



STRENNA
DEI
ROMANISTI

LVI

1995

Strenna dei Romanisti

NATALE DI ROMA
MMDCCXLVIII

21 APRILE 1995

STRENNA DEI ROMANISTI

STRENNA DEI ROMANISTI

1911

STRENNA DEI ROMANISTI
PUBBLICATA PER
LA SOCIETA' ITALIANA
DI STUDI ROMANZI
E SPAGNOLI
E PER
LA SOCIETA' ITALIANA
DI STUDI SPAGNOLI
E PORTOGHESI

STRENNA DEI ROMANISTI

NATALE DI ROMA

1995

ab U.c. MMDCXLVIII

ALUFFI PENTINI - ARRIGHI - BACCELLIERI - BARBERITO - BELTRAMI
BILINSKI - BORGHESI - CAPORALI - CARDELLI - CARTA - CECCARELLI
CECCOPIERI MARUFFI - CERESA - COCCIA - COFINI - COGGIATTI
D'AMBROSIO - A. D'AMBROSIO - DELL'ARCO - DE MANDATO - ESCH
ESCOBAR - FAGIOLO - FAITROP PORTA - FRAPISELLI - GUGLIELMI - J. BIRKEDAL
HARTMANN - G. HARTMANN - IMPIGLIA - LEFEVRE - LIBRANTI - LIMITI
LODOLINI - LOTTI - LUCIANI - MALIZIA - MANCINI - MARIOTTI BIANCHI - MASETTI
ZANNINI - MATTTI - MICHEL - MORELLI - ONORATI - PACELLI - PAGLIALUNGA
PIETRANGELI - RAVAGLIOLI - RUSSO BONADONNA - RUSSO DE CARO - SACCHETTI
SANTINI - SCHIAVO - STACCIOLI - TAMBLÈ - TOURNON - VERDONE - VIAN



EDITRICE ROMA AMOR 1980

Compileri:

MANLIO BARBERITO
STELVIO COGGIATTI
RENATO LEFEVRE
ANTONIO MARTINI
FRANCO ONORATI
ETTORE PARATORE
FRANCESCO PICCOLO
CARLO PIETRANGELI
GAETANA SCANO

Coordinazione e impaginazione

FRANCO PEDANESI

© EDITRICE ROMA AMOR 1980
ROMA - VIA DELLA CAMILLUCCIA, 741

© EDITRICE ROMA AMOR 1980



s. Colonna Antonina

Veduta di Piazza Colonna

s. Palazzo Otteri.

MMDCCXLVIII
AB VRBE CONDITA

La casa di Fabrizio Maria Apollonj Ghetti, romano

Molti conoscevano quell'appartamento del piano nobile di Palazzo Serlupi Crescenzi, le grandi stanze piene di quadri e di oggetti, i pesanti tendaggi, le librerie e gli armadi ricolmi di libri, il pavimento grigio e nero ricoperto da numerosi tappeti. L'ingresso era austero, una cassapanca rinascimentale e delle portiere ricamate, la tela con Santa Apollonia, il quadro con un vecchio signore barbuto armato di falchetto con su scritto «vola inesorabile il tempo»; la tavoletta dipinta scorreva nella cornice e dietro c'era un vecchio specchio che spiegava impietoso la frase. Si entrava nel salone principale, una stanza molto grande, soprattutto molto alta, di armoniose proporzioni, quasi un cubo, con le pareti interne ricoperte di ogni sorta di quadri; le mostre delle porte di giallo antico, le tende di damasco, un enorme tappeto, i grandi dipinti, tutto contribuiva alla grandiosità dello spazio. Ed ancora gli orologi funzionanti, il ticchettio sommesso di una pendola inglese «per il mercato orientale» ed il suono di una pendola romana, per l'esattezza «Viterbo 1748», che ad ogni quarto suonava le ore. Questo era il «camerone», così chiamato con termine bonario, quasi fosse una stanza da gioco; qui erano conservate le pitture ottocentesche di Filippo Balbi provenienti dalla Cappella della Vigna della Certosa, la casa degli Apollonj sulla Casilina dove mio zio Fabrizio aveva trascorso molte vacanze dell'adolescenza, tra spedizioni nei cunicoli delle vicine catacombe e «battaglie» con i fratelli. Questi dipinti, ad olio su muro staccati con tutto il loro intonaco al momento della vendita della Certosa, erano una pala d'altare con il «Riposo dalla fuga in Egitto», due pale con i santi fondatori dei Certosini ed una

enorme lunetta appesa a quattro metri di altezza con l'«Adorazione di Cristo morto da parte del Beato Albergati e di San Bruno», in onore del quale era stato chiamato mio nonno Bruno, fratello di Fabrizio. Sotto la lunetta tutti i paesaggi di Ludovico Caracciolo, il trisavolo pittore, che aveva inciso il «Liber veritatis» di Claudio di Lorena e dipinto molti panorami di Roma; e ancora tante altre cose tra loro molto diverse, l'antica anfora Tang, la marina di Vernet, il presepe di Corvi, il paravento cinese, la cassetta intarsiata olandese, la cornice con il carnet da ballo di sua madre della sera di Pasqua del 1898 in cui tutti i balli erano prenotati con il nome del futuro marito, «Giulio – Giulio – Giulio – Giulio...». Ma la cosa forse più singolare, che spesso passava inosservata, erano i due enormi paraventi giapponesi della scuola di Kano che zio Fabrizio aveva riportato dal Giappone e sistemati come sovrapposte stravolgendo completamente, con grande riuscita decorativa, le proporzioni della disposizione degli altri quadri.

In questa sala tutto sommato si stava poco; da qui si entrava nello studio, una stanza austera con l'enorme scrivania, piena di carte e di libri, con tutti i vocabolari in fila tenuti da due pesanti cavallucci cinesi; era il tavolo a cui zio Fabrizio passava le ore, fino a notte fonda, componendo versi, leggendo, prendendo appunti, rileggendo, sottolineando e soprattutto riflettendo e consultando quel gran numero di vocabolari italiani, greci, latini e stranieri, che utilizzava in continuazione, sfruttando appieno le ricchezze delle lingue, studiandone le strutture. Accanto alla scrivania i libri giuridici, la Divina Commedia, i rimari danteschi, le poesie di D'Annunzio, le sue traduzioni isometriche di Du Bellay e tutti gli altri testi a lui molto cari. Alle pareti vi erano soprattutto ritratti, quelli grandi cinque-secenteschi dei Ghetti, erano di personaggi coevi o più antichi, Cenno Ghetti gonfaloniere di Firenze nel 1330, Girolamo, Generale degli Agostiniani, Martello, Roberto, Carlo, Protonotario Apostolico, un giovane Apollonj in divisa da ufficiale napoleonico. Con uno in particola-

re, Giulio Cesare Grillo, antenato dei Ghetti e Comandante delle Galere Pontificie alla metà del XVII secolo, zio Fabrizio aveva dialogato lungamente, l'aveva interpellato sulle torri costiere, aveva pubblicato un suo manoscritto sulle fortificazioni delle coste dello Stato della Chiesa. Lo studio delle torri non si era certo fermato lì, era uno dei temi preferiti, quasi ossessivi, dei suoi studi su Roma. Lunghe giornate a passeggiare per le vie di Roma cercando torri nascoste, le ormai familiari «criptotorri» che si nascondevano nei cortili delle case, nelle mura dei palazzi, dissimulate dalle altane, tradite da qualche strana sporgenza delle strutture murarie, da apparenti cabine per i cassoni dell'acqua o da scale a chiocciola misteriose; dalla ricerca sui luoghi era continuo il passaggio a quella sui documenti, soprattutto sui libri e sulle stampe, con una padronanza dell'iconografia romana che ogni volta lasciava sbalorditi. La sua raccolta di stampe riempiva due cassettiere nel «ballatoio» ottocentesco, affacciato sul cortile del palazzo; sistemate nei cassetti numerati, tutte rigorosamente inventariate, costituivano e costituiscono ancora un viaggio nella storia di Roma e del Lazio; la raccolta era stata da lui formata a poco a poco con passione e tenacia tenendo conto soprattutto del valore storico ed iconografico: piante di Roma e vedute della campagna romana, raffigurazioni di chiese e di monumenti spesso perduti, un gran numero di torri più o meno nascoste ed ancora ritratti, riproduzioni di dipinti romani, dignitari della Chiesa, statue antiche.

Alcuni bei disegni a matita con delle vedute romane di Ludovico Caracciolo li ho ritrovati in un raccoglitore con riproduzioni di opere di questo pittore sparse in collezioni pubbliche, messi nello stesso album delle copie fotografiche; per lui era importante tenere insieme il materiale di studio, più che la rarità considerava il valore storico e documentario. Ma oltre che la conoscenza diretta di Roma e gli studi iconografici, la vera fonte del suo sapere era la profonda conoscenza della sua biblioteca, di cui aveva letto, sottolineato, chiosato ed inondato di segnalibri

un grandissimo numero di volumi; era in parte sistemata nella grande stanza che seguiva lo studio, con il tavolo «stiratoio» sede operativa del «Bollettino dei Romanisti», con le due bacheche piene di documenti esposti; le pareti erano ricoperte da scaffali, sopra le altissime librerie i faldoni dell'archivio, con le tre provenienze «Apollonj», «Caracciolo», e «Ghetti»; nei ripiani i libri serrati, che non lasciavano libero alcuno spazio. A metà delle scaffalature i cassetti con lo schedario; si arrivava a diciottomila titoli, con un numero di volumi quindi ben superiore ai ventimila, dislocati oltre che nella biblioteca in tutte le altre stanze di casa. Chi conosceva il suo appartamento ricorda sicuramente le grandi credenze della sala da pranzo ricolme di libri impilati su più file, i vani di ogni porta in disuso riempiti fino all'inverosimile, librerie nei corridoi, libri-sopra gli armadi, perfino i comodi con alcune collocazioni; il formidabile indice, redatto con precisione e aggiornato ad ogni nuova acquisizione dalla paziente segretaria Gabriella Marchesi, permetteva di ritrovare nella «Credenza dell'angelo» o nella «Credenza Rinascimento», libri, opuscoli o opere di ogni genere; il mio rapporto con quello schedario non era ottimo, preferivo guardare i libri un po' a caso, per conto mio, ma ogni visita a zio Fabrizio finiva con una consultazione del catalogo, con una ricerca di libri sperduti in qualche fila remota per risolvere un dubbio «pressante», con una serie infinita di rimandi ad altre collocazioni in giro per la casa; e questo succedeva spesso anche nelle visite di altri nipoti, cosicchè tutti in qualche modo hanno così conosciuto qualche remoto episodio della storia romana. Preferivo passare del tempo guardando alcuni libri che mi hanno sempre affascinato, come «Legatio batavica», pubblicata ad Amsterdam nel 1668, con tutte le vedute delle città cinesi, l'elegante edizione delle rime di Annibal Caro, «In Venezia appresso Aldo Manuzio / MDLXIX», un raro stemmario manoscritto ed acquarellato con i nomi e gli stemmi di tutti i Senatori di Roma dal 928 al 1647, «Index nominum vel cognominum Senatorum / Seu / nominis patriae eo-



Appartamento di Fabrizio M. Apollonj Ghetti a Palazzo Serlupi Crescenzi Veduta del «Camerone». Fotografia di Gianni Berengo Gardin

rum», le «Historie fiorentine» di Scipione Ammirato, con le sottolineature a matita relative a Cenzo Ghetti Gonfaloniere, il grande album con le incisioni stampate di Ludovico Caracciolo. In questo periodo, soprattutto durante il trasloco della biblioteca, ho avuto modo di conoscere molti altri libri: il Chiesa e Gambarini, «Delle cagioni e dé rimedi delle inondazioni del Tevere», con le immense piante del Tevere più volte ripiegate, il «Gazzettiere americano», con le piante di molte città del Nuovo Mondo, alcuni volumi delle celebri «Antichità di Ercolano», le «Rime di Vittoria Colonna, Marchesana illustrissima di Pescara/ In Vinegia, appresso Gabriel Giolito Ferrari et Fratelli / MDLII», il «Meo Patacca» illustrato da Bartolomeo Pinelli, ed ancora tutti i numerosissimi testi relativi alla storia di Roma, le antiche guide, le vite dei santi e dei pontefici, le relazioni su dimenticati episodi romani, i cerimoniali della corte pontificia, le storie di famiglie ormai estinte da secoli. La conservazione della memoria è stato il vero scopo della vita di studioso di zio Fabrizio; romano, sempre vissuto a Roma all'infuori di una decina d'anni di incarichi diplomatici a Berlino, in Cina ed in Turchia, si considerava appartenente ad una specie in via d'estinzione, in una città ormai abitata da forestieri e così diversa da quella di un tempo; ogni indizio, ogni lapide, ogni pietra, ogni memoria orale relativa a cose scomparse, era quindi da lui fissata in brevi studi, che sotto forma di articoli puntualizzavano alcuni argomenti ed erano sempre ricchi di bibliografia, di note, di riferimenti, non sempre facili per il lettore, ma sicuramente fondamentali per lo studioso. Una simbolica «summa» di queste conoscenze erano quella serie di pergamene, piccoli oggetti, documenti, piacevolmente esposti nelle bacheche della biblioteca; si andava dai bottoni dorati delle divise delle milizie agli «assegnati» della Prima Repubblica Romana, dalla patente «arcadica» della sua bisnonna Luisa Roselli Giustiniani ad alcune belle legature papali, dal manoscritto con i nomi delle famiglie fiorentine che avevano raggiunto il gonfalonierato al disegno carraccesco, dalla pipa in-



Appartamento di Fabrizio M. Apollonj Ghetti a Palazzo Serlupi Crescenzi.
Veduta della Biblioteca. Fotografia di Gianni Berengo Gardin

tagliata alla testina in marmo scolpita, dalle antiche carte da gioco alla vecchia fotografia di famiglia.

Dalla biblioteca si passava alla sala da pranzo, con le decine di piatti cinesi da lui raccolti uno ad uno in giro per la Cina, le credenze bolognesi, il ritratto idealizzato della «Pulzella d'Orleans»; seguivano poi la sua stanza da letto, austera, con bei mobili romani, gli antichi velluti e le stoffe dipinte dall'amatissima madre Giuseppina Ogetti, la camera che era stata del fratello Marco, i corridoi tappezzati di librerie, una serie di ambienti di servizio ricavati da un grande salone.

Il luogo più remoto era il pittoresco soppalco, con i lumi in ferro battuto accatastati, le casse di vecchi vestiti, i bauli che avevano girato con lui il mondo e la cassa con scritto «cineserie» dove erano conservati antichi costumi cinesi che generosamente ed incoscientemente ci prestava per ogni carnevale.

Ma da questa veloce e disordinata rievocazione della casa di zio Fabrizio, non traspare quell'aspetto del suo carattere che quelli che l'hanno conosciuto ben ricordano: l'arguzia era sicuramente una delle sue caratteristiche più naturali. Al dotto latinista, al sapiente giurista, allo studioso rigoroso fin troppo preciso, si univa l'uomo di spirito, mondano e brillante, autore di un gran numero di epigrammi, pasquinate, facezie di ogni genere, che inventava con vivacità e proprietà di linguaggio singolare, ben consapevole, come aveva scritto lui stesso, che «L'epigramma è più vitale / quando un colpo dà mortale, / ha più peso quando è lieve, / è più grande quando è breve, / fa del bene se nocivo / ed è buono se cattivo».

Gli capitava spesso di mostrare questo lato del suo carattere a ospiti di tutte le età quando riceveva o quando acconsentiva ad aprire casa per le feste dei nipoti, momento in cui la casa si trasformava in un luogo di ricevimento o addirittura di feste di giovanissimi.

Prima che l'appartamento fosse smontato, Gianni Berengo Gardin, cui sono molto grato, ha passato due giorni a fotografa-



Appartamento di Fabrizio M. Apollonj Ghetti a Palazzo Serlupi Cerscenzi.
Ricordi in una delle bacheche della biblioteca. Fotografia di Gianni Berengo Gardin.

re ogni stanza; i particolari, ancora più che le vedute d'insieme, fanno sopravvivere alcune atmosfere e sensazioni di luoghi molto amati. Sono particolarmente contento di questa documentazione quando rivedo il grande appartamento vuoto ormai restituito ai proprietari, i segni chiari dei quadri tolti dalle pareti scurite dal tempo, le tende smontate e piegate, i tappeti arrotolati, la biblioteca spostata ed il lungo ballatoio delle riviste e delle stampe rimasto vuoto.

Credo che in fin dei conti abbia avuto qualche effetto la spiritosa dedica scritta da zio Fabrizio su un suo libro mandatomi in regalo durante un mio soggiorno negli Stati Uniti, che vedeva con sospetto: «Al Carissimo Stefano, esiliato nel Pontus Euxinus nuovayorkese, per cercare d'infondergli – non si sa mai – un briciolo di nostalgia dei patri lidi, con affetto, zio Fabrizio. Natale di Roma del 1988».

STEFANO ALUFFI PENTINI



La nostalgia di Franck Marion Crawford

Se si provasse a chiedere ad un centinaio di lettori se conoscono un romanziere di nome Franck Marion Crawford credo proprio — a meno di un caso estremamente improbabile — che ci dovremmo reputare fortunati trovandone uno che abbia sentito questo nome e siamo certi che, anche ampliando il numero degli interrogati, non ne troveremmo nemmeno uno che abbia letto un suo libro. Bisogna tener presente, per capire il senso della nostra affermazione, che il Crawford, tra gli ultimi decenni del secolo scorso e il primo decennio del nostro, fu autore di ben quarantaquattro romanzi, molti dei quali — almeno una quindicina — di ambiente romano e tutti di grandissimo successo internazionale, con vendite, allora, di milioni di copie.

Il padre Thomas, scultore americano, era venuto da giovane a Roma, dove aveva sposato e messo su famiglia con quattro figli, tra cui il nostro romanziere, tutti romani di nascita, anche se Franck scrisse le sue opere in inglese per il grande editore londinese Mac Millan, alcune tradotte in italiano e un grande successo arrise sempre ai suoi lavori, non solo in Inghilterra e in America, ma anche in Francia e in Germania, nonché nel nostro Paese. Aggiungeremo, infine, a dimostrazione della popolarità del Crawford, che un paio dei suoi romanzi sono stati tradotti in films di enorme successo, interpretati da attori di grandissima fama come Ramon Novarro, Liliana Gish e Clark Gable.

In questi ultimi anni, una studiosa di letteratura americana Alessandra Contenti ha dedicato al nostro autore alcuni eccellenti saggi, eppure dubito che si trovi un editore che si assuma l'impresa di ristampare i suoi romanzi, i quali pur non posse-

dendo particolari qualità letterarie, rivestono senza dubbio un notevole valore documentario per quanto riguarda il mondo romano ottocentesco e in particolare quello antecedente le grandi trasformazioni verificatesi nella nostra Città dopo il '70.

Nato nel 1854, egli trascorse i primi vent'anni in una Roma ancora ferma all'età preunitaria, l'intatta Roma Pontificia, ed è in questa città che egli ambienta i suoi romanzi, sì che giustamente la Contenti definisce nostalgica l'opera sua. Credo che questa definizione sia del tutto accettabile e vedremo come questa nostalgia, il ricordo costante di una certa Roma abbia costituito l'elemento determinante dell'opera sua.

Crawford che, ripetiamolo, pur non avendo, tutto sommato, la vera vocazione e le autentiche qualità dello scrittore, esercitava in modo esemplare questo mestiere — scriveva sempre un determinato numero di pagine ogni giorno e i suoi libri hanno tutti lo stesso numero di capitoli e i capitoli uno stesso numero di pagine — manifestando sempre un'acuta nostalgia della Roma pontificia, e anche quanto il nuovo secolo gli offriva ormai altro terreno di indagine e altri materiali, la città che ci descrive è sempre quella ante Venti Settembre: autore quindi davvero dei ricordi e della nostalgia.

Vorremmo a questo punto chiarire che il termine nostalgia deve qui essere inteso nel suo autentico significato, che non coincide sempre con quello corrente. Io credo che se fossimo ancora in età pagana e fossero ancora nostri i culti di quel tempo, dovremmo serbare i nostri fiori più splendidi per l'ara di Mnemosine, la dea della Memoria, madre di tutte le Muse e quindi anche della Poesia, che Teocrito ci insegna, essere, insieme all'amore, la più alta consolazione del vivere umano. Mnemosine è la divinità dalla cui misericordia giunge a noi il dono del ricordo e quindi quello che noi, così impropriamente, chiamiamo nostalgia.

Ripeto, impropriamente: il termine, infatti, viene dal greco *nòstos* che significa: «ritorno» e allora, etimologicamente, dire-

mo: male del ritorno desiderio, che il tempo non trascini nella sua corsa senza fine e speriamo, non senza scopo, le cose che amammo. Ma io mi chiedo perché questo sentimento abbia come suo suffisso e qualificazione il dolorante «algia» e cioè male e perché lo traduciamo nell'altro termine di «rimpianto» mentre credo che le lagrime racchiuse in questa parola nulla abbiano a che vedere con quanto invece la memoria ci offre a consolazione del vivere. I ricordi sono i tesori che accumulammo nel nostro lungo e pur sempre troppo breve navigare nel tempo; solo i ricordi costituiscono la prova che abbiamo veramente vissuto e senza i ricordi non esisterebbe la storia umana e quella di ognuno di noi.

Crawford era nato, come dicemmo, sedici anni prima della Breccia di Porta Pia in questa città, dove già vivevano, da tempo, i suoi genitori e la sua famiglia; l'aveva conosciuta a fondo, aveva imparato ad amarne i monumenti, le strade, le piazze, i grandi palazzi, le chiese, anche le più romite, anche le più nascoste nel verde della campagna.

Ma dobbiamo dire che erano, allora, romite e quasi campestri, non solo quelle che ancora oggi lo sono, sia pure solo in parte, come S. Stefano Rotondo, i SS. Quattro, S. Tommaso in Formis, S. Cesareo de Appia e altre, ma persino alcune delle stesse grandi basiliche patriarcali, come S. Croce in Gerusalemme, S. Lorenzo f.m., per non parlare di S. Paolo, i cui monaci, nelle sere d'estate, l'abbandonavano per passare la notte dentro la città, al fine di evitare le febbri che vi imperavano. La stessa S. Maria Maggiore confinava strettamente proprio con quell'immensa villa Montalto-Massimo dove visse per tanti anni, fin dall'infanzia, il nostro autore.

Ma, allora, romita e immersa nel verde era persino la Cattedrale *Urbis et Orbis*, la Cattedrale di Roma e dell'intero Orbe terraqueo, la basilica di S. Giovanni in Laterano, che i cronisti tutti — e lo testimoniano anche i fotografi — fino a vari anni dopo la Breccia, descrivono immersa in una solitudine e in un silenzio

inimmaginabile, tra il verde fiorito di Villa Wolkonskj e di villa Giustiniani e quello della campagna che si estendeva, a cominciare dalla sua scalinata, fino ai lontani monti Tiburtini e Simbruini. Spesso accadeva, lo dice Francesco Wey, che l'ombra del grande obelisco lateranense percorresse tutto lo spazio avanti alla cattedrale senza mai incontrare alcun essere vivente.

Ma proprio parlando del verde che circondava la basilica di S. Giovanni non dobbiamo pensare solo a quello delle ville e della campagna, ma anche alle vigne che non erano solo quelle suburbane; perché potevate trovare vigne rigogliose anche dentro la città; ci racconta infatti Silvio D'Amico che, alle soglie del nostro secolo, quando giungeva l'ottobre romano si partivano in carrozza dal loro palazzo di via Nazionale per andare nella vigna di famiglia che era in via Merulana.

Franck Crowford, come abbiamo detto, era nato e vissuto, per tutto il tempo della giovinezza, in quella Villa Montalto passata poi a Casa Massimo, la più estesa di Roma, che cominciava dal fianco della Basilica di S. Maria Maggiore, saliva sul Viminale al confine della Villa Strozzi — grosso modo dove oggi è il Teatro dell'Opera —, fiancheggiava la Certosa di S.M. degli Angeli e, all'altezza dell'odierna via Marsala, proseguiva fino a Porta S. Lorenzo, abbracciando buona parte della zona dell'Esquilino, dove è poi nata quella rete di strade monotone e tutte eguali, contrassegnate da nomi di uomini politici del Risorgimento e dove sono oggi i binari della stazione Termini.

Egli portò sempre con sé la felicità e la confidenza nel destino di chi è nato e vissuto in una splendida dimora. Non Franck Crowford, ma la sorella Mary, che divenne la signora Fraser, nel suo libro *Diplomatist's wife in many lands* così descrive questa villa, sede dei loro incanti e che conservò, nel ricordo, per tutta la vita, una vocazione alla felicità.

Leggiamo insieme questa sua descrizione della villa: «Favolosa dimora fuori dalle mura grigio dorate per effetto del tempo, con le immense finestre aperte sul mondo. Dalla terrazza

più alta spazzata dal vento si godeva la veduta dell'intera città distesa ai suoi piedi, fino al Soratte e agli ombrosi monti Cimini al nord, la Sabina ingioiellata da paesetti ad est e dai Colli Albani al sud.

Verso il magico Ovest le ampie distese della campagna si allungano dolcemente nella direzione del mare come una distesa desertica dorata e violetta, costellata da torri abbandonate, intorno alle quali timidi pastori dagli occhi scuri pascolano di notte le loro greggi. La villa era tanto vasta e tanto vicina alla campagna che le propaggini del giardino si confondevano con i campi ancor prima di raggiungere il confine della proprietà. Durante tutti gli anni in cui mio fratello ed io vi giocammo non arrivammo mai a toccare il limite del giardino al lato sud sebbene camminassimo fino a stancare i nostri piedini nel tentativo di capire dove mai finisse. Dopo molti anni — ella continua — tutto è ormai scomparso: sul sito dei boschi di lecci frequentati da uccelli canori c'è la stazione, scomparso è il viale degli aranci e quello dei grandi antichi cipressi che conservavano memoria di Michelangelo, il delizioso cortile con la fontana sorvegliata da leoni di pietra e circondata da cipressi coronati fino alla cima da rose rampicanti.

Quella fontana chiocciolava da trecento anni e il luogo era così tranquillo e riposante che quando, da bambini, nelle notti di luna, ci affacciavamo alle finestre della nursery sollevammo vedere un cerchio di piccole volpi della campagna romana intente a bere in silenzio nel grande catino di marmo della fontana».

In questa villa incantata avevano ascoltato dalla viva voce di Andersen raccontare la favola del soldatino di piombo, lì nella grande sala dove la famiglia si raccoglieva veniva a trovarli l'ultimo dei Nazareni, il grande Overback, che ora dorme nella rotonda delle Terme di Diocleziano trasformata in chiesa e ascoltarono i versi recitati da Robert Browning e quelli di Longfellow e udirono Henry James parlare dei suoi romanzi e ricordavano le visite del grande Gregorovius.

Abbandonata Villa Massimo, le loro dimore furono palazzo Altemps, palazzo Odescalchi e palazzo Santacroce, ma le loro serate trascorrevano spesso anche a palazzo Patrizi, a palazzo Barberini, a palazzo Borghese e in altre grandi case principesche romane. Ed egli, già cinquantenne, ricordava di aver condotto la splendida Vittoria Colonna — che sarà poi raffigurata nella statua della quadriga dal Vittoriano — a conoscere le bellezze di Roma.

Dimore, personaggi, luoghi, che sono serviti al narratore per i suoi romanzi i cui protagonisti, infatti, vivono in quei palazzi, percorrono quelle strade e quelle piazze, frequentano chiese e dimore di una Roma in gran parte scomparsa, non solo nella sua fisicità ma nell'atmosfera e nel tipo di gente che la popolavano. E spesso vi troviamo annotazioni di grande interesse per la vita della Roma del tempo, come quando nel romanzo *Casa Braccio* la protagonista, Gloria Darlymple, fugge da casa e arrivata al Corso si trova dinanzi al negozio dell'orologiaio Ricci e aggiunge "la sua bottega era una specie di pietra miliare del Corso". Infatti sappiamo che il negozio era quello del più famoso orologiaio romano, abbattuto quando si costruirono nella zona la Galleria e la Rinascente, trasferendosi poco più giù, a palazzo Fiano dove ancora oggi è l'orologiaio Hausmann, l'orologiaio, come allora, delle Case regnanti e della nobiltà romana, unico supersite dei grandi splendidi negozi di questa regina delle strade romane, insieme a via Condotti, e ridotta oggi ad una vera e propria Corte dei Miracoli.

Egli ricorda una villa Aldobrandini confinante con palazzo Rospigliosi perché le due grandi dimore non erano state ancora separate per la costruzione di via Nazionale e il palazzo Colonna che, nel lato sud, confinava con oscure, antiche viuzze, il cui spazio è oggi occupato da via Quattro Novembre.

Ma dove più si addensano i ricordi dello scrittore è nella zona attorno al Tevere e distrutta dalla costruzione dei muraglioni. Certo, nessuno può oggi immaginare cosa fosse stato il Tevere

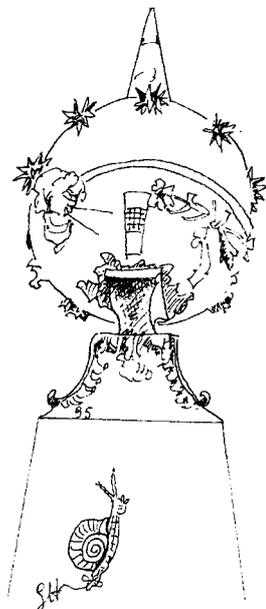
fino allora e cosa rappresentasse nella vita dei romani: anche le immagini fotografiche che noi oggi possediamo risalgono in genere, al tempo in cui si cominciava già a progettare e anche a costruire i muraglioni e quindi le sue sponde e le case che vi affacciano hanno, in genere, un tono di abbandono o sono circondate da impalcature o cataste di legno, di mattoni o altri materiali; ma la stessa Mary Crowford ricorda invece i giardini traboccanti rose lungo le rive del Tevere, visione che ci conferma nelle sue memorie Alberto Theodoli e non possiamo certo dimenticare le splendide pagine che dedicano alle belle sponde del fiume Giorgio Vigolo e Antonio Baldini senza parlare dei dipinti dei grandi maestri del passato da Panini a van Lindt da Moucheron all'Anesi e a Echesberg.

Ma si pensi anche all'importanza che rivestiva il Tevere nella vita quotidiana e nell'economia della città, quando, cioè, il fiume era, in realtà, una strada e di gran lunga la più importante e la più frequentata di Roma.

Non separate dagli invalicabili muraglioni, molte vie sbocavano sulle sue sponde e una lunga serie di case, da ponte S. Angelo a ponte Rotto, si affacciavano direttamente sulle sue rive a specchio delle acque e molti abitanti di quelle case trovavano nel fiume il loro sostentamento. Non parliamo solo dei pescatori e dei barcaioi, pur così numerosi, ma dei marinai, dei lavoranti nelle due dogane, dei mercanti, dei cantieri che riparavano quei legni, dei padroni dei bufali per il traino da Fiumicino, degli scaricatori di Ripa Grande e di Ripetta. Vita fervida di popolo tutto affacciato sul fiume che per molti secoli aveva fornito ai romani non solo il cibo, che giungeva attraverso le sue acque, ma li aveva anche dissetati, quando gli acquedotti distrutti durante le invasioni barbariche non erano stati ancora riparati. Acque ottime a sentir tutti e per primo il papa stesso, che beveva solo "acqua di fiume" al punto, che incantato dalla sua limpidezza dal suo fresco sapore, non si allontanava da Roma senza averne fatto adeguata provvista.

I personaggi dei romanzi di Crawford vivono specialmente in quella zona attorno a via dei Coronari, dove accanto a palazzi principeschi stanno case e negozi del popolo più modesto: coronari, paternostrari e botteghe artigiane, oppure a via dell'Anima con la vicina via degli Osti che sbocca nello splendore del chiostro bramantesco di S. Maria della Pace, partendo da piazza Pasquino, dove abitò il mondo intellettuale: gazzettieri, diaristi, editori e dove la satira trovò il suo pulpito sul torso di Pasquino; una zona che abbraccia anche piazza Navona e la Sapienza: questo è il mondo, questo è il teatro dove recitano la loro parte i personaggi di Franck Marion Crawford, quando ancora il Tevere dissetava e sfamava il popolo romano.

MANLIO BARBERITO



Il museo «Quo vadis» di Jan Styka a Capri (1920-1931) (nel centenario del celebre romanzo di Enrico Sienkiewicz 1895-1896)

Quando nel 1966 si celebrava il 50-mo anniversario della morte del famoso autore del *Quo vadis*, l'Accademia Polacca a Roma, per tanti anni fino al pensionamento nel 1983 da me diretta, ha inaugurato sulla facciata dell'albergo, "Angelterre" in via Bocca di Leone 14, dove lo scrittore dimorò nell'anno 1893, una lapide commemorativa e una piazza a Villa Borghese ha ottenuto il nome di Enrico Sienkiewicz¹. Due anni dopo, nel 1969, con un certo ritardo abbiamo trasferito le celebrazioni sienkiewicziane a Napoli murando una lapide sull'Hotel "Continental" in via Partenope, nella quale abbiamo posto in rilievo non solo il soggiorno dell'autore in questo albergo napoletano, ma anche il fatto, che già in questo luogo Sienkiewicz aveva meditato sulle pagine del "Quo vadis", che proprio a Napoli avrebbe visto la sua prima traduzione italiana a cura di Francesco Verdone. Fu allora, che visitai anche l'isola di Capri in cerca del museo «Quo vadis» allestitovi dal pittore Jan Styka. Negli anni

¹ 1. Bilinski, *L'autore del Quo vadis? cittadino di Roma*, "Strenna dei Romanisti", 1967, pp. 47 - 56; *Immagini di Roma e itinerari romani di Enrico Sienkiewicz*, "Studi Romani" XV, 1967, pp. 443-464; *Enrico Sienkiewicz; Roma e l'antichità classica*, Biblioteca e Centro di Studi a Roma dell'Accademia Polacca delle Scienze, «Conferenze» fasc. 56, Warszawa 1973, 72 p. Inoltre i saggi in polacco: *Sulle orme romane dell'autore del «Quo vadis»* «Przegląd Humanistyczny» 1967, 3 pp. 55-88; *Ancora su Sienkiewicz e sulla leggenda del «Quo vadis» a Roma (non agiograficamente)*, «Przegląd Humanistyczny» 1968, 1, pp. 1-23; 2, pp. 47-60; *Tra il fascino dell'Ellade e l'incanto di Roma e la rivoluzione (l'ultimo periodo dell'attività letteraria di Enrico Sienkiewicz)*, «Przegląd Humanistyczny» 1969, 3, pp. 1-26.

1920/21-1929 o forse anche più tardi fino al 1931 era visitato da tanti italiani e i turisti stranieri, e costituiva sull'isola una singolare attrazione nella quale si poteva ammirare un'affascinante raccolta pittorica, che con le grandi tele del pittore polacco Jan Styka, rievocava in modo mirabile i singoli episodi del *Quo Vadis*, opera di un altro Polacco, Enrico Sienkiewicz. Grazie alle informazioni fornitemi nel «Centro Caprese di vita e di studio Ignazio Cerio» (fondato dall'ingegnere e architetto Edwin Cerio) dal prof. Luigi Bladier, di cui conservo un vivo e grato ricordo, e dal Console Josef Oliv, direttore di Villa San Michele - Anacapri sono riuscito ad individuare il luogo del Museo, che si trovava nella «Villa Certosella» in via Tragara, che porta ai Faraglioni, a conoscere alcuni fatti della sua storia e il suo allestimento nonché il suo contenuto e ne ho dato notizia, come facevo in altre occasioni, nell'articolo, *Passeggiate napoletane sulle orme di Enrico Sienkiewicz e del suo romanzo «Quo vadis»* pubblicato sul giornale di Varsavia «Express Wieczorny» - Espresso Sera, 12-13 ottobre 1969.

Queste erano ovviamente, informazioni preliminari², che speravo di completare dalle altre fonti e particolarmente dal catalogo, *Museo «Quo Vadis» Opere di Jan Styka, Capri, Villa Certosella, Napoli*, s.a. (ma 1922), citato nella bibliografia di M. e M. Bersano Begey, *La Polonia in Italia...* p. 161 n. 1865 e ricordato da J. Krzyzanowski, *Henryk Sienkiewicz, calendario della vita e delle opere*,³ Warszawa 1956, p. 280. Il Catalogo però, malgrado le indagini condotte nelle biblioteche e negli archivi di Napoli e dintorni era introvabile e risultava una posizione bibliografica-

² Considerando, che questo articolo è solo una segnalazione del ritrovamento dell'*Album* o *Catalogo* del Museo «Quo vadis» di Jan Styka a Capri, lascio da parte tutto l'apparato bibliografico e le note riservandoli al futuro studio più ampio e completo, *Jan Styka, illustratore e interprete del «Quo vadis» e il suo Museo a Capri (1920-1931)*.

³ Si veda anche di J. Krzyzanowski, *Le opere di Enrico Sienkiewicz*, (in polacco), Warszawa 1970, p. 202, 416.

mente molto rara. Capri, però, rimaneva sempre presente nei miei studi necessari per il volume, *Le Muse polacche in Italia*, che preparo, in cui quell'isola meravigliosa occupa un posto particolare. Basti ricordare, che ho pubblicato già alcuni articoli sulla presenza caprese di Kraszewski, Konopnicka e Zeromski. Negli anni 70 assieme al prof. Alfonso De Franciscis, allora Soprintendente alle Antichità abbiamo scelto sulla via, che conduce a Villa Iovis, il posto in cui volevamo collocare un cippo commemorativo a Giuseppe Ignazio Kraszewski, autore del romanzo *Capreae e Roma* (1859), che in parte si svolge su quest'isola. L'impresa purtroppo non è stata condotta ad un felice fine. Tra queste ricerche l'idea di rintracciare un giorno il suddetto Catalogo non m'abbandonava e solo quest'anno insperatamente è stata coronata dal successo: sono riuscito a trovare non solo una, ma ben 4 copie del Catalogo, meglio chiamarlo «Album», del Museo *Quo Vadis* a Capri. Una nella versione originale italiana, e 3 nella versione francese, di cui due stampate a Napoli nel 1922, e la terza pubblicata a Milano, probabilmente nel 1925. L'edizione italiana, che è un archetipo delle versioni francesi, si trova nella Biblioteca Nazionale di Varsavia, Riparto per le raccolte iconografiche e porta il titolo: *Museo «Quo vadis». Opere di Jan Styka, Capri - Villa Certosella, editore Domenico Trampetti via Roma 167, Napoli*, s.a. (1922). Nell'angolo superiore sinistro è impressa a rilievo la «Lupa Capitolina» per indicare, che gli avvenimenti rappresentati nell'Album, si sono svolti nella Roma antica. L'Album di formato oblungo misura 18x28 cm e contiene XXXIII tavole precedute da una prefazione, firmata *Capinera, Capri 1922*, che contiene brevi informazioni sul pittore ed entusiastici giudizi sulla sua pittura. Questo esemplare, acquisito dalla Biblioteca Nazionale nel 1947, possiede la dedica autografa di Styka al suo amico Aleksander Czolowski, archivista e storico di Leopoli, è datato Garches 23 VI 1923.

Delle 3 copie della versione francese 2 sono state pubblicate nella stessa veste tipografica dallo stesso editore a Napoli nel 1922 e si trova-

no l'una nella Biblioteca Vaticana e l'altra nella già citata Biblioteca Nazionale di Varsavia. Entrambe iniziano con un ampio saggio intitolato, *Le peintre de «Quo Vadis»*, firmato dal noto letterato e critico d'arte Clement Marro, che mette in rilievo i valori essenziali della pittura di Styka, citando i giudizi di Madame Séverine, cioè Caroline Rémy, nota scrittrice parigina e di Boyer d'Agen, eminente critico e letterato autore di non pochi testi dedicati al romanzo *Quo vadis* e alle tele di Styka.

Il terzo esemplare francese merita una particolare menzione poiché è stato stampato a Milano in occasione dell'Anno Santo con ogni probabilità nel 1925. L'ho rinvenuto tra le carte della famiglia degli Styka, inviate da New York già nel 1984 da Wanda Styka, vedova del più giovane figlio di Jan Styka Adamo, all'Istituto d'Arte dell'Accademia Polacca delle Scienze, ma finora non utilizzate negli studi sulla pittura di Styka. Questo esemplare, pubblicato nell'identica forma tipografica come le altre copie, porta il titolo, *Musée de «Quo vadis» oeuvre de Jan Styka, Capri, édition de l'Anno Santo* è stampato da l'Imprimerie d'Art C. Pezzini, Milan (Italia). Come indica la copertina, l'Album è stato pubblicato nel 1925 per l'anno Santo, indetto quell'anno, e per questa ragione è stato sottoposto a qualche modifica nella scelta dei dipinti in esso presentati. Rimandando l'analisi più accurata dei singoli Album noterò qui solo due differenze significative. La tav. IV Bacio d'Eunice, nella quale si può ammirare uno splendido nudo femminile di questa schiava, che bacia la marmorea statua di Ermete, è stata sostituita da una tavola, che rappresenta *Lygie portant la lumière chretienne*. Al posto della tav. XII *L'impératrice Poppée avec le Juif* è stata messa la tavola *Les Juifs chez Néron accusent les chrétiens d'avoir brulé Rome*. Evidentemente secondo la tesi di Ernest Rénan, espressa nel libro, *Les origines du Christianisme*.

Il ritrovamento dell'album del Museo «Quo vadis» a Capri è in verità un successo, ma anche, in un certo senso una delusione, poiché non si tratta di una guida per il Museo, come si potrebbe sperare, o di un catalogo completo di tutti gli oggetti d'arte esposti in questo Museo. In realtà è solo un Album riservato esclusivamente ai dipinti consacrati all'illustrazione del romanzo «rifatti tutti dopo il tragico incendio americano ed esposti nel 1912 a Parigi. In totale sono XXXII o XXXIII tavole e ad ogni dipinto è destinata una pagina e solo la tela gigante, *Il martirio dei Cristiani nel Circo di Nerone*, occupa ben tre pagine dell'Album anche se, questa tela, esposta all'Esposizione mondiale a Parigi nel 1900 e in seguito inviata in



La copertina dell'Album - editore Domenico Trampetti,
via Roma 167, Napoli (1922)

Russia vi si è persa durante la I Guerra mondiale e perciò nella Villa Certosella mancava. Conferma la sua perdita in Russia anche una nota autografa dello stesso Styka, che troviamo su una velina proprio nell'edizione milanese nella quale leggiamo: ... *Il Martirio dei cristiani* è stato esposto alla fine della tournée nel 1914 a Pietroburgo e bisogna recuperarlo dalle mani dei Moscoviti e restituir-melo». Per quanto riguarda le riproduzioni tutte monocolori nella tonalità seppia, sono di fattura scadente e quasi non si prestano per la stampa; solo l'edizione milanese potrebbe essere utilizzata, ma le mie foto risalgono purtroppo all'esemplare vaticano e solo due sono tratte dalla copia pubblicata a Milano ⁴.

⁴ Colgo l'occasione per ringraziare vivamente il Signor Witalis Wolny, capo del Reparto Fotografico dell'Istituto d'arte dell'Accademia Polacca delle Scienze, per le riproduzioni inserite in questo articolo, che grazie alla sua arte sono tornate ad essere degnamente leggibili

Per dare un'idea generale del contenuto del museo citerò prima l'elenco dei dipinti esposti, seguendo la versione italiana come archetipo originale per le versioni francesi, poi abbozzerò brevemente la vita e l'iter del pittore verso le illustrazioni del romanzo «Quo vadis» e alla fine presenterò la sede del Museo nella villa «Certosella». Ecco l'elenco dei quadri, che i visitatori potevano ammirare:

I. *Nerone a Baia contempla il Vesuvio*, II. *Banchetto sulle acque di Agrippa*, III. *Incendio di Roma - Canto di Nerone*, IV. *Bacio d'Eunice*, V. *Vinicio e Licia nel giardino di Lino*, VI. *Primo incontro di Nerone con Pietro l'Apostolo*, VII. *Gladiatore Crotone strangolato da Ursus*, VIII. *Cavalcata di Vinicio lungo il Tevere*, IX. *Petronio, «arbiter elegantiarum»*, X. *Pietro l'Apostolo*, XI. *Paolo di Tarso*, XII. *L'imperatrice Poppea e il Consigliere ebreo XIII*, XIII. *Banchetto in casa di Petronio*, XIV. *Marcia dei Gladiatori*, XV. *Cristiani nelle carceri del Circo*, XVI. XVII. XVIII. *Martirio dei Cristiani nel Circo di Nerone*, XIX. *La loggia di Nerone nel Circo*, XX. *Ursus atterra il bufalo*, XXI. *Pietro l'Apostolo nel Circo*, XXII. *Morte di Chilone*, XXIII. *I cristiani pregano Pietro di abbandonare Roma*, XXIV. *«Quo vadis Domine?»*, XXV. *Christo*, XXVI. *Pietro l'Apostolo predica l'Evangelo nelle catacombe*, XXVII. *Le belve nell'arena*, XXVIII. *Nerone cammina fra i cadaveri nell'arena*, XXIX. *Morte di Petronio e di Eunice*, XXX. *Vinicio e Licia in Sicilia*, XXXI. *Pietro benedice nell'ora della morte: «Urbi et Orbi»*, XXXII. *Così passò Nerone*, XXXIII. *Jan Styka, membro dell'Accademia di S. Luca, Chevalier de la Légion d'Honneur*.

Il Museo «Quo vadis» a Capri, sebbene esistito solo alcuni anni, (1920-1931) grazie al suo particolare carattere deve essere annoverato tra le più nobili istituzioni della cultura polacca in terra italiana, che sorsero nella seconda metà dell'800 e all'inizio del'900. Così come l'Accademia delle letterature slave Adamo Mickiewicz a Bologna, il Museo Copernicano a Roma, fondato con i comuni sforzi italo-polacchi, il Fondo Wolynski alla Biblioteca Casanatense, la Sala di lettura dei giornali polacchi al romano Antico Caffè Greco e infine la Biblioteca di Roma. L'ideatore e il vero creatore di questo Museo caprense, un autentico sublime tempio dell'arte polacca, dedicata ai valori universali del primo cristianesimo, fu il pittore polacco Jan Styka (1858-



MUSEO QUO VADIS - Opere di Jan Styka
CAPRI - LA CERTOSELLA

Il pittore Jan Styka davanti al Museo «Quo vadis» a Capri

1925), esimio illustratore e interprete pittorico del famoso romanzo «Quo vadis». Egli infatti faceva parte di quel folto gruppo di artisti, poeti e scrittori, che, quando tacquero le armi del Risorgimento italiano, portavano alta la bandiera della cultura polacca in Italia, ricordando all'Europa, non più con la spada e il fucile, ma con la penna, il pennello e lo scalpello da scultore, che la nazione polacca viveva e anelava alla libertà. Tra gli scrittori, pittori e scultori si innalzava la possente figura di Jan Styka, che insignito dell'ordine "Legion d'Honneur" e che con le sue gigantesche tele per anni affascinava il pubblico dei saloni parigini, si fece conoscere a Roma, diventando membro dell'Accademia di S. Luca e stupì l'America nell'Esposizione Mondiale del 1904.

Su due principali binari si svolse la sua attività pittorica, iniziati quasi parallelamente, sebbene prima avesse prevalso il filone nazionale e patriottico, espresso nelle potenti tele panoramiche, che illustravano i famosi episodi del glorioso passato polacco. Con la sua pittura di carattere realistico, accessibile e comprensibile a tutti, Styka si rivolgeva al grande pubblico per infiammare i sentimenti patriottici della nazione e consolidare la fede nella rinascita della Polonia libera. Il filone religioso e di carattere universale invece, in parte anche suscitato dai contatti con Siemiradzki, con il cui stile Styka dimostra somiglianze evidenti, e dal romanzo di Enrico Sienkiewicz «Quo vadis», si concentrò sull'immane fatica di illustratore e interprete pittorico di questo capolavoro, gareggiando talvolta anche col pennello con il grande romanziere nella presentazione dei singoli episodi e scene di questa martirologica epopea cristiana, narrata e dipinta sullo sfondo del mondo romano, che già dava segni di declino e della futura decadenza. Oltre a questi due principali filoni Styka acquisì anche grande fama come ritrattista; bisogna ricordare che in questo genere eccelleva in seguito suo figlio Taddeo (1889-1954), mentre un altro Adamo (1890-1959) si fece conoscere come pittore dell'Africa, creando mirabili paesaggi e i ritratti della gente del Marocco, Algeria, Tunisia ed Egitto.



«Quo vadis, Domine?», tav. XXIV

A questo terzetto di pittori, guidati dal padre, una vera dinastia degli Styka, deve la sua origine anche il Museo «Quo vadis» con la cui creazione il grande Styka confermava l'apostolato della sua arte. A questo proposito mi pare opportuno riportare qui qualche brano dell'introduzione che apre l'album nella versione italiana:

«Jan Styka è l'uomo della fiamma viva, la fiamma interiore, che non può estinguersi - quella che anima il pensiero e il cuore degli uomini attraverso i secoli, quella che crea poemi e gesta grandi, sorte in religioni e ardimenti, informa espressioni d'arte, - quella è amore e dolore ed è vita, luce, travaglio. Tutto ciò, che è grande lo attira, tutto ciò, che è nobile lo afferra - fu detto giustamente di lui da M-me Sevrine, e infatti ogni espressione, vasta e multipla di Jan Styka è tutto un palpito e un canto al raggio d'ogni nobiltà e grandezza. Jan Styka è poeta e pittore, ma se la poesia è per lui il ritmo, la pittura è un rito: e se la poesia è la voce della sua anima, la pittura è il suo apostolato di vita... egli dipinge come un apostolo invibra la sua parola della sua fede, egli dipinge come l'eroe dà la sua piena di vita; egli dipinge come il martire dà il suo sacrificio forze e olocausti, ardenze e idealità congiunte, dedizioni infinite - testimonianze di ardue bellezze interne...».

Mentre i critici d'arte stranieri e principalmente francesi, come Boyer d'Agen o Clément Marro, colmavano Styka di elogi e di giudizi entusiasti, nella sua patria egli fu esposto a critiche atroci, che superavano perfino il buon gusto. Si criticava la sua pittura realistica e già epigonistica, mentre era di moda l'impressionismo, e si stigmatizzava il suo modo di vivere, sempre troppo e spesso ingiustamente, e forse la troppo spiccata pubblicità. Il pubblico polacco invece, affollava entusiasta le sue esposizioni e lo osannava malgrado le critiche, in cui eccelleva oltre misura Tadeusz Boy - Zelenski, uomo d'altronde estremamente intelligente, prima nelle sue canzonette satiriche nel noto teatrino di Cracovia «Palloncino verde» e poi anche dopo la morte del pittore lo attaccò in un articolo *La psicologia d'un successo*, pubblicato sul «Kurier Poranny» 1930, n. 304 del 2 novembre. A lui rispose Wladyslaw Witwicki, professore di psicologia e di pedagogia all'Università di Varsavia, difendendo Styka e lo stile della

su pittura destinata al largo pubblico ⁵. Considerando lo scopo e l'indirizzo dell'arte di Styka, concepita come una missione, penso che sia giusto aderire al suo ardore nazionale e patriottico nonché al suo sentimento religioso e alla veneranda compassione per i martiri cristiani. Ma, bisogna riconoscere, che Styka nella sua maestria del disegno e del colore e in generale nel suo stile pittorico si richiama evidentemente alle correnti artistiche passate, risalenti perfino alla pittura del Rinascimento, come giudica l'eminente critico d'arte Clément Morro aprendo la sua prefazione, che si legge nella versione francese dell'Album:

«La personnalité de M. Jan Styka, peintre et poète, fait songer aux artistes de la Renaissance, dont il renouvelle les grandes traditions. Il évoque leur souvenir par la noblesse d'inspiration, l'ardeur des sentiments et cette ferveur dont il est animé qui lui fait considérer sa carrière artistique comme une manière d'apostolat».

Dopo queste osservazioni generali mi pare necessario documentarle per sommi capi, con una breve cronistoria della vita e delle opere principali del pittore, che segnarono il suo iter artistico verso la creazione del «Museo» a Capri. Jan Styka, nato a Lwów (Leopoli) nel 1858, dopo gli studi brillantemente compiuti all'Accademia di Belle Arti a Vienna grazie all'assegnatogli *Prix de Rome*, già nel 1881 conobbe la Città Eterna con le sue antichità classiche e cristiane e tutti gli altri tesori d'arte. Proprio a Roma egli ebbe la fortuna di incontrare il pittore Henryk Siemiradzki, già noto per le sue «Fiaccole di Nerone» o «Lampadari della Cristianità», e fu lui la sua prima guida attraverso le antichità romane e il nascente mondo cristiano. Questo incontro lasciò sul giovane pittore e la sua futura pittura una forte impronta, dato che essa si muoveva per molti versi sulla scia di Siemiradzki. Le sue prime impressioni romane, riportate nelle passeggiate, le veniamo oggi a conoscere dal *Diario*, dallo

⁵ W. Witwicki, *Su una certa psicologia di un successo (a proposito dell'articolo di Boy sulla Mostra dei Styka)*, Warszawa 1930.

stesso Styka intitolato, *Pagine strappate dal Diario*, per la prima volta concesso da Wanda Styka, la vedova che vive a New York, dopo la morte del più giovane figlio Adamo, e utilizzato nella splendida monografia di Czeslaw Czaplinski, pubblicata bilingue, in polacco e in inglese, con il titolo, *The Syka Family saga*, New York 1988, di cui alcuni capitoli erano stati parzialmente stampati prima sul «Przegląd Polski» (rivista di New York) negli anni 1984-1986. Finalmente i pittori, e particolarmente il padre Jan, hanno ottenuto una pubblicazione degna di loro, poiché un pittore come Styka, autore di tante potenti tele e largamente noto nel mondo, non possiede alcuna monografia polacca, salvo un modesto libro di A. Malaczynsky *Jan Styka, abbozzo biografico*, Lwów 1930. L'ostracismo, iniziato quasi un secolo fa, perdura ancora e si verifica il detto evangelico «nemo prophet in patria sua».

Dopo questo breve intermezzo ritorno al suo primo soggiorno romano, in cui Styka si interessò oltre alle antichità romane e cristiane anche della pittura rinascimentale, sostando non poche volte davanti all'«*Amor sacro e Amor profano*» di Tiziano e il ritratto del papa Innocenzo X di Velasquez a palazzo Doria, senza dubbio colpito dalla sinfonia dei rossi per raffigurare il potere sovrano.

Tornato in Polonia, egli studiò a Cracovia negli anni 1882-1885 sotto la guida di Jan Matejko, uno dei più grandi pittori polacchi dell'epoca, da cui imparò non solo il culto per il glorioso passato della Polonia, al quale doveva poco dopo dedicare le sue magnifiche tele panoramiche, ma anche l'inaudita tenacia nel lavoro tanto che lo stesso Matejko, noto per la sua indefessa fatica di pittore, diceva che Styka lavorava per tre, il che è stato anche confermato con l'ingente mole di lavoro a cui Styka doveva sottoporsi nelle sue grandiose pitture.

Nel 1886 Styka si recò in Francia, ovviamente a Parigi, allora Mecca di tutti gli artisti, che in pochi anni doveva divenire la principale arena dei suoi successi artistici. La Francia sua se-



«Ursus atterra il bufalo», tav. XX

conda patria alla quale si aggiunse infine anche l'Italia. Sempre però egli portava con sé nel cuore la patria, anche se trascorse quasi tutta la vita all'estero. Proprio a Parigi egli espose tra i suoi primi quadri la «*Vièrge bénissante le peuple polonais*» e con la tela «*L'incontro sulla via Appia*», esposto al Salone parigino nel 1887 segnalò quasi uno dei suoi principali filoni, dedicati al primo cristianesimo del martirio e delle catacombe e il suo scontro con il crudele mondo pagano.

All'alba s'incontrano due cortei: donne seminude e ubriachi obesi romani portati nelle lettighe, che tra grida e risate ritornano dalle sbornie notturne, s'incontrano con il triste, ma sereno e silenzioso funerale dei primi cristiani. È un incontro sintomatico quello che si svolge sulla via Appia, quasi sintetizza. non solo scontro di due mondi contrastanti, il mondo pagano romano e quello del nuovo nascente mondo cristiano, ma anche svolge una funzione metaforica ai servizi delle visioni patriottiche, secondo le quali il martirio dei cristiani raffigura le sofferenze ed i

dolori della nazione polacca, asservita e soggiogata dai potenti stranieri. Portando la metafora a livelli ancora più alti in essa si esprime la lotta tra lo spirito e la prepotenza materiale.

Dopo il triennio parigino Styka uscì per la prima volta nel 1890 sul foro pubblico con la sua prima grande manifestazione pittorica, creando la stupenda tela «Polonia» con la quale intendeva celebrare il I Centenario della Costituzione del 3 maggio 1791, raffigurando la decadenza della Repubblica nobiliare, gli sforzi e i sacrifici subiti dalla nazione nelle lotte insurrezionali il suo martirio nella schiavitù e infine le speranze nella rinascita della patria. La tela di tale contenuto patriottico, chiamata dal critico francese Boyer d'Agen, «poema nazionale», è stata acquistata e collocata nel palazzo del Comune di Lwów (Leopoli), la città natale del pittore. Dopo pochi anni Styka, per ricordare un altro anniversario nazionale, questa volta Insurrezione di Kosciuszko e la vittoria eroicamente dai contadini polacchi riportata sui russi a Raclawice nel 1794, concepì e eseguì con il pittore Wojciech Kossak ed altri pittori una potente tela panoramica «Raclawice», che con un grande slancio illustrava l'intero campo di battaglia e i vittoriosi contadini. Il dipinto, che misurava 120 m. di lunghezza e 15 m. di altezza, è stato esposto nella rotonda appositamente costruita a Lwow, diventando un luogo di pellegrinaggio da tutte le parti della Polonia.

Grazie ai suoi valori panoramici ed artistici, giustamente la tela è ritenuta la più bella d'Europa. Danneggiata nell'ultima guerra essa è stata restaurata e oggi si trova esposta a Wroclaw in una nuova rotonda, ospitando come prima folle di turisti, che ammirano l'incredibile realismo e la potenza pittorica di Styka e dei suoi collaboratori.

Tralascio altri grandi dipinti di tematica storica e patriottica come «Bem e Petofi», dedicato alla tradizionale amicizia polacco-ungherese o «il giuramento di Witoldo» (principe lituano), che giura guerra contro i Cavalieri Crociferi. Passo al secondo filone religioso, consacrato al sacrificio e martirio dei primi cri-

stiani, che con il suo carattere universale diede a Styka la fama internazionale grazie ad una serie di dipinti di grande valore e di profondo significato religioso e culturale. Progettando di illustrare in un ciclo di quadri la vita di Cristo, Styka fece un viaggio in Terra Santa nel 1895 per conoscere di persona i luoghi, il paesaggio e i monumenti legati alla vita di Gesù. Visitò attentamente la galilea, Gerusalemme, Nazaret e altre località e contrade, in cui si svolse il martirio di Cristo. La Pasqua di quell'anno la trascorse al Santo sepolcro. Di questa peregrinazione egli lasciò anche un libro, *Schizzi dalla Terra Santa*, Lwów 1896, che contiene solo il testo senza disegni o abbozzi, che sicuramente il pittore aveva fatto e che avrà utilizzato nel suo nuovo enorme panorama, al quale diede titolo di *Golgota* dal soggetto, che rappresentava gli ultimi momenti della vita di Cristo prima della crocefissione. Per questa potente tela di 60 m. di lunghezza e 15 m. di altezza fu costruita, su ordinazione del noto musicista Ignacy Paderewski, una particolare rotonda a Varsavia in via Karowa:

Sullo sfondo di un magnifico paesaggio, in cui si vede anche il panorama di Gerusalemme e sotto il cielo, già in parte coperto da nubi scure e pesanti si svolge lo scenario a cui prendono parte quasi 4 mila persone divise in una serie di gruppi tra cui Maria madre con gli apostoli, gli arcipreti Ebrei, e una folla di gente, che sale al Golgota. Sono innalzate solo due croci, la terza di Cristo giace ancora per terra e Cristo sta in piedi, avvolto nel chiarore della luce. Si dice, che Styka abbia dipinto in ginocchio alcune scene del *Golgota*. La tela inaugurata a Varsavia nel 1897, fece grande impressione, ma, inviata assieme ad altri quadri, tra cui anche le 15 tele del «Quo vadis» in America a St. Louis all'Esposizione Mondiale del 1904, fu gravemente danneggiata dall'incendio e dopo quella catastrofe scomparve in mani private. Solo dopo diverse peripezie riemerse dopo anni e, restaurata dal figlio Adamo negli anni 50', adesso si trova in California a Los Angeles, esposta a Glendale in Forest Lawn Memorial Park (*The story of the painting of the «Crucifixion...», Glendale 1954*). Nelle vicinanze di questo *Golgotha Panorama* si trova anche nell'*Immortals' Quarter* la tomba dello stesso creatore di questo stupendo capolavoro, cioè di Ian Styka, le cui spoglie, quando egli morì a Roma nel 1925, vi fu sepolto al Campo Verano, sono state traslate nel 1959, dopo la morte del figlio Taddeo, a Los Angeles e tumulate accanto al suo sepolcro.

Dopo l'entusiasta accettazione del *Golgota*, Styka, senza dubbio sotto l'impressione del romanzo «Quo vadis» che usciva prima a puntate negli anni 1896-1897, rivolse la sua attenzione all'epoca del primo cristianesimo delle catacombe già da lui meditato a Parigi nel quadro *L'incontro sulla via Appia*. Per conoscere meglio i monumenti dell'epoca e le fonti archeologiche egli intraprese nel 1899 un vero viaggio di studio a Roma dove studiò attentamente le rovine dei circhi e in modo particolare quelle del Circo di Massenzio che, in alcune sue parti sta ancora in piedi, e si presta ad uno studio approfondito. Consultò diversi esperti architetti, copiò ritratti, rilievi e sculture romane e nelle biblioteche si dedicò allo studio della vita della corte imperiale romana e delle catacombe cristiane. Tutto questo enorme materiale di ricerca gli servì per un nuovo capolavoro, il *Martirio dei Cristiani nel Circo di Nerone*, che prima espose a Varsavia e in seguito inviò a Parigi, dove fu presentato nel 1900, all'Esposizione Mondiale nel Palais de Glace agli Champs Elysées.

Si trattava di nuovo di una gigantesca tela panoramica, popolata da 5.000 persone, 66 m. di lunghezza e 17 m. di altezza in cui il pittore ritornò al suo vecchio tema del conflitto o scontro di due mondi: quello cristiano martire sull'arena piena di croci e di crocefissi, sbranato dalle bestie feroci e l'altro pagano, che assieme a Nerone a tutti i dignitari romani e alla plebe si godeva questo spettacolo crudele. Styka presentò gli spalti del circo in una tutta la loro lunghezza, assieme alla spina, riproducendo con una straordinaria meticolosità anche i minimi particolari architettonici, ricavati dai monumenti originali, facendo perfino i ritratti dei singoli personaggi storici presentati intorno alla loggia imperiale nel circo. In uno studio separato mi occuperò di questa tela, che si svolge nel Circo di Caligola, ampliato da Nerone, posto accanto dell'odierna basilica di San Pietro. Styka fa morire l'apostolo crocefisso in questo circo contro la tradizione, seguita dagli altri pittori come Giotto o architetti come Bramante, che collocavano la sua morte sul Gianicolo, dove oggi è il tempio di Bramante a San Pietro in Montorio. Pur rappresentando l'apostolo fra i cristiani sull'arena del circo Styka lo mostra, come il Cristo del *Golgota*, prima della crocefissione in piedi davanti alla sua croce che giace ancora per terra.

La gigantesca tela portata a Parigi suscitò grande interesse non solo tra il pubblico, ma mise in moto anche gli editori, tanto più, che due anni prima era apparsa la prima traduzione francese del «Quo vadis» a cura di B. Kozakiewicz e E. Janast. Del quadro si interessò molto il noto editore Ernest Flammarion, progettando l'edizione del romanzo con le illustrazioni di Styka, convinto che il pennello realistico del pittore ancora meglio avrebbe avvicinato i personaggi e l'ambiente del romanzo al pubblico francese. Prima fece, per così dire, una prova con la novella Seguiamo-Lo, pubblicata da Flammarion nella traduzione di E. Halpérine - Kaminsky, *Suivons-Le*, Paris 1901, introdotta da un saggio su Sienkiewicz e Styka. Le porte per la sua arte erano ormai aperte e Styka poteva accingersi alla dura fatica di illustratore del «Quo vadis». Per eseguire puntualmente tale immane lavoro egli si trasferì a Parigi, installando il suo nuovo atelier a place Pigalle nelle stanze, che prima occupava il noto pittore francese Puvis de Chavannes. Negli anni 1901-1903, infatti, uscì nella casa editrice di E. Flammarion la poderosa edizione di lusso in tre volumi, formato album, della nuova traduzione francese del «Quo Vadis» a cura di E. Halpérine-Kaminsky con ben 150 incisioni, di cui 100 su rame e 50 in legno e alcune tavole fatte a pennello, tutte appositamente eseguite da Styka per questa edizione. Fu un successo enorme tanto per l'editore che per il pittore e gli incisori; questa edizione contribuì non poco anche ad una più larga e massiccia divulgazione dell'opera sebbene in quella veste tipografica fosse destinata a gente scelta. Styka era divenuto quindi il riconosciuto illustratore del «Quo vadis», sebbene Sienkiewicz non abbia voluto concedergli il diritto di illustrare il suo romanzo, scusandosi di conoscerlo poco e di aver già prima concesso questo privilegio ad un altro pittore Piotr Stachiewicz, il quale infatti fu autore di belle illustrazioni per una splendida edizione del romanzo. Intanto, quando si doveva celebrare il Giubileo di Sienkiewicz, Styka si mise tenacemente al lavoro e in soli 5 mesi sfornò dal suo atelier in piazza Pigalle

ben 15 grandi tele sulle quali presentò le scene del «Quo vadis», sfruttando ovviamente il suo lavoro per «Flammariion», ma il ciclo fu tutto nuovo. Nelle 15 tele con una scelta dei più salienti episodi, Styka comprendeva tutto il romanzo, creando quasi un canone delle immagini con le quali «Quo vadis» iniziò la sua nuova vita pittorica tra il pubblico polacco. Tutto il ciclo inviato a Varsavia fu esposto nel 1902 nella rotonda in via Karowa, che prima ospitava il *Golgota*.

Dal catalogo della mostra «*Quo vadis*» di Enrico Sienkiewicz in quindici quadri di Jan Styka, Warszawa 1903, conosciamo precisamente tutta l'esposizione nella quale troviamo quasi tutti quei quadri, che in seguito troveremo nel Museo a Capri. È uno splendido corpus pittorico, che offre un'affascinante sintesi del «Quo vadis» nelle sue scene e negli episodi essenziali e con i suoi principali protagonisti. Il pubblico seguì la Mostra con grande entusiasmo, anche se i soliti critici cercarono invano di dissuaderlo; tutti desideravano vedere «Quo Vadis», illustrato dal maestro già prima ammirato nelle sue tele panoramiche. Dopo il trionfo a Varsavia si decise di portare questi 15 quadri, assieme al *Golgota*, in America, a St. Louis all'Esposizione Mondiale nel 1904, dove doveva compiersi la grande catastrofe: tutto è stato distrutto in un incendio doloso dopo l'Esposizione e si è salvato solo parzialmente, come dicevo, il *Golgota*. Styka, andato anche in America, quando già all'arrivo dei quadri sorsero diverse difficoltà criminose, ne tornò disperato, ma non affranto con la ferma volontà di rifarli tutti e lo fece in pochi anni. Non a caso fu scherzosamente chiamato «il più veloce pennello del mondo» o l'Ursus della pittura. Infatti, nel 1912 egli si presentò davanti al pubblico parigino con una magnifica mostra di quadri destinati tutti all'illustrazione del «Quo Vadis». La mostra non solo provocò l'entusiasmo dei visitatori, ma anche diede occasione a recensioni e studi sulla sua pittura e sul suo rapporto con l'autore del romanzo, poiché il pittore sembrava qualche volta gareggiare con lo scrittore non limitandosi ad una semplice trasposizio-

ne delle descrizioni verbali nelle immagini di colore. Styka, infatti, riuscì a dare ad alcune scene e personaggi la propria interpretazione e anche la scelta delle scene e di particolari situazioni poneva problemi degni di discussione. L'eminente critico d'arte francese Boyer d'Agen, citato da Clément Morro, nella prefazione del «Catalogo del Museo» nella versione francese, scriveva:

«Hanté per le sujet de Quo Vadis Jan Styka à travers le texte de Sienkiewicz, s'est reconstitué pour es propres oeuvres une très personnelle vision et a abattu en cinq mois quinze grandes toiles, mais je crois et le maintiens que le moindre centimètre carré de ces longs mètres carrés de peinture présente un intérêt d'art de premier ordre par l'ensemble des formes, dont le mouvement vous frappé, par la variété des lumières avec lesquelles l'artiste semble avoir joué sur les toiles, toutes diverses de clarté».

Sulla mostra e il suo contenuto, diviso in 4 trittici, informa lo splendido album «*Quo vadis*» en quatre triptyques d'après les peintures de Jan Styka, texte de l'Album par Boyer d'Agen, Paris, Ilya Lapina, 1912. L'autore del testo presenta due grandi saggi di cui il primo è intitolato *L'écrivain et le peintre de «Quo vadis»*, Henryk Sienkiewicz e Jan Styka, e il secondo *Les cirques de Rome*. Dall'album veniamo a conoscere il contenuto dei singoli trittici, preceduti da una Préface, *Le baise d'Eunice* e *Les confidences de Petrone* cui seguono I. Trittico, *L'incendie de Rome*, II. *Le combat de l'Aurochs*, III. *L'Apotre Pierre, De la voie Appia à la colline Vatican*, IV. *Le cirque de Néron*. Quasi tutti i quadri qui esposti li ritroviamo nel Catalogo del Museo caprese di Styka e nell'Album francese alcuni sono riprodotti a colori e sono eccellenti; tra questi *Il bacio d'Eunice*, *L'incendio di Roma*, *La lotta di Ursus con il toro*, *L'apostolo Pietro predica nelle catacombe*, *Benedizione Urbi et Orbi* e infine *La morte di Nerone*, che chiude l'album parigino. Vale la pena di aggiungere che di questo successo parigino di Styka ha dato notizia il giornale di Varsavia «*Kurier Warszawski*». N. 63 10 febbraio 1912: «All'esposizione parigina, nella «Galleria Le Boétie» il noto artista polacco Jan Styka ha presentato 4 trittici, che illustravano «Quo Vadis» di Sienkiewicz. Davanti a questi trittici tiene prelezioni il critico d'arte Boyer d'Agen sulla storia del primo cristianesimo. I sacerdoti portano alla Mostra folla di gioventù. Tutti i giornali parigini parlano di nuovo di Sienkiewicz». Gli anni della I Guerra Mondiale Styka li passò in Francia mettendosi al servi-

zio politico e patriottico a favore della Polonia e dell'armata polacca, che si formava in Francia.

Styka salutava la rinascita della patria nel 1918 con una grande tela «*La Polonia liberata*», 1919. Finita la guerra egli intensificò i suoi contatti con l'Italia, una delle sue figlie aveva sposato il marchese Paolucci Mancinelli che nel 1919 fu eletto membro dell'Accademia di S. Luca. A Roma fu accolto con grande stima e rispetto. Il presidente dell'Accademia Rodolfo Apolloni gli offrì una sede per raccogliere tutto il suo patrimonio artistico in un edificio, creando una specie di museo.

Styka, però, si rese conto che a Roma, ricca di tanti tesori d'arte, la sua collezione sarebbe stata messa nell'ombra e perciò scelse l'isola di Capri, tanto frequentata da turisti di tutto il mondo. Spesso accusato dai suoi critici di ambizioni esibizionistiche e di pubblicità per la sua arte con la scelta di Capri come luogo per il suo Museo «*Quo Vadis*», egli smentiva tali voci e insinuazioni e confermava nella prassi le idee manifestate già nel 1909 nella corrispondenza con il noto scrittore russo Lew Tolstoj. Styka infatti, dopo la protesta dello scrittore «*Non posso tacere*» gli inviò una lettera di solidarietà e dipinse un quadro, che rappresentava «*Tolstoj écrivant son manifeste contourné des souffrances de son pays*». In una delle lettere pubblicate da B. Białołozowicz, (*Przegląd Humanistyczny* 1961, 6 p. 112 sg.) egli confessava a Tolstoj, che bisognava fuggire dal mondo dei persecutori e vivere lontano dal dispotismo politico, religioso e dell'oro cioè dal mondo in cui regnano il denaro e il profitto e per questa ragione scriveva nella lettera «ho scelto per me un mondo tranquillo e sereno, dove Apollo suona la lira e ci mostra la bellezza del mondo, bagnato dai raggi del sole». Tale sogno nostalgico Styka lo poteva realizzare proprio a Capri comprando la villa «*Certosella*» (o forse chiamata così da lui) su quest'isola paradisiaca e solare distesa sulle acque marine, piena di fiori e dei colori fantastici del mare, del cielo e della natura. La villa, nascosta nel verde e ubicata in via Tragara nella parte

opposta dell'isola e perciò tranquilla, fu trasformata da Styka in un santuario dell'arte, che doveva ospitare nel suo Museo i suoi capolavori con cui egli rievocava con maestria pittorica le scene del «*Quo vadis*». Negli anni '70, quando la visitavo era completamente rimodernata e cambiata in un piccolo albergo «*l'Hotel la Certosella*» allora, come l'annesso ristorante, di Luigi ai «*Fara-gliani*». Ma, dalle cartoline stampate e divulgate dallo stesso Styka, possiamo conoscere il suo aspetto, quando ivi dimorava Styka con i suoi figli Taddeo e Adamo. Nel giardino fu creato un peristilio antico con colonne ioniche chiuso con un'abside, coperta a volta, nella quale era collocata una copia della statua di Apollo del Belvedere Vaticano, che doveva forse ricordare quella divinità greca, citata da Styka nella lettera a Tolstoj. Styka infatti ha chiamato questo peristilio sulle cartoline «*tempio di Apollo*» come un altro angolo del giardino è stato chiamato *Achilleum*. Di tutto ciò non rimane più nulla e ho potuto scorgere tra il verde del giardino, solo l'antico grande pathos, che si può vedere sulle cartoline. L'ingresso al Museo era fiancheggiato da due grandi cariatidi, poste su due piedistalli, ornati di rosette. Sopra la porta d'ingresso si leggeva il nome del Museo, interrotto nel centro da uno stemma con l'aquila bianca polacca e sotto era incisa la sentenza tratta dal Vangelo, *Si Deus pro nobis, quis contra nos* (S. Paolo, *Epist. ad Romanos* 8,31), tanto spesso citata dai re polacchi. Entrando nell'interno un'altra sentenza era rivolta ai visitatori, attinta dai versi dell'*Inferno* dantesco, ma parafrasata in senso ottimistico (III 9), «*Voi che entrate, sortite migliori*». Con queste parole il padrone del Museo trasmetteva agli ospiti il suo credo estetico e morale sulla funzione e lo scopo dell'arte secondo il quale l'arte dovrebbe perfezionare i sentimenti umani e farli sempre più nobili e perfetti. Ma Styka non si limitava solo al servizio sociale dell'arte e come un vero artista affermava che «*l'amore del bello è il suo massimo tesoro, e il suo culto*».

L'esposizione del Museo occupava il pianterreno e il 1° piano della villa, ma è difficile ricostruirne il suo aspetto l'originale

con un'approssimativa precisione, anche se disponiamo di qualche descrizione, trasmessaci dai giornalisti o da semplici turisti, che hanno visitato il Museo e inoltre oggi possiamo servirci dell'Album ora ritrovato⁶.

Nella mia immaginaria passeggiata per il Museo seguì la descrizione fatta dal pittore Roman Bratkowski, che per un certo tempo abitò nella villa Certosella e dopo la morte di Styka amministrò il Museo. Il suo articolo, pubblicato sul giornale di Varsavia «Kurier Warszawski» n. 70 1 marzo 1925 e intitolato, *Il Museo polacco in terra italiana* aveva lo scopo di diffondere l'informazione sul Museo a Capri, dandone notizie degne di fede. Per rievocare dunque, l'aspetto interno del Museo nei tempi passati, lo faremo avvalendoci dell'articolo di Bratkowski confrontandolo con il Catalogo ritrovato, che contiene, come ho detto, ben 32 tavole dei quadri esposti nel Museo. Citandole aggiungerò anche il numero delle rispettive tavole. All'inizio bisogna sottolineare che Styka aveva l'ambizione di raccogliere a Capri tutte le sue tele dedicate a «Quo vadis», basandosi principalmente sulle mostre fatte a Varsavia e a Parigi, tele che superavano il numero di 30 tra cui anche quelle grandi che misuravano oltre 4-5 metri. A pianterreno, pavimentato con maiolica, dominavano tre grandi tele: la prima, che apriva la sfilata dei capolavori, era il *Bacio di Eunice* (tav. IV), come simbolo della bellezza e dell'amore che contrastava con *l'Incendio di Roma e il canto di Nerone* (tav. III) come espressione della distruzione dell'odio e del terrore. Oltre questi capolavori vi era anche il *Banchetto nelle*

⁶ Recentemente si è interessato del Museo «Quo vadis» a Capri Joséf Duzyk negli articoli, *Muzeum «Quo vadis» na Capri* (in polacco) «Kronika rzymska» (Cronaca Romana) mensile, città del Vaticano, 1992, 90p. 21sgg., 1992, 93 p. 34 sgg., 1993, 94 p. 25sgg. Non conoscendo l'Album del Museo si è soffermato piuttosto sugli echi del museo nella stampa polacca che sul suo contenuto artistico e l'attività pittorica di Styka, ma porta interessanti notizie raccolte a Capri dalla gente che ricordava il soggiorno di Styka e il suo Museo.

acque di Agrippa (tav. II), un'evocazione del lusso sfrenato ed orgiastico, un esempio di mirabile fattura pittorica. Dopo seguivano: *Il primo incontro di Nerone con Pietro* (tav. VI), *Vinicio e Licia nel giardino di Lino* (nella scena «tu sei l'anima della mia anima») (tav. V), *il Gladiatore Crotono strangolato da Ursus* (tav. VII), *Cristiani nelle carceri del Circo* (tav. XV). Oltre a questi quadri di formato grande erano in quel salone a pianterreno anche quelli di misura minore: *Nerone a Baia contempla il Vesuvio* (tav. I), *Licia porta la lampada cristiana* (non schedata nell'Album), *Petronio «arbiter elegantiarum»* (tav. IX).

Il salone al I piano, illuminato dal soffitto di vetro era dedicato all'apostolo Pietro e il posto centrale era occupato dalla tela *Quo vadis, Domine?*, che rappresentava l'incontro di S. Pietro con Cristo sulla via Appia (tav. XXIV). Questo dipinto compare nell'Album del Museo in due versioni: nelle edizioni italiana e francese, pubblicate a Napoli, l'apostolo Pietro cade prostrato davanti a Cristo, mentre in quella milanese s'inginocchia con stupore per rivolgere la sua domanda al Signore.

L'origine di queste due versioni si deve ricercare nel testo di Sienkiewicz, che nell'incontro distingue due momenti: nel primo l'apostolo s'inginocchia ponendo la domanda e, dopo la risposta nel secondo cade prostrato. Questo secondo era artisticamente improduttivo, poiché si vedeva solo la schiena, mentre la faccia era nascosta e coperta, mentre il primo momento offriva al pittore tutte le possibilità espressive. Styka, infatti, si è cimentato in entrambi i momenti e doveva terminare ancora una terza versione dell'incontro sulla via Appia, destinata alla chiesetta «Quo vadis». Tutte le altre grandi tele sono dedicate a S. Pietro: *Pietro l'Apostolo predica il Vangelo nelle catacombe* (tav. XXVI), *Pietro benedice nell'ora della morte: Urbi et Orbi* (tav. XXXI). Al martirio di Pietro seguivano scene movimentate che si svolgevano sull'arena del circo, precedute dalla *Cavalcata di Vinicio lungo il Tevere* sullo sfondo dell'incendio di Roma (tav. VIII), *La loggia di Nerone nel Circo* (tav. XIX), *Ursus atterra il toro* (il momento fi-

nale della lotta dell'uomo con la bestia inferocita con Licia nuda sul dorso, straordinario nella sua espressione realistica e lo studio del corpo teso dell'atleta nell'ultimo sforzo vittorioso) (tav. XX). Il nostro giro del Museo termina con l'ultima tela *Così passò Nerone*, cioè la morte di Nerone, che giace solo supino con lo stiletto infisso nel collo, le guardie si sono allontanate e già abbandonano il palazzo (tav. XXXII); ad una certa distanza sta Acte, che nel romanzo non è presente al suicidio ma Styka la introduce da altre fonti. Non sempre del resto egli segue precisamente il copione dell'autore del «Quo vadis». Confrontando la descrizione di Bratkowski che evidentemente, può essere incompleta, con l'Album del Museo possiamo constatare, che in linea di massima sono concordi, anche se l'Album è più completo e riporta le riproduzioni, che mancano nella descrizione di Bratkowski. Essa però non costituisce un elenco preciso, ma è un articolo giornalistico e perciò in base all'Album dobbiamo concludere che i quadri ivi citati facevano realmente parte della collezione esposta nel Museo caprese. Questi quadri sono: *L'imperatrice Poppea e il consigliere Ebreo* (tav. XII), *Morte di Chilone* (tav. XXII), *Le belve sull'arena* (tav. XXVII), *Nerone cammina tra i cadaveri nell'arena* (tav. XXVIII), *Morte di Petronio e di Eunice* (tav. XXIX), *Vinicio e Licia in Sicilia* (tav. XXX). Dall'album risulta che nel Museo erano esposti altri quattro quadri di cui tace Bratkowski e l'articolo pubblicato nella rivista «*Dzis i Jutro*» 1925, che deve essere della stessa penna di Bratkowski. Si vede che la raccolta era molto più ricca di quanto riferivano i giornalisti; questi 4 quadri presentavano: tav. X. *Pietro l'Apostolo*, tav. XI. *Paolo di Tarso*, tav. XXIII *I cristiani pregano Pietro di abbandonare Roma*, tav. XXV. *Christo*. Inoltre, sulle scale che salivano al 1° piano, erano dislocati i disegni e le incisioni eseguiti appositamente per l'edizione del «Quo vadis» di Ernest Flammarion. In totale erano circa un centinaio.

Styka morì improvvisamente a Roma nel 1925, mentre doveva ancora terminare il ritratto del Papa e di Mussolini, nonché

una versione dell'incontro di S. Pietro con Cristo sulla via Appia, destinata alla chiesetta «Domine, quo vadis». Il Museo intanto continuava ad esistere, curato dal pittore Roman Bratkowki e diretto dai figli Taddeo e Adam. Nel 1934, come mi informarono anni fa, la villa fu venduta alla famiglia Cerio e sicuramente molto prima era stata portata via tutta la collezione pittorica, forse a Roma, dove una delle figlie di Styka aveva sposato il marchese Paulucci Mancinelli (ma pare che sia già morta) o a Parigi o forse anche in America, dove intanto dimoravano i figli Taddeo e Adamo. Non si è riusciti a trasferire la collezione in Polonia malgrado una campagna di stampa, promossa anche da Bratkowski e altri. Prevalse però l'opinione contraria dei critici e nemici del pittore, che ostacolavano la trasferta in patria. Ne scaturì una vasta polemica pubblica, che possiamo seguire nelle annate della rivista, «*sztuki piekne*» (Le belle arti) dal 1924 in poi fino agli anni '30 inoltrati e sulla stampa polacca di questo periodo, ma i fautori di Styka hanno perso la battaglia. Le bellissime e preziosissime tele del maestro, pittore del «Quo vadis» invece di essere ospitate in patria, dovevano prendere la via dell'esilio e subire una diaspora nel mondo e finora, credo, non siano tutte registrate. Styka aveva tanti ammiratori in diversi paesi. Io stesso mi ricordo uno studioso o industriale svedese Eric Adolfsson di Stoccolma, che girava per il mondo in cerca dei quadri di Styka. Anche io a Roma nella «Galleria d'Arte» in piazza Barberini 46, gestita dalla moglie del pittore Ezelino Briante ho visto una tela di Styka, *l'Incontro di S. Pietro con Cristo sulla via Appia*. Anni fa, quando mi interessavo di questa materia, cercavo di incontrare la famiglia di Paolucci Mancinelli, ma senza riuscirci. Ora penso, che tutte le opere autentiche e valide si trovano già a New York, dove vive Wanda Styka, che già molte cose ha ceduto a diversi archivi e biblioteche americane, come risulta dal libro di Czaplinski, *The family Styka saga*, 1988. Questo libro non porta nessuna nuova informazione sul Museo di Capri e penso, che le ricerche dovranno iniziare ma non col

metodo giornalistico. Per stabilire la data dell'inizio e fine del Museo, bisogna fare ricerche negli archivi, negli uffici della Questura del Comune di Capri, nel Catasto nonché nelle parrocchie di Capri e servirsi della stampa del luogo, poiché un avvenimento come l'inaugurazione del Museo non poteva passare inosservato a Napoli e nei dintorni.

Ricordando il Centenario di «Quo Vadis» saranno commemorati insieme Enrico Sienkiewicz, autore del libro, e il suo non meno illustre interprete pittorico Ian Styka. I suoi capolavori sparsi nel mondo irradiano la sua arte e le sue idee, espresse secondo l'oraziano *ut pictura poesis* e la sua fede nella missione dell'arte, formulata in una lettera a Tolstoj: «j'aime lutter pour la vérité et pour les persecutés, je ne glorifie jamais les grands de la terre, mes héros sont des héros de batailles perdues, mais vainqueurs meurent, mon pinceau ne se laisse pas guider par des instincts bas.

BRONISAW BILINSKI

L'intervento di restauro di Domenico Corvi nella Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore

Gli interventi di restauro svolti da Domenico Corvi (1721-1803) a margine della sua attività pittorica risultano poco conosciuti. Dai più recenti studi sul pittore viterbese emerge che questi s'impegnò in tal senso solo nel decennio 1771-1781 ed esclusivamente per conto della famiglia Borghese¹. Sono gli stessi anni che videro il Corvi impegnato nei grandi cicli decorativi commissionati da Marcantonio IV Borghese per rinnovare il palazzo romano e la villa pinciana. Può sorprendere che un pittore ormai all'apice della propria carriera, con alle spalle un brillante *curriculum* di successi, accetti di lavorare, per la prima volta, in qualità di restauratore. Il restauro di opere di artisti quali Guido Reni e Giovanni Lanfranco (ambedue studiati ed ammirati dal Corvi) poteva venire considerato dal pittore come un onore, un riconoscimento della propria professionalità.

Il primo intervento di restauro svolto dal Corvi nel 1771-'72 fu il ripristino delle pitture degli specchi della galleria terrena del palazzo Borghese, eseguite oltre un secolo prima (1674-'76) da Ciro Ferri, Nicolò Stanchi ed André Bosman. Negli stessi anni il Corvi dipinse a fresco nel soffitto di una sala, dello stesso appartamento, il *Sacrificio di Ifigenia*², definito da Stella Ru-

¹ I. FALDI, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Roma 1970, p. 82; S. Rudolph, *Primato di Domenico Corvi nella Roma del secondo Settecento*, in *Labyrinthos*, I-1/2, (1982), pp. 1-45.

² I. FALDI, op. cit., p. 82; Archivio Segreto Vaticano (d'ora in poi A.S.V.), *Archivio Borghese* (d'ora in poi A.B.), filza 8087, p. 10: «1772 16 Gennaro Al S.re Domenico Corvi Pittore Figurista s. 60 m.ta quali gli facciamo pagare a conto delle Pitture che sta' facendo alla volta della

dolph: «... di gran lunga il più importante dei suoi affreschi...»³. Poco tempo dopo, nel 1775, Domenico Corvi si cimentò nel restauro di alcuni affreschi della Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore. Infine, nel 1779, egli eseguì il suo più impegnativo ed ultimo lavoro di restauro: a questa data, infatti, risale l'intervento del Corvi sugli affreschi del Lanfranco nella loggia al primo piano del Casino della villa Borghese. Negli stessi anni in cui restaurò la loggia Domenico Corvi fu impegnato nella decorazione della *stanza dell'Aurora*, anche questa al primo piano del Casino della villa Borghese⁴.

L'intervento di restauro del Corvi è stato studiato, negli anni settanta, da Luciana Ferrara la quale, confrontando le incisioni di Pietro Aquila che riproducono gli affreschi del Lanfranco con il testo pittorico attuale, ha individuato l'opera del Corvi⁵. Il soffitto della galleria pinciana è stato di recente restaurato ed i diversi saggi di pulitura eseguiti in questa occasione insieme all'abbondante documentazione fotografica raccolta, permettono d'identificare con maggiore precisione l'in-

terza stanza della n.ra Galleria terrena in conf.ta della giustificazione sotto il n. 6 in F.za - che s. 60» e a p. 120: «1772 15 Dicembre Al Sig.re Domenico Corvi Pittore Figurista s. 240 m.ta quali gli facciamo pagare a compimento di s. 600 che tant'importa la Pittura fatta al quadro nella volta della seconda stanza della n.ra Galleria terrena, e pp aver riattato, ripolito, ed accresciute le Pitture, in tutti li Specchi della Suda Galleria, che li mancanti s. 360 li ha ricevuti in conformità della giustificazione n. 1/42 in Filza - restando che s. 240». Al proposito, cf.: E. FUMAGALLI, *Palazzo Borghese*, Roma 1994 pp.21-23-141-148-152-158-164-174-183-185.

³ S. RUDOLPH, op. cit., p. 37.

⁴ I pagamenti al Corvi per i lavori di restauro eseguiti alla villa al Pincio si trovano A.S.V., A.B. filza 5844, n. 197; filza 5845, n. 159; filza 8089, p. 32, n. 164.

Da questi mandati risulta che il Corvi ricevette per il restauro del soffitto del Lanfranco 1.500 scudi. I pagamenti per la decorazione della *stanza dell'Aurora* si trovano: filza 8089, p. 277, n. 247, pp. 293; 403.

⁵ L. FERRARA, *Domenico Corvi nella Galleria Borghese*, in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, XXI-XXII, (1974-'75), pp. 169-217.

tervento del Corvi⁶. Come già notato dalla Ferrara il Corvi, probabilmente a causa delle cattive condizioni in cui si trovava il soffitto, eseguì una totale ridipintura degli affreschi. Nel ridipingere l'affresco raffigurante il *Convito degli Dei* il pittore ha spostato di alcuni centimetri la linea d'orizzonte e conseguentemente l'intera cornice architettonica e gli animali araldici che la adornano. Risulta difficile comprendere perché il Corvi, che per altri versi si è mostrato estremamente rispettoso e cauto nelle modifiche, abbia eseguito questa variazione; si può solo ipotizzare che sia stata suggerita dalle nuove condizioni di visione dell'affresco determinatesi in seguito alla chiusura e trasformazione della loggia in galleria da parte dell'Asprucci.

Per quanto riguarda l'intervento del Corvi nella Cappella Paolina, la letteratura artistica che se ne è occupata, anche di recente, non si è soffermata sul problema⁷. Per tentare d'indivi-

⁶ Va ricordato che i restauri del Corvi nella loggia del Lanfranco coincisero con il radicale rinnovamento del Casino pinciano commissionato da Marcantonio IV Borghese all'architetto Antonio Asprucci. In questa occasione la loggia venne chiusa, probabilmente, per salvaguardare gli affreschi del Lanfranco ed è quindi evidente che le lunette sulla parete esterna vennero dipinte dal Corvi *ex-novo*.

Per quanto riguarda il soffitto, raffigurante il *Concilio degli Dei*, i dati emersi dal recente restauro risultano estremamente utili. Questo restauro iniziò nel 1989 a causa di una preoccupante caduta d'intonaco, fu eseguito, dopo un primo intervento dell'Istituto Centrale di Restauro, dal Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Antica, palazzo Barberini. I lavori dopo un'interruzione di alcuni mesi ripresero nella primavera del 1990 e terminarono nell'autunno dello stesso anno. Al momento non è ancora stata stilata una relazione del restauro, tuttavia è stata raccolta ed ordinata un'abbondante documentazione, ed è vivissima intenzione del Laboratorio di Restauro compilare al più presto la suddetta relazione. Ringrazio molto la dott.ssa Paola Sannucci, che in qualità di restauratrice ha lavorato al soffitto del Lanfranco, per avermi mostrato la documentazione fotografica ed avermi esposto le sue considerazioni sugli interventi di restauro del Corvi.

Desidero inoltre ringraziare la dott.ssa Kristina Herrmann Fiore per avermi permesso di osservare il soffitto del Lanfranco in un momento in cui il primo piano del Casino è chiuso al pubblico.

⁷ «... prosegue anche nella Cappella Borghesiana di Santa Maria

duare con maggiore precisione le zone dove il pittore è effettivamente intervenuto si rivelano utili i documenti di pagamento conservati nell'Archivio Borghese⁸.

Tra questi vi è un mandato per 300 scudi, tarato da Antonio Asprucci in data 27 Gennaio 1775 a: «... Domenico Corvi, Pittore Figurista» poiché egli: «ha in parte dipinto di nuovo, ed in parte ristorate tutte le Pitture nella volta e sordino sopra l'Altare Maggiore dell'Insigne Cappella Borghese in S. Maria Maggiore come ancora ha fatto scrivere in tutto n. 8 Cartelle sopra il Cornicione di detta Cappella, ove le Iscrizioni erano perdute...»⁹.

Il primo affresco che si trova al di sopra dell'altare maggiore della Cappella, è il lunettone affrescato dal Cavalier d'Arpino, raffigurante: *l'Apparizione della Madonna e di San Giovanni Evangelista a San Gregorio Taumaturgo*. Sempre al Cavalier d'Arpino è dovuta la decorazione del sottarco della tribuna dell'altare maggiore, al centro del quale vi è un tondo raffigurante il *San Luca*, ai lati del quale si trovano i *Santi Ignazio e Teofilo* ed i *Santi Ireneo e Cipriano*. Proseguendo verso l'alto vi sono i quattro pennacchi della volta dipinti ancora dal Cesari con le figure dei

Maggiore; ma il restauro fatto dal Corvi nel 1775 impedisce di distinguere l'opera dei due artisti». (P. Della Pergola, *Giovanni Lanfranco*, in *Il Vasari*, VI, fasc. I-II, (1933-'34), p. 31); più di recente «... e nel tondo del sottarco il San Luca (le figure a fianco, i Santi Ignazio e Teofilo ed i Santi Ireneo e Cipriano furono rifatte nel 1775 da Domenico Corvi nell'ambito di un restauro delle pitture di tutta la cappella).» (L. Barroero, *La basilica dal Cinquecento all'Ottocento*, in C. Pietrangeli (a cura di), *La basilica romana di Santa Maria Maggiore*, Roma 1987, p. 236).

⁸ Mi è stato possibile osservare da vicino gli affreschi in questione poiché da maggio ad agosto del '94 era stata montata un'impalcatura nella cappella per i lavori di pulitura eseguiti agli stucchi ed ai marmi della stessa.

Ringrazio l'Ing. Sebastiani del Governatorato dei Servizi Tecnici del Vaticano, per avermi permesso di salire sulle impalcature in occasione dei citati lavori.

⁹ A.S.V., A.B., filza 5480 (filza dei Mandati dell'Anno 1774-1775), n. 12; cfr. inoltre filza 8088 (registro dei Mandati dell'Ecc. S. P. pe Borghese), p. 137.

grandi profeti: *Isaia, Geremia, Ezechiele e Daniele*. Infine, la cupola, all'interno della quale Ludovico Cardi, detto il Cigoli, ha dipinto *l'Immacolata tra dodici apostoli in una gloria angelica*. Nella piccola lanterna della cupola vi è un *Padre Eterno circondato da schiere di serafini*, dipinto anch'esso dal Cigoli¹⁰.

A quali di queste decorazioni si riferisce il soprascritto mandato di pagamento al Corvi per aver «... dipinto di nuovo, ed in parte ristorate...»? Alla «... volta e sordino...», intendendo per volta non la decorazione della cupola, cioè gli affreschi del Cigoli, bensì il grande lunettone del Cavalier d'Arpino al di sopra dell'altare e, di conseguenza, il sordino risulta essere il sottarco della tribuna dell'altare¹¹. Liliana Barroero ha infatti supposto che i Santi Vescovi ai lati del San Luca siano una ridipintura del Corvi poiché stilisticamente settecenteschi¹². Inoltre, lo stesso San Luca sembrerebbe essere stato ritoccato dal pittore viterbese. Si può quindi supporre che i Santi laterali siano tra gli interventi *in parte dipinto di novo*, mentre il San Luca tra quelli di semplice restauro. Il fitto tratteggio a tempera lungo il collo ed in alcuni punti del viso dell'Evangelista sembra riconducibile alla mano del Corvi. Per quel che concerne il lunettone, data anche la complessità iconografica della raffigurazione, l'intervento settecentesco è difficilmente individuabile: tuttavia la figura del Bambino che schiaccia la serpe appare più vicina ai modi del Corvi che a quelli del Cesari.

Stando a quanto visto sin'ora l'intervento del Corvi si limiterebbe agli affreschi del Cavalier d'Arpino mentre, come già ac-

¹⁰ Per l'iconografia degli affreschi nella cappella Paolina cf.: L. Barroero, op. cit., pp. 230-238; ed inoltre: A. Martinelli, *Santa Maria Maggiore sull'Esquilino*, Roma 1975, pp. 45-50.

¹¹ Non è infrequente nella terminologia d'archivio trovare la dicitura *volta*, per indicare una decorazione in una parete sormontata da una volta, inoltre, in questo caso, il lunettone si trova più vicino all'altare maggiore che la volta-cupola. Infine, l'osservazione diretta degli affreschi della cupola mi ha portato a scartare l'intervento del Corvi su questa parte delle decorazioni della cappella.

¹² Cf. *ibidem*, nota n. 7.

cennato, la letteratura artistica lo ha riferito agli affreschi del Reni. Quest'ultimi si trovano sull'arcone di destra e su quello di sinistra della cappella, in corrispondenza delle tombe papali.

Gli affreschi dell'arcone di sinistra, con gli episodi di *Narsete vittorioso su Totila*, *Eraclio vincitore di Cosroe* e nel sottarco *l'Eterno Padre* ai lati del quale *San Francesco* e *San Domenico*, sono stati restaurati nel 1989-'90. Nel corso di questo recente restauro, condotto dal Laboratorio di Restauro Vaticano, diretto da F. Mancinelli e seguito in qualità di capo restauratore da G. Colalucci, è stata raccolta un'abbondante documentazione fotografica ed è stata compilata una relazione di restauro¹³.

Nella relazione, riguardo a precedenti interventi di restauro, è menzionato quello, sempre a cura del Vaticano, del '49, testimoniato dalla scritta: «Lab. Vat., 1949» in pennarello rosso vicino alla figura del Narsete. Di seguito, è annotato: «... evidenti restauri settecenteschi, ... ».

Questi restauri ricondotti senza esitazione dagli esperti occhi dei restauratori al XVIII secolo possono venire attribuiti al Corvi¹⁴. In particolare le figure dell'arcone di sinistra presentano alcuni ritocchi a tempera (figg; 1-2): sui volti dei personaggi è visibile un tratteggio (simile a quello già notato nel volto del San Luca) eseguito per aumentare l'effetto chiaroscurale. Lo stesso tipo di tratteggio è presente in molti dei personaggi che affollano

¹³ La relazione si trova nell'Archivio del Laboratorio di Restauro Vaticano, con il numero di protocollo 1239/90. Ringrazio la dott.ssa De Strobel per avermi permesso di consultarla. Dalla relazione si apprende che i restauri, condotti dai mastri G. Properzi, G. Cecchini, P. Violini e F. Persegati, iniziarono il 13.9.1989 e terminarono il 23.7.1990. Alla voce «Soggetto» della relazione si legge: «Eraclio, Narsete, S. Francesco, S. Domenico. Dio irato scaglia i fulmini sul genere umano». Desidero infine ringraziare la Direzione dei Musei Vaticani per avermi consentito di pubblicare, in questa sede, due fotografie eseguite nel corso del citato restauro.

Alla voce «Autore:» «G. Reni».

¹⁴ Non sorprende che la *volta*, indicata al singolare nel mandato di pagamento sia invece da intendere al plurale, cioè il Corvi avrebbe restaurato le pitture delle tre pareti vicine all'altare maggiore della cappella.



Santa Maria Maggiore,
Cappella Paolina. *San Domenico*,
Guido Reni, sottarco dell'arcone sinistro (particolare).
(Laboratorio fotografico Vaticano, n. XXXV. 7.44/9.

il *Concilio degli Dei* del Lanfranco che, come già detto, venne restaurato dal Corvi.

Nel soffitto pinciano, il pittore, pur nel rispetto per l'affresco del Lanfranco, ritoccò quasi tutte le figure proprio per aumentarne le zone d'ombra, sovrapponendo ad una pittura tonale zone scure a campitura intera, sulle quali, in alcuni casi, tornò sopra con un fitto tratteggio di linee parallele¹⁵.

Nel caso della Cappella Paolina, si nota che i volti dei Santi Francesco e Domenico (fig. 1), e quello di Narsete (fig. 2) risultano ritoccati in questo modo. Il San Domenico, oltre ad un tratteggio lungo il collo, presenta ritocchi anche nella barba e nella capigliatura. Il forte contrasto tra le zone chiare e le scure nello stesso volto ne aumenta l'espressività e la drammaticità, e forse in questo va visto il fine del Corvi restauratore.

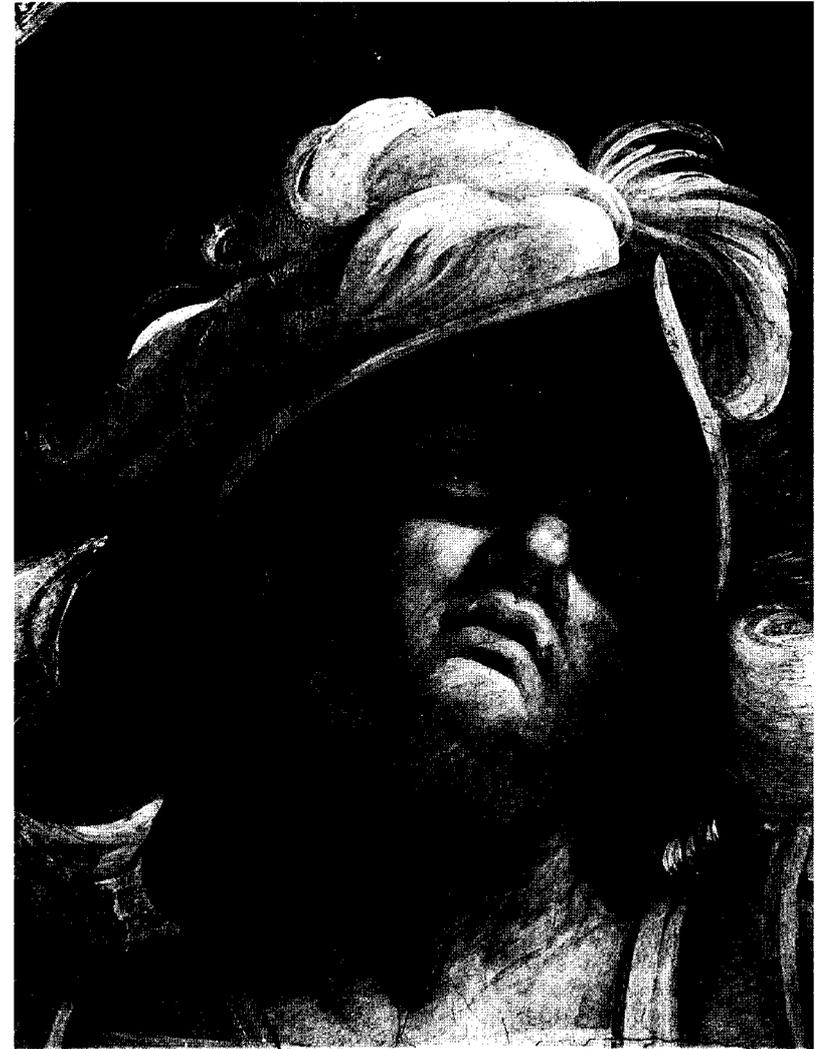
D'altro canto il pittore nel restaurare l'affresco di Reni non modificò alcun particolare iconografico, non aggiunse alcun dettaglio. Al Corvi infatti vanno attribuiti solamente: «i molti ritocchi per accentuare le ombre»¹⁶.

Anche nell'affresco dell'arcone di destra, soprattutto sui volti delle figure, sono visibili gli stessi tratteggi riconducibili al Corvi, tuttavia, non essendo questa parete stata restaurata di recente, non vi è una documentazione sufficiente per formulare ipotesi.

Domenico Corvi, pur restando nell'ambito del restauro integrativo e mimetico, ha ridotto il suo intervento al minimo indispensabile, eseguendo i ritocchi a secco, con grande rispetto per le preesistenze.

¹⁵ Quanto detto è ben visibile dalle fotografie raccolte dal Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Antica, palazzo Barberini.

¹⁶ Archivio del Laboratorio di Restauro Vaticano, relazione n. 1239/90. Sempre dalla citata relazione di restauro si apprende che il fondo delle pareti era stato ridipinto in nero, probabilmente, nel corso di qualche restauro ottocentesco.



Santa Maria Maggiore
Cappella Paolina. *Narsete*
Guido Reni, arcone
sinistro (particolare)

(Laboratorio fotografico Vaticano, anno XXXV. 7.47/1)

In questo contesto può essere utile ricordare quanto annotato dal Guattani nel 1785: «... alcuni rimproverano al Sig. Corvi una soverchia tenerezza di colorito; ma questo professore ha abbracciato un tale stile, credendolo necessario perché le sue tele non diventino un giorno nere ed oscure, come purtroppo è accaduto a tante opere di sublimi maestri»¹⁷.

Potrebbe essere stato il timore dell'annerimento, dell'oscurità che impediva la lettura delle molteplici sfumature cromatiche di alcune opere, ad aver spinto Domenico Corvi ad insistere sugli effetti chiaroscurali. Quindi il Corvi, con il suo restauro, avrebbe cercato di attenuare ed allo stesso tempo prevenire gli effetti del tempo¹⁸.

DARIA BORGHESE

¹⁷ A. GUATTANI, *Memorie per le Belle Arti*, I, Roma 1785, pp. 87-88.

¹⁸ Difficile ricostruire, dai pochi dati emersi, la posizione del Corvi nell'ambito del dibattito culturale intorno al restauro nella seconda metà del Settecento. Senza giungere alle posizioni estremamente moderne divulgate dal Maratta, – il quale trovandosi “costretto” ad intervenire su di un affresco del Reni al Quirinale eseguì un intervento caratterizzato dalla facile ed immediata reversibilità (cf.: A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988, p. 108; A. G. De Marchi, *Il restauro marattesco delle Stanze: Aspetti tecnici e storico-critici*, in *Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, III, XIII, 1990, pp. 265-281; R. Varoli Piazza, *La considerazione della Loggia di Psiche attraverso i restauri da Maratti a Hermanin*, in M. Fagiolo, M. L. Madonna, a cura di, *Raffaello e l'Europa*, Atti del IV corso internazionale di alta cultura, Roma 1990, pp. 567-580), – il Corvi, con i suoi interventi di restauro tesi esclusivamente alla conservazione, assume una posizione di primo piano.

La musica a Roma Una data storica: 2 Febbraio 1895

Se è vero che la nostra esistenza continua oltre la vita terrena non v'è dubbio che il 2 Febbraio u.s. molti spiriti magni aleggiassero, sorridenti e beati, nella bella sala di via dei Greci ascoltando il concerto corale-strumentale (affidato alle magiche mani di Mons. Bartolucci e alla perizia organistica del M° Panone), identico nel programma prevalentemente palestriniano a quello scelto un secolo fa come apertura della prima “stagione” concertistica della Accademia di Santa Cecilia. Davvero “storica” quella data! Nel centro di Roma, nello stesso edificio (ex convento delle Orsoline), dal 1970 assunto a sede dell'Accademia e del Liceo Musicale, ambedue intitolati alla vergine romana, dopo oltre un decennio di travagliato lavoro (la posa della prima pietra era avvenuta nell'85 alla presenza di Liszt) si apriva finalmente al pubblico romano un'ampia armoniosa sala da concerto, dotata di uno splendido organo, troneggiante oltre il podio sullo sfondo. Data storica in sé e per sé, certo, ma soprattutto per la sua proiezione nel futuro: oggi sappiamo con certezza che quella sala era la ineludibile matrice dalla quale, tredici anni dopo (1908) sarebbe nato l'Augusteo, la immensa meravigliosa sala dei concerti sinfonici dell'Accademia. Ci sembra giusto pertanto collegare, in un unico arco quarantennale, il periodo dell'Augusteo (28 anni) e quello precedente, proprio della Sala Accademica; tanto più che anche dopo il 1908 le Stagioni concertistiche di via dei Greci continuarono a fianco di quelle sinfoniche di via dei Pontefici, in un connubio sempre più stretto e più ricco.

È molto interessante scorrere la “Relazione Storica” del M° Parisotti, allora segretario della Commissione Speciale apposi-

tamente costituita. A monte dell'impresa la necessità di dotare il Liceo Musicale, già bene organizzato sotto la guida di Giovanni Sgambati, di un'aula adatta ad accogliere i saggi annuali, le esercitazioni scolastiche e parallelamente le esecuzioni orchestrali e corali, di vitale importanza per la vita didattica dell'Istituzione; aula inoltre assolutamente indispensabile per la creazione di una Scuola d'organo ancora mancante. Da questa esigenza, sancita all'inizio del 1881 dal Consiglio Direttivo della Regia Accademia di S. Cecilia, presieduta allora da Emilio Broglio, scaturirono gli atti volti alla complessa realizzazione dell'opera, che fu affidata alle cure dell'architetto Pompeo Castellacci. Praticamente si trattava di costruire su una parte del giardino interno dell'edificio compreso fra via Vittoria e via dei Greci. La spesa preventivata per la pura costruzione si aggirava sulle 150.000 lire, di cui un terzo versato in partenza dal Governo e dal Comune. Dalle interessantissime "Memorie" del Conte di San Martino apprendiamo che «ulteriori concorsi finanziari da parte di S. M. la regina Margherita, del Governo e della Accademia, permisero di far fronte alla spesa complessiva di 250.000 lire progressivamente raggiunta durante i tredici anni di lavori. (A quanto pare l'Italietta non soffriva di inflazione!). I dati architettonici essenziali precisati nella Relazione sono i seguenti: larghezza e altezza m. 14; lunghezza circa il doppio; area 385 mq. (65 in più della "Sala degli Specchi" del Quirinale). Capienza massima 1000 posti.

Alla sala di via dei Greci sono legato da molti, cari ricordi personali; non quelli del mio diploma di pianoforte (1926), ché allora gli esami non erano pubblici. Inoltre i giovani che seguivano anche altri studi (frequentavo la Sapienza) preferivano in genere presentarsi, come privatisti, all'Accademia, allora autorizzata a rilasciare diplomi paritetici. Sostenni dunque le numerose e pesanti prove dei programmi vigenti nella sede di via Vittoria, dinanzi alla commissione presieduta da Raffaele Terziani, lo stesso che da giovane aveva diretto il concerto inaugurale del

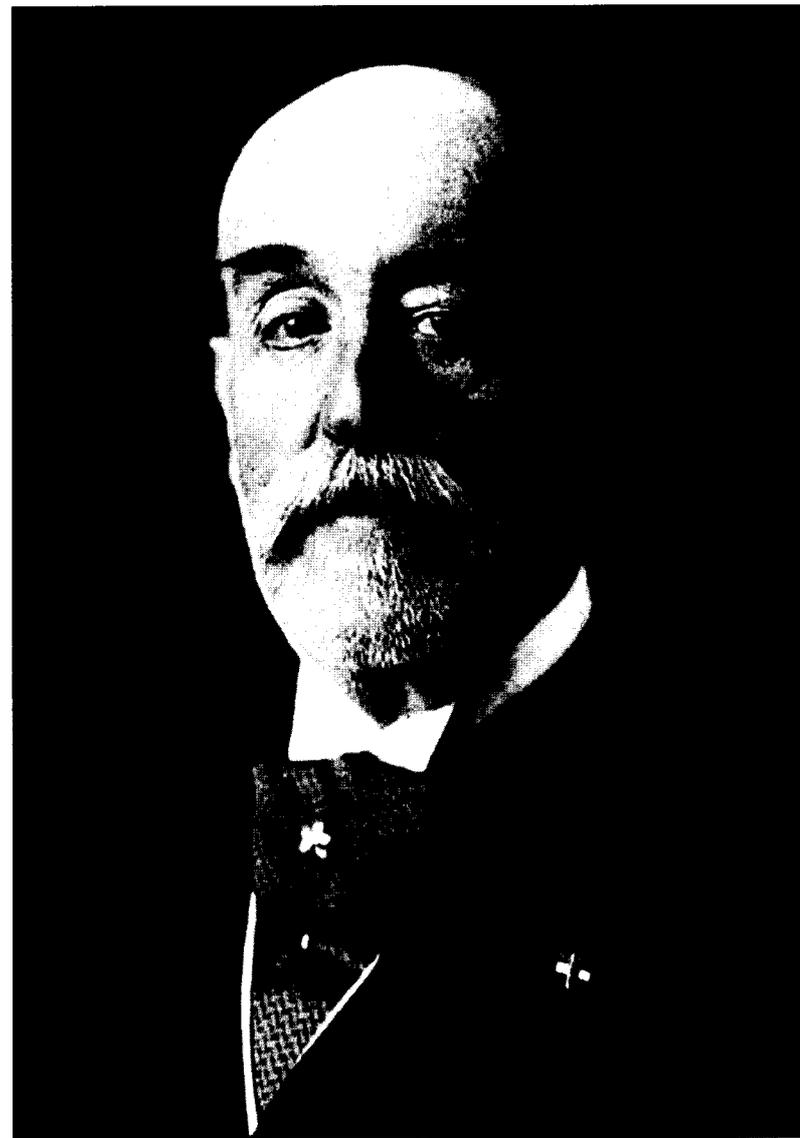


Frontespizio del programma di sala del Concerto inaugurale
(II febbraio MDCCCXCV.)



La Sala Accademica

2 Febbraio 1895! Nella sala mi presentai qualche anno dopo per l'ammissione al Corso superiore tenuto da Casella, che presto mi onorò della sua preziosa amicizia. Nel '36 ebbe inizio nella stessa sede la lunga serie dei saggi pubblici della mia classe di pianoforte, che si susseguirono ininterrottamente per quasi quaranta anni. Ma certo i ricordi più belli sono quelli legati alle emozioni musicali della mia adolescenza e giovinezza, quando si avvicendavano su quel podio artisti di altissima levatura e fama: Cortot, Fischer, Hoffmann, Schnabel e poi Rubinstein, Horowitz, Serkin e il giovane Zecchi. Il ricordo corre naturalmente ai pianisti, ma non dimentico i grandi maestri dell'arco: Busch, Heifetz, Bonucci, Piatigorski... E venne anche il mio giorno! Mi rivedo con emozione su quel podio di fronte allo Stato Maggiore Accademico schierato in prima fila al gran completo! A quel felice debutto seguirono molte altre mie par-



Conte Enrico di San Martino Valperga Senatore del Regno
Presidente della R. Accademia di S. Cecilia Fondatore dei concerti

tecipazioni, tra le quali interessanti ma molto impegnative quelle ai Cicli di musiche di Beethoven, Brahms e Bach, quest'ultima al fianco del grande Edwin Fischer.

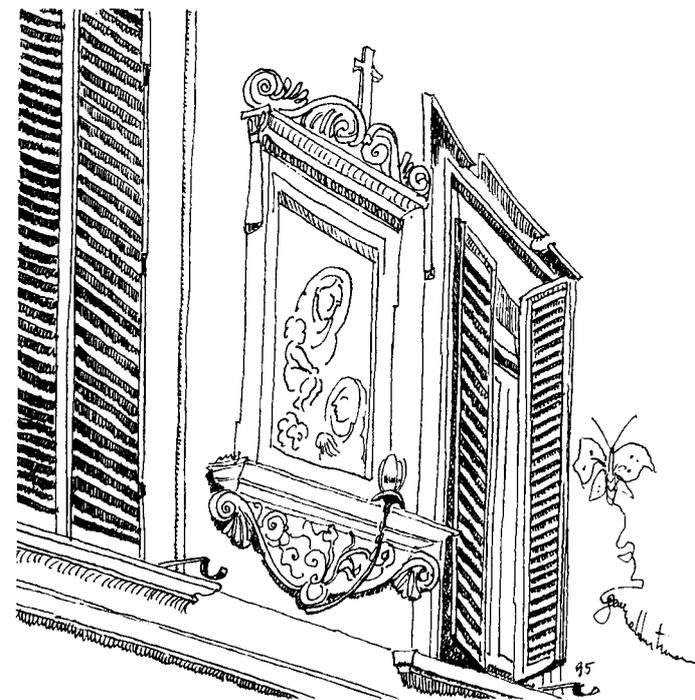
Mi accorgo di aver "personalizzato" - forse un tantino di troppo - il mio racconto e me ne scuso sterzando subito verso il vero oggetto del mio scritto il quale del resto si riallaccia a quanto dicevo qualche anno fa (Strenna 1991), e quel che più conta, a quanto si legge, a firma di Bruno Cagli, nella introduzione al Programma del concerto commemorativo del 2 Febbraio scorso, eloquentemente intitolato "Cento anni di concerti dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia": «Per un Paese la cui tradizione musicale era rimasta profondamente legata al melodramma e all'attività delle Cappelle ecclesiali quell'evento segnò una svolta i cui frutti erano destinati a maturare nel corso degli anni».

A riscontro di quanto scrive l'attuale Presidente dell'Accademia basta del resto un rapido sguardo ai programmi che seguirono quella lontana inaugurazione per rendersi conto anche di quanto i tempi fossero già maturi per l'opera innovatrice che l'Accademia avrebbe realizzato. Giganteggiano infatti, fin dai primi anni, le grandi opere sinfonico-corali quali il Requiem Tedesco di Brahms e la Messa da Requiem di Verdi. Le seguiranno poi concerti memorabili affidati ad Arturo Toscanini (1905), a Grieg, col suo Concerto per pianoforte e orchestra, a Gustav Mahler, che destò enorme impressione anche come direttore e infine a Richard Strauss (n. b. ultimo concerto con orchestra nella Sala Accademica) per i suoi poemi sinfonici "Don Giovanni" e "Morte e trasfigurazione", accolti dal pubblico - e fu segno notevole - con grande entusiasmo.

Vorrei concludere questo breve excursus esprimendo una mia convinzione: se è vero che dopo il 1908 la Sala di via dei Greci è stata una preziosa sorella al fianco del giovane glorioso Augusteo, non c'è dubbio che essa sia stata anche la premessa indispensabile, l'humus fecondo nel quale affondano le radici

di quell'albero generoso che ha soddisfatto la sete musicale degli appassionati quiriti della fine del secolo scorso alla fine di quello in cui viviamo: «cento anni di concerti per cento anni di grande musica». Questo oggi ci ricordano i programmi dell'accademia, questo è l'augurio per i secoli che verranno.

RODOLFO CAPORALI



«Temporis Acti, se puero...»



Certe costumanze, certi rituali – che sono stati recentemente descritti, con tanto sentimento, da Manlio Barberito nella sua «*Roma della Memoria*» – portano a risvegliare lontani ricordi, – non senza qualche nostalgia – perché danno la misura di quanto sia cambiato il modo di vivere e di pensare, con l'abbandono di certe minori o maggiori forme di vivere.

La *forma* ha la sua importanza. Purché sorretta da coerenza e da sincerità. Ma se si toglie dalla nostra vita il senso della sacralità (che anche i pagani avevano) certe abitudini o pratiche non conservano alcun senso.

Nelle cerimonie o nelle celebrazioni familiari, liete o tristi, si è ora – per fortuna – abbandonato l'orpello di tanto contorno ispirato a vanità ed esibizionismo. Però, è calato il livello.

Prendiamo, per esempio, le partecipazioni di matrimonio o di morte.

Se, ancora adesso, la partecipazione di nozze viene spedita per lettera, non così avviene per quelle di morte. Ci si toglie il pensiero mediante l'inserzione su uno o più giornali. Così, pure, per i ringraziamenti («nell'impossibilità di ringraziare tutti...»).

È per questo che appaiono – in certi casi – pagine intere di necrologi tra i quali fa capolino la vanità di qualcuno che ama far sapere che era amico o parente del «de cuius».

Le partecipazioni di morte erano, in passato, listate di nero anche sulla busta (in Provincia talvolta si esagerava).

Venivano consegnate a mano, in Città, o si spedivano secondo un elenco che segnava gerarchicamente il grado di parentela o il protocollo, cominciando dagli Eminentissimi Cardinali, con

gli indirizzi calligrafati con la penna d'oca. In seguito si inviava il «ricordino» (souvenir pieux).

In Belgio e in Francia le lettere di «faire-part» sono, ancora adesso, modelli di precisione nel presentare lo «stato di famiglia» di tutta la parentela, con nomi e cognomi: «suoi rispettivi sposo, padre, nonno, genero, fratello, cognato, nipote, zio, prozio, cugino, ecc. In Germania è il Capo della famiglia (anche se talvolta si tratta di un infante) che comunica, in proprio nome e di tutti i familiari. E al funerale si va col cilindro.

In Belgio al termine della messa, tutti i fedeli sfilavano davanti all'altare lasciando «l'offrande» per la chiesa, e in tal modo erano visti dai parenti stretti che siedono sul primo banco, evitando loro i penosi, stancanti abbracci di dopo.

Per il lutto non vi è ora più alcun rigore. so che una Principessa romana (Lancellotti-Aldobrandini Sarsina?) possedeva un testo che precisava la durata del lutto secondo i casi: anni, mesi, giorni. Posso ricordarmi le «cuffie» da lutto con veli e nastri di «crêpe» e la veletta bordata di nero e punteggiata da pallini calata sul viso. Sul vestito erano consentite guarnizioni di «jais», di «paillettes» e soltanto dopo un congruo lasso di tempo era permesso aggiungere al nero un poco di colore viola.

I signori portavano il cilindro bordato di nero; guanti neri, gemelli neri, cravatta nera, tutto nero. Adesso basta una fascia al braccio o un bottoncino nero all'asola. Meglio. Il lutto ridiventa più intimo, più personale. Fino a tutto il settecento e oltre, nelle grandi casate tutta la domesticità portava livrea nera gallonata d'argento. Molti funerali erano (lo sono talvolta ancora) motivo di ostentazione e di obblighi di convenzione sociale. È sparita la scenografia del Sei-Settecento, con teschi e scheletri, stemmi, iscrizioni laudative, le piramidi di ceri disposti accanto alla salma e la cui quantità era regolata da usi, rimanendo poi in offerta alla chiesa. Altri ceri erano distribuiti a chi accompagnava la processione: religiosi, orfanelle, suore, ecc. secondo le disposizioni testamentarie. Giggi Zanazzo riferisce

che questa «clientela» (nel senso romano della parola) salmodiava ironicamente:

«Dàcce er pavolo co' la cannéla

– Si va a l'Inferno, chi se ne frega!

– E si te li fussi magnati e bevuti...

«Sti scocciapalle appresso nun ce l'aresti avuti!»

Il popolo romano, lo sappiamo, troppo avvezzo a vivere in mezzo a quelle che i francesi chiamano, irrispettosamente «bondieuseries» ama scherzarci sopra e ci si familiarizza. Alcune Confraternite, come l'Arciconfraternita del Preziosissimo Sangue, chiamata dei «Sacconi» a causa del saio di sacco che vestivano col viso coperto, usavano «associare» i loro confratelli defunti portandoli a braccio coperti dal sacco, sul cataletto. Mio Padre (era Saccone anche lui) mi raccontava che un certo marchese Clarelli, incontrandosi col mesto «mortorio», chiese ad uno dei Sacconi: «chi è il morto?» e l'altro, che lo conosceva, trasgredendo alla regola del silenzio assoluto, gli fece: «Oh, un vecchio scocciatore: il marchese Clarelli».

Alcuni di questi sacconi, la mattina del Martedì Grasso – mentre per la Città folleggiava il Carnevale – si recavano al Campo Verano per il pietoso quanto repellente compito di comporre in un ossario i resti dei defunti sepolti da alcuni anni nel campo dei poveri.

Facilmente qualcuno di quei confratelli – tutti nobili romani – avrà poi terminato la giornata partecipando al ballo della Principessa Altieri (che doveva terminare a mezzanotte in punto).

E, digiuni dalla mezzanotte (come prescrivevano i Precetti della Chiesa) avrà fatto la Comunione l'indomani, per cominciare la quaresima con le Ceneri.

Non vedremo più passare le berline nere a cristalli, col cocchiere in bicorno, con due, quattro, sei cavalli neri impennacchiati, seguiti da lunga processione di carrozze e di popolo al suono della marcia funebre. Nel secolo scorso rimasero memorabili i funerali della santa Principessa Borghese, Gwendalina

Talbot, figlia di Lord Shrewsbury, che aveva edificato la Città con le sue virtù e morì a 23 anni lasciando tre creature. Il popolo volle staccare i cavalli dalla sontuosa berlina e trascinarla fino a Santa Maria Maggiore, fra il compianto universale (27 ottobre 1840).

Nei piccoli paesi, ancora, quando la campana parrocchiale segnala con mesti rintocchi l'agonia di qualcuno, i fedeli si uniscono alle preghiere per il fratello in punto di morte. Nei piccoli centri, un funerale, un matrimonio, un battesimo rimangono ancora occasione ad una partecipazione corale, umana, mentre nelle grandi Città appare per lo più formale, convenzionale. Abolita la dubbia umiltà del funerale «more nobilium» (la bara per terra, senza catafalco, con due soli ceri), attualmente il funerale è uguale per tutti.

Anche il colore della pianeta non è più il nero: i colori invitano al pensiero della gioia della Resurrezione.

La Pasqua era preceduta da quaranta giorni di digiuno, rigidamente osservato. Chi si ricorda più del «magro stretto?». Mio Padre mi diceva che, arrivato al Sabato Santo e finito il digiuno, era capace di «strafocarsi» una diecina di uova, col salame.

In tema di «magro» si raccontava di un cardinale che era noto per lo squisito «brodo di magro» che era il segreto del suo cuoco.

A richiesta dei commensali, chiamò un giorno il cuoco perché dicesse la sua ricetta e questi, imbarazzato, confessò alla fine che: «Bè, ci metteva anche qualche scartarello di prosciutto, di lingua, ...» «Basta, basta! interruppe il Cardinale, non ci serve altro».

Le belle cerimonie della Settimana Santa ora sono abbreviate, ma sempre tanto piene di suggestione. E a Pasqua, le campane, fino a quel giorno mute, portano la gioia.

Ora c'è chi vorrebbe abolirle, perché «danno fastidio» (ma forse impediscono di sentire il frastuono della strada, le sirene, i botti, gli spari?)



Santa Maria in Traspontina:
Funerali del Conte Filippo de Witten 23.2.1940 (a memoria: C/C)

Il vecchio Marchese di Roccagiovine diceva che capiva il linguaggio delle campane. Chiedeva loro: «Quanti anni camperò ancora?» E le campane della Madonna di Loreto gli rispondevano:

«Tanti tanti! Tanti tanti!»

Tra le campane di Roma correva un dialogo:

«Che fai? Che fai? «chiedeva San Giovanni in Laterano»

«Còcio li faciòli! Còcio li faciòli!» rispondeva l'Aracoeli.

«Con che? Con che?» chiedeva San Pietro

«Co' le cotichelle! Co' le cotichelle» Rispondevano le Oblate di Tor de' Specchi.

Vorremmo sentire ancora lo scampanio festoso di tutte le campane di Roma! Meno male che è rimasto il campanone de «l'Orologio de Montecitorio Che regola l'imbroggi der paese»! come diceva Giuseppe Giovacchino Belli.

CARLO CARDELLI

La collezione di Fabrizio Maria Apollonj Ghetti

Quando iniziai le ricerche per la mia tesi di laurea sull'estrazione sociale del collezionista nel '600, l'immagine delle persone che dedicarono parte delle loro sostanze e interessi all'acquisto di opere d'arte o di «anticaglie» come spesso venivano definite nei documenti, sembrava, per alcuni aspetti, sfuggire dalla «figura umana» nei suoi contorni, poiché la ricostruzione avveniva inevitabilmente attraverso gli inventari redatti *post mortem*.

L'imbattersi dello studioso con i documenti d'archivio permette l'indagine delle vicissitudini e delle dimore di un'umanità socialmente e economicamente distanti, ma animata da un comune entusiasmo: il piacere di raccogliere oggetti considerati strumento di appagamento dell'occhio al quale si univa l'esigenza di conservare quelle qualità intrinseche nell'uomo tendenti a tramandare attraverso la raccolta gli impulsi di ricerca e di «custodia» che contraddistinguono e perpetuano la specie.

Ebbi successivamente occasione di incontrare un collezionista contemporaneo Fabrizio Maria Apollonj Ghetti; il primo impatto con la casa di via del Seminario fu per me un momento di entusiasmo e di riflessione poiché si palesava un'immagine reale in rapporto a quanto avevo teoricamente analizzato nel corso dei miei studi.

Ogni volta che vi sono tornata il dialogo con il padrone di casa era incentrato sulla collezione e su come era stata costruita, i viaggi, le botteghe di antiquari, l'incontro casuale con un oggetto esposto. Nei suoi racconti prevaleva la passione per la ricerca attenta in cui l'occasionalità diveniva pretesto per quell'intrinseca affinità con gli oggetti riconducibile nel collezionista con

l'immergersi nell'interiorità di un elemento esterno, dal dipinto all'incisione alla suppellettile, per raggiungere attraverso la nostra sensibilità, quella ragione del cuore che aveva permesso a Fabrizio Maria Apollonj Ghetti di inventare la sua collezione (fig. 1).

I dipinti, le incisioni, le stampe sono stati da lui stesso inventariati con precisione e puntualità, ricordando in alcuni casi l'iter di provenienza o la bibliografia come per Giovanni Giardini (Forlì 1646, Roma 1721) e Massimiliano Giuseppe Limpach da Praga nei «disegni diversi» raccolti in stampe e dedicati all'Accademia del disegno nel 1714¹. Questo inventario «vivo», redatto con un'ottica e una sistematicità analitica ripercorre le voci delle schedature nelle dimensioni e - in alcuni casi - nello stato di conservazione. Va quindi sottolineato il grande interesse dell'inventario, dovuto alla ricchezza di notizie e di preziosi suggerimenti su artisti e opere puntualmente ricordati con sottile soddisfazione nel momento, in cui veniva a conoscenza di dettagli che potessero chiarire la provenienza di una suppellettile o di un dipinto acquistato; gli oggetti vengono catalogati per generi e analizzate le diverse componenti della collezione che riflette il suo amore non solo per l'arte ma per le tradizioni familiari riconducibile ai ritratti, oltre ai dipinti dalla significativa iconografia come le tele raffiguranti *S. Margherita da Cortona e la flagellazione di Cristo*, in quest'ultima, nel soggetto sacro, l'autore aveva trasmesso la stessa vivezza d'immagine di una «natura

¹ Si tratta di 75 incisioni conservate sulle 99 tavole contenute nel volume di *Disegni diversi inventati e delineati da Giovanni Giardini da Forlì, argentiere del palazzo Apostolico e fonditore della Reverenda Camera, intagliati da Massimiliano Giuseppe Limpach da Praga*. U. Thieme - F. Becker, Giardini Giovanni in *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler von der antike bis zur gegenwart*, Leipzig 1911, ed. 1966, vol. XIII, p. 590; Limpach Maximilian Joseph in *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler von der antike bis zur gegenwart*, Leipzig 1911, ed. 1966, vol. XXIII, p. 232.

morta» o di una «vita quotidiana», poiché dai caratteri di immediatezza somatica e dalla pennellata densa e tirata il dipinto può essere attribuito alla mano di un artista fiammingo appartenente a quell'entourage di pittori che comunemente a Roma venivano denominati «bamboccianti». Alcune incisioni, le stampe e la cartografia, invece, perpetuano l'immagine della campagna laziale dal XVI al XX secolo e rappresentano una fonte di preziose indicazioni per lo studio del territorio² (figg. 2,3).

Quanto detto ricorda una annotazione dovuta a Lytton Strachey «... remiga sul vasto oceano di materiale e di tanto in tanto cala un secchiello che porterà alla luce del sole qualche esemplare caratteristico da esaminarsi con attenta curiosità»³. La sua collezione rispondeva proprio ad un mondo di immagini con le quali il visitatore si incontrava in un continuo scambio di sensazioni, di domande e di risposte sempre interessanti e spesso divertenti. Sono stata affascinata dall'uomo, dalla casa e dalla collezione, insieme creavano un *trait d'union* irripetibile e di gran-

² In questa sede si pubblicano due incisioni: la città di Fondi, stampa databile al 1624 riflette i caratteri dell'incisione tedesca di quegli anni dal segno penetrante e incisivo; la veduta di Terracina invece è opera firmata dell'incisore e editore padovano Mattia Cadorin detto il Bolzetta; E. Bénézit, Cadorin Mattia, in *Dictionnaire des peintres sculptures dessinateurs et graveurs*, Grund ed. 1976, tomo II p. 441; poiché lo stemma posto in alto a sinistra segnala, da parte della Reverenda Camera Apostolica, sede vacante, l'incisione dovrebbe essere stata realizzata tra il 7 gennaio (data di morte di Innocenzo X) e il 28 marzo 1655 (giorno della consacrazione di Alessandro VII). Entrambe le opere contribuiscono a delineare quanto conservato nella collezione di incisioni e stampe relative al territorio laziale, delle quali alcune sono state parte integrante della ricostruzione storica della bonifica delle paludi pontine inserite nel contributo di M. Carta, S. Salcini Trozzi, *Le bonifiche delle paludi pontine attraverso la cartografia* in «La malaria, scienza, storia, cultura», Catalogo della mostra «Storia della lotta alla malaria nel territorio pontino e fondano, Fondi, Castello Baronale, 21-30 ottobre 1994 Roma 1994, pp. 63-69 e figg. 29 e 36.

³ A.B. Saarinen, *I grandi collezionisti americani. Dagli inizi a Peggy Guggenheim*, Torino 1977, p. XV.



Fig. 1 - Appartamento di Fabrizio Maria Apollonj Ghetti a Palazzo Serlupi Crescenzi, veduta del salone
(foto Gianni Berengo Gardin)

FORMICA QUOQUE SUA BILIS INEST.



Anguis conteritur, donec sit deniq; curvatus,

*Mann brüht ein Wurm so lang, mitm fuß,
Diß er sich leiplich krummen muß:*

Formica fesse sic quoz bilis inest.

*Die müde Dmeiß fieberlich
Hat auch ihem dorn und Ball bey sich.*

Fig. 2 - Veduta della Città di Fondi, incisione databile al 1624
(foto Stefano Merola)



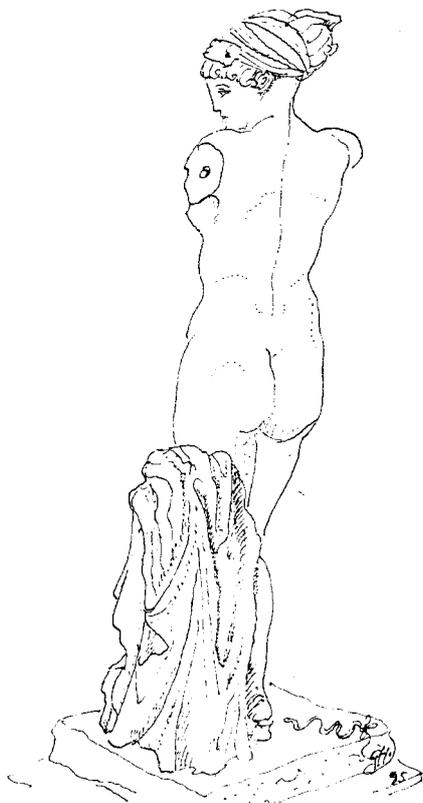
Fig. 3 - Veduta della città di Terracina, incisione di Mattia Cadorin eseguita nel 1655 (foto Stefano Merola)



Fig. 4 - Appartamento di Fabrizio Maria Apollonj Ghetti a Palazzo Serlupi Crescenzi, vetrina della biblioteca in cui sono state raccolte alcune testimonianze relative alla collezione (foto Gianni Berengo Gardin)

de armonia proprio per quelle ragioni del cuore che ne avevano permesso la formazione (fig. 4). Oggi la collezione resta ma non più in quelle stanze così discretamente personali e ricche di umanità. Colui che ne ha delineato gli aspetti rimarrà nel ricordo di un incontro prezioso e indelebile un collezionista vero dal gusto squisito e dall'attenta sensibilità.

MARINA CARTA



Girare per Roma, girare intorno a Roma: il cinema come spaesamento

Il cinema, si sa, è illusione; quando poi si tratta di scene «dal vero», i famosi esterni, il cinema è spesso, anche e soprattutto, mistificazione.

Un esempio fra mille. Quella tenuta, così russa, in cui vive finalmente tranquillo Pierre Besùcov nel «Guerra e pace» di King Vidor, dove mai si troverà? A Jasnaja Pojana? A Peredelkino? Noo. Il film fu realizzato in Italia e quindi la cosa più comoda, pratica ed economica era cercare, vicino a Roma, un posto che potesse suggerire atmosfere tolstoiane. Detto fatto: i soliti prati e il solitissimo bosco di Manziana erano lì pronti, quasi pronti: poche isbe, qualche albero truccato da betulla e la magia era compiuta. Alla proiezione del filmato, prati e bosco laziali non solo sembravano ma erano russi, la vera tenuta del filantropico Pierre.

In quest'opera di trasformazione, di spaesamento, il cinema italiano ha sempre primeggiato, mettendo a frutto quella maestria tecnica e quell'arte di arrangiarsi che non solo il luogo comune gli attribuisce. Un bell'aiuto, certo, lo hanno dato la varietà di paesaggi, la ricchezza di vestigia ed edifici storici del nostro Paese; gli americani, per dire, se vogliono un castello, una cattedrale gotica, debbono costruirseli, cartone su cartone, in studio. E anche i famosi *western*, quelli veri senza spaghetti, sono girati tutti, se ci si fa caso, sempre intorno agli stessi quattro spunzoni rocciosi.

Molto meglio da noi. Spiagge, boschi, cave, torri, prati, borghi medievali, stazioni ottocentesche, chiese del Rinascimento, villini liberty: tutto nel raggio di pochi chilometri, tutto adattis-

simo per essere utilizzato, ritoccato, trasformato, una magnifica *location*. Sì, *location*, perché così il *set* all'aperto viene chiamato nel gergo cinematografaro-romanesco e questo termine, rimasto in bocca alle maestranze capitoline dall'era dei *kolossal*, di Hollywood sul Tevere, aggiunge un ulteriore tocco di straniamento a tutta l'operazione.

Roma e i suoi dintorni sono ovviamente i più frequentati tra questi *set* all'aperto. La città, con la sua caratteristica unica di rappresentare tutti gli stili e tutte le epoche, può fare da sfondo a qualsiasi vicenda ed è stata perciò utilizzata centinaia di volte. Roma però, curiosamente ma non troppo, è anche il luogo che meglio resiste alla mistificazione: il Colosseo va troppo bene come Colosseo, Fontan di Trevi non può essere che Fontan di Trevi, il Ciriola funziona in quanto Ciriola. Ci sono stati, sì, camuffamenti inaspettati di monumenti minori o angoli dimenticati, travestimenti astuti, sofisticate sofisticazioni da film di autore: insomma, l'Università della *location* di cui forse varrà la pena occuparsi un'altra volta. Per ora ci si potrà accontentare dei posti prediletti dalle *troupes* normali, i luoghi deputati del cinema vero, quello che la gente va poi a vedere, spesso anche divertendocisi. Se ne potrà tracciare addirittura una mappa, di questi luoghi, magari utile per un itinerario dal centro alla periferia, dalle stazioni a «fuori le Mura», via per la campagna fino ai monti, ai laghi, al mare.

PALAZZO BRANCACCIO: quasi tutta l'architettura di Roma Capitale, dopo il 1870, si ispirò all'ecclettismo, una moda che si basava sul recupero di stili del passato in un vero e proprio *revival*: insomma, un guazzabuglio di imitazioni combinate in un unico edificio dove convivono motivi architettonici dorici, romanici, gotici, rinascimentali. Palazzo Brancaccio è l'esempio più clamoroso di questo trionfalistico ed imponente pasticcio ottocentesco. Figurarsi se il cinema non ha approfittato della sua grossolana, scenografica, pacchiana fastosità: e allora giù avventure

medicee, congiure dei Pazzi, sbandieratori, pugnali e veleni, sicari e vendette, qualche doge, diversi fornaretti. Saloni utilizzati per riprese di sbracati carnasciali e di cinquecentesche feste, affollati di figuranti (i cibi di scena venivano precedentemente irrorati di venefico flit perché non fossero saccheggianti dalle affamate comparse).

Ma avveniva anche, sempre nelle ampie e pompose sale, ogni sorta di ballo: carole, pavane e pavaniglie, ridde e passacaglie, walzer e minuetti. Palazzo Brancaccio ha visto alcuni trattati di pace, svariate misteriose morti di diplomatici in parrucca, molte conferenze internazionali piene di spie, traduttori e traduttrici in simultanea, innumerevoli aste con facoltosi acquirenti arabi.

Per giri turistici di massa, in special modo quelli giapponesi, il Palazzo serve per una rievocazione di un celebre film, «*Vacanze romane*». Al termine del *tour*, a chiusura e a gloria del soggiorno nella Città Eterna, gli ospiti nipponici vengono invitati a partecipare ad un «pranzo» di gala, di quelli con candeline e orchestra, proprio nel salone di Palazzo Brancaccio dove vennero effettuate nel lontano 1953 le riprese di quel film il cui ricordo è vivissimo in Estremo Oriente. Nella romantica storia cinematografica avviene un memorabile «pranzo» di gala con la presenza in scena della dolcissima Audrey Hepburn, principessa in incognito a Roma. Oggi lei non è più. Il salone è viceversa rimasto, pronto ad essere addobbato *ad hoc*. Al posto dell'attrice c'è una controfigura, una specie di sosia in abito da sera: è questa che riceve adesso gli ingenui turisti sotto forma di ospiti; costoro, felici ed appagati, potranno così rivivere l'atmosfera di quella indimenticabile principesca sequenza.

CHIESA DI SANTA LUCIA DELLA TINTA A MONTE BRIANZO: appartenuta in passato alla Congregazione dei tintori di Roma, ha l'utilissima caratteristica di prestarsi a scene ambientate in chiese di paese o di città, italiane o straniere (purché cattoliche, naturalmente); inoltre, anche quando diventa teatro di posa per chissà

quale film, conserva intatto, nonostante tutto, il suo originario carattere sacrale. Il commendator Filippo Del Bello, chiamato il «prelato» del cinema romano, gestiva un tempo l'antica e deliziosa chiesetta con un piglio e con un tatto ecclesiastico-autoritario vestendosi, secondo i casi, ma con costante vanità, da chierichetto, prete, parroco, cappellano militare, vescovo, cardinale (mai papa, era troppo, sarebbe stato irriverente). Dirigeva con precisione e competenza tutte le azioni liturgiche relative a matrimoni (la maggioranza), funerali (numerosi), battesimi (complicati, durante le riprese, per l'irrequietezza dei battezzandi al ripetuto contatto con l'acqua santa e per l'inesperienza dei padrini alle prese con disperate e piangenti creature in braccio), confessioni (il commendator Del Bello dava il la, poi gli attori, confessore compreso, andavano avanti seguendo il copione), comunioni e cresime (al primo momento sottovalutate dalla *troupe*, risultavano poi liturgicamente lunghe e complesse), ordinazioni sacre (nel momento in cui novizi e converse si sdraiavano faccia in terra e braccia aperte per diventare preti e monache la *troupe*, pur rotta ad ogni perfidia e ad ogni sorta di emozione, si commuoveva prendendo viva parte alla fittizia azione sacramentale).

CIVILE ABITAZIONE IN VIA MONACI 21: a Roma, nei dintorni di Piazza Bologna.

Era l'appartamento dove abitava e dove fu ammazzata Maria Martirano, protagonista di un fattaccio di cronaca nera nella Roma fine anni '50.

Il fosco avvenimento fu probabilmente la causa per cui l'appartamento non venne, al momento, né venduto, né affittato: o, forse sull'immobile gravavano complicate ed intricate questioni fiscali, giudiziarie, successorie. Fatto sta che, magari per suggestione, la casa manteneva tutti quegli aspetti sinistri, delittuosi, terrificanti di cui si nutrivano i film del terrore, i polizieschi, i gialli violentissimi. Non c'era bisogno di ulteriore arredamento: tutto era pronto per girare; bastava la tavola apparecchiata di un

pasto iniziato e non finito, un cadavere sul letto, una televisione accesa, un lavandino sporco di sangue.

STAZIONE DI ROMA S. PIETRO: radiose giornate di maggio, partenza di fanti per la guerra, canzoni patriottiche, scritte spavalde sui vagoni, fiori, mamme e fidanzate, tricolori. Ritorno dal fronte, piove, soldati feriti, crocerossine, posto di ristoro, sbuffo della locomotiva, carabinieri in tenuta da guerra che sorvegliano, grida di dolore, dimessi tricolori.

STAZIONE DI ROMA TIBURTINA: per partenze e arrivi anni '50 e '60; venditori di cestini da viaggio, scolaresche in gita. Se inverno, comitive di sciatori, canti alpini, occhi invidiosi dei ferrovieri. In ogni caso, fischio del capostazione; il convoglio si muove e parenti e amici, lungo il marciapiede, salutano con i fazzoletti; i carrettini dei giornali e i facchini, che erano attorno al treno, rientrano nella stazione.

STAZIONE DI ROMA ACQUA ACETOSA (Sulla vecchia linea per Viterbo): per stazioncine di provincia non necessariamente laziali. Anzi, con qualche fico d'India falso e il suono dello scacciapensieri, si trasforma in piccolo, assolato impianto ferroviario siciliano: arrivo del protagonista (meglio se è un magistrato alla presa di possesso della locale sede giudiziaria); fra lo sguardo mafioso di un ferroviere con bandierina e di un cacciatore in attesa del treno sale sulla carrozzella che lo condurrà all'unica locanda della cittadina. Lo segue allegramente, senza rendersi conto di niente, lo scemo del paese.

EUR: gradini, gradoni, colonnette, colonnoni, marmi, suono di buccine e Ave Cesare, pollici versi che non perdonano, bracieri e pepli, improbabili facciate di templi, schiavi in catene. Questo quartiere, progettato per un'Esposizione Universale che non si tenne mai, voleva essere la consacrazione dell'architettura della

nuova civiltà romana; per una sorte di deridente nemesis, è diventato il teatro di posa dei più sgangherati film ispirati all'antica Roma. Preferibile all'EUR il dignitoso ciarpame dei vecchi film Cines, se non altro patetica e sincera ricostruzione di una romanità alla buona come quella che appare nelle foto di Alfredo De Giorgio del corteo delle reginette di Roma all'Esposizione del 1911.

L'EUR si presta poi, con perfetta resa cinematografica, all'ambientazione di ministeri, di grandi finanziarie e di importantissimi apparati dello Stato che appaiono, nella loro esagerazione architettonica razionalista, come organismi che mal funzionano e dentro i quali avvengono imbrogli incalcolabili ed epocali, irrimediabili.

In un riuscito tentativo di postmoderno l'EUR è lo sfondo di numerosi messaggi pubblicitari (moda, grande distribuzione, auto), di spiccato sapore consumistico.

DOPO ACILIA E VICINO CASAL PALOCCO: sconfinato prato. Senza una costruzione, mancanza assoluta di tralicci tipo Feltrinelli. (Anche adesso?) Vera e propria Campagna Romana, ma senza gli acquadotti di sfondo per cui va bene per quelle scene (specialmente battaglie) senza riferimenti o «racordi» o citazioni: uno sterminato prato, solo quello, difficilissimo a trovarsi, l'ideale *set* all'aperto senza niente. Era il banco di prova della perfetta organizzazione da paragonarsi ad uno sbarco in Normandia, la faticosa conquista di un terreno dove non c'era niente, dove però si dovevano «girare» scene con diecimila persone. Per cui: costruzione di strade che non esistevano; innalzamento di un capannone per il deposito e la distribuzione di costumi, altro capannone per il deposito e la distribuzione di scarpe di scena; e poi altri tre capannoni per la vestizione delle comparse. Apparivano quindi sei capannoni, tutti in fila dove le comparse entravano con i vestiti loro e come in un balletto meccanico, uscivano con i costumi di scena. Finite le riprese, avveniva il contrario, con altri capannoni per le paghe. Totale un allineamento di capannoni lungo cinque o seicento metri.

Tante sarte, tanti attrezzisti, centinaia di torpedoni in piazzole appositamente costruite, latrine da campo con incannuciate di protezione, tende militari ottenute dall'Esercito della Repubblica, sei o sette autobotti per la sete tremenda, ruspe, medici e infermieri, barelle, panche, camion pieni di cestini alimentari maleodoranti, i capricci del regista, le bizzie degli attori, una nuvola nera nel cielo verso il mare che preannuncia un acquazzone, megafoni che urlano, persone per terra che dormono come se fossero morte, ombrelloni improvvisati, torsi nudi, gruppi elettrogeni assordanti, automobili che vanno e che vengono.

Nella deserta distesa ci hanno girato molti film americani nel periodo in cui questi venivano realizzati in Italia. Come esempio, uno per tutti, tipico di un genere, di certi attori, di regia e storia: «Ester e il suo re» di Raoul Walsh, con Joan Collins, Richard Egan, Daniela Rocca, Sergio Fantoni, Folco Lulli, drammatico-biblico, 1960. Assuero, vendette, primi ministri con barbetta, molto vendicativi, ebrei che battono i nemici. Lo sconfinato anonimo terreno dopo Acilia, prima e vicino Casal Palocco era quanto di meglio il film potesse pretendere.

VILLA CHIGI DI ARICCIA: per film che parlano al vostro cuore. Molte orfanelle, sepolte vive, mute di Portici e cieche di Sorrento.

VILLA GRAZIOLI DI FRASCATI: è utilizzata per decine di film dell'orrore e del terrore infestati da vampiri, morti vivi, *zombies*, biologi pazzi, strumenti alchimistici scoppiettanti, urla di fanciulle, domestiche perverse.

VILLA CHIGI DI OSTIA: come la Villa Grazioli di Frascati.

GROTTAROSSA: sulla Flaminia, appena fuori porta, vecchia e abbandonata cava di pozzolana. Tre angoli di ripresa senza «sfiorare», assenza di elementi moderni come case, tralicci, strade con veicoli. Una pozza stagnante e puzzolente. Per mitologici,

fumi, nebbie artificiali, forse qualche focaraccio, fiume Stige, Inferi, Giove si fa sentire, ma anche Maciste e Ercole si fanno vedere. Pure per riprese di dettagli e particolari per grandi, sanguinose battaglie, di quelle che cambiano il corso della storia.

VECCHIA FORNACE ABBANDONATA SULLA FLAMINIA: tra Castelnuovo di Porto e Rignano Flaminio, oggi forse definitivamente abbattuta. Per lazzaretti, con lamentosi morenti. Vecchia Inghilterra. Piccole fiammiferaie. Ubriaconi sporchi e cenciosi con l'occhio bendato. Macchinari da incisioni della *Grand Encyclopedie* di Diderot e D'Alembert, archeologia industriale. Ma anche vecchia fornace, che non produce più, per auspicato fallimento del perfido proprietario.

VECCHIE GROTTI DI SALONE: sul raccordo anulare nei pressi della Tiburtina, vicino a Settecamini. Per vichinghi, mitologici; antri sinistri, buie caverne, paurose spelonche. Nani e ciccioni con la barba che mangiano senza posate: più che mangiare, divorano. Anche per disperate visioni medioevali, stile «In nome della rosa». Prima spietata età di mezzo senza concessioni. Neanche un fiore. Solamente polvere. È tanto se c'è un po' di fango fresco. Aridità e siccità perenne.

BRACCIANO: il castello Odescalchi, celebre ed utilizzatissimo sia in interno che in esterno. Per cappa e spada, film gotici, furbondoli duelli; saloni interni, sterminati, tutti da arredare, perché assolutamente spogli. Lei si affaccia al verone con le lunghe trecce. Come al solito problemi perché i cavalli fanno la cacca, continuamente, nel cortile del maniero. Gradita la visita ai principi proprietari. Ritorno a Roma sulla Braccianense e sulla Cassia, con lunghe file di scassati torpedoni. Concorrenza con le organizzazioni congressuali che vedono il castello come fastosa sede per convegni; concorrenza anche con gli sposi che lo richiedono per i loro pittoreschi banchetti con la fastosa e rumorosa partecipazione di parenti, testimoni, celebrante ed amici.

MANZIANA: il noto bosco suggeriva la foresta brasiliana, quella mitica wagneriana, Sigfrido, la giungla indiana, Sherwood e Robin Hood. Qualche bella radura confinante con gli alberi. Inseguimenti a cavallo, cadute rovinose: materia per sequenze per il finale del primo tempo. Severi e non sempre ottenibili permessi del Comune. Era una *location*, un set, un esterno, che raramente vedeva la presenza degli attori principali o protagonisti; il bosco di Manziana era utilizzato principalmente per i «fegatelli» (piccole ma essenziali riprese per il completamento di sequenza). Pericolosissimi e perciò vietatissimi i fuochi. Vietato fumare. Clima afoso. Molte tele di ragno. Un gran caldo. Voglia di doccia.

CAMPAGNANO ROMANO: nel Viterbese, dove tutti i paesi terminano in «ano»: Bracciano, Onano, Bassano Romano, Sacrofano, Rignano, Fiano, Riano, Mazzano, Nazzano, Barbarano, Carbognano, Canale Monterano, Vitorchiano eccetera. Vicino a Campagnano, appunto, c'è (c'era? avranno costruito?) un piccolo, qualunque ruscello con una vantaggiosissima cascatella di non più di due metri. Con qualche fiore finto diventava un piccolo Eden per cui bagni e abluzioni di vergini e ancelle nude, con il cattivo protagonista che se le mangiava con gli occhi, nascosto in un cespuglio (posticcio). Fiori e ghirlande, mancanza assoluta di fili elettrici, antenne, costruzioni. Perfetta *location* anche per qualche «Tarzan» fatto a casa, Campagnano è pure sfruttato come Paradiso Terrestre.

Al ritorno per Roma la *troupe* si approvvigionava di ottimi carciofi per la gioia delle mense familiari.

MAZZANO ROMANO: questa zona è certamente una delle più battute dal cinema. E' qui che sono nati gli *spaghetti western*: in questo territorio, comprendendovi anche i dintorni di Montege-lato e Calcata, ci sono *cañon*, praterie, rocce e fiumicelli; alcune pozze d'acqua consentiranno agli assettati *cow boys* di spegnere la loro sete e anche le mandrie potranno lì abbeverarsi. L'altopia-

no ha insomma tutti gli ingredienti per confezionare disinvolti *western* all'italiana; il risultato è che l'etrusca valle del Treia si trasforma sfacciatamente in Colorado, Arizona, Texas.

Per qualche lungo periodo sono rimaste innalzate alcune costruzioni, posticce, di un fortino in legno-stile Fort-Apache – utilizzate poi da almeno una ventina di film sull'epopea della conquista dei territori occidentali americani.

Mazzano Romano, con qualche opportuno camuffamento di torri con cuspidi gotiche è anche stato lo sfondo di alcuni film storici Schwarzwald.

DIGA DI NAZZANO: sulla Tiberina. Una diga con le acque del Tevere, appunto. Torrenti in piena, schizzi e correnti che travolgono. Apertura di saracinesche idrauliche. Mulinelli. La procella.. Tutto pericolosissimo. Ci può scappare il morto.

CASTELLO DI ARTENA: dei principi Borghese. Per romantici polpettoni, non indispensabilmente italiani ma, con qualche piccola trasformazione, funzionale anche ad ambientazioni mitteleuropee.

SERMONETA: il castello dei Caetani e i dintorni. Per cappa e spada e letteratura romanza.

ABBZIA DI FOSSANOVA: sanguinosi anelli, integerrimi frati cercatori, santità e misticanza.

CASTELLO DI BALSORANO: tra la Ciociaria e l'Abruzzo, vicino a Sora, si presta per film di vampiri e di mostri ambientati in Transilvania. Come sinistra coincidenza c'è da ricordare che, anni fa, il custode che accompagnava i cineasti alla ricerca dei posti per girare nel tetro castello era veramente sordomuto.

SOLFATARE DI LAVINIO: vicino al «Lido dei pini», prima di Anzio. Nella tenuta dei Borghese. Una vera solfataria con macchia

mediterranea. I primitivi, gli uomini scimmie. Sulla spiaggia, la nascita del mare, pirati e loro scorrerie, qualche tramonto marino, una pittoresca misteriosa torre con i pipistrelli. Un pensiero a Leonor Fini e Salvador Dalì.

TERMINILLO: è per tutte le scene che comportano, in modica quantità, la presenza della neve; meglio quindi non insistere sull'aspetto altomontano del Terminillo altrimenti si svela la pochezza appenninica della località reatina.

I suoi prati – versione estiva – vedono molti messaggi pubblicitari per l'industria casearia e le acque minerali (gioiose famiglie con bambini, tutti in bicicletta, cani al seguito, palloncini in cielo, agili scavalcamenti di staccionate, *footing* con le tute molto colorate, qualche mucca, nonni che approvano).

LAGO DI FOGLIANO: sotto Latina. È un laghetto pontino. Per ambientazioni: Gange, Nilo, palme, Cleopatra, pirati della Malesia, Camillo Pilotto che fa Kammamuri, per film storici/orientoloidi. Memorabile per «Rocco e i suoi fratelli» di Visconti: il lago di Fogliano sostituì egregiamente l'idroscalo di Milano, moralisticamente negato alle riprese dalla locale Amministrazione Provinciale.

Vennero spostate dune e furono nottetempo tagliate mediterranee palme, essendo le une e le altre, estranee ed incompatibili ad un paesaggio padano lombardo.

A scanso di equivoci e per stare il più possibile nella verità fu beffardamente innalzato un didascalico cartello con su scritto «Idroscalo di Milano». Le maestranze e i tecnici alloggiavano negli albergucci di Latina, pieni di commessi viaggiatori; l'aristocrazia della troupe stava al Jolly Hotel con annesso ristorante.

Le riprese erano previste solo all'imbrunire utilizzando quei brevi e risicati istanti in cui la luce del giorno, che scompare, è a cavallo con quella della notte, che incombe: l'elaborata operazione, nel linguaggio cinematografico, viene succintamente denominata «luce a cavallo». Data l'importanza della

scena (si è al drammatico finale del film) il regista richiese agli attori e ai tecnici un particolarissimo impegno e di «luci a cavallo» ce ne furono tante, per più giorni. La scena è rimasta famosa nella storia del grande cinema; il pontino, fasullo, tanto sputtanato lago di Fogliano, così distante dalla lombarda tipologia dell'idroscalo di Linate si era ad esso degnamente sostituito e non aveva minimamente intaccato la poetica del tanto rigoroso verismo di Visconti.

LUIGI CECCARELLI



Schegge di romanità in terra inglese

Diversi anni fa, quando visitai per la prima volta la Germania, rimasi particolarmente impressionato nel notare lungo un tratto della splendida autostrada che mi conduceva al nord la presenza di un singolare cartello indicatore, sistemato a guisa di cippo commemorativo, sul quale campeggiava in belle evidenza la scritta: «*Fin qui giunsero i Romani*».

A prima vista, mi sorse il dubbio che quelle incisive, asciutte, parole, dettate lì dai discendenti di Arminio, volessero allusivamente sottintendere, (con mal celata soddisfazione) che *soltanto* fino a lì era riuscita a spingersi la potenza delle armi di Roma. Quando, invece, mi fu chiarito da autorevoli amici che mi accompagnavano, che quella scritta intendeva ricordare al mondo, con incondizionata ammirazione e profondo rispetto, che fino a lì era arrivata la grande luce della civiltà romana e che anzi nelle parole stesse poteva anche leggersi il rimpianto che non si fosse spinta ancor più oltre, provai – lo confesso – un senso di fierezza e di orgoglio.

A questo lontano episodio di cronaca turistica ho spesso ripensato in occasione di un recente viaggio in Inghilterra ove, dopo aver raccolto impressioni incancellabili, legate a Roma (e a riferimenti artistici e storici in qualche modo legati alla «romanità») ho potuto – anche in questa parte dell'antico Impero di Roma – spingermi fin quasi al limite estremo ove erano giunte le sue legioni: il grandioso Vallo di Adriano!

Pur essendo una serie frammentaria di elementari impressioni e di personali ricordi, racchiusi entro un caleidoscopio come minuscole «schegge», ho ritenuto fosse opportuno non di-

sperderne la memoria, affidandole, in tutta la semplicità, a queste pagine.

A Londra, il mio primo incontro con le vestigia romane è avvenuto non fra le pareti di un vetusto museo, come avevo immaginato (per un malinteso, sul programma) era infatti «saltato» l'accesso ad una raccolta di antichi cimeli) ma – oso dire – «en plein air», in occasione della visita a quel complesso monumentale che va sotto il nome di «Torre di Londra». Mi ero imbattuto in due poderosi muri che facevano ala ad una statua di Augusto che (seppure in copia) esprimeva (o in sé riassumeva) tutta la solennità e la grandezza dell'idea imperiale di Roma. Forse per questo, gli Inglesi che attraverso il «Commonwealth», di tale idea si sono sentiti depositari ed eredi, l'avevano preferita a quella del conquistatore Giulio Cesare, che pur altrettanto degnamente vi avrebbe figurato magari insieme a quella del Divo Claudio!

Conservati in modo esemplare, riprova questa dell'amore e del rispetto che gli Inglesi – (a differenza, purtroppo, di noi Italiani di oggi) – nutrono verso la tradizione e le testimonianze del passato, i due antichi muri sono soltanto «resti» di una fortificazione eretta dai Romani, ma, pur mutili nella loro bellezza, mantengono intatto il fascino proprio di quelle rovine che sfidano i secoli!

Osservandone più da vicino la saldezza, par proprio per scorgervi riflesso quel senso di solidità, di impostazione costruttiva che non solo nelle loro architetture, ma nella loro organizzazione politica e militare, i Romani riuscirono ad infondere e a realizzare.

Allora, volgendo lo sguardo più lontano e ammirando più oltre il Tamigi che fluisce lentamente e il famoso Ponte girevole, costruito – pare – nel punto ove sorgeva quello tirato su in tempi lontani dai Romani, non si sfugge all'emozione che si prova, nel sentirsi su quel territorio ove tanti secoli fa erano state gettate le basi per fare di *Londinium* quell'emporio commerciale che sa-

rebbe poi divenuto, e al desiderio di ripercorrere, con la fantasia, ma nel rispetto della storia, la splendida avventura di Giulio Cesare e le successive vicende che portarono l'isola nell'orbita degli interessi di Roma.

Quelle vicende che, dopo inevitabili, sanguinose lotte, fecero della Britannia non un semplice dominio, ma un alleato fedele come non altri, nei tempi in cui l'Impero crollava. Al punto che fino all'ultimo quelle popolazioni intesero restar legate a Roma e supplicarono con accorati appelli l'Imperatore Onorio perché le difendesse dai prepotenti invasori Sassoni e si ebbero in risposta dall'imbelle sovrano, incapace di trasferire là almeno una legione dalla Germania, che si aiutassero da loro nel miglior modo possibile.

A tale deprecabile defezione della Roma «pagana» seppe tuttavia riparare generosamente la Roma «cristiana» nei secoli successivi, con un messaggio, altrettanto universale di pace, di solidarietà, di amore in una parola, di luminosa civiltà!

Mi tornava infatti alla mente l'evangelizzazione della Britannia, promossa e voluta da quel lungimirante Pontefice Romano che fu San Gregorio Magno, proprio mentre mi avviavo la domenica ad assistere alla celebrazione della Messa nella Cattedrale cattolica di Westminster.

Entro un fugace scenario di ricordi, rivivevo nella memoria quella generosa pagina di storia in tutta la sua drammatica intensità un esiguo e disarmato manipolo di avventurosi monaci, guidati da Sant'Agostino che, dopo molte peripezie, sbarca finalmente nell'isola e, superate mille altre difficoltà, si stabilisce a Canterbury; poi le discordie, le incomprensioni, lo spettacolo sempre più frequente delle lotte intestine fra le varie tribù che intralciano la loro azione missionaria e, finalmente, a coronamento del sacrificio, la penetrazione sempre più radicata del messaggio cristiano, in seguito e la definitiva affermazione, della *romanità* ad opera di S. Vilfrido.

Ero persuaso, con buona pace per le nuove norme Conciliari che suggeriscono, quando non impongono, l'uso della lingua del

luogo, che mi sarei dovuto limitare ad «assistere», e non a «partecipare» al rito, non conoscendo perfettamente l'inglese.

Viceversa, appena entrato, con mia grande gioia e soddisfazione, sentii, come una voce familiare, riecheggiare, alto e solenne, fra le volte della Cattedrale, in *latino*, il bel canto Gregoriano che si accompagnava al Pontificale tenuto dal Cardinale Basilio Hume, Primate d'Inghilterra, e mi trovai perciò, quasi naturalmente, coinvolto nella partecipazione alla sacra funzione.

A parte il richiamo e la suggestione che la bellezza del rito esercitava, nel vedere tutti quei fedeli riuniti all'insegna della stessa Fede (proprio in una terra ove, un tempo, dichiararsi cattolico romano era stato fonte di lacerazioni e di lotte), provavo un sentimento di grande pace e di serenità.

Era ancora una volta Roma a riaffermare il suo senso di universalità, attraverso il latino, un linguaggio che affratella popoli di ogni latitudine, di cui era espressione vivente quello stuolo di chierichetti, perfettamente inquadrati ai lati dell'altare e il cui volto denunciava origini lontane e diverse: europei, asiatici, africani!

Questa «scheggia» di Romanità, colta inaspettatamente a Londra, aveva provocato in me – lo confesso – una immensa soddisfazione, ma al tempo stesso, anche un senso di amarezza e di rimpianto. Mentre in quella terra lontana (che poteva avere anche buoni motivi per mettere in disparte la lingua latina, sinonimo di «Papismo»), l'antico idioma veniva ancora studiato, compreso e conservato nel massimo rispetto, da noi, in Italia, culla del latino, si era fatto (e si continua a fare del tutto) per abbandonarlo e farlo dimenticare!

Sul treno che mi portava ai margini della Scozia rimuginavo tutto questo, in attesa di un altro incontro con il mondo romano, nella prevista visita al Vallo di Adriano nel Northumberland.

Ad allontanare questi brevi attimi di malumore, però mi era di aiuto l'interessante itinerario che stavo rapidamente percor-



Chesters - Rovine del castrum



Northumberland - Castello di Alnwick ove sono conservate numerosi quadri provenienti dalla Galleria Camuccini

rendo con lo spettacolo dei suoi paesaggi verdi dalle tonalità iridescenti (che una sottile nebbia rendeva ancor più sfumati ed evanescenti) e la fuggevole apparizione di antichi monumenti. Stupenda la visione della Cattedrale di York che sole e nubi si contendevano!

Nulla di tutto questo sarà apparso certamente ai Romani, trattandosi di edifici costruiti in tempi successivi (quando il messaggio cristiano era ormai penetrato profondamente in Britannia) ma mi affascinava egualmente immaginare quale terra avessero incontrato, e quali lotte sostenute prima di spingersi tanto lontano!

Avrei avuto la dimostrazione della loro perfetta efficienza ed organizzazione sostando a Chesters che pur essendone emblematico esempio non è che una piccola parte delle varie località disseminate lungo il Vallo.

È questo un grandioso sistema di fortificazioni campali che corre lungo una ideale linea che congiunge l'odierno territorio di Newcastle con l'estuario della Solway, proprio nel punto in cui l'isola Britannica presenta una singolare strozzatura da una costa all'altra sì da rendere il fronte di difesa più ristretto possibile.

Era organizzato con una serie di «casisaldi», ciascuno dotato di un proprio contingente di truppe e collegati da muri, terrapieni e valli distanti fra loro una o più miglia. L'ondulazione del terreno facilitava grandemente questo «terrazzamento» difensivo, ma è interessante notare come e in che misura ogni appiglio sia stato convenientemente sfruttato, dalle ampie anse del fiume per una comoda «abbeverata» dei cavalli, alle piccole alture ove generalmente si trovava il posto del comando e il centro della difesa. Per finire, un'agile rete di camminamenti, viottoli e strade costituiva il sistema viario che si accompagnava alle fortezze per consentire facilmente spostamenti di uomini e mezzi.

Ne dà un'immagine quanto mai viva ed esemplare la struttura dell'antico insediamento di *Cilurnum* (Chesters) che è possibile visitare in largo e in lungo attraverso le porte principali po-



Northumberland: un tratto del Vallo di Adrian

ste ai quattro punti cardinali: sono ancora visibili il quartiere generale, l'alloggiamento del comandante, i resti della caserma e – inconfondibile espressione dell'impronta della civiltà romana – le Terme!

Destinate alle esigenze di un alloggiamento militare, non possiedono certo la grandiosità delle Terme imperiali dell'Urbe, ma vi riscontrano egualmente quegli stessi criteri architettonici e strutturali che consentivano alle truppe di fruire di ambienti dotati di acque calde, fredde e tiepide.

Ancora una volta qui, come nelle altre località più distanti del Vallo, (Vindolanda, Corbridge ecc.) la verde Nortumbria mostrava il suo volto antico ove la romanità aveva lasciato appariscenti segni della sua organizzazione e della sua civiltà. Ma ad evidenziare ancor più fascino e bellezza restava l'immensa distesa verde a perdita d'occhio in cui le sparse rovine affioranti a tratti, come suggestive inconfondibili macchie di colore, contribuivano a render testimonianza a un monumento che resta immagine dello splendore del passato dell'Impero Romano.

Immerso in questa atmosfera, constatavo un'altra volta come quelle antiche vestigia fossero conservate e amorevolmente custodite: racchiuse entro singoli recinti, circondati da una chiusura, non presentavano minimamente alcun segno di abbandono o di trascuratezza! Offrivano anzi la dimostrazione di come un paese «civile», con un ricco patrimonio di passato sulle spalle, dovrebbe comportarsi nei confronti dei monumenti più insigni della propria storia.

Carità di patria vietava ogni confronto, ma restava in me un senso di tristezza e di rammarico, solo smorzato dalla soddisfazione di questi incontri con la «romanità» e dalla attesa della scoperta di altri insospettati legami con essa.

Altri echi infatti di «romanità» (ma questa volta di epoca più recente e più vicina a noi), avrei presto riscontrato nello splendido Castello di Alnwick, vicino a Newcastle, di proprietà del Duca di Northumberland, ove ero atteso.

In consonanza con questo salto di secoli e con il passaggio repentino dal mondo antico al mondo moderno, anche il passaggio e l'ambiente cambiava rapidamente aspetto e fisionomia: la Nortumbria che pure lasciovo, lentamente alle spalle, dopo un tratto percorso lungo un'antica strada militare romana, perdeva l'impronta del suo passato, per aprirsi ad uno scenario di immensi cespugli di eriche, e di desertiche balze, battute dal vento e punteggiate in vari tratti da bianche greggi.

Ancora un radicale cambiamento del paesaggio e finalmente ecco apparire la superba mole del castello! È questo un'antichissima fortezza normanna che nel corso dei secoli è stata più volte rimaneggiata, finché ai primordi dell'800, completamente ristrutturata all'interno, è stata resa agibile e abitabile, secondo progetti dovuti a vari architetti, tra i primi, in primis, il nostro Canina.

Il severo aspetto medievale esterno non lascia, certo indovinare la ricchezza e la bellezza degli ambienti interni ove predomina il gusto italiano della Rinascenza: in tale cornice, avrei ritrovato, superbamente valorizzata e disposta con squisito gusto nelle ampie sale, buona parte dei quadri che il «romano» pittore Vincenzo Camuccini aveva raccolto per farne quell'importante Galleria Camuccini, all'epoca, notissima in tutta Roma e considerata dallo stesso Burkhardt una delle più interessanti d'Italia.

Apparteneva alla suddetta Galleria anche la celebre «Madonna del Garofano» di Raffaello, di cui, dopo la cessione fatta dal figlio del pittore al Duca di Northumberland di gran parte di quei quadri, nessuno aveva saputo più nulla. Era stata finalmente ritrovata, dopo puntigliose ricerche ad accurati studi, da un eminente critico inglese, il dott. Nicolas Penny proprio lì nella collezione del Duca di Northumberland e poi esposta alla National Gallery, ove poi l'avrei ammirata con mio grande soddisfazione, essendomene occupato molti anni addietro augurandosi che potesse alla fine esser reperita!

Il mio viaggio volgeva ormai al termine: erano tante le cose belle e interessanti che avevo visto, ma forse queste «schegge» di romanità, raccolte così sporadicamente in luoghi tanto lontani e diversi eran quelle che maggiormente avevano acceso la mia fantasia e la mia sensibilità.

Al punto che non riuscivo a sottrarmi al richiamo insistente (monito o «memento») dei bei versi del nostro Carducci: *E tutto che al mondo è civile-grande, austro, egli è romano ancora!*

Ma c'è qualcuno oggi che ancora se ne ricorda?

FRANCO CECCOPIERI MARUFFI



I Borboni di Napoli nei sonetti romaneschi del Belli

Tra le dinastie italiane, i sonetti del Belli dedicano particolare attenzione a quella delle due Sicilie¹.

Fin dall'infanzia del poeta, nato nel 1791, le vicende dei Borboni di Napoli si intrecciarono con quelle della città di Roma; in particolare, nel 1798, il re Ferdinando IV cercò di abbattere la Repubblica Romana, costituita nel febbraio di quell'anno. Si era in un momento difficile per la politica napoleonica e in genere per i francesi, che proteggevano la Repubblica, ed in un primo momento l'impresa del sovrano borbonico sembrò fortunata: il 29 novembre, il re entrò trionfalmente a Roma, cavalcando accanto al Gran Connestabile, principe Colonna. Ferdinando di Napoli si stabilì a Palazzo Farnese, dove dette un ricevimento ai Prelati ed alla nobiltà romana. Si auspicò anche il ritorno del papa Pio VI, che era stato deportato nel febbraio.

I francesi, però, si erano ritirati soltanto per riorganizzare le loro forze, ed il re dovette fuggire dall'urbe il 7 dicembre, per evitare di essere catturato; due giorni dopo rientrarono i transalpini, e queste vicende politiche non furono senza effetto nella vita della famiglia Belli. Presso la casa del poeta, infatti, era stato nascosto sotto la repubblica il generale Gennaro Valentini, cugino di Gaudentio Belli, padre di Giuseppe. L'ufficiale era stato inviato a Roma dalla regina di Napoli, Maria Carolina, sorella della sfortunata

¹ Per il presente studio, sono stati soprattutto consultati i volumi «Vita di Belli» di Marcello Teodonio, editori Laterza, 1993, e «I Borboni di Napoli» e «Gli ultimi Borboni di Napoli» di Harold Acton, Editore Martello, 1964; per i sonetti belliani è stata consultata l'edizione Feltrinelli, Milano, 1965.

Maria Antonietta consorte di Luigi XVI, perché segretamente lavorasse contro la Repubblica e i francesi. Il Valentini aveva poi preparato l'ingresso del re di Napoli, anche a mezzo di una riunione di ufficiali papalini e napoletani che aveva avuto luogo, per sua iniziativa, alla Chiesa Nuova il 27 novembre; dopo la partenza del re, il generale aveva cercato scampo, ma era stato arrestato e fucilato il 30 dicembre 1798 sulla piazza di Monte Citorio. Il Valentini era stato preceduto di poco, nel tentativo di fuga verso Napoli, dalla madre del Belli, Luigia Mazio, che temeva per la sicurezza e che condusse con sé il futuro poeta, allora di circa sette anni, lasciando a Roma il marito, per la custodia delle proprietà, e perché la fuga anche del capo-famiglia avrebbe destato un eccessivo sospetto.

Il Belli e la madre riuscirono ad arrivare a Napoli, ma furono derubati di denaro e cose preziose da un cameriere del Valentini, che li aveva scortati nella prima parte del viaggio. Furono, poi, seriamente minacciati nella città partenopea dal furore del popolo, che riteneva che la signora Belli avesse tradito il Valentini, molto amato e popolare nella capitale borbonica, o fosse stata quanto meno complice del tradimento. Fortunatamente, madre e figlio si misero in salvo in un convento di monache, ma la vicenda segnò profondamente il bambino, anche se la famiglia, dopo qualche mese, riuscì a riunirsi a Roma.

Queste vicende avvennero sotto il re Ferdinando, un re difficile da definire anche nel numero ordinale, in quanto fu quarto come re di Napoli, terzo come re di Sicilia, e primo come re delle due Sicilie, titolo che assunse nel 1816. Questa complicata situazione di numeri dette origine ad un epigramma del Gargallo: «Fosti quarto ed eri terzo - Ferdinando or sei primiero - ma se seguita lo scherzo - via secondo, via primiero - finirà che resti zero». I versi satirici ebbero fortuna.

Ma, a parte queste curiosità, il regno di Ferdinando fu estremamente lungo, in quanto, iniziato nel 1759, durò fino al 1825; ben sessantasei anni, anche tenendo conto delle vicende della re-

pubblica partenopea e del periodo imperiale napoleonico, nel corso delle quali il sovrano, salito al trono ancor fanciullo, fu costretto a ritirarsi in Sicilia.

Nonostante un così lungo regno, il monarca quasi non compare nella produzione romanesca del Belli; soltanto in un sonetto del 1834, che sarà riportato nel presente contributo e che fu dedicato al nipote del re, Ferdinando II, il Belli accennò al fatto che si raccontava che Ferdinando I si diletta a fare pubblicamente il pescivendolo. Scrive anzi, in nota, che una volta, contrattando animatamente con un cortigiano la vendita di prodotti ittici, aveva ricevuto un pesce in piena faccia.

D'altra parte, il re aveva offerto motivo alle pasquinate romane: nel 1818, dopo la firma del Concordato tra la Santa Sede ed il regno delle Due Sicilie, Ferdinando era venuto a Roma, dove era entrato il 24 ottobre, preceduto da quattro cinghiali uccisi, che voleva donare al Papa, e seguito dalla moglie morganatica, la duchessa di Florida. Da qui i versi poco rispettosi: «Coi peli innanzi, e con le corna dietro, vien Ferdinando a visitar San Pietro».

Anche Francesco I, figlio e successore di Ferdinando, non è ricordato nei sonetti romaneschi belliani. Il suo regno fu breve, dal 1825 al 1830, anno in cui morì, appena cinquantatreenne. Aveva sposato in prime nozze, nel 1797, Maria Clementina, Arciduchessa d'Austria, ed in seconde nozze, nel 1802, Maria Isabella, Infanta di Spagna.

Questa regina, che dette al marito ben dodici figli (Francesco ne aveva avuto solamente una dalla prima moglie) è più volte presente nei sonetti del Belli. Noi ci accostiamo alla regina con istintivo interesse; è ricordata, infatti, ne «Il Gattopardo», di Tomasi di Lampedusa, ed è stata lei a far studiare quel simpatico personaggio che è don Ciccio Tumeo, l'organista, compagno di caccia del principe di Salina. «Fu la regina Isabella, la spagnola, che era duchessa di Calabria allora - dice don Ciccio - a farmi studiare, a permettermi di essere quello che sono, organista della Madre Chiesa». Nei sonetti del Belli, invece, la sovrana appare in

una luce meno simpatica. Si tratta di composizioni scritte quando la regina era già vedova, anche se una, del 10 febbraio 1833, sembra riferirsi all'epoca in cui re Francesco era ancora vivo. Nel sonetto, non è specificato il nome della sovrana, ma l'identificazione è facile, perché il Belli stesso accenna nelle note che la poesia si riferisce a fatto veramente accaduto presso Sorrento, dove andava a caccia la moglie di Francesco I delle due Sicilie. Come ricordato, le mogli di quel re furono due, ma certamente si tratta di Maria Isabella, che partorì da regina, nel 1827, il suo ultimogenito, Francesco Conte di Trapani. Il sonetto, infatti, accenna alla gravidanza di una sovrana, mentre la precedente consorte di Francesco, Maria Clementina d'Austria, aveva partorito l'unica figlia nel 1798, quando era moglie del principe ereditario.

'Na Regginella annanno in portantina
a caccia in d'una macchia ariservata,
vede una bestia nera che s'inchina
fra le frasche, e ce resta arimpiattata.
Presto pija la mira la Reggina,
e, púnfete, je dà 'n'archibbuciata;
e già su quella bestia malandrina
tiè la siconna botta preparata.
«Oh dio, sagra Maestà, nun m'accidete,»
strillò una voce for de la verdura:
«Io nun zò un porco, Artezza mia, sò un prete».
La Reggina a sto strillo ebbe pavura;
e je disse: «Aló, in gabbia; e imparerete
a spaventamme in corpo la cratura».

In effetti, aggiunge lo stesso Belli nelle note, la Regina condannò il prete ad un periodo di reclusione in un convento, per averle fatto paura nel gridare.

Di questo fatto si è scritto posteriormente, perché, come si è visto, l'accaduto si riferisce al massimo al 1827, mentre il sonet-

to è del 1833; il poeta accenna però a Maria Isabella anche in relazione ad avvenimenti contemporanei alle sue composizioni. Nel 1834, per la Settimana Santa, la regina, ormai vedova, si recò a Roma insieme al figlio Ferdinando II ed alla nuora Maria Cristina di Savoia, in quell'epoca Re e Regina delle Due Sicilie. Lo stesso Papa Gregorio XVI restituì alla regina Maria Isabella, a Palazzo Farnese, la visita che la sovrana gli aveva fatto. Il 4 aprile 1834 il Belli scrisse:

Io ve dico ch'er Papa stammatina
s'è fatto roppe un po' piú presto er zonno
e co du' legni sui, prim' e siconno,
è vorzuto annà a trova la Reggina.
Epperò s'ha da fà tanta marina?
Perch'er Papa è er prim'omo de sto monno,
dunque li Papi, a sentì a voi, nun ponno
nemmanco visità la gente fina?
Spalancate l'orecchie: uprite l'occhi:
li sentite laggiú li campanelli?
Quella ch'edè? la cummugnon' in fiocchi.
Ah, un Dio pò visità li poverelli,
e nò un Papa li re? Pezzi de gnocchi!
Li sovrani nun zò tutti fratelli?

La comunione in fiocchi era l' Eucarestia che veniva portata in gala agli infermi nelle solennità di Pasqua e Pentecoste; ma, a parte i mormorii per la visita ricambiata a Palazzo Farnese, la Regina, in quel viaggio a Roma, come scritto dal Belli nelle note ad un sonetto dell'aprile 1834, fu accolta con segni di impazienza al suo arrivo al Teatro Valle. Arrivò infatti con mezz'ora di ritardo, e lo spettacolo (l'Elisir d'amore di Donizetti) ebbe inizio solo dopo l'arrivo della sovrana, con malumore del pubblico. Sembra, d'altra parte, che si trattasse di una non buona esecuzione, come da altra composizione belliana del 10 aprile.

Nella visita a Roma, in quella Pasqua del 1834, la protagonista non fu però la regina Maria Isabella, ma la giovane nuora, la regina Maria Cristina, figlia di Vittorio Emanuele I di Savoia. La sovrana, infatti, commosse tutti per la profonda pietà religiosa. Accompagnata dal re, e senza seguito, visitò a piedi i Sepolcri e salì ginocchioni la Scala Santa; andò, inoltre, negli ostelli dei pellegrini poveri ed indossò, per servire i miseri, il grembiule delle sorelle della Misericordia. Non poté mancare, tuttavia, ai suoi doveri regali, ed assistette perciò anche ai ricevimenti che vennero offerti, oltre, naturalmente, a quello dato dai reali di Napoli a Palazzo Farnese.

Tra i vari spettacoli, particolarmente riuscita fu la «girandola», che venne incendiata su Castel Sant'Angelo la sera del 31 marzo 1834, al cospetto dei sovrani delle due Sicilie; anch'essa fu oggetto di un sonetto, del 4 aprile di quell'anno:

Ce fussi a la girànnola jerzera?
Ma eh? che funtanoni! eh? che scappate!
quante buttajerie! che cannonate!
Cristo, er monno de razzi che nun c'era!
E la vedessi quela luce nera
ch'usciva da le fiamme illuminate?
Nun parévano furie scatenate
che vienissin' a fà nas' e primiera?
E l'Angelo che stava in de l'interno
de quer fume co tutto er zu' palosso,
nun pareva un demonio de l'inferno?
E 'r foco bianco? e 'r foco verde? e 'r rosso?
Dice che inzino a quelli der Governo
je parze avé sti tre colori addosso!

Naso e primiera era un gioco di carte, e palosso era la spada dell'angelo del Castello, ma interessa soprattutto l'accento al tricolore, nell'ambito dei fuochi d'artificio.

Sussisteva però un problema nella coppia regale: a un anno e mezzo di distanza dalle nozze, celebrate, senza eccessivo fasto, nel Santuario di Voltri il 21 dicembre 1832, nulla faceva prevedere prossimo l'arrivo di un erede. Ferdinando e Maria Cristina ostentavano serenità, ma l'argomento era fonte di malignità e discussioni, e ci si domandava sottovoce quale dei due sposi fosse responsabile della situazione, tanto più che i Borboni erano stati sempre molto prolifici.

Queste dicerie ispirarono un sonetto del Belli, composto il 18 maggio 1834:

È ritornato a Roma sto malanno
der Re der Regno delle du' Cecije,
nipote de quel'antro Fiordinanno
che cottivava li merluzzi e trije.
E cià co lui la moje sua, quer panno
lavato, che nun fa fiji, né fije,
perché er marito j'arigala ogn'anno
trecenzesessantacinqu' o sei viggije.
Tu me dimannerai pe che motivo
lui la tiè trenta e trentun giorno ar mese
senza métteje in corpo er zemprevivo.
A sta dimanna io t'arisponno, Antonia,
quer ch'anno scritto ar Palazzo Fernese:
«Casa der Babbilano in Babbilonia».

Per Babilonia si intende Roma, e per Babilano l'uomo impotente a generare; sembra, al riguardo, che i medici avessero consigliato la prudenza al re, per la salute delicata della regina. Si riteneva che Maria Cristina fosse etica; la sovrana, comunque, morì il 31 gennaio 1836, quindici giorni dopo aver dato alla luce il suo primo ed unico figlio, il futuro re Francesco II. Ferdinando II, nel successivo anno 1837, sposò Maria Teresa, Arciduchessa d'Austria, dalla quale ebbe dodici figli.

Ad ogni modo, la visita della coppia reale aveva certamente interessato il Belli, a smentire lo scetticismo che aveva espresso in un sonetto del 23 marzo 1834, scritto cioè poco dopo l'arrivo dei sovrani:

Li Romani, nun feta una gallina,
nun piscia un cane, e nun ze move un pelo,
che je pare che sii la marmottina
tutta legat' a giorno in d'un camelo.
Chi è sta patanfrana de Reggina!
la sora Pocalissa der Vangelo?!
Chi è sto Re! quarche bestia turchina?!
quarche fetta de Dio scesa dar celo?!
Currete, sí, currete, pettirossi,
che troverete du' cosette rare:
che vederete un par de pezzi grossi.
L'avete visti? Ebbè? che ve ne pare?
Chi antro mostro c'è che ce la possi
pe le chiappe der monno e in cul'ar mare?

L'ultimo verso allude alle parti del mondo, ed il termine «patanfrana» indica grossa donna, per quanto il poeta stesso ammetta nelle note che «la povera regina vergine non abbia carne da vendere».

Il Belli sarebbe tornato su re Ferdinando II in tre dei trentaquattro sonetti scritti sull'argomento dell'epidemia di colera; quelli in cui si accenna al sovrano sono del 18 e del 19 agosto 1835.

In effetti, l'epidemia, proveniente dalla Francia, si diffuse in quel 1835 in Italia, toccando in parte il Piemonte, il Veneto e la Toscana; passò poi in Lombardia, in Emilia, in alcuni paesi dello Stato pontificio, tra cui Ancona, e nel Napoletano. Nel 1837, si ebbero molti casi anche a Roma; in quell'anno, il 2 luglio, morì Maria Conti, moglie del poeta, e nei mesi di agosto e settembre il

male infierì con particolare crudeltà. L'ultimo dei trentaquattro sonetti dedicati al morbo porta però la data del 24 dicembre 1836.

Tornando al re delle due Sicilie, ed ai sonetti del 1835 nei quali compare, si nota come il Belli ironizzi su Ferdinando II e sui provvedimenti da lui adottati. Infatti, nel sonetto del 18 agosto, dopo aver accennato all'epidemia, afferma che

Chi la penza da omo è er Re de Napoli,
che conzijato da perzone dotte,
vò che pe un anno siino tutti scapoli.

Non era ancora nato l'erede Francesco (anche se, in quell'agosto, la regina era in stato di gravidanza); perdurava, comunque, la diceria che Ferdinando II fosse sempre stato molto prudente nei rapporti con la consorte.

Il 19 agosto, il re è protagonista di due sonetti: il primo riguarda una decisione del sovrano, che avrebbe emesso un editto per l'uccisione di ogni sorta di pollame, poiché si riteneva che l'epidemia provenisse da quel genere di animali. Il Belli così commenta:

Ma pare che quer povero Bertollo
abbi fatto una lègge da cazzaccio
che in er zu' regno nun ce resti un pollo.
E sai io che prognostico je faccio?
Che in quer frufrú je tireranno er collo
puro a lui pe cappone o gallinaccio.

Bertoldo è lo sciocco per antonomasia, ed è come al solito significativo l'accento al cappone; nello stesso giorno, in un altro sonetto relativo al re, il poeta si sofferma sul cordone sanitario disposto da Ferdinando II tra lo Stato Pontificio e il regno delle due Sicilie:

Sentite st'antra de quer re Coviello.
 Tra li su' Stati e li Stati Romani
 mó cià fatto tirà tutt'un cancello,
 pe nun fà passà piú manco li cani.
 Bast'a a dí che quer povero Angrisani
 fu affermato ar confine de Portello,
 sibbè portassi du' napolitani
 che je vanno du' cause in appello.
 Lui chiunque trapassa li confini,
 fussi magaraddio Ponzio Pilato,
 vo' che facci la fin de l'assassini.
 Saria bella ch'er Papa, ch'ha penzato
 d'abbandonacce e annà a Monte-Casini,
 ce morissi un tantino fucilato.

Coviello era la maschera napoletana del poltrone che fa il bravaccio, ed Angrisani era il gestore di una diligenza fra Roma e Napoli. In realtà il re, come messo in rilievo dall'Acton nel suo volume «Gli ultimi Borboni di Napoli», si comportò con fermezza e coraggio, soprattutto nella fase più crudele dell'epidemia, visitando lazzeretti, confortando malati, incoraggiando medici e infermieri. Però, in questo sonetto, come in tutti quelli del Belli dedicati alla dinastia borbonica, si nota una scarsa simpatia per quella casa reale, dovuta forse ancora ai ricordi dell'infanzia. D'altra parte, anche nel 1823 il poeta si era recato a Napoli, ma non aveva mancato di temere il viaggio, per paura dei briganti, e di criticare il chiasso e l'orgoglio campanilistico degli abitanti, i quali affermavano, fra l'altro, che la chiesa che si stava costruendo sulla piazza reale era grande come San Pietro. «Bella Città assai - scrisse il Belli all'amico Spada - ma non la sceglierei per la dimora della mia vita».²

² cfr. Teodonio, op. cit. p. 123

Forse, il poeta, il cui ultimo sonetto romanesco venne scritto nel 1849, dopo la proclamazione della Repubblica romana e nel timore dei nuovi tempi, avrà avuto maggior simpatia per Ferdinando II quando quel re accolse a Gaeta ed a Napoli Papa Pio IX, esule da Roma dal novembre 1848 all'aprile 1850. In realtà, tra il Pontefice e il Sovrano si stabilirono rapporti di grande cordialità e confidenza, e, fra l'altro, re Ferdinando incontrò Pio IX nelle vacanze, nel 1851 a Castel Gandolfo, e nel 1856 e 1858 ad Anzio. Tali visite furono ricche di pittoreschi episodi, che avrebbero certo interessato il poeta negli anni della sua maggiore produzione.

Come si è accennato, però, la musa romanesca del Belli taceva allora da tempo. Dopo la morte dell'ancor giovane re Ferdinando, il di lui figlio ed erede, Francesco II, perduto il trono, venne a stabilirsi proprio a Roma, dove rimase fino all'aprile del 1870. La formazione del regno d'Italia, nel 1861, aveva segnato la fine del vecchio ordine, anche se lo Stato Pontificio sopravvisse per circa un decennio, sia pure in dimensioni ridotte. Il 21 dicembre 1863, il Belli morì; la fine della sua vita terrena venne così quasi a coincidere con la cessazione del potere della dinastia borbonica di Napoli, che, tra le case regnanti italiane, era stata quella che più lo aveva interessato nei suoi sonetti romaneschi.

CLAUDIO CERESA



Tosca e la Regina

Alla memoria di mia nonna
Isabella Coccia Marucchi
Maestra di canto.

«La Signora Coccia, una delle poche che abbiano
dell'arte del canto un culto vero e profondo...»
(«L'Osservatore Romano», 3 aprile 1897).

In uno dei momenti più drammatici del colloquio tra Floria Tosca e Scarpia, nella «camera di Scarpia a Palazzo Farnese», dopo che la donna ha esclamato: «Ah! miserabile... / l'orribile mercato!»¹, Scarpia risponde: «Violenza non ti farò. Sei libera. / Va pure. / Ma è fallace speranza... la Regina / farebbe grazia ad un cadavere!»². Le didascalie dello spartito corrente per canto e pianoforte³, «quasi sempre più ampie e dettagliate rispetto al libretto»⁴, attribuiscono a Tosca un correre verso la porta, essendole balenata «l'idea di recarsi presso la Regina», e a Scarpia,

¹ Alle incalzanti *avances* di Scarpia, Tosca ha minacciato di gettarsi dalla finestra e Scarpia le ha detto freddamente: «In pegno / il Mario tuo mi resta!...».

² Cito da G. Puccini, *Tosca*, Melodramma in tre atti di V. Sardou, L. Illica, G. Giacosa, Testi a cura di E. Rescigno, Ricordi, Milano 1985, p. 83.

³ Posseggo, nel fondo Camillo Coccia della mia biblioteca, una copia dello spartito per canto e pianoforte che faceva parte degli strumenti didattici di mia nonna Isabella: seguendo su di esso le trasmissioni radiofoniche dell'opera, ho imparato a conoscere e ad amare, fin da bambino, la *Tosca*.

⁴ Nota del Curatore in G. Puccini, *Tosca* cit., p. 4. Per il libretto, stampato in occasione della prima rappresentazione dell'opera al Teatro

che ha indovinato il suo pensiero, un tirarsi in disparte prima, poi, al grido di gioia della sua prigioniera, un ridere ironico mentre la trattiene con un gesto. Osserva a questo punto Eduardo Rescigno: «Nessuno spettatore può rendersi conto di quanto accade in questo momento, se non ha letto il dramma di Sardou, o non sta leggendo attentamente il libretto o lo spartito»⁵. Nello spartito, a parte un «Viva il Re» intonato dal coro che, nel I atto, tripudia all'annuncio della conclusione vittoriosa per gli Austriaci del generale von Mélas della prima fase della battaglia di Marengo⁶ e i «regali tripudî» (la «veglia di gala a Palazzo Farnese») dei quali Tosca si dice poco più oltre prigioniera⁷, personaggi di rango regale compaiono in una didascalia del II atto che recita, commentando l'apertura della finestra della stanza, ordinata da Scarpia a Sciarrone,: «dal piano inferiore – ove la Regina di Napoli, Maria Carolina, dà una grande festa in onore di Melas – si ode il suonare di un'orchestra»⁸: anche qui, giustamente, il Rescigno postilla: «Questa didascalia suona del tutto sibillina per chi non ha letto il dramma di Sardou, dove tutto viene accuratamente spiegato»⁹. Nel libretto, se la didascalia ora citata compare identica¹⁰, leggermente diverse sono le battute che Scarpia e Tosca si scambiano nella scena dalla quale abbiamo preso le mosse¹¹, con l'intrusione sulle labbra di Tosca di un «Ah! – la re-

Costanzi di Roma, il 14 gennaio 1900, cfr. *Tosca*, Melodramma in tre atti di V. Sardou - L. Illica - G. Giacosa - musica di G. Puccini, G. Ricordi & C., Milano - Roma - Napoli... 1899.

⁵ G. Puccini, *Tosca* cit., p. 83 n. 25.

⁶ G. Puccini, *Tosca* cit., p. 45.

⁷ G. Puccini, *Tosca* cit., p. 54.

⁸ G. Puccini, *Tosca*, cit., p. 59.

⁹ *Ibidem*, n. 19. A p. 60, una didascalia recita: «dall'aperta finestra odesi la Cantata eseguita dai cori nella sala della Regina».

¹⁰ *Tosca* cit., p. 28.

¹¹ *Scarpia* (freddamente) «In pegno / il tuo Mario mi resta!...» *Tosca* «L'orribile mercato!...» (per subita idea) «Ah! - la regina!... » *Scarpia* (ironico) «Non ti trattengo. - Va - Libera sei. / Ma è fallace speranza: la Regina / farebbe solo grazia ad un cadavere!».

gina!...», attribuito, in didascalia, a una «subita idea» della diva, che Puccini, come fa notare il Rescigno, non ha musicato, preferendo spiegare «qual è la «subita idea» con una più ampia didascalia»¹².

Volgiamoci ora alla tragedia di Victorien Sardou¹³: come osserva G. Falco¹⁴, «non sempre, in fatto di vicenda scenica, e pseudo-storica, il dramma e l'opera lirica collimano». Così la regina Maria Carolina e le ragioni del suo essere a Roma il 17 giugno 1800, giorno nel quale il drammaturgo francese ambienta la vicenda¹⁵, sono presentate agli spettatori già nella I scena dell'atto I, dalla lettura di un giornale che Eusebio, il sagrestano, fa a Gennarino, servitore di Cavaradossi: dopo avere letto «nuovi particolari sulla resa di Genova»¹⁶, egli prosegue: «Sua Maestà la regina di Napoli Maria Carolina, augusta figlia di Maria Teresa, sorella della sventurata Maria Antonietta, degna e gloriosa consorte di Sua Maestà il re di Napoli, Ferdinando IV, nostro vittorioso protettore, è appositamente giunta da Livorno, dove si trovava di passaggio mentre si recava a Vienna, per dare, questa sera, diciassette giugno, una grande festa al Palazzo Farnese, per celebrare la vittoria... Vi sarà un concerto seguito da un ballo, con illuminazione a giorno sulla piazza Farnese, e musica... ». Più oltre, proseguendo il sagrestano la lettura, apprendiamo che: «sua Maestà Ferdinando» è assente «trattenuto a Napoli col compito di cancellare le ultime vestigia dell'infame Repubblica

¹² G. Puccini, *Tosca* cit., p. 83 n. 25.

¹³ La leggo nella versione di Giacomo Falco, Rizzoli, Milano 1962. Vedi su di essa, fra l'altro G. Marchi, *Victorien Sardou, il creatore della «Tosca»*, nel volume edito dal Teatro dell'Opera di Roma in occasione della recita dell'opera nel marzo 1992, pp. 43-55.

¹⁴ V. Sardou, *Tosca*, traduzione di G. Falco, Rizzoli, Milano 1962, p. 7.

¹⁵ Illica e Giacosa preferiscono un generico «giugno 1800».

¹⁶ Come ricorda il Rescigno, G. Puccini, *Tosca* cit., p. 59 n. 19, la vittoria delle armi austriache che si sta per festeggiare è l'aver il generale von Mélas costretto alla resa il 4 giugno 1800, dopo un lungo assedio, le truppe francesi del generale Masséna che presidiavano Genova.

Partenopea¹⁷. E come: «uno dei più ardenti difensori della Repubblica Partenopea», divenuto poi Console della Repubblica Romana, «sgozzata come l'altra», si presenta Cesare Angelotti a Mario Cavaradossi nella successiva scena III¹⁸: da Napoli è stato inviato a Roma, (è sempre l'Angelotti che ce lo dice, dopo aver rivelato a Cavaradossi i motivi dell'odio che Lady Hamilton nutre per lui), come reggente di polizia, «un siciliano che si è fatto laggiù la reputazione di uomo spietato, il Barone Scarpia¹⁹. Quando poi nella scena IV Tosca confiderà a Mario di essere «molto contrariata» dato che non potrà più vederlo fino all'indomani, l'impedimento si rivelerà costituito, nelle parole della cantante, non dal concerto e dal successivo ballo, ma dal fatto che la regina le ha fatto conoscere, tramite il duca di Ascoli, il suo desiderio e la sua gioia di vederla, nella cena conclusiva della serata, al posto per lei riservato: Mario commenta «Quale onore!» e Tosca «Oh, sì, è molto buona verso di me»²⁰. Nella scena successiva, la V, Luciana, la cameriera di Tosca, le consegna una lettera di Giovanni Paisiello: è giunta la notizia della vittoria di Marengo (o, meglio, di quello che alle 3 pomeridiane del 14 giugno 1800 sembrava un successo del generale von Mélas, che ne diede notizia a Vienna); il compositore ha improvvisato una cantata in onore della vittoria che egli propone a Tosca di interpretare nella festa di Palazzo Farnese: Mario (vivacemente): «Ma tu non puoi rifiutare.» Floria: Eh, no... Per la Regina»²¹. Maria Carolina entra in

¹⁷ V. Sardou, *Tosca* cit. p. 17. La Repubblica Partenopea aveva capitolato nel giugno 1799, quella Romana nel settembre dello stesso anno (vedi, fra l'altro, il quadro della situazione politica del momento che il Rescigno dà in G. Puccini, *Tosca* cit., p. 29 n. 7).

¹⁸ Sardou *Tosca* cit., p. 20.

¹⁹ Sardou, *Tosca* cit., p. 25. Che Scarpia si chiami Vitellio apprendiamo più oltre, nella scena V dell'atto IV, quando egli legge a Tosca il salvacondotto che consentirà a lei e a Mario di uscire dagli Stati Romani, firmato appunto: «Vitellio Scarpia, reggente della polizia romana».

²⁰ Sardou, *Tosca* cit., p. 31.

²¹ Sardou, *Tosca* cit., p. 38.

scena nell'atto II, scena IV: l'atto si svolge «in un grande salone di Palazzo Farnese»²², e la Regina dialoga con Tosca²³ e con Scarpia, al quale dà del *tu* rimproverandogli la fuga dell'Angelotti «ad appena otto giorni dalla *sua* venuta»²⁴. La Regina è quindi ampiamente presente già nei primi due atti della tragedia, quasi a porre le premesse, per lo spettatore, della sua evocazione nel corso del drammatico scontro fra Tosca e Scarpia, che il Sardou ambienta non a Palazzo Farnese, come accade nell'opera lirica, ma in «una camera in Castel Sant'Angelo»: è da notare inoltre che nella tragedia è questo il IV atto, essendo il III ambientato «nel pianterreno della villa di Cavaradossi». Nella scena III, dopo aver fatto capire a Tosca che dipenderebbe da lui «ingentilire la coppia» giustiziandola sul patibolo a due bracci che si sta erigendo alla testata del ponte per Mario e per il cadavere dell'Angelotti suicidatosi²⁵, Scarpia dice alla donna: «La vostra carrozza è giù che vi aspetta. Tutte le porte del castello vi sono aperte. Potete uscire; siete libera!». Al grido di gioia di Tosca che si slancia verso la porta: «Aspettate... Il vero senso di questo grido lo indovino. Non è la gioia della vostra salvezza... No: racchiude questo pensiero: «Io corro a Palazzo Farnese, riesco a farmi ricevere dalla regina e le strappo la grazia per il mio amante!». Non è così?». Alla risposta affermativa di Tosca, Scarpia prende dal suo tavolo l'ordine scritto di suo pugno da Monsignore il governatore perché il cavaliere Mario Cavaradossi venga giustiziato prima dell'alba (egli lo ha letto ad alta voce prima dell'ingresso

²² Nella scena I dell'atto, uno dei partecipanti alla festa allude «alla prossima venuta di sua Santità» (Sardou, *Tosca* cit., p. 47: come è noto, eletto a Venezia il 14 marzo 1800, Pio VII fece il suo ingresso a Roma il 3 luglio dello stesso anno). Per la situazione a Roma fra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, non posso non rimandare a V.E. Giuntella, *Roma nel Settecento*, Cappelli, Bologna 1971 e a F. Bartoccini, *Roma nell'Ottocento*, Cappelli, Bologna 1985.

²³ Sardou, *Tosca* cit., p. 57.

²⁴ *Ibidem*, p. 58.

²⁵ *Ibidem*, pp. 103-104.

di Tosca nella sua stanza)²⁶, e distrugge definitivamente ogni speranza della diva con le parole: «Disgraziatamente, c'è un ordine formale. Il cavaliere deve essere giustiziato prima dell'alba. Sicché quando mi giungesse, supponiamo, la grazia sovrana, egli sarebbe già impiccato da un'ora»²⁷, facendoci rimpiangere l'atroce asciuttezza del «la Regina / farebbe grazia ad un cadavere» dell'opera lirica, ma facendoci intendere pienamente, insieme con le parole pronunciate da lui poco prima, il ruolo che, nelle speranze della povera Tosca, Maria Carolina avrebbe potuto avere in circostanze così drammatiche.

Ho cercato di ricostruire, muovendo dalla tragedia di Sardou, la genesi della oscurità che presenta, per chi assista oggi alla rappresentazione del melodramma di Puccini, un momento del grande scontro fra Tosca e Scarpia nella seconda parte del II atto: una oscurità che penso vada ricondotta alla nascita travagliata del libretto dell'opera e dell'opera stessa. Come ci ricorda il *Rescigno*²⁸, vi furono dei dissensi tra i librettisti e Puccini, in particolare tra il musicista e Luigi Illica. Questi aveva tratto dal testo di Sardou una trama destinata ad essere musicata da Alberto Franchetti, trama che aveva avuto il *placet* del drammaturgo francese²⁹. Avendo il Franchetti rinunciato a comporre l'opera, l'incarico passò a Giacomo Puccini e, forse sulla fine del 1895, Giuseppe Giacosa fu chiamato a rivestire di versi la trama di Luigi Illica³⁰: a Giacosa la tragedia non piaceva e la riteneva non adattabile per la scena lirica. In una sua lettera a Giulio Ricordi del 23 agosto 1896³¹ egli loda la «sagace sintesi» operata da Luigi Illica ma afferma che chi tenti di estrarre da ogni scena della *Tosca* di Sardou «movimenti

²⁶ *Ibidem*, p. 102. A p. 103 Scarpia osserva, alla domanda di Tosca circa un eventuale processo al quale Mario potrebbe essere sottoposto, «Sua maestà cattolica ha semplificato la procedura...».

²⁷ *Ibidem*, p. 104.

²⁸ G. Puccini, *Tosca* cit., p. 100 n. 35 e *passim*.

²⁹ *Ibidem*, pp. 17-18.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Citata dal *Rescigno*, G. Puccini, *Tosca* cit., p. 28.

lirici e poetici» deve constatare la «sua assoluta inadattabilità al teatro di musica». Si discusse in particolare sul finale dell'ultimo duetto fra i due amanti: Illica voleva, come ricorda il *Rescigno*³², patriotticamente, un «inno latino», i cui resti sono da identificarsi nei 4 versi che Puccini eliminò dal libretto già stampato: «La patria è là dove amor ci conduce³³. / Per tutto troverem l'orme latine / e il fantasma di Roma. E s'io ti veda / memorando guardar lungi ne' cieli / gli occhi ti chiuderò ecc.». Nello spartito, dopo il canto a due che termina con «Ed in armonico vol / già l'anima va / all'estasi d'amor», Tosca canta: «gli occhi ti chiuderò con mille baci / e mille ti darò nomi d'amor...» che, non più preceduto dai versi eliminati da Puccini, assume se non mi inganno, il significato di una allusione alla imminente fucilazione di Cavaradossi.

Queste piccole «sgranature» nel tessuto drammatico nulla tolgono alla bellezza del melodramma pucciniano, una delle opere liriche che più amo, anche per la sua ambientazione romana: non posso ascoltare il canto del pastore che, nell'accendersi dell'alba su Roma, apre il III atto³⁴, senza riudire la voce di mio Padre che raccontava: «Quando abitavamo al villino Medici³⁵, avevamo un burinello...».

MICHELE COCCIA

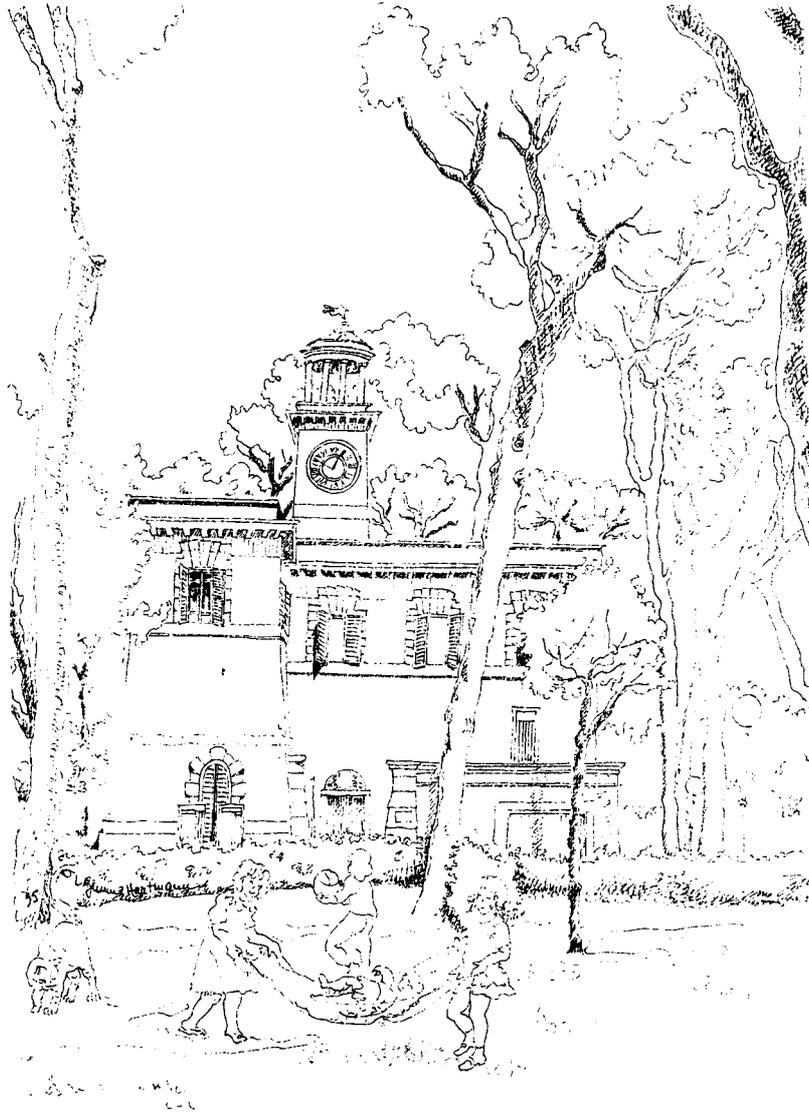
³² G. Puccini, *Tosca* cit., p. 100 n. 35.

³³ Il canto a due è attualmente introdotto così: *Tosca* (si abbandona quasi estasiata, quindi a poco a poco accalorandosi) «Uniti ed esultanti / diffonderem pel mondo i nostri amori / armonie di colori...»; *Cavaradossi* (esaltandosi) «Armonie di canti diffonderem...»; *Tosca - Cavaradossi* (con grande entusiasmo) «Trionfal ecc. (G. Puccini, *Tosca* cit., p. 100).

³⁴ Le parole, come è noto sono di Giggi Zanazzo, aggiunte dopo che la partitura, nella quale le parole mancano, era stata già consegnata all'editore.

³⁵ A porta S. Pancrazio. Nell'archivio della mia famiglia è conservato il contratto che mio nonno Camillo Coccia sottoscrisse il 28 agosto 1907 con il Marchese Luigi Medici del Vascello per l'affitto triennale «del Castelletto, detto "Il Belvedere", al Civico n. 95 sulla via delle Mura fuori Porta San Pancrazio». Mio padre Pietro, nato nel 1889, fu tra i costruttori della cappella dedicata alla Madonna di Lourdes che ancora sorge nello spiazzo antistante alla basilica di S. Pancrazio.

La furlana, “ballo del Papa”



Una curiosa vicenda, avvenuta a Roma nell'anno 1914, determinò la rinascita di interesse, anche in campo autenticamente etnocoreutico, verso un'antica danza italiana: la “furlana”.

Le interazioni fra cultura etnocoreutica, cultura coreutica «intermedia» («de caractère», «folcloristica», e di riproposizione in sede spettacolo) e cultura coreutica ufficiale («aulica») sono state in Italia così spesso varie e disparate, da vivificare attraverso canali «inaspettati» dei fenomeni che stavano per volgere verso la strada dell'estinzione.

Una secolare danza popolare di origine friulana, un presunto, insolito episodio di vita vaticana, un'arguta diffusione giornalistica nazionale ed internazionale, ed ecco tornare alla luce, nella stessa terra d'origine, ovvero a Cividale del Friuli e ad Udine, la pratica e l'interesse per la propria, autentica danza! Quanto accadde può esser definito un vero e proprio fenomeno di «ritorno interculturale» e fra «livelli culturali».

Veniamo dunque alla vicenda sulla “furlana”, ed ai successivi effetti, che scorsero nel volgere di poche settimane, all'inizio dell'anno 1914.

Enrico Pichetti, danzatore, maestro di ballo e coreografo romano di origini marchigiane, ebbe il merito di promuovere, diffondere e continuare la tradizione del ballo nel mondo aristocratico, borghese e piccolo-borghese a Roma, tra il finire del secolo XIX ed i primi decenni del secolo XX; era un mondo gaudente sì, ma attento alle etichette ed ai riguardi verso i portavoce morali vaticani (ad esempio, i famosi corsivi de *L'Osservatore*

Romano), e verso il galateo della Corte piemontese. A ciò si aggiunge però un costante, a volte sapiente permanere d'inveterate tradizioni mutate anche dalla vita popolare romana, anzi romanesca.

Se, infatti, in quelle sedi, Enrico Pichetti riproponeva minuetti e gavotte, non disattende alla tradizione di danze «de caractère» tratte da scene di danza popolare a Roma, nel Lazio ed in Italia in genere: celebre fu il ballo *La ciociara*, dove egli stesso teneva a che si rispettasse il "costume autentico", riferendosi anche a se stesso, come creatore e come interprete.

Mezzo secolo di danze riaffiora dal suo memoriale stampato a Roma nel 1935, denso di ricche annotazioni sulla vita mondana romana, ma anche internazionale, corredato da preziose riproduzioni fotografiche, che ci attestano anche i suoi successi, in patria ed all'estero. Significativo è anche il sottotitolo che pose al memoriale:

RICORDI DELLA MIA VITA
E
DEL MIO INSEGNAMENTO
LA DANZA
ATTRAVERSO I SECOLI
BALLERINI CELEBRI
BALLI ANTICHI E MODERNI
COMPORAMENTO IN SOCIETÀ.

Inaugurò la sua prima "Accademia di danze" nel novembre 1894 in via del Tritone n. 102. Dopo due viaggi in Sud-America, riuscì ad edificare la sua nuova "Accademia di danze" dall'abbattimento di "una modesta casa" in via del Bufalo, ed il 1° febbraio 1903, dopo svariate difficoltà, anche economiche, essa fu inaugurata al numero civico 131. Era il punto di riferimento per la danza di società, per la coreografia «mondana», ma anche per la tradizione e la pratica, in stretta collaborazione con musicista, compositori ed esecutori, di «dances de caractère» nazionali e straniere.

I ritrovi s'intensificarono con l'istituzione, presso l' "Accademia" del "tè danzante del mercoledì" a partire dall'autunno 1912, all'apertura della stagione dei balli.

Nel 1933 fu istituita, accanto all' "Accademia di Danze" anche un' "accademia di educazione fisica" a cui cooperava la figlia Fanny: per lo studio dell'allora innovativa "ginnastica ritmica".

Sarà infine utile sapere che ancor oggi esiste l' "Accademia di Danze Pichetti", non più all'antico indirizzo, ma in via Tribuna di Tor de' Specchi, n. 18/A.

In *Mezzo secolo di danze*, egli parla di un inconsueto episodio, da cui scaturirono una serie di fenomeni «interculturali», e tra «livelli culturali» di uno stesso «ambito» di tradizioni.

Così racconta Pichetti, e val la pena di scorrere integralmente!

Una mattina, mentre ero in sala intento al mio insegnamento, entrarono il Sig. Jean Carrère, corrispondente del «Temps» e il Conte Vitoaldo Locatelli, che scriveva la cronaca mondana della «Tribuna», per chiedermi se c'erano novità nel mondo danzante, specialmente dopo tanto scalpore provocato dalla comparsa del tango. Parlai del *Danzon*, del cambiamento del nome al tango e dei nuovi tè. Ma c'era per essi e specialmente per me un'attesa indefinita e indefinibile, già vibrante nell'aria: non eravamo soddisfatti. Per doverosa fiducia a persone di tanto riguardo, comunicai anche i seguenti particolari confidatimi la sera avanti in casa della marchesa Patrizi Cooper a cui davo lezioni, dal mio bravissimo allievo il Principe Guido Antici Mattei. Egli doveva andare con sua sorella a fare vedere al Cardinale Vicario il tango, come glielo avevo insegnato io. Mi ero rallegrato con lui della cosa e gli avevo fatte alcune raccomandazioni, per ottenere la più scrupolosa correttezza, sperando che poi, dalla constatazione di un così alto personaggio della gerarchia ecclesiastica, sarebbe venuto l'*exequatur* al mio tango. Poi il Principe Guido, continuando le confidenze, aveva aggiunto, come se la cosa fosse di un'importanza relativa, che sua madre, durante l'udienza loro concessa dal Santo Padre alcuni giorni prima, aveva informato il Pontefice stesso che i suoi figli avevano imparato il tango da Pichetti. Il Santo Padre allora, con quella sorridente bontà, che faceva di Lui il vero padre di tutte le creature umane, aveva esclamato: *Oh! lo sappiamo che Pichetti insegna il tango corretto!* E poi, adoperando il Suo dialetto veneto, che acquistava nel Suo dire ancora maggiore gentilezza, aveva aggiunto: *«Ma perché si debbono andare a cercare queste*

brutte danze esotiche? Io mi rammento che, quando ero a Venezia, si ballava la Furlana, una danza piena di grazia e di cortesia».

Tutto questo comunicai ai detti signori, i quali però parve non dessero importanza alla cosa; in verità non gliene diedi neppure io, in apparenza; ma nell'animo mio si andava maturando un progetto così vasto, che me ne sentivo pauroso. E di questo nulla dissi, anzi mi compiacqui che nessun commento né avessero fatto, né mi avessero chiesto.

«Lanciare la Furlana!» dicevo a me stesso, e lo ripetevo continuamente; e il ballo furlana, che già conoscevo, mi riempiva tutta la mente, tanto che, non appena potei, lo ripetei materialmente, muovendo i passi. Ma non era ballo da sala; così come si era ballato nel passato, non poteva che restare in un ambiente caratteristico, come se fosse un minuetto; poiché era ballo interamente «avec courant d'air»; frase che con la sua contraria «sans courant d'air», erano usate a Parigi dal ballerino, per domandare alla dama se accettava di ballare stretti o con una certa distanza. E il «sans courant d'air» era sempre preferito. Come allora lanciare la Furlana che si ballava «avec courant d'air»? Era necessario modificarla, adattarla ai desideri dei ballerini e dei nuovi tempi, pure conservando il carattere particolare al ballo e rispettando il concetto del Pontefice.

Mentre questi pensieri, durante la stessa giornata, si agitavano nella mia mente, quei due signori Lovatelli e Carrère, giunti al Pincio e trovato il Principe Cariny, corrispondente del «Matin», gli riferirono tutto il discorso mio; e, quasi suggestionandosi l'un l'altro, decisero d'inviare ai giornali di Parigi, Londra, Berlino, New York e altri, la raccomandazione del Papa per la Furlana e il giudizio favorevole per il Tango insegnato da me. Ciò fatto, essi tornarono alla mia sala, mi informarono di tutto e mi incitarono a lanciare la Furlana. Disse che la cosa non era facile e promisi di pensarci. Non era facile davvero, ma la mia deliberazione era già presa. Ai primi passi della tradizionale Furlana avevo aggiunto dei passi di valzer, che dovevano ballarsi «sans courant d'air», e incaricai subito mio cognato il Maestro Angelo Caccialupi, di compormi una musica per la Furlana, adatta al mio scopo e mi proposi di fare subito inviti per un «Tè Furlana».

Gli articoli di Jean Carrère furono pubblicati sul *Temps* di Parigi l'1 ed il 2 febbraio 1914: e proprio mercoledì 2 febbraio avveniva la presentazione in prima assoluta della "Nuova Furlana" al cosiddetto "Tè Furlana", presso l'"Accademia di Danze".

Quanto sopra viene inoltre storicamente documentato ed integrato in un altro testo di Enrico Pichetti, testo fondamentale per la danza, e soprattutto per la "danse de salon": *La danza an-*



La Furlana come si ballava nel '700 a Venezia.

Da *L'Illustrazione Italiana*, Anno XLI - n. 8 - 22 febbraio 1914.
Pag. 175. (Fondo Cofini)

tica e moderna, uscito in Roma per i caratteri della Tipografia Editrice Nazionale lo stesso 1914.

Gli echi della stampa italiana furono quasi immediati e, data l'inconsuetudine del presunto aneddoto pontificio, data l'effervescenza di quel carnevale romano 1914, produssero un rinnovato interesse verso i passi originali ed aggiunti di quest'antica danza popolare, seppur da opposte posizioni «moralì» (è il caso di dire).

Per considerare la portata di questa notizia, bisogna soffermarsi su due triadi di articoli, che, seppur brevi, danno informazione sufficiente ad immaginare quanto verosimilmente accadde.

Li presento in ordine cronologico.

Su *L'Illustrazione Italiana* del 1° febbraio, settimanale milanese di politica e cultura, sempre ben corredato, appunto, da illustrazioni e foto, compare già nella rubrica 'Corriere', in seconda pagina, il seguente articolo riportato in stralcio.

Il Tango e la furlana di Pio X

.....

.....Se poi dobbiamo credere ad una corrispondenza romana di Jean Carrère, il tango ha avuto il maggior onere di essere portato davanti a Pio X, danzato, come saggio, da una giovine coppia patrizia.

Il Papa, vedendo le smorfie che i due giovani erano costretti a fare per ricordarsi ogni movimento, li commiserò dicendo:

– Capisco che voi amiate la danza. Essa conviene alla vostra età, e così è sempre stato come sempre sarà. Ballate dunque, poiché ciò vi fa piacere. Ma invece di adottare queste ridicole contorsioni barbare, perché non scegliere quella meravigliosa danza veneta che io vedevo spesso allarme nella mia giovinezza e che è così elegante, così distinta, così latina: la furlana?

– La furlana? – domandarono sorpresi i due giovani adepti del tango.

– Come, non conoscete la furlana?

E il Papa, tutto arzille, avrebbe accennato già ad alzarsi, come se avesse inteso rivelare egli stesso le armoniose movenze di questa danza graziosa. Ma si ricompose subito, e fatto chiamare uno dei suoi servi veneziani, le pregò di mostrare ai due giovani patrizi i movimenti principali della furlana. Il principe e sua cugina, non durarono fatica ad apprendere il ballo, e,



Nello scorso numero il pittore R. Paoletti rievocava, in un grazioso disegno, la Furlana, come si ballava a Venezia dalle dame e dai cavalieri nel 700. Ecco ancora la Furlana, come la danzano cavalieri e dame nel 1914, dopo che a Pio X è stato attribuito il merito di averla rimessa di moda.

Da *L'Illustrazione Italiana*, Anno XLI - n. 9 - 1° Marzo 1914.
Pag. 205. (Fondo Cofini)

accomiatatisi, se ne andarono meravigliati a raccontare nei salotti romani come il Papa avesse lanciato una nuova danza – la furlana il «ballo del Papa»!.....

Sarà poi vero?... Per lo meno, è ben trovata!

29 gennaio

Spectator.

Lo stesso giorno di pubblicazione dell'articolo parigino di Jean Carrère! (Anche se datato 29 gennaio.)

L'articolista in pseudonimo («Spectator») esprime qui un cauto dubbio sull'autenticità dell'aneddoto, riconoscendone solo la tempestività e l'opportunità della trovata, infervorando in quei giorni il carnevale, e non solo romano.

A 21 giorni di distanza, *L'Illustrazione italiana* torna sullo stesso argomento con lo stesso articolista, con la stessa rubrica e con la stessa pagina, non preoccupandosi più di stabilire la veridicità dell'aneddoto, anzi dandola di sfuggita quasi per scontata, ma bensì informando i lettori dell'affermazione "nazionale" della "nuova furlana", nonché dell'affermazione internazionale. Notare in particolare uno dei curiosi responsi a Milano sul referendum tra "furlana" e "tango", per cui la prima danza vince, non tanto in quanto "danza del Papa", quando perché "ballo italiano", "ballo nazionale".

Ecco uno stralcio dall'articolo del settimanale 22 febbraio 1914.

La Furlana di Pio X....

E la furlana in breve ora, col qualificativo di «ballo del Papa», corso per i saloni romani, fu accolta dai saloni parigini: si vide immolato il tango nelle sale dei balli pubblici; e qui a Milano in uno dei più mondani ritrovi notturni vi fu appunto un referendum curioso nel quale la furlana riportò sul tango piena vittoria: la maggioranza delle schede disse: furlana: alcune aggiungevano: «perché l'ha consigliata il Papa»; altre molte: «perché è il ballo italiano»; «è ballo nazionale».

Così il turbinio danzante del Carnevale del 1914 si va epilogando in un gaio trionfo nazionalista, ispirato da Pio X;.....

18 febbraio

Spectator.



La Furlana al "Circolo Familiare" di Udine.

Da *L'Illustrazione Italiana*, Anno XXI. - n. 10 - 8 Marzo 1914. Pag. 236. (Fondo Cofimi)

Degna del nome, la rivista pubblica a tutta pagina, in prima pagina, proprio in questo numero 22 febbraio 1914, una deliziosa illustrazione in bianco e nero, disegnata da R. Paoletti e sottotitolata "La Furlana come si ballava nel '700 a Venezia", presentando in realtà uno «strano» passo di coppia da «figure» attinenti la originale furlana.

Due giorni dopo, l'organo di stampa vaticano, *L'Osservatore Romano*, fa sentire il suo monito in un lungo articolo di prima pagina, di cui riporto uno stralcio:

Per la pubblica decenza e per la dignità di stampa

La stagione carnevalesca che ora volge al tramonto può ben fornire argomento ad un articolo serio, tanto più serio in quanto ad essa si è voluto dare in quest'anno un carattere più spinto di mondanità, nel senso più scapigliato e più indecente della espressione.

Di questo eccesso e di questa sconvenienza volle dare il segnale fra noi un giornalista straniero con una trivialità in veste aristocratica inventando una frottola, quanto stupida (sic!) altrettanto indecente, per la quale si mescolava alla cronaca di nuovissime danze lascive, ciò che v'ha di più augusto sulla terra e di più venerato. Malgrado le ripetute sollecitazioni che ci venivano da varie parti rivolte da persone egregie scandalizzate e nauseate per quella indecente gazzarra, ci rifiutammo di pronunziare allora parole che potevano aver l'aria di una smentita, alla quale la dignità nostra ed il rispetto verso i nostri lettori si ribellavano.

Ma se tacemmo allora di quella insulsa storiella, della quale eravamo ben certi avrebbe fatto giustizia il buon senso del pubblico intelligente, non possiamo tacere intorno a certi strascichi vergognosi di quella fiaba, e intorno a quella nuova e più intensa rifieritura di mondanità licenziosa alla quale la sconcia invenzione doveva far fornire lo spunto, servendo quasi ad essa di preparazione, accreditando e popolarizzando costumanze pagane, e abbassando perciò sempre più il livello della serietà ed anche della moralità in ogni classe sociale.

.....
Lascino alla coscienza elastica di certe imprese l'organizzazione di simili feste, lascino a certi impresari poco scrupolosi l'aprire le



La famiglia di Pio X residente a Riese.

Da *L'Illustrazione Italiana*, Anno XLI, - n.35 - 30 Agosto 1914. Pag. 205. Nell'articolo "La morte di Pio X".
(Fondo Cofini)

porte dei loro teatri, avvezzi purtroppo alla quotidiana rappresentazione scenica del vizio e della depravazione, alla lubrica speculazione di una immoralità ritratta dal vero e vissuta, e soprattutto rifuggano dal porre il vizio e la sfrontatezza sotto l'egida della pubblica stampa, a cui spetta, e almeno dovrebbe spettare, una missione educatrice e moralizzatrice, e non permettano che il ministero nobilissimo della penna abbia ad epoca fissa ad abbassarsi fino all'ufficio, forse più lucroso, ma tanto vergognoso e degradante, dei conduttori delle case da the.

.....
....È un rapporto purtroppo di decadenza e di pervertimento di cui una parte della stampa va dando saggio nel nostro paese, quando col venir meno al rispetto dovuto alle cose più auguste e venerande, quando col favorire e perfino con lo sfruttare le più malvagie tendenze dell'anima popolare.

A.

Ovviamente, non ci si sarebbe potuti aspettare una conferma pontificia sull'autenticità dell'aneddoto, ma val la pena di osservare il «crescendo» polemico di questo articolo di prima pagina, contrapposto al «decrecendo» successive di due corsivi di prima pagina, pubblicati rispettivamente su L'Osservatore Romano di venerdì 27 febbraio e sabato 28 febbraio 1914.

Si legge sul primo, che riporto integralmente:

La «réclame» della «furlana»

Jean Carrère ci scrive per lamentarsi di essere stato da noi violentemente (?) attaccato, nel nostro numero di ieri l'altro (sic!), in cui accennavamo al giornalista straniero che aveva creduto di mescolare alla cronaca di nuovissime danze lascive, ciò che vi è di più augusto sulla terra e di più venerando.

Più che con noi, veramente il corrispondente romano del Temps se la prende con il Corriere della Sera il quale commentando quel nostro articolo, ha preteso di scorgere in esso una riprovazione della vecchia danza friulana; la prediletta pupilla; per favorire la quale ed improvvisarle una buona posizione nella società, Jean Carrère ha creduto senz'altro di porla sotto l'egida dell'autorità e del nome più augusto, colla pretesa per giunta, di fare così a quell'autorità ed a quel nome atto di ossequio e di deferente devozione.

In quanto alle interpretazioni che altri può aver dato alle nostre parole è cosa che non ci riguarda e nella quale non possiamo entrare. In quan-

to poi al «canard» lanciato dal pubblicista francese, qualunque siano state le sue intenzioni sulle quali non vogliamo discutere, ci è sembrato questo, lo abbiamo detto e lo ripetiamo, una gravissima sconvenienza.

L'effetto del resto da esso prodotto col porgere occasione alla pubblicazione di vignette indecenti e scandalose, e col dare maggiore impulso in questa stagione carnevalesca alla mano più accentuata delle danze e delle mondanità, non poteva che ribadire in noi e confermare questa nostra opinione.

Su ciò, se vuole esser sincero, lo stesso Jean Carrère dovrà convenire, e però consideriamo, senz'altro, l'incidente esaurito.

a.

Notare come, fin qui, il nome di Pichetti non sia mai stato neanche accennato (poiché maestro di «nuovissime danze lascive», malgrado egli si fosse peritato, propria con la furlana, di riproporre una danza di coppia «avec courant d'air» fra uomo e donna, cosa che non aveva il tango, in cui uomo e donna ballavano «sans courant d'air» fra di loro: la «furlana» dunque poteva essere tutt'altro, tranne che «lasciva».

Ma leggiamo l'ultimo corsivo a riguardo, pubblicato il giorno dopo, ovvero sabato 28 febbraio 1914, sull'organo di stampa vaticano, sempre in prima pagina. E lo riporto qui, anch'esso integralmente.

Incidente chiuso

Jean Carrère ci scrive di nuovo per dolersi con noi che, in luogo di pubblicare la sua lettera, abbiamo ad essa risposto col nostro articoletto di ieri sera, nel quale chiamavamo «canard» la notizia da lui pubblicata nel Temps, e che prima di lui, così esso ci scrive, era stata pubblicata dal suo collega ed amico il principe di Carini, corrispondente romano del *Matin*.

Esso ci dice di stupirsi e di dolersi nel veder qualificata di canard una informazione raccolta da fonte che assicura autorevolissima e ci prega perciò di dare pubblicità alla sua lettera «considerandola come una protesta ed una giustificazione dell'opera di un giornalista ingiustamente attaccato nella sua probità professionale».

Ora, di questa noi non abbiamo mai inteso di dubitare, e neppure vogliamo mettere in dubbio, poichè esso ce ne assicura tanto esplicitamente, la sua buona fede nel divulgare quella notizia. Ma in tal caso, nè esso potrebbe sfuggire ad una patente di ingenuità nè per questo la notizia stessa verrebbe a prendere il carattere che abbiamo e creduto di at-

tribuirle e che non estante la replica del collega, sentiamo il dovere di mantenere.

E dopo ciò, per parte nostra davvero, l'incidente è definitivamente esaurito!

a.

Salta qui evidente l'ulteriore marcia indietro rispetto al primo intervento censorio di martedì 24 febbraio: viene infatti riconosciuta la professionalità del giornalista divulgatore, la sua buona fede; il corsivista vaticano si arresta su un «doveroso» mantenimento di posizioni, seguito da una frase esclamativa di accelerata chiusura del «carteggio».

Ora, non interessa in questa sede indagare su altri documenti che comprovino o meno l'aneddoto pontificio, poiché è più avvincente focalizzare l'attenzione su alcuni effetti etnoculturali che la vicenda produsse. Resta il fatto che papa Pio X, al secolo Giuseppe Melchiorre Sarto, nacque a Riese, comune in provincia di Treviso, nell'anno 1835, dal cursore comunale e da una sartina. A quell'epoca la furlana si era già propagata nell'uso popolare, nella riproposizione spettacolare, nella costumanza borghese ed aristocratica delle "dances de salon" e "dances de cour": lungo le provincie della Serenissima, fino a raggiungere i fasti dei carnevali settecenteschi come lo stesso Giovanni Giacomo Casanova raccontò nei suoi *Mémoires*. (Quando nacque Pio X, la provincia di Treviso era annessa all'Impero d'Austria, come Venezia, attraverso il Regno Lombardo-Veneto.)

L'Illustrazione Italiana del 1° marzo 1914 pubblica ancora, in pagina interna, un disegno a tutta pagina del pittore r. Paoletti, stavolta effigante un passo di coppia della "nuova furlana" «come la danzano cavalieri e dame nel 1914, dopo che a Pio X è stato attribuito il merito di averla rimessa di moda". Disegno e stampa, anche nell'attendibilità della riproduzione del passo coreutico, sono effettivamente ben riusciti.

E ancora *L'Illustrazione Italiana*, col settimanale dell'8 marzo 1914, torna infine sull'argomento, riaccennando all'aneddoto pon-

tificio, prendendo atto delle proteste comparse su *L'Osservatore Romano*, e giudicando in definitiva la "fantastica, piacevole storiella" come "geniale invenzione" e nient'affatto "irriverente" nei confronti di Pio X. Accennando poi al successo nazionale ed internazionale che (Francia ed Inghilterra) che nel giro di appena un mese la "nuova furlana" ebbe, allega e commenta un autentico quadro folclorico furlano, ovvero una fotografia di danzatori e danzatrici di originale furlana, proveniente dal "Circolo Familiare" di Udine. Anche se, per l'occasione, avevano riesumato costumi "rietini".

È utile riportare per esteso l'intero articolo, pubblicato stavolta in pagina intera. Il titolo è costituito dalla didascalia della foto.

LA FURLANA AL "CIRCOLO FAMILIARE" DI UDINE

Parliamo ancora un poco della Furlana. Nel Friuli, dove il classico ballo nacque nelle remote età, e dove ha la sua tradizione più bella, sono entusiasti per questa resurrezione, dovuta all'originale spirito di Jean Carrère, il corrispondente romano del Temps, che, infastidito dalla generalizzazione dell'anti-estetico - dice egli - ed esotico tango, inventò la storiella del suggerimento di Pio X ai due giovani patrizi fidanzati romani, e calcolò sull'effetto suggestivo che avrebbe prodotto nel gran mondo l'annuncio di un ballo suggerito nientemeno che dal Papa!..... Sua Santità non aveva suggerito un bel nulla, non ne aveva nemmeno avuto occasione; ed ora l'organo del Vaticano - l'Osservatore Romano - ha formulato una vera protesta contro la geniale invenzione di Jean Carrère, la cui fantastica piacevole storiella non aveva, almeno nella forma, nulla di irriverente, per il Santo Padre.

Tutto questo non ha impedito che la Furlana abbia ottenuto in brevissimo tempo una gran voga. In tutta Italia, nelle sale più aristocratiche come nei ritrovi mondani; e come in Italia, in Francia, in Inghilterra la Furlana - il tipico ballo friulano - ha avuto un'interminabile serie di riproduzioni, più o meno fedeli, più o meno autentiche; così come ha avuto edizioni musicali innumerevoli, rievocanti la musica cadenzata che deliziò i nostri nonni e bisnonni. A questa rievocazione della Furlana furono dedicati negli ultimi due numeri dell'ILLUSTRAZIONE due disegni del nostro Paoletti - la Furlana come la ballavano dame e cavalieri della Serenissima del secolo XVIII, e la Furlana come la ballano ora nei saloni dame e cavalieri del nostro tempo. Quei disegni piacquero moltissimo alle gentili nostre lettrici, come numerose lettere e continue richieste dei numeri ci hanno dimostrato.

Ecco qua ora, non un nuovo disegno, ma un gruppo fotografico originale che illustra anch'esso autenticamente la Furlana. In Udine, la bella ca-

pitale del Friuli, alle porte d'Italia, la Furlana è stata ballata, con la più perfetta osservanza della tradizione locale da graziose signorine ed amabili cavalieri nel Circolo Familiare. L'hanno ballata con tutte le regole, non solo ma vestendo i costumi antichi, belli, caratteristici, pittorici, dei bisnonni, rietini. Quella danzante rievocazione folcloristica ebbe un successo entusiastico, ed a ricordo di essa ballerine e ballerini formarono il grazioso gruppo fotografico che adorna questa pagina.

Ecco, ora ormai scattate l'interesse dei detentori della «vera furlana» ad entrare nel merito, anche sulla stampa, per ricordare, vivificare ed apportare nuove, ulteriori ricerche sulla loro antica danza!

La "furlana", quindi, aveva compito nel volgere di poche settimane una vera e propria traiettoria «a boomerang», ovvero di «ritorno culturale», poiché, partendo dagli studi carnevaleschi di Enrico Pichetti sui passi originali, si era trasformata, come asserisce lo stesso coreografo, in "nuova furlana" variata con passi di "valzer", si era diffusa e, giungendo notizia nelle originarie terre, aveva ripreso vigore, rispettando, da un lato, l'antica coreografia, dall'altro, «informandosi» della nuova riproposizione «variata».

A qualche giorno di distanza dalla presentazione romana di quel mercoledì 2 febbraio 1914, sul giornale *La Patria del Friuli* comparve una breve rassegna di locali opinioni sull'autoctona furlana: nei numeri dell'11 al 16 febbraio 1914! Riservandosi qualcuno degli autorevoli cultori la pronuncia sulla veridicità dell'aneddoto pontificio, altresì testimoniano, non tutti, come realmente ci si ricordasse nel secolo XIX della furlana: alcuni attribuendole ascendenza con "La Slave", altri con "La Ziguzaine", altri ancora con "La Staiare", parlando, a volte di provenienza, a volte di somiglianza coreutica. In particolare, P.G. Molmenti la collaziona addirittura con la "tarantella", ascrivendola in tal modo alla tipologia delle "danze di possessione", a volte dette "danze estatiche", appartenenti comunque all'area etnoculturale mediterranea.

Ecco quindi una ricerca che ci permette di correlare in qualche modo la "furlana" con la tradizione coreutica romana, anzi romanesca, che prevedeva la pratica della "tarantella"! Oltre al presunto

episodio, per cui tradizione coreutiche friulane furono esportate in Roma grazie ad una papa di Riese, in provincia di Treviso! (Per nota di cronaca, e per considerare un altro «effetto di ritorno», Riese dal 1952 ha cambiato denominazione in Riese Pio X.)

L'area di diffusione della "furlana" abbracciava tranquillamente province venete, in quanto dall'annessione del Friuli alla Serenissima, avvenuta dopo il 1420, il "ballo furlano" e la "furlana" poi si praticarono e si diffusero nell'area lagunare veneta e nelle province, attraverso l'insediamento a Venezia di comunità "furlane", organizzate in cosiddette "Scuole".

Le opinioni su *La Patria del Friuli* rimarcavano comunque differenze sostanziali tra "nuova furlana" di Picchetti e "furlane" considerate originali: unica cosa che le poteva accomunare era la somiglianza di alcuni passi in quella "nuova" con la "tarantella", alla cui vasta tipologia potrebbe essere ascrivibile un tipo di "furlana originale": quella cosiddetta "veneta", veloce, in 6/8. E questo secondo quella ipotesi di correlazione suaccennata.

Oltre alle digressioni scritte, comparvero nei primi mesi 1914 anche ricostruzioni musicali e coreutico-musicali: ad esempio attraverso le ricerche di Giovanni Battista Marzuttini, il quale pubblicò a Lipsia, il 27 febbraio 1914 *La vera Furlana nelle sue Due Forme Originali (con le Teorie)*, per i caratteri della casa editrice musicale C. Schmidl, in cui vengono presentati insieme musica e «figure» (descritte e fotografate dal vivo) de 'La vera furlana (ziguzaine)' e de 'La Furlana (veneta)'. La versione musicale è per pianoforte.

Altra interessantissima pubblicazione musicale-iconografica fu *La Furlana autentica esumata a Cividale antica capitale del Friuli del Maestro Bidas vissuto sul finire del 700*, in riduzione per pianoforte a cura dell'editore Ettore Zanuttini in Cividale del Friuli.

E così via... nel Nord-Italia, in altre zone dell'Italia, all'estero «infuriò» la moda della furlana, con l'effetto che alla sua «riproposta» etno-coreutico-musicale si cimentarono non solamente attendibili e coscienziosi musicisti e/o maestri di ballo, ma pure musicisti dilettanti e musicisti "de salon" e "de caffè", i quali, con tutto il ri-

spetto per la loro arte «intermedia» non sentirono eccessivamente il bisogno di conoscere e di fondarsi su documenti originali.

Il musicologo francese J. - L. Écarcheville parla di circa 150 esempi di “furlana”, nati, e rinati in quell’anno! Lui stesso cita le parole da *La Patria del Friuli* dell’11 febbraio 1914 nel suo saggio ‘La Forlane’ ne *La Revue Musicale*, X, 1914:

«... tutti parlano e dissertano sulla furlana, ma nessuno sa che cosa precisamente essa sia. Nel Friuli pare certo che non se ne sa nulla... A meno che la nostra slave, per esempio, non sia passata nel secolo XVIII a Venezia sotto questo nome di “furlana”, indicando così la sua origine e che di là non si sia sparsa nel mondo per conquistare l’immortalità grazie a Rameau, a Ponchielli... e a Pio X».

Si allude naturalmente alla settecentesca ‘Forlane’ nell’“acte de ballet” *Les Sybarites* (1757) di Jean-Philippe Rameau, ed alla ‘Furlana’ nel dramma musicale *La Gioconda* (1876) di Amilcare Ponchielli.

Ho rintracciato, ed in qualche caso «riscoperto», un certo numero di brani «a furlana», tutti comparsi nell’anno 1914: sono musiche a ballo in doppio pentagramma per pianoforte (lo strumento trascrittore, riproduttore e rievocatore per eccellenza!) alcune corredate dalla «teoria per la danza» e da iconografie e addirittura fotografie dimostrative!

1 *La Furlana Veneziana*, Teoria del prof. E. Pichetti, Musica di A. Caccialupi, Hachette & C. ie, Librairie-Éditeurs, Boulevard Saint-Germain, 79, Parigi.

2 *La Furlana autentica esumata a Cividale antica capitale del Friuli del Maestro Bidas vissto sul finire del 700*, Riduzione per Pianoforte, Ettore Zanuttini, Cividale del Friuli.

3 *La Vera Furlana nelle sue Due Forme Originali (con le Teorie)*, di G.B. Marzuttini, Lipsia, C. Schmidt 1914.

4 *Furlana, Danze sui motivi popolari Friuliani* dei maestri Giacomo Mrino-Edoardo Sassone-Italo Franco, per Pianoforte, Casa Editrice, Madella, Seste S. Giovanni, 1914. (Ne contiene ben 10!).

5 *La Furlana (Danse ancienne du Friuli)*, Théorie par le Prof. Harry Neuland, Musique par Nicoleta Meleti, Piano Seul, Carisch & Jünichen, Milan.

6 *La Furlana dell’Ottocento*, musica di G. Casellati-A. Trombini.

7 *Furlana* per pianoforte di F. Giuseppina Sillani, Giacomo Cocchi-Firenze.

8 *Bella Venezia, furlana* pour piano (par) Antoine (Antonio) Barbirolli, Heugel et C. ie, Paris 1914.

9 *La Furlana dei Gondolieri, Danse Vénitienne* pour piano (par) Edm. Filippucci, Paris Enoch et C. ie 1914.

10 *Le Tombeau de Couperin, suite* pour piano (par) Maurice Ravel:

Prélude

Fugue

Forlane

Rigaudon

Menuet

Teccata

Paris, Durand & C. ie, 1918.

(ma furono composti fra il 1914 ed il 1917).

‘Forlane’ di M. Ravel si ispira al modello settecentesco di questa danza modello musicale e coreografico, che tanta voga ebbe presso l’aristocrazia e l’alta borghesia francese: ci è stato fedelmente tradamandato attraverso la trascrizione dei passi con annessa notazione musicale: vedi i trattati *Chorégraphie eu l’Art d’écrire la Dance* (1700) e *Recueil de dances* (1704) di Raoul-Auger Feuillet, e *Abrégé de la nouvelle méthode dans l’art d’écrire eu de tracer toutes sortes de dances de ville* (1725) di Pierre Rameau.

Quindi, per quanto avvenne in quell’anno 1914, si ebbe un effetto culturale di «ricognizione» sul patrimonio passato, sia etnico, sia storico, sia di «costume» onde riproporre una danza anche per l’(allora) futuro «nazionale» italiano. Notiamo infatti che, se il genere “de salon” importava di buon grado danze considerate “esotiche” (tango, maxixe, etc...), i locali “circoli culturali” (vedi il “Circolo Familiare” ad Udine) puntualizzavano i dovuti «distinguo» e cercavano di «ricomporre» quanto si potesse dalle memorie rimaste. Il genere «colto», dal canto suo, pose attenzione alla rivalutazione di quest’antica danza popolare, da quel 1914 e fino ai nostri giorni attraverso un’attenta, ispirata riproposizione e la personale, soggettiva re-interpretazione creativa. Il compositore francese Claude Debussy la ripropose in *Le Bal vénitien, suite* (1929) per 6 strumenti, poi trascritta in varie versioni, il nostro Ildebrando Pizzetti da Parma in *Rondò Veneziano* (1930) per orchestra e addirittura il compo-

sitore americano Elliott Carter la inserì in *Sonata for flute, oboe, cello and harpsichord* (1952. Solo per citarne alcuni.

L'effetto «di ritorno» di cui la "furlana" godette non solo operò «a macchia d'olio» in Italia ed all'estero nel tempo di poche settimane, non solo permase nei successivi anni, ma segnò anche la strada per la «coltura» contemporanea di quest'antica forma musicale, interculturalmente e fra livelli di una stessa cultura: i percorsi di tradizione, riproposizione, ri-creazione e diffusione a ritorno della «furlana» assisteremo, ed assistono, a continui passaggi attraverso ambiti etnici, ambiti «intermedi» (di feste, di spettacolo, "de salon"), e «colti»... e così via, fino a ridelineare diacronicamente e sincronicamente uno dei fenomeni coreutico-musicali italiani più caratteristici lungo la storia della danza, della musica, del costume e delle tradizioni: e questo fenomeno culturale si chiama appunto "furlana".

Chi avrebbe previsto che, da un più o meno accertato episodio avvenuto nelle auguste sale pontificie, e dal seguito predetto nelle patrizie e borghesi sale romane, sarebbe risorta una tale dignità etnomusicale e coreutica da parte di autentiche comunità friulane e venete, conscie unicamente di poter vantare un rinomato passato «a ballo»? Occasione per la riscoperta e per la resurrezione di sedimentati fenomeni di vita popolare può prevenire anche da un mondo «aulico» ad essa assai distante, grazie all'imprevedibile, sorprendente, incontrollabile interazione fra essi.

Vedi infatti quali sono i tre «protagonisti» che, direttamente e indirettamente, hanno determinato questo «attimo» di storica interazione: un'antica danza, una comunità etnica, un papa. Tutto complementato poi dalla partecipazione, più o meno diretta, di personaggi più o meno secondari, sostenuti dallo scenario quotidiano della vita mondana (e non): quello tipico della cospolità città Roma.

MARCELLO COFINI

Proposta di piante profumate protagoniste nei giardini romani

Potrebbe risultare interessante l'esito di un referendum per contare i voti di quei «giardinieri» che accettano un giardino senza profumi. L'iniziativa potrebbe anche stimolare interesse per la progettazione di giardini con prevalente presenza di fiori e/o foglie profumate.

È opportuno ricordare che una norma, non scritta ma imperativa, richiede che il titolo di un libro (tanto più di un articolo) debba essere conciso e presentare il contenuto in termini succinti, essenziali (il nostro è considerato già troppo lungo). Forse, per chiarire concetti omessi ed incoraggiare i dubbiosi, potrà valere la seguente metafora posta in forma di quesito: «Vi piacerebbe indossare abitualmente vestiti, cravatte, scarpe identiche a quelle del vostro vicino?» Eppure sono parecchi i piccoli giardini «fotocopiati». Uscendo dalla metafora tenterò una risposta senza sottintesi.

Il giardino di piante profumate si differenzia da quello tradizionale soltanto nel profumo come componente d'obbligo; non impone disponibilità di superfici di terreno molto grandi o molto piccole; non impone l'ostracismo ai tradizionali alberi e arbusti da giardino purché ambientati separatamente.

Qualche dubbio potrebbe suscitare il significato che il titolo attribuisce ai giardini romani; in questo caso, il riferimento riguarda la situazione climatica di Roma e dintorni.

Oggi, numerosi sono i vivai forniti di piante erbacee o legnose in possesso non soltanto del requisito del profumo ma anche di taglia adatta allo spazio che verrà loro destinato; sia che esso misuri pochi o molti metri quadrati.

Lo spagnolo romanizzato Marco Valerio Marziale (40-102 d. C.), pungente polemista, biasima in un suo epigramma coloro che chiedendo rose in pieno inverno violavano il normale comportamento della natura. Il nostro scopo, invece, è di esaltare quanto la natura ci offre.

La prevedibile disponibilità delle piante adatte presso i vivai non esclude l'utilità di ripetuti sopralluoghi per acquisire una migliore cognizione a conferma o rettifica di scelte precedenti e completare le informazioni sui caratteri fisico-chimici del terreno nel quale verranno coltivate, dell'acqua e sull'adatta esposizione. È consigliabile la preventiva conoscenza almeno della reazione chimica del proprio terreno; a tal fine i negozi di articoli per il giardino offrono piccole confezioni predisposte per la misurazione dell'acidità e dell'alcalinità (pH). È probabile che un'attenta informazione possa evitare l'errore di acquistare piante apprezzate soltanto per «sentito dire» forse con esigenze totalmente diverse da quelle disponibili per clima e suolo: mai rododendri o gardenie in terreno arido, calcareo o assolato!

Qui di seguito, viene suggerita una selezione di piante che, esemplificativamente, posseggono apprezzabili doti di adattamento; vi si troverà: qualche cenno colturale, la denominazione ufficiale, il nome comune (se di larga diffusione), il paese d'origine e brevi note esplicative delle caratteristiche più evidenti in ciascuna pianta.

Perfino l'ordine alfabetico che la pone ai primissimi posti sembra voglia prediligere l'*Acacia farnesiana*! esotica pianta che da cinque secoli conquista, ogni anno, con i suoi fiori il cuore dei romani-romani.

Infatti, tra Roma e la Gaggia (*Acacia farnesiana*) esiste un antico rapporto affettivo che si riallaccia all'uso, ormai scomparso, dell'innamorato che regala alla sua bella i fiori di Gaggia da lui stesso colti sfidando le aguzze spine dei rami mentre protegge i fiori da maldestri contatti che sciuperebbero lo sferico disegno delle profumatissime, piumose ciliegie d'oro. Ogni anno, a Gras-

se nel retroterra della Riviera francese, da fine agosto ad ottobre, si fa incetta di oltre mille chilogrammi di fiori di Gaggia; questi trattati con solventi volatili raggiungono il primo stadio di lavorazione che li porterà mediante attente miscele ed una serie di trattamenti, all'autentica «essenza»; materia prima per produzioni di profumi e fissativi di grande rinomanza.

Nella memoria di molti romani la Gaggia è, forse, ancor più legata al ricordo del giovanile mazzolino, testimone di felici storie d'amore, primo approccio che si concludeva con la tipica stornellata dove «Gaggia» faceva rima con «passione mia».

Roma riconosce alla Gaggia una particolare cittadinanza onoraria. Il Cardinale Alessandro Farnese che alla fine del 1500 aveva inaugurato la villa di Caprarola, fastosa opera del Vignola dove architettura, giardini, fontane e scelse gareggiavano in bellezza, aveva subito trasferito analogo interesse alla trasformazione in grandioso giardino (*Horto Farnesiano*) gran parte del Colle Palatino.

Accadde che, nei primi anni del secolo successivo, il Cardinale ricevette in regalo da Santo Domingo alcuni semi di un alberetto che produceva fiori di singolare aspetto ed assai profumati; furono messi a dimora al Palatino e, nel settembre 1611, fiorì il primo ed unico esemplare allora presente in Europa. La nuova pianta venne allora denominata *Acacia indica farnesiana*, appellativo per ricordare il casato del mecenate ma anche la lontana provenienza dalle «Indie Occidentali»: L'oggi anacronistico termine geografico, è scomparso.

STELVIO COGGIATTI

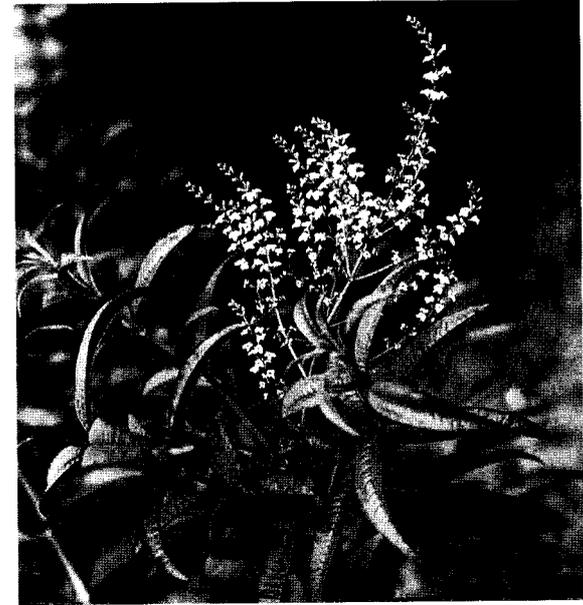
Piante profumate - un pro-memoria

| Denominazione botanica | Nome comune | Origine | Note |
|--|---|------------------|---|
| <i>Acacia dealbata</i> | Mimosa | Australia | Albero con piccole foglie verdi, persistenti, pennate, glauche. Infiorescenze inverno-primaverili tipiche, profumate. Si pota con la raccolta dei fiori. Fioritura precoce. |
| <i>Acacia farnesiana</i> | Gaggia, Cassia | Carabi | Caratteristici fiori singolarmente pedunculati, globosi, gialli, vellutati. Profumo inconfondibile. |
| <i>Aloysia triphylla</i> | Erba Luisa, Cedrina, Limoncella, Citronella | Cile | Vigoroso arbusto spogliante con forte profumo nel fogliame e giovani rami. |
| <i>Amaryllis belladonna</i> | Belladonna | Sud Africa | Bulbi da non piantare in profondità, fioriranno nella terza estate. Ottimi fiori recisi; foglie in nell'estate. |
| <i>Artemisia alba</i> (= <i>A. maritima</i>) | | Indigena | Erbacea perenne, leggero fogliame argenteo, assai aromatico. |
| <i>Calycanthus floridus</i> | Pompadour d'estate | Carolina (USA) | Fiori rosso intenso, profumo caratteristico. Affine a <i>C. occidentalis</i> con fiori a odore di vinacce. Entrambi vigorosi arbusti. |
| <i>Cedrus libani</i> | Cedro del Libano | Monti del Libano | Classica conifera con legno e foglie aromatici. |
| <i>Dianthus</i> specie varie: (<i>plumarius</i> ed altre) | Garofani da giardino | Europa | Il <i>D. plumarius</i> , molto profumato, si espande facilmente. |
| <i>Jasmin</i> (varie specie) | Gelsomino | | A seconda della specie (circa 200), piante legnose (<i>J. sambac</i>) e rampicanti (<i>J. polyanthum</i>) tutte con fiori molto profumati; |

E ancora non trascurare le fioriture invernali di *Chimonanthus praecox* ("Calicanto d'inverno"), le varie specie di *Lavandula* ("spighetta"); le fioriture delle *Lonicera* ("Caprifoglio") dalla primavera a fine estate. Vigoroso o vigorosissimo (in altre specie) arbusto spogliante volubile. Questo elenco esemplificativo si arresta qui: tante sono le piante che, solitarie o disperse; altre, per precedente conoscenza vivono nel nostro ricordo. Se unite in congenerale collezione costituiscono interessante attrattiva.



Acacia farnesiana



Aloysia (Cedrina)



Amaryllis Belladonna



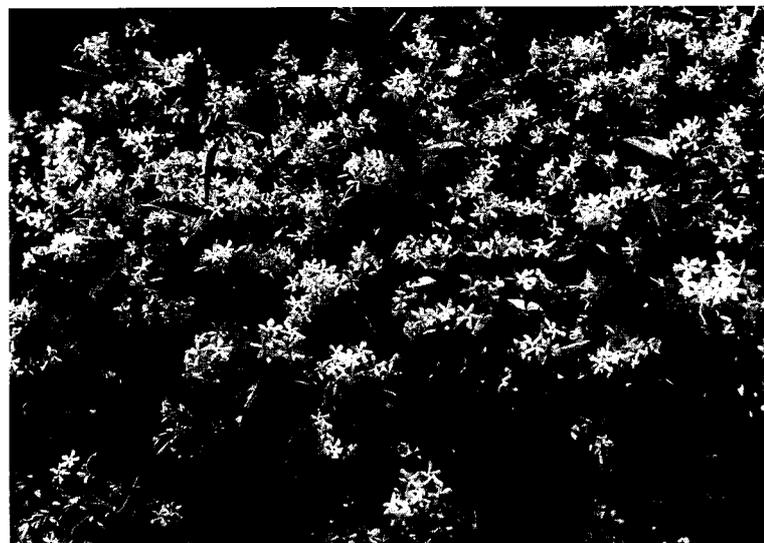
Melangolo (arancio amaro)



Tuberosa



Nerium olandese



Trachelospermum (falso gelsomino)



Syringa chimensis (Lilla)



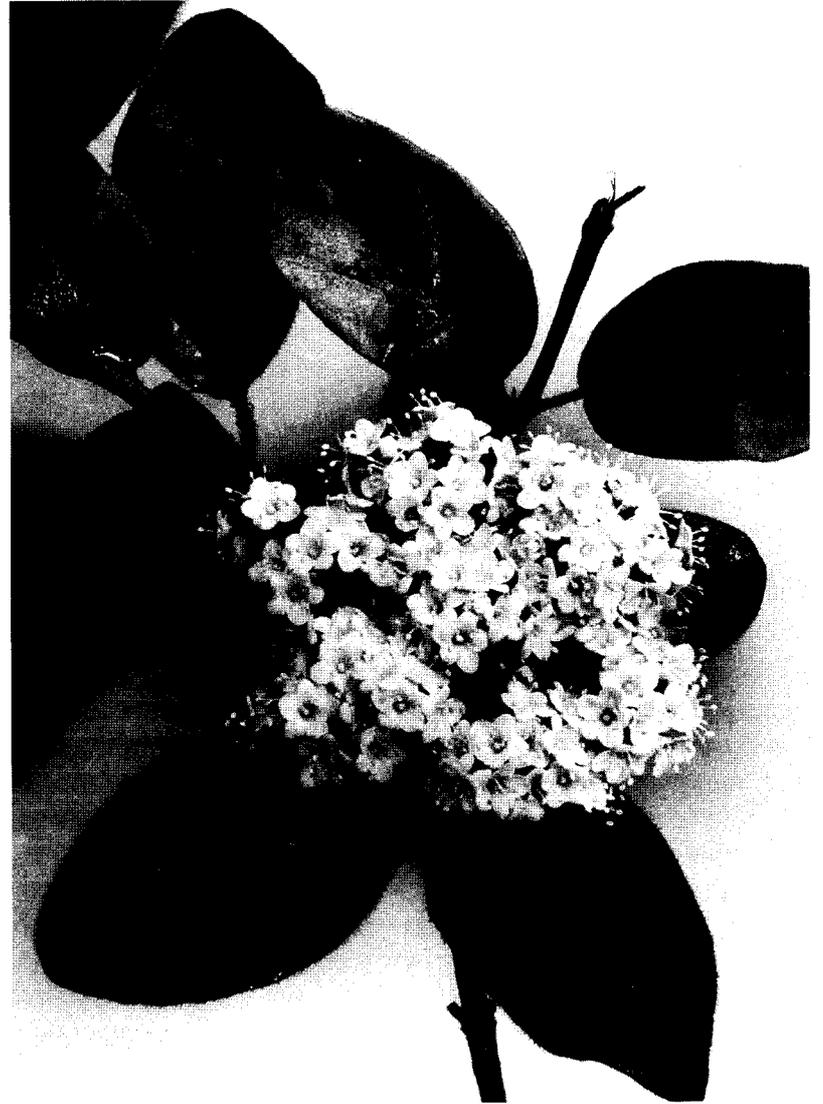
Wisteria sinensis (glicine)



Magnolia grandiflora



Mandevilla Laxa (Manderillea)



Viburum tinus



Nerium Oleander (oleandro)



IL PORTALE DI PALAZZO SCIARRA

Ceccarius dirigente della stampa romana

Il 17 febbraio 1995 sono trascorsi 23 anni dalla morte del mai dimenticato Ceccarius, spentosi a Roma nella sua casa dell'Aventino, il 17 febbraio 1972, a 83 anni. Il trascorrere del tempo consente di misurare in tutta la sua grandezza l'assoluta irripetibilità di un personaggio che ha incarnato lo spirito dell'Urbe, da lui magistralmente interpretato nell'arco della sua straordinaria esistenza. Vi sono uomini che nascono con la vocazione innata di un sentimento, di un'inclinazione, secondo la suggestiva affermazione di Orazio *poeta nascitur, orator fit*. Ceccarius, per l'anagrafe Giuseppe Ceccarelli, sentì la romanità al pari di una componente fisiologica della sua natura, parte essenziale della sua interiorità, in una sintesi perfetta in cui i due aspetti si fondono mirabilmente in un *unicum* di compiuta armonia.

La controprova della validità di questa interdipendenza degli elementi connettivi della sua personalità trovò il suo momento magico nel 1919 quando attuò la decisione, maturata fin dagli anni verdi in cui sedeva nei banchi del glorioso liceo Visconti al Collegio Romano, di scegliere lo pseudonimo di *Ceccarius* per la firma degli studi e degli articoli su quotidiani e periodici dedicati all'amatissima Roma. Latinizzare il nome fu molto di più della apparente civetteria del «nom de plume». Fu un pubblico battesimo, una iniziazione solenne, una divisa spirituale, culturale, civile, un dedicare la vita alla romanità, intesa, accettata, voluta come adesione ai valori universali della Città Eterna, di cui si faceva araldo, paladino, servitore. Ceccarius da quel momento e fino al compimento della sua testimonianza terrena, è stato fe-

dele ad un giuramento mai tradito, che non ammise compromessi, essendo quel vincolo ragione del suo essere uomo.

Nella prefazione alla splendido volume dal titolo «Ceccarius: «Lecture Romane» edito dai benemeriti Fratelli Palombi, che raccoglie una antologia di curiosità, personaggi e avvenimenti della città, libro pubblicato nel 1989 in occasione del centenario della sua nascita, Carlo Pietrangeli ha opportunamente titolato il suo scritto «Una vita per Roma». «Chi potrebbe infatti aver diritto più di lui — sottolinea efficacemente Pietrangeli — ad una affermazione così esclusiva e perentoria?». Giudizio, questo, condiviso da tutti, da chi ebbe il privilegio di frequentarlo e di godere della sua amicizia, da quanti lo apprezzavano attraverso la lettura delle sue pagine giornalistiche, dall'opinione pubblica che seguiva con ammirazione le battaglie di cui era vessillifero a difesa della dignità della città *caput mundi*.

Pochi come lui hanno avuto la ventura di identificarsi con l'idea di Roma, praticata come una religione, per la suprema sacralità dei luoghi bagnati dal sangue di Pietro e dei martiri cristiani, per i valori universalistici espressi dalla civiltà romana, prima, dalla Città divenuta Santa dalla nascita di Cristo, poi, per il messaggio di unità spirituale, verità, amore, che nei secoli ha saputo irradiare nel mondo.

Ripercorrere sia pure fuggacemente la smisurata opera prodotta dal suo ingegno, dalla sua cultura, dalla sua infinita curiosità per la illustrazione dell'Urbe sotto il profilo storico, monumentale, artistico, urbanistico, letterario, folcloristico, sarebbe temerario. La «Strenna dei Romanisti» che ha avuto in Ceccarius dal primo numero del 1940 un animatore instancabile documenta la vastità dei suoi interessi. Per il «Gruppo dei Romanisti», di cui fu irripetibile presidente dal 1952 fino alla morte, il suo esempio e il suo ricordo sono sprone e stimolo per rinnovare nella concretezza dei fatti, l'impegno per la salvaguardia dell'immagine della Città cara alle genti. Oltre duemila articoli pubblicati a partire dal 1919 sulla *Tribuna*, sull'*Illustrazione Italiana*,

sulla *Nuova Antologia*, su *Roma*, su *Studi Romani*, su *Il Tempo* e sulla rivista, da lui diretta, *L'Urbe*, costituiscono un primato giornalistico difficilmente eguagliabile.

Di Roma conosceva l'inconoscibile, al punto che era considerato un'enciclopedia vivente di cose romane. La sua *Bibliografia romana* in 12 volumi, dal 1945 al 1957, rappresenta una rarità per la completezza di una raccolta di importanza inestimabile. I suoi libri sono divenuti rarità bibliografiche: *Il Marchese del Grillo* del 1926; *La Spina dei Borghi* del 1938; *Strada Giulia* del 1940; *I Sacchetti* del 1946; *I Massimo* del 1954; *I Braschi* del 1966.

Alcuni sono opere monumentali; tutti sono caratterizzati da un approfondimento analitico, da una trattazione esaustiva dei temi, dai quali traspare l'amore che lo legava a Roma, alle sue problematiche, alle grandi famiglie che ne hanno segnato la storia.

È stata un'iniziativa meritoria e lungimirante quella dei familiari, segnatamente del figlio Luigi Ceccarelli, che ha promosso e curato queste «Lecture Romane», un volume tutto da centellinare per la sua godibilità, per la varietà degli argomenti, per la miniera di notizie offerte al pubblico dalla penna prodigiosa di Ceccarius. Per chi non conoscesse il libro, suggeriamo di entrarne in possesso. Dobbiamo essere grati a Luigi Ceccarelli, nostro carissimo consocio del «Gruppo dei Romanisti», di aver fatto una scelta felicissima nella larghissima bibliografia paterna. Sono ventuno scritti, comprendenti personaggi, storia, tradizioni, costume di Roma, integrati da acquerelli, disegni, stampe, fotografie, ritratti, documenti, rivelatori dell'appassionata ricerca di quell'illuminato studioso e collezionista inesauribile del passato dell'Urbe che fu Ceccarius.

Di questa preziosa antologia, a cui gli Editori Fratelli Palombi hanno dato degna veste tipografica, fanno parte anche alcuni scritti inediti, come segnala la bella prefazione di Carlo Pietrangeli: «Conversazioni tenute all'Accademia di San Luca o nelle

riunioni rotariane che non sono state mai pubblicate e che sono interessanti non solo per il soggetto ma anche per il modo di trattarlo così piacevolmente, senza pedanteria». Nel momento in cui da ogni versante si chiede alla scuola di aprire agli studenti orizzonti culturali che servano ad integrare i programmi, sarebbe encomiabile che il Provveditorato agli Studi di Roma proponesse ai Presidi di dotare le proprie biblioteche di questo sussidio, vero scrigno di primizie culturali, tali da infiammare la curiosità e l'interesse dei tanti giovani, desiderosi di penetrare l'incommensurabile patrimonio di una città come Roma, per la cui conoscenza, secondo la lapidaria definizione di Silvio Negro, non basta una vita.

Di Ceccarius si è scritto e parlato moltissimo, essendo multiformi i campi in cui si è esercitata la sua ricerca sull'Urbe. Vi è un aspetto, tuttavia, che finora è rimasto in ombra, o, più semplicemente, è passato sotto silenzio, assorbito, per così dire, dall'attività professionale svolta da Giuseppe Ceccarelli nei quadri della società ILVA-Altiforni e Acciaierie d'Italia — dove si impiegò al termine della prima guerra mondiale a cui prese parte come ufficiale di fanteria impiegato con il suo reparto al fronte, in prima linea. Nell'ILVA percorse una brillante carriera, diventando direttore dell'ufficio di rappresentanza di Roma fino al 1963. Ceccarius mise a disposizione della Azienda la sua specializzazione giornalistica.

Nel 1951 fu direttore della pubblicazione *Noi dell'ILVA*, rivista aziendale della società, di cui fece un organo di stampa validissimo, per i contenuti, la ariosa impaginazione, le caratteristiche editoriali. La sua pubblicazione si segnalò come modello di giornale che svolgeva la duplice e complementare funzione di dare, all'esterno, l'immagine della società e, all'interno, d'interessare i dipendenti alla vita organizzativa della comunità di lavoro, in un sapiente intreccio di commenti, notizie, resoconti, cronache dell'Italia e del mondo. Il direttore Giuseppe Ceccarelli si rivelò nocchiere capace e sicuro; i riconoscimenti vennero



Ceccarius nella biblioteca della sua casa all'Aventino (1959)

puntuali. Dal 1958 al 1967 fu presidente dell'Associazione Italiana della Stampa Aziendale; dal 1962 al 1965 fu vice presidente della Federazione Internazionale della Stampa Aziendale.

È in questo scenario professionale, che si situa il Ceccarius di cui le biografie tralasciano il *cursus* da lui occupato, che non fu né minore per rilievo sociale né breve per durata temporale. Intendo soffermarmi sugli incarichi elettivi da lui ricoperti nella sua qualità di membro dell'Associazione della Stampa Romana, quale iscritto all'Albo dei Giornalisti, Elenco Pubblicisti. Del Ceccarius rappresentante sindacale posso parlare in prima persona perché fu mia personale iniziativa coinvolgerlo nella vita dell'Associazione dei giornalisti romani, l'organismo glorioso sorto a Roma nel 1877.

Nelle elezioni del 1953 per il rinnovo degli organi statutarî dell'Associazione Stampa Romana fui promotore di una lista di

giornalisti pubblicisti. Fui eletto nel consiglio direttivo dell'A.S.R., che allora aveva sede a Palazzo Marignoli, al primo piano dell'edificio sopra il Caffè Aragno, in via del Corso. In questa veste di sindacalista conobbi Ceccarius, diventandone estimatore ed amico. Alle elezioni successive lo portai candidato al direttivo del Circolo della Stampa, dove riuscì con larga votazione. Nel biennio 1958-60 Ceccarius, unitamente al compianto vice presidente Giuseppe Luongo, ed al sottoscritto, rappresentò i pubblicisti nel consiglio direttivo dell'Associazione della Stampa Romana, presieduto dall'indimenticabile Vittorio Zincone. Del consesso facevano parte colleghi Romanisti illustri quali il carissimo Ettore Della Riccia, e gli altrettanto stimati Enrico Santamaria e Vittorio Ragusa, questi ultimi purtroppo scomparsi, e la cui memoria è viva nel nostro rimpianto.

Con Ceccarius si instaurò un sodalizio strettissimo fatto di sintonia spirituale, di adesione ad una comune visione della vita basata su rispetto, serena valutazione dei problemi, serietà, coerenza, misura ed equilibrio nei giudizi sugli uomini e le cose. La mia natura anticonformista, battagliera, pronta alla denuncia dinanzi a posizioni discriminatorie ai danni dei pubblicisti, trovava un filtro nella sua bonarietà, nella sua propensione al negoziato, nei suoi tentativi di comporre le divergenze senza asperità o rotture traumatiche. Ceccarius diventava intransigente quando vedeva che alle proposte accomodanti si rispondeva alzando un muro, forti i professionisti di uno statuto che attribuiva loro la maggioranza in tutti gli organi associativi. Non alzava la voce, ma sapeva essere deciso, tagliente, perentorio. In più occasioni ottenemmo risultati insperati, proprio in ragione del contributo di Ceccarius, che era tanto più credibile in ragione di un disinteresse nel difendere le sue impostazioni, talmente esse risultavano immuni da calcoli elettoralistici o da finalità di parte.

Debbo dare testimonianza diretta dell'apporto concreto espresso dal sindacalista Ceccarius in una stagione professionale in cui per i pubblicisti, nonostante parole a profusione e pro-



Ceccarius al Quirinale ha consegnato al Presidente della Repubblica, Antonio Segni, la copia della "Strenna dei Romanisti" 1963. Il Capo dello Stato si sofferma con Antonio D'Ambrosio.

messe mai mantenute, non esistevano spazi per una obiettiva valorizzazione della loro presenza associativa, consistente per il flusso di contributi versati nelle casse dell'organismo, cui non corrispondeva adeguata udienza in sede di accoglimento di pur legittime istanze di adeguamento statutario. Ceccarius ha fatto parte più volte della delegazione della stampa romana nei congressi della Federazione Nazionale della Stampa Italiana. Era conosciuto dai colleghi delle diverse associazioni regionali, intorno a lui negli intervalli del dibattito si formavano capannelli di giornalisti, che rendevano omaggio alla sua autorevolezza di studioso della romanità. Con i milanesi che, scherzosamente, non mancavano di lanciare strali al presunto parassitismo di una città improduttiva per atavico rifiuto del lavoro e del sacrificio, rispondeva per le rime. Erano polemiche agrodolci, frutto

della contrapposizione da sempre esistita fra i «lumbard» laboriosi e i romani scansafatiche. A conclusione di questi scontati colpi di spillo, a puntuale riprova dell'inconsistenza di accuse e rilievi pretestuosi, alla ripresa dei lavori congressuali, i delegati romani, con Ceccarius in prima fila, rientravano in sala, mentre diversi colleghi meneghini si disperdevano verso più gratificanti impieghi di un tempo sottratto così ad un impegno ben preciso.

La presenza di Ceccarius nel consiglio direttivo dell'Associazione della Stampa Romana non si limitò alla sola gestione dei problemi sindacali della categoria. Nel 1959 l'allora Sindaco di Roma, Urbano Ciocchetti, tenne a battesimo, esattamente il 21 ottobre, nel salone delle feste di Palazzo Marignoli, il Premio Giornalistico Internazionale «Città di Roma», iniziativa proposta da Enrico Santamaria fin dal 1955, a testimonianza della sensibilità del popolare «Righetto» verso la Città Eterna e della sua fedeltà al nucleo dei fondatori dei «Romani della Cisterna» a cui apparteneva, che nel 1929 si riunivano nel ristorante traste-verino per parlare di Roma e dei suoi problemi. Di quell'eletta schiera di autentici innamorati dell'Urbe facevano parte Jandolo, Ceccarius, Mastrigli, Petrolini, Trilussa, Santamaria ed altri ancora. Dai «Romani della Cisterna», fra il 1933 e il 1934 germogliò il «Gruppo dei Romanisti», la cui vitalità e validità sono testimoniate dal suo consolidato radicamento nella vita culturale di Roma, di cui il sodalizio è elemento non secondario. Ceccarius moltiplicò impegno e volontà per sostenere la realizzazione di un progetto, che si sarebbe tradotto nel porre all'attenzione della stampa italiana ed estera la realtà di Roma, senza finalità apologetiche o laudative, ma con l'intento di scavare con senso critico e rigore valutativo, nella dimensione più vera della città, in cui l'umanità ritrova le ragioni della propria esistenza.

Varato il Premio Internazionale «Città di Roma», Ceccarius entrò per unanime indicazione nella prima giuria, presieduta da Vittorio Zincone, e composta da Carlo Belli, Ugo D'Andrea, Leone Gessi, Manlio Lupinacci, Padre Giacomo Martegani, Paolo



Primo piano di Ceccarius nel giorno del suo ottantesimo compleanno. È il 17 febbraio 1969.

Monelli, Cipriano Efisio Oppo, Alberto Spaini, Aldo Valori, Mario Vinciguerra. Il primo concorso del 1960 fu vinto da Fabrizio Sarazani, a suggello della serietà di un premio, che ha svolto una funzione insostituibile per suscitare nel mondo interesse e rinnovata curiosità per Roma.

Fino al 1969, Ceccarius fece parte della giuria del «Città di Roma». È superfluo sottolineare l'apporto fornito da chi era indicato il «principe dei Romanisti» per garantire e incrementare il prestigio di un *certamen* tra i più ambiti a livello internazionale. A ottant'anni compiuti, maturò la decisione di lasciare il suo posto, da lui considerato un servizio reso alla maestà di Roma. Con la sua sensibilità, con il distacco, con la semplicità, con il disinteresse cui improntò l'intera sua esistenza, riteneva di aver portato a termine il suo mandato. Altri più giovani avrebbero dovuto proseguire un impegno, che esigeva disponibilità e sacrificio. Per Ceccarius era inimmaginabile assumere un incarico senza dare il meglio di sé, senza spendersi per il raggiungimento dei massimi risultati, soprattutto quando era in giuoco il nome della Città Eterna.

Ogni anno, in occasione della celebrazione del 21 Aprile in Campidoglio, il Sindaco di Roma consegnava ai vincitori del Premio il consistente assegno, targhe d'oro e d'argento. Ceccarius era doppiamente felice nel giorno del Natale di Roma perchè constatava il successo raggiunto dall'iniziativa promossa dall'Associazione della Stampa Romana, soddisfazione che si completava con la tradizionale offerta al Sindaco stesso, nella sua veste di presidente del «Gruppo dei Romanisti, della prima copia della «Strenna dei Romanisti». Questa gioia si rinnovava nei giorni successivi quando il Presidente della Repubblica, che aveva concesso il suo alto patronato al «Città di Roma» riceveva in udienza al Quirinale il Consiglio Direttivo dei giornalisti romani, i vincitori del premio e la giuria.

Chi scrive era sempre accanto a Ceccarius nel corso dell'incontro ufficiale con il Capo dello Stato. Era per me un privilegio

essere vicino al presidente del «Gruppo dei Romanisti», al giornalista illustre, allo studioso dell'Urbe, il cui primato culturale mi appariva, come in effetti era, un segno distintivo che non perdeva smalto neanche nel palazzo di Papi, Re, Presidenti della Repubblica. Ho impresso nella memoria il sorriso ammirato che gli rivolse il presidente Antonio Segni, quando prese da Ceccarius la «Strenna dei Romanisti». Il Capo dello Stato dimostrò di conoscere la nostra antologia. «La leggerò con la massima attenzione — assicurò il presidente — rivolgendo a Ceccarius espressioni augurali e sincere. L'attività del Gruppo — disse ancora Segni — è una garanzia per Roma».

I ricordi della mia intensa frequentazione con Ceccarius, di una amicizia di cui ho goduto grazie alla sua amabilità, potrebbero continuare a lungo. Fui ammesso nel «Gruppo dei Romanisti» il 21 aprile 1967. In quel tempo le nostre riunioni del primo mercoledì del mese si svolgevano nello studio Tadolini, in via dei Greci, nella vasta sala dove troneggiava una imponente poltrona riservata a Ceccarius. Intorno c'erano sedie e poltrone sistemate dalla signora Candida, amabile e ospitale padrona di casa. Erano riunioni familiari, in cui si parlava sempre e comunque di Roma, delle questioni e dei problemi di una città, che era costantemente al centro dell'attenzione di ciascuno. A conclusione degli incontri, ci lasciavamo con l'immane appuntamento alla successiva riunione.

A 23 anni di distanza dalla morte, Ceccarius continua a vivere nel memore, reverente pensiero del nostro «Gruppo», arricchito dalla presenza del figlio Luigi, che con devozione e amore prosegue l'opera di scrittore e studioso della romanità, secondo l'insegnamento ricevuto dal sfo meraviglioso Padre. Roma ha onorato Ceccarius. Una strada nel parco della Mole Adriana ricorda il suo nome, e la sua qualifica di «Romanista». Se per arcano mistero avesse saputo in vita, che sarebbe divenuto titolare di una via all'ombra di Castel Sant'Angelo, sicuramente avrebbe riso, divertito. Forse l'idea che la sua strada avrebbe fatto da

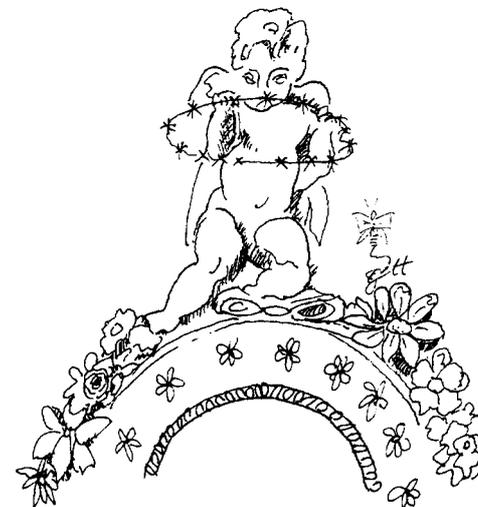
sfondo ambientale alle corse di frotte di bambini a piedi o in bicicletta, mentre le panchine ai lati della zona asfaltata avrebbero dato asilo alle tenerezze di Coppiette innamorate o al riposo di mamme e pensionati, sarebbe stata per lui motivo di intima commozione.

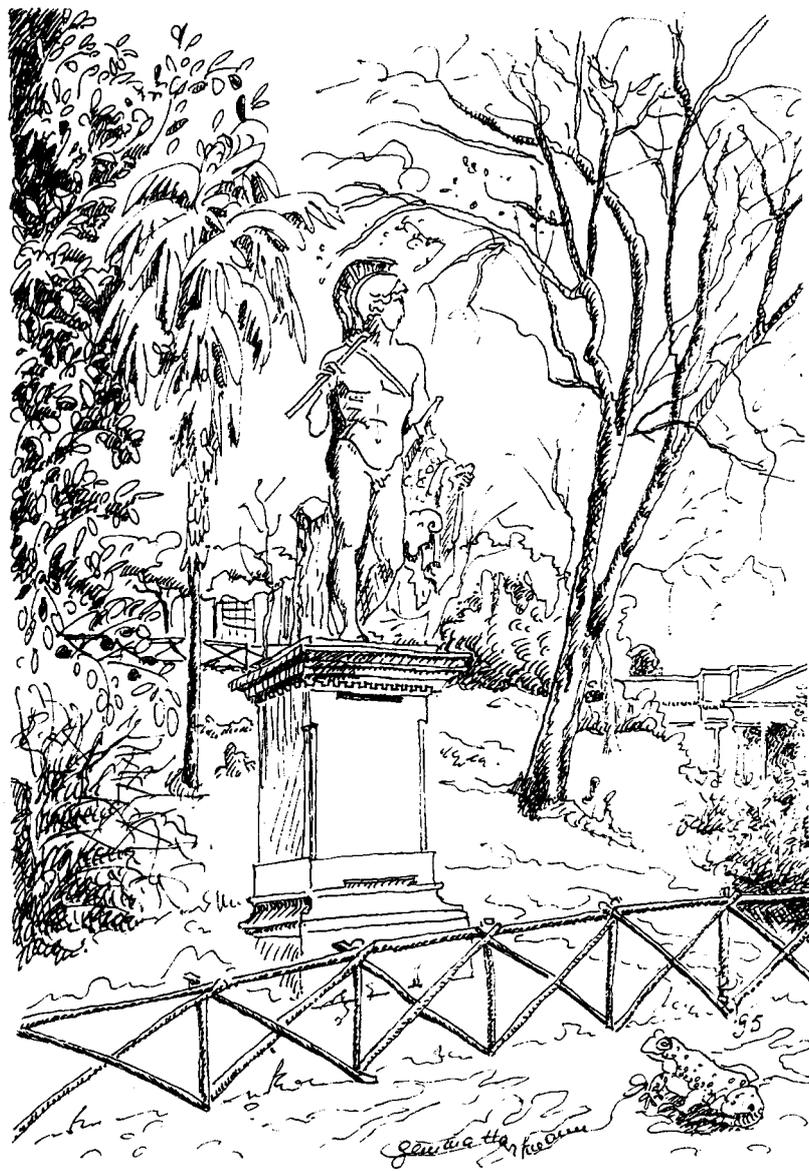
Un ricordo appropriato di Ceccarius che permetterebbe di accostare lo studioso di Roma alle giovani generazioni, avrebbe, a mio avviso, come passaggio obbligato le università. La figura di Ceccarius, la sua imponente acquisizione di un tesoro inestimabile di cultura della romanità, i suoi libri, i suoi scritti, meritano un doveroso approfondimento attraverso una seria, articolata ricerca scientifica, come è, appunto, la elaborazione di una tesi di laurea. In sede accademica, nelle facoltà umanistiche, nei corsi di studio dedicati a Roma, alle testimonianze del suo patrimonio artistico, alle tradizioni popolari, al folclore, con particolare riferimento agli avvenimenti del XVIII e XIX secolo, assegnare ai laureandi una tesi su Ceccarius, su quello che ha rappresentato per la più adeguata comprensione del passato di Roma, sulle sue generose battaglie in difesa dell'integrità dell'Appia Antica, *regina viarum*, per l'istituzione del museo di Roma, prima, e per la sua degna sistemazione, poi, nelle sale di palazzo Braschi, per citare solo alcuni esempi delle sue benemeritenze, andrebbe a merito dei cattedratici.

Va ricordato, al riguardo, che presso la Biblioteca Nazionale di Roma è a disposizione il Fondo Ceccarius, comprendente la sua biblioteca ricca di 3000 volumi su Roma, a cui si aggiungono le collezioni: stampe e disegni, cimeli, autografi, manoscritti, raccolti in LIV sezioni. Vi è, infine — come precisa opportunamente Carlo Pietrangeli, nella già ricordata prefazione al libro «Ceccarius: Letture Romane» — il catalogo a soggetto le cui schede sono ordinate in circa 800 voci, catalogo comprendente anche uno spoglio di giornali e riviste. Si tratta di materiale raro e prezioso, che lo Stato acquisì dopo la morte di chi nel 1965 ricevette in Campidoglio il premio «Cultori di Roma».

Esistono, dunque, le condizioni ottimali per dare un ulteriore apporto alla valorizzazione dell'Urbe, mediante l'utilizzazione degli strumenti culturali frutto del lavoro di Ceccarius nell'arco di una vita di studio. Un contributo significativo potrà sicuramente venire, in proposito, dall'Istituto Nazionale di Studi Romani, di cui Ceccarius fu membro ordinario. Porre la sua peculiare figura al centro di una serie di conferenze, significherebbe rendere omaggio ad un uomo che ha segnato con eccezionale acume, invidiabile alacrità intellettuale, totale dedizione, il campo della ricerca su Roma, con risultati non effimeri.

ANTONIO D'AMBROSIO





Roma due secoli fa

Casucce dal tetto tappezzato di vellutello e finestre albicanti di panni di bucato. Vicoli e vicoletti hanno annientato l'albagia dei *trottoirs* e della doppia fila di obelischetti-réverbères di via della Conciliazione. La spina di Borgo è tornata al suo posto.

La gramigna tenace di viuzze tra il Foro Traiano e il Campidoglio verzica sulla via dei Fori Imperiali e la espunge dalla mappa urbana. Villa Ludovisi è ritornata signora e padrona dei giardini a lei sgraffignati da via Veneto. A piazza Barberini l'olezzo delle rose titilla il naso del Tritone e lo conforta della secolare prigione.

Roma è un paese. Le case succhiano lo stesso humus che satolla il Colosseo, la Rotonda, il Teatro di Marcello e diventano eterne. Centocinquantamila anime affidate alle mani del curato: sempre un'ottima pasta d'uomo, checché ne dica quella linguaccia amara di Gioachino Belli, e si guadagnano puntualmente il paradiso.

Un paese di provincia. Protetto dalla Cinta di mura di Lucio Domizio Aureliano, entra tutto nello sguardo paterno d'un Leone, o d'un Gregorio, o d'un Pio, affacciato alla loggia di San Pietro. L'ombra della Santa Mano, levata alta a benedire, lo percorre come il quadrante di una meridiana e segna l'ora della Fede, della Speranza, della Carità.

Un paese tutto da esplorare, interpretare, narrare e si spiega l'alto zelo letterario dei forestieri. *Carrefour d'Europe*: Goethe, Chateaubriand, Hawthorne, De Brosses, Gregorovius, Stendhal, Montaigne vi nutrono gli stessi pensieri, vi assapo-

rano le stesse emozioni, vi parlano lo stesso linguaggio. Potrebbero affermare con Montaigne: «*Chacun y est comme chez soi*».

Un paese agreste. Vigne, orti, frutteti si affacciano dalla campagna romana a Porta San Giovanni, a Porta del Popolo, a Porta Salaria e insinuano nel giardino delle prime case il tralcio di vite, il viticcio di zucca, il ramo di mandorlo.

Gli artigiani (il facocchio, il bottaro, il maniscalco) si arrocchiano nella piazza: la sega lampeggia al sole, i colpi di mazza si susseguono sul cerchione della botte nascente, spira un sentore d'ugna bruciata.

A San Giovanni dei Fiorentini un viavai di sacchi diretti alla mola issata sul barcone ancorato nel fiume: sacchi di grano all'andata, sacchi di farina al ritorno.

A San Bernardo il barrozzaro dribbla il fontanile rustico e non si fa scrupolo di abbeverare la coppia di buoi alla fontana del Mosè di papa Sisto.

Al Foro di Nerva il fornaro, non bastandogli l'insegna *ANTICO FORNO CASARECCIO*: ha allineato sull'architrave della porta di bottega una sfilza di pagnotte le Colonnacce, fiutando odor di pane appena sfornato, appaiono meno arcigne.

Sboccati, maneschi, riottosi i rappresentanti dei quattordici antichi rioni; ma senza macchia e senza paura. Per sfogare il sovrappiù d'energia cercano ogni occasione: la sassarolata alle Terme di Diocleziano, la gara «a ruzzica» con la forma di pecorino lungo il viale da Villa Medici a Trinità de' Monti, il saltarello a Villa Borghese, l'ottobrata ai Castelli Romani.

Sotto l'atavica infingardaggine del romano «*de Roma*» traspare l'anelito alla astrazione dalla misera realtà quotidiana e affiora una segreta malinconia. Soprattutto la tensione al miraggio di gloria che Bartolomeo Pinelli, *pittor de Trestevere*, ha colto dal vivo eternandolo nell'acquaforte.

MARIO DELL'ARCO

LA SASSAROLATA

Serrato a catenaccio ogni portone
Roma dorme. La notte esce in ciafrelle
appicca ar primo chiodo un lanternone.
La sfida è ar Coloseo, sotto a le stelle:
ce so' tutti li grevi de l'urione:
er vascellaro, er fabbro, er conciapelle.
Come appizza Pinelli, arma la zampa
e li porta de peso in de la stampa.

So' du' partiti, sette contro sette:
Trestevere e li Monti a faccia a faccia.
L'ogna so' ranfe, l'occhi so' saette.
Uno s'acchitta ar muro, uno s'affaccia
da un arco fuor de piommo, uno se mette
vicino ar fusto d'una colonnaccia:
er faraiolo a manca, er sasso a destra
er braccio pronto ar tiro è la balestra.

Come segnale fischia er primo sasso,
un sasso sfiora l'erba, un sasso schizza.
Qua, la rama d'un arbero va a spasso,
là, er piede d'una statuva se spizza.
Ogni sleppa s'accosteno d'un passo
e la battaja subito s'attizza.
Se sveja una campana e co la bocca
impastata de sonno intocca, intocca.

In carzoncini corti e camiciola,
er fongo a pollo sopra ar cirignoccolo
e pe braccia du' macine da mola
er caporione, una sassata e un moccolo
che je fa luce: vola un tufo, vola

una scaja de marmo, vola un zoccolo.
Un artro po' che séguita er Tedeo
manna a fà fotte puro er Coloseo.

A un greve j'hanno rotto er coccialone
e je cola sur collo un filo rosso.
Quello giostra cor braccio a pennolone,
questo se sciacqua er grugno drento ar fosso.
Una botta arintrona su un groppone,
pisciola una ciafrocca, scrocchia un osso,
ma gnisuno se sposta d'un capello:
un artro passo e agguanteno er cortello.

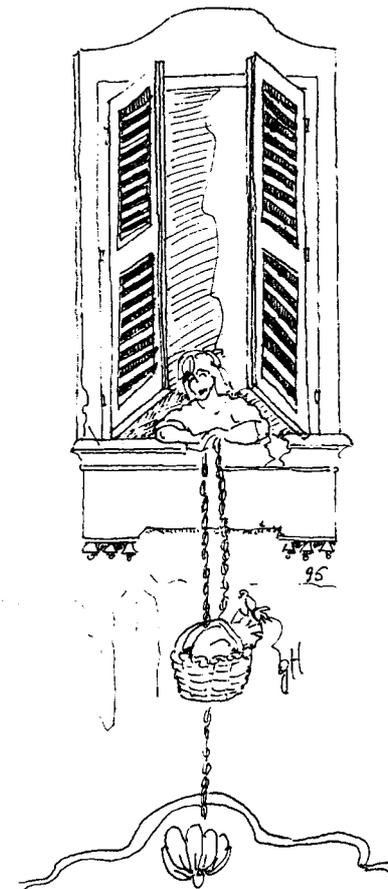
Er tuppe tuppe d'una cacciarella
corre tra l'archi, le muraje, l'orti
e qui, cor cacafoco e la guainella,
come una muta de canacci sciorti
li sbirri. In testa a tutti s'arranchella,
cor dindarolo su du' zeppi storti,
er baricello. Agguanta! Agguanta! Agguanta!
E sopra a quattro gatti so' in cinquanta.

Se sbianca er celo verso er Laterano
e a 'sto punto Trastevere e li Monti
fanno paranza co li sassi in mano.
Nun ce so' più Renella e Tor de Conti,
San Cosimato e l'Arco de Pantano:
c'è Roma e aspetta co li sassi pronti.
Sfrigge e bulle e borbotta, er baricello
pare un tizzo nell'acqua d'un mastello.

Puro li sbirri so' rimasti brutti
e come cani ch'hanno perso l'osso
fanno largo davanti a li margutti.

Solo stavorta tra li Monti e er Fosso
gnisuno ha vinto, ma hanno vinto tutti.
Un mar de nebbia in celo e er sole addosso
e le cuppole pronte a spalla a spalla
come tante cucuzze escheno a galla.

MARIO DELL'ARCO



Il colore di Roma dolore di Roma

Per caso nello stesso 1989, sono state contemporaneamente ritinteggiate a Roma le vaste facciate del Palazzo del Quirinale a Monte Cavallo e la minuscola Casina Rossa di Piazza di Spagna.

Sul più alto dei Sette Colli il primo manufatto; a valle il secondo, appiè della scalinata della Trinità dei Monti: ignare entrambe della coincidenza che per breve tempo le avrebbe apparentate, le due Amministrazioni vorranno, come si vedrà, salvaguardare la perpetuità delle bellissime tonalità, arrossanti ancora le mura dei rispettivi caseggiati. Colori, da doversi far rivivere tali e quali erano, nel pieno del loro antico vigore e fascino. Vedremo se e come ci saranno riusciti!

Di proprietà sovrana l'una e l'altra — la villa rinascimentale cardinalizia rieretta nel 1574 come residenza pontificia estiva, poi reggia italiana dopo il 1870, quindi dal 1947 residenza ufficiale del Presidente della Repubblica; la Casina Rossa, proprietà in Roma della «Fondazione di S.M. britannica KEATS-SHELLEY MEMORIAL HOUSE» — per esse le due Amministrazioni hanno dovuto vedersela, senza sapere l'una dall'altra, con la Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici del Lazio, a difesa di una preferenza soggettiva e di buon gusto, nonché del rispetto di una tradizione da salvaguardare.

Tradizione, seppure più volte dall'uomo violata nel corso dei secoli. (Una prima volta dai marmi d'Augusto, a rivestire i sobri mattoni repubblicani, nel Sei Settecento dalla ricca borghesia romana smarritasi nella vanagloria di un ornato citta-



dino d'importazione). Rosso però tornato sempre alla sua magica supremazia, magari anche con l'aiuto della povertà, segreta amica di ciò ch'è sottilmente bello. E siamo noi adesso a doverlo difendere a fine millennio! «Se il Tevere è biondo, come deve essere, le case di Roma sono rosse...», SILVIO NEGRO, in «Roma, non basta una vita» (Neri-Pozza, 1972).

* * *

Trovammo Roma nell'immediato dopoguerra non troppo stinta. Fu ben presto in mano alla splendida consorteria degli artigiani e dei loro sapienti capomastri, felici di riprendere il familiare e antico, attento, e al tempo stesso bonario lavoro di restauro dell'intonaco e la pratica dell'amatissima tinteggiatura in calce dei manufatti.

L'intonaco è povera cosa, rispetto ai rivestimenti di pietra o di mattoni, a faccia vista. Ma: «... le insule della Roma di Augusto e di Traiano (di nuovo: SILVIO NEGRO!), erano dipinte così e le case romane di ogni secolo sono sempre state così fino a quando gli architetti di casa, già abituati a insegnare al mondo, non si sono scoperti afflitti dal complesso d'inferiorità ed hanno cominciato a diffidare di quanto avevano sempre avuto sotto mano e ad aiutarsi con le labili teorie e le riviste di fuori». Eh, già! il Seisettecento!

Imparai la formula della tinteggiatura in calce. Per invito dei carissimi amici Andrea Busiri Vici e Fabrizio-Maria Apollonj Ghetti — entrambi purtroppo scomparsi, Fabrizio recentemente, li ricordo con tristezza ed orgoglio — ebbi il privilegio di poterne scrivere, in un articolo per la Rivista l'Urbe del novembre-dicembre 1977.

La tinteggiatura in calce:

«Calce cotta in forni preferibilmente a legna, spenta molto lentamente, più acqua e tempera — poca tempera, in modo da non coprire completamente l'intonaco e da creare invece que-

gli effetti di trasparenza e di contrasto che esistono fra vuoti e pieni. Ciò consente agli agenti atmosferici, come l'acqua piovana, di asportare la quantità in sovrappiù di tempera e quindi di colore che è nell'impasto».

L'incanto durò per un buon quarto di secolo, per le case vecchie e per le nuove, poi l'impegno dei bravi artigiani cominciò ad essere dissacrato quando negli anni settanta si scatenarono le armi mercantili per un assalto contro le tinteggiature *in calce*, contro *quel colore* di Roma — «... luce, colore e dono prezioso di Roma» (Valery Larbaud, sulla Rivista FRONTE, 1931) — e le armi furono: il *quarzo plastico*, la *calce idrata*, le *tinte lavabili*. L'impiego di questi obbrobriosi surrogati — subito denunciati dalla stampa romana (L'URBE, in testa!) — è stato doverosamente deprecato dalle autorità competenti, fino a che, però, non si giunse a *convincenti* rivelazioni, nei loro confronti, da parte di qualche multinazionale produttrice fra l'altro anche di coloranti chimici (alcune propagandarono i loro ritrovati ad hoc in apposite conferenze-stampa) e si ebbe così il placet di quelle stesse autorità tutorie per una, due o tre — non so! — di tali «prodigiosi» ritrovati reputati capaci di rivaleggiare — si volle credere — con le splendide tonalità della Roma dorata delle tinteggiature in calce, da secoli esaltate da poeti, da memorialisti, da pittori e incisori italiani e di tutto il mondo, nelle loro opere con le parole o con le immagini. Si è avuto così il secondo assalto, vincente questa volta con maggiore malizia: non pesanti coltri indistruttibili, ahimé di *quarzo plastico* o *calce idrata*, né tinte lavabili per inverso incapaci di resistere alle intemperie, ma sembianze di velature, cioè finzioni: opache, sorde, non intelligenti ma solo astute. Tutti coloranti privi di trasparenza e di comunicativa. Né l'arlecchino, con la policromia, cela le loro rattristanti deficienze.

Non si dovrebbe dimenticare che l'abbandono delle tinteggiature *in calce* è un danno sul piano sociale, poiché viene a mancare e a perdersi un mestiere, per se stesso nobile, foriero

di possibilità d'impiego di mano d'opera, stimolo alla sopravvivenza di un'arte da non lasciarsi morire, anche perché iniziatrice verso altre vie, altre forme di attività e di ricerca non solo nel novero dell'artigianato ma dell'arte pura.

* * *

Al Quirinale, malgrado o grazie alla totale diversità di vedute fra il Palazzo e la Soprintendenza, si è giunti presto all'esecuzione dei lavori. Ne va il merito all'inequivocabile fermezza cortesemente esercitata dall'Amministrazione palatina: Segretario Generale della presidenza della Repubblica, nel 1989, l'Ambasciatore Sergio Berlinguer. In *rosso ocraceo* è stata ritinteggiata la facciata sul lato di Monte Cavallo, ed è in corso l'identica opera per tutto il resto del fabbricato. Quale fosse la preferenza della Soprintendenza, è facile intuirlo: fare del Palazzo del Quirinale lo specchio della chiarissima policroma immagine settecentesca dell'attiguo Palazzo della Consulta.

Se al Quirinale s'era trattato di una procedura di *routine*, resa necessaria da un normale invecchiamento del colore, la situazione alla Casina Rossa era diversa. Al palazzetto settecentesco era in corso l'intero restauro del fabbricato, quasi al suo termine malgrado il ritardo subito dalla prassi burocratica del Comune (v. IL TEMPO del 1° maggio 1988: «... L'amministratore, multato perché la facciata era sporca, *aspettava da tre anni* l'autorizzazione al restauro»). «Chiarita la paradossale vicenda» (sempre IL TEMPO), il *Curator* della Fondazione, Sir Joseph Cheney, aveva molto cortesemente ottenuto che echi e commenti da parte dei corrispondenti della stampa britannica a Roma fossero evitati.

L'approccio con la Soprintendenza fu altrettanto cortese. A convalidare la richiesta per la ritinteggiatura in rosso ocraceo, Sir Joseph mostrò al Soprintendente Vicario per Roma un bellissimo dipinto dei tempi di John Keats — cioè anteriore al

1821 — che confermava l'autenticità di quella colorazione come vetusta (il Signor Cheney sapeva di poterlo affermare sulla base di altri riferimenti storici di sua memoria. Sir Joseph è un letterato. Del resto, il funzionario italiano — uomo di cultura — ben lo sapeva: non solo le buone Guide di Roma (quella del TCI in primo luogo), bensì tante pubblicazioni di grafica e di letteratura narrativa o memorialistica ricordano con predilezione la Casina Rossa di Piazza di Spagna.

Al Soprintendente Vicario non era parsa repulsiva la fedeltà del Comitato italo-inglese della Fondazione al vecchio colore. Il restauro edilizio in atto rese possibile, grazie alle impalcature ancora in opera, che la campionatura del colore fosse presentata su ampia scala, utilizzando l'intera facciata del palazzetto prospiciente verso la Scalinata della Trinità dei Monti, senza limitazione alcuna. La prova d'interesse del Vicario ed il suo amichevole modo di procedere lasciavano bene sperare. Senonché, occorre, ahimé, il sopralluogo del Soprintendente in Capo, a lui spettava l'ultima parola. La visita non tardò, né mancò di un certo interesse. Si stava dunque andando avanti bene. Il verdetto fu invece deludente. «Il colore è bello — furono le prime parole, purtroppo illusorie, ingannevoli: il colore è bello, ma «occorre *acquarellarlo*». Chi si recherà sul posto a vedere si renderà conto che per acquarellare, il Soprintendente intendeva *annacquare*. Rosellina appare ormai già da sei anni la Casina Rossa. Se si pensa però che, considerata dalle Autorità competenti nient'altro che una qualunque delle case comuni a schiera di quel lato della piazza (recentemente «arlecchinate»), la Casina doveva ambientarsi così, non stupirà nessuno di apprendere che la tinta prescelta dal Soprintendente avrebbe dovuto essere il giallo. Ci si può allora rallegrare per lo scampato pericolo!

Un conciliante, benevolo giudizio è stato espresso dal Professor Pietrangeli, invitato da Sir Joseph a recarsi alla Fondazione per prendere visione dei risultati dell'intero restauro del palazzetto. Cortesemente favorevole era già stato il riconosci-

mento per il buon lavoro, fatto conoscere dall'Ambasciatore di Gran Bretagna.

Un punto e a capo va messo all'episodio, con buona pace di coloro che non amano le tinte né confetto, né caramella.

Finalmente, una voce autorevole s'è levata alta a parlare.

Se l'affronto del giallo per la Casina Rossa è stato evitato — di misura — e se un bel giorno a Roma è cominciato a diminuire il numero degli improvvisi, già innumerevoli giallini, verdi pisello, gridelin e perfino veri grigi (vedi quello di piazza Costaguti!), e s'è via via attenuata la dilagante policromia (finalmente un freno, insomma!) a vantaggio — era ora! degli ocracei che s'era voluto rinnegare (l'assenza della loro luminosità e trasparenza è dovuta ormai ai silicati, sostituitisi alle tinteggiature *in calce*), se si può finalmente tirare un sospiro di sollievo a scampo di una ancor più crescente bizzarria cromatica (ben peggiore di quella del Seisettecento) — finalmente un freno, insomma (vedi il caricaturale Arlecchino al posto del Marc'Aurelio sul Messaggero del 27 ottobre 1987 e tanta, tant'altra stampa romana furente) — lo dobbiamo, riconoscenti, a una voce ufficiale che s'è levata, senza farci aspettare ancora, a difesa del Colore di Roma: la voce della massima autorità dello Stato quale espressione nazionale dell'intelletto e della cultura in Italia, l'Accademia Nazionale dei Lincei.

È stato il professor Carlo Pietrangeli ad aver promosso, appena eletto alla dignità di Accademico dei Lincei, un voto acché «le nuove tinteggiature degli edifici di Roma non alterino l'aspetto tradizionale della città quale è stato ormai consolidato da una consuetudine quasi bisecolare e quale è stato anche recepito nell'arte e nella letteratura contemporanea».

MARIO DE MANDATO



Accademia Nazionale dei Lincei

Constatato il sempre più frequente apparire nelle strade e piazze di Roma di tinteggiature inconsuete in colori chiari e chiarissimi:

che tali colori, pur volendo lodevolmente ripristinare tinte sei-settecentesche in edifici di quel tempo, costituiscono talvolta una turbativa per gli ambienti su cui gli edifici stessi prospettano;

che tale sgradevole situazione non potrà essere modificata nemmeno in avvenire trovandosi spesso gli edifici di cui trattasi accanto ad altri che per l'epoca in cui sono stati costruiti non potranno mai adeguarsi, se non con una forzatura, alla cromia di quelli ripristinati;

fa voti

che le nuove tinteggiature degli edifici di Roma non alterino l'aspetto tradizionale della città quale è stato ormai consolidato da una consuetudine quasi bisecolare e quale è stato anche recepito nell'arte e nella letteratura contemporanea;

che pertanto il ripristino delle tinte sei-settecentesche venga effettuato solo in quei casi in cui può essere accettato dall'ambiente circostante, evitando che i nuovi interventi costituiscano una insopportabile e dannosa intrusione; come purtroppo si verifica in parecchi casi.

Il Presidente della Classe di Scienze
Moralì, Storiche e Filologiche

(Prof. Francesco Gabrieli)

Roma, 11 febbraio 1989

Constatato il sempre più frequente apparire nelle strade e piazze di Roma di tinteggiature inconsuete in colori chiari e chiarissimi:

che tali colori, pur volendo lodevolmente ripristinare tinte sei-settecentesche in edifici di quel tempo, costituiscono talvolta una turbativa per gli ambienti su cui gli edifici stessi prospettano;

che tale sgradevole situazione non potrà essere modificata nemmeno in avvenire trovandosi spesso gli edifici di cui trattasi accanto ad altri che per l'epoca in cui sono stati costruiti non potranno mai adeguarsi, se non con una forzatura, alla cromia di quelli ripristinati;

fa voti

che le nuove tinteggiature degli edifici di Roma non alterino l'aspetto tradizionale della città quale è stato ormai consolidato da una consuetudine quasi bisecolare e quale è stato anche recepito nell'arte e nella letteratura contemporanea;

che pertanto il ripristino delle tinte sei-settecentesche venga effettuato solo in quei casi in cui può essere accettato dall'ambiente circostante, evitando che i nuovi interventi costituiscano una insopportabile e dannosa intrusione, come purtroppo si verifica in parecchi casi.

Il Presidente della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche

Roma, 11 febbraio 1989

(PROF. FRANCESCO GABRIELI)

Localizzazione di alcuni paesaggi nella collezione di quadri del Caffè Greco

Quando i Romanisti si riuniscono il primo mercoledì di ogni mese nell'ultima sala del Caffè Greco, il *Salone Rosso*, attraversando diverse stanze passano davanti ai tanti quadri che creano l'ineguagliabile atmosfera di questo storico Caffè. Per alcuni paesaggi il soggetto non è facile da identificare: ad esempio nel caso di alcuni dipinti del tedesco Edmund Hottenroth (1804-1889), a Roma dal 1830 fino alla morte.

Uno di questi quadri, collocato – circa a metà del lungo percorso – nella *Sala Szoldaticz* sulla destra, vicino all'accesso al cosiddetto *Omnibus*, sembra ritrarre una piccola località con chiesa in aperta campagna (fig. 1), ed è quindi indicato solo come «Paese» nel bel catalogo dei dipinti del Caffè Greco¹. Tuttavia, ad uno sguardo più attento, questo paese si rivela essere in realtà il complesso dei SS. Giovanni e Paolo al Celio visto dal Palatino sullo sfondo dei Colli Albani.

A sinistra della chiesa s'innalza il gran campanile incorporato all'alto edificio conventuale, sulla destra in primo piano gli oratori presso S. Gregorio Magno, in lontananza le torri di Porta S. Sebastiano. Questa veduta, che, sullo sfondo dei Colli Albani, lega splendidamente architettura e paesaggio, è stata spesso riprodotta fra il Sette e l'Ottocento, a volte con un'ubicazione più vicina a S. Bonaventura (come in questo caso), o addirittura presso S. Sebastiano al Palatino (Corot), a volte,

¹ T.F. Hufschmidt e L. Jannattoni, *Antico Caffè Greco. Storia, ambienti, collezioni* (Roma 1989), pp. 114 e 220. – Per la traduzione ringrazio Alessandra Ridolfi.

invece, più prossima all'angolo meridionale del Palatino, quindi all'incirca di fronte all'abside dei SS. Giovanni e Paolo, quasi nel proseguimento del *Clivus Scauri*, facendo quindi rientrare nel quadro in primo piano anche gli archi della diramazione dell'Acqua Claudia e, dietro, S. Stefano Rotondo o addirittura il Laterano (Turner). Vi sono comunque vedute simili di Francis Towne (1780), John «Warwick» Smith (1780), Johann Martin von Rohden (1796), William Turner (1819), Camille Corot (1826) ed altri². Ma è tipico di Roma come di nessun'altra città, che un complesso di edifici all'interno delle mura cittadine possa poi suscitare l'impressione di trovarsi di fronte ad un paese in aperta campagna!

Così non va localizzato fuori nella campagna, ma entro le mura cittadine anche l'olio di Hottenroth indicato nel catalogo come «Campagna con acquedotto», situato nell'*Omnibus* del Caffè Greco (fig. 2)³.

Gli archi sullo sfondo non sono infatti archi di un acquedotto (un acquedotto romano non potrebbe presentare tali dislivelli, essendo una condotta a caduta e non in pressione), bensì delle arcate del cammino di ronda di Onorio, quindi della parte *interna* delle Mura Aureliane. Infatti è facile incorrere in tale errore, e lo si riscontra spesso in pubblicazioni storico-artistiche, come dimostrerò in altra sede. È quindi rappresentato un tratto agreste delle Mura Aureliane (come si presenta-

² British Landscape Watercolours 1600-1860, ed. L. Stainton (London 1985), n. 32 e 52; Deutsche Romantik, Handzeichnungen, a cura di M. Bernhard (München 1973), n. 1418 (cf. 895 Naeke); A. Wilton, William Turner. Reisebilder (München 3a ed. 1984) n. 37; P. Galassi, Corot in Italien (München 1991), fig. 178. La veduta di Frederik Christian Lund del 1871 dalla cella del monaco pittore Albert Küchler nel convento di S. Bonaventura, mostra già la grande cappella di S. Paolo della Croce (che ancora manca in Hottenroth), iniziata nel 1857: H.P. Olsen, Roma com'era nei dipinti degli artisti danesi dell'Ottocento (Roma 1985) n. 80.

³ Hufschmidt/Jannattoni p. 90 e 126.

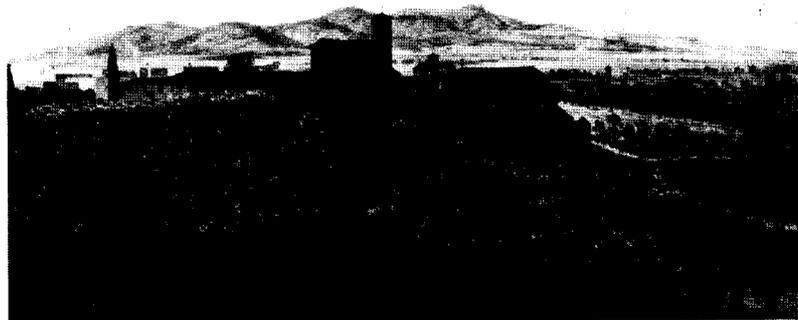


fig. 1 E. Hottenroth: SS. Giovanni e Paolo visti dal Palatino



fig. 2 E. Hottenroth: Mura Aureliane viste dall'interno

vano dall'interno in molti punti della città fino al *boom* edilizio che seguì il 1870, oggi visibili in tale stato solo nella parte meridionale della città), o di uno dei grandi muri di sostegno romani nella parte nord-occidentale di Roma – comunque non è aperta campagna.

Tra i paesaggi di Hottenroth anche il «paesaggio montano» nella penultima stanza (fig. 3)⁴ può essere identificato con più precisione. Si tratta di una veduta sulla Pianura Pontina ripresa dalle pendici meridionali dei Colli Albani, all'incirca a metà strada tra Velletri e Lanuvio (forse dalla Via Appia): all'orizzonte sulla destra l'inconfondibile profilo di Capo Circeo, sulla sinistra la catena dei Monti Lepini con il Monte Semprevisa a sinistra come rilievo più alto, lì sotto la vetta del Monte Arrostino tra Cori e Norma. Il monte scuro, triangolare, che irrompe verso la pianura al centro del quadro, è il Monte Acquapuzza davanti a Sezze; alla sua destra gli attigui Monti Ausoni fino al Monte Leano davanti a Terracina. Dal Monte Acquapuzza verso sinistra il declivo successivo è quello sul quale si trova Norma.

La stessa imponente veduta sulla Pianura Pontina con i Monti Lepini (cfr. fig. 6, nella pubblicazione erroneamente identificata come «Veduta sui Monti *Sabini*»⁵), ancora dal Monte Semprevisa a sinistra al Monte Leano a destra, è stata raffigurata da un tedesco contemporaneo di Hottenroth, Anselm Feuerbach, nel 1857 o 1858, ma più da occidente, all'incirca da Montecagnoletto ad est di Lanuvio. E certamente proprio da Lanuvio il bell'olio del pittore russo Alexander Iva-

⁴ Idem, p. 125 e 222.

⁵ Zeichnungen deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett (Katalog der Ausstellung 20. 11. 1982 - 16.1 1983) p. 54sg. con fig. 104. Per orientarsi: sopra la firma A.F. si troverebbe Norma; la montagna scura che irrompe verso la pianura, a destra rispetto al centro del quadro, sarebbe di nuovo il Monte Acquapuzza, la macchia bianca alla sua sinistra, Sermoneta.



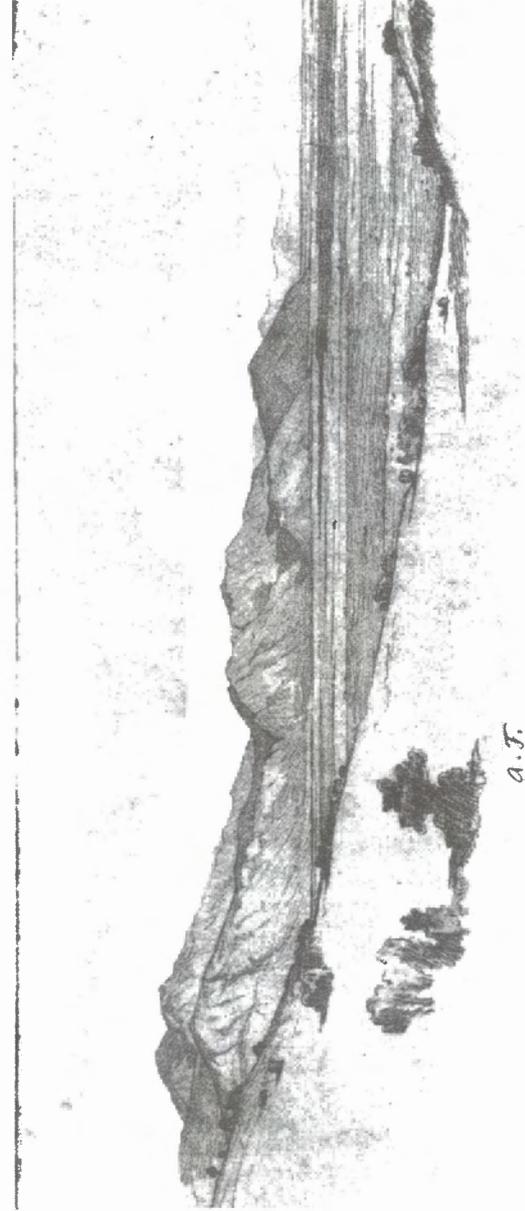


fig. 6 A. Feuerbach. Pianura Pontina vista dai Colli Albani
(Kupferstichkabinett Base)

nov (1806-58)⁶. Già Claude Lorrain aveva dipinto questa veduta da sopra Velletri⁷.

Un «Paesaggio con laghetto» nella stessa stanza (fig. 4), anch'esso una tempera non firmata attribuita a Hottenroth⁸, ad uno sguardo più attento si rivela essere un paesaggio dell'alta valle dell'Aniene, poco prima di Subiaco: sullo sfondo dei Monti Ruffi si riconosce in alto Rocca Canterano con il suo campanile, sul caratteristico costone acclive. La prospettiva è dal fondovalle dell'Aniene – in primo piano un'ansa del fiume forse straripato – nei pressi della località Madonna della Pace, circa al km. 9,8 dell'attuale SS 411 *Sublacense*.

L'acquedotto circondato da un paesaggio montuoso – la «Campagna con acquedotto» di Hottenroth che si trova nell'*Omnibus*⁹ (fig. 5) – va cercato solo nella valle dell'Aniene, attraverso la quale passano i grandi acquedotti diretti a Roma; ed una vallata così ampia e ricca di resti di acquedotti si trova solamente subito dopo Tivoli. Ed è proprio così. Si tratta di una veduta ripresa da Tivoli (più precisamente: dall'altura a nord-ovest del cimitero, tra Tivoli e il Colle Ripoli), guardando verso est nella valle dell'Aniene e del Fosso d'Empiglione.

Davanti sulla destra nell'ombra la china inferiore di Colle Ripoli e Monte S. Angelo, a coprire il Ponte degli Arci. Dietro più a sinistra la parete che chiude a settentrione la catena dei Monti Prenestini, fortemente modellata per la sua ombreggiatura. Davanti ad essa, nella valle, i monumentali resti dell'acquedotto – rappresentati anche da pittori come Joseph August Knip (1777-

⁶ Viaggio in Italia. La veduta italiana nella pittura russa dell'800 (a cura di G. Goldovskij, E. Petrova, C. Poppi, Milano 1993) p. 65 e 109 n. 22. Per orientarsi: dietro alla colonna di fumo a destra si troverebbe Sermoneta, la forcina alla sua sinistra indica l'ingresso nella valle di Bassiano.

⁷ M. Roethlisberger, Claude Lorrain. The Drawings (Berkeley 1968), 276r.

⁸ Hufschmidt/Jannattoni, p. 125 e 222.

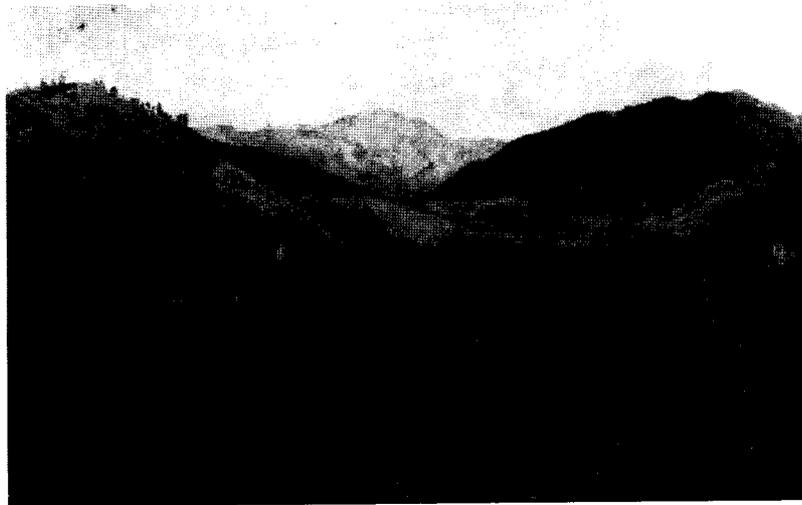
⁹ Hufschmidt/Jannattoni, p. 92 e 216.



fig. 3 E. Hottenroth: Pianura Pontina ripresa dai Colli Albani



fig. 4 E. Hottenroth: Rocca Canterano vista dal fondovalle dell'Aniene



E. Hottenroth: Valle dell'Aniene con acquedotto presso Tivoli

1847), Johann Martin von Rohden (1778-1868), Ettore Roesler Franz (1845-1907) – identificati da Thomas Ashby come derivazione dell'*Anio Novus*¹⁰. Al centro del quadro la forcina con cui la Via Empolitana abbandona la vallata. In primo piano sulla sinistra il Colle Vescovo che copre appena Castel Madama e ai piedi del quale passano la Via Valeria e l'Aniene.

Identificare tutti i paesaggi rappresentati non può certo essere il compito di un catalogo. L'ospitalità concessa ai Romanisti dal Caffè Greco offre comunque la gradita occasione di dedicarsi sempre di nuovo a singoli dipinti e riconoscere così alcuni scorci degli amati paesaggi italiani.

ARNOLD ESCH

¹⁰ Th. Ashby, *Gli acquedotti dell'antica Roma* (versione italiana, Roma 1991) p. 318 ff. con figg. 81-83, 86-89, 93, 94, 96.

Il museo del Purgatorio con le impronte di fuoco

Nel Purgatorio c'è il fuoco, ci sono le fiamme che si vedono dipinte sui quadri in tante chiese d'Italia? Nella terza cappella di destra in quella del Gesù, a Roma, un'intera parete affrescata da Federico Zuccari, l'ultimo artista superstite della scuola romana del Cinquecento, raffigura gli Angeli che portano le Anime in cielo, e sulle tavole per l'altare S. Michele Arcangelo e gli Angeli adoranti la Trinità.

Sostituì l'altra che Curzio Vittori e la consorte Settimia Delfini, due nobili romani, avevano commesso a Scipione Pulzone detto il Gaetano che vi aveva dipinto gli Angeli «in piedi, assai belli – scrive il Baglione – ma poiché vi erano ritratti dal naturale, rappresentanti diverse persone da tutti conosciute, per cancellare lo scandalo furono tolti via». I due coniugi, quindi, la fecero sostituire con la tavola dello Zuccari, poi ritoccata dal Passignano.

Molti anni or sono, invece, ve n'era un'altra della quale mi è rimasto un vago ricordo. Raffigurava, dalla cintola in su, un vecchio con la lunga barba bianca e dall'aspetto dolente immerso nelle fiamme, dietro a lui le testoline di altre figure, e sulla destra, in alto, di spalle, un sacerdote che con la pianeta di foggia romana celebrava la messa.

Fu san Giovanni Crisostomo, l'oratore dalla bocca d'oro vissuto nel secolo IV, che parlò del fuoco nel Purgatorio, definendolo un fuoco ultraterreno, immateriale, che purifica le Anime. La Chiesa cattolica, poi, non si è mai pronunciata né sul luogo, né sul modo, né sul tempo ch'esse dovranno trascorrervi.

Nella chiesa di S. Maria *Scala Coeli*, nell'abbazia delle Tre Fontane, una tela di Anonimo dell'Ottocento raffigura san Ber-

nardo che su una scala vede salire al cielo le Anime per le quali aveva pregato durante la messa. Ma di gran lunga più artistico e antico, perché della seconda metà del Quattrocento, è il paliotto marmoreo dell'altare, scolpito nella chiesa di S. Gregorio al Celio dal milanese Luigi Capponi, uno dei pochi scultori che importarono a Roma l'arte del Rinascimento lombardo.

I rilievi sulle tre formelle rievocano le messe celebrate dal grande pontefice, durante le quali vede un'anima che abbandona il sepolcro, e un'altra che, come un'angelica farfalla, si libra nel cielo. Nel quarto libro dei *Dialoghi* egli ricorda che quando era abate del monastero di S. Andrea, non vi aveva fatto seppellire il monaco Giusto perché, pur avendo emesso il voto di povertà, conservava tre monete d'oro. Poi, preso dal rimorso, gli fece celebrare trenta messe di suffragio dal priore Prezioso, dopo le quali il defunto apparve al confratello Copioso dicendogli: «Finora avevo sofferto, ma adesso sto meglio».

Sebbene in modo diverso dalla tela ottocentesca e dal paliotto marmoreo, anche gli oggetti esposti in un vano attiguo alla sacrestia della chiesa del Sacro Cuore del Suffragio, al lungotevere Prati, vogliono ricordare che le Anime di coloro che hanno abbandonato questo mondo in pace con Dio lasceranno il Purgatorio, e dopo che le liturgie eucaristiche e i suffragi dei fedeli avranno cancellato le ultime tracce dei loro peccati, potranno vedere il suo volto.

Dopo quelle intitolate nell'allora quartiere di Prati a S. Gioacchino in via Pompeo Magno e alla Madonna del Rosario in via degli Scipioni, la chiesa fu costruita in stile gotico su disegno del bolognese Giuseppe Gualagni e col prospetto decorato da diciannove statue di pietra artificiale collocate su mensole e raffiguranti i santi che maggiormente propagarono la devozione per le Anime del Purgatorio.

Le tele sugli altari delle tre cappelle furono colorite in un periodo in cui l'arte sacra stava attraversando una profonda crisi, ma sarebbe ingiusto ignorarne i pittori che fecero del loro meglio per abbellirle.

Giuseppe e Alessandro Cattani raffigurarono nella cappella maggiore Gesù che tra la Vergine e S. Giuseppe accoglie le Anime del Purgatorio presentategli dagli Arcangeli Michele, Raffaele e Gabriele. Nelle altre due Giuseppe Cattani, Giovanni Battista Conti e Giuseppe Brugo effigiarono rispettivamente S. Michele Arcangelo, S. Margherita Maria Alacoque, la Sacra Famiglia; il Brugo, il Conti e Francesco Notari i SS. Antonio di Padova, Gregorio Magno e la Madonna del Rosario.

In un vano attiguo alla sacrestia è sepolto mons. Pietro Benedetti, il primo parroco e poi arcivescovo titolare di Tiro, deceduto il 6 novembre 1932. Sul sarcofago di marmo, tra due Angeli in lacrime modellati dal Conti, è adagiata la statua del Cristo depresso dalla croce, con la mano nella mano dell'addolorata sua Madre.

La costruzione della chiesa era stata preceduta da una cappellina edificata da Victor Jouet, uno dei primi compagni di Jules Chevalier che l'8 dicembre 1854, in Francia, aveva fondato la congregazione dei Missionari del Sacro Cuore. Da Marsiglia, dov'era nato da padre francese e da madre spagnola, si era trasferito a Roma nel 1892, e dopo avervi dato vita all'associazione per le Anime del Purgatorio e alla rivistina di poche pagine dal titolo «Il Purgatorio visitato dalla carità dei fedeli», con l'aiuto dei propri familiari e di alcuni benefattori aveva acquistato un terreno di mille metri quadrati per potervi costruire in futuro la chiesa.

Il 15 novembre 1897, mentre vi celebrava la messa, vi si sviluppò un incendio che in breve fu circoscritto e domato. Ma quando alcuni fedeli gli dissero di aver veduto una figura umana tra le fiamme sopra l'altare, ne rimase così turbato che pochi giorni dopo decise di partire da Roma per cercare in Italia, Francia, Belgio, Austria e Germania, documenti ed oggetti che potessero accreditare altre apparizioni. Si dice che in quindici anni ne reperì circa trecento, ma dopo un più attento esame ne conservò poche nella cameretta in cui si spense il 28 settembre 1912, senza poter vedere ultimata la chiesa che il 1° novembre 1917 fu aperta al culto.

Su alcuni di quegli oggetti che i Missionari del Sacro Cuore hanno esposto dentro due armadi a vetri in un altro vano attiguo alla sacrestia si vedono le impronte di fuoco lasciate, il 13 ottobre 1696, da Chiara Scholers sopra un grembiule della consorella Margherita Maria Herenderps, morta di peste nel 1637 nel monastero benedettino di Winnenberg in Germania; dall'abate olivetano di Mantova, p. Panzani, il 1 novembre 1791, su una tavoletta di legno, sulla tonaca e la camicia di Isabella Fornari, badessa del monastero di S. Francesco a Todi.

Inoltre le impronte sulla camicia di Giuseppe Leleux, un artigiano di Wodecque nel Belgio, al quale, il 21 giugno 1789, apparve la madre per rimproverargli la vita dissoluta che conduceva; di Margherita Dammeré, il 21 dicembre 1838, sopra una pagina dell'*Imitazione di Cristo* che la nuora stava leggendo a Metz; di Giuseppe Schitz su un libriccino di preghiere in lingua tedesca del fratello Giorgio a Sarralbe nella Lorena; di suor Maria di S. Luigi Gonzaga, il 5 giugno 1849, sopra un cuscino della consorella Margherita del Sacro Cuore, nel monastero delle Clarisse a Bastia nell'Umbria.

Infine, per non tediare il lettore, il berretto da notte di Giovanni Le Sénéchal. Raccontò che il 15 gennaio 1875 gli apparve la moglie che gli domandò perché non le aveva fatto celebrare le messe di suffragio che le aveva promesso. Quando il marito le rispose ch'era rimasto con pochi quattrini, gli disse di chiederli alla figlia. E allorché egli obiettò che la figlia non avrebbe creduto alla sua apparizione, replicò che gliene avrebbe lasciato una prova irrefutabile. Gli posò una mano sul berretto da notte, e subito dopo scomparve bruciando come un fuco di stoppie.

L'autorità ecclesiastica non si pronuncia sulla natura delle impronte su quegli oggetti che si possono vedere ogni giorno nella chiesa dei Missionari del Sacro Cuore al lungotevere Prati, perché soltanto i preti non scioperano.

MARIO ESCOBAR

Via del Babuino 1629-1630 «Monsù Puscino Nicolò Fr. Pitt. e, Gio:Maire francese Pittore»

Il 1994 e il 1995 sono stati gli anni di Nicolas Poussin: l'anniversario della sua nascita è stato ricordato in due grandi mostre a Parigi e Londra e da piccole mostre scientifiche a Chantilly, a Dulwich, a Bayonne, a Roma (Palazzo Barberini), a Londra (Wallace Collection, Feigen Gallery), a Parigi (Galerie Tassel). Nei cataloghi di queste mostre è sempre ricordato il ruolo, accanto al maestro normanno, del suo giovane amico Jean Lemaire pittore di «prospettive» come si diceva allora, e cioè specializzato in vedute archeologiche di Roma. Si tratta di un pittore sul quale lavoro da anni, e del quale vorrei approfondire in questa sede proprio il rapporto con Poussin sulla base di nuovi documenti (lettere ma anche opere).

Jean Lemaire è un artista molto noto al suo tempo. In ogni inventario che contiene un quadro di Nicolas Poussin è quasi inevitabile trovare opere di Jean Lemaire, e si tratta di collezioni prestigiose come quelle del marchese Vincenzo Giustiniani o del Maresciallo de Créquy, del cardinal Angelo Giori o dell'abate Gian Maria Roscioli, di Paul Fréart sieur de Chantelou o di André le Nôtre il grande «Jardinier» del Re Sole, del duca Paolo Giordano Orsini o del mercante Giovanni Stefano Roccatagliata, del nobile Pietro Paolo Avila o del cardinale Girolamo Casinate. La sua fama si mantiene viva nei secoli: nella catalogazione delle aste inglesi compiuta da Burt B. Fredericksen per il Getty figura molto spesso Lemaire, detto anche «Lemaire Poussin». È soltanto nel nostro secolo che il suo ricordo si è oscurato, ed abbiamo dovuto aspettare lo studio di Anthony Blunt nel 1943 per l'inizio di una «resurrezione».

Come tanti colleghi transalpini, Jean Lemaire spende a Roma la maggior parte della sua vita (una ventina d'anni), e qui matura una nuova iconografia (antica) e un nuovo stile pittorico. Roma all'epoca barberiniana è una città «francese» per eccellenza. Il giovane cardinal Maffeo Barberini, che diventerà Urbano VIII, aveva cominciato la sua carriera in Curia proprio con l'incarico di nunzio apostolico a Parigi. Il nipote Francesco, Cardinal Padrone, appoggia i pittori francesi come Nicolas Poussin: nasce per sua commissione *La morte di Germanico*, il capolavoro del classicismo barocco. Naturalmente questo corso cambia alla caduta di Urbano VIII, quando si arriva addirittura a un rovesciamento delle alleanze: «Le cose a Roma sono di molto cambiate sotto il presente pontificato», scrive nel 1645 Poussin allo Chantelou e noi non godiamo più di alcun favore speciale a corte».

Collocata a metà strada tra la pittura dell'amico Poussin e quella di Claude Lorrain, tutta l'operazione di Jean Lemaire si presenta come una visione moderna della Roma antica, come una enorme «vanitas vanitatum» delle rovine e dei marmi classici alla luce del tramonto romano. L'operazione di Jean Lemaire non si configura come elaborazione «capricciosa» del mondo classico, non aspira al gusto ornamentale che sarà del Panini. È, al contrario, un vero e proprio lavoro da archeologo: come voleva allora un gruppo di «intendenti», Cassiano dal Pozzo primo fra tutti. È l'operazione d'un «antiquario». È abbastanza unico il caso di Roma per la storia della sopravvivenza della antichità classica. Presto decaduta e ridotta in rovine, Roma non muore integralmente. Le sue ruine, anzi, sono chiamate a testimonianza del suo colossale splendore: come si legge nelle parole del saggio medievale che sono state riprese sul frontespizio del Terzo Libro di Sebastiano Serlio: «ROMA QUANTA FUIT IPSA RUINA DOCET».

Sembrano veramente «vite parallele» quelle di Jean Lemaire e di Nicolas Poussin. Il nostro pittore è più giovane di sei anni, ma arrivano a Roma nello stesso periodo e sono insieme regi-

strati in un documento della Pasqua del 1624 in via Ferratina (l'odierna via Frattina) dove è lo studio di Simon Vouet, accanto a pittori affermati («Simone Vuetti») ma anche a qualche coetaneo (Jacques Noël, Jacques Dupré, Jacques e Jean Lhomme, Jacques Létin, Nicolas Lagoux). Poussin si afferma con tre importanti commissioni favorite dal cardinale Francesco Barberini (due quadri privati e la pala con il *Martirio di Sant'Erasmus* per la basilica di San Pietro), mentre il suo segretario è il commendatore Cassiano dal Pozzo che sarà destinato a diventare il mecenate di Jean Lemaire e Nicolas Poussin congiunti.

Nel 1629, quando Poussin e Lemaire abitano insieme in via Paolina (l'odierna via del Babuino) all'altezza di Sant'Atanasio dei Greci, arriva una importante commissione. Cassiano dal Pozzo, incaricato di procurare quadri al banchiere fiorentino Agnolo Galli (un collezionista ben noto anche alle vite del Baldinucci), scambia alcune lettere tra l'inverno 1629 e la primavera 1630 con il suo corrispondente dalle quali apprendiamo che gli procura un quadro piccolo e due grandi dipinti da un giovane pittore che «fà camerata con Monsù Pusino» ovvero del «pittore che sta in compagnia di Monsù Pusino». Le lettere sono state scoperte nel 1961 da Sheila Rinehart che ha anche correttamente identificato Jean Lemaire, ma non sono mai state (a parte qualche frase della prima) riconsiderate neanche in occasione dei molti e approfonditi studi poussiniani condotti l'anno scorso in occasione delle mostre del centenario di Nicolas Poussin.

Nella prima lettera (3 novembre 1629), Cassiano dal Pozzo racconta al Galli il suo recente incontro con un pittore francese:

«Ho visto pochi di sono alcuni quadri di prospettiva di queste anticaglie di Roma adornate con storiette e figurine assai gentili de' quali ho havuto gusto, perché sono d'una maniera straordinariamente buona e senza comparatione migliori di quelle che fà il Tassi e altri Pittori di questo genere et è nei prezzi discretissimo; fà camerata con Monsù Pusino».

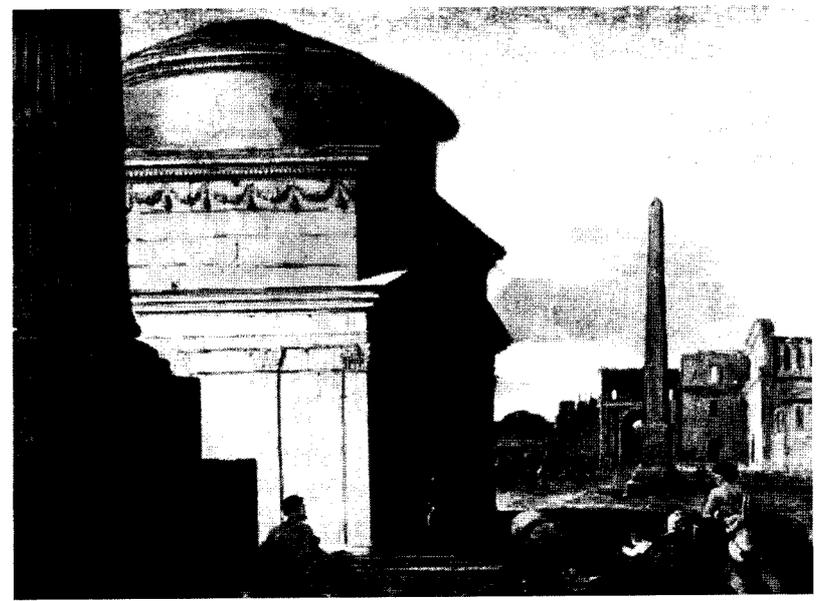
Due documenti d'archivio: «Lista delli Sig.ri Pittori Francesi», 1635 e gli «stati delle anime»

Vol. 69 *Lista delli sig.ri Pittori francesi* 173

Accademia

| | | |
|----------------|------------------------|--|
| <i>Archi</i> | Niccolò faggio + | Cassiano Tomassini + |
| | Niccolò conin + | Francis francoy oueran |
| | Gasparo stella + | Leon Batt. faldran + |
| | Officio laffion + | Jouanni le Maire + |
| | Carlo Mellin + | Pietro le Maire + |
| | Carlo Erard + | Niccolò dragier + |
| <i>Franchi</i> | Claudio Melan + | Guilicelmo chiabert + |
| | Claudio Fole + | Roberto - Lucche + |
| | Bastolomeo faggio + | Henryco Bellange + |
| | Pietro Beauvegaire + | francesco Barry + |
| | Simone francois frax + | Guilicelmo Brun + |
| | | francesco di Maria |
| | | Fio. Ottavio le Blan + |
| | | Abel + |
| | | Niccolò del Tasso |
| | | Chaignan |
| | | francesco stella |
| | | Claudio Cornine |
| | | Claudio + |
| | | Antonio Polav |
| | | Gasparo Duché |
| | | Gasparo vesela |
| | | Niccolò di monte Carlo ai. <small>Scogno</small> |

Monsù Pusino
Gas. mairfrance Pitt.
Ber. de. ser. Loreaso.



Jean Lemaire e Nicolas Poussin. Veduta con il tempietto del Vignola e la piazza del Popolo sullo sfondo, inverno 1629, olio su tela cm. 61x77,5. Collezione privata

Cassiano dal Pozzo pensa anche di commissionare al giovane francese qualche quadro per il suo corrispondente Agnolo Galli dato che:

«questi vestigi di fabbriche antiche, come archi, Coliseo, Templi, Acquedotti e cose simili danno nell'occhio mirabilmente, e dilettono».

Fatto non secondario è che «i quadri di prospettiva» (lo dice nella lettera di pochi giorni dopo, 17 novembre) «faranno meglio vista di Paesi e costeranno meno assai».

Il primo quadro dipinto da Lemaire viene descritto due settimane dopo (1 dicembre), ed è in collaborazione con Nicolas Poussin: «figurine di buonissimo gusto che sono credo fatte quasi tutto di mano di detto Monsù Pusino». La descrizione del qua-

dro corrisponde a una tela (61x77.5) pubblicata da Andrea Busiri Vici nel 1965, quando era nella collezione Saibene a Milano:

«La veduta d'un Tempio mirabile [...] mostrando poi per lontananza la Piazza del Popolo con la guglia, la Porta della Città, con altre muraglie attorno, e un poco di terreno in maniera esquisita, e con figurine di buonissimo gusto che sono credo fatte quasi tutto di mano di detto Monsù Pusino».

In effetti, le figure piccole di un uomo poggiato alle rovine o della donna col bambino che gioca col cane, accompagnata d'un uomo vestito all'antica (per non parlare delle figurine in lontananza) sia per il tipo di colore e chiaroscuro, come per la tipologia, appaiono molto prossime a quelle in primo piano in alcuni quadri poussiani degli stessi anni dipinti per Cassiano dal Pozzo. Pierre Rosenberg ha reso recentemente note due tele che recano la tipica iscrizione nel retro, in caratteri maiuscoli, della collezione dal Pozzo: *Apollo e Dafne* e *La morte di Euridice*. Sono da aggiungere una *Infanzia di Bacco* pubblicata nel catalogo di Parigi e un *Paesaggio con ninfa e satiro* del museo Fabre a Montpellier. Un mondo di figurine arcadiche ambientate nel paesaggio romano fuori Porta del Popolo nell'ora del crepuscolo.

Un mese dopo, nei primi mesi del 1630, quando è documentato dagli stati delle anime che «Giovanni Maire pittore francese» abita nella stessa casa in via Paolina di «Monsù Puscino Nicolò francese pittore», Cassiano dal Pozzo scrive ancora a Agnolo Galli a Firenze comunicando che sono conclusi due quadri «grandi»:

«In uno è ritratta la veduta dell'Anfiteatro, o Coliseo che si dica esattamente, e nell'altro la veduta di Pontemolle, ed un Massiccio antico à modo d'un Torrione, che qui dicono Capo di Bove, che è il Sepolcro di Metello, ambidue sono ornati d'un poco di Paese e di figure per arricchimento della prospettiva».

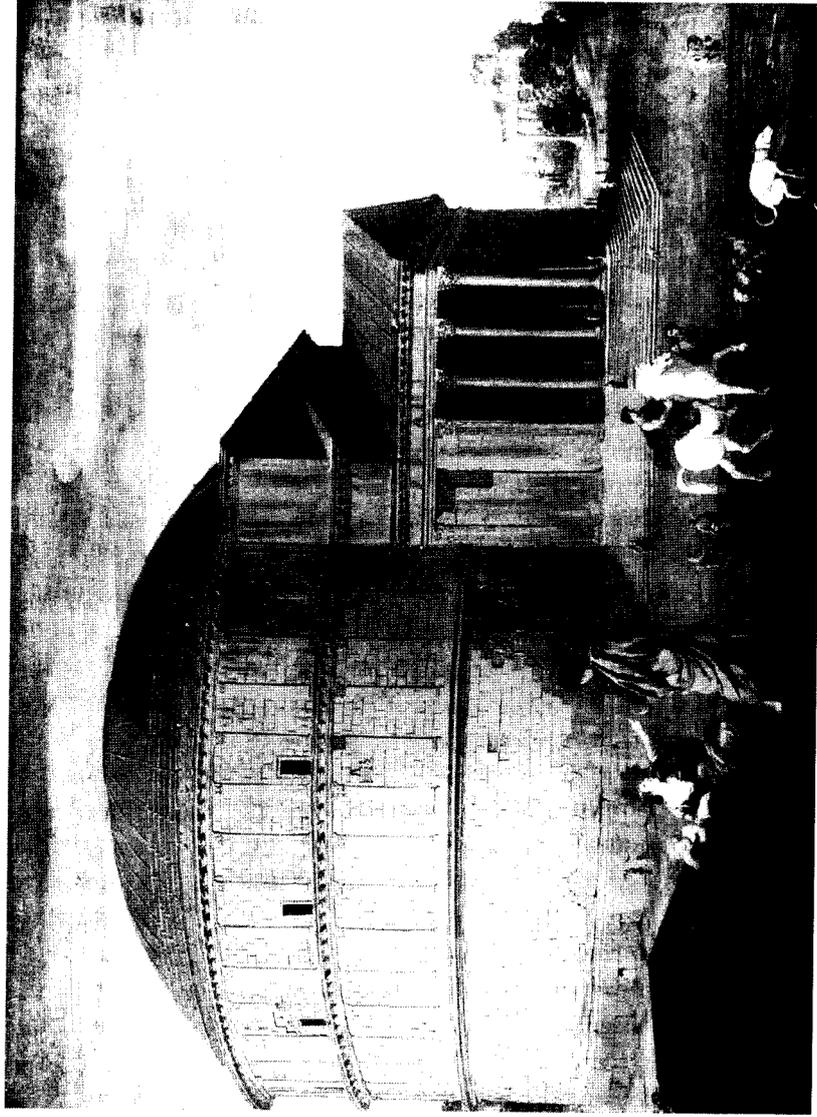
Interessante, una accurata notazione: «credo che riusciranno di soddisfazione, havendogli visti quasi finiti, fuorché nelle figure». Una riprova del lavoro condotto in due tempi: prima l'ar-

chitettura e poi i personaggi. Prima Jean Lemaire e poi Nicolas Poussin?

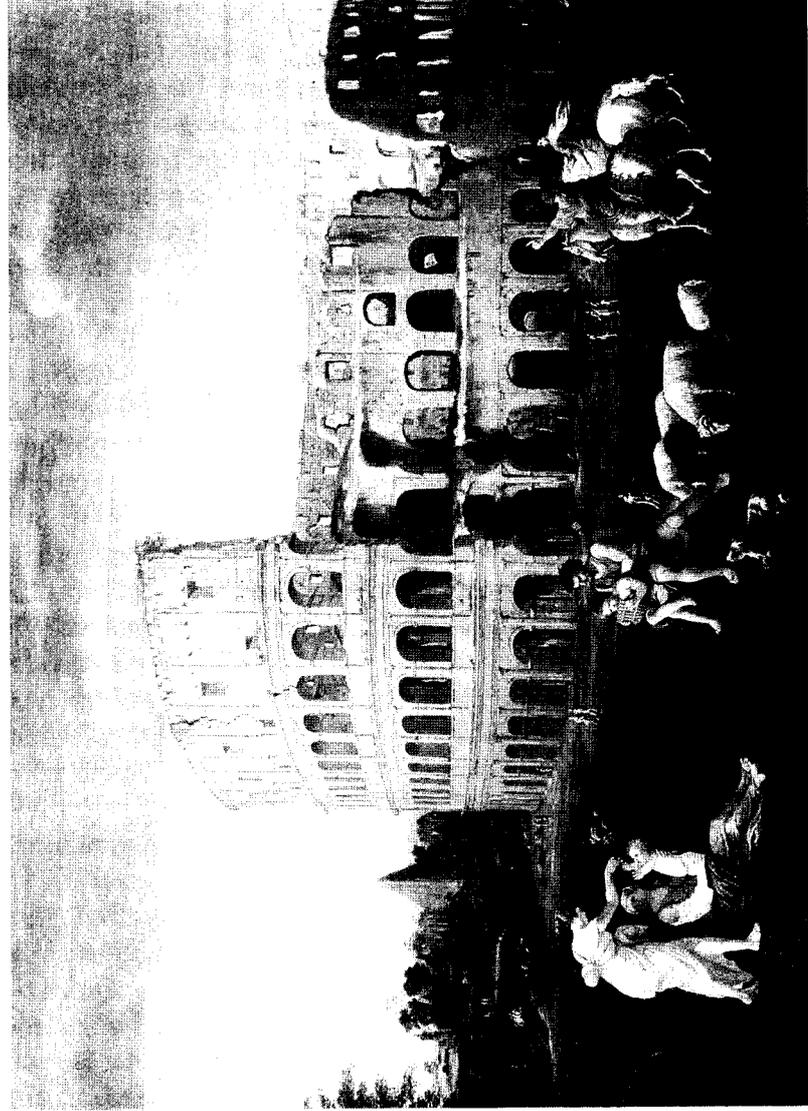
Per concludere il discorso su questa importante collaborazione seguita da Cassiano dal Pozzo giorno per giorno, saranno da notare ancora due fatti: il prezzo poco alto pagato (otto scudi, ma il pittore «ha strepitato») e il tempo relativamente breve impiegato (due mesi).

La riscoperta di alcune opere in collezioni private o lo studio di opere conservate in musei mi hanno portato recentemente a qualche nuova conclusione. Per esempio, il quadro che rappresenta il Colosseo, dipinto su tela da imperatore (cm. 98 x 132, oggi presso la Walpole Gallery a Londra) ristudiato accanto a un analogo quadro che raffigura il Pantheon dipinto sempre su tela da imperatore (96,5 x 132.5) presso la Devonshire Collection a Chatsworth, mi hanno indotto a considerare in nuova luce la collaborazione tra Lemaire e Poussin. La carcassa gigantesca del Colosseo, accanto a uno sfondo di rovine e a un primo piano con un obelisco in frammenti a terra, sono commentate e quasi contrappuntate da sette figure di media grandezza. Sembrano proprio dipinte da Nicolas Poussin quelle figure (dipinte in un secondo tempo) che indicano l'anfiteatro: due donne che danno da mangiare a un bambino (in rosa-blu-giallo), un uomo con un ragazzo che suona la siringa (in rosso-giallo) e due cavalieri (in rosso-blu-rosa). Quanto al quadro di Chatsworth che considero il pendant del Colosseo, col suo Pantheon incombente nel grande formato della tela, saranno da notare le figure dipinte con analogo spirito «antiquario», i colori vivaci, la luce meteorologica accurata (un'alba al posto del crepuscolo).

Mi sembra di vedere poi Nicolas e Jean a consulto per due quadri destinati all'avventuroso mercante Fabrizio Valguarnera: *La peste di Asdod* e *Il regno di Flora* (conservati nel museo del Louvre e nel museo di Dresda). È proprio al tempo in cui Lemaire coabita in via Paolina, che Poussin mette mano al primo gran-



Jean Lemaire (e Nicolas Poussin?), Veduta con il Pantheon e figure vestite all'antica, olio su tela cm. 96,5x132,5 Chatsworth (Inghilterra), Devonshire Collections



Jean Lemaire (e Nicolas Poussin?), veduta con il Colosseo e figure vestite all'antica (l'infanzia di Bacco?), olio su tela cm. 98x132 Londra, Walpole Gallery

de quadro: allegorico e storico allo stesso tempo. Il tema è ripreso dal libro di Samuele, ma è anche in rapporto con flagelli coevi: come si legge nel diario di Giacinto Gigli, Roma è afflitta nel 1630, per più di un anno, dal terrore per il contagio della peste. È stato datato alla fine del 1630 questo quadro, in quanto risulta consegnato al Valguarnera nel febbraio 1631: ma può essere verosimile che una tela di un metro e mezzo per due metri sia stata dipinta soltanto in tre o quattro mesi? In effetti penso che l'inizio del lavoro sarebbe più prudente fissarlo in quella Pasqua del 1630 nella quale il parroco di Santa Maria del Popolo attesta che hanno preso regolarmente la santa comunione due pittori, Poussin e Lemaire, che abitano con il servitore lorenese Didier nella stessa casa di strada Paolina. D'altra parte, l'idea che le architetture possano riferirsi al pennello di Jean Lemaire è stata più volte suggerita (soprattutto da Andrea Busiri Vici), ma sembra confermata oltre che per la iconografia e la laboriosa conduzione del quadro, anche per un effetto, apprezzabile a vista d'occhio. Le figure (si guardi in particolare l'uomo col pallio blu che sale la scala e la figura dell'appestato sui gradini) e le architetture sono state dipinte in due tempi nettamente diversi. In quella sorta di mausoleo sulla sinistra con le colonne scanalate dai capitelli corinzi, con un bassorilievo alla base e un'ara dorata (anche questa visibilmente dipinta in un secondo tempo), è da individuare una tipologia che riappare almeno sei volte nei quadri di Jean Lemaire.

Quanto all'altro capolavoro che rappresenta *L'impero di Flora* (Poussin lo chiamò «Giardino di Fiori» e il Bellori «La trasformazione dei fiori»), mi sembra di notare una assistenza di Lemaire nel bellissimo bassorilievo dietro la figura di Aiace, indorato dalla luce di Apollo ma anche del vero sole romano. Un curioso episodio è collegato a questo quadro: nella tela di Jean Lemaire conservata nel museo di Rennes nell'ombra d'un arco antico semi interrato, bagnato dalla luce del crepuscolo, appaiono due personaggi. Sono state da sempre collegate al lavoro di

Poussin, queste due figure di un uomo seduto su un architrave vestito di rosso e giallo, con una donna sdraiata di spalle ai suoi piedi vestita di blu e bianco: a una più attenta visione (il quadro è stato esposto nella mostra *Autor de Poussin* nel 1994 con la incomprendibile attribuzione a Pierre Lemaire), si nota come le due figure si scambino delicatamente un fiore. E in effetti, appare lo stesso duetto ma in controparte nel *Giardino di Fiori*, ed è collegato da Poussin alla metamorfosi di Crocus e Smilax, la nascita mitica del convolvolo.

Nel 1631 cessa la coabitazione tra Poussin e Lemaire. Nicolas Poussin sposa nel settembre 1630 la figlia di Jacques Duchet. Jean Lemaire lo ritroviamo nella parrocchia di Santa Maria del Popolo. Non vivono più insieme, Nicolas e Jean, ma continua con un confronto a distanza il loro dialogo di «specialisti» della pittura.

Vengono poi quasi sempre registrati insieme nell'Accademia di San Luca. Nicolas Poussin viene registrato come «Accademico vecchio» in una lista di pittori francesi redatta nell'aprile 1633, nella quale troviamo per la prima volta il nome di Jean Lemaire. Nel quadro della *Adorazione dei Magi* (oggi a Dresda) Poussin si firma eloquentemente «accad. rom.». Il nome di Jean Lemaire si ritrova ancora nel 1635 nei documenti dell'Accademia di San Luca accanto a molti dei francesi attivi a Roma.

È in questi anni che Poussin e Lemaire seguono attentamente il lavoro di Cassiano dal Pozzo al «museo cartaceo». Così definirà il dotto di origine pisana la sua raccolta di copie dall'antico una ventina d'anni dopo, ma è all'inizio degli anni trenta che si può collocare una vasta «campagna» di rilievi destinati evidentemente a una monumentale pubblicazione. È più o meno il periodo in cui il commendator Cassiano collabora alla realizzazione (della quale anche Poussin si dimostra al corrente) della *Roma sotterranea* di Antonio Bosio, completata e pubblicata nel 1632 per cura del filippino Giovanni Severa-



Jean Lemaire e Nicolas Poussin, Veduta architettonica con la storia di Teseo che ritrova le armi del padre Egeo, olio su tela cm. 98,5x132 Chantilly, Musée Condé.

no. Quasi sicuramente Poussin partecipa solo marginalmente al lavoro: mi sembra, al contrario, di poter indicare un ruolo determinante di Jean Lemaire nell'impresa, proprio per il lavoro di questi anni che traspare dalle tele più o meno monumentali. Lemaire si rivela, infatti, un vero tecnico del rilievo dall'antico, vista la precisione con la quale lo sorprendiamo nei suoi quadri e disegni a copiare statue e bassorilievi classici, non riferiti a copie già esistenti nei libri, ma illuminati dalla vera luce di Roma. Nei suoi quadri appaiono derivazioni testuali dai sarcofagi di «Endimione», del «Ratto delle Leucippidi», del «Ratto di Proserpina» e di «Oreste». Appaiono anche le copie di altri reperti dalla fontane alle are, dalle sculture monumentali ai vasi decorativi (il Vaso Medici) alle vasche porferee. Il tutto viene ricollocato alla luce delle albe di Nicolas

Poussin ovvero nel riverbero dei crepuscoli dorati di Claude Lorrain.

Continua a verificarsi la collaborazione tra Lemaire e Poussin, come si vede in alcuni quadri inventariati nelle collezioni dei loro committenti romani. Nella collezione di Cassiano dal Pozzo, si trova un «*Apollo e Mida*: viene dal Posino copiato dal Maire». Nella collezione del cardinal Gerolamo Casanate, verrà annotata «Una prospettiva di 7 e 9 con cornice dorata di Monsù Lemer con figurine del Pussino». Si verifica anche il caso di una collaborazione tra Nicolas Poussin e Pierre Lemaire, in un quadro dipinto per Cassiano dal Pozzo, che si trova negli inventari del loro erudito committente.

Un controllo accurato degli inventari dimostra che sono quasi gli stessi i committenti di Poussin e Lemaire, e sono prelati o militari, dignitari francesi o nobili romani, cardinali di santa madre chiesa.

Un quadro di Poussin entra nella quadreria del maresciallo di Créquy ambasciatore a Roma nel 1633 e 1634, che forma la prima vera collezione francese: nell'inventario alla sua morte sono anche due «prospettive» di Lemaire. Il cardinal Angelo Giori possiede due importanti opere di Poussin ma anche una prospettiva di Lemaire. Gian Maria Roscioli, suo nipote acquista il suo primo quadro di Lemaire nel 1633 e un altro l'anno dopo (ne ottiene anche uno in dono dal mercante Roccatagliata), ma allo stesso tempo commissiona cinque importanti quadri a Poussin, prima e dopo il viaggio a Parigi. Il marchese Vincenzo Giustiniani nella stessa sala della *Assunzione della Vergine* di Poussin, colloca una «prospettiva» di Lemaire. Il mercante genovese Giovanni Stefano Roccatagliata possiede una «prospettiva» di Lemaire che dona al Roscioli, ma quando Poussin è a Parigi gli commissionerà una Madonna famosa. Il nobile Pietro Paolo Avila, accanto a un baccanale di Poussin e ai modelli in creta per i «Termini» eseguiti per il re Sole, possiede due tele di Jean Lemaire. E infine, sono tre i quadri di Lemaire con storie bibliche e

mitologiche che si trovano nella collezione di Paul Fréart de Chantelou, il grande amico di Poussin che possiede i *Sacramenti* e lo straordinario autoritratto dipinto nell'anno santo (e mostrerà questi tesori a Gian Lorenzo Bernini che ha il compito di accompagnare a Parigi nell'estate 1665).

È da inserire a questo punto l'unico episodio sempre conosciuto di una collaborazione tra Nicolas Poussin e Jean Lemaire: si tratta del quadro con architetture nel paesaggio rappresentante Teseo che, assistito dalla madre Etra, ritrova i sandali e le armi del padre (Chantilly, Musée Condé). Data l'importanza della situazione riporto il passo intero dell'erudito Pierre Jean Mariette (1760):

«Le tableau du Poussin, dont on propose a M. Du Tillot de faire l'acquisition, peut avoir trois pieds de haut sur quatre pieds de large. Il n'entre dans la composition que trois figures. Le sujet est Thésée qui lève la pierre sous la quelle étaient caches les souliers et l'épee qui devoient servir a etabli et a constater sa naissance. Une femme, noblement vêtue a la grecque et qui s'appuye sur une jeune fille, est présente et semble indiquer au héros ce qu' il doit faire. L'action se passe dans un lieu semé de ruine, et où l'on voit, encore sur pied, les restes d'un arc de triomphe et d'un superbe portique soutenu de colonnes d'ordre dorique. Cette architecture, qui est peinte avec beaucoup de soin, n'est point l'ouvrage du Poussin, mais celui de le Maire, peintre françois, dont le Poussin a souvent emprunté la main pour l'architecture de ses tableaux, et qui, véritablement, y excelloit. Il n'y a donc que les figures qui soient peintes par le Poussin, et, si elles ne sont pas de sa plus grande force, ce n'est point non plus une production de sa très — grande jeunesse, ni un de ces tableaux sur lesquels une main tremblante ne traçoit qu'avec peine dans sa vieillesse ce qu' un génie toujours neuf et vigoureux faisoit imaginer à ce grand artiste. La figure d'homme est sçavamment dessinée et les figures de femmes bien drappées. Le tableau, je ne

fais pas difficulté de le dire, est digne d'occuper une place dans un des meilleurs cabinets.

Il est pur, bien conservé: le sujet est intéressant, et j'estime que le prix de six cent louis qu'on en demande est très — raisonnable, surtout à présent que les tableaux de Poussin sont devenus très — rares en France, les Anglois nous en avant depouille et continuant de nous enlever tous ceux qui se présentent».

Il referto, tanto accurato e tempestivo, si dovrebbe spiegare con la conoscenza da parte del Mariette di qualche documento che noi oggi ignoriamo. In effetti, la recente mostra di Chantilly ha permesso a Pierre Rosenberg di fugare ogni dubbio. Il quadro di Chantilly è effettivamente dipinto a due mani, come dimostra la radiografia. Un pittore ha in un primo tempo dipinti il bel paesaggio e il bellissimo ambiente architettonico (un arco trionfale e la ruina in diagonale della Basilica Emilia), un altro pittore ha dipinto le tre figure classiche. La tipologia architettonica e la tecnica pittorica confermano il nome di Jean Lemaire. Quanto alla data, mi pare che si presenti come un problema ancora aperto: Pierre Rosenberg data l'opera accanto al *Mosé salvato dalle acque* del Louvre, ma proporrei di anticiparlo di uno o due anni, al tempo della collaborazione più frequente tra i due pittori. Questa ipotesi vale anche alla luce delle altre «prospettive» di Lemaire.

Non si hanno notizie sull'esistenza di questo quadro prima del 1760, quando il Mariette consiglia di acquistare il quadro a Parma al suo corrispondente Du Tillot. In effetti, nell'inventario dei beni di Cassiano e Antonio dal Pozzo redatto nel settembre 1689 figura nella "camera grande" un'opera così descritta: «Altro simile [di tela d'Imperatore] con prospettiva del Maier" (la stessa nota apparirà nell'inventario successivo del 1729). Corrispondono le misure e l'accurata divisione del lavoro, anche se le figure di Poussin sono tre e non due. Si tratta di una ipotesi da verificare.

C'è infine l'ultimo grande episodio di collaborazione ai lavori per la grande Galerie al Louvre. Jean Lemaire precede Poussin nel viaggio di ritorno a Parigi, dove si trova già nel 1638, come

Guido Baccelli, un Latino di Roma

apprendiamo proprio da due lettere di Poussin al sieur di Chantelou (15 gennaio e 6 agosto 1639). Jean Lemaire viene nominato, evidentemente per la sua cultura e le conoscenze romane, «Garde du Cabinet de peinture de Sa Majesté»: il primo nucleo delle future collezioni del Louvre del Roi Soleil. Jean Lemaire (e lo apprendiamo proprio dalle lettere di Nicolas Poussin), ha anche l'importante compito di fare da mediatore per ottenere che Poussin accetti l'invito a collaborare alle imprese monumentali della corte francese.

Quando Poussin deciderà finalmente di accettare l'invito del re di Francia è ormai l'inverno 1640. Nel palazzo del Louvre si troverà col vecchio amico Jean Lemaire: li troviamo al lavoro per il cardinale di Richelieu, li vedremo insieme affaccendati per i progetti della Grande Galerie del Louvre, e poi ancora insieme sui ponti di quel vertiginoso corridoio lungo più di quattrocento metri che univa il Louvre alle Tuileries. E sarà proprio Jean Lemaire a essere scelto da Poussin come suo luogotenente, quando il normanno-romano spera di poter abbandonare il faticoso e poco interessante lavoro decorativo.

«Monsieur Lemer mon ami»: così è ricordato Jean in una lettera a Cassiano dal Pozzo (aprile 1641) nella quale Poussin gli ricorda i quadri che si trovano nel palazzo di via dei Chiavari: «mon ami de qui V.S. à je se sais plus quels petits tableaux». Si tratta di quei quadri che li hanno visti lavorare insieme alla fine degli anni venti: il cerchio si chiude.

MAURIZIO FAGIOLO

Nota: Questo articolo costituisce un capitolo di un volume dedicato a Jean Lemaire e alla cultura "antiquaria" della Roma del primo 600. Ringrazio quanti mi hanno consigliato per questo tema particolare: Federico Zeri, Pierre Rosenberg, Sir Denis Mahon, Donatella Sparti, Carlo Pietrangeli.

Guido Baccelli nasce a Roma, nel 1830, da Antonio Baccelli, noto chirurgo, di famiglia toscana trasferitasi nell'Urbe, nel Seicento, e da Adelaide Leonori dei marchesi De Cinque. Insigne medico, è deputato, membro del Consiglio del Comune di Roma dal 1875 al 1913, ministro della Pubblica Istruzione dal 1881 al 1884, dal 1893 al 1896 e dal 1898 al 1900, ministro dell'Agricoltura, Industria e Commercio dal 1901 al 1903. Fratello di Augusto, noto avvocato e senatore, Guido Baccelli è padre di Alfredo, politico e letterato di fama, che lo rievoca in vari libri, come Giovanni Gorrini, un suo discepolo, che ne tramanda un ritratto affettuoso. Personalità di eccezionale rilievo, Guido Baccelli compie memorabili imprese nei diversi campi dell'archeologia, della medicina e dell'agricoltura, costantemente guidato da un intento patriottico che affonda le radici nell'antica Urbe. La sua cultura, le sue imprese e il suo concetto di Roma capitale d'Italia, recano profondamente impresso il segno della sua latinità.

Di Guido Baccelli, scrive il figlio: «Tutta la sua cultura era classica: la storia romana e i poeti e i prosatori latini non erano, come per molti di noi, una parte della cultura, uno dei vari aspetti dello spirito umano, no: erano quasi esclusivamente la cultura, quasi esclusivamente l'aspetto dello spirito umano. [...] aveva innanzi a sé Roma, Roma e soltanto Roma. [...] Così la sua eloquenza non era e non poteva essere che latina»¹. Guido

¹ Alfredo BACCELLI, *Mio Padre*, Roma, Carra - Bellini, [1923], p. 48. V. pure *Id. Guido Baccelli. Ricordi*, Napoli, La Riforma Medica, 1931; *Id., Guido Baccelli*, Milano, Oberdan Zucchi, 1936, p. 47.

Bacelli impara dai Padri Gesuiti al Collegio Romano il latino, secondo il metodo allora in uso, di dettatura e di recitazione della lingua morta, che si parla «anche a passeggio», metodo che viene poi tralasciato a favore della filologia². Alfredo Bacelli ricorda che a casa il padre parla latino, che conosce l'*Eneide* a memoria e ne recita interi canti. Ma i suoi prediletti sono Tacito, citato di frequente nei discorsi politici, e Orazio che si porta appresso e di cui si compiace di imitare la vena satirica nei propri versi. In latino sono redatti alcuni fra i suoi studi scientifici, come il *De Primitivo splenis carcinomate*, e alcune delle sue liriche. Quando Guido Bacelli incita sé stesso a fronteggiare le polemiche e le strenue opposizioni contro il suo progetto per la creazione della Passeggiata Archeologica, si esprime naturalmente in latino: «Dabo eis frontem duriorum frontibus eorum. »; e quando vuole stimolare gli operai agli scavi nel Foro Romano, li nomina gloriosamente i suoi «littori»; e con il gran latinista Tommaso Vallauri, scambia lettere e telegrammi «di sapore augusteo»³. Nel 1916, prima della scomparsa, con la coscienza appagata dall'aver costantemente operato per la patria, sentenza: «Cursum consumavi».

È Bacelli ad incitare Pietro Cossa a trarre l'ispirazione per le sue tragedie dall'antica Roma. Amico di Raffaello Giovagnoli, che nei suoi romanzi fa rivivere l'Antichità, Bacelli prova nei riguardi di Giosuè Carducci un sentimento di fraternità latina.

La sua cultura latina viene messa al servizio dell'oratoria. Ai Congressi internazionali di medicina di Parigi, Budapest, Berlino, Roma nel 1894, e degli Orientalisti, a Roma, nel 1899, si esprime in

² *Id.*, *Uomini e cose del mio tempo*, Roma, Istituto per l'Enciclopedia De Carlo, 1942, p. 94. V. sull'insegnamento del latino nell'Ottocento, Giacomo BARZELLOTTI, *Studi e ritratti*, Palermo, Sandron, 1917, pp. 307-315.

³ A. BACCELLI, *Mio Padre*, op. cit. pp. 81, 88; Guido BACCELLI, *Discorso d'inaugurazione del Congresso pedagogico regionale a Tivoli*, in *Roma letteraria*, Roma, A. VII, n. 22, (25-XI-1899), p. 515.

latino, iniziando a Berlino con il motto: «Latinus, latine loquor». Al Congresso di Parigi, nel 1867, il presidente elogia Bacelli, dichiarando: «Aujourd'hui, vous avez été le Démosthène et le Cicéron de la science»⁴. Nel 1882, Guido Bacelli fonda una gara d'onore tra i liceali italiani e nel discorso che pronuncia per l'occasione in Campidoglio cita il «verso famoso dell'altissimo poeta latino»:

«Sit romana potens itala virtute propago»⁵.

Al Congresso internazionale di Berlino, nel 1890, ricevendo gli elogi del famoso scienziato Wirchow, Bacelli rammenta il giudizio di Fabio Massimo su Paolo Emilio⁶. Nel 1899, al XII Congresso Internazionale degli Orientalisti, in Campidoglio, il suo discorso in latino, che una rivista romana per giovani non teme di riprodurre senza traduzione, si conclude con queste parole: «Ille vero Numine auspice quod olim Iovem Lucetium noncupantes in Capitolio Quirites colebant, quae lux per sapientiam vestram in ea quae sunt Orientis effunditur, hic altius cum nomine vestro non peritura manebit»⁷. A Berlino, nel 1901, Bacelli pronuncia in latino per il genetliaco dell'anatomo-patologo Wirchow, vari discorsi. Egli propugna addirittura l'uso del latino come lingua internazionale scientifica.

Anche nell'oratoria italiana trapela la sua cultura classica. Presidente per la dodicesima volta del Congresso nazionale di medicina interna, a Roma, nel 1902, e per l'occasione i clinici italiani gli offrono una pergamena commemorativa in latino, Bacelli inizia con un vibrante elogio di Roma e intervenendo in un dibattito, prorompe: «C'è dunque, come direbbe Ippocrate, il *casus praeceps*»⁸. In un discorso al banchetto politico offertogli

⁴ A. BACCELLI, *Mio Padre*, op. cit., p. 51.

⁵ Giovanni GORRINI, *Guido Bacelli*, Torino, Lattes, 1916, pp. 51-52.

⁶ V. *ivi*, p. 150.

⁷ *Discorso* di Guido BACCELLI, in *Roma letteraria*, Roma, A. VII, n. 20, (25 - X - 1899), p. 467.

⁸ G. BACCELLI, *Lavori dei Congressi di Medicina Interna. XII Congresso*, a cura di Luigi LUCATELLO, Roma, giugno 1903, pp. 4, 100-101, 109.

dagli elettori del III Collegio di Roma, alla sala Umberto I, nel marzo 1897, Guido Baccelli non può fare a meno di citare Plinio e le antiche tradizioni a proposito dell'educazione popolare, ed evocando Adua, afferma che una corretta formazione militare degli Italiani avrebbe piegato il Negus:

«... arma tenenti

Omnia dat qui justa negat.»

aggiungendo che i soldati italiani avrebbero potuto dire come un grande scrittore latino:

«Vos quibus est virtus muliebrem tollite luctum».

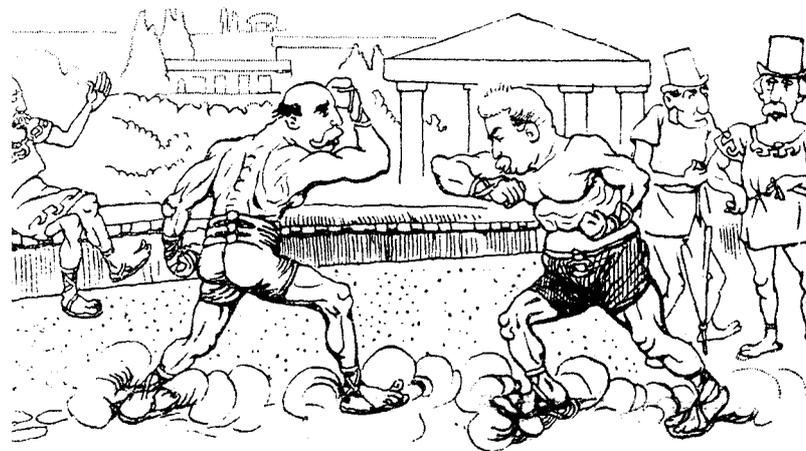
E continua: «e se risorgeva in Africa un Brenno, mancava in Italia un Camillo»⁹. Giovanni Gorrini nota che il discorso pronunciato da Baccelli per la discussione generale del bilancio della Pubblica Istruzione, nel marzo 1899, è unanimemente ammirato e innalza la Camera dei deputati «agli alti gradi della classica oratoria»¹⁰. Alfredo Baccelli sospetta perfino che il padre preferisca talvolta un'immagine o un motto classico a un argomento, e vada in cerca di temi da rivestire dei tropi latini. Rammenta di avere visto il padre, durante la preparazione della relazione per il disegno di legge sulla bonifica idraulica e agraria, attingere ampiamente dalla collezione degli *Scriptores rei rusticae*: «Catone, Plinio, Varrone, Columella, Aulo Gellio gli erano divenuti familiari»¹¹. E da ministro dell'Agricoltura egli pronuncia discorsi gremiti di citazioni tratte da Orazio, Virgilio e Aulo Gellio.

La sua attività di ministro, sia della Pubblica Istruzione, sia dell'Agricoltura, è permeata della sua profonda cultura latina. Guido Baccelli istituisce a Roma il Museo delle Terme di Diocleziano, il Museo Falisco di Villa Giulia e la Galleria d'Arte Moderna, delibera l'acquisto della Galleria Corsini d'Arte

⁹ *Id. Discorso del 17 marzo 1897*, Roma, Tipografia G. Righetti, 1897, pp. 9, 11, 12, 13.

¹⁰ G. GORRINI, *G. Baccelli*, op. cit., p. 182.

¹¹ A. BACCELLI, *Mio Padre*, op. cit., p. 71; v. pure pp. 48-49.



L'on. Baccelli trasforma la Camera in circo massimo.

Il Don Chisciotte di Roma, Roma A. II, n. 100, 12 - IV - 1894, p. 1

Antica, fonda l'istituto Storico Italiano e preserva la Biblioteca Vallicelliana. Vuole che il Pantheon venga sbarazzato dalle orecchie d'asino, inflitagli dal Bernini, e dalle catapecchie circostanti, e che gli sia restituita l'iscrizione di bronzo ramemorante Marco Agrippa. All'erudito Mommsen che gli telegrafa di astenersi da quel gesto, risponde fermamente: «Restauratio est continuata creatio»¹². Il suo progetto più grandioso è la creazione della Passeggiata Archeologica, che riunisce il Palatino alle Terme, progetto attuato con l'aiuto politico di Ruggero Bonghi e l'assistenza archeologica di Giacomo Boni¹³. È Guido Baccelli a decidere degli scavi del Foro nel 1882 e nel 1897, e si può legittimamente gloriare del ritrovamento delle fondamenta del Tempio di Vesta, della Casa delle Vestali,

¹² Ivi, p. 82.

¹³ V. *La Zona monumentale di Roma e l'opera della Commissione reale*, Roma, Tipografia dell'Unione Editrice, 1914.

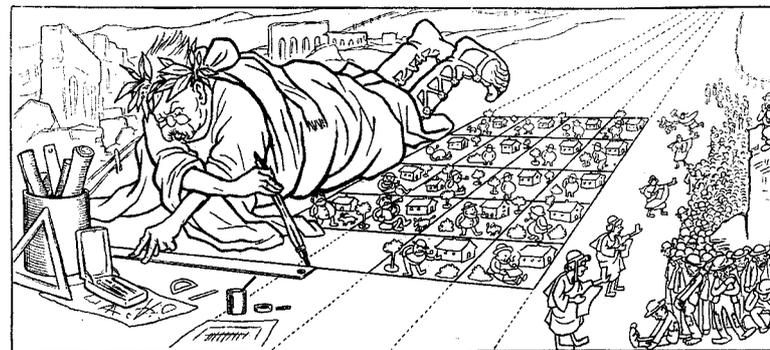
con le statue dell'Atrio, di un ampio tratto della Via Sacra, del Vicum Tuscum, dell'Arco Fabiano, e del restauro del Tempio della Concordia e del portico degli Dei Consenti. Per abbattere un viadotto che deturpa il Foro, vincendo le difficoltà amministrative e le resistenze popolari, Guido Baccelli si presenta, un giorno, a fianco della squadra degli operai. Ritrova il «Lapis Niger», la «Fons Juturnae», il «Lacus», i fregi augustei della Basilica Emilia, i «Rostra vetera» e le fondamenta del Tempio dei Castori. Promuove altri scavi al Palatino, e restituisce alla vista l'ordine inferiore delle arcate del Colosseo. Fa isolare le colonne di Piazza di Pietra e restaurare il Portico di Veio. A Pompei fa rivivere il giardino della casa dei Vetti. Elencando le sue scoperte, Guido Baccelli conclude: «[...] come quelle antiche cose rivedevano il sole, mi pareva di riudire gli esametri immortali di Virgilio; avanzavano nella prisca semplicità Turno, Latino, Lavinia, Enea»¹⁴.

Il culto dell'archeologia non fa dimenticare a Guido Baccelli la coltura della terra e da ministro dell'Istruzione, chiede che i maestri facciano fare pratica agli scolari in un campicello annesso alle scuole rurali. Istituisce la festa degli alberi, ricalcando l'antica tradizione romana che vede in ogni albero il soggiorno di una divinità, e dichiara sacre le selve. Ministro dell'Agricoltura si adopera fermamente per la bonifica dell'Agro romano, ispirandosi direttamente alle tradizioni antiche. Giovanni Gorrini rammenta di averlo visto annotare con diligenza *Le Georgiche*, particolarmente il libro II sulla coltura delle piante¹⁵. Quando Guido Baccelli, all'inizio del Novecento, promuove la bonifica della Campagna, resa deserta dalla malaria e impropriamente sfruttata dai latifondi, si riferisce ad Aulo Gellio ed evoca Annibale ostacolato alle porte di Roma, dalle tribù rurali, per incitare al ripopolamento

¹⁴ A. BACCELLI, *Mio Padre*, op. cit. p. 85.

¹⁵ V.G. GORRINI, *G. Baccelli*, op. cit., p. 189.

L'avvenire dell'Agro Romano



L'Agro romano già più volte appare ed i suoi fatti non son più fessate! discolò il Censò pensò del notiziari a furel spurio di scortela età.

Guido Baccelli così ha coltivare l'agro romano da villoti non sanabi, e li andriva tutto in tanti sanabi, che menti tutti per il rioso son.

Così Guido Baccelli, all'ancorito odio giurando, per riorara agraria, sanabi dell'Agro la rurali materia e la notione reticente sanabi.

Si disse quorò al popolo fedate: — Un'induce vanto fragoratum sit, quique, ma Censò, proprietarius di, in hae agrodiondeus letal.

Il Travaso della domenica, Roma, Secolo II, A III, n. 97, 9 - XI - 1902, p. 2

dell'Agro, citando Catone: «ex agricolis viri fortissimi e milites strenuissimi gignuntur»¹⁶.

La sua stessa vocazione di medico risale, secondo il senatore Maragliano, alle parole di Cicerone: «Nulla res magis homines ad Deos accedere quam salutem hominibus dando», parole citate da Baccelli, all'inaugurazione del Congresso di medicina di Roma nel 1902¹⁷. In questo discorso egli evoca le antiche radici della «medicina politica» o «popolare», che promuove con ardo-

¹⁶ G. BACCELLI in *Lavori dei Congressi*, op. cit., p. 528.

¹⁷ *Onoranze in memoria di Guido Baccelli, tenute a Roma in Campidoglio, il 30 aprile 1916*, Genova, Marsano, 1922, pp. 12-13; G. BACCELLI in *Lavori dei Congressi...*, op. cit., p. 4. Su G. Baccelli medico, v. Eugenio ROSSONI, *G. Baccelli*, Roma, Rinversi, 1916; Corrado TUMIATI, *Vite singolari di grandi medici dell'800*, Firenze, Vallecchi, 1952; Giovanni ARCIERI, *Figure della medicina contemporanea italiana*, Milano, Bocca, 1952; Alessandro SIMILI, *G. Baccelli*, Roma, Congresso Nazionale Storia della Medicina, 1961; Felice LOMBARDI, *G. Baccelli*, Napoli, Licenziato, 1964.

re, ricordando che l'Urbe considerava «come legge suprema la salute del popolo», e infatti la sua azione nel campo della medicina pubblica si ispira al motto: «in aliis vivimus, movemur et sumus»¹⁸. Il suo progetto di «coscrizione scolastico-militare» ricalca la ginnastica militare in uso nell'Antichità. La sua lotta contro la malaria, con nuove tecniche, come l'introduzione endovenosa dei sali di chinino, mira a debellare le febbri nell'Agro romano per restituirlo alla primitiva fertilità. E davanti al Policlinico, grandioso complesso che fa edificare a Roma, una Minerva reca l'iscrizione: «Fortiter voluit - Viresque acquisit eundo».

Nel Policlinico come negli scavi del Foro e in ognuna delle sue numerose realizzazioni, Baccelli ubbidisce a un alto concetto di Roma capitale della nuova Italia, «questa città nata per non morire»¹⁹. Conscio che la perennità rischia di farsi immobilismo, nell'Urbe «che conta gli anni come fossero giorni», egli cerca di restaurarne l'antica energia²⁰. In questa chiave si intende il suo attaccamento alla nuova monarchia, sia che deliberi di porre al Pantheon la tomba del Re Vittorio Emanuele II, al quale prolunga la vita somministrandogli ossigeno con audace tentativo terapeutico, sia che paragoni le virtù della Regina Margherita a quelle delle Vestali²¹. Sempre nella medesima chiave va interpretata la sua precisa volontà di riallacciare le città d'Italia alla nuova capitale, come testimonia il discorso pronunciato nel 1898, a Torino, per il Congresso di medicina interna²². La lingua latina scelta da Baccelli

¹⁸ G. BACCELLI, *Lavori dei Congressi...* op. cit., p. 4; Prof. L. Devoto, in *Onoranze...*, op. cit. p. 24.

¹⁹ G. BACCELLI, *Lavori dei Congressi...*, op. cit., p. 4.

²⁰ *Id.*, *Discorso del 17 marzo 1897*, op. cit., p. 22.

²¹ V. *Id.*, *L'Atrium Vestae*, Conferenza al Collegio Romano, in *Fanfulla della domenica*, Roma, A. XV, n. 2, (8-I-1893), p. 2.

²² V.G. GORRINI, *G. Baccelli*, op. cit., pp. 181-182.



Il Don Chisciotte di Roma, Roma, A. VII, n. 308, 9 - XI - 1899, p. 1.

li nei vari Congressi internazionali, diventa il veicolo dell'italiano, non ammesso nel secondo Ottocento come lingua ufficiale internazionale, e nel 1890 a Berlino, egli riporta un trionfo tale che si delibera di scegliere Roma per sede del seguente Congresso di medicina. Presidente dell'Accademia di medicina di Roma, egli fa progredire la Clinica romana in modo eccelso, ed è anche il fondatore e il presidente della Società Nazionale di medicina interna, e l'iniziatore dei numerosi Congressi nazionali in tutta Italia.

Sebbene politicamente favorevole alla Triplice, Baccelli cerca di arginare l'influsso culturale germanico e proprio con questo intento, intraprende la ricerca del «Lapis niger» e della tomba di Romolo, per contrastare Mommsen, il quale nega l'esisten-

za dei Re di Roma ²³. All'epoca della prima guerra mondiale, si manifesta la latinità di Guido Baccelli, che vede nei soldati italiani, i discendenti dei legionari romani, pronti a sconfiggere i barbari Germani: «[...] essendo la nostra guerra «latina», sui Latini mai potranno prevalere i Barbari»²⁴. A Vittorio Emanuele III come al generale Cadorna, egli dedica liriche in latino:

«Te duce, Cadorna, pubes romana resurgens
Amplexu italico centuplicata nitet»²⁵.

Nel 1916, dopo la scomparsa di Guido Baccelli, il delegato della Francia alle onoranze solenni, il Professore Tessier, direttore dell'Hôtel-Dieu, offre una corona di alloro e di quercia alla memoria del luminare, già insignito del «Grand Cordon de la Légion d'honneur», e membro dell'«Institut de France», e pronuncia un vibrante discorso in onore di Baccelli e della nuova fratellanza latina: «Figlio di questa Italia oggetto dei nostri primi sogni, figlio diletto di Roma, madre di noi tutti, nessuno onorò più di Lui nella sua cerchia di pensiero e d'azione, la Patria sua e la civiltà latina, la quale, malgrado tutto, dovrà assicurare ancora i destini del mondo. [...] io vengo ad inchinarmi, in nome della Francia, dinanzi [...] al gran cittadino al quale voi aprite, oggi, così legittimamente, le porte del Campidoglio, come Roma le apriva ai suoi trionfatori, dinanzi alla risplendente memoria del grande Baccelli, di Baccelli il «divo» come voi lo chiamate ancora, perché egli sognò sempre un'Italia più potente e più bella, una Roma più raggiante e più rispettata [...]»²⁶. Alla stessa epoca, l'archeologo Giacomo Boni, che ha coadiuvato Baccelli negli scavi del Foro e del Palatino, esprime con altrettanto fervore la fratellanza latina contro i Teutoni, davanti

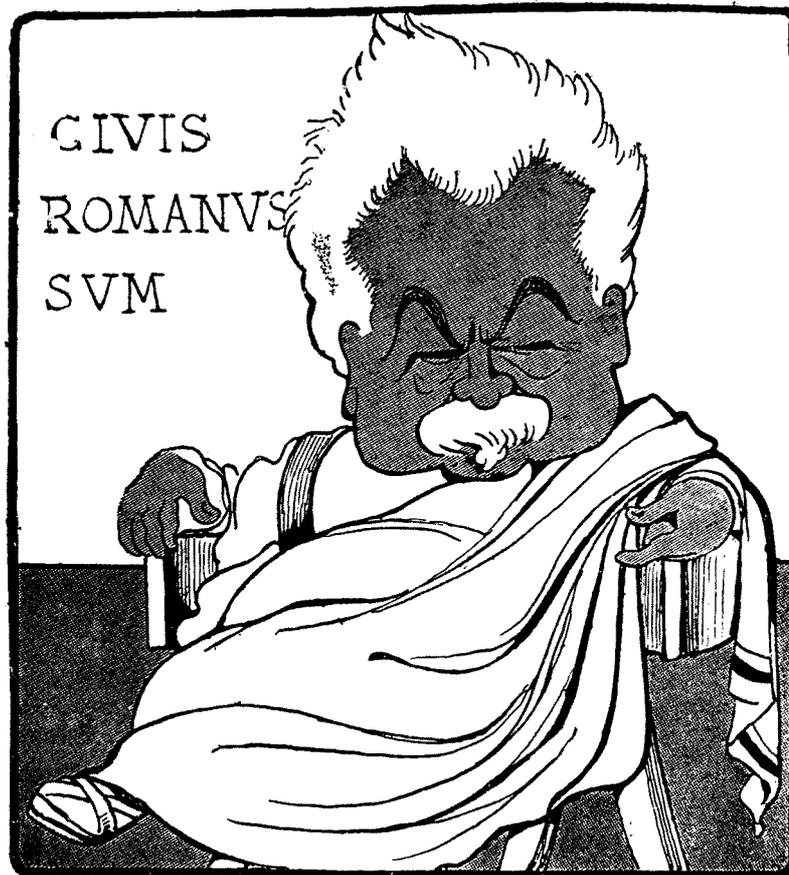
²³ V.A. BACCELLI, *Mio Padre* op. cit., p. 85.

²⁴ G. GORRINI, *G. Baccelli*, op. cit., p. 220.

²⁵ *Onoranze...*, op. cit., p. 7.

²⁶ *Ivi*, pp. 9, 11.

EGO



Il Travaso delle idee della domenica, Roma, Sec. II, A. VII, n. 319, 8 - IV 1906, p. 2. Numero dedicato «Al Divo Guido ottimo massimo nel suo giubileo», redatto in gran parte in latino.

all'erudito Pierre de Nolhac, e Apollinaire inneggia con non meno ardore alla latinità opposta alla barbarie germanica, in *A l'Italia*²⁷.

Profondamente compreso della parentela tra l'Urbe e l'Italia moderna, Guido Baccelli confida al figlio i suoi intenti: «Il popolo di Roma deve sentire la sua grandezza e rivivere de' suoi antichi fasti», e all'icastica rappresentazione di questa gloriosa eredità mirano gli scavi del Foro e del Palatino, e la Passeggiata Archeologica, la quale unisce la Roma pagana e la Roma cattolica che ne restaurò la grandezza²⁸. Per il medesimo motivo, la lingua latina è portatrice dei sommi modelli dell'Antichità, in funzione altamente «educativa», e Baccelli alla Camera dei deputati nel 1898, non esita a tacciare di «parricida» chi propone l'abolizione del latino nelle scuole²⁹. Le sue mire sono sempre politiche e perciò vanta il merito principale dell'antica Roma: «La vita propria era nulla, la Patria tutto [...],» e conclude: «Far rivivere Roma, infondere nell'Italia nuova lo spirito di Roma antica: ecco una nobile meta per un uomo di stato»³⁰. Facendo rivivere le antiche tradizioni nei giovani, Baccelli auspica, e lo afferma davanti al Senato, nel 1894, che l'Italia riconquisti il «primato morale tra le nazioni»³¹.

Sullo scorcio dell'Ottocento, come ha cura di notare Alfredo Baccelli, l'amore della Roma antica non è diffuso nella nuova Italia, e molti tacciano di retorico il richiamo alle antiche tradizioni, accusando l'Urbe di sfruttare le passate glorie³². La viva originalità di Guido Baccelli che traduce nei fatti l'ammirazione per lo

²⁷ V. Pierre de NOLHAC, *Souvenirs d'un vieux Romain*, Paris, Plon, 1930, pp. 102-107; APOLLINAIRE, *A l'Italie*, in *Calligrammes, Oeuvres poétiques*, Paris, La Pléiade, 1965, p. 274 e *passim*.

²⁸ A. BACCELLI, *Mio Padre*, op. cit., pp. 80, 81.

²⁹ G. GORRINI, *G. Baccelli*, op. cit., pp. 173, 175.

³⁰ A. BACCELLI, *Mio Padre*, op. cit., p. 86.

³¹ G. GORRINI, *G. Baccelli*, op. cit., p. 175.

³² V. A. BACCELLI, *Uomini e cose...*, op. cit., p. 89.

IPSE DIVUS GUIDO CANTAT

Nunquam credebam talem ovationem,
o mei boni Quirites, a parte vestra,
qui ad meam jubileam exaltationem,
himum cantatis plena quasi orchestra;
hoc ita mihi dat consolationem,
ut in aliena tremuit mea dextra;
Ego, igitur, amicus cum amico,
terque quaterque a voi salutem dico.

Ager enim romanus, mea virtute,
qui pridie quasi pozzum putebat,
hodie mutavit intus et in cute;
in veritate feci ut faciebat
Somnus Parvus (1), qui in quattuor battute,
in una die, quam nemo conoscebat,
arisorse pro patria et sovranò,
totam faciem mutare etiam Pantano.

Zampana, ordine meo, reducta fuit
ad minimos terminos, sicut illa,
quae a pozzis vero scappat vel si pluit,
vel si in coelo sit area tranquilla.
Zampana, quae ante me infesta imbuit
agrum, sese squajavit quasi ancilla.
Sic in agro romano, 'n ce so' Cristi!
pulchrum feci ubicunque repulisti.

Forum, consule me, sese allargavit
in cavea media pro archaeologia,
ubi frequenter aliquid sbucavit,
lucro maximo in arte et in poesia.
Ibi per longo et largo transitavit
et adhuc passat tota ingleseria,
quae deambulando imparat novas res,
cavat baioccos, multis vero iés.

Arbores ipsi, paupera virentia!
consule me, dies pulchros habuerunt
tamquam vera animalia de conscientia,
quae nunquam sibi tantum optaverunt.
Tunc parvi militares, qui absistentia
meo erant hortolano, magnaverunt;
et mea militia trangugiabat avida
gottum de Ripa cum pagnotta gravida.

(1) Sonnino.

Nec hoc satis est ad meum devorum,
sine volere historiam dare in flammis:
Cum summus moderator fui studiorum,
savias reformas apportai in programmis,
quarum scholari fecerunt tesorum,
et fuit laudatus tam a labbis et mammis,
qui, in Roma, notaverunt genium rarum
et in toto, a bon gioco, orbe terrarum.

Quid amplius! Policlinicum ideavi,
et eum a fundamentis cito extruxi;
ibi multos infirmos piazzavi,
quos in salutem perfectam reduxi.
Et schizzo facto iverunt morbi pravi,
quos ad paesen illum Ego adduxi.
Atque de tanta gente in fin de vita
ben presto potei fa' piazza pulita.

Non soium: Extri me chiamarunt ipsi,
consulti causa, et plurima pro eis
verba dixi et in papyro scripsi.
Doctores autem ex consiliis meis
multum traggunt profietum, ut praescripsi
tantum pluribus assai, quantum babbeis.
Sic extra muros, mente mea profunda,
sertum composui frundam super frunda.

Sed, ante omnia et ante omnes, primum
[studium]
primus amor fuit Roma, Roma mea,
quae magnum semper suscitavit tripudium,
pro monumentis quae spicant in ea,
antiquum civiltatis hic praeludium,
ut sol futuri et semper alma dea.
Tantum, che si sto fori in sito laeto,
procul negotiis, semper Romam peto.

Et hic maneo laetus et hic manebo,
et hic hodie manduco et manducabo;
et cras hic, sbriluccicante Phoebò,
felicitatem unicam trovo;
et hic miraggiunm unicum videbo;
et hic lavo mea membra et hic lavabo;
et hic salutem vestram nihil scribo,
sed bibo, bibo, bibo atque delibo.

m.

Il Travaso, n. 319, 8 - IV - 1906, p. 2, v. figura precedente.

spirito romano dell'Antichità, e ne fa il motore del progresso dell'intera nazione, gli vale numerose polemiche e opposizioni, ma anche brillanti riconoscimenti. L'8 aprile 1906, viene celebrato alla presenza di Vittorio Emanuele III, in Campidoglio, e dopo la scomparsa, nel 1916, è ricordato dal presidente del Consiglio Provinciale di Roma, come un antico «console» compreso del senso dello Stato; vi è poi una commemorazione ufficiale a Montecitorio, il 1 marzo 1916, e il Presidente della Camera lo qualifica come un «cittadino romano»; il 30 aprile 1916, si tengono solenni onoranze in Campidoglio, e vi partecipano il ministro della P.I., il corpo diplomatico, senatori e deputati, professori, delegati stranieri, e il sindaco di Roma, il principe Don Prospero Colonna, che afferma: «Egli si sentì romano come nessun altro mai. [...] Ben degnamente sul sepolcro sta scolpito: «Ebbe carattere di Romano antico»³³. A Guido Baccelli, Roma dedica un monumento in piazza Salerno, presso la Villa Torlonia, e intitola il «Clivus Delphini» che, sul sito della Passeggiata Archeologica, sale alla chiesa di Santa Balbina, «Viale Guido Baccelli».

Nel ventennio seguente, il culto della Roma antica viene usato in chiave politica e Alfredo Baccelli, che aderisce al Fascismo e si iscrive all'Unione nazionale dei senatori fascisti, ribadisce in diverse raccolte di ricordi, la romanità del padre, presumibilmente nell'intento di stabilire un'ideale filiazione con le nuove grandiose mire mussoliniane. Nel discorso per l'inaugurazione del monumento a piazza Salerno, nel 1931, Giuseppe Brucchiotti non esita a collegare l'opera di Guido Baccelli e il pensiero fascista³⁴. Eppure dell'Urbe questi serba una visione non strettamente patriottica, ma di dimensione universale, se proclama in uno dei discorsi più ammirati: «Roma è quanta gente abita il mondo»³⁵.

³³ *Onoranze...*, op. cit., p. 6; G. GORRINI, *G. Baccelli*, op. cit., pp. 297, 298.

³⁴ V.G. BRUCCHIOTTI, *G. Baccelli*, Roma, Unione Storia ed Arte, 1931.

³⁵ A. BACCELLI, *Mio Padre*, op. cit., p. 46.



Pio Joris, *Fouilles du Forum*,
in Prof. ADAMO et Prof. YOCCA, *Baccelli et ses lois*,
Roma, Soc. Dante Alighieri, 1894, p. 17.

Di mirabile coerenza appare l'opera di Guido Baccelli, che da medico, da archeologo e da politico, risana il gran corpo di Roma nell'intento di farne il blasone della nuova Italia. Penetrato della cultura latina, egli attua i precetti e le tradizioni dell'Antichità nei diversi campi dell'archeologia, della medicina e dell'agricoltura. Parallelo al restauro della latinità nella letteratura, ideato da Carducci, nella stessa epoca, il suo è un tentativo, in buona parte riuscito, di conferire alla nuova capitale d'Italia, l'antica dignità dell'Urbe, capo del mondo. Per gli intimi, egli si firma «Romano di Roma», e i popolani che ricevono, per decenni, le sue cure assidue, usano nei suoi riguardi questa espressione caratteristica ed elogiativa. Tuttavia, ampliando questo titolo, si può ben dire Guido Baccelli «Latino di Roma», in una prospettiva di profonda e potente latinità, che varca le frontiere e accomuna i popoli, attingendo alle radici per favorire il progresso.

ANNE-CHRISTINE FAITROP-PORTA

Roma in due opere di Edith Wharton

Nel 1934 fu pubblicato a New York e a Londra un volume di memorie intitolato *A backward Glance* (Uno sguardo indietro), scritto dalla romanziera e poetessa statunitense Edith Wharton, molto nota all'epoca⁽¹⁾. Nel libro ella ricorda, dopo molti anni, l'impressione che le fece Roma nel 1866 quando, bambina, venne nella nostra città con la famiglia. Ricorda una visione di incredibile bellezza. Era la Roma papale, la Roma delle trasteverine che ballavano il saltarello accompagnate dai «pifferari». Scrive la Wharton: «Ricordo attraverso le nebbie dell'infanzia la scalinata di Piazza di Spagna affollata dai modelli dei pittori, i mucchi di violette primaverili, di narcisi e tulipani; ricordo lunghe passeggiate al sole sui molli tappeti erbosi delle grandi ville ro-

¹ Edith Wharton (nata Newbold Jones), nota romanziera e poetessa, nacque nel 1862 da una famiglia altolocata di New York. Sposò il ricco banchiere di Boston, Edward Wharton e dopo la morte di questi, dal quale aveva divorziato, visse quasi sempre in Europa, soprattutto in Francia e in Italia, dove era venuta con la famiglia fin da bambina e dove era tornata a più riprese con amici. L'Italia le ispirò vari scritti, fra i quali il romanzo *The valley of decision* (1902), gli studi di storia dell'arte *The decoration of houses* (1897) e *Italian backgrounds* (1905), *The glimpses of the moon* (1922), *The children* (1928). Fu amica di Henry James, di Vernon Lee (Violet Paget) e di Bernard Berenson, del quale fu spesso ospite ai «Tatti». Ebbe una relazione amorosa con un giornalista americano, William Morton Fullerton, al quale scrisse numerose lettere, anche da Roma. Fu la prima donna chiamata a far parte della American Academy of Arts and Letters. Per il romanzo *The age of innocence* (del 1920) ricevette il Premio Pulitzer e nel 1926 fu candidata al Nobel. Durante la prima guerra mondiale aveva svolto un'intensa attività di assistenza in Europa. I proventi dei suoi romanzi erano per lo più destinati da lei ad opere di beneficenza. Morì in Francia nel 1937.

mane²; pesanti carrozze di cardinali sfavillanti di scarlatto e d'oro nella luce fievole delle strette stradine; la pioggia di fiori nelle feste di Carnevale cui assistetti con gridi di gioia infantile da un balcone sul Corso. Ma le ore più gioiose furono quelle che passai con la mia governante sul Monte Pincio, dove giocavo con la piccola Daisy Terry, sorellastra di Marion Crawford³ e suo fratello Arturo. Altri bambini, di cui ho dimenticato i nomi, volteggiavano intorno, unendosi alla compagnia, ma soltanto Daisy e il fratello mi sono rimasti vivi in mente. Giocavamo là, fra i vecchi sedili di pietra, correndo, facendo rotolare il cerchio, saltando a corda, o riposandoci col fiato mozzo per guardare gli eleganti calessi o i lucidi cavalli da sella che nei bei pomeriggi invernali portavano il fior fiore della bellezza e della nobiltà romana intorno ai viali della collina. Quelle ore erano le più gaie, tuttavia riporto ancora una più profonda impressione delle passeggiate con mia madre sui prati coperti di margheritine della Villa Doria Pamphilj, o fra le statue e i pini simili a colonne di Villa Borghese, o sui pendii del Palatino alla ricerca di quei misteriosi frammenti di marmo azzurro, verde o roseo che affioravano dalle zolle come le violette e gli anemoni che spuntavano in altri angoli, preziosi frammenti di porfido, lapislazzuli, verde

² La Wharton amò tanto le ville italiane e specialmente quelle di Roma che nel 1904 pubblicò un volume intitolato *Italian villas and their gardens*, dedicato a Vernon Lee, tradotto in italiano soltanto nel 1983 con una prefazione di Harold Acton. Fra le ville romane descrive anche villa Pamphilj e villa Borghese, care alla sua infanzia.

³ Francis Marion Crawford, noto scrittore, definito «l'Americano di Roma», era nato a Bagni di Lucca nel 1854, durante una villeggiatura estiva della sua famiglia, fu educato in America, Cambridge e Roma. Elegantissimo, era ricevuto dai nobili romani. Parlava molte lingue, compreso il sanscrito. A Roma abitò nella villa Montalto-Negrone-Massimo e poi nel palazzo Odiscalchi, dove erano ricevuti famosi artisti come Longfellow, Story, Luther Terry, Gregorovius, etc. Ebbe una lussuosa villa a S. Agnello di Sorrento. In 25 anni scrisse circa 50 opere (44 romanzi, la maggior parte dei quali ambientati a Roma, saggi e lavori teatrali) che all'epoca erano popolarissimi. Morì nel 1909.

antico, la flora minerale del Palazzo dei Cesari. In quei tempi, i viaggiatori forniti di sensibilità artistica, raccoglievano panieri di quei fiori di marmo, e li facevano trasformare in fermacarte, calamai o tavolineti rotondi, senza i quali nessuna casa di gentiluomo poteva dirsi completa. Secondo me, tutto l'incanto svaniva dai miei tesori quando essi subivano queste trasformazioni per creare queste combinazioni lapidarie: la ricerca, tuttavia, mi entusiasmava. Non veniva in mente a nessuno che quelle preziose reliquie di *opus alexandrinum* e di vasi e statue imperiali frantumate avrebbero dovuto essere trattate con maggior rispetto. I bufali ritratti da Piranesi erano scomparsi dal Foro e dal Palatino, ma le rovine erano ancora un terreno dove il gregge umano poteva saccheggiare impunemente i resti della Roma imperiale.

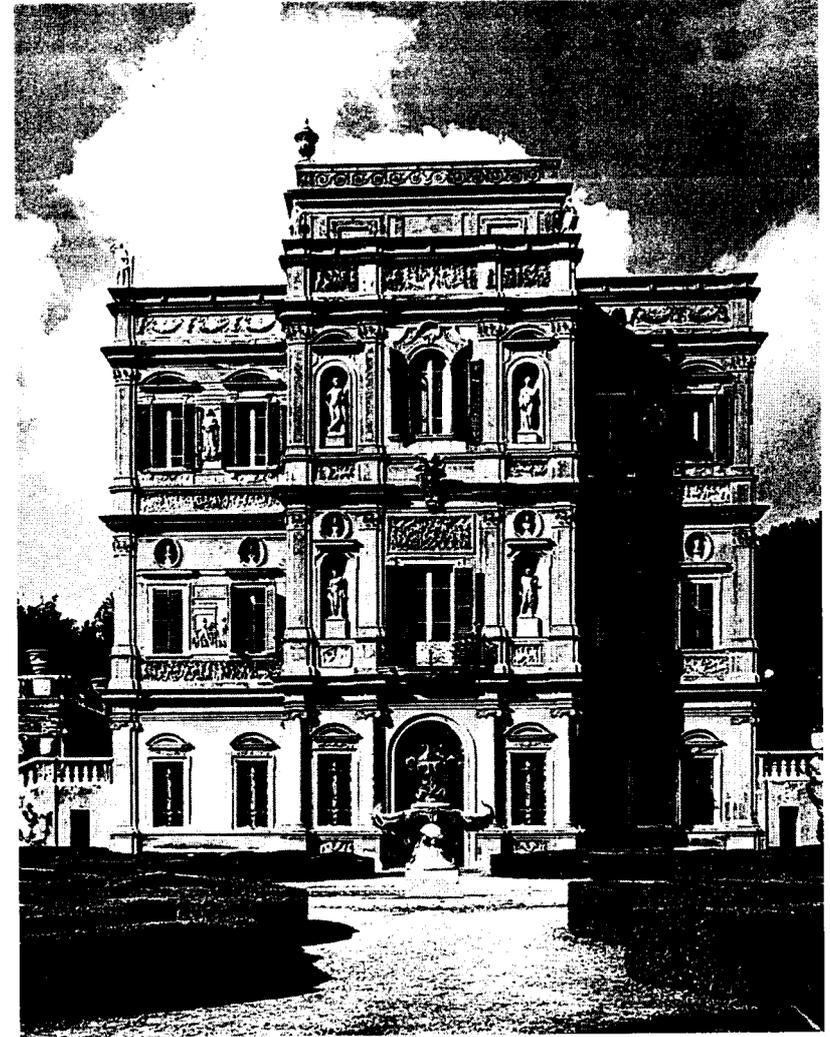
Altri giorni andavamo in carrozza nella Campagna Romana e vagavamo sull'erba fra le tombe della Via Appia; altre volte tra le fontane di Frascati. Talvolta, e il ricordo è particolarmente vivo nella mia memoria, ammiravo, nello splendore di mille candele, il Papa, sospeso, etereo, al di sopra di un lungo corteggio di ecclesiastici intravisti attraverso una nebbia dorata di incenso che sembrava piovere dall'accecante astro che si trovava dietro l'altare maggiore»⁴.

Dopo questa descrizione, in cui si avvertono delle riflessioni che non potevano essere della bambina di allora, la scrittrice si domanda: «Che cosa mi era rimasto più radicato nella memoria negli anni successivi quando ripensavo alla Roma perduta della mia infanzia? È difficile dirlo: forse semplicemente il caldo profumo delle siepi di bosso del Pincio, e le strutture di pietra consunte dal tempo e dorate dal sole. Queste le due impressioni che nei molti anni successivi il potente nome di Roma suscitava come per magia nella mia mente».

⁴ Il papa era Pio IX, evidentemente sulla sedia gestatoria, e l'«astro» dietro l'altare maggiore si riferisce al finestrone e alla gloria dello Spirito Santo al disopra della Cattedra di S. Pietro di G.L. Bernini.



Alle immagini viste con gli occhi dell'infanzia e rivisitate dalla scrittrice già anziana, piene di luce e di gioia: le rovine romane dorate dal sole, i «fiori di marmo» colorati, il profumo dei fiori primaverili che spuntavano fra i resti dei palazzi dei Cesari, si contrappone l'immagine degli stessi luoghi, Foro e Palatino, visti sotto una luce crepuscolare di decadenza e di corruzione, descritti dalla stessa Wharton nel lungo racconto *Roman fever* (Febbre romana) nella raccolta *The world over* (Il mondo finito), scritto nel 1936, cioè soltanto due anni dopo la nostalgica rievocazione dell'infanzia di *Uno sguardo indietro*. Il racconto, una delle ultime opere della Wharton (che morirà nel 1937), è un'opera del tutto particolare: pieno di tristezza, ma anche ironico e ricco di «suspense», una specie di giallo-rosa o come si direbbe oggi una «telenovela» o una «soap opera», in cui un'apparente amicizia maschera l'inganno e l'odio. Lo scenario è, come abbiamo accennato, il palazzo dei Cesari, il Foro, il Colosseo. Si



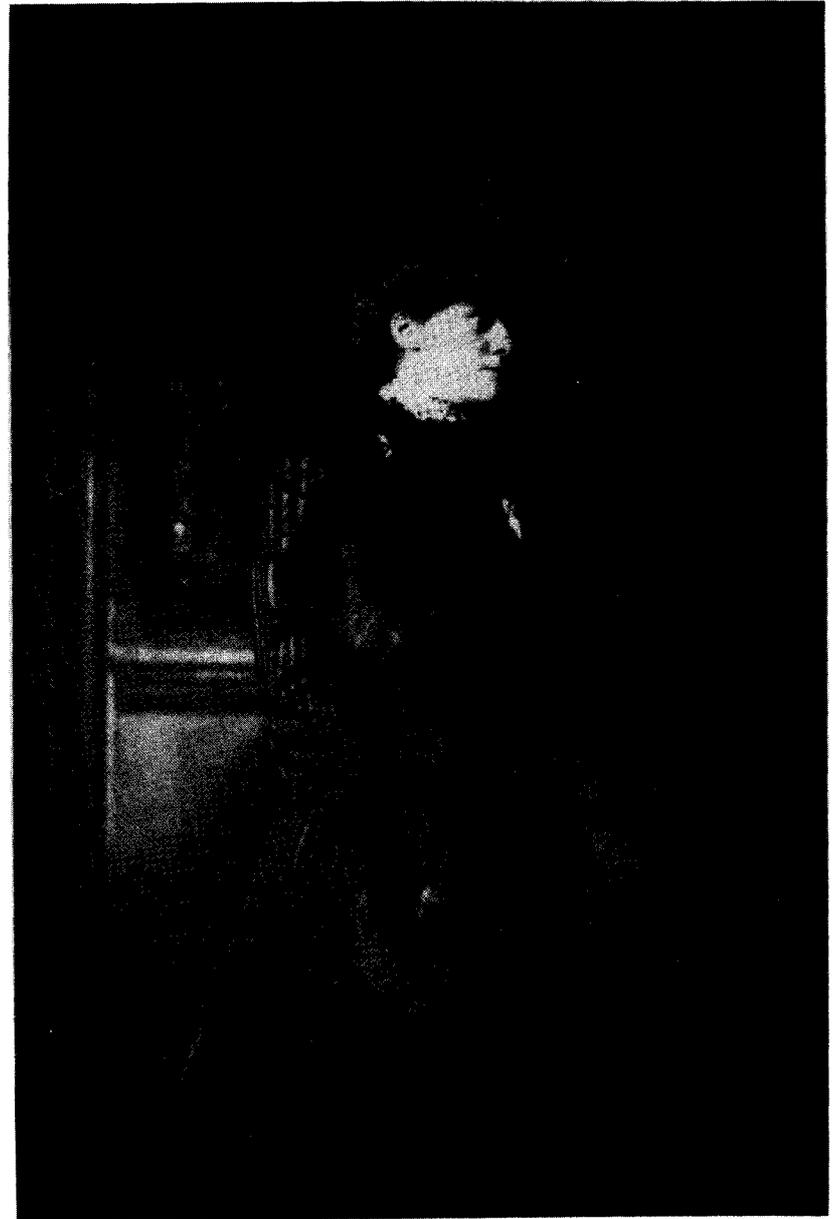
Villa Pamphilj palazzina dell'Algardi

tratta di due anziane ed eleganti signore americane, ambedue vedove che, dopo aver fatto colazione in un ristorante di fronte al Palatino, si trattengono a chiacchierare sulla terrazza del ristorante, alta sulle rovine del Foro. Dapprima contemplanò con serenità il fulgore del cielo romano e delle rovine ai loro piedi, «la più bella vista del mondo», come afferma ammirata una delle due donne.

Cominciano poi a parlare delle loro figlie, Barbara, vivace ed impetuosa, figlia della più mite delle due signore, Grace Ansley, e la timida Jenny, figlia della ancor bella Alida Slade. Le due madri osservano con rassegnazione che le ragazze, così diverse da loro, così moderne, le considerano già come monumenti del passato. Infatti le due fanciulle, dopo colazione, se ne sono andate via in fretta, poiché avevano appuntamento con due giovani aviatori italiani che avevano conosciuto ad un ricevimento dell'ambasciata statunitense, i quali le avrebbero portate in volo a Tarquinia, ritornando la sera stessa, a Roma nel plenilunio. La menzione del plenilunio rende tristi le due donne anziane che, riflettendo sulle loro figliole, giungono alla conclusione di non conoscerne affatto i sentimenti e poi, tristemente, riconoscono anche che, pur essendo esse stesse amiche fra loro fin dall'infanzia, ed abitando a New York una di fronte all'altra, in realtà non si conoscono neanche reciprocamente fra loro.

La sera avanza e «improvvisamente l'aria si riempì di quel profondo suono di campane che periodicamente copre Roma come un tetto argenteo».

Le due americane tacciono, contemplando «quel vasto *Memento mori* che si elevava di fronte a loro» cominciando a ripensare ad un loro precedente giovanile soggiorno a Roma, quando, pur non imperversando già più la «febbre romana», cioè la malaria, temuta dalle loro nonne, dice Alida, era pur sempre ancora pericoloso per la salute uscire dopo il tramonto, anche se la bellezza dei monumenti sotto la luce della luna attirava le giovani ad andare ad ammirarli. Dicendo ciò, Alida si appoggia allo



schienale della seggiola, meditando malinconicamente, «con lo sguardo che errava dalle rovine del Palatino di fronte a lei al vasto avvallamento verde del Foro, al rosseggiare delle facciate delle chiese che a poco a poco sbiadiva, alla lontana immensità del Colosseo». L'altra, invece, aveva cominciato a lavorare a maglia, apparentemente tranquilla. Poi, lasciando cadere il lavoro, si mette anch'ella a contemplare «il grande cumulo di quei resti di passione e di splendore ai suoi piedi», mentre «le ombre delle auguste rovine si allungavano sempre più... Era il momento in cui il pomeriggio e la sera si bilanciavano sospesi nel cielo». La vista del Colosseo «i cui fianchi dorati erano già inondati da un'ombra violacea, al disopra del quale si incurvava il cielo, limpido cristallo senza luce né colore» fa ritornare in mente ad Alida quei tempi della gioventù, quando era venuta a Roma in compagnia del fidanzato, Delphin Slade, brillante giovane avvocato americano, e con l'amica Grace. Ed allora, forse per un senso di rimorso, forse per invidia (poiché prevedeva che la figlia dell'amica, Barbara, così vivace ed estroversa, avrebbe fatto un matrimonio brillante con uno degli aviatori, un ricco marchese romano, mentre la sua Jenny, così timida e ritrosa, forse sarebbe rimasta zitella), improvvisamente confessa a Grace che, essendosi avveduta a quel tempo che anch'ella amava Delphin, mossa dalla gelosia, per uno scherzo maligno, le aveva inviato una lettera scritta da lei stessa, imitando la calligrafia del giovane, dandole un appuntamento al Colosseo, di sera, e ciò con lo scopo di farle prendere un'infreddatura o un mal di gola che l'avrebbe tenuta lontana dal suo fidanzato durante il soggiorno romano. Non vi era più la malaria allora, ma il Foro era freddissimo dopo il tramonto, ed il Colosseo anche più freddo ed umido, ed Alida pensava che Grace, di salute cagionevole, aspettando invano l'uomo amato nell'oscurità del Colosseo, si sarebbe ammalata, come infatti era avvenuto. Non aveva però previsto ciò che Grace, benché addolorata dalla rivelazione, con altrettanta malignità, dopo tanti anni confessa, cioè che ella aveva risposto alla

falsa lettera accettando l'incontro e che il giovane aveva approfittato dell'occasione e si era recato all'appuntamento⁵.

Il racconto termina con un altro colpo di scena: la timida Grace rivela con aria di trionfo che Barbara, la sua affascinante figliola, che Alida tanto le invidia, era stato il frutto di quell'incontro notturno.

Durante il colloquio fra le due donne «il cielo ancora chiaro sopra le loro teste, si riempì tutto d'oro. Poi il buio si diffuse sopra l'oro, oscurando improvvisamente i Sette Colli. Qua e là cominciarono a brillare delle luci attraverso il fogliame ai loro piedi...»⁶

«Febbre romana», non più malaria, ma febbre d'amore, di gelosia e di odio latente. Lo scenario di decadenza creato dalle rovine imperiali, ispirò alla Wharton, già anziana, questo breve romanzo, un capolavoro per le splendide descrizioni crepuscolari, cui si unisce, a sorpresa, un intrigo di sentimenti di passione e di femminile malignità, ben lontani dalle serene e tenere visioni di Roma, viste retrospettivamente con gli occhi dell'infanzia, descritte nell'Autobiografia.

LUCIANA FRAPISELLI

⁵ L'autrice, a proposito del Colosseo, ci fornisce una notizia caratteristica: i cancelli del monumento che di sera venivano chiusi a chiave, potevano facilmente essere aperti da un custode compiacente su richiesta di innamorati che non avevano possibilità di incontrarsi altrove.

⁶ Le traduzioni di tutti i brani citati sono della redattrice dell'articolo.

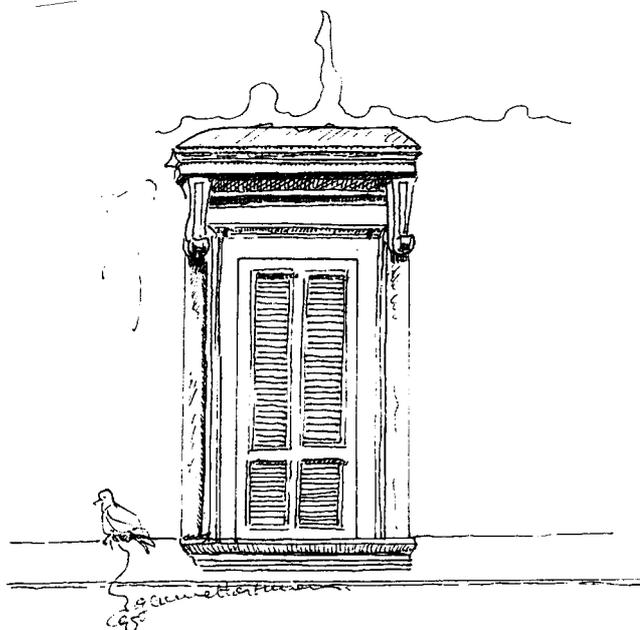
BIBLIOGRAFIA

E. Wharton: *Roman fever* (The collected short stories, volume II, edited and with an introduction by R.W.B. Lewis, Charles Scribner's sons, New York)

E. Wharton: *A backward glance* (New York, Charles Scribner's sons)

A. Fabris Grube: *Edith Wharton's Italian background*

Realism, naturalism, and local color 1865-1917 (Concise dictionary of American literary biography – A Brucoli Clark Layman Book, Gale Research Inc., Book Tower, Detroit, Michigan 48226).



Le famiglie romane del seicento in un codice capponiano della Vaticana

I codici cartacei di Alessandro Gregorio Capponi conservati alla Biblioteca Vaticana, sono noti ed apprezzati per le informazioni raccolte sulla Roma papale tra il XVI ed il XVII° secolo soprattutto perché attraverso la loro lettura si possono rivivere fatti ed episodi «inediti» altrimenti confinati nell'oblio!

Fra i documenti contenuti nel Codice Capponiano merita qualche considerazione quello intitolato: «Discorso sopra le principali famiglie romane, fatto per l'istruzione di un ambasciatore cesareo nel 1640»; documento di particolare interesse per il periodo storico cui si riferisce, contrassegnato dalla Guerra di trenta anni e dal pontificato di Urbano VIII (Barberini)¹.

Coincidenza non del tutto casuale con l'opera di Teodoro Amayden, stabilitosi a Roma verso la fine del «600, fiammingo di origine, sposato con la romana Barbara Fabrini, padre di ben 14 figli, di bella fama come letterato e giureconsulto, quando in età senile scrisse una storia delle Famiglie romane.²

Il marchese Alessandro Gregorio Capponi (1697-1779) discendente dalla storica famiglia fiorentina, residente a Roma alla via Ripetta 264, dedicò tutta la vita alla creazione di una grande ed esemplare biblioteca di letteratura ed un museo privato di antichità. Legato da grande amicizia con il cardinale Lorenzo

¹ Biblioteca Vaticana – manoscritti – Codice Capponiano n. 62.

² Amayden Teodoro – Storia delle Famiglie romane – Ristampa anastatica.

Note: Nel 1625 Ameyden aveva pubblicato un panegirico su Urbano VIII ma più tardi ci si presenta come un nemico acceso del papa Barberini non appena peggiorarono le relazioni del papa con gli Asburgo.

Corsini, quando questi fu eletto Pontefice col nome di Clemente XII, ottenne nel 1730 il titolo di Foriere Maggiore dei sacri Palazzi Apostolici e la dignità di cameriere segreto del pontefice. Leggendo un suo diario, tenuto scrupolosamente fino alla morte, si ha la prova dell'ostinata determinazione nell'acquistare volumi e raccolte di libri di autori relativamente moderni (per il suo tempo!) dal Tasso al Marino, esclusi quelli greco latini, e di molte opere storiche, filosofiche e politiche di suoi contemporanei, il tutto accompagnato da un attento studio lessicografico.

Col 1710 comincia ad acquistare manoscritti importanti allargando così la cerchia dei suoi interessi, raccogliendoli in numerosissimi codici cartacei di sommo e raro interesse storico letterario.

Non posso omettere di citare la sua grande vocazione di archeologo e di raccoglitore di cimeli dell'antichità, infatti nel 1733 presenterà al pontefice Clemente XII l'imponente collezione scultorea del cardinale Albani da sistemare nel Museo capitolino, di cui gli verrà affidata la direzione.

Questo «discorso sulle principali famiglie romane fatto per istruzione di un ambasciatore cesareo nel 1640 «riveste particolare interesse non solo per il periodo storico cui si riferisce: ma per i riferimenti connessi alla vita politica e mondana della Roma papale.

Nel panorama generale europeo, questo è il secolo, non solo del Bernini e del Rubens, ma anche del Rembrandt, del Poussin, il secolo in cui il Papato dà un modello di chiesa con San Pietro ormai finito e altri splendidi esempi compiuti sotto i regni di Urbano VIII, Innocenzo X ed i loro continuatori.

Tuttavia è lecito presumere che l'anonimo compilatore di questo documento, limitandosi con l'elencare le più note famiglie romane senza risalire alle loro origini, abbia avuto l'intenzione di offrire più compiutamente al destinatario un «disegno» di Roma attraverso la storia dei suoi personaggi.

Mentre per le famiglie dai nonni altisonanti, come gli Orsini e i

Colonna con le loro lotte secolari, così per i Barberini e i Pamphily, sono riportate informazioni e notizie arcinote, viceversa per quelle di minore importanza l'autore del documento si limita ad elencarle secondo l'anzianità di cittadinanza romana. Non a caso con questa forma di graduatoria cronologica rispetta e mette in evidenza l'influente potere esercitato da ogni singola famiglia nella vita pubblica romana, e quanta parte ciascuna di esse abbia avuto nei rapporti palesi o segreti con la corte pontificia, o con rappresentanti imperiali e personaggi influenti del tempo.

La storia di Roma dai primordi medioevali è contrassegnata in larga misura dalla presenza infatti da queste famiglie che, in tempi alterni, ne hanno scritto i capitoli essenziali. Basta rammentare il periodo avignonese quando, in assenza del papa, gravi incidenti turbarono la vita della città; che «uscita dalla speranza di riavere nel suo seno il capo dei fedeli, proseguì a languire sotto il dominio dei baroni!³. Così si ripeterà al tempo della tragica fine di Cola di Rienzo, quando i «baroni» si diedero ad esercitare i consueti atti di violenza».

Difatti se per un momento ci si voglia intrattenere su qualche nome di prestigiosa tradizione come i Colonna, si vedrà quanto grande ed esteso fosse il suo dominio nella zona centrale di Roma. «Ma più non sono le torri sul palazzo, sempre esistente, a piazza SS. Apostoli⁴, scomparse o distrutte al tempo di Bonifacio VIII, insieme con le fortezze colonnesi che si estendevano in città, dalle terme di Costantino, e dal Quirinale lungo la via lata, nel Campo Marzio, sul Monte Acceptorio (Montecitorio) e sul Monte dell'Agosta (Mausoleo di Augusto)». Altrettanto si potrà dire di altri nomi prestigiosi come ci dice il Tosi: «La torre delle Milizie, oggi isolata, ritenuta come la torre Mesa della villa Co-

³ Visconti Pietro Ercole – Storia di Roma; Città famiglie nobili e celebri dello Stato Pontificio; vol. II pag. 816; Roma 1847;

⁴ Tosi Mario – La società romana – Dalla feudalità al patriziato – pag. 33 – Roma 1968

lonna, la Torre di Nerone e il palazzo leggendario di Ottaviano, costituiti con edifici sottostanti un vero castello, a fortitizio feudale, ambito e conquistato dai Conti di Gregorio IX, che ne è detto il fondatore, dagli Annibaldi dai Caetani, che ne fecero la rocca di base contro i Colonna, nel pontificato di Bonifacio VIII»⁵.

Lungo sarebbe l'intrattenerci sulle dimore medioevali delle maggiori famiglie romane che, peraltro, non potrebbe essere di valido strumento documentario per la presentazione dell'argomento trattato. Ma al di là dei particolari s'impone viceversa un quesito per chi legge il documento e cioè: quale può essere stato il movente per proporre una così imperiosa indagine sulle famiglie romane del tempo e quale il fine? Abbiamo accennato inizialmente alla coincidenza non del tutto casuale con il pontificato di Urbano VIII (Barberini) e della guerra dei trenta anni, perché l'ambasciatore avesse modo di esercitare il suo mandato, tenendo ben presente il «rango» di ciascuna famiglia, fondamentale elemento per determinarne l'influenza politica, al fine soprattutto di evitare spiacevoli incidenti in un ambiente, come quello, in cui «rango» e «precedenza», anche nelle vicende ordinarie, esigevano il più scrupoloso rispetto. Partendo da questo presupposto e da questa graduatoria di anzianità di residenza romana, rivestiva un'importanza notevole avere un quadro di ordinamento «gerarchico» della società, per una conoscenza più approfondita degli usi e costumi di una città come Roma dove concorrevano e s'incontravano personaggi di fama internazionale.

Ciò anche in dipendenza, e qui ci si deve riportare al medio evo ed in parte a tutto il rinascimento, al fenomeno del nepotismo, grave distorsione della politica di vari pontefici, di cui nel corso dei secoli si sono avute molte definizioni e condanne. Oggi, a distanza di tempo, si può definire così: «La tendenza a dar favori ai congiunti, senza avere molto riguardo ai loro meriti, e assai comune in chi ne abbia, in qualsiasi campo, il potere».

⁵ Tosi Mario - idem cfr. p. 35

«In special modo fu rimproverato ai papi, che per lo stesso loro altissimo ufficio, parevano dover essere liberi da vincoli famigliari e da passioni troppo tenere. Fu detto «nepotismo» perché il favore dei Papi, soprattutto nell'età seguente alla Riforma Cattolica, si rivolse di preferenza ai nipoti. L'esempio di uffici ecclesiastici o politici dati dal papa a persone della sua famiglia era già antico e facilmente spiegabile per la necessità in cui erano i pontefici, anche migliori, di cercare, nel loro ufficio nuovo e di solito breve, innanzi a mille insidie e pericoli, un appoggio di uomini legati a loro anche dal vincolo del sangue, accrescendo l'autorità perché l'appoggio fosse più efficace. E qui: sarebbe di troppo riportare esempi di episodi non del tutto pertinenti a quanto stiamo scrivendo. Comunque risale al rinascimento e soprattutto a quasi per intero al secolo XVII «l'usanza praticata dai pontefici di avere al loro fianco «il cardinale nipote» con autorità più o meno assoluta, sempre gradissima. E per la maggior parte diedero (i papi) ai congiunti uffici e ricchezze, sicché al nepotismo dovettero l'origine e l'incremento delle loro fortune le più grandi famiglie romane: Pamphily, Boncompagni, Sfondrati, Aldobrandini, Borghese, Barberini, Chigi, Altieri⁶ ecc. Soltanto dopo pochi anni dal 1640 (quella del codice capponiano) e cioè nel 1692 fu condannato da Innocenzo XII.

«Non soltanto in Roma, scrive il Pastor⁷, ma anche in tutto il mondo cattolico questo provvedimento del papa raccolse il massimo plauso. Anche su molti protestanti esso fece durevole impressione. La Bolla del 22 giugno 1692 fece tanta buona prova che si può dire che il nepotismo dopo d'allora è vissuto soltanto nella storia».

In breve così ci possiamo rappresentare la società romana nel «600, come del resto siamo tentati di immaginare quale sarà stato

⁶ Enciclopedia Italiana - Giovanni Treccani - voce «Nepotismo» vol. XXIV pagg. 591, 592.

⁷ Ludovico von Pastor - Storia dei papi - vol. XIV, tomo II, pagg. 468 e segg. Roma 1962.

il giudizio espresso su questa dai molti cittadini stranieri ospiti di Roma. Giudizio non certo facile per le mille ambiguità serpeggianti nel suo interno, perché non si trattava soltanto di riuscire ad individuare e secernere i mille aspetti della politica ufficiale della Chiesa o del papato, ma le componenti determinanti che la distinguevano, e soprattutto appurare e riconoscere la forza dell'influenza esercitata su di essa da quelle famiglie aristocratiche che, nel corso dei secoli si erano alternate nella conservazione del potere.

Insomma alla luce di quanto finora esposto si deve arrivare alla conclusione di quanta importanza fossero investite dal medioevo alla data 1640 le maggiori famiglie romane dell'epoca, tale da condizionare, in qualche modo la stessa politica della Santa Sede. È ben comprensibile dunque come la diplomazia imperiale volesse salvaguardare l'azione personale dei suoi rappresentanti alla corte romana, aggiornandoli sulla reale, e spesso non apparente, posizione delle famiglie aristocratiche della città. A prescindere dai motivi pregiudiziali del rilascio del documento in esame, riveste grande interesse per il ricercatore il poter rivedere le singole posizioni di quelle famiglie, alcune scomparse da secoli, al fine di poter tracciare con maggiore incisività i contorni di questo impareggiabile forse unico, quadro di una società prima e dopo una data, cruciale per la storia d'Europa, il 1640.

Concludendo, per offrire al lettore un succinto quadro d'insieme del documento omettendo quella parte, peraltro più lunga del medesimo, riporto gli elenchi delle famiglie distinte in graduatoria di anzianità di residenza romana:

Famiglie citate nella prima parte del testo del codice: Orsini, Colonna, Barberini, Conti, Savelli, Caetani, Cesarina (poi Montanara), Cesi, Altemps, Bonelli, Peretti, Aldobrandini, Borghese, Ludovisi, Anguillara, Farnese, Frangipane;

«Le altre famiglie di Roma – prosegue il documento – divideremo in tre classi secondo la prerogativa della loro anzianità, e fuggire l'altercazione delle precedenze, le distingueremo per alfabeto «ecc:

Le famiglie di Roma che sono in stato di nobiltà
oltre trecento anni in su cioè da 400 500 alcune d'avantaggio:

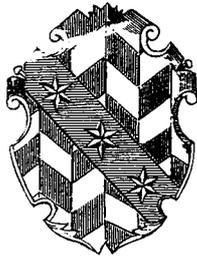
Albini (nella quale oggi non rimane erede maschio), Astalli, Annibali della Molarà, Altieri, Astalli, Alberi, Buccabella, Buccamazza di Scandriglia, Boccapaduli, Bianchi della Regola, Beninbeni, Caporucchi, Cenci, Crescenzi, Cafarelli, Cavalieri de Militibus, Capogalli, Capo di Ferro (rimasta in femine), Capranica, Cecchini, Casali, Castellani di Trastevere, Cosciari, Corsi o Coleni (rimasta in femine), Delfini (trasfusa in Altieri), Faby di Pescaria, Foschi, Gabrielli di Roma, Jacovacci, Incoronati di Planco di Spagna, Lanti da Spagna in Pisa da Pisa a Roma, Leni (estinta nel cardinale di questo nome), Molarà degli Annibali (antichissima e nobilissima), Manieri, Marganti, Mattei, Muti Papazzurri, Muti delle Mazze, Madaleni di Capo di Ferro, Mancini de Luzy, Mellini, Magistri, Paluzzi degli Albertoni, Porcari Catoni (mostrano molte antichità per prova della loro assertione), Palombara de Savelli, Rossioggi (?), Sedellini detto dello Schiavo, Sacconi de Santi, Santacroce, Serlupi, Sforza di Catalogna (innestati nella casa Conti), Scapucci, Trinci da Foligno, Velli, Vallati, Velli di Trastevere, Velli di Ripa, Vanucci (oggi estinta della quale fu quella Giulia, la cui cappella ancor oggi si vede nella chiesa di Santa Maria del Popolo, con l'armi sue di marmo, in quartate con quelle di Alessandro VI, come moglie e marito, e non sono molti anni che stava anche la lapide con questa iscrizione:

D.O.M

Juliae Vannucci Matri Ducissarum Ferrani
et Urbini filia Alexandri VI Vixit



FRANGIPANI



BOCCAPADULI



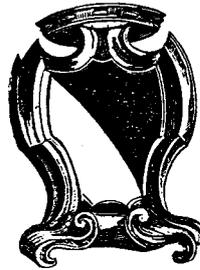
CAPOGALLI



BOCCAMAZZA



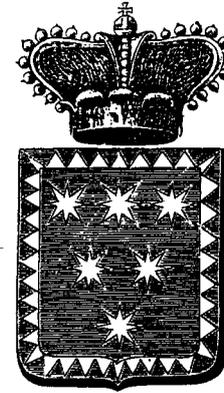
GENGA



CAPPONI

SECONDA CLASSE DELLE FAMIGLIE FATTE IN ROMA
OLTRE 200 ANNI

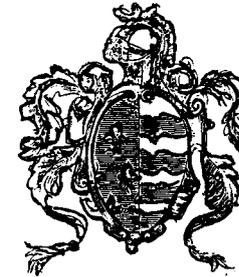
Accoramboni, Ariccia, Armentieri, Bufali de Cancellieri di Pi-
stoia, Bufalini da Città di Castello, Bonaventuri da Pesaro, Benzo-
ni da Crema, Cinquina di Pisa, Cantieri, Cuccini, Cupis da Fano,
Cenci ovvero Ciani, Evangelisti, Filonardi da Baucco, Fattorini da
Gubbio, Giorni da Spagna, Leoni da Genzano, Maffei da Verona,
Mignanelli da Siena, Milchiorri da Recanati, Mustini dal Geneve-
se, Marscaini, Panfili da Gubbio, Picchi, Porci, Riccia da Otranto,
Saldoni, Specchi, Staty, Teodoli, Tedellini, Vittori, Verospi, Vatera.



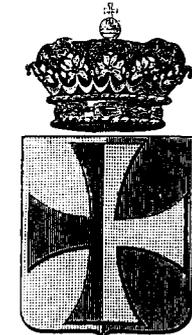
ALTIERI



ALBERI



CECI



CAPPONI

TERZA CLASSE DELLE FAMIGLIE VENUTE A ROMA OL-
TRE CENTO ANNI E PIU

Aquilani, Celsi da Nepi, Ducca, Carducci, Catalani, Fabrini, Fa-
ni, Ferartini d'Amelia, Guanelli da Reggio, Lancellotti, Paravicini
da Alessandria della Paglia, Petroni da Civita Porta, Ruggeri da Su-
tri, Ruberti, Stella, Zaffiri Signori Specchi, Torres da Spagna.

«A queste tre classi di famiglie già per più di un secolo romane, aggiorniamo quelle che sono venute ad abitarvi da 200 anni in qua con diverse occasioni, e prima quelle che per elezione hanno lasciato le loro patrie, benché fossero ivi onorevoli, nobili e posto quivi il domicilio senza occasione di negozio»:

Bolognetti da Bologna, Carpegna da Urbinate, Montecatini da Ferrara, Nobili da Rieti, Palavicini da Parma, Salviati da Firenze, Strozzi da Firenze, Vecchiarelli da Rieti, Sabatini Carobbi da Bologna.

«Alcune altre famiglie sono giunte in stato di ricchezza per fortuna di gravità, servitù con gradi e parentela»:

Bongiovanni della marca con Mont'Alto, Cardelli con Aldobrandini, Manfroni con card. Sauli, Nobili da Montepulciano con Giulio III, Sannesì con Aldobrandini, Pignatelli col cardinale di questo nome, Palazzoli con Pio IV et in questo Pontificato di Urbano VIII, Amadori, Feticcaia, Macchiavelli, Rasponi, Vaini, Tutti da Firenze e Romagna, Capponi con Clemente VIII.

FAMIGLIE NATE DI FRESCO DALLA PROFESSIONE LEGALE

Castellani, Donati, Rossi, Zonca, Bonadies, Fioravanti,
Teofoli.

«Molte altre famiglie moderne in Roma, benché antiche e nobili nelle Patrie loro che non passano ancora la terza generazione di cittadinanza romana, sono venute da Firenze e da Genova con l'occasione del negozio di Banco, di Fondaco, che molte fiato muoiono nelle fascie»:

Le Fiorentine sono: Acciaioli, Albizzi, Altoviti, Americi, Ascorni, Antinori, Falconieri, Federici, Mazzinaghi, Magalotti, Martelli, Patricy, Ruspoli, Sacchetti, Siri:

Le Genovesi sono: Bonanni, Costa, Costaguti, Giustiniani, Pagliari, Paravicini, Ravenna, Scaglia, Siri, Vivaldi.

«Queste famiglie cominciano a vivere, Dio sa quale di loro avrà fortuna di propagarsi, avendolo veduto mancare altre infinite, i Guicciardini, Ceuli, Porzi, prima stimati per denari e non più sottoposti al grido delle piazze».

ALTRE FAMIGLIE DI DIVERSE PARTI D'ITALIA VENUTE A ROMA CON L'OCCASIONE DEL NEGOZIO DI BANCO.

Bartoletti del Nero, Zoppi, Rocci, Rotoli, Betigni, Rapaccioli, Spada, Varese.

FAMIGLIE FIAMMINGHE VENUTE A ROMA CON LA MEDESIMA OCCASIONE DEL NEGOZIO

Breil, Nannoit, Piscat, Thul

Famiglie portoghesi poste in stato col negozio della dataria
Acosta, Beger, Brandani, Enriquez, Fonzeca, Gomez, Herera, Lopez, Nunez, Vaz

Famiglie francesi venute avanti per via della spedizione di dataria

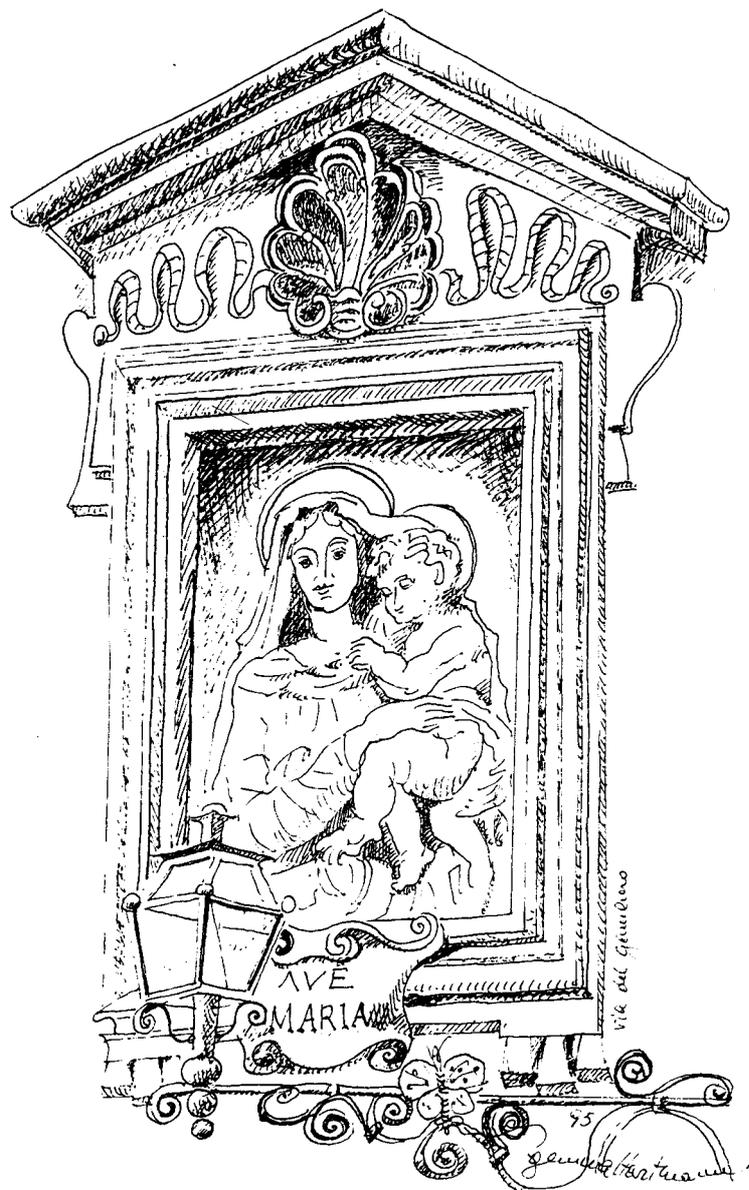
Rebin. Causeo, Eshinard, la Pernitrè

Famiglie venute dal mestiere di notaro di fresco

Amadeo, Cataone, Curte, Ferrino, Raimonidi, Rinaldi, Serra, Ugolini

«Queste sono le famiglie di Roma cospicue che sono o che si piccano, se non di nobiltà almeno di civiltà et onorevolezza tra la Plebe con la quale costituiscono un Popolo numeroso con li Curiali, sempre oltre centomila anime che variano più o meno a seconda la natura dei pontificati.»

FELICE GUGLIELMI



Carlo Edoardo Stuart, Vittorio Alfieri e Luisa Stolberg tra Roma e Firenze

Carlo Edoardo Stewart venne al mondo a Roma il 31 dicembre del 1720 come primogenito del vecchio pretendente al trono britannico Giacomo Stuart III e Maria Clementina Sobieska, povera nipotina del grande sovrano polacco Giovanni (Jan) III (vedi B. Bilinski nella "Strenna '84, pp. 47-69).

Il neonato fu battezzato Carlo Edoardo Ludovico Casimiro e chiamato Principe di Galles. Sette cardinali furono presenti al parto e papa Clemente XI fece cantare un Te Deum. La Camera Apostolica aveva assegnato ai genitori un appartamento nel seicentesco palazzo Muti (Balestra) a Piazza Ss. Apostoli, ove risiedevano con la loro piccola corte come «re e regina d'Inghilterra», sperando invano in un recupero della corona del Regno Unito dopo la detronizzazione del nonno Giacomo II.

Il matrimonio dei pretendenti fu in crisi al momento in cui nacque il secondo e ultimo figlio Enrico Benedetto, duca di York (20 marzo 1725).

La principessa, infatti, si ritirò presso le suore benedettine nel convento di S. Cecilia in Trastevere. Sfiducia e gelosia sembra furono le ragioni dell'allontanamento fra i coniugi. L'insistenza del marito e gli interventi di potentati laici e clericali determinarono successivamente una conciliazione che ebbe luogo a Bologna (1727), città nella quale era stato celebrato il matrimonio nel 1719. Nel novembre del 1731 i principini inglesi ballavano nel palazzo Pamphili a Piazza Navona,

ove la principessa Orsini (Vittoria Altoviti) e sua nuora Otavia Strozzi, duchessa di Casigliano, ricevettero i cardinali e la nobiltà romana in una splendida «conversazione». Durante la loro infanzia Carlo suonava il violoncello ed Enrico cantava arie italiane.

Già il 18 gennaio del 1735 moriva donna Maria Clementina, vittima d'un male al petto, indubbiamente peggiorato dai problemi domestici coniugali. Il suo cuore riposa nella chiesa dei S.s Apostoli, mentre il corpo fu sepolto a S. Pietro, con tutti gli onori reali, in «un monumento pomposo ma di cattivo gusto» (A.v. Reumont, vedi bibliogr. [cfr. "Strenna" '84, ill. p. 21).

Carlo Edoardo crebbe come un perfetto cavaliere di mondo, biondo e di gentile aspetto, socievole e sportivo, un agile cavallerizzo ed appassionato cacciatore. Sin dall'età di quattordici anni era abituato a maneggiare le armi; all'assedio di Gaeta prese in mano la spada insieme al cugino, il duca di Liria. Più tardi partecipò alla Guerra Lombarda. Ma nel suo cuore visse un solo desiderio: la rivincita della corona dei Giacobiti e la restaurazione Stuartiana.

Sotto l'incognito di marchese Spinelli, Carlo Edoardo lasciava l'Urbe il 9 gennaio 1744, col consenso paterno. L'esito disastroso della spedizione donchisciottesca del *Young Pretender* in Scozia (estate del 1745) a fianco dei fedeli (ma affamati e malarmati) *Highlanders* con i loro inni al «*Bonnie Prince Charley*» è ben noto. La sconfitta finale (con gravi perdite per gli scozzesi), avvenne a Culloden Moor presso Inverness, il 16 Aprile del '46, dopo l'inseguimento da parte delle forze superiori (ca. 9000 uomini addestrati) del duca di Cumberland (dal soprannome sanguigno "*the butcher*", ossia il macellaio), figlio di re Giorgio II d'Inghilterra.

Ecco i commenti spontanei di Voltaire: «*O ciel, est - il possible que le Roi (ossia il vecchio pretendente) souffre cet affront, et que sa gloire subisse une tache que toute l'eau de la Seine saurait laver?*».





Louise d'Albany
née B. de Stolberg

La contessa d'Albany (col suo autografo) in una litografia tratta dal
dipinto di François Xavier Fabre, Firenze 1793.
(Frontespizio del 1 vol. della citata biografia)

Il sogno utopico dell'ultimo pretendente era svanito per sempre.

Dopo l'esilio forzato dalla Francia il principe trovò rifugio ad Avignone città papale. In seguito girava come un fuggiasco attraverso l'Europa continuamente spiato dal Foreign Office della casata Hannoverana.

Durante l'infelice impresa bellica nel Paese d'origine, Carlo Edoardo aveva fatto, a Bannockburn, la conoscenza d'una sua connazionale di modesta estrazione sociale, destinata ad entrare nella sua vita sentimentale. Essa era nata a Roma, figlia d'uno scozzese, uomo di fiducia di Maria Clementina Sobieska. Costui aveva assistito la madre del nostro protagonista nella sua fuga in convento.

Essa, per gratitudine, aveva fatto da matrigna per la bambina del suddetto dipendente, battezzata Clementina Walkinshaw, che nel frattempo era cresciuta presso i familiari in Scozia. Da questa relazione borghese — disapprovata dai parenti di Charlie — nacque nel 1753 a Liegi una figliola chiamata Charlotte Stuart, poi riconosciuta come Lady. Questa fanciulla dovrà confortare gli ultimi anni amari del padre.

Il 3 luglio del 1747 Enrico Benedetto, fratello minore di Carlo Edoardo e duca di York, fu proclamato cardinal-diacono di S. Romana Chiesa; il 19 Ottobre 1758 Clemente XIII creò il medesimo arcivescovo di Corinzia in partibus. La cerimonia fu officiata nella chiesa dei Ss. Apostoli. Il 13 luglio 1761 il pontefice consacrò il porporato scozzese vescovo suburbicario di Frascati, un episcopato che egli fu destinato a coprire per quasi quarantatré anni. Più in là l'alto dignitario ecclesiastico sarà nominato vescovo di Ostia e Velletri. I verdeggianti colli laziali offrivano all'augusto principe della chiesa lo sfondo paesistico ideale. Una volta il Papa Lambertini, conforme al suo spirito umoristico, avrebbe pronunciato ridendo, che non si sarebbe meravigliato se gli inglesi avessero cacciato codesta stirpe noiosissima!



Il giovane pretendente, principe Charles Edward Stewart (per gli inglesi Stuart) in un dipinto di Maurice Quintin de Latour.
Edinburgh, National Galleries of Scotland

Alla fine dell'inverno 1765 il giovane pretendente «cronico» era ridotto ad un'ombra di se stesso, non avendo voglia di nutrirsi e per conseguenza era rimasto completamente isolato. A questo punto Carlo Edoardo decise di tornare a Roma. Egli, in una lettera scritta da Bouillon in Francia, chiese al fratello porporato di adoperare i propri buoni uffici presso papa Clemente XIII affinché potesse raggiungere il vecchio e ammalato genitore prima che costui morisse.

Inoltre sarebbe stato ardente desiderio del «principe di Galles» ereditare il titolo di sovrano. Enrico Benedetto ebbe il 25 ottobre un'apposita udienza presso il S. Padre a Castel Gandolfo. Sua Santità, dopo essersi consigliato con il cardinal Giovanni Francesco Albani, si dichiarò felice di ricevere il principe di Galles nello Stato della Chiesa, conferendogli la solita pensione, senza però concedergli il titolo di sovrano. Tale decisione fu comunicata dal cardinal Albani al rappresentante plenipotenziario inglese a Firenze, in data 5 novembre.

Qui finisce ogni futura illusione per il giovane pretendente. Era una *Conditio, sine qua non*. Il 28 novembre Carlo Edoardo rispose al fratello che si sarebbe finalmente deciso a tornare nell'Urbe. Non fece in tempo a rivedere il padre, che morì il giorno di S. Silvestro 1766. Soltanto il 23 gennaio il figlio maggiore giunse nella Capitale della cristianità insieme al fratello che gli era venuto incontro. Erano passati 19 anni dacché si erano lasciati. Una ben spiegabile gelosia aveva da tempo raffreddato i rapporti fraterni. I tentativi disperati per riacquistare il titolo reale di Carlo Edoardo rimasero però senza esito.

Nel collegio inglese di S. Tommaso di Canterbury, come anche nelle chiese dei collegi scozzesi e irlandesi, furono cantati Te deum con preghiere per Carlo III, preteso erede al trono. Il pontefice fu oltremodo risentito. Una enciclica diretta ai nunzi apostolici ribadiva la disapprovazione al riguardo della S. Sede. I rettori dei collegi furono esiliati, al palazzo Muti fu tolto lo stemma di Gran Bretagna, quando il pretendente si tratteneva presso il



Ignoto autore, Ritratto del principe Henry Benedict Clement Stewart (Stuart) duca di York, cardinal-diacono di S. Romana Chiesa. Edinburgh, National Galleries of Scotland

fratello a Frascati. L'erede sconfitto si distraeva ascoltando musica lirica e andando a caccia nella tenuta di Palidoro, tra Roma e Civitavecchia, già appartenuta ai Muti e poi ai Peretti.

Il personale domestico al palazzo Muti consisteva in quattro nobiluomini, quattro camerieri, otto lacchè, oltre alla solita servitù, compresa quella delle stalle. Nei momenti di ubriachezza il padrone di casa maltrattava la sua gente.

Il vizio di bere gli costò la riuscita di una manovra clandestina del duca di Choiseul a Parigi per la respinta eredità del titolo reale. Il pretendente arrivò in uno stato di totale ubriachezza e fu rispedito immediatamente a Roma. Una signora inglese ha descritto il Conte d'Albany, come soleva chiamarsi intorno al 1770, all'epoca prima del matrimonio, nei seguenti termini: «Il pretendente è di statura sopra la media, ma alquanto curvo. Il suo viso è gonfio e rosso, la sua espressione greve e sonnolente, un fatto da attribuire al suo esagerato consumo d'alcool. Da giovanotto dev'essere stato molto bello. La sua carnagione è chiara, occhi azzurri, capelli color castano biondo, la sagoma del volto è ovale. Non è magro. I gesti sono nobili, il contegno disponibile... La sua apparenza dimostra un certo tono di melanconia. Egli è in genere accompagnato da due nobiluomini irlandesi».

Dopo varie scorribande in Emilia e Toscana ed una probabile scappatina in Polonia, Carlo Edoardo tornava alla sua Roma per passarvi l'inverno del 1772. Finalmente lasciò la Città Eterna per concludere la sua esistenza vagabondante. Già una ventina d'anni prima il padre aveva insistito su un eventuale matrimonio di Carlo. La sua risposta fu: «Non mi sposerò finché rimarrò in miseria, poiché un tale passo l'aumenterebbe». D'altronde egli non aveva mai abbandonato il pensiero di prendere in sposa una donna dell'alta nobiltà, per quanto l'educazione dei figli d'una eventuale principessa cattolica l'avrebbe pregiudicato come presunto legittimo erede al trono britannico. Nell'agosto 1771 Carlo Edoardo fu chiamato a Parigi dove il ministro degli esteri, il duca d'Aiguillon esprimeva l'opportunità di un suo prossimo ma-

trimonio, proponendo al tempo stesso la principessa Luisa di Stolberg, la cui sorella Carolina Augusta recentemente aveva sposato il figlio maggiore del duca di Fitzjames, intermediario del ministro in parola. Il principe acconsentì.

Louise Maximiliane Caroline Emanuel, Prinzessin zu Stolberg, era nata a Mons nei Paesi Bassi Austriaci (futuro Belgio) il 20 settembre del 1752, come figlia maggiore di Gustav Adolf, Prinz zu Stolberg-Gedern. Sua madre era Elisabeth Filippine Claude Gräfin von Hornes. Gli Stolberg, del ramo Wernigerode, nello Harz, furono una stirpe assai onorata. Il padre di Luisa cadde combattendo per la Casa Austriaca contro Federico il Grande nel dicembre del 1757, lasciando la vedova con quattro figlie in circostanze economiche piuttosto ristrette.

All'età di 17 anni Luisa entrò al tempo stesso nelle diocesi e nel mondo, poiché nei capitoli di Mons, Nivelles, Andesmes e Moustier l'iscrizione godeva dei privilegi profani della nobiltà. La canonichezza aveva ereditato l'esuberante vivacità della madre, era carina, intelligente, amava la lettura ed era appassionata di musica e disegno. Per l'intera vita si dedicò alle belle arti. Era di statura media, di germanico aveva soltanto il nome. La sua carnagione era bianca come quella d'una inglese, gli occhi blu scuro. La principessa Luisa non aveva compiuto vent'anni, quando Edoardo si unì in matrimonio con lei, il Venerdì Santo del 1772. La cerimonia nuziale avvenne nella cappella gentilizia del palazzo Compagnoni Marefoschi a Macerata, con la benedizione del vescovo mons. Carlo Augusto Peruzzini. Una medaglia commemorativa porta sul retro l'immagine di «Carolus III... Rex MDCCLXVI» e sul verso quella di «Ludovica... Regina MDCCLXXII». In anni venturi la contessa d'Albany pronuncerà: «Il nostro matrimonio si è svolto secondo gli auspici conformi ad un patto concluso il giorno di Venerdì Santo, data del calvario della cristianità». In parole povere: l'inizio d'una via crucis, destinata al fallimento. Furono due caratteri opposti. L'imperatrice Maria Teresa era furibonda a causa dell'abuso dei

titoli reali, escludendo pertanto agli sposi novelli l'accesso alla corte austriaca. Dopo un paio di giorni lasciarono Macerata alla volta di Roma.

Il fatto che la consorte si truccasse malgrado la freschezza della sua pelle non piacque alle dame del palazzo Spada a Terni, ove la «coppia reale» pernottò strada facendo. Quattro corrieri precedevano la *chaise* del principe, tirata da sei cavalli. In fine seguivano due carrozze del seguito ed altre due con quella del cardinale. Il corteo «reale» attraversò Ponte Milvio il 22 aprile.

A Roma la «Regina dei cuori» come sarà chiamata a causa della sua indole civettesca — si installò con il marito «reale» nel palazzo Muti, dimora paterna degli Stuart. Qui i coniugi rimasero, con la loro piccola corte ed una abbondante servitù, fino all'estate del 1774. I romani denominarono la padrona di casa «la regina apostolorum» accennando al luogo domiciliare. Carlo Edoardo aveva annunciato l'arrivo dei «re e regina d'Inghilterra» al segretario di Stato, cardinal Pallavicini. Senonché, gli onori reali, una volta concessi a Giacomo III, non furono riconosciuti da papa Clemente, già povero frate Francescano. Una modesta consolazione fu la visita di benvenuto del cognato, Sua Eminenza Enrico, che regalò a Luisa una scatolina bordata di brillanti, contenente quarantamila talleri romani.

Sin dall'inizio la vita coniugale degli Stuart mostrava segni fatali. Durante il suo primo soggiorno romano, nell'inverno 1773/74, il patrizio svizzero Carl Victor von Bonstetten, nativo di Berna, fece la conoscenza travolgente di donna Luisa, che fu oltremodo attirata dalla sua seducente personalità. Essa fu per lui «un'amante mancata», poiché la durata della sua presenza romana non bastò per «accendere il fuoco». Essa, tuttavia, scrisse un *billet doux* al neo «ami amoureux» nei seguenti termini, assai invitanti:

«Vous êtes charmant, séduisant, aimable, et c'est toujours le même refrain après avoir, parlé deux heures de vous. Et que c'est joli de pouvoir vous le dire à vous même en vous écrivant, ce qui



Vittorio Alfieri in un dipinto di François Xavier Fabre. (1793)
Firenze, Galleria degli Uffizi
(foto Soprintendenza)

ne serait possible si vous étiez ici. On ne pourrait que le penser. On l'a pensé cent fois et quelquefois on était en colère de ce que vous ne le devinez pas. Cela faisait enrager. Mais on rougit de faire de pareils aveux: Vous sentez bien, Monsieur, que la pudeur en souffre (Herking, vol. cit. p. 110)».

Luisa continuava a scrivergli, ribadendo la sua inequivocabile disponibilità, senonché il momento psicologico era passato.

Nell'agosto del 1774 i conti d'Albany traslocarono a Firenze. Da tempo Carlo Edoardo era intenzionato ad acquistare una casa fiorentina. Nel dicembre '77 la coppia diventò proprietaria dell'ex palazzo Guadagni (più tardi S. Clemente), situato nella tranquilla via di S. Sebastiano, parallela al Lungarno Guicciardini.

Lo stemma reale inglese sovrastava la porta d'ingresso. I conti continuavano a ricevere illustri ospiti, assistiti dal loro numeroso staff di servitù.

Intanto la salute del principe mostrava segni d'idropisia; egli mangiava poco e consumava sempre più bevande alcoliche, giungendo ad uno stato di permanente ubriachezza. La situazione matrimoniale era già critica, allorquando il grande poeta conte Vittorio Alfieri entrava sul palcoscenico del destino nell'anno 1777. Il suo incontro con Luisa fu determinante: *coup de foudre*, fuga romantica col «cavalier servente», sceneggiata in partenza. Il di lei ritorno a Roma, liberata dal dispotico maltrattatore, è stato descritto nelle *Mémoires d'un voyageur qui se repose*. Dopo un turbolento bacchanale, organizzato dal tiranno la sera di S. Andrea del 1780, essa fu accompagnata, sotto protezione armata, in un convento domenicano, secondo un piano ideato dall'Alfieri.

Il marito furibondo non fece in tempo ad impedire la fuga. La manovra liberatrice riuscì a perfezione e la contessa d'Albany arrivò a Roma, ove il cognato, cardinal Enrico, la sistemò nella sua splendida dimora alla Cancelleria Apostolica, col pieno consenso di papa Braschi. Immediatamente dopo l'evasione la con-

tessa Luisa aveva preparato il porporato ed il S. Padre al suo arrivo. Già il 15 dicembre il cognato scrisse da Frascati a «*Ma très chère soeur*» una lunga epistola, assai comprensiva, firmata «*Votre très affectionné Henry cardinal*». L'indomani Pio VI assegnò alla fuggiasca un rifugio nel convento delle suore di S. Ursula, con la benedizione apostolica. Sicché la chiesa si dimostrava pienamente d'accordo con il distacco dal marito crudele. Il poeta ebbe un tenero colloquio con l'amante davanti alla grata del parlatorio. Alla fine di maggio la contessa ebbe il permesso papale di lasciare il convento per entrare nella Cancelleria, dopodiché Alfieri si installò nella villa Strozzi, all'altezza del Monte Esquilino, presso le terme di Diocleziano.

In questo contesto cito alcuni brani della «*Vita*» d'Alfieri (anno 1777): «*Fin dalla estate innanzi, ch'io avea come dissi passato intero a Firenze, mi era senzach'io l'volessi occorsa più volte agli occhi una gentilissima e bella signora, che per esservi anch'essa forestiera e distinta, non era possibile di non vederla e osservarla... non mi feci punto introdurre nella di lei casa; ma nei teatri e passeggi mi era accaduto di vederla spessissimo. L'impressione prima me n'era rimasta negli occhi e nella mente ad un tempo, piacevolissima. Un dolce focoso negli occhi nerissimi accoppiatosi (che raro addiviene) con candidissima pelle e biondi capelli, davano alla di lei bellezza un risalto, da cui difficile era di non rimanere colpito e conquiso. Età di anni venticinque, molta propensione alle bell'arti e alle lettere; indole d'oro; e, malgrado gli agi di cui abbondava, penose e dispiacevoli circostanze domestiche, che poco lasciavano essere, come il dovea, avventurata e contenta. Troppi pregi eran questi, per affrontarli...».*

In breve: «Degno amore mi allaccia finalmente per sempre».

Una immagine dunque tratteggiata da un letterato accademico e raffinato, senza mai fare cenno né al nome, né alla posizione sociale ma semplicemente chiamando la persona in parola «la mia vera» o «unica donna». Conclusione: «Mi diedi allora perdutoissimamente a lei». Il pretendente Alfieri lo nomina «il consorte».

Per poter stare vicino alla sua colomba il poeta nobiluomo rinunciò ai suoi beni piemontesi (Asti) a favore della sorella Giulia, riservando a sé una pensione annua di soli 1400 scudi toscani (novembre 1778).

Così inizia il sonetto «*Al ritratto della mia donna*» scritto nello stesso anno:

*Tu sei, tu sei pur dessa. Amate forme,
Deh, come pinte al vivo! Ecco il vermiglio
Labro, il negr'occhio, il sen che vince il giglio;
D'ogni altro mio pensier le amate norme.*

Com'è risaputo, Alfieri fu un appassionato cavallerizzo. Egli infatti nell'ottobre 1783 partì per l'Inghilterra, «unicamente per compravi cavalli», narra Frances Minto Elliot nel «*Roman Gossip*» (Pettegolezzi romani, Lipsia 1896, cap. X «*A tragic Poet*») Alfieri, nelle sue stalle a palazzo Strozzi, teneva cavalli costantemente insellati per permettere al conte ed alla sua amante, di pari entusiasmo ippico, *furious riding over the green Campagna, with all the ardour of love, in solitude*».

In seguito ad un, pur temporaneo, aggravamento della salute del «consorte», Alfieri decise di lasciare Roma a causa dell'insistenza del cognato di Luisa, che «per l'organo dei suoi preti intimò alla signora: che era cosa oramai indispensabile e convenuto tra lui e il fratello, che s'interrompesse quella mia assiduità presso lei... Il dì quattro maggio dell'anno 1783, che sempre mi sarà ed è stato finora di amarissima ricordanza, io mi allontanai da quella più di metà di me stesso... L'uomo quasi stupido ed insensato» partì disperatamente per l'alta Italia. L'estate e l'autunno del 1783 Luisa li trascorse a Genzano. Nell'ampia biografia della contesa d'Albany, l'autore Reumont allude a un fascicolo, oggi ancora conservato a Firenze, di pugno dell'amante, intitolato: «*Sonetti di Psipsio copiati da Psipsia in Genzano il dì 17 ottobre 1783, anno disgraziato per tutti e due*».

Il 1 dicembre ebbe luogo un colloquio tra il marito abbandonato e il «re incantatore» di Svezia Gustavo III, che viaggiava in Italia sotto l'incognito di conte d'Haga. Costui non poteva trattenere le lacrime vedendo l'ultimo discendente d'un reame ombra. Fu stabilito un accordo fra i due coniugi in contrasto, grazie alla mediazione di Gustavo. Il 3 aprile del 1784 fu firmata da entrambi una scrittura al riguardo, che sciolse i legami matrimoniali. La contessa d'Albany rimase in rapporti amichevoli epistolari col sovrano svedese, destinato ad una tragica sorte (1792).

Nell'estate Luisa ottenne il consenso del cardinale di York, appoggiata dal papa, di lasciare Roma per raggiungere Alfieri a Colmar nell'Elsass, ove gli amanti passarono due mesi incantevoli in una villa occupata per motivi salutari.

I soggiorni tranquilli e spensierati si ripetevano costà a più riprese. Il sommo drammaturgo s'ispirava a nuove tragedie (Agide, Sofonisba, Mirra).

Alla fine del 1787 gli amanti si trasferirono definitivamente nella capitale francese. Nel luglio 1784 Carlo Edoardo aveva legittimato sua figlia naturale come Lady Carlotta Stuart, duchessa d'Albany. A causa della cagionevole salute del padre, egli la nominò sua erede universale.

Dopo un incontro fra il cardinale di York e Carlotta, essa riuscì a stabilire un'intesa fra i due fratelli, placando le acque con un'abbondante dose d'ipocrisia clericale da parte del porporato.

Dopo vari attacchi alla salute del conte, subentrò un colpo apoplettico in un locale pubblico a Pistoia. Tramite le insistenze del fratello e del S. Padre, il pretendente lasciò per sempre il clima rigido fiorentino per rimanere a Roma nel palazzo dove era nato. Il cardinale consegnò alla nipote riconosciuta i gioielli materni. Il mobilio fiorentino fu in parte venduto, in parte spedito a Roma. Nell'estate del 1786 Carlo Edoardo si trasferì al palazzo Savelli ad Albano, da lui già abitato in passato. Egli ormai era ridotto un rudere umano, del tutto senile e inerte, spesso giacente

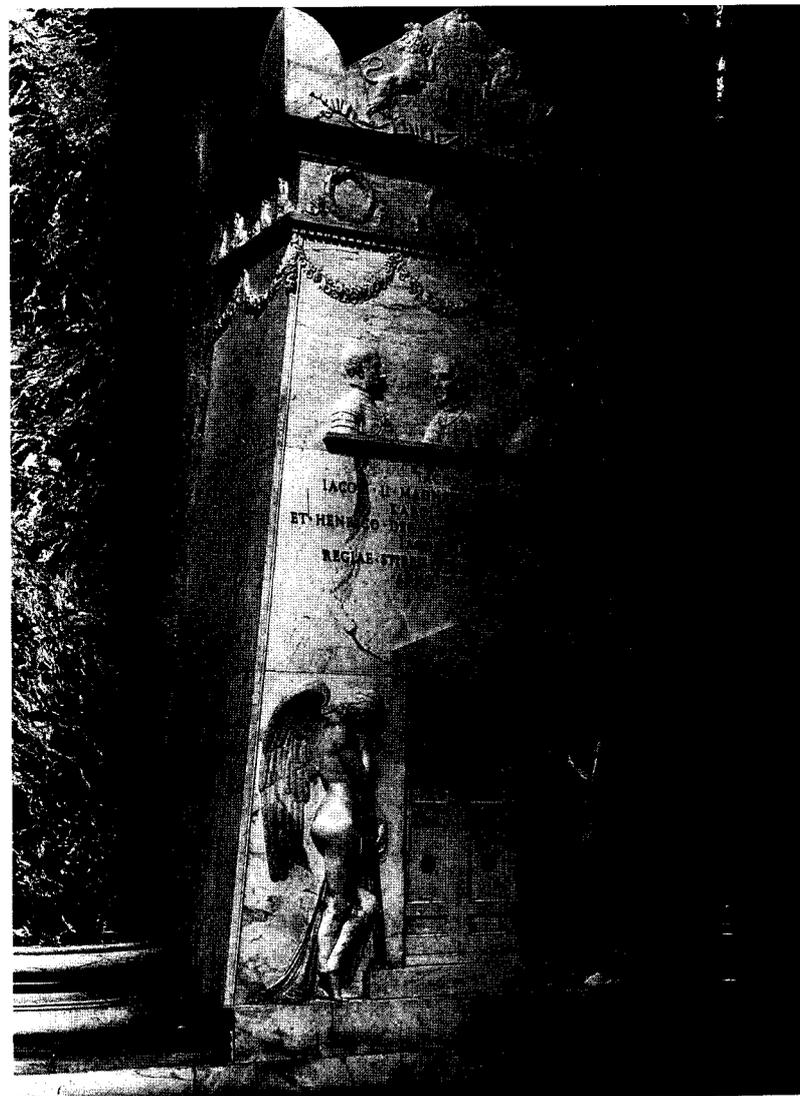
su di un sofà, in atto d'accarezzare il suo cagnolino. In sostanza, gli ultimi due anni di vita, trascorsi con il fratello, furono caratterizzati da un'atmosfera di rinuncia e di conciliazione. Ciononostante il capostipite deluso, rassegnato difensore dei diritti familiari, non più militante, si riscaldava appassionatamente, se un visitatore lo spingeva a ricordare l'impresa eroica in patria, amareggiata da tanti particolari. Egli una volta perse la voce a Roma e cadde a terra privo di sensi. Da allora in poi la figlia pregò chiunque incontrasse di non nominare mai la Scozia, con i fedeli Highlanders, in presenza del «re», suo padre.

Il 7 gennaio del 1788 Carlo Edoardo subì un attacco di apoplezia ed il trenta, l'ultimo degli Stuart, spirò nella sua dimora romana, in presenza di Lady Carlotta. Il defunto fu esposto sul *lit de parade*, con tutti i simboli reali. Una medaglia commemorativa fu coniata con relativa iscrizione. Le spoglie mortali furono portate a Frascati, dove il rito funebre, come per un sovrano, fu celebrato nella chiesa vescovile del fratello. Costui rilasciò una protesta per la tutela dei diritti al trono degli avi del defunto. Per tale documento Pio VI, in una *Breve* lettera pontificia del 1 febbraio, considerò moderato e savio Enrico Benedetto; egli morì a sua volta nel 1802 dopo essere stato ridotto in povertà dagli invasori francesi e salvato economicamente dall'ambasciatore britannico a Vienna, Lord Minto. Gli ultimi Stuart riposano nelle grotte vaticane.

La figlia di Carlo Edoardo sopravvisse per poco al genitore. Dopo un fallito intervento chirurgico Lady Charlotte spirò nel palazzo Lambertini di Bologna il 14 novembre del 1788 all'età di soli trentacinque anni.

Durante il suo soggiorno romano Goethe si era rifiutato di farle una visita di cortesia, allorquando essa aveva chiesto di vedere «la marmotta straniera».

Durante l'autunno del 1790 la contessa Luisa d'Albany e il suo amico visitarono la Normandia e nella seguente primavera l'Inghilterra.



Canova, Cenotafio degli Stuart. 1817-1819. Roma, Basilica di S. Pietro

«*Ci portammo i nostri cavalli, e si licenziò la casa di Parigi*» annota Alfieri. I viaggiatori sentimentali furono ricevuti, con frasi di cortesia, dagli attuali regnanti Giorgio III e Carolina, in un'atmosfera ben diversa da quella del bellicoso marito, ironia della sorte.

Per dieci anni (1793-1803) la «*Lady e il Poeta* » (come si chiamavano a vicenda) vissero in perfetta armonia nell'ex palazzo Gianfigliuzzi (futuro Massetti) sul Lungarno Corsini, di fronte al palazzo Guicciardini, già abitato dai coniugi pretendenti.

«*Qui* » scrisse Alfieri — «*se non mi saetta altrove la sorte, morirò*».

In seguito alla rivoluzione francese entrambe le parti persero notevoli fonti dei loro introiti, specie la contessa, che in precedenza aveva goduto di una pensione dalla Francia.

L'invasione dei francesi in Toscana (1799) rafforzò l'avversione del nobile drammaturgo contro «*codesti schiavi di un solo colore ed essenza* ».

L'8 ottobre del 1803 Alfieri cedette alle sofferenze reumopetorali ormai disperate. Accanto a lui era seduta la compagna. Essendo ambedue atei, informa l'Elliot (vol. cit. p. 277), il poeta morì senza il conforto della Chiesa. Al momento in cui entrò un sacerdote premuroso di sua conoscenza, Alfieri si accasciò sulla sua poltrona in fin di vita.

La contessa d'Albany ormai stava invecchiando con grazia, conservando i modi attraenti e la classe squisita. Dopo una sosta forzata a Parigi nel 1809-10 tornò a Firenze. Nell'autunno del 1811 essa intraprese un viaggio a Roma e a Napoli. La sua amicizia con Ugo Foscolo e col pittore francese François Xavier Fabre, suo maestro di tavolozza ed autore dei ritratti della «*coppia amorosa*» negli Uffizi (con relativi sonetti), non entra nel quadro del nostro saggio, che si conclude di fronte al monumento degli Stuart nella Basilica di S. Pietro in Vaticano, opera magistrale di Antonio Canova.

Per quanto donna Luisa non fosse una incondizionata ammiratrice del grande Veneto, essa seppe valutare il suo genio. La



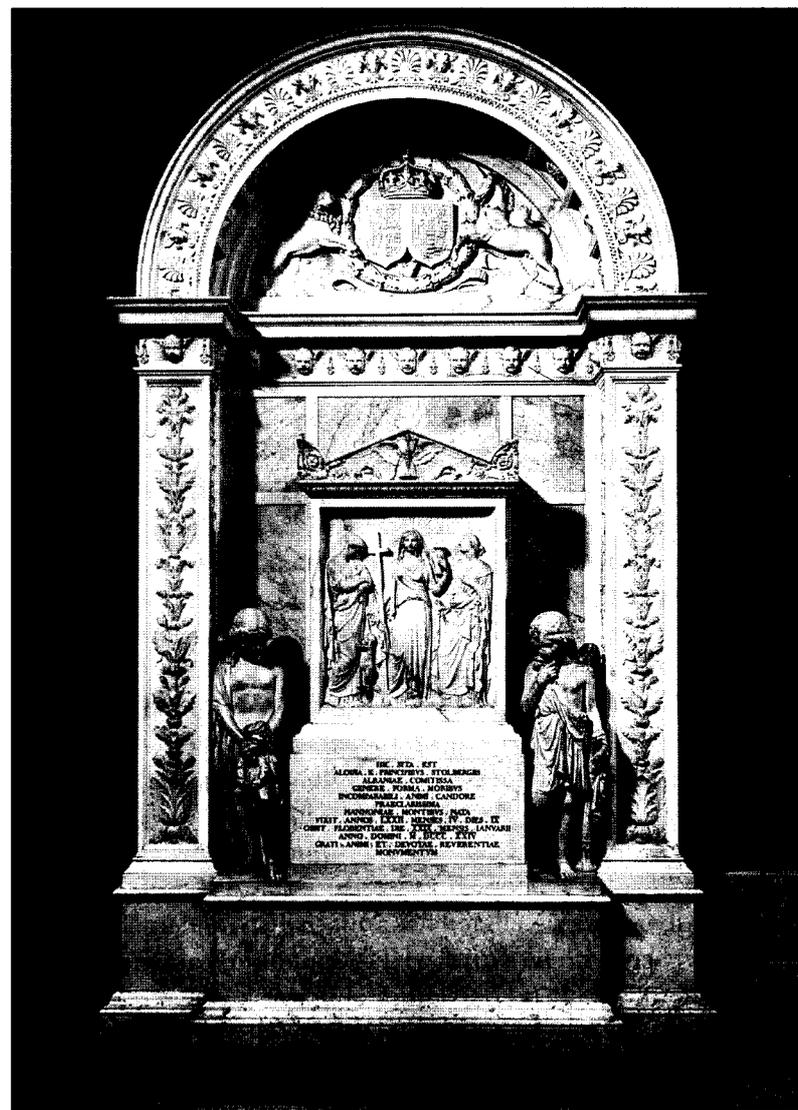
Antonio Canova, Monumento funerario di Vittorio Alfieri. 1806-10.
Firenze, basilica di S. Croce

contessa visitò gli studi, sia di Canova che quelli del danese Thorvaldsen, i cui bassorilievi, a parer suo, superavano di gran lunga quelli canoviani.

Fià nel 1803/4 Luisa aveva commissionato, tramite il cardinal Consalvi, al Canova il monumento funebre del compianto amante Alfieri, con la figura dell'Italia piangente (Marmo 1806-10), nella basilica di S. Croce a Firenze, e con il nome della committente inciso. Nel 1816 il governo inglese offrì al sommo statuario neoclassico 50000 franchi come base di copertura (mai aumentata) per l'esecuzione del cenotafio marmoreo agli Stuart nella Reverenda Fabbrica di S. Pietro (1817-19).

«E questa somma dovrà bastare per tutta l'opera» scrisse, deluso, il maestro all'amico biografo Leopoldo Cicognara il 7 dicembre del 1816. Dopo un primo «pensiero» consistente in una stele funeraria con lo stemma araldico, fiancheggiato da due geni alati (Bassano, Museo Civico), lo scultore scelse il classico tema della porta verso l'aldilà, noto dalla base della Colonna Traiana a Roma. Sulla composizione definitiva lo stemma col cappello cardinalizio del principe Enrico fu inquadrato nel timpano, sottostante al quale (con interruzioni di decori orizzontali) si vedono i ritratti a mezzo busto dei tre ultimi Stuart, posti sopra una mensola. In un primo tempo erano previsti tre medaglioni. I geni ebbero un gran successo, suscitando l'entusiasmo dello Stendhal che si fermava per ore intere ad ammirarli. Il creatore del monumento, pertanto, si rifiutò di coprirne le nudità con panni, sull'invito di Monsignor Frosini, maggiordomo di Pio VII. Soltanto dopo la morte del Canova, il desiderio di pudore della Chiesa sarà rispettato.

La contessa d'Albany finiva il suo variopinto cammino terreno nella dimora fiorentina, ove i maggiori personaggi culturali dell'epoca onoravano il suo salotto con la loro presenza. Tra visitatori di passaggio e habitués si contavano la baronessa de Staël-Holstein (n. Necker), suo amico, il banchiere, studioso e colle-



Emilio Santarelli e Ottavio Giovanozzi (da un disegno di Charles Percier, stretto collaboratore di P.F.L. Fontaine), Monumento sepolcrale alla contessa d'Albany. Firenze, S. Croce.

zionista Thomas Hope (accompagnato dalla moglie), committente del «Giasone» thorvaldseniano, Lady Morgan, autrice delle memorie «Italy» e «Book of boudoir» col ritratto *The Countess d'Albany* (Reumont II p. 385 sg.), la duchessa di Devonshire, Camillo Borghese, Alphonse de Lamartine, gli artisti Lorenzo Bartolini, Raffaello Morghen, Vincenzo Camuccini, gli archeologi J. D. Akerblad svedese e James Millingen inglese, per nominarne solo alcuni.

Carl Victor Bonstetten, una volta ammiratore della seducente «Regina dei Cuori» rimase impressionato dall'apparenza fisica della padrona di casa. Man mano la salute della vedova Stuart decadde. I sintomi d'idropisia aumentarono, causando gravi problemi all'apparato respiratorio.

All'alba del 29 gennaio 1824 moriva a Firenze, con piena coscienza, Louise, Prinzessin zu Stolberg-Gedern, contessa d'Albany, già consorte infelice dell'ultimo Stuart e compagna nella vita di Vittorio Alfieri, donna estroversa, socievole e ospitale, amata e sedotta da uomini illustri, intellettuale, artista dilettante, altamente onorata dal suo potentato. Il granduca Ferdinando III di Toscana seguì la vedova Stuart nella tomba pochi mesi dopo. Tornato da una gita estiva nella Val di Chiana, da lui bonificata, in pochi giorni subì le conseguenze d'una febbre reumatica.

Nella stessa basilica fiorentina, ove riposa il poeta amante, la principessa Stolberg ebbe il suo monumento sepolcrale, eseguito dallo scultore abruzzese Emilio Santarelli, con assistenza ornamentale di Ottavio Giovannozzi fiorentino.

L'epigrafe ricorda le date ed i grandi pregi umani della defunta. Tra l'altro si legge:

INCOPARABILI ANIMI CANDORE
PRAECLARISSIMA
.....
GRATI ANIMI ET DEVOTAE REVERENTIAE
MONUMENTUM

Nel 1799 Alfieri aveva composto le epigrafi di entrambi gli amanti. Il nome del poeta sul monumento della sopravvissuta compagna fu, per ovvie ragioni, ignorato.

JÖRGEN BIRKEDAL HARTMANN

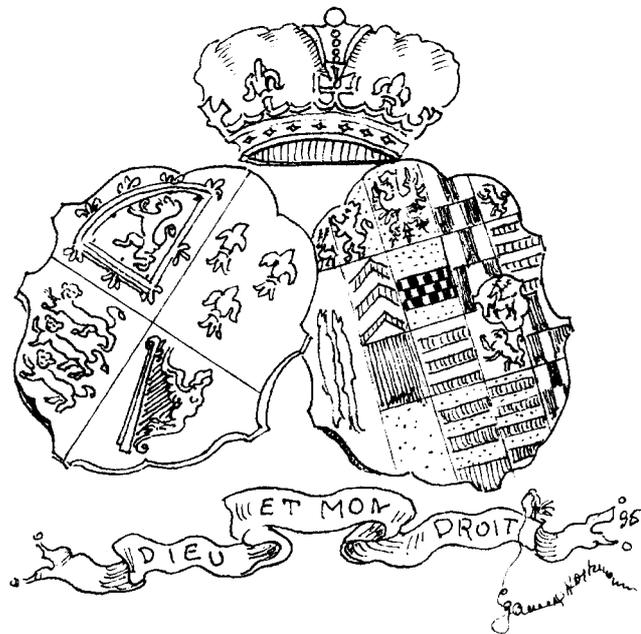
Il nostro saggio si basa sulla fondamentale biografia del celebre storico tedesco Alfred von Reumont, *Die Gräfin von Albany*, 2 voll. Berlin 1860. pp. 445+422. Ritratto frontespizio (vedi illustrazione). Med. autore: *Neue römische Briefe von einem Florentiner*, Leipzig 1844 vol. 1, nona lettera: Die letzten Stuarts, pp. 238-278. *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritto da Esso*, 3 ed. corretta sugli autografi, Firenze, succ. Le Monnier 1889, pp. 334. *Roman Gossip* by Frances Minto Elliot, Tauchnitz ed. 1896, cap. X: *A tragic Poet*, pp. 266-278. L. Bobé, *Frederikke Brun, n. Mønter og hendes Kreds hjemme og ude* (F=B= e la sua cerchia a casa e fuori), Copenaghen 1910, p. 214 sg. (ritratto di Fabre). Marie-L Herking, *Charles-Victor de Bonstetten 1745-1832, sa vie, ses oeuvres*, Lausanne 1921, pp. 109-111. M. L. Rizzatti ne *Gli Stuart, gli Tudor*, coll. «Le grandi famiglie d'Europa», Periodici Mondadori, 1992, pp. 107-112. Mario Praz (e non «Perez»! Vedi «Strenna» '94, p. 252) e G. Pavanello, *L'opera completa del Canova*, Milano 1976, catal. n. 186 (mon. fun. Vitt. Alfieri); nn. 294-294' (cenotafio Stuart). Per ulteriori informazioni sull'argomento consultare la ricca letteratura esistente.

P.S. Nei suoi «Ricordi», Massimo d'Azeglio (n. a Torino 24 ott. 1798) offre una curiosa immagine di donna Luisa da ghiotta matrona, vista da un bambino osservatore:...

Ricordo altresì che frequentavo la casa d'Albany.

Mi ci conducevano la domenica mattina e la Contessa ascoltava alcuni versi da me imparati fra settimana, la cui recita era immediatamente seguita dalla sua ricompensa. Ancora vedo l'ampia circonferenza di quella celebrità, tutta in bianco, col gran *fichu* di *linon* alla Maria Antonietta, salire su una sedia onde por la mano alla scatola di torroni posta sul piano più alto della sua libreria...»

(I miei ricordi, ed. integra a cura di Alessandrina Ricci D'Azeglio, Firenze 1908, p. 49)



Ci sono tante palle «storiche» a questo mondo. C'è la palla di Put, nato da Cam, figlio di Noè, che per primo regalò ai propri sudditi l'idea del gioco, per aiutarli a sopportare le angustie di una carestia.

C'è la palla di Nausicaa, figlia del re dei Feaci Alcino, che Ulisse sorprese mentre giocava con le compagne sulla spiaggia. C'è la palla di Alessandro Magno, tanto valente nell'arte sferistica da meritarsi una statua in Atene. E quella con cui Cesare vinse 50 *talenti* a Cecilio Metello Nepote, che combatté con lui contro Pompeo in Spagna. Tra le altre cose, i Cesari insegnarono a divertirsi con la palla anche a galli e britanni. Ma, a loro volta, avevano appreso il gioco dai greci. Il violento *harpastum*, praticato dai legionari e simile all'attuale rugby, i vari giochi con differenti tipi di palla, praticati nelle piazze, negli sferisteri dei collegi e delle ville patrizie e alle Terme (*feninda*, *follis*, *paganica*, *pila*) erano tutti d'importazione. Anche il *pallone col bracciale*, derivato dall'antica *pila pugilaris*, popolarissimo dal basso medioevo fino alla prima guerra mondiale, non godeva di natali romani. E così la *palla a muro*, ripresa dagli etruschi.

Per non parlare di tutti gli sport (*football*, *basketball*, *volleyball* ecc.) divulgati dagli inglesi in epoca moderna.

Così, sembra davvero che a Roma, dove non sono mai mancati i campioni nell'arte di far girare le sfere, non si sia mai inventato un gioco nuovo con la palla.

Se fate una passeggiata dalle parti di Campo Marzio e piazza Venezia, avrete modo di imbattervi in due strade che si chiamano *via della pallacorda* e *via della pilotta*; ma anche qui si tratta

dei diretti antenati dell'anglosassone *tennis*, passatempi in voga fino al secolo scorso. Non c'è, invece, alcuna strada o piazza dedicata alla *volata*, il solo sport con la palla nato, cresciuto e, neppure adolescente, immaturamente scomparso nella città capitolina. Lo storico non si stupisce, visto che la *volata* fu in tutto e per tutto un prodotto del «regime», quello dei manganelli e l'olio di ricino, per intenderci. La sua parabola è paradigmatica e getta ulteriore luce sul modo di intendere e guidare i destini dello sport italiano che fu proprio della Roma fascista e «imperiale» di quegli anni.

Roma tuona: aboliamo il calcio! Volata, un termine che alla memoria del lettore avrà subito riportato tre, al massimo quattro significati diversi: l'atto del volare, lo sprint finale di un corridore ciclista, un movimento rapido, di gruppo; consultando lo Zanichelli si scoprono ulteriori definizioni, tecniche o desuete: *volata* è uno slancio poetico, la parte anteriore della bocca da fuoco di un pezzo d'artiglieria, una progressione veloce di note musicali, un insieme di mine fatte esplodere simultaneamente, il rovescio (la *volée*) nel tennis. L'appassionato di sport potrebbe aggiungervi almeno un altro paio di significati: *volata* è una palla che vola alta in aria nel *baseball*; o che passa imprendibile sopra le antenne delimitanti lo spazio di battuta nel *tamburello* e nel *Bracciale*. Ma, aprendo alla pagina 1082 il volume II del *Dizionario dello sport*, edito da Giuseppe Sormani nel 1953, si scopre che la *volata* fu anche sport a se stante. Più precisamente, un oggetto che i sociologi catalogherebbero *de iure* nella famiglia delle utopie negative; scomoda sconfitta per un regime di «tutte vittorie» e, perciò, dimenticato in fretta.

La *volata*, in realtà, fu un progetto ardito e sciagurato, perpetrato in un momento di grande enfasi nazionalistica, con l'«Italia Nuova» mussoliniana che cercava vie alternative alle «mode» importate dai paesi ricchi dell'ovest, Gran Bretagna in testa. È in tal contesto che il *football*, pur ribattezzato e «purificato»

coll'antico nome toscano di «calcio», passò un brutto quarto d'ora, violentemente attaccato e vituperato per le sue caratteristiche anglosassoni e non latine.

Pesarono, nell'intera vicenda, due fattori: 1) Il delicato travaglio di crescita cui andò incontro il calcio italiano nella seconda metà degli anni Venti. 2) La presenza tra le gerarchie fasciste di uno schieramento di «duri e puri» che volevano far *tabula rasa* dello sport professionistico, incluso nella paccottiglia ereditata dal «vecchio mondo liberale».

Cosa non piaceva del calcio di quei tempi? Varie cose. *In primis*, gli si rimproverava di aver tralignato dalle sue origine dilettantistiche ed essere diventato un «business». Gli industriali-mecenati, creando «scuderie di calciatori», avevano guastato il mercato con ingaggi spropositati elargiti a «fuoriclasse», indigeni e d'importazione. Le «provinciali», costrette per mantenersi in vita a dar via i campioni allevati in casa, avevano lasciato il campo ai potenti club metropolitani, giocattoli di lusso per gli Agnelli, i Pirelli (Milan), i Marone (padrone del Torino e della Cinzano). Ai calciatori – cui non veniva riconosciuto lo *status* di professionisti, bensì quello di «non dilettanti» – l'ambigua formula del «mancato guadagno» consentiva un sottobanco lucroso. I Libonatti, i Cevenini, i Caligaris percepivano ingaggi altissimi; la Juventus destò scandalo (e poi emulazione) garantendo per la stagione 1928-29 ottomila lire di stipendio all'asso argentino Orsi, quando un operaio della Fiat ne riceveva meno di 300.

Altra piaga: la corruzione. Il campionato 1926-27, il primo a carattere nazionale (con le squadre non suddivise in Lega Nord e lega Sud), venne vinto dal Torino e poi annullato, per via dello scandalo-Allemandi. Il terzino della Juve, insieme a Rosetta, si era venduto nientemeno che il derby! E l'anno precedente gli arbitri avevano scioperato, accusati di essere «poco sereni nello spirito» quando si trattava di dirigere gli squadroni. Altra mora: la violenza. «Un tempo c'erano delle squadre che giocavano durissimo per temperamento e per passione; oggi – scriveva Leone

UN GUSTOSO RETROSCENA STORICO



*Sul finire degli
anni '20 fu deciso
di inventare uno
sport più fascista.
Nacque così la
Volata, un misto
di football, basket
rugby, pallamano
con squadre di
otto giocatori*

*La propaganda
fu martellante,
e nel '30 partì
il campionato,
ma i tifosi erano
freddi. Poi nel
'34, col primo
titolo mondiale
del calcio, tutto
tornò come prima*

Quando il calcio
fece gol al Duce

Le squadre di Roma e di Firenze che disputarono nella Capitale il primo incontro per la Coppa Turati.

Fotografia ripresa da «Lo Sport Fascista», marzo 1929



Fotografia ripresa da «Lo Sport Fascista», febbraio 1929

Boccali nell'estate del '29 – i giocatori sono tratti a pensare che le durezza possono servire ad indebolire gli avversari, e quindi a propiziare i cosiddetti premi-vittoria. È doloroso pensare a tanta malvagità, ma insomma niente libera dal dubbio che in alcuni giocatori la violenza non sia che un mezzo per guadagnare parecchie migliaia di lire». Tanti mali, dunque, ma tutti riconducibili alla medesima causa: il denaro, che in molti riconoscevano come l'avvelenatore del puro spirito sportivo. Così, il calcio prosperava, grazie alle 15-20 lire sborsate dalle folle per un posto sulle gradinate dei «popolari»; e altre discipline, «più sane e proficue per la formazione della gioventù italiana», stentavano ad affermarsi.

Il 1928 fu un anno critico per lo sport italiano. L'insuccesso della spedizione olimpica di Amsterdam, soprattutto nella disciplina che più stava cuore dalle alte gerarchie (l'atletica), venne imputato alla «tirannide» dello sport professionistico: calcio, ciclismo, boxe, motorismo – affermava la folta schiera dei «duri e puri» – monopolizzavano l'attenzione delle folle senza contribuire minimamente alla loro educazione igienica e morale. Si levarono forti le voci contro il «campionismo» e l'«idolismo»; Mussolini stesso intervenne per richiamare l'ordine dei giornalisti a una maggior misura nei commenti, concedendo più spazio alle discipline minori. Si prospettò un'azione di «risanamento».

Mussolini diede l'incarico della cosa ad Augusto Turati, segretario del Partito, capo del Coni e dell'Opera Nazionale Dopolavoro.

Turati varò la «Carta dello Sport», un nuovo ordinamento che distingueva tra sport «agonistici» e «popolari» (le bocce, la corsa, il nuoto ecc.). Questi ultimi vennero affidati alle organizzazioni giovanili e dopolavoristiche, dove sarebbero stati praticati secondo criteri antiselettivi e anti-campionistici.

La perla degli sport «popolari» era una disciplina inedita, inventata dal gerarca per far concorrenza al calcio: la *volata*. Il gioco, teorizzato a tavolino nell'estate del '28, rispondeva a un preciso scopo: favorire l'elevazione fisica dei lavoratori nell'ambito di un'atmosfera ricreativa, propriamente dilettantistica. Secondariamente, si puntava a rimpiazzare il football con uno sport, «completo», alla portata di tutti e che – come l'atletica, di cui si diceva figlio – conducesse il fisico dei suoi praticanti al massimo rendimento. Un gioco «italianissimo» (il *football*, lo ripetiamo, aveva la macchia dell'origine anglosassone), in linea con le idealità del regime, tale da abituare i dopolavoristi alla disciplina e all'ordine. Queste caratteristiche erano particolarmente enfatizzate dal regolamento, che prevedeva un meticoloso rituale di saluti fascisti e «alalà» prima dell'inizio di ogni incontro. Non si disconosceva che la *volata* possedeva «tutti i requisiti necessari per appassionare il grande pubblico» e quindi assurgere al ruolo di sport nazionale. Oltre alle regole, anche l'esiguità dei supporti necessari apriva potenzialmente questa disciplina alle grandi masse. Il gioco richiedeva un minimo di partecipanti e poteva essere praticato su un campo di dimensioni assai ridotte. Poiché il pallone si giocava principalmente con le mani (secondo il gerarca Achille Starace questo fatto lo rendeva più razionale e consono all'indole italiana rispetto al calcio), le partite si potevano fare pure su campi pesanti, senza costosi impianti di gioco.

La somma di queste caratteristiche garantiva alla *volata* un futuro roseo: era nato lo «sport fascistissimo».



Il 6 gennaio 1929 un bizzarro regalo della befana agli sportivi romani: un gioco della palla che avrebbe dovuto prendere il posto del football.

Come si giocava. La *volata* aveva molti punti di contatto, oltre che col calcio, anche col rugby e la pallacanestro. Si può dire, anzi, che fosse un miscuglio di questi sport e di un altro gioco molto più antico: il calcio fiorentino. Le squadre si fronteggiavano per la durata di tre tempi di venti minuti l'uno su un campo da calcio ristretto nelle misure ed erano composte da otto giocatori. Uno dei principi basilari era che la palla poteva essere toccata sia con le mani che con i piedi, ma non poteva essere tratteneuta per più di tre secondi. Ciò costringeva i giocatori ad effettuare delle azioni molto rapide e condotte in collaborazione con i compagni, che dovevano concludersi con un tiro scoccato dal limite dell'area di rigore. Queste regole determinarono un gioco dove il valore del «collettivo» e l'affiatamento degli elementi della squadra risultavano determinanti. Poiché la palla poteva essere giocata anche con i piedi, inizialmente gli addetti del mestiere pensarono che i dopolavoristi provenienti dal calcio sarebbero stati avvantaggiati rispetto agli altri. Invece, si vide ben presto che l'evoluzione tecnica del gioco portava ad un uso preponderante delle mani, mentre i piedi entravano in azione solo per concludere con maggiore potenza in rete o allontanare il pallone da una zona calda di gioco. Visionando i filmati dell'istituto Luce abbiamo potuto constatare come, nella prima partita d'esibizione del 1929, il gioco risultasse ancora molto confuso, arruffato in mischie involontarie, con calci dati senza molto costrutto. Ma già l'anno successivo il gioco appariva più spumeggiante, svolto quasi esclusivamente con le mani. Nel 1932, poi, l'evoluzione era pressoché completa: niente mischie, pochi palleggi, molti passaggi volanti, azioni effettuate con grande rapidità e concluse con tiri «alla mano».

In virtù di una simile evoluzione tecnica, i calciatori vennero gradualmente soverchiati in rendimento dai giocatori provenienti dall'atletica leggera e dalla pallacanestro. Anche le misure delle porte - passate dai m. 7,32 di larghezza iniziali ai 5 definitivi - favorirono un tipo di gioco finalizzato al tiro con le mani,

PER LE VOSTRE
SETTIMANE BIANCHE
Raccol Sport

Corriere dello Sport

PER LE VOSTRE
SETTIMANE BIANCHE
Raccol Sport
VIA TIBURTINA, 344

Settimanale - Anno 70 - N. 8 - Sabato 9 gennaio 1993 - L. 1200

Il Duce aveva deciso di abolire il calcio

Il 6 gennaio 1929 doveva nascere la «Volata»

Retrospectiva del Ventennio: il potere non gradiva il football perché era inglese e non sviluppava tutti i muscoli. Fu inventato un nuovo sport. Ma durò poco...

• IMPOLLUA e SIMOLUE 2 pagine 2

Torneo «deciso»? Montepremi in crisi? Ecco Totobis l'anti-Milan

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 | 81 | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 | 89 | 90 | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 | 97 | 98 | 99 | 100 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|-----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50 | 51 | 52 | 53 | 54 | 55 | 56 | 57 | 58 | 59 | 60 | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | 70 | 71 | 72 | 73 | 74 | 75 | 76 | 77 | 78 | 79 | 80 | 81 | 82 | 83 | 84 | 85 | 86 | 87 | 88 | 89 | 90 | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | 96 | 97 | 98 | 99 | 100 |

Si giocherà una schedina a parte. Sui 26 incontri bisogna indovinare gli otto in cui si segnerà di più. Il via a maggio

• PERCAMPOLI 2 pagine 3

Anticipiamo il risultato del referendum Fifa fra 72 commissari tecnici

Van Basten-Haessler la Coppia del Mondo

Roma & Lazio

Zoff, scatta l'allarme per gli stranieri

Gazza è giù, Riedle sta male

Cragnotti-società, festa doppia

ZOFF non è rimasto soddisfatto della prova di calcio con i bianchi. Il centro-oggi il decisivo

mentre venne eliminata la figura del «terzino-portiere», che nella prima normativa si rendeva necessaria per via delle misure calcistiche della porta. Con tutta probabilità, continuando nell'evoluzione la *volata* avrebbe finito per ricordare molto da vicino l'attuale pallamano, con in più la possibilità del gioco di piede in spazi ampi ed il «placcaggio» al portatore di palla operato al di sopra della cintura.

Successo e declino della volata. La volata è forse l'unico caso di sport moderno del quale è possibile studiare la nascita, l'evoluzione e la morte; tutto nel breve volgere di sette anni, o poco più. La sua gestazione – abbiamo detto – risale al 1928 quando, per ordine di Turati, due formazioni romane iniziarono a tenere delle sedute di allenamento in un campo vicino alle Terme di Caracalla, allo scopo di sperimentare i caratteri del gioco, fino a quel momento elaborato solo sulla carta. Dopo mesi di intensa preparazione, il 6 gennaio del 1929 allo Stadio del Partito ebbe luogo la partita inaugurale, preceduta da un notevole battage pubblicitario sui quotidiani sportivi. L'ingresso gratuito e la curiosità per la novità richiamarono circa diecimila spettatori ad assistere all'esordio dello «sport fascista», presenti le maggiori autorità sportive del paese. Buona parte del pubblico si presentò allo stadio due ore prima dell'incontro, programmato per le 16. La ragione di tanta solerzia stava nel fatto che alle 14 si svolgeva sul prospiciente campo della Rondinella la partita di campionato di prima divisione tra la Lazio e il Genoa. La gradinata della curva dello Stadio del Partito cadeva proprio sopra il campo della Rondinella permettendo, così, la visione della gara senza l'incomodo di dover pagare il prezzo del biglietto. Ma le forze dell'ordine impedirono l'ammassamento dei tifosi in quel settore e ciò, forse, contribuì ad indispettire la gente, che non gradì lo sgarbo subito. Il pubblico romano rimase «freddo e quasi pigro» di fronte alle evoluzioni dei «volatisti» (la nota proviene dal «Corriere dello Sport» dell'epoca, il «Littoriale» del presidente

della *Figc* Leandro Arpinati, contrario alle fortune del nuovo gioco anti-calcio). Sarcasmo e scetticismo si addensarono come una ulteriore nube sopra il polverone alzato dalla mischia degli atleti. Il problema era che la *volata* dimostrava di primo acchito attrattive di spettacolarità assai povere per un pubblico sofisticato ed amante dei virtuosismi dei «solisti» del calcio, entrati stabilmente nel cuore di tutti: da «Fuffo» Bernardini al «guerriero» Attilio Ferraris. Il calcio era un fenomeno sociale ben radicato, per popolarità secondo solo al ciclismo, e nessuna «imitazione» avrebbe ormai potuto scalzarlo.

Nonostante l'infelice esordio, la propaganda sostenne con vigore la *volata* nei mesi successivi. Turati diede ordine affinché tutte le squadre di calcio dopolavoristiche – ed erano migliaia – sospendessero i campionati in corso e cominciasse ad apprendere i rudimenti del gioco.

Per stimolare la partecipazione, venne istituita una coppa «challenge» (il Trofeo Turati), da giocarsi fra le rappresentative dei dopolavoro provinciali.

Si capì subito che la *volata*, così come il calcio, risvegliava nei «tifosi» un notevole campanilismo, con tutte le conseguenze relative al caso. Infatti, si verificarono i primi brogli arbitrali, al fine di permettere ad una squadra di Roma, progenitrice del gioco, di aggiudicarsi il Trofeo Turati. La sfida numero uno vide di fronte Roma e Firenze. La compagine gigliata vinse a sorpresa l'incontro di andata, in febbraio, nella capitale. Per il ritorno a Firenze venne mandato un arbitro che – commentava la lingua salace di un giornalista toscano sulla rivista *Gran Sport* – «pareva avesse dimenticato l'orologio», giostrando le cose in modo tale che la vittoria spettò «come punteggio imposto dalla legge», a Roma. La folla uscì dal campo disorientata e malignante, manifestando il proprio malumore per ciò che veniva sentito come «un sopruso di Roma».

In marzo la *volata* ricevette il suo battesimo presso il grande pubblico dell'Arena di Milano, dove 25 mila persone assisterono

ad un incontro tra due formazioni di Roma e Milano. Superata la fase sperimentale, si istituì presso l'Ond la *Federazione Italiana del Giuoco della Volata (Figv)* e partirono i primi campionati provinciali a Genova e a Milano. A scanso di equivoci, si dichiarò l'incompatibilità tra la tessera *Figv* e quella della *Figc*: la *volata* era davvero qualcosa di diverso dal calcio. La nuova federazione si mise all'opera per risolvere i due problemi più urgenti: il cartellinamento dei giocatori e la preparazione di un nucleo di arbitri a cui affidare gli incontri ufficiali. Speciali corsi ottennero un certo successo tra la classe arbitrale calcistica (non sappiamo con quale tipo di argomentazioni persuasive...) A sei mesi dall'esordio del gioco si calcolarono in 12-15 mila i giocatori, divisi in 920-930 squadre. Il numero saliva ad oltre un migliaio se vi si includevano anche le formazioni sorte nei vari reggimenti. Tuttavia, non era certo senza qualche riserva che i dopolavoristi avevano accettato l'imposizione della *volata* in luogo dell'amato *football*. La cosa saltava agli occhi dei direttori tecnici più scaltri come Arturo Cameroni, ex portiere della nazionale di calcio nel periodo anteguerra. In ogni modo, alla fine del '29 quasi 20 mila «volatisti» si erano prodotti in campionati e tornei in molte province del centro-nord. Il meridione, con la significativa eccezione di Palermo, contribuiva in minima parte al movimento. Grazie alla assidua propaganda, la *volata* si stava pian piano affermando tra i dopolavoristi. Ma era altresì evidente che gli incontri più importanti, pur essendo ospitati nei maggiori stadi nazionali e pubblicizzati sui giornali sportivi (ma in misura moderata, essendo forti e consolidati gli interessi del settore intorno al calcio), non incontravano l'atteso successo tra il grande pubblico. Tramontavano, di fronte ai fatti, le speranze di Turati per un sorpasso di popolarità della *volata* a spese del *football*.

Nel 1930 partì il primo (e unico) campionato, con 32 squadre suddivise in quattro giorni, secondo un criterio politico-geografico. La fase finale si disputò a Roma, presenti 4 formazioni di Roma, Venezia, Milano e Palermo. Il 21 settembre, allo Stadio

del Partito (attuale Flaminio), davanti al Duce, i milanesi della Richard Ginori sconfissero il Dopolavoro Comunale di Palermo laureandosi campioni d'Italia.

Il campionato segnò l'apice del successo della *volata* e l'inizio del suo declino. Nel 1931 non si riuscì a far partire la seconda edizione del campionato nazionale. Il numero delle squadre e delle manifestazioni ebbe un tracollo e continuò a calare gradualmente nel triennio successivo. La *volata* venne via via dimenticata dai giornali sportivi e dalle pubblicazioni del Dopolavoro. La pallavolo prese il sopravvento come principale sport collettivo del movimento dopolavoristico. Nel 1935 non più di cento squadre rimanevano in vita. Nel '36 la *volata* era praticamente defunta.

Quali i motivi del fallimento? A nostro parere, vi sono tre fattori da tenere in considerazione. Il primo è di carattere politico e spiega perché la crisi della *volata* avvenne all'indomani del primo campionato nazionale. Gli altri due sono più specificatamente di ordine tecnico-sportivo, ma hanno, probabilmente, una rilevanza anche maggiore.

Dobbiamo ricordare, innanzitutto, che alla fine dell'Anno VIII E.F. (1930) Turati lasciò la carica di Commissario dell'Ond a Starace. Negli anni immediatamente successivi la fortuna di Turati ebbe un rapido declino, che lo portò al confino verso la metà degli anni Trenta. Ora, era evidente che l'Opera non poteva fare di un gioco inventato da un uomo in disgrazia presso Mussolini, il fulcro della propria attività sportiva. Starace pensò bene di lasciar cadere l'organizzazione «volatistica» e non esitò a rimpiazzarla, chiudendo un occhio sul risorgere delle squadre di calcio e operando una nuova campagna propagandistica per il rugby, che assurse al ruolo di «sport fascista». La seconda motivazione è strettamente tecnica e riguarda l'evoluzione seguita dalla *volata*. Il gioco all'inizio era stato presentato come un succedaneo del calcio per i giovani operai. Questi non erano attratti dalle bocce – largamente preferite dai più anziani – e necessita-