanda posta sopra.

Credo che tutti una volta o l'altra, di fronte all'anziano (e neanche tanto) che raccontava come esistessero ancora le mezze stagioni, come a Roma le estati non fossero così umide ed il ponentino rinfrescasse gradevolmente le sere, si siano posti proprio la domanda che qui sta più a cuore, cercando di dare una propria risposta, sulla base delle proprie personali vicende. Se armati della giusta autocritica, tutti hanno desistito però dall'andare oltre, consapevoli della soggettività di tali valutazioni, legate come sono a stati d'animo e di salute del momento.

Tuffiamoci allora con buona disposizione di spirito nel ricco materiale a disposizione, che riguarda — tra l'altro — l'evoluzione della temperatura (minima e massima, sia assoluta che media), le precipitazioni, l'umidità ed anche la nuvolosità, la velocità e la direzione del vento².

¹ Nelle pagine che seguono abbiamo per tale motivo limitato per lo più la nostra analisi agli ultimi 100-120 anni.

² A tal proposito ricordiamo la preziosa pubblicazione del Consiglio Nazionale delle Ricerche ad opera di Vittorio Trevisan, « Meteorologia romana - La serie storica delle osservazioni al Collegio Romano (1782-1978) », Roma, 1980, nonché la squisita corte-

Partiamo dalle *temperature*, ed in particolare da quelle medie.

Si rileva come le medie delle temperature minime giornaliere, pari a 10,5 gradi centigradi nel periodo 1831-75, siano progressivamente cresciute sino a raggiungere gli 11,8 nel periodo 1956-85 con un aumento quindi di 1,3 gradi. Andando ad analizzare in quali mesi ciò si sia verificato maggiormente, si riscontra come il più elevato guadagno di temperatura sia nei mesi più rigidi (dicembre, gennaio, febbraio). Possiamo dunque sostenere che a Roma, oggi, fa meno freddo nei mesi invernali; nello stesso arco di tempo, paradossalmente, quasi fosse avvenuto il contrario sono apparse e sempre più vengono utilizzate fonti casalinghe di riscaldamento (stufe, termosifoni, etc.) che hanno sensibilmente innalzato le temperature delle nostre case, talvolta anche in modo esagerato, con riflessi negativi sulla bilancia dei pagamenti, la salute individuale ed anche quella della collettività, grazie al conseguente più elevato inquinamento atmosferico.

Le medie delle temperature massime giornaliere, invece, non appaiono aver avuto variazioni di rilievo nel periodo oggetto di analisi (20,3 gradi nei cento anni 1876-1975 contro 20 gradi negli ultimi due decenni); la lieve diminuzione è da collocare nel mese di agosto e nei mesi primaverili (marzo, aprile, maggio) che appaiono essere stati recentemente in media più freddi (e per valori che raggiungono anche il grado centigrado). L'evoluzione nel tempo della temperatura in primavera può avvalorare la tesi che l'inverno fatica ora maggiormente a cedere il passo all'estate,

sia della dott.ssa Fera che ci ha consentito di completare la nostra raccolta.

che quindi arriva bruscamente, con la conseguente « scomparsa » della stagione intermedia.

La flessione della temperatura di agosto è invece probabilmente da mettere in correlazione con la sua maggiore piovosità.

Le *precipitazioni* del mese di agosto — e in misura minore di quello di luglio — risultano infatti essersi accresciute nel periodo in osservazione.

Tale fenomeno diviene ancor più significativo se lo si raffronta con le precipitazioni dell'intero anno che appaiono invece diminuite in modo marcato.

Vediamo qui di seguito come.

Totale delle precipitazioni, in mm

<i>Periodo</i>	<i>mese di</i>		
	<i>Anno</i>	<i>luglio</i>	<i>agosto</i>
1876-1955	833,3	15,1	23,8
1956-1985	694,5	16,3	30,8
Variazione in %	— 16,7%	+ 7,9%	+ 29,4%

Come si vede, abbiamo di proposito scelto periodi abbastanza lunghi per evitare fenomeni particolari non rari in meteorologia ed in particolare per quanto riguarda la piovosità.

Cerchiamo ora di mettere insieme quanto sinora abbiamo visto. Emergono la crescita di oltre un grado nelle medie delle temperature minime e, soprattutto, le minori precipitazioni (140 mm di pioggia in meno). Rammentiamo che la quantità di pioggia che cade normalmente su Roma dall'inizio di maggio alla fine di agosto è inferiore a 140 mm:

quindi, rispetto al passato, è come se Roma avesse « perso » una quantità di pioggia pari a quella che solitamente cade sulla città da maggio a tutto agosto.

Viene da chiedersi se ci stiamo avvicinando ad un clima sub-tropicale. Possiamo provare allora a vedere le precipitazioni massime giornaliere: se fosse ora più elevato il numero di giornate con precipitazioni oltre una certa soglia (noi abbiamo scelto i 40 mm) si potrebbe sostenere che con una piovosità in media meno copiosa aumentano i fenomeni violenti quali rovesci torrenziali, temporali e simili.

Tale ipotesi non sembra però reggere ai fatti: negli ottanta anni tra il 1876 ed il 1955 si sono avute 131 giornate con pioggia elevata (di cui 6 con più di 120 mm) e nei successivi trent'anni solo 41 (nessuna con più di 120 mm): la flessione che se ne ricava è in linea con quella delle precipitazioni globali (ciò significa che al diminuire delle precipitazioni queste calano pure in violenza).

In tale contesto sarebbe peraltro interessante indagare sul numero delle giornate di grandine, indicazione che manca nella pur ricca documentazione a disposizione.

A me pare infatti, nella mia esperienza, che queste siano più numerose di anni fa; ma, lo ricordavo, è così difficile fidarsi di se stessi in queste cose!

Ora, mi è stato possibile rintracciare un breve trafiletto che riportava « notizie e resoconti meteorologici della Roma di Pio VII » e più precisamente del 1819. In tale anno di giorni di grandine se ne sono contati sette; quelli sereni erano stati quarantacinque e quelli di nebbia (sic) quarantadue. Amerei molto conoscere quale nebbia fosse questa romana e — comunque — quanto vicino al Tevere fosse il punto di osservazione.

Tornando alla grandine, in un anno preso così, a caso,

questa appare dunque sufficientemente presente e su livelli abbastanza allineati con quelli che abbiamo oggi sott'occhio.

Passando ora ad esaminare i dati relativi all'*umidità* relativa media, si vede che c'è una correlazione, come logico, con quelli delle precipitazioni.

Infatti, a fronte della già commentata diminuzione del 17% circa nelle precipitazioni, in periodi sostanzialmente confrontabili, si assiste analogamente ad una flessione, sia pure di entità più contenuta (—5% circa; dal 64,3% del periodo 1853-1955, al 60,8% del successivo periodo 1956-1978). Ciò potrebbe significare che, a parità di piovosità, si riscontra una umidità più elevata rispetto agli anni passati; tale affermazione, che giusticherebbe la « vox populi » della Roma più umida negli ultimi anni, non trova però l'attesa conferma nei mesi estivi.

A luglio e ad agosto, infatti, a fronte di precipitazioni più copiose, come visto (rispettivamente + 8% e + 29% circa), la nostra città risulta invece essere meno umida (rispettivamente — 6% e — 3% circa).

Vediamo, per concludere, di riepilogare brevemente quanto sopra.

Roma ha oggi un clima meno freddo (circa un grado di più la media delle temperature minime), in particolare nei mesi invernali, e nell'arco dei dodici mesi non ha più una quantità di pioggia pari a quella che cade normalmente tra i primi di maggio e fine agosto.

Contemporaneamente diminuisce la violenza delle precipitazioni, in linea con la flessione di queste ultime; cala anche l'umidità relativa media, ma in misura meno marcata della diminuzione della piovosità.

Tali conclusioni, sia pure parziali, vogliono essere solo

un punto di partenza ed uno stimolo per ulteriori approfondimenti che mi riprometto di effettuare, anche grazie allo utilizzo di adeguati strumenti informatici.

GIANCARLO MARIOTTI BIANCHI



«Zi' Pio»

Venti Settembre 1870. Come racconta Raffaele De Cesare nell'ultimo capitolo del suo classico libro, molti fra gli abitanti della Manica Lunga, funzionari pontifici e loro familiari, s'illusero fino all'ultimo che gli Italiani non sarebbero mai entrati a Roma; e un Pio Molajoni, minutante alla Segreteria di Stato e cognato del tenente degli Svizzeri Augusto Phipfer d'Altishofen, che proprio quel giorno comandava la guardia al Quirinale, quando vide sfilare lungo via del Quirinale, sotto le proprie finestre, le truppe di Cadorna, scoppì a piangere e s'andava segnando e ripeteva: « Povera umanità! ».

Gennaio 1925. « Rinascita liberale » pubblica un articolo a firma d'un altro Pio Molajoni, che con dovizia di argomenti prende posizione contro l'ipotesi d'un Concordato, definendo ideale il programma di Cavour, per il quale tra Chiesa e Stato non ha da esservi « né ostilità, né alleanza ».

Così nel volgere di mezzo secolo, s'era evoluto il modo di pensare in una famiglia del « generone » romano: il che è tanto più significativo nel caso nostro, in quanto il secondo Pio Molajoni, figlio di Pietro, fratello minore del Pio Molajoni seniore e di Costanza Lattanzi, era cattolico praticante, moderato e molto introdotto negli ambienti vaticani.

* * *

Ultimo dei sette figli (ed unico maschio) d'un procuratore della Cancelleria Apostolica, Pio Molajoni era nato il 10 dicembre del 1875. Ragioniere e laureato in scienze na-

turali, non trovò di meglio, per sbarcare il lunario, che farsi assumere il 30 dicembre 1901 dal Comune di Roma come Ufficiale d'ordine di III categoria, dopo che nel novembre 1900 gli era stata rifiutata l'assunzione in qualità di « scrittore » nella Segreteria di Stato.

Ma la vastità dei suoi interessi, l'irrequietezza, la penna agile l'avevano già spinto ad inserirsi in ambienti molto più vivaci e ricchi di problematiche così come più tardi (dopo il 1907) l'indurranno a lasciare il Comune per dedicarsi a tempo pieno al giornalismo, come vaticanista nel *Giornale d'Italia* di Bergamini.

Le sue carte, conservate all'Archivio Capitolino, mostrano che giovanissimo ancora egli era in amichevole corrispondenza con personaggi illustri della vita culturale di quei tempi. Raffaele De Cesare che a volte lo chiama « carissimo discepolo » (e si spiega così come sia finito nel famoso libro un curioso episodio di vita privata), Matilde Serao, monsignor Duchesne, il professore e deputato repubblicano Napoleone Colajanni, il padre Semeria, il vescovo conciliatorista di Cremona mons. Bonomelli, l'illustre storico calvinista del francescanesimo Paul Sabatier e, soprattutto, Antonio Fogazzaro.

In qual modo e in quale occasione Pio Molajoni fosse entrato in rapporti con il romanziere vicentino ci è ignoto ed era ignoto anche ad Ottorino Morra che nella sua deliziosa biografia del Fogazzaro attraverso l'epistolario ha molte volte occasione di occuparsi di questa amicizia. Sappiamo per certo che del Fogazzaro il Molajoni divenne presto un seguace entusiasta, tanto da pubblicare già nel 1899 due volumetti « Religione e politica » e « Un partito senza programma — un programma senza partito » sotto il significativo pseudonimo di Daniele Cortis, propugnando l'abbandono dell'astensionismo dei cattolici dalla vita politica.

Toccò a lui anzi, come ricorda il Morra, di dare anni



Pio Molajoni giovane con le sorelle.

dopo in anteprima all'autore la dolorosa notizia della condanna del « Santo » messo all'Indice dei Libri Proibiti e fu così che la dimora del Molajoni, al terzo piano di piazza Rondanini 29 (non di via della Vite dove egli non visse mai) descritta con nomi di comodo nel romanzo, finì con l'essere nota come « le catacombe del Santo » un titolo che venne ripreso dallo stesso padrone di casa in un'altra operina del 1914.

In effetti, la casa di piazza Rondanini era un punto di riferimento abituale per il Fogazzaro a Roma, anche per la vicinanza con palazzo Madama, che il romanziere frequentava per dovere d'ufficio da quando, nel 1896, era stato chiamato a far parte del Senato del Regno. Qui, tra il 1900 e il 1910 si tennero le frequenti riunioni d'un gruppo del quale il grande vicentino era l'ispiratore e di cui fece parte anche don Romolo Murri. Le « catacombe del Santo »: il luogo di riunione di un gruppo di modernisti moderati, preoccupati di non valicare i limiti dell'ortodossia e di non recidere i legami con la Chiesa gerarchica e tradizionale; è sintomatico del resto che il Molajoni, come vedremo, sia rimasto sempre un fervente ammiratore di Pio X.

I rapporti con il Fogazzaro subirono un momentaneo annuolamento quando il Molajoni, nel 1910, diede alle stampe un piccolo libro « Antonio Fogazzaro. Il pensatore, l'artista, l'uomo » pubblicandovi anche alcune lettere private che il romanziere gli aveva indirizzate, contenenti apprezzamenti talvolta duri su ambienti vaticani. Frutto l'incidente della natura impetuosa e polemica del Molajoni, che si scusò pubblicamente con una lettera al Direttore del Giornale d'Italia, ma la lunga fedele amicizia non ne risultò in definitiva intaccata.

Di quegli anni un ricordo vivo è tramandato da mia suocera, figlia di Anna, l'unica sorella sposata di Pio Molajoni, che d'abitudine, un pomeriggio d'ogni settimana andava a

trascorrerlo a casa dello zio insieme alle più giovani sorelle. A volte, racconta, le quattro giovanissime ragazze erano accolte sulla porta da una delle zie, che raccomandava di non far chiasso perché in casa « c'era Fogazzaro ».

In quella casa di piazza Rondanini vivevano con Pio le cinque sorelle zitelle (Firmina, Maria, Eugenia, Agnese e Lorenzina) che trascorsero la loro vita a far corona ed accudire al più giovane, illustre fratello.

Lui fu due volte in predicato per un matrimonio, poi sempre mancato. La prima volta si trattava d'una scrittrice di libri per l'infanzia, Maria Stella; la seconda volta sembrò che le nozze stessero per concludersi con Teresa, la figlia maggiore di vicini di casa della sorella Anna, sposata Gregori, che abitava a palazzo Ricci, sulla piazza omonima lungo via Monserrato. A questo secondo episodio si riferisce una lettera del cardinale Agliardi, vescovo di Albano, che reca la data del 20 settembre 1910 e si conserva tra le carte dell'Archivio Capitolino: « La notizia che Ella mi dà della sospensione indefinita della celebrazione delle Sue nozze mi ha sorpreso perché anche io vi annettevo la mia importanza ».

Con il cardinale Agliardi, proveniente dalla carriera diplomatica, che aveva avuto il Murri a suo tempo per segretario ed era un « conciliatorista » sinceramente italofilo, i rapporti di Pio Molajoni furono affettuosamente filiali per oltre quindici anni. Era stato il porporato a proporlo al Rampolla per l'assunzione rifiutata alla Segreteria di Stato e per lui il Molajoni svolse fino alla fine, avvenuta dopo il conclave da cui uscì eletto Benedetto XV, la funzione onoraria di « gentiluomo ».

Frattanto il nostro scrittore continuava a produrre. Pubblicò nel 1910 una novella (« La chimera d'una poeta ») cui seguirono anni più tardi due romanzi (« Crepuscoli e bagliori » e « L'Incendio ») nei quali l'influsso fogazzariano

è palese ma lo stile è più aggressivo e sottintende, anche quando non esprime, la polemica civile e religiosa. Si era occupato del resto e continuò ad occuparsi espressamente di problemi sociali (« I tramvieri » - « Emigrazione » - « La limitazione delle ore di lavoro » - « La vita degli umili in Roma ») e politici come « Osservazioni d'un solitario », « Un partito del centro in Italia » e la lettera aperta al Conte Dalla Torre intitolata « Per la sincerità e la coerenza » e pubblicata nel 1913 (l'epoca del patto Gentiloni).

E continuava a lavorare al Giornale d'Italia, dove gli era riservata la prima scrivania a sinistra nel salone di Palazzo Sciarra.

La raccolta dei numeri dell'illustre quotidiano romano, allora uno dei giornali che « facevano opinione » in Italia, è molto interessante per capire l'atteggiamento politico di Pio Molajoni e le sue opinioni circa i personaggi del Vaticano.

In occasione dei Conclavi la sua firma spadroneggia e spesso vi si aggiungono articoli anonimi in cui lo stile è rivelatore della paternità più di una firma. Egli non ha simpatia per Leone XIII: chiunque sia per essere il nuovo Papa — scrive ancora il 26 gennaio del 1922, dopo la morte di papa Della Chiesa — nessuno si chiamerà Leone XIV perché « la sua eredità politica è rifiutata recisamente da tutti ». Ed alla morte di Pio X, il 24 agosto 1914, sotto il titolo « Verso il Conclave » aveva scritto: « Il Pontificato che ora si è chiuso ha raso al suolo parecchi edifici innalzati dal suo predecessore... Forse sarà scomparsa anche qualche cosa buona nel crollo generale... Ora il terreno è sgombro e il successivo potrà gettare le fondamenta d'un nuovo edificio ». E aveva soggiunto: « Non si sceglierà un soggetto esclusivamente politico come il Pecci ». Non che non sapesse valutare il Papa ciociaro. Nelle « Osservazioni d'un solitario » aveva scritto: « L'enciclica "Rerum Nova-



Le « catacombe del Santo ».

rum" era stata senza dubbio un grande passo innanzi nel cammino dell'idea sociale cristiana... ma è doloroso ricordare le conseguenze che portò... Non si ebbero che numerosi pellegrinaggi operai i quali venivano a rendere grazie al Vicario di Cristo per aver sposato la loro causa; idea geniale ma poco pratica se si pensa che non tanto a loro parlava il Papa, quanto ai padroni, ai ricchi... perché usassero umanamente con i loro dipendenti, perché fossero più umanamente cristiani. Questi non mettevano in pratica neppure uno degli insegnamenti pontifici ».

C'è, in queste parole, tutta l'amarrezza d'un liberale, convinto che alla base dell'individualismo è la responsabilità dell'individuo e che il difetto di senso della responsabilità precipita l'umanità nell'abisso del collettivismo. Una convinzione del resto che ha molti punti di contatto con il principio cristiano del dovere innanzitutto personale verso Dio e verso il prossimo.

Profondamente religioso il Molajoni lo era; legato magari per certi aspetti a vene di populismo modernista. Lo mostrava quando, in occasione del conclave che seguì la morte di Pio X, profetizzava sulle colonne del *Giornale d'Italia* « il grande Pontefice rinnovatore che scenderà in mezzo al popolo in Piazza San Pietro e non indosserà né oro né porpora »; ma, ammoniva con realismo « si avrà... ancora un pontificato di transizione », pensiero che dovrà ripetere, con qualche senso di delusione, in occasione del successivo conclave, quello del 1922: « Nella composizione attuale del Senato della Chiesa non vi è la figura capace di dare un'impronta nuova, grandiosa, originale, rinnovatrice, al Pontificato Romano: un uomo che voglia e sappia veramente « restaurare omnia in Christo » voltando la pagina che registra le schermaglie politiche, le beghe della diplomazia umana... Un Papa che voglia attuare quel meraviglioso programma di Pio X che sembrò il grido più

rivoluzionario che un Pontefice poteva emettere non si vede tra i Cardinali viventi. Quel grido naufragò nelle difficoltà pratiche del governo, fu soffocato da quella cupola di piombo che copre i palazzi Vaticani, invisibile ma più pesante che l'altra vicinissima di Michelangelo ».

Pio Molajoni vedeva agitarsi nella Chiesa due tendenze contrapposte: quella impersonata da Pio X, tutta pastorale, ispirata alla « inibizione a Vescovi e parroci di fare della politica » e l'altra, che aveva prevalso con Benedetto XV, il quale « mirando unicamente ad aumentare il prestigio politico della Chiesa andò alla ricerca di ravvicinamenti diplomatici con Potenze estere e nello stesso tempo mirò alla conquista di pieni poteri in Italia e ciò attraverso l'organismo ecclesiastico trasformato in grande comitato elettorale » (*Giornale d'Italia* 27 gennaio 1922).

L'uomo che aveva auspicato l'abolizione del « non expedit », cioè del divieto ai Cattolici di partecipare alla vita politica dello stato unitario italiano uscito dal Risorgimento, aveva un'opinione decisamente negativa del movimento politico dei cattolici in quanto tali. Sempre in occasione del conclave del 1922, in polemica con il « *Corriere d'Italia* » scrive sulle solite colonne del giornale di palazzo Sciarra: « Sotto il pontificato di Benedetto XV i cattolici non solo si costituirono in partito, ma credettero di buon gusto lo svillaneggiare precisamente quei liberali italiani cui si dovette se l'anticlericalismo dopo il 1870 non prevalse e se fu mantenuta la legislazione di equità e di equilibrio con la quale la vecchia Destra assicurò piena libertà e decoro all'esercizio del potere spirituale del Papato ». E poi: « L'Italia non è paese che si presti ad essere ricondotto sotto il controllo politico della Chiesa ». Mentre, in un articolo non firmato, afferma addirittura: « Attraverso l'influsso politico del Partito Popolare Benedetto XV ha sperato di demolire un giorno o l'altro uno dei capisaldi del Risorgimen-

to Italiano e cioè il carattere unicamente religioso e non territoriale della sovranità del Sommo Pontefice... Il Partito Popolare cela... la volontà di impadronirsi dei pubblici poteri per ridurre il Paese al servizio della potenza internazionale o supernazionale del Papato ».

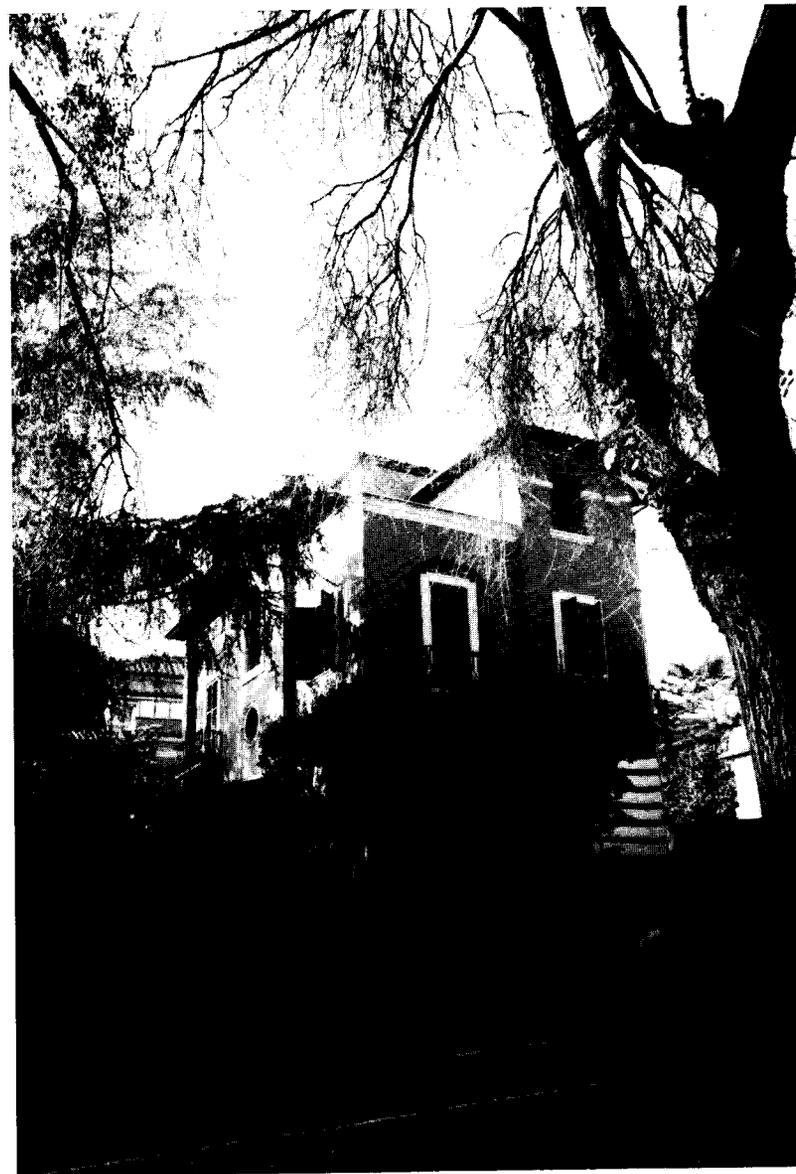
Tutto sommato, si potrebbe definire il Molajoni un neo ghibellino. Cattolico senza incrinature come un uomo del Medio Evo, ma fautore della totale indipendenza del potere laico e diffidente quindi verso ogni forma di guelfismo.

* * *

E' altrettanto chiaro che non poteva esistere neppure affinità tra il Molajoni e il nuovo regime che s'instaurò in Italia pochi mesi dopo l'elezione di Pio XI. Con Virginio Gayda, che dal Messaggero passò al Giornale d'Italia adeguandolo alla linea politica del Fascismo, il nostro rimase alla scrivania di palazzo Sciarra, ma la sua posizione non fu più quella di prima. Il numero che, nel febbraio del 1929, dedica pagine entusiaste al Concordato e al Trattato del Laterano dà spazio a molte firme, quella del Direttore, in primo luogo e poi tra le altre quella di Enrico Corradini. A Pio Molajoni viene affidato soltanto il compito di fare la storia della questione romana: lui lo assolve tributando all'evento un solo omaggio, di circostanza, sottolineando cioè che dalla Conciliazione non escono vinti né vincitori. E coglie l'occasione per auspicare la fine dell'anticlericalismo: quella moda per cui quando Raffaele De Cesare parlava di religione veniva deriso e bollato come clericale.

Pochi giorni dopo scrive un fondo a carattere tecnico dall'enigmatico titolo: « Concordati: privilegi o contratti? ».

Per il conclave da cui uscirà eletto Pio XII, il conclave che precede di poco lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, la firma di Pio Molajoni non appare più sulle colon-



Il villino all'Aventino.

ne del Giornale d'Italia. Dal Vaticano riferisce Arnaldo Geraldini.

* * *

Distacco obbligato dalla politica, non dalla cultura, né dalla vita. Nel 1929 il « Piccolo » il quotidiano di mezzogiorno che esce dalla redazione del Giornale d'Italia pubblica « I Ciarlatani », romanzo d'appendice di Pio Molajoni (ma il titolo doveva esserne « Sincerità »). Il nostro partecipa al secondo Congresso Nazionale dell'Istituto di Studi Romani del 1931, svolgendovi un intervento dal titolo « Conservare, restaurare, creare ». E' tra i primi nel Gruppo dei Romanisti. Frattanto vende la casa di piazza Rondanini e acquista un villino all'Aventino, in via Sant'Alessio 30 tra via Icilio e piazza Albina, circondato da un bel giardino e frutteto poi, quando viene la guerra, un piccolo orto e un piccolo pollaio. Qui si trasferisce con le immancabili cinque sorelle zitelle. Qui continua a scrivere, anche cose che non pubblicherà mai. Qui riceve amici e organizza festicciole in giardino, di cui rimangono celebri i grandi « babà » preparati da Ruschena. Una volta c'è, tra gli ospiti, il giovane Francesco Possenti. Un'altra volta, dicono, intervenne addirittura il famoso principe Mirko del Montenegro, fratello della Regina Elena e modello ai suoi tempi per il Danilo della Vedova Allegra.

Si ricorda che, ad un certo punto della festa, ispirato dall'alcool, egli si mise a ballare sopra un tavolo e concluse l'esibizione fracassando a terra violentemente il bicchiere, con grande scandalo della timoratissima Zi Firmina.

Vennero poi giorni tristi. Una malattia dolorosa lo immobilizzò in casa per anni: in quella casa dai molti piccoli salotti contrassegnati dal diverso colore della tappezzeria e dal grande bagno al primo piano con l'ampia trifora luminosa, le tende e la poltrona di vimini. Trovò il tempo di collaborare ai primi numeri della Strenna dei Romanisti

con saggi, tra cui si ricorda quello apparso nell'edizione del 1940 e dedicato alle vecchie famiglie romane.

Il 12 marzo 1944 morì nella sua camera, a 69 anni. L'indomani, nella sua abitazione a due passi di lì, sempre all'Aventino, morì Romolo Murri. E qualche giorno più tardi toccò a Virginio Gayda, nella sua casa presso piazza Galeno, per colpa di bombe d'aereo sperdute. Scomparivano insieme tre personaggi che avevano avuto tanto significato in un'epoca ormai vicina a divenire irrimediabilmente passato. Il mondo, atterrito da spaventose tragedie, non ebbe neppure il tempo e la voglia di compiangere.

Alessandro Bacchiani, collega nel Giornale d'Italia e nel gruppo dei Romanisti trovò spazio per scrivere l'elogio funebre di Pio Molajoni nelle poche colonne del quotidiano nella veste da tempo di guerra. Ne ricordò la modestia, la versatilità e la « veridicità ». Lo indicò infine come il rappresentante, nella famiglia di palazzo Sciarra, dell'elemento romano, quello di cui aveva scritto Massimo d'Azeglio nei « Ricordi », quel centinaio di famiglie della borghesia agiata « legate fra loro da parentele e interessi, le quali furono intermediarie fra le due Rome ».

A me, nella Cinquantesima edizione della Strenna, par doveroso esprimere una valutazione più meditata della figura dell'antico predecessore nel Gruppo dei Romanisti. E non solo perché a lui mi legano la parentela acquisita, il tramite ideale di Ottorino Morra che m'incoraggiò per primo sulla via della Romanistica e alcune affinità ideali sintetizzate forse nella passione per il Cortis che affascinò i miei vent'anni.

La figura del Molajoni, esemplare della difficile problematica in cui da sempre si muovono in Italia i liberal cattolici, riflette le tumultuose vicende che hanno tormentato il secolo nostro fin dalla culla. E in questo quadro s'intendono certe apparenti contraddizioni dell'uomo, segno

d'inquieta ricerca d'un difficile equilibrio, pur nella vocazione alla polemica appassionata.

Il significato del personaggio, in fondo, è quello di rappresentare — come non molti altri — quel che di più vivo seppe esprimere Roma Capitale.

UMBERTO MARIOTTI BIANCHI

Un particolare ringraziamento alla prof. Gaetana Scano.



Il «teatro» per San Carlo nella Basilica Vaticana

Tra « *I successi meravigliosi della venerazione di San Carlo Borromeo* », il grande apparato esterno di San Pietro, quello interno, e, in quest'ultimo ambito il « teatro », apparvero subito cose assai notevoli, degne di essere tramandate ai posteri con adeguata documentazione. Così, da un lato, l'incisione del Greuther rappresenta, con indubbia fedeltà, il disegno di Girolamo Rainaldi, ossia l'« ornamento sontuoso della facciata di San Pietro in Roma, fatto per la Canonizzazione di San Carlo Cardinal Borromeo, l'anno 1610, a di primo di novembre », dall'altro, quella del Maggi ed un'altra anonima, offrono il colpo d'occhio della basilica con il « teatro » in primo piano.

A sua volta Marco Antonio Grattarola si soffermò a descrivere questi apparati con tutti i particolari, offrendo inoltre il ragguaglio delle spese sostenute dai milanesi per solennizzare la canonizzazione del loro santo Arcivescovo, tanto legato, non solo spiritualmente, ma anche nelle sue vicende biografiche, a Roma dove molti, allora, lo potevano ricordare di persona.

Vissuto in Roma durante il pontificato di Pio IV (25 dicembre 1509-9 dicembre 1565) e nominato Protonotario apostolico e Referendario di Segnatura il giorno stesso della sua venuta (13 gennaio 1560), San Carlo, creato Cardinale nello stesso anno, ebbe successivamente i titoli dei Santi Vito e Modesto, San Martino ai Monti e finalmente di Santa Prassede; benché fosse divenuto Arcivescovo di Milano, il Papa lo obbligò a restare in Roma al suo fianco come