



Forze d'Ercole, moresche e commedie

(rogiti capitolini del sec. XVI)

Lungo tutto il Rinascimento, ma non in quegli anni soltanto, le rappresentazioni teatrali vere e proprie date nei luoghi scenici con testi ed arredi particolari, si alternavano a tanti altri spettacoli propri ed impropri al chiuso e nelle piazze. Talora, come fu osservato, “la circostanza non dà luogo a spettacoli, ma si fa essa stessa spettacolo”, e “financo i funerali considerati come feste sui generis possono talvolta assumere valenze spettacolari”¹. A Roma, tanto ricca di queste tradizioni, la qualità ed il numero di rappresentazioni detengono un primato da sempre riconosciuto e provato da testimonianze artistiche ancor visibili e da quelle documentarie e letterarie entro ed oltre quel carnevale che, nel suo memorabile soggiorno romano, Goethe osserverà scientificamente, quasi fosse una manifestazione particolare della natura.

Al di fuori della partecipazione corale a carnevali, trionfi, tornei, giostre ed a altre manifestazioni con memorabile apparato scenico, si trovano pure occasioni di pubblico divertimento, meno documentate, ma facilmente immaginabili in una città e per un popolo di tanto varia e vasta composizione. Allontanandoci ora dalla magnificenza delle corti e dal fragore dell'intera città ridestata da spettacoli e giochi di carnevale, presentiamo un manipolo di documenti esiguo, ma non privo di interesse, e cioè alcuni contratti stipulati in Roma presso notari capitolini negli anni 1553, 1558 e 1587, i primi rogati dal titolare dell'ufficio 30, Felice Romauli, e l'ultimo da quello dell'ufficio 16 della stessa curia, Bernardino Pascasio. Le parti sono attori di teatro, un astrologo, otto chiavari

¹ G. ATTOLINI, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Bari 1988, p. 165.

alcuni esecutori di forze d'Ercole, "giochi di robustezza insieme e destrezza, per lo più a spettacolo", giusta la definizione del Tommaseo² di moresche, "sorta di ballo antico, così detto perchè usato dai Mori, e da loro passato a nostri avi, che forse in qualche parte corrispondente al *Saltar coll'arme* degli antichi"³. In particolare nel Cinque e Seicento la moresca, a conclusione d'una festa o commedia, veniva rappresentata come una sorta di balletto con vari toni che si succedevano e riprendevano. E si esemplificava con le moresche di Claudio Monteverdi (1557-1643)⁴. Nella comune valenza spettacolare commedie e moresche hanno una certa attinenza, e non soltanto nei nostri documenti notarili: si pensi alle commedie dei Roncaglia, allo Scanniccio di Giovanni con recita di moresca paragonata non soltanto per assonanza di rima alla "febbre tedesca", e, sin dal titolo e con maggiore evidenza, alla *Commedia nova in morescha* di Marcello, in terzine con tre strambotti da cantare, senza prologo, argomento e divisione di atti o di scene, recitata da un Romito, da Madras-spirito e da due coppie di personaggi, i villani Mascarone e Grinza ed i soldati Bizaron e Mondragone. In questa commedia i nuclei tematici principali sono composti, l'uno dalla vicenda "picaresca" dei poveri contadini, disperati per la miseria e le gravezze fiscali per cui Mascarone decide a farsi "malandrino, di que' che stanno alla strada a' saltare", e l'altro dagli incantesimi del Romito che traccia cerchi magici, usa erbe, radici e fiori per il "suffimigio" ed evoca uno spirito pronto ad apparire "in forma di donna bene ornata" per gettar

² N. TOMMASEO - B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, VII, Firenze 18652, p. 613.

³ Ibid., XII, p. 488. Ne *L'Ercolano, o sia del Dialogo, nel quale si ragiona della lingua, e in particolare della toscana e della fiorentina* (Firenze 1570¹ e 1730²) ivi cit., si legge: "Il numero senza armonia si truova in tutti i movimenti, ne' quali non sia né suono, né voce, come né polsi, né gesti, né balli delle moresche, nella rappresentazione delle forze d'Ercole".

⁴ Cfr. *Vocabolario della lingua italiana*, III, Roma 1989, p. 307.

scompiglio tra i soldati. L'effetto si fa subito sentire; i due, attratti dalla immagine presto svanita se la contendono con armi in pugno e "combattono con le labarde in moresca" mentre i villani aspettano che si ammazzino per poterli comodamente derubare⁵.

La scena della moresca, derivata dallo *Scanniccio*, un testo ricco di riferimenti a questo spettacolo, è così descritto dal protagonista:

Io so stato a veder più di due ore
se costoro han la febbre tedesca
Deh! mira come van saltellando!
Oh! io non veddi mai la maggior tresca!
E' va co' piedi e con la man naspendo;
or cade or non e fa mille attaregli.
Attienti!...eccolo giù!...va giocolando⁶.

Delle moresche rappresentate per le strade da gente che veniva, in occasione del giubileo del 1525 dall'Europa orientale, e certamente osservate da Pietro Aretino, egli stesso fa riferimento proprio all'inizio di una sua opera ricca di riferimenti alla vita romana del primo Cinquecento.

Ed infatti ne *La prima giornata de capricciosi ragionamenti*, alla Nanna dal "viso imbrociato di pensieri" e che si lamentava di vivere in un "mondaccio" pieno di guai ("ci son guai per tutti, e ce ne son tanti, dove tu credi che ci sieno de le alegrezze, e ce ne sono tanti"), l'Antonia risponde prontamente:

"Tu dì il vero ch'egli è un mondaccio per me, ma non per

⁵ M. RONCAGLIA, *Commedia nuova in moresca*, Siena 1537, per la quale vedi C. Valenti, *Comici artigiani*, Modena 1992, pp. 108-109, 115, 454.455.

⁶ G. RONCAGLIA, *Scanniccio, commedia della speranza*, Siena 1559. La citazione in VALENTI, *Comici*, p. 102.

te, che godi fino del latte de la galina, e per le piazze, e per l'osterie, e per tutto non si ode altro che Nanna qua, e Nanna là, e sempre la casa tua è piena come l'uovo e tutta Roma ti fa intorno quella moresca, che si suole veder far dagli Ongari al Giubileo”⁷.

I nostri documenti degli anni 1553 e 1558 riguardano *Honofrius de Mutinis romanus* che, nelle qualifiche dategli dal notaio Romauli, passa da *lusor ludi Herculis ut vulgo dicitur delle Forze* quando si associa ad un astrologo, a *comedians* ovvero *recitator comediarum*, allorchè assolda suoi antichi colleghi per recitare tutti insieme fuori Roma ed in ogni altro luogo (*extra Urbem et ubicumque*) come vedremo.

Il 12 settembre 1553 *dominus Bernardinus de Sucharijs venetus astrologus*, costituì con il Mutino una compagnia per l'esercizio in comune delle loro arti (*bonam et fidelem comitivam facere*) ovunque fosse necessario (*per quascumque mundi partes in quibus ire et redire volunt et intendunt*) per la durata di una anno incominciando dallo stesso giorno della stipulazione dividendosi le spese, mentre quanto alle entrate Bernardino avrebbe reso partecipe il socio di un terzo del suo guadagno ed Onofrio invece di un nono del proprio o meglio di quello che avrebbe fatto con i propri compagni (*cum ipsis Honofrij socijs per eum cum suis ad exercitium ipsius Honofrij faciendum et pro eius auxilio*).

Scaduto il termine i due compagni si sarebbero divisi in parti uguali le attrezzature acquistate in comune per le rappresentazioni⁸.

Di questa compagnia non sappiamo altro, ma c'è da pensare che, dopo la elezione del cardinale Gian Pietro Carafa (Paolo IV,

⁷ P. ARETINO, *I ragionamenti*, ed. Roversi, Bologna 1965, p. 20.

⁸ Archivio di Stato, Roma, Notari capitolini (ASR, NC), uff. 30, vol. 13, cc. 346v-347r. Lo strumento fu rogato in casa di una Porzia napoletana nel rione Ponte.

23 maggio 1555) non sarebbe stato prudente esercitare in pubblico un'arte proibita, come quella divinatoria, ma anche soltanto qualificarsi astrologo. Mentre nient'altro sappiamo *de Sucharijs* (probabilmente una Zuccari veneto), altri rogiti consentono di seguire in qualche modo l'ulteriore attività del Mutino che, cinque anni dopo, recitava in teatro ed ingaggiava altri *lusores Herculis*, di moresche e di commedie. Una prima volta, il 30 ottobre 1558, *dominus Curtius Pauli Corsi romanus regionis Transtiberim* si impegnò a stare con lui per un anno ed a *inservire et eius servitia prestare ad comedias, morescas, et forzas Herculis* tanto in Roma, quanto *extra urbem* in località imprecisate (*ubicumque locorum*) a cominciare da quello stesso giorno. I patti scritti in volgare data la cultura delle parti ed in modo tale da non lasciar adito a future contestazioni, sono i seguenti:

Che detto Curtio sia tenuto servire a detto messer Honofrio ad far le comedie, moresche et forze d'Hercole da qui e per tutto il mese di dicembre proximo da venire, farli le spese, cioè magnare et bere, *videlicet* subito che saranno for di Roma detto Honofrio habbia da cominciare ad far le spese ne cosa alcuna altra et promette detto Curtio detto anno durante non lassarlo et continuamente servirlo et detto Honofrio promette non habandonar detto Curtio in alcuna sua occurrentia o infirmità sotto pena de cinquanta scudi a chi di loro mancherà di aplicarsi per una alla parte perseverante et per l'altra alla corte dove loro si trovaranno et si mancherà delle cose predette.

Il documento prosegue con le consuete clausole di obbligazione⁹. Insieme al Corsi fu ingaggiato, il 3 novembre dello stesso anno *Jacobus qm Brandoleni de Florentis* che si obbligò a

⁹ *Actum Rome in domo dicti domini Honofrij iuxta Turrim Sanguineam*, ASR, NC, uff. 30, vol. 16 cc. 416v-417r.

servire fino al prossimo carnevale ed alle stesse condizioni, quindi, per la restante durata del contratto, gli sarebbe stata riconosciuta una partecipazione agli utili della impresa, a sua volta trasformata in vera e propria compagnia d'arte comica, *inter omnes et singulas personas recitantes et intervenientes in dicta societate*. Il Mutino, ora qualificato come magister, doveva rivalersi delle spese per il vitto, il vestito e le scarpe, e cioè: *victum, sive expensas et vestimenta ac calceamente condecencia secundum gradum et conditionem ipsius Jacobi*¹⁰.

Il terzo contratto di quei giorni fu stipulato tra *Antonius Barbarus mediolanensis calderarius* ed il Mutino indicato questa volta come *recitator comediarum* e riguarda la recita di commedie di Angelo Oldrati *extra urbem et per mundi partes*. Le condizioni di questa compagnia sono un po' diverse da quelle altre. Infatti Antonio subordinava la sua partecipazione alla partenza da Roma entro il mese di novembre ed alla fornitura di quanto necessario all'esercizio della sua arte: *sonalia, enses, et rotellas ac bastones aptos ad recitandum morescas*, mentre Onofrio, come si legge di seguito, gli assicurava una parte e mezza (*cum portione unius partis cum dimidia partium*) degli utili, detratte le spese. La società sarebbe durata sino all'agosto 1559, dopo di che le parti avrebbero potuto recedervi con preavviso di almeno quindici giorni¹¹.

Sonagli, spade, bastoni e rotelle erano indispensabili per la recita della moresca, ma il suono non aveva minor importanza delle armi ed infatti nelle due citate commedie dei Roncaglia si danno le indicazioni musicali con la rappresentazione di quel moderno *saltar coll'arme*, ed un villico come lo Scandiccio, osservando la moresca, spaventato, poichè la crede una magia contro di lui, così si esprime:

¹⁰ *Ibid.*, cc. 422r-423r. Lo strumento, come quello seguente, fu rogato nell'ufficio del Romauli.

¹¹ *Ibid.*, c. 430.

Oh mira, mira quanti campanegli!
Alle guagnel! che questo è un bel gioco
quanto a me; mai n'ho visti de' si begli.
Lo vo' stare a veder un altro poco
si potessi imparare: oh i' l'aré caro
più che aver l'amicizia di un cuoco!¹²

La rotella era una sorta di scudo, come di legge nel *Trattato* di Marco Docciolini "di grandissima difesa perchè cuopre quasi tutto l'uomo. Quest'arme -prosegue il trattatista- non s'impugna come il brocchiere, ed è di forma rotonda e la sua grandezza vuol essere maggiore della targa, e gli darò questa misura: che la sia di circonferenza di grandezza quanto viene a essere la grandezza del braccio dalla sommità delle dita infino alla legatura della spalla"¹³.

Abbiamo infine memoria della compagnia di otto lucchesi venuti per imparar la moresca "et quella imparata qui in Roma -precisa il notaro Pascasio- promettono tutti insieme poi farla in Sillano loro patria" per le feste che si facevano nel mese di giugno. Trascriviamo qui sotto integralmente il testo del documento notarile.

Die 18 mensis julij 1587
Pro Fabiano et alijs de sillano
Capitulatio de faciendo morescam.

In mei etc personaliter constituti Fabianus qm Cesarini,
Ioannes Baptista qm Baptiste Mozzacatena
Ricciardettus alias Riccio filius magistri Jacobi Sebastiani,
Stefanus qm Pauli de Stefanis
Zerbinus qm Antonij de Cola
Baldus qm Joannis Filippi de Georgio

¹² In VALENTI, *Comici*, p. 102.

¹³ M. DOCCIOLINI, *Trattato in materia di scherma*, Firenze 1601, p. 103.

*Urbanus qm Martegnei de Martagneis
et Fidelis qm Angeli Barnabei*

*omnes de Sillano clavarij qui eorum sponte etc. ac omni meliori modo
ad effectum discendi et respective faciendi morescam devenerunt ad
infrascriptam capitulationem, videlicet:*

In primis detti Fabiano et compagni chiavari convengono di andare alla scola per imparare la morescha et quella imparata qui in Roma promettono tutti insieme poi farla in Sillano loro patria, nella quale patria detti morescanti tutti promettono ritornare senza impedimento di morte alli 8 de giugno proximi 1588 che serrà per le feste che si fanno in detto mese dove promettono tutti insieme unitamente esserci et non mancare in modo alcuno sotto pena di scudi dieci ogn'uno che mancasse, la qual pena *ipso facto* s'habbia d'applicare a gli altri compagni che osservano le cose predette.

Item convengono che da oggi in poi niuno di loro habbia da commettere alcuno scandalo, tanto nel imparare come anco nel tornare et fare dette moresche sotto le dette pene d'applicarsi come sopra.

Item (convengono) che ognun di loro sia obbligato andare a un medesimo maestro a imparare et pigliare letione della detta moresca tutte le feste et quelli che non andranno a pigliare detta lectione habbia a pagare julij doi per ciasche volta d'applicarse alla compagnia di detta moresca.

Item convengono che chi volesse menare qualchuno per vedere nel ricetare (sic) che loro faranno non possino in modo alcuno, et contrafacendo caschi nelle medesime pene de giuli doi d'applicarsi come di sopra.

Item dichiarano che venendo il caso che qualche uno di loro mancasse per malattia o per inimicitia non habbia a pagare cosa alcuna et così sono restati tutti d'accordo senza alcuna contraditione.

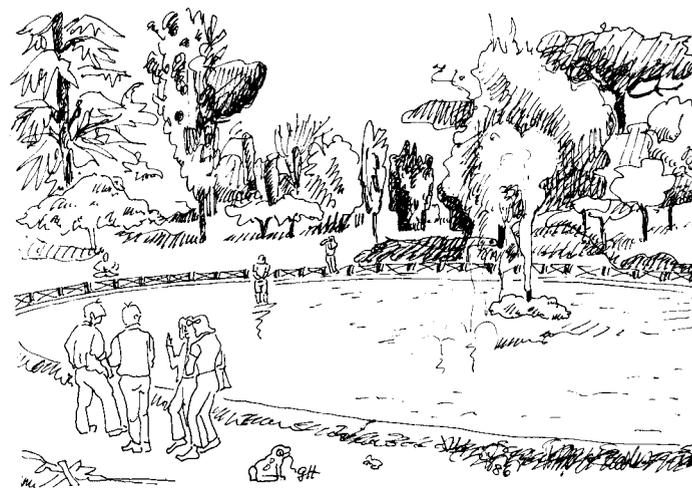
(...) *Actum Rome in regione Arenule et in officio mei presentibus domino Antonio Blasiotto camerinensi et magistro Camillo de Rubeis cappellario neapolitano testibus*¹⁴.

Nel contratto di società gli otto partecipanti, particolarmente affiatati per essere dello stesso paese e *mestiere* (*omnes de Sillano clavarij*) e, ancor più, per essersi impegnati alla stessa recita che

¹⁴ ASR, NC, uff. 16, c. 100rv.

imponeva una perfetta sintonia tra quanti vi partecipavano, si imponevano rigide norme di comportamento da osservare sotto gravi pene. Nel frattempo, cioè negli undici mesi che avevano davanti prima del rimpatrio e delle recite nelle feste di giugno, gli otto compagni dovevano sostenersi con il proprio lavoro e, data la clausola di “non commettere alcun scandalo”, questo obbligo doveva estendersi anche ad altre circostanze della vita di ogni giorno comportandosi onestamente, senza dar lo scandalo, come esemplificava il padre Segneri, “di male pratiche, di gozzoviglie, di giuochi, di motti liberi”¹⁵ e neppure, facendosi emuli dei “seminator di scandalo e di scisma” collocati nella nona bolgia dantesca¹⁶.

GIAN LUDOVICO MASETTI ZANNINI



¹⁵ P. SEGNERI, *Prediche o Quaresimale*, Firenze 1679, p. 18.

¹⁶ *Inferno*, XXVIII, V. 35.

Due religiosi liguri a Roma Carlo Fea e Francesco Ferraironi



Potrebbe sembrare a prima vista improprio, se non addirittura temerario, tentare qui un avvicinamento, sia pure parziale, tra due studiosi notevolmente tra loro distanti, sia nel tempo (circa un secolo), sia nella ampiezza e varietà di ricerche e di scritti. E tuttavia ci inducono a farlo alcuni elementi di somiglianza. E questi elementi sono: le origini, lo “status” personale, e soprattutto la straordinaria passione per la conoscenza e valorizzazione del patrimonio storico, spirituale e monumentale di Roma.

Le origini: Fea e Ferraironi nacquero, in tempi diversi, in due paesi della Liguria Occidentale, arroccati sulle estreme propaggini delle Alpi Marittime, a pochissimi chilometri dai confini attuali con la Francia, e divisi tra loro non tanto dai lievi contrafforti montuosi, quanto da secolari lotte e contrasti tra Casa Savoia e la Repubblica di Genova. Questi due paesi, Pigna e Triora, trassero la loro origine, come altri borghi, dagli spostamenti delle popolazioni che, tormentate dalle incursioni di pirati e Saraceni, lasciavano in gran parte disabitate le bellissime spiagge e insenature (attualmente occupate da serre, turisti e, purtroppo, cemento) per cercare rifugio in zone più sicure.

E così' questi borghi (attualmente spesso ridotti a qualche centinaio di abitanti) crebbero già nell'età medievale, si svilupparono e poi conobbero periodi di prosperità e ricchezza, come è testimoniato da un retaggio artistico e monumentale tuttora presente. Comune a Fea e Ferraironi fu la condizione sacerdotale, da essi abbracciata in età giovanile, e sempre esercitata, pur con vario impegno. E quanto allo studio di Roma, esso si manifestò in entrambi sempre con eccezionale intensità, in diverse direzioni ma

con un comune intenso sforzo di ricerca.

A Pigna nacque Carlo Fea il 4 Giugno 1753. La cittadina, che domina la Val Nervia verso il suo lento digradare fino il mare, godeva allora, dopo secolari alternative di guerre e di pace, di un periodo di prosperità economica, insieme alle testimonianze di passati splendori, quali le strutture della chiesa romanica di S. Tomaso, e la quattrocentesca parrocchiale di S. Michele. In questo contesto la famiglia Fea aveva conseguito una notevole posizione sociale, in conseguenza della quale il giovane Carlo fu avviato molto presto agli studi classici, che frequentò a Nizza (capoluogo della contea sabauda) negli insegnamenti di Umanità e Retorica (le nostre medie superiori). A partire di qui, la vita di Carlo Fea, e in particolare la Sua attività a Roma, ci vengono esemplarmente descritte dalla commemorazione tenuta proprio a Pigna, il 13 aprile 1936, nel primo centenario della morte, da Guglielmo De Angelis d'Ossat, e opportunamente ripubblicata nel 1986 dall'Istituto di Studi Liguri.

L'entusiasmo dimostrato dall'adolescente per gli Studi letterari e la latinità lo portò ben presto a cercare altri orizzonti, e così una sera salpò da Sanremo per un viaggio marittimo alle foci del Tevere, e di qui a Ripagrande, dove lo attendevano due zii materni, a Roma da tempo emigrati.

A Roma intraprese studi di filosofia e teologia nonchè di giurisprudenza, conseguendo il titolo di dottore in diritto civile e canonico; ma questa preparazione giuridica e letteraria non gli impedì di dedicarsi con entusiasmo alle sue grandi passioni, la storia e l'archeologia; e qui la sua attività fu veramente straordinaria, nella identificazione e ricerca di testimonianze artistiche e monumentali, nelle proposte di intelligenti restauri. Dopo le vicissitudini politiche collegate alla Rivoluzione Francese, fu nominato, e poi confermato nel 1801, Commissario alle Antichità dello Stato Pontificio, posizione che ricoprì per quaranta anni, insieme a numerosi altri incarichi, e all'appartenenza a varie Accademie (San Luca, Lincei,

Arcadia, ecc.). Sull'esempio di studiosi quali Winkelmann e Visconti dette vita a una serie lunga e positiva di incontri e di iniziative che segnarono l'inizio di una rinnovata attività di ricerche archeologiche romane, realizzando sistemazioni monumentali, scavi e restauri.

Le sue pubblicazioni sono in tutto centoventicinque, e, a parte quelle a carattere umanistico, giuridico e letterario, sono veramente significative quelle di archeologia; non v'è infatti monumento antico o complesso archeologico che Egli non abbia attentamente studiato e descritto. Di lui si ricordano in particolare: "Descrizione di Roma e dei contorni", "Sulle rovine di Roma" e quelle dedicate a singoli complessi e monumenti, come il Pantheon, il Foro Romano, le Terme di Caracalla, S. Maria della Pace (della quale fu cappellano) e così via. Circondato da universalmente stima e ammirazione, non attenuate da una frequente vena polemica, Carlo Fea morì, ultraottantenne, il 18 marzo 1836. I funerali, a spese dello Stato Pontificio, furono celebrati nella chiesa di S. Lorenzo in Lucina, dove le sue spoglie vennero inumate, e dove in seguito (ultima cappella della navata di sinistra) un suo nipote dello stesso nome fece collocare una lapide con un ritratto marmoreo che ne raffigura le sembianze, tramandate anche in un quadro presso l'Accademia di S. Luca. A Lui fu dedicato anche un modesto busto marmoreo al Pincio.

* * *

Triora: "Cinque tra fortezze e castelli (o almeno i loro resti), sette porte nelle mura (ne restano tre), quattro fontane antiche"; così la "Guida rapida" del Touring introduce i cenni descrittivi della cittadina; la quale, dominando da uno sperone roccioso il corso della Valle Argentina, conserva nel suo medievale assetto urbanistico e nelle varie chiese le testimonianze artistiche della antica grandezza (come la tavola del "Battesimo di Cristo" del trecentesco senese Taddeo di Bartolo nella Collegiata dell'Assunta). Perchè Triora ebbe parte importante, nella secolare contesa tra Savoia e Genova, per la sua costante fedeltà alla Repubblica, cul-

minata in uno storico assedio del 1625. E venne ricordata per altri avvenimenti, come un soggiorno del generale Massena (non ancora maresciallo) nel 1794, in una guerra della Francia contro Genova: e, meno militarmente, per un vergognoso processo della Santa Inquisizione celebrato contro le streghe nel 1588 e concluso con la condanna al rogo di una innocente giovane donna. A Triora nacque nel 1883 il "romanista" Francesco Ferraironi. La sua era una famiglia di ispirazione profondamente cattolica. Il padre, G. Battista, fu infatti amministratore di vari enti religiosi, mentre lo zio, P. Giolindo, esercitò suo ministero anche in altre parti d'Italia, e, come studioso, fece parte in Francia di una "Accademia Parigina degli Inventori"; la zia Suor Anacleta svolse per vari decenni attività assistenziali in Sud America; e infine la nipote Suor Amabile, anche Lei scrittrice, ne curò alcune pubblicazioni. Avviato al sacerdozio, Ferraironi compì gli studi ginnasiali di filologia e teologia a Roma presso l'Apollinare, ove ebbe come compagno di classe il futuro Pontefice Giovanni XXIII. Periodo questo da Lui affettuosamente rievocato in un suo contributo alla "Strenna dei Romanisti" del 1961. Entrato a far parte della Congregazione dei Chierici Regolari della Madre di Dio", vi si dedicò per cinquantacinque anni, fino alla sua morte. e ne fu anche Assistente Generale. La Congregazione era stata fondata all'inizio del sec. XVII dal lucchese Giovanni Leonardi (poi santificato), e presso le Istituzioni ad essa affidate padre Ferraironi trascorse vari periodi della sua vita. Così a Lucca (dal 1913 al 1928), così a Roma, sia in piazza Campitelli 9 (dal 1929 al 1950), sia in via delle Rondini 6 a Torre Maura (dal 1951), dove fu, fino alla morte, avvenuta il 30 aprile 1963 per le conseguenze di una grave caduta, rettore della chiesa parrocchiale intitolata al fondatore Leonardi. Alla congregazione, e alle sue chiese, dedicò gran parte della sua opera letteraria, con particolare riferimento alle biografie dei venticinque Rettori Generali che l'avevano governata.

Scrisse circa cinquanta pubblicazioni, alcune delle quali dedicate alla natia Triora, alla Valle Argentina e ai Santuari della

Garfagnana. Alle molte riguardanti Roma si riferisce in particolare, tra l'altro, la commossa rievocazione che, poco dopo la sua scomparsa, gli dedicò Gigi Huetter nella Strenna del 1964. Tra le pubblicazioni su Triora e la Valle, ne ricordiamo qui, a titolo di curiosità, soltanto due: la prima, del 1955, su "Le streghe e l'Inquisizione", relativa al già ricordato processo del 1588; la seconda, curata per la pubblicazione da Suor Amabile, ed edita a Roma nel 1968, consistente in un volumetto illustrato su "Triora, borgo medievale presso Sanremo", che si avvale anche di una bella prefazione di Riccardo Bacchelli. E sempre a Triora Ferraironi organizzò nel 1960, una memorabile "Mostra culturale e popolare". I suoi studi su Roma ebbero inizio nel 1909 con un saggio su "Feste e Santi", e proseguirono costantemente in seguito. Tra essi merita particolare attenzione la (ormai quasi introvabile) "Iscrizioni ornamentali su edifici e monumenti di Roma", edita nel 1934, che in 588 pagine contiene 848 iscrizioni di vario genere su luoghi pubblici "in versi o prosa, in latino, italiano e poche altre lingue (massime, sentenze, proverbi, invocazioni, motti storici ecc., più 81 scomparse)", tutte commentate e selezionate in base al criterio di essere leggibili dalla strada. Testimonianza questa di un instancabile spirito di ricerca e di un costante sforzo di documentazione. Nell'esercizio del suo ministero ecclesiastico (fu, tra l'altro, anche consultore di Propaganda Fide) dedicò sempre la Sua attività di studioso ai monumenti e alle tradizioni delle chiese e zone cittadine ove era venuto a risiedere. Così per la completa monografia (circa 80 pagine con foto, piante e indici) dedicata a S. Maria in Campitelli (numero 33 della serie "Le chiese di Roma illustrate"), ricordando che la chiesa stessa, con bolla Pontificia del 1618, era stata attribuita, e sempre era rimasta, proprio alla Congregazione dei Chierici Regolari della Madre di Dio. E così, negli ultimi anni, per la zona urbana della Casilina e per quella di Torre Maura, Sua ultima residenza.

Attiva e sempre vivace fu la sua collaborazione alla Strenna dei Romanisti, iniziata nel 1942 e sempre, con qualche breve interru-

zione, proseguita fino alla scomparsa, tanto che non fece a tempo a vedere stampato, nella Strenna del 1963, il suo "Fuori Porta Maggiore", breve itinerario storico-monumentale sulla Casilina. Stranamente tardivo fu, nel 1962, il Suo ingresso ufficiale nel Sodalizio dei Romanisti, al quale aveva sempre assicurato impegno e collaborazione, e purtroppo la grave infermità non gli consentì poi di partecipare alle periodiche riunioni del Gruppo. In tutta la sua vasta produzione, orientata su numerosi e vari aspetti del patrimonio storico e spirituale di Roma, risaltano, come si è già accennato, una instancabile tendenza all'approfondimento e alla descrizione dettagliata e completa.

Una figura di intellettuale riservato e spiritualmente autentico, come ci appare dalla fotografia riprodotta nella Strenna del 1964.

Al nome di queste due figure di studiosi, da Lei adottati e amati, Roma ha dedicato, in epoche diverse, due strade; la prima, breve ed elegante, nel quartiere Nomentano; la seconda nella zona di Torre Maura, lungo la "sua" Casilina. E, in conclusione, a entrambi si può giustamente applicare il giudizio formulato da Huetter nella Sua magistrale rievocazione: "Ligure, ma Romano d'animo e di cuore".

LUCIANO MERLO

P.S.: L' A. ringrazia vivamente, per la cordiale collaborazione, l'Istituto di Studi Liguri (con la Biblioteca Bicknell) di Bordighera, e la Fondazione Marco Besso di Roma.

Pietro Montenois, scultore francese dimenticato

Come nominare "Monsù" Pietro Mentinove, Mentinove, Montues, Maesnes, Montunoes, Montinious, Montinues, Mantenois, Mantonoy¹, scultore francese, presente a Roma nella seconda metà del Seicento? Un falegname, attivo negli anni 1671-1682 a Parigi e Versailles, si chiama François Mantonnois e viene spesso saldato nei *Comptes des bâtiments du roi*², ma non sappiamo se hanno legami di parentela. L'artista si firma "Mentinois" nel 1673³, e sua figlia, pittrice di fiori e di paesi, sarà nota sotto il nome di Elisabetta Montenois⁴. Senza certezza proponiamo di chiamarlo ormai "Montenois".

Lo scultore dichiara essere "filius quondam Nicolai"⁵, avere cinquant'anni nel 1687 e cinquantadue nel 1691⁶ - dunque sarebbe nato verso il 1637 o 1639 - a "Caudebec", probabilmente Cau-

¹ Questi diversi nomi sono estratti dei documenti citati qui sotto. "Mantonoy" è in: Pietro Zani, *Enciclopedia...delle belle arti*, 1a parte, t. 12, Parma, 1822, c. 301: dove è indicato: "Scultore, francese, fioriva (nel) 1669".

² Pubblicati da Jules Guiffrey, Paris, t. I, 1881, e 2, 1889 *ad indicem*.

³ Archives des Pieux établissements français de Rome et de Lorette (=APEF), liasse 65b, n°539.

⁴ U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Künstler Lexicon*, t. 29, Leipzig, 1935, c. 329, voce "Saint-Urbain".

⁵ Archivio di Stato di Roma, 30 notai capitolini, uff. 23, notaio Ilario Bernardini, busta 411, fol. 219, 29 maggio 1687, dote di "Theresia Mentinoventia".

⁶ Archivio del Vicariato di Roma (=AVR), S. Stefano del Cacco, *Liber status animarum (LSA)*, 1687, fol. 54v e 1691, fol. 9v.

debec-en-Caux, porto normanno a valle di Rouen, tuttavia, a monte, esiste un piccolo paese chiamato Caudebec-lès-Elbeuf. Fu attivo a Roma dal 1664 al 1703, quarant'anni durante i quali si affianca sempre ad artisti illustri come gli architetti Carlo Rainaldi e Giovanni Battista Contini, il pittore Antonio Gherardi, gli scultori Andrea Baratta, Ercole Ferrata, Domenico Guidi, Giovanni Rinaldi, Cosimo e Francesco Fancelli. Poche opere sue sono conservate, tra le quali due medaglioni della tomba di Clemente IX, una delle statue del colonnato di San Pietro, un'altra sopra la balaustrata dell'abside di S. Maria Maggiore e il suo vero capolavoro, il gruppo intorno al Santo Sudario che sormonta l'altar maggiore della chiesa dei Piemontesi a Roma.

Dell'uomo sappiamo pochissimo, sembra trascorrere tutta la vita adulta nell'Urbe. Sposato ad una napoletana di origine spagnola, della diocesi di Cuenca⁸, Anna Maria Garzia Valenzuola, avrà diversi figli nati fra il 1664 e il 1677, quasi tutti battezzati nella parrocchia di Sant'Eustachio⁹. Dal 1676 al 1686 abita nella

⁷ Indicazione data nell'atto di matrimonio della figlia Teodora. AVR, S. Stefano del Cacco, *Liber matrimoniorum IV*, 1666-1690, fol. 52r.

⁸ E detta "*Conques dioecesis, Hispana*" nell'atto di battesimo della prima figlia, Teodora, ma nel margine è corretto "dico Napolitanea".

⁹ AVR, S. Eustachio, *Liber baptizatorum 1565-1705*: 1) fol. 143v, nata il 1°, battezzata l'8 giugno 1664, Teodora Magdalena Margharita; padrino Pietro Messier da Lione; 2) fol. 150r, 9/19 agosto 1665, Laurentius Augustinus Hieronymus; 3) fol. 155r, 4/15 febbraio 1667, Joseph Antonius (forse morto giovane? un secondo Joseph Antonius sarebbe nato verso il 1670 e battezzato a San Pietro?); 4) fol. 162r, 10/15 ottobre 1668, Lucia Caterina Teresa; 5) una Elisabetta Domenica nata verso il 1671-1672 (battezzata a San Pietro? Sposerà verso il 1700 Ferdinando Saint-Urbain); 6) fol. 183v, 13/15 dicembre 1673, Daria Lucia; 7) fol. 191r, 5/12 maggio 1675, Marta Lucretia (morta il 23 ottobre 1690; id. *Liber mortuorum V*, 1678-1693, fol. 56r); 8) fol. 201v, 16/17 gennaio 1677, Antonia Agnes (morta giovane?). Non abbiamo indicato le madrine

stessa parrocchia una casa affittata a 24 scudi annui al Sodalizio dei Bergamaschi di Roma¹⁰. Poi, dal 1687 al 1694 rimanendo nella stessa zona, dimora nella parrocchia di San Stefano del Cacco in una casa della Congregazione di San Giovanni della Pigna, attaccata alla chiesa omonima¹¹. La data di morte è ignota e si può solo situare dopo il febbraio del 1703 quando riceve un pagamento per la statua del colonnato di San Pietro.

Il matrimonio della figlia maggiore, Teodora, l'8 giugno 1687¹² lo dimostra in un buono stato economico - può dare del proprio 110 scudi, parte di una dote di 150¹³ - e ancora legato all'ambiente francese. La cerimonia ebbe luogo nella sagrestia di San Luigi dei Francesi all'altare di San Dionigio, dov'era allora la bella pala del pittore Reynaud Leveux¹⁴. La seconda figlia, Lucia, sposò il 3 giugno 1691 un Francese, Bernardo Pommier "a Jusè in

quando sono l'ostetrica. Le ipotesi sulle nascite vengono dal fatto che manca lo *Status animarum* della parrocchia di S. Eustachio in quel periodo. La prima descrizione completa della famiglia è in S. Stefano del Cacco, *LSA*, 1687, fol. 54v: "Casa di S. Gio della Pigna dalla parte d'avanti attaccata alla chiesa; Pietro Mentinovese 50, Anna Maria moglie 43, Teodora zitella 23, Giuseppe Antonio 20, Lucia Catarina z. 18, Lorenzo Vincenzo 16, Elisabetta z. 15, Daria z. 14, Marta z. 11".

¹⁰ Roma, Archivio dell'Arciconfraternita dei Bergamaschi, Libro mastro D, fol. 297, affitto il 9 aprile 1676 principiando il 15 gennaio 1677; Libro mastro E (1677-1694), fol. 21: 1677, "Pietro Mantinover. 2° appartamento della casa n° 10 posta alla Sapienza... Si affitta all'anno scudi 24". 15 novembre 1686 "si è partito".

¹¹ AVR, S. Stefano del Cacco, *LSA*, 1687, fol. 54v; 1688, fol. 79r; 1689, fol. 102r; 1690, fol. 120r; 1691, fol. 138v e 9r; 1692, fol. 29v; 1693, fol. 50v; 1694, fol. 73r.

¹² AVR, S. Stefano del Cacco, *Liber matrimoniorum IV 1666-1690*, fol. 52r; S. Luigi dei Francesi, *Lib. matr.V, 1675-1759*, fol.24v. Sposa Fabiano Fortunato di Cassia, figlio del fu Paolo.

¹³ Archivio di Stato di Roma, 30 notai capitolini, uff. 23, notaio Ilario Bernardini, busta 411, fol. 219, 29 maggio 1687.

¹⁴ Oggi nella prima cappella a destra.

Burgundia”, e uno dei testimoni della cerimonia era anche lui francese, di Villefranche-sur-Saône : “Laurentius Dubois quondam Joannis de Villa Franca Lugdunensis dioecesis”¹⁵. Prova delle relazioni artistiche del padre, è con un incisore di medaglie Lorenese, Ferdinando Saint-Urbain, che si sposa, verso il 1700, la terza delle figlie, Elisabetta, la pittrice. Il marito, nato a Nancy nel 1658, è a Monaco di Baviera nel 1671, dove era probabilmente fuggito suo padre, Claudio, anche lui incisore di medaglie, quando i Francesi invadono la Lorena. Ferdinando Saint-Urbain si ritrova dal 1673 al 1683 alla zecca pontificia di Bologna, poi dal 1683 al 1703 a quella di Roma. Sarebbe anche stato architetto e fregiato dall’ordine di Cristo da papa Clemente XI. In fine, dopo la nascita a Roma del figlio Claudio Agostino, il 19 febbraio 1703, la famiglia rimpatria a Nancy dove Ferdinando e sua moglie muoiono nel 1738¹⁶. Claudio Agostino sarà ugualmente incisore di medaglie, attivo in Austria alla corte di Vienna, e una sorella, Anna Ursula, nata a Nancy nel 1715, sposterà uno scultore di questa città, Lorenzo II Manvisse¹⁷. Tipico esempio di una dinastia di artisti con la sua “strategia” matrimoniale.

Non sappiamo niente di Pietro Montenois prima di trovarlo a Roma nel 1664, ma si può immaginare che la sua formazione sia

¹⁵ AVR, S. Stefano del Cacco, *Liber matrimoniorum V, 1691-1773*, fol. 2r.

¹⁶ Albert Jacquot, *Les graveurs lorrains*, in: *Société des Beaux-Arts des départements*, t. 13, 1889, c. 516 e Albert Jacquot, *Essai de répertoire des artistes lorrains, les graveurs*, in: *Société des Beaux-Arts des départements*, t. 33, 1909, c. 280; Edoardo Martinori, *Annali della zecca di Roma*, fasc. 17-19, Roma, (1920-1921), riproduce diverse medaglie e pubblica tre lettere patenti d’incisore dei ferri e stampe” indirizzate a Ferdinando negli anni 1698 (nomina), 1699 (conferma) e 1702 (dimissioni).

¹⁷ Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l’école française au dix-huitième siècle*. t. 2, Paris, 1911, c. 104.

stata parigina, forse preceduta in patria da relazioni con intagliatori di pietre in una zona che possedeva cave¹⁸ ed era ricca di monumenti come le abbazie di Jumièges e di Saint-Wandrille.

La prima traccia documentaria si trova nei libri di conti della famiglia Doria Pamphilj, per i lavori della chiesa di Sant’Agnese in Agone, diretti dagli architetti Carlo Rainaldi e Giovanni Maria Baratta, dopo la rottura dei committenti col Borromini. “Monsù Pietro Montues” si trova allora a fianco dello scultore Andrea Baratta; egli riceve fra il 22 settembre e il 18 ottobre 1664 “scudi 28 per otto putti di stucco fatti...sopra l’arcone della porta maestra della chiesa così apprezzati dal Sig. Baratta”, probabilmente l’architetto. Dal 27 al 31 ottobre e dal 3 all’8 novembre lo scultore Andrea Baratta riceve degli acconti per le “statue di stucco che fa all’arme del campanile”, allorchè, dal 15 al 20 dicembre, “Monsù Pietro Montunes” riceve 19 scudi “per giornate n° 32 che ha aiutato a lavorare nelle statue che stanno allo campanile, attorno all’arme fatto di stucco”. Due anni dopo, nella filza dal 1° al 6 febbraio 1666, troviamo un pagamento di scudi 4,50 “a Monsù Pietro Montues scultore e intagliatore per haver fatta la palma intagliata e la cartella di suo lazzanto che vi sono le lettere sopra l’altare della santa et accomodato mani e piedi al Santissimo Crocefisso che sta nella stanzola in sagrestia e refattoci di nuovo il titolo della Croce e fatto il giglio che va alla lampada”. In fine tra il 15 e il 20 luglio i due scultori sono pagati per gli angeli reggitemma del campanile sud in simmetria con quelli fatti nel 1664¹⁹. Questi lavori sono quasi tutti conservati, ma le statue ancora visibili sui campanili sono state tutte rifatte nell’Ottocento. Il pagamento a giornate

¹⁸ Le principali a Caumont servirono alla costruzione delle chiese di Rouen.

¹⁹ Jörg Garms, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphili*, Rom-Wien, 1972, cc. 181 e 183, n° 882, 883 e 901; Gerhard Eimer, *La fabbrica di S. Agnese. Römische Architekten, Bauherren und Handwerker im Zeitalter des Nepotismus*, t. 2, Stockholm, 1971, cc. 487, 493, 514-515.

dimostra una certa dipendenza, e nello stesso tempo dà la prova che l'artista è già riconosciuto per le sue capacità professionali.

Cinque anni dopo, riceve l'ordinazione di sculture di marmo per una tomba papale: ancora sotto la direzione di Carlo Rainaldi, lavora al monumento sepolcrale di Clemente IX a Santa Maria Maggiore, voluto dal suo successore Clemente X. Montenois è pagato, il 16 dicembre 1671, per due "medaglie di basso rilievo in marmo" evocanti fatti notabili del regno (figg. 1 e 2). Sono situati ai lati della statua del papa di Domenico Guidi. A destra, il primo sormonta la statua della Fede di Cosimo Fancelli e rappresenta il ponte Sant'Angelo con gli angeli berniniani, decorazione voluta da Clemente IX. L'altro, a sinistra, si trova sopra la statua della Carità di Ercole Ferrata e mostra una funzione papale in San Pietro, simboleggiato dal baldacchino e della statua di sant'Elena. Si tratta verosimilmente della celebrazione romana, il 20 giugno 1668, della pace di Aquisgrana tra la Francia e la Spagna. Sembrano medaglie ingrandite, ma solo la prima trova un riscontro con le produzioni di Alberto Hamerani per la zecca pontificia²⁰. La tomba, concepita per rispondere nella tribuna a quella di papa Nicola IV è stata spostata nel '700 dal Fuga all'inizio della navata centrale, quando Benedetto XIV fece trasformare la vecchia basilica.

Nel novembre dello stesso anno 1671, troviamo Montenois al servizio dei Barberini per il catafalco del Cardinale Antonio nella chiesa del Gesù. L'architetto era Giovanni Battista Contini. L'insieme del lavoro era costato scudi mille, e per parte loro "Giovanni Rinaldi e Pietro Mentinove e compagni scultori" ricevono in dicembre "scudi cento ottantadoi, baiocchi 65 moneta... per intero pagamento della fattura di quattro statue grandi rappresentanti quattro virtú e di altri lavori di sculture, e modelli, gior-

²⁰ Informazione cortesemente data dalla Dott.ssa Alessandra Anselmi, che qui ringraziamo. I documenti vanno pubblicati nella sua tesi: *L'abside di Santa Maria Maggiore, i progetti di Bernini e Rainaldi*.

nate di garzoni et altre diverse spese fatte da loro per il catafalco fatto fare da noi nella chiesa del Gesù nel mese di novembre"²¹. Un incisione di Dominique Barrière ne conserva la memoria e fa vedere quattro belle statue - *Beneficentia, Magnanimitas, Prudentia, Pietas* - ancora berniniane, che sostengono il ritratto del cardinale.

Sempre con l'architetto Rinaldi, lavora di nuovo per Santa Maria Maggiore, a una delle statue che ornano la balaustrata dell'abside. Un'iscrizione indica che papa Clemente X *extruxit et exornavit anno salutis MDCLXXIII, pontificatus IV* questa architettura, vale a dire tra aprile e dicembre 1673. Ma forse la scultura è posteriore: il saldo viene effettuato solo il 24 settembre 1675 a quattro artisti: Cosimo Fancelli, Francesco Antonio Fontana, Antonio Giorgetti e Pietro Montenois, senza indicare a chi spetta ciascuna delle quattro statue che rappresentano un personaggio in costume militare romano, il re Davide e probabilmente san Domenico e san Paolo.

Il 26 giugno 1673, il cardinale Flavio Chigi fa pagare dal suo dispensiere Francesco Riccardi, "a Pietro Mentinous scudi venti moneta, sono per saldo et intero pagamento delle statue et altri lavori di stucco da lui fatti sotto la conchiglia di travertino nella fontana del nostro giardino a Santi Apostoli". Un'attestazione dell'architetto Carlo Fontana precisa: "Ha lavorato nella fontana fatta da lui nel giardino dell'E.mo e Rev.mo Sigr. Card. Flavio Chigi nel palazzo a Santi Apostoli"²². Ma di questo giardino situato di fronte alla chiesa dei Santi Apostoli, non resta più traccia. Scomparve nel raddoppiamento del palazzo voluto da Baldassare Odescalchi ed effettuato nel 1745 dagli architetti Nicola Salvi e Luigi Vanvitelli.

²¹ Edoardo Martinori, *Annali della zecca di Roma*, fasc. 15, Roma, (1919), c. 106.

²² Marilyn Aronberg Lavin, *Seventeenth century Barberini documents and inventories of art*, New-York, 1975, c. 44, n° 358/55 (24 novembre 1671 "scudi 1000, serv. del catafalco, e funerale che se farà fare da noi per S. Em.za nella chiesa del Gesù") e n° 358/108.

Un'incisione dello Specchi ne conserva il ricordo mostrando dietro il muro di cinta, una fontana con una conchiglia sostenuta da due grandi statue²³. E' finora l'unica sua opera nota che non sia di carattere religioso.

In occasione dell'attribuzione allo scultore fiammingo Jacob Cobaert del tabernacolo di bronzo dorato della chiesa di San Luigi dei Francesi, la Professoressa Jennifer Montagu ha studiato un'impresa mal nota degli anni 1670-1676²⁴. Si tratta della trasformazione dell'altar maggiore di San Luigi dei Francesi a cura dell'architetto Giovanni Antonio de Rossi. La mensa dell'altare deve esser stata modificata e abbellita da un paliotto d'argento al quale lavorarono Domenico Guidi, l'orefice francese Pietro Miston, e l'argentiere liegese Francesco Defrène²⁵. Un pagamento del 1673 ci informa che: "Per il tabernacolo della Ven. Chiesa di S. Luigi della Natione Francese sono stati fatti da Pietro Montinoes scultore doi modelli differenti per potersi da essi fare l'opera quali sono stati veduti sopra l'altare essendo stati fatti con la mia assistenza si puol sodisfare in scudi venti moneta cosi da me giudicati li 30 maggio 1673, Giovanni Antonio De Rossi architetto"²⁶. Il computista stese il mandato seguente: "Al S. Pietro Montinues scultore scudi venti moneta sono per finale pagamento di quanto possa pretendere per tutti li modelli fatti per il tabernacolo di bronzo di nostra chiesa che stante la sudetta relatione fatta dal Sig.re De Rossi nostro

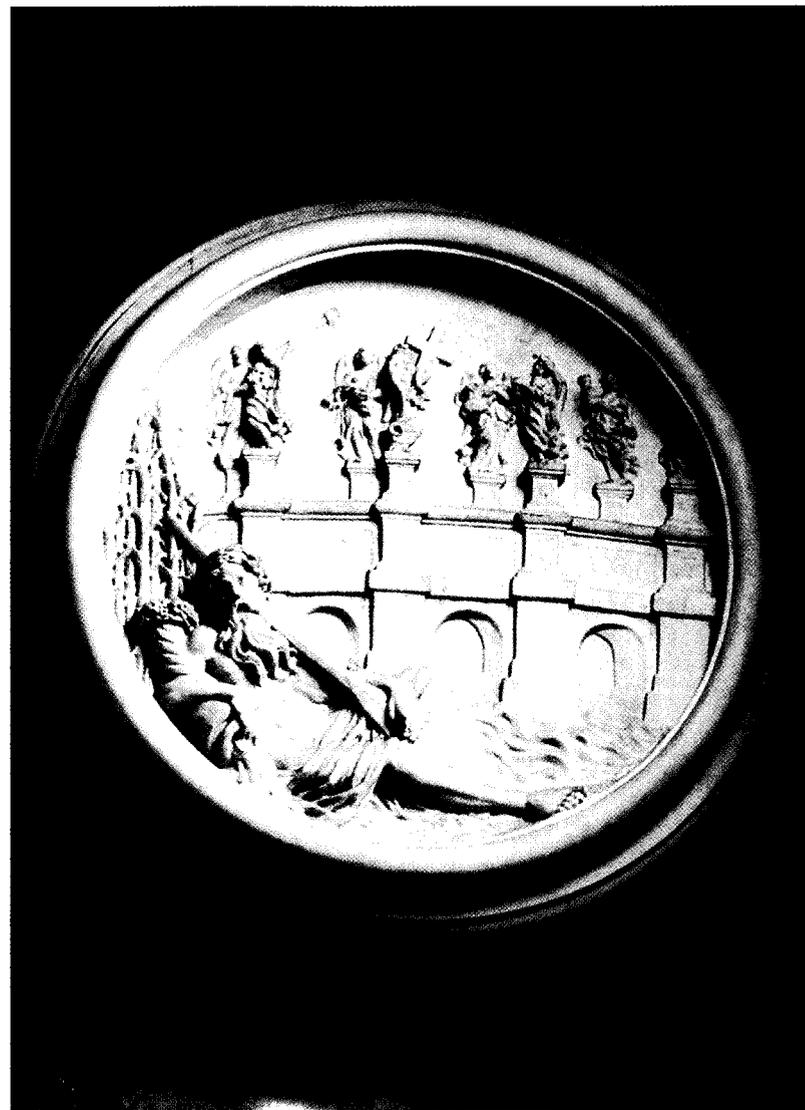
²³ Vincenzo Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'archivio Chigi*, Roma, 1939, cc. 14 e 77.

Armando Schiavo, *La Fontana di Trevi e le altre opere di Nicola Salvi*, Roma, 1956, c. 270.

²⁴ *Gold, silver and bronze. Metal sculpture of the Roman baroque*, Washington, 1990, cc. 38 e 220, note 61 a 64.

²⁵ APEF, vol. 223, "San Luigi, Libro mastro A 1668-1681", fol. 262 (Miston), 327 (Guidi, 1672 "modello fatto di creta e ripulito che deve servire per fare il gettito della medaglia di mezzo del sud° altare"); vol. 224, "San Luigi, Libro mastro B 1673-1682", fol. 137 (Defrène, 1673-1674).

²⁶ APEF, filza 65b, "San Luigi, giustificazioni 1673", n° 539.



Pietro Montenois, Ponte Sant'Angelo, bassorilievo di marmo nella tomba di Clemente IX, 1671 (Foto: Bibliotheca Hertziana, Roma).

architetto et ordine sottoscritto dalli deputati e sua ricevuta. Di casa li 27 luglio 1673. Scudi 20”²⁷. La ricevuta è firmata “Io Pietro Mentinois o ricevuto li supradeti scudi vinti monete questo di 31 luglio 1673”, e nella congregazione del 10 agosto 1676 si afferma che il tabernacolo è ultimato²⁸. Diversi pagamenti a intagliatori di legno e indoratori dimostrano che questa risistemazione del tabernacolo fu una impresa piuttosto importante di cui sfortunatamente non abbiamo nessuna rappresentazione grafica²⁹.

Mancano i documenti sul periodo 1674-1687, ma l’opera conservata degli anni 1688-1689 è forse la più bella e la più originale del nostro scultore: si tratta di una grande composizione sopra l’altare maggiore della chiesa nazionale dei Piemontesi. Sotto la direzione dell’architetto Carlo Rainaldi e sul disegno del pittore Antonio Gherardi, autore della pala d’altare rappresentante *L’adorazione del Cristo morto*, Montenois scolpisce una maestosa figura di Dio Padre rimirante il Sudario circondato da angeli e putti. In questo insieme di stucco fu inserito un dipinto riproducete nelle stesse misure il Sudario di Torino. Fatto dalla Ven.

²⁷ APEF, vol. 207/5 “San Luigi registro dei mandati 1666-1674”, fol. 132r.

²⁸ APEF, vol. 36 “San Luigi, congregazioni”.

²⁹ APEF, vol. 224, “San Luigi, Libro mastro B 1673-1682”, fol. 158, 17 novembre 1673 a Mastro Giovanni Terillion intagliatore “intaglio di legno per il tabernacolo dell’altare maggiore”, s. 50; 28 luglio 1674, s. 150 (fol. 170); 6 dicembre 1674, s. 200 (fol. 171). Totale s. 400. Fol. 179, 11 agosto 1674, a Mastro Biagio Onofri indoratore “indoratura del tabernacolo” s. 20; 5 settembre 1676, s. 25; 15 gennaio 1678, saldo s. 19 (totale s. 64). Fol. 193, 30 settembre 1675-1° aprile 1676 a Andrea Scoccante intagliatore “per il tabernacolo”, s. 26. Fol. 194, 30 settembre 1674-9 settembre 1675 a Giovanni Antonio Pomini indoratore: “Havere a 9 settembre 1675 scudi 76 che importa un suo conto tarato dal Sig.r De Rossi nostro architetto per l’indoratura d’otto statue di bronzo del tabernacolo di detto metallo”, s. 76; 9 settembre 1675-1er octobre 1676, s. 190 (totale s. 266)



Pietro Montenois, Funzione papale in San Pietro, bassorilievo di marmo nella tomba di Clemente IX, 1671 (Foto : Bibliotheca Hertziana, Roma).

Francesca Maria di Savoia, fu dato all'arcivescovo di Bologna, Gabriele Paleotto e poi legato a Clemente VIII che ne fece omaggio all'Arciconfraternita de' Savoiard³⁰. Per questo lavoro Montenois fu pagato 130 scudi tra il 25 agosto 1688 e il 9 giugno 1689³¹. Il Prof. Thomas Pickrel nel suo studio nota la libertà di mano dell'artista, il suo modo particolare di trattare le pieghe a zig-zag, con tratti corti, e un certo eclettismo sempre improntato di berninismo³².

L'ultima opera nota è una statua, alta tre metri e dieci, in travertino, del papa San Fabiano, destinata al colonnato di Piazza San Pietro. Lo scultore si impegnò il 13 gennaio 1702 a eseguirla: sarà consegnata nel febbraio dell'anno successivo. E' stata pagata 80 scudi versati in due volte: un'acconto di 20 scudi il 29 novembre 1702 e il saldo il 28 febbraio 1703³³. Citata nell'edizione del 1763 della guida di Titi³⁴, è stata disegnata nel 1767 da un giovane scul-

³⁰ Ridolfino Venuti, *Accurata e succinta descrizione... di Roma moderna*, Roma, 1766, c. 265; *Guide rionali di Roma. Rione VIII, S. Eustachio* a cura di Cecilia Pericoli Ridolfini, Roma, 1977, c. 58.

³¹ Thomas Pickrel, *Two stucco sculpture groups by Antonio Gherardi*, in: *Antologia di belle arti*, n° 7-8, dicembre 1978, cc. 216-224, dove cita l'Archivio della Confraternita del SS. Sudario, "Giustificazioni della venerabile Regia Chiesa del SS. Sudario in Roma", filza 4, 1680-1689: 25 agosto 1688, acconto s. 30 "lavori fatti e da farsi nella scultura della parte superiore dell'altare maggiore" (ricevuta firmata "Pietro Mentinovese"); 10 ottobre 1688 acconto s. 30; 20 febbraio 1689, acconto s. 30; 9 giugno 1689, s. 40 "fine, resto e saldo di tutti li lavori di scultura da esso Monsù Pietro fatti all'altare maggiore della nostra Ven. Chiesa". Inoltre il 10 gennaio 1689 vanno pagati "verzella, chiodi, ferro filato, spago" dati allo scultore il 2 settembre 1688.

³² Id., c. 219.

³³ Valentino Martinelli, *Le statue berniniane del colonnato di San Pietro*, cc. 137, 217, 291 et 293 (n° 5). E l'ottava statua a partire del'angolo sinistro della facciata.

³⁴ Filippo Titi, *Descrizione delle pitture... in Roma*, Roma, 1763, c. 449.

tore bergamasco, Donato Andrea Fantoni, che durante il suo tirocinio romano riempiva i suoi taccuini di modelli³⁵. Giudicata "mediocre e priva di originalità" nel libro del Prof. Valentino Martinelli, non è certo la sua migliore opera, ma nella sua staticità si adegua all'insieme come probabilmente era stato richiesto.

Pietro Montenois s'inserisce bene nella categoria di scultori definita dalla Professoressa Jennifer Montagu come "esecutori", capaci di tradurre nelle tre dimensioni i disegni del pittore o dell'architetto³⁶, nell'occorrenza quasi sempre Carlo Rainaldi. Era anche capace di collaborare con altri scultori, come abbiamo visto, lavorando "a giornate" alla chiesa di Sant'Agnese. Infine, dopo quarant'anni di attività, dimostrerà una certa originalità negli stucchi della chiesa del Santo Sudario senza mai diventare un creatore. Questa riabilitazione di uno scultore dimenticato non vuol essere che un piccolo tassello nel vasto mosaico degli artisti attivi a Roma nell'età barocca e dimostrare una volta di più quanto l'Urbe fosse accogliente per tutti gli stranieri.

OLIVIER MICHEL

³⁵ D. A. Fantoni, *Diario di viaggio e lettere 1766-1770*, pubblicati dalla Dott.ssa Anna Maria Pedrocchi nella collezione *Monumenta bergomensia*, vol. 46, Bergamo, 1977. In una lettera del 2 settembre 1769 spiega al padre che ha già disegnate 68 statue del colonnato, e che "per me saranno buone al paese, essendo tutte figure in piedi rappresentanti diversi santi" (c. 188).

³⁶ J. Montagu, *Roman baroque sculpture, the industry of art*, New Haven, London, 1989, c. 78; traduzione italiana: *La scultura barocca romana, un'industria dell'arte*, Torino, 1991, c. 78.

Vogliamo ringraziare particolarmente per il loro aiuto le dottoresse Alessandra Anselmi, Anne-Lise Desmas, Jennifer Montagu e l'avvocato Pierre Duclos, storico della città di Caudebec-en-Caux.



Giuseppina Verdi, nata Strepponi, detta Peppina e le sue stagioni romane

L'epilogo

E' il pomeriggio di domenica 14 novembre 1897.

La Peppina è a letto, colpita da una violenta polmonite; il suo Verdi sa che per la moglie si sta avvicinando la fine e cerca di dissimulare la sua angoscia.

A poche ore dalla morte la donna, improvvisamente sfebbrata, ha la mente lucidissima e sembra non soffrire più; allora il marito, d'istinto, compie un ultimo gesto, porgendole l'unica viola colta nel giardino, ormai spoglio, di S. Agata.

“Senti che profumo” le sussurra all'orecchio.

E lei: “Grazie, ma non sento nulla perché sono un po' raffreddata...”.

Sono le sue estreme parole: dopo qualche ora il suo cuore si ferma; aveva da poco compiuto ottantadue anni.

Questa breve scena suggella lo stile di vita dei due protagonisti: quella del musicista, brusco anche negli affetti e che preferisce affidare all'eloquenza del silenzio l'espressione dei suoi sentimenti; e quella di Giuseppina, che dal momento che s'è unita a Verdi ha esercitato con una sapienza discreta che solo l'amore può ispirare la “missione” di evitargli sofferenze, fastidi o dolori.

Nelle poche parole pronunciate sul punto di spirare, il male che l'ha colpita mortalmente diventa un piccolo raffreddore...

Questa grandezza in questa delicatezza!

Che l'episodio sia emblematico e rifletta i comportamenti che l'uno e l'altra ebbero sia in pubblico che in privato, è attestato dalle loro biografie, nelle quali invano si cercherebbero manifestazioni di supponenza o atteggiamenti “sublimi” come quelli che caratterizzano - tanto per fare un esempio - le vite di un'altra cele-

bre coppia: Riccardo e Cosima Wagner.

E c'è da pensare che non fosse priva di riferimenti autobiografici la frase che Verdi pronunciò dopo essersi incontrato con Manzoni: "Assolutamente nei nostri grandi vi è un certo non so che di naturale che non ritrovo in quelli degli altri Paesi".

La donna, la cantante

A cento anni dalla sua morte - un anniversario passato sotto silenzio: il che non le sarebbe spiaciuto¹ - voglio rievocare Giuseppina Strepponi nelle stagioni romane della sua carriera di cantante.

Carriera che in verità fu eccezionalmente breve, come hanno sottolineato tutti i musicologi e gli studiosi di vocalità che se ne sono occupati.

Dopo un paio di concerti nella sua città natale² nell'autunno 1834, esordì nello stesso anno al Teatro Orfeo di Adria nell'*Elisir d'amore*: e il personaggio di Adina, particolarmente congeniale al suo timbro vocale e al suo brio sbarazzino, sarebbe diventato negli anni il più richiesto dal pubblico e quello in cui riscosse i maggiori successi critici.

Ma il suo vero debutto avvenne l'anno successivo (1835) a Trieste, con la *Matilde di Shabran* di Rossini.

Se teniamo conto che il suo ritiro dalle scene avvenne nel gennaio 1846, con l'ennesima recita del *Nabucco*, eseguito al Teatro Comunale di Modena, la sua parabola canora supera a stento i dieci anni, gli ultimi dei quali già segnati da un vistoso declino

¹ Nel suo testamento aveva lasciato scritto: "Non fiori, non rappresentanze, non discorsi. Sono venuta al mondo povera e senza pompa, e senza pompa voglio scendere nel sepolcro." Volle inoltre che il trasporto fosse fatto alle prime luci del giorno, tra il silenzio degli uomini e delle cose.

² Giuseppina Strepponi era nata a Lodi l'8 settembre 1815; in casa sua si masticavano biscrome: musicisti furono infatti sia il padre Feliciano - maestro di cappella e successivamente compositore - sia lo zio Francesco e il cugino Luigi.

vocale.

Insolita, nella storia del melodramma del primo Ottocento, una tale meteora; le cause sono tutte da ricercare nei dati della sua biografia e nel costume teatrale dell'epoca. Quanto ai primi, è da sottolineare il precoce esordio: a soli 19 anni, appena uscita dal Conservatorio di Milano, entra nel giro teatrale, anche con lo scopo (che non tralasciò mai per il resto della sua vita) di aiutare la madre, rimasta vedova, e i tre fratelli.

A questo impegno se ne aggiunse ben presto un altro, quello di far fronte alle necessità dei figli nati molti anni prima del matrimonio con Verdi: Camillino, nato nel 1838, e Adelina, nata nel 1841³. Questo assillo economico si tradusse in un vero e proprio autosfruttamento, incoraggiato dall'avidità degli impresari; di lei è documentato che, ad esempio, cantò la *Norma* cinque volte in sei giorni mentre era da poco incinta (e in un dato momento la cantò sei volte in una settimana!)⁴.

Questo ritmo forsennato, unito per giunta a un fisico delicato, le rovinò precocemente la voce.

A ciò si aggiunga che morta la Malibran, declinanti la Pasta e la Ronzi, appena agli esordi la Frezzolini, la Strepponi si trovò ad affrontare insieme a poche altre colleghe (tra cui la Grisi, la Ungher, la Tadolini) un repertorio sempre più impervio e non sempre adatto ai suoi mezzi. Per un paradosso del destino, infine, il colpo di grazia le venne proprio da quell'opera, il *Nabucco*, che

³ Sulla paternità dei figli della Strepponi i biografi della cantante hanno cominciato a far luce solo di recente, pervenendo peraltro a conclusioni contrastanti, data la reticenza con cui l'interessata accennò a queste penose vicende, un esempio classico di rimozione del passato. Prevale comunque l'opinione che il padre sia da individuare nel tenore Napoleone Moriani e non l'impresario Bartolomeo Merelli.

⁴ Vi cantò nel ruolo di Adalgisa, che del resto nel primo Ottocento fu appannaggio, indifferentemente, di soprani e contralti: alla prima scaligera (26 dicembre 1831) il ruolo fu infatti interpretato dal soprano Giulia Grisi.

doveva sigillare il rapporto con Verdi: nel ruolo di Abigaille, che ella interpretò molte volte, occorre toni gagliardi, ferrigni, a tratti addirittura selvaggi, ed ella vi si prodigò al limite delle sue forze⁵, costringendo la sua voce, che era caratterizzata da uno smalto chiaro, dolce e da una limitata potenza, a sforzi che dovevano abbreviarle la carriera.

Negli anni in cui fu al meglio delle sue possibilità la Streponi si produsse in un vasto repertorio nel quale prevalsero le opere di Donizetti⁶: fra cui *Lucia di Lammermoor* ed *Elisir d'amore* furono le più eseguite, per l'affinità psicologica con i due personaggi - l'uno patetico, l'altro malizioso - oltre che per l'impostazione vocale particolarmente adatta ai suoi mezzi canori.

E fu proprio con la donizettiana *Lucia* che il suo talento si rivelò al pubblico romano.

L'esordio romano

Quando arriva a Roma nella primavera del 1838 la Streponi, ventitreenne, è già un'artista acclamata. Nel triennio che precede il suo debutto romano, si è esibita sia in Italia che all'estero (Vienna, Teatro di Porta Carinzia, primavera 1835) assicurandosi una posizione di primo piano.

Era allora sotto contratto con l'impresario Alessandro Lanari, che la scritturò per la riapertura del Teatro Argentina appena restaurato; i lavori erano iniziati nell'autunno del '37 e in una cronaca dell'epoca leggiamo: "Questo teatro mirabilmente sonoro ed

⁵ Feroce la stroncatura che di lei fece Felice Romani, che recensendo lo spettacolo nel "Figaro", scrisse fra l'altro: "Il duetto di Nabucco e Abigaille farebbe senza dubbio effetto maggiore se Ronconi (il baritono) non fosse solo a cantarlo..."

⁶ Furono ben quattordici i titoli donizettiani che la Streponi ebbe in repertorio: *Anna Bolena*, *Il Furioso all'isola di S. Domingo*, *L'Esule di Roma*, *L'Elisir d'amore*, *Belisario*, *Marin Faliero*, *Lucia di Lammermoor*, *Pia de' Tolomei*, *Maria di Rudenz*, *Betly*, *Parisina*, *Adelia*, *Linda di Chamounix* e *Lucrezia Borgia*.

armonico, che veniva già considerato come modello di architettura e da pochi pareggiato per la molteplicità dei locali destinati a servizio degli artisti e per un palcoscenico dei più vasti, doveva esser reso più adatto al miglior effetto della visuale, più confacente al gusto moderno e al lusso oggi richiesto in siffatti stabilimenti, e soprattutto occorre che gli fosse tolto il grave inconveniente che presentavano i parapetti dei palchi e i pavimenti dei medesimi e dei corridoi, tutti formati di legno."

Il Radicotti aggiunse⁷: "Dipinse il nuovo sipario il romano Gagliardi. Il 13 ottobre si fece un esperimento musicale, diretto dai maestri Emilio Angelini e Casimiro Zirilli, per accertarsi che i cambiamenti non avevano nociuto alla sonorità né all'armonia della sala. L'esperimento è degno d'esser segnalato, anche perché nel numero degli esordienti, scolari di canto, presentati in tale occasione dal maestro Zirilli, trovavasi quel Tamberlick, che poi doveva acquistarsi così gran nome tra gli artisti lirici. Allora per la prima volta egli si espose al giudizio del pubblico."

Naturale quindi che per la riapertura dell'Argentina il Lanari, famoso in tutt'Italia per l'accuratezza degli allestimenti e per il valore delle compagnie di canto scritturate, puntasse su un *cast* di rilievo: nel quale infatti figuravano la Streponi come prima donna, il tenore Napoleone Moriani⁸ e il baritono Giorgio Ronconi.

⁷ Giuseppe Radiciotti, *Teatro e musica in Roma nel secondo quarto del secolo XIX*, in "Atti del Congresso Internazionale di Scienze Storiche" (Roma, 1-9 aprile 1903), Roma, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, 1905.

⁸ Moriani era noto come "il tenore della bella morte" per il pallore dell'incarnato e il languore che metteva nelle romanze patetiche; in un articolo comparso sulla rivista "La Fama" nel 1844 leggiamo: "L'ammorzarsi della vita è espresso da un canto che ha le tinte, il raccapriccio della morte; è un narciso che infranto piegasi e nel cui seno pingge lamentevole l'eco che fugge." Non sorprende che con questi artifici trionfasse nella scena del suicidio del secondo atto di *Lucia di Lammermoor*, esalando da par suo la romanza "Tu che a Dio spiegasti l'ali/ o bell'alma innamorata".

Anche il cartellone era di tutto rispetto, presentando tre titoli di grande richiamo: due opere di Donizetti (la *Lucia e Pia de' Tolomei*) e una di Bellini, *I Puritani* (cui la censura aveva imposto il titolo di *Elvira Walton*); chiudeva la stagione *Alisia di Rieux* di Giuseppe Lillo.

La *Lucia* era stata eseguita al Valle due anni prima, ma non aveva ottenuto il successo che meritava, sia per la modestia della compagnia di canto che per l'affrettata preparazione dello spettacolo. Toccava dunque alla Strepponi il merito di far trionfare a Roma il capolavoro di Donizetti.

Il successo si rinnovò con l'*Elvira Walton* (= *I Puritani*): il pubblico e la critica ne lodarono "la limpida voce, il sentimento, la perfetta pronuncia, nonché l'ottima scuola".

Dopo questi due primi spettacoli, il Lanari mise in scena con gli stessi interpreti la *Pia de' Tolomei*; e Donizetti, che non aveva mai sentito cantare la Strepponi, così manifestava al cognato Antonio Vasselli le sue preoccupazioni (la lettera è dell'8 maggio 1838, da Napoli):

"Vedrai la *Pia*, sentirai Ronconi, Moriani. Non so nulla della Strepponi, ma la desidero buona. Raccomanda a Lanari la donna nell'ultima scena per il sorriso ed il morire, quando dice: "Or la morte... a cui... son presso" ecc. Udrai la morte di Ghino, e piangerai, ne son certo."

Le ansie del musicista svanirono del tutto quando seppe del successo personale riportato dalla Strepponi; era la prima volta che la cantante si misurava con questo personaggio e secondo il giudizio dei contemporanei, ripreso dal massimo biografo di Donizetti⁹, fu proprio la prestazione del ventitreenne soprano lodigiano a elettrizzare il pubblico.

L'affermazione conseguita sulle scene dell'Argentina ebbe un seguito anche negli ambienti socialmente più elevati della città: la

⁹ Mi riferisco a W. Ashbrook e al suo *Donizetti. La vita*, Torino 1986, p. 106.

Strepponi fu infatti invitata nel salotto del Conte Antonio Lozano, nella cui casa in piazza San Carlo al Corso si tenevano serate musicali molto apprezzate dall'alta società romana.

La cantante fu altresì ospite, assieme ai suoi colleghi, nella villa del principe Massimo per un concerto in onore del Granduca di Toscana e di un altro ospite reale di Sassonia.

Il soggiorno romano della Strepponi durò fino alla metà di giugno, dopo di che ella si trasferì a Firenze.

Quella prima stagione romana s'era dunque chiusa all'insegna del suo personale successo, che ne sanzionava la raggiunta maturità artistica; non a caso l'anno successivo la Strepponi approdava alla Scala, ove si sarebbe affermata con gli stessi titoli rappresentati a Roma.

La seconda apparizione a Roma (1841)

Dovevano passare circa tre anni prima che la Strepponi tornasse a calcare un palcoscenico romano, che stavolta fu l'Apollo, gestito da Vincenzo Jacovacci.

Il mitico "sor Cencio" fin dal principio del 1840 aveva invitato Donizetti a comporre un'opera per Roma e il musicista, tanto legato alla città, alla quale aveva del resto riservato ben cinque opere in prima esecuzione, tutte su libretto del romano Jacopo Ferretti¹⁰, accettò di buon grado.

Per il nuovo spartito fu scelto un vecchio melodramma di Felice Romani, dal titolo *La figlia dell'arciere*, già musicato dal compositore napoletano Carlo Coccia per il Teatro S. Carlo.

Nell'originaria versione la vicenda terminava con la morte

¹⁰ Si tratta dei seguenti melodrammi: *Zoraide di Granata*, T. Argentina, 7 gennaio 1824; *L'ajo nell'imbarazzo*, T. Valle, 4 febbraio 1824; *Olivo e Pasquale*, T. Valle, 7 gennaio 1827; *Il furioso nell'isola di S. Domingo*, T. Valle, 2 gennaio 1833; *Torquato Tasso*, id., 9 settembre 1833.

della protagonista Adelia, la quale, credendo che il fidanzato sia stato decapitato, si avvelena, spirando proprio al sopraggiungere dell'amato, venuto ad annunciarle di aver ottenuto la grazia e il consenso paterno alle nozze.

Nei teatri di Roma questo finale non era possibile, perché un suicidio in scena non sarebbe stato approvato dalla censura, che suggerì il classico lieto fine.

Così modificato, grazie all'intervento di un giovane librettista, tale Girolamo Maria Marini, il melodramma fu musicato e Donizetti lasciò Parigi per Roma, dove giunse il 28 dicembre 1840.

Jacovacci volle fare le cose in grande e per la parte della protagonista scritturò la Streponi, che arrivò a Roma il 12 dicembre di quell'anno; per combinazione, proprio il giorno del suo arrivo in città nacque allo Jacovacci una bambina, che fu tenuta a battesimo dalla cantante e chiamata col suo nome.

La stagione dell'Apollo si aprì, come al solito, il giorno di S. Stefano con l'opera *Marin Faliero* dello stesso Donizetti: vi avrebbe dovuto cantare la Streponi se non si fosse ammalata di rosolia; in tutta fretta si dovette sostituirla col soprano bergamasco Benedetta Colleoni.

Il pubblico romano non si mostrò entusiasta dell'opera, che risultò poco adatta a quella compagnia di canto, sì che tutti i cantanti - ad eccezione del basso Marini - furono disapprovati; la "Rivista teatrale" arrivò a scrivere che se Donizetti si fosse trovato presente non avrebbe riconosciuto la sua opera, il cui soggetto era stato assai maltrattato dalla censura. Guarita la Streponi, *Marin Faliero* fu ripreso il 31 dicembre e nel ruolo di Elena la cantante ottenne un grande successo; al buon esito della recita concorse la presenza del musicista, che intervenne per migliorare l'allestimento e la concertazione dell'opera.

Il secondo spettacolo della stagione fu il *Mosè* di Rossini nella versione francese, dato col titolo di *Mosè e Faraone* (o *Il nuovo Mosè*, per distinguerlo dalla versione originaria) e nel ruolo di



Ritratto giovanile di Giuseppina Streponi; una sua biografa ha scritto: "Non si poteva dire bella, di quella bellezza corposa e semplice delle giovani lombarde; al contrario, era sottile e piccola di statura, con un viso minuto dai lineamenti pronunciati". (foto di Gianeros Pizzutilo)

Elcia la Strepponi colse un altro successo¹¹.

Ma l'attenzione maggiore della stagione era puntata sull'opera scritta appositamente per Roma, che andò in scena l'11 febbraio 1841 col titolo *Adelia*; con la Strepponi nel ruolo della protagonista, cantavano il tenore Salvi e il basso Marini.

L'avidio Jacovacci, sapendo della febbrile aspettativa del pubblico romano, aveva venduto più biglietti dei posti disponibili e la folla rimasta fuori del teatro già stracolmo scatenò un tale baccano che a un certo punto si dovette interrompere la rappresentazione.

Qui è il caso di cedere la parola al principe Chigi, che nel suo *Diario* dedica all'avvenimento una colorita pagina:¹²

"FEBBRAIO

Giovedì 11. Questa sera a Tordinona è andata in scena una nuova opera intitolata *Adelaide* (*sic!*) in tre atti, musica di Donizetti (*sic!*) presente, la quale ad eccezione dei due pezzi del secondo atto è comparsa piuttosto fiacca. In principio dell'opera si è suscitato un gran rumore in platea prima per cagione di molti biglietti d'ingresso venduti al di là della capacità locale, per il che l'impresario Sig. Jacovacci è stato arrestato, e la cassetta dell'introiti portata al Governo; quindi per uno schiaffo dato da un palco all'altro da Ioto Santacroce ad Augusto Marescotti per delle espressioni che questi proferiva ad alta voce ingiuriose ai Deputati degli spettacoli, uno de' quali è il Duca di Corchiano padre del primo.

Venerdì 12. In seguito dell'avvenuto ieri sera a Tordinona, D. Antonio Santacroce che appartiene al Militare, come Capitano

¹¹ Con la *Matilde di Shabran* del suo esordio (Trieste, 1835) il *Mosè* rappresentò il quinto titolo rossiniano presente nel repertorio della Strepponi; a queste due opere sono infatti da aggiungere *La gazza ladra*, la *Cenerentola* e l'*Otello*.

¹² Cito dalla parziale edizione del *Diario Chigi*, curata nel 1966 per le Edizioni del Borghese col titolo *Il Tempo del Papa-Re - Diario del Principe Chigi: 1830-1855*, pp. 137/138.



Questa immagine ritrae la Strepponi attorno agli anni 40, nel periodo cioè in cui si esibì per l'ultima volta a Roma nell'*Adelia* di Donizetti.
(foto di Gianeros Pizzutilo)

appoggiato allo Stato Maggiore, ha avuto l'arresto di rigore in casa sua. L'impresario di Tordinona fu rilasciato colla multa, si dice, di cento scudi.

Martedì 16. Questa mattina in casa dell'Ambasciatore di Francia doveva seguire la riconciliazione di Santacroce e Marescotti, mediante una dichiarazione di scusa e pentimento che il primo doveva fare al secondo in termini convenuti in presenza di diverse persone nominate da ambe le parti (fra le quali Mondino e Giovanni) ma è venuto il disintimo perché il Generale Resta non ha voluto rilasciare il Santacroce dall'arresto.

Giovedì 18. Questa mattina in casa dell'Ambasciatore di Francia è poi seguita in termini convenuti la riconciliazione di Marescotti e Santacroce, questo secondo è stata condotta da Mondino e dal Duca di Sora, e ricondotto al suo arresto che ancora continua.

Mercoledì 24. Santacroce è uscito oggi di arresto.”¹³

Anche le cronache teatrali dell'epoca si diffondono in particolari sulla tempestosa serata; la “Rivista teatrale” (n. 10 del 12 febbraio 1841), ad esempio, riferisce che “l'opera cominciò in mezzo al baccano e questo durava ancora alla comparsa della Strepponi (si era già alla sesta scena!), la quale dovette sospendere il canto, mentre gli altri artisti avevano eseguita la loro parte smarriti e in mezzo alla disattenzione generale. Ad un punto anche l'orchestra cessò dal suonare e lo spettacolo rimase addirittura sospeso, fra lo schiamazzo di coloro che volevano entrare nella platea e le proteste degli spettatori che pretendevano di udire la musica.”

Dopo la tempesta del primo atto l'opera poté proseguire evitando altri perigliosi marosi: e la Strepponi vi riscosse l'ennesimo successo.

¹³ Tra i sei nobili che componevano la Deputazione degli Spettacoli, i più attivi erano il Duca di Corchiano, il Duca Bonelli e il Conte Cardelli. Da notare che nel passo citato, il Chigi omette il suo nome fra gli amici che fecero da paceri nell'incidente. C'è da aggiungere poi che la multa fu devoluta in beneficenza.

A D E L I A

Melo-Dramma Serio

IN TRE ATTI

DA RAPPRESENTARSI

NEL NOBILE

TEATRO DI APOLLO

Nel Carnevale dell'Anno 1841.

Musica del Sig. Maestro Cav. Gaetano Donizetti



R O M A

Cipografia Puccinelli a Torre Sanguigna

CON APPROVAZIONE.

Frontespizio del libretto di *Adelia*, il melodramma che Donizetti scrisse per la Strepponi; in segno di apprezzamento per la sua interpretazione, il musicista dedicò alla cantante lo spartito dell'opera.

PERSONAGGI

CARLO, Duca di Borgogna
Signor Filippo Valentini.
 OLIVIERO, Conte di Fienna
Signor Lorenzo Salvi.
 ARNOLDO; Capo degli Arcieri Francesi
 al servizio del Duca
Signor Ignazio Marini.
 ADELIA, sua figlia
Signora Giuseppina Strepponi.
 COMINO, Ciambellano del Duca
Signor Pietro Gasperini.
 ODETTA, amica di Adelia
Signora Clementina Baroni.
 UNO SCUDIERO di Oliviero
Signor Luigi Fossi.

CORI { Cavalieri.
 Dame.
 Cittadini.
 Cittadine.
 Arcieri.

Paggi, Soldati.

La scena è in Perona residenza del Duca di Borgogna nel secolo XIV.

L'azione è tolta da una Cronaca dei tempi di Carlo il temerario.

I versi virgolati si omettono per brevità.

Il cast dell'opera *Adelia* in occasione della prima rappresentazione, avvenuta al Teatro Apollo di Roma l'11 febbraio 1841; nel personaggio della protagonista, Giuseppina Strepponi. Il melodramma, noto anche con il titolo *La figlia dell'arciera* è stato recentemente ripreso, in occasione delle celebrazioni per i 200 anni dalla nascita di Donizetti.

Alla seconda rappresentazione l'opera poté essere maggiormente apprezzata e furono tra l'altro molto applaudite le cavatine della cantante al primo e al secondo atto. L'eco di questa affermazione si coglie nelle pagine della "Strenna teatrale" di quell'anno, ove si legge: "Rammentando la Strepponi quante parole di lode non vi spuntano volontarie sul labbro? Che non fareste, che non direste per questo raro complesso di qualità rarissime e veramente invidiabili?"

La stagione volgeva ormai al termine e dopo nove esecuzioni dell'*Adelia*, si chiuse il 27 febbraio col *Mosè*, con il quale la Strepponi si congedò da Roma.

Ma fu indubbiamente la donizettiana *Adelia* -anche per le circostanze che abbiamo rammentato- a connotare quell'ultima apparizione romana del soprano lodigiano: e Donizetti, in segno di apprezzamento per quella splendida interpretazione, le dedicò lo spartito dell'opera.

Quando, molti anni più tardi, fu chiesta alla Strepponi una testimonianza destinata al numero unico pubblicato nel centenario della nascita del Maestro bergamasco, essa così lo ricordò:

"Nella brevissima mia carriera teatrale ho cantato quasi sempre le opere del grande autore della *Lucia* e della *Lucrezia Borgia*. Più tardi il M.o Donizetti scrisse per me all'Apollo di Roma l'*Adelia*. Fu allora che lo conobbi personalmente ed ho potuto oltre al suo genio da tutti conosciuto, ammirare il suo spirito, che unito alla sua bontà e alla sua vasta cultura, ne formavano un tutto di artista e gentiluomo veramente superiore."

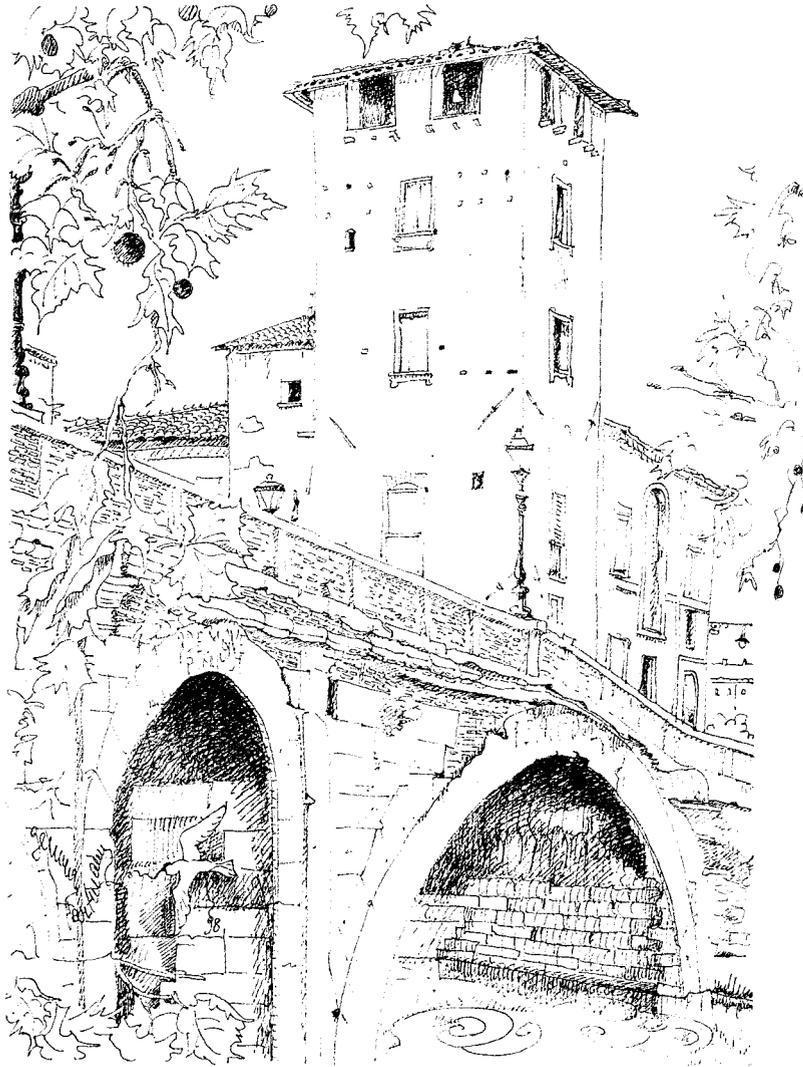
A Roma Giuseppina non tornerà più come cantante; e qualche mese dopo entrò nel suo repertorio un altro musicista: Verdi; fu l'inizio della "vita nova" per la Peppina (detta anche nel lessico familiare "Livello", chissà perché; quanto a lei si rivolgeva al suo Verdi coi nomignoli di "Mago" o "Pasticcio").

Da quel lungo, amoroso sodalizio ella prese congedo giusto cent'anni fa'.

FRANCO ONORATI

Un mistero insoluto nella Basilica Vaticana

Dov'è sepolto il Palestrina?



Quando il grande maestro Herbert Von Karajan venne a Roma per dirigere in San Pietro, durante la messa papale della solennità dei Santi Apostoli Pietro e Paolo (29 giugno 1985) la Messa di Mozart, con l'orchestra e il coro dei "Wiener Philharmoniker", ebbe - e lo disse - due delusioni. La prima: la pessima acustica della Basilica Vaticana: quando dava un "attacco", dall'alto delle grandi volte piovevano ancora gli echi delle battute precedenti. La seconda: non aver potuto rendere omaggio alla tomba del grande Pierluigi da Palestrina.

Aveva manifestato il desiderio ad un amico prelado che gli aveva risposto: "Nessuno sa dove è sepolto, nella Basilica di San Pietro, il "principe della musica polifonica".

Proprio così. Quello della tomba del Palestrina è in Vaticano un "giallo" non risolto. La questione viene riproposta di tanto in tanto: l'ultima volta nel 1994, quando si tennero solenni manifestazioni e riunioni di studio in occasione del IV centenario della morte del grande musicista. Il mistero rimane.

Alcuni anni fa un beneficiato della Basilica Vaticana, monsignor Giovanni Pina, ora defunto, affermò di aver letto, in un codice della Biblioteca Vaticana, notizie sulla ubicazione della tomba del grande musicista, e ne parlò con l'attuale direttore della "Cappella Giulia" - il complesso vocale in San Pietro - maestro Pablo Colino.

Secondo quel prelado - mi ha detto monsignor Colino - la tomba del Palestrina dovrebbe trovarsi al di sotto della attuale Cappella del Coro, nella navata di sinistra. Su una lastra di marmo si leggerebbe: "Ioannes Petraloisius Praenestinus, princeps musicae".

“Bisognerebbe, dunque, scavare in una zona fino ad ora inesplorata - dice il maestro della Cappella Giulia - e non sarebbe difficile trovare degli “sponsor”.

Per il maestro Domenico Bartolucci, che ha diretto per oltre cinquant'anni la Cappella Sistina, ogni ricerca risulterebbe inutile. E' sua convinzione che i resti mortali del Palestrina abbiano subito la stessa sorte di tanti altri. E spiega che, quando fu distrutta la vecchia basilica per costruire la nuova non fu salvata alcuna tomba e tutti i resti mortali finirono in un ossario comune, che dovrebbero essere ubicato nella zona sottostante la Cappella del Santissimo Sacramento, nella navata di destra.

Che il Palestrina sia stato sepolto nella Basilica è un dato registrato in un documento d'archivio che fu ritrovato dal maestro Raffaele Casimiri, grande interprete di musiche palestriniane e vero “topo d'archivio” di documenti di musica sacra.

In un suo volumetto, ora introvabile, riportò la prosa latina di tale “Melchior Maius” (personaggio di difficile individuazione), nella quale erano contenute notizie sulla morte, sul funerale e sul seppellimento del Palestrina in San Pietro (ma non se ne indicava l'ubicazione).

Ecco una traduzione dell'importante testo: “Giovanni Pierluigi da Palestrina morì nel mese di febbraio, nel giorno della Purificazione della Beata Vergine, nell'anno 1594 dal parto virgineo. Sedeva sul trono Papa Clemente VIII. Fu sepolto nella Basilica con grande pompa funebre e con accompagnamento di un grande numero (“magna caterva”) di cantori. Chi vide, ciò scrisse: Melchior Maius”.

Seguivano due versi latini, che riportò integralmente: “Ut - re - mi - fa - sol - la ascendunt, sic pervia coelos - transcendit volitans nomen ad astra tuum, o Prenestine”. Voleva dire che come le note musicali vanno in alto, così il nome del Palestrina vola verso gli astri...

E, dopo il distico, una riflessione dolorosa, sempre in lingua latina. Eccone la traduzione: “O morte inevitabile, o morte amara

ed improba, morte crudele che privi i sacri templi dei dolcissimi suoni, così come le case dei principi - Hai, infatti, ucciso il Palestrina, hai tolto a noi Colui che, con le sue armonie, aveva dato decoro alla chiesa”. Melchior Major faceva precedere la sua firma da una frase singolare: “Ora la Musica può recitare un requiem a se stessa!”.

Questa prosa si trova nel codice 245 della Cappella Sistina, conservato nella Biblioteca Vaticana.

A questo punto, prima di riferire i colloqui che ebbi col maestro Casimiri, che mi precisò alcuni momenti sulla vita di musicista, è forse opportuno ricordarne, per sommi capi, l'“iter” artistico. Lo farò seguire, per lumeggiarne la grandezza da un brano della importante lettera che Giovanni Paolo II inviò all'allora Direttore perpetuo della Cappella Sistina, monsignor Domenico Bartolucci, nel quadro delle manifestazioni palestriniane del IV centenario.

Cenni biografici, in sintesi. Giovanni, conosciuto, poi, come “Palestrina” nacque nell'omonima cittadina laziale tra la fine del 1525 e l'inizio del 1526 (non si conosce il giorno esatto). Venne a Roma quando aveva undici anni per cantare, come “putto”, nel coro della Basilica di Santa Maria Maggiore, dove compì anche i primi studi di composizione.

Tornò, quando aveva diciannove anni, nella sua città per assumere l'incarico di organista e maestro di canto nella cattedrale; convolò a nozze con Lucretia de Coris. E fu di nuovo a Roma dove, nel 1553, ebbe la nomina a maestro di Cappella nella Basilica Vaticana. Successivi spostamenti: da San Pietro, a San Giovanni in Laterano, a Santa Maria Maggiore, al Seminario Romano: poi, ancora nella “Cappella Giulia” della Basilica Vaticana.

Ci furono pause nel servizio nelle Basiliche romane: pare che qualcuno gli rimproverasse la composizione di musiche profane e di madrigali d'amore; e, allora, andò, successivamente, a Madrid, in Baviera, a Vienna ed a Mantova, con sempre frequenti apparizioni nella sua città natale, dove alla fine si ritirò.

Morti due dei suoi tre figli e la moglie, pensò di abbracciare il sacerdozio, poi ci ripensò e andò a nozze con la pellicciaia, molto ricca, Viginia Dormuli.

Il maestro Casimiri avanza il sospetto che “nell’artista, pur così grande, ci fu il miraggio, non certamente spirituale, di raggiungere la pingue dote e il ricco negozio di pelliccerie della donna”.

Morì a 68 anni, il due febbraio 1994, come ho già riferito. Ed ecco un elenco, forse non completo, delle sue opere: 104 messe, 295 mottetti, tra i quali il testo completo del “Cantico dei cantici”, 89 madrigali “profani”, 30 madrigali “spirituali”, 34 inni, 20 Magnificat, cinque litanie, 68 offertori, numerosi falsobordoni e “le lamentationes” ad uso liturgico nella Settimana Santa... A proposito del “Cantico dei Cantici” il cui testo, come è noto, è ricco di espressioni di amore umano, va detto che il musicista non dette alle composizioni un carattere prettamente sacro. E, pertanto, nella dedica a Papa Gregorio XIII volle quasi scusarsi; diceva, in definitiva, che se nelle partiture c’era anche qualche accento profano... non era colpa sua, ma di certe espressioni latine piuttosto realistiche, nel descrivere l’amore tra un uomo e una donna.

In musica, insomma, non gli era facile dare una interpretazione allegorica del resto, come quella che sogliono, fare, e con buone ragioni, forse, i teologi. Comunque sia, il “Cantico dei Cantici” resta un grande capolavoro.

Un’altra curiosità: Quando il Palestrina scrisse, come facevano tanti altri compositori, una messa sul tema di una canzonetta profana molto in voga - tema bellissimo - i cui primi versi erano “Io sono abbandonata perché ho perduto il mio diletto... Sola ei m’ha lasciata, piena di pianto e di dolor”, realizzò una composizione stupenda, ma ritenne opportuno chiamarla “Missa sine nomine”.

Che Giovanni Pierluigi sia un grande è risaputo, e che la sua musica offra motivo di sempre nuovi approfondimenti apparve chiaro nel già citato convegno internazionale di studi che si tenne a Palestrina dal 6 al 9 ottobre 1994 sul tema “Palestrina e l’Europa”. Da ogni paese europeo vennero studiosi, compositori, direttori di

cori che disquisirono su aspetti particolari dell’arte palestriniana.

Poi, toccò al Maestro Bartolucci, con sapiente interpretazione, dare il senso esatto di una grandezza artistica ineguagliabile, dirigendo, da par suo, i cantori della “Cappella Sistina” nel “Credo” della Messa di Papa Marcello, e in numerosi mottetti.

A questo punto, per delineare la statura artistica del Palestrina lasciò la parola a Giovanni Paolo II nella lettera inviata al maestro Domenico Bartolucci, allora direttore della Sistina, nel quattrocentesimo anniversario della morte del “Musico”.

“Infaticabile lavoratore - scrisse il Papa - Pierluigi da Palestrina condusse una esistenza segnata da febbrile attività e da costante fervore apostolico. Maestro geniale, e nello stesso tempo permanente ricercatore di nuove espressioni per la polifonia corale, scegliendo con sapienza, tra le ampie risorse contrappuntistiche correnti, quanto di volta in volta poteva meglio aiutarlo, nel rigoroso impegno di comunicare agli uomini la Parola divina in piena sintonia con la fede della Chiesa”.

E ancora: “Egli, pertanto, non trascurò lo studio e la ricerca di nuove soluzioni per un fecondo e adeguato rapporto tra il testo e la musica. Per questo l’arte del Palestrina si propone, anche oggi, non solo come sublime manifestazione di fede accolta e testimoniata, ma anche come una permanente espressione di musica religiosa”.

“Dalla linfa feconda del canto gregoriano, assimilato durante i numerosi anni di servizio presso le cappelle romane in qualità di cantore, di maestro, e soprattutto di compositore, egli seppe trarre temi suggestivi e fortemente connessi con la tradizione del canto sacro. Soprattutto egli si lasciò guidare dallo spirito liturgico per la ricerca di un linguaggio che, senza rinunciare alla emozione e alla originalità, non cadesse in soggettivismi esasperati e banali. Queste qualità, sempre presenti nella sua vasta opera musicale, hanno contribuito a creare uno stile divenuto classico, universalmente riconosciuto come esemplare nell’ambito della composizione destinata alla Chiesa”.

A queste parole faccio seguire quelle che trovo in un libro - il

“Cantantibus organis” del maestro Raffaele Casimiri, che fu maestro di Cappella a San Giovanni e le cui interpretazioni palestriniane mandavano letteralmente in estasi personalità come don Lorenzo Perosi, Ottorino Respighi e Gabriele d’Annunzio, che gli scrisse una lettera, altamente elogiativa.

“La musica di questo immortale - ha scritto Casimiri - è preghiera, è festa, è gloria, è trionfo, è pianto, è letizia, pacata in suo contegno, ma riscaldata sempre dalla fiaccola ardente della fede cristiana. Il grande di Preneste fu uomo sublime per arte, ma lo fu anche per fede: cattolico romanamente, egli sapeva che l’opera dell’uomo è nulla se non irrorata dalla grazia di Dio: artista insuperato, egli seppe delle voci della fede sentire il suono intimo presente, per tradurlo, poi, nel suo meraviglioso oceano di suoni”.

Di tutto ciò si può rendere conto chi ascolta le ormai, purtroppo, rare esecuzioni palestriniane nelle Basiliche e nelle chiese; e le belle incisioni discografiche e in “compact” dei tre più grandi interpreti moderni del Pierluigi: parlo di monsignor Domenico Bartolucci, che è stato direttore della “Sistina”, del maestro George Ratzinger, direttore a Ratisbona (fratello del cardinale Joseph), e del maestro George Guest in Inghilterra.

Torno a parlare del maestro Raffaele Casimiri ricordando quanto mi disse a proposito del Palestrina in anni lontani, e quanto ho letto nei suoi libri, spigolando tra notizie biografiche curiose e precisazioni varie. Don Raffaele a proposito della “grandiosità” della musica palestriniana faceva questa curiosa osservazione: Quando il Pierluigi, da ragazzo, venne a Roma per cantare nel coro di Santa Maria Maggiore, restò colpito dalla grandiosità degli antichi monumenti romani - il Colosseo, la Basilica di Massenzio, gli acquedotti e così via - e anche delle maestose volte delle Basiliche cristiane, e fu allora che, nel suo cuore, s’impose il senso del “grande e del solenne”. Quel sentimento giovanile maturò nel passare degli anni, come è facile riscontrare nei mottetti e nelle Messe, specie nella “Missa Pape Marcelli”.

A proposito di questa Casimiri ha scritto: “Fu una leggenda che

il Palestrina salvasse la musica da Chiesa con la composizione dedicata a Papa Marcello, quando nessun Papa, nessun Concilio, nessun cardinale pensò a togliere dalla Chiesa la più bella delle arti, la polifonia vocale sacra...”. E c’è anche da chiedersi se Papa Marcello II riuscì ad ascoltare le pagine palestriniane a lui dedicate: restò, infatti, sul trono di Pietro meno di Papa Luciani, di fronte alla tomba del quale è sepolto nella Cripta vaticana.

Curioso indagatore sulla vita del Palestrina, monsignor Casimiri riuscì a individuare le sue abitazioni romane: dapprima abitò “in Parione”, vecchio rione romano, e, poi, alle prime propaggini del colle Vaticano, di fronte al lato sinistro della Basilica, guardando verso l’attuale palazzo del Governatorato. Di qui uscì il giorno in cui, in Piazza San Pietro, venne innalzato l’obelisco: dicono le antiche cronache che portò con se diciannove cantori e, con essi, dette il dovuto sottofondo spirituale alla grande operazione, diretta da Domenico Fontana.

Tra le innumerevoli esecuzioni da lui dirette in San Pietro quando era maestro della Cappella Giulia, va ricordata quella per la apertura della Porta Santa nel Giubileo del 1575: per la prima volta echeggiarono le note del famoso mottetto “Jubilate Deo”, scritto per l’occasione.

Citata la “Cappella Giulia”, che prestava servizio nella Basilica, gioverà ricordare che il Palestrina non fu mai direttore della “Sistina”, come erroneamente molti credono. Nella gloriosa “schola cantorum” dei Papi fu solo cantore, fino al momento in cui uscì un decreto papale che proibiva la partecipazione al coro di persone sposate. Palestrina aveva moglie e figli.

E’ vero che, morta la prima consorte, aveva cercato di intraprendere la carriera ecclesiastica.

Nel novembre 1580 rivolse un umile supplica “ex devotioni zelo et fervore” a Gregorio XIII per essere promosso agli ordini clericali e al sacerdozio.

Alla supplica del Pierluigi fu apposto dal Papa il segno del gradimento, firmato secondo l’uso antico con la sola lettera iniziale

del nome di battesimo e non con quello di Pontefice.

Il testo della supplica, conservato negli archivi vaticani, reca la frase "Fiat ut petitur. U". Quell'"U" rivela il nome di Ugo e cioè Ugo Boncompagni, papa Gregorio XIII.

Non se ne fece nulla perché, il 28 marzo 1581, Palestrina passava a nuove nozze.

In una conferenza agli alunni del Seminario Romano Maggiore, il maestro Casimiri rivelò che il Pierluigi aveva mandato nel grande istituto ecclesiastico due suoi figli, Ridolfo e Angelo. Pare che, invece di pagare la retta, svolgesse gratuitamente l'opera di maestro di musica per i seminaristi.

Doveva pur vivere... Non disdegnò di ricevere dal Capitolo lateranense, oltre le spese di vitto, in una particolar occasione, anche "due capretti che costarono - come notò l'economista della Cappella - ottanta "bolognini", pari a ottanta bajocchi romani.

Per tutta la vita monsignor Casimiri cercò di far luce su due questioni che riteneva importanti: Ci fu qualche relazione di amicizia tra il Pierluigi e il musicista spagnolo Tommaso Ludovico di Vittoria che viveva a Roma? Ed è vero che, sul letto di morte, il Palestrina fu assistito da San Filippo Neri?

Per quante ricerche abbia fatto, in archivi pubblici e privati, pur essendo propenso a dare risposte affermative ai due quesiti, non ha mai trovato un documento probante. Il Vittoria viveva, con i preti della "Congregazione" di Filippo a San Girolamo della carità; era un sacerdote integro, devotissimo, "servus Christi ardens" lo definì Giovenale Ancina. Non volle mai scrivere una composizione in lingua italiana o spagnola, mai un madrigale. Tutta la sua musica era per la liturgia e sempre su parole latine. Palestrina invece, di tanto in tanto indulgeva a comporre anche musiche profane... Fu questa la ragione di una "lontananza" tra i due? Sembrerebbe impossibile. Ma è strano che il Vittoria, nelle sue lettere, non nomini mai il Palestrina e un accenno alla amicizia tra i due non si trovi in nessuno dei biografii più credibili.

In quanto alla presenza di San Filippo Neri al capezzale del

Palestrina, al momento del trapasso, parlano solo le biografie apologetiche e le vite "non critiche" del Santo. Si tratta solo di una illazione o di un pio desiderio dei biografi specialmente ecclesiastici.

Di tutta la vastissima produzione del Pierluigi, le cui partiture furono tramandate, in copia, da amanuensi attraverso i secoli, resta a Roma solo un autografo. E' il famoso "Codice 59" dell'archivio lateranense, scoperto negli anni '29, appunto dal Casimiri.

Questo il racconto della scoperta come è riportato nel volume "Cantantibus Organis: "Fattomi riordinare l'Archivio musicale del Laterano e proseguendo a confrontare col vecchio catalogo numeri e indicazioni, giunto al "Codice 59", e presolo a esame per redigere la relativa scheda, notai subito la singolarità del manoscritto che, per tante ragioni, specie paleografiche, non poteva essere uno dei codici calligrafici destinati a grande leggio del coro per uso dei cantori. Gli sgorbi che il compositore faceva col dito indice dalla mano destra, come si arguisce dalla direzione delle macchie oscure, su note musicali scritte di fresco, o perché distratto o perché fosse caduto in errore, le correzioni, i pentimenti del compositore che riprovava o modificava il suo pensiero musicale non sempre impeccabile nè di immediata efficacia nella prima e spontanea creazione, erano cose che, nel manoscritto, apparivano evidentissime".

Il Casimiri prosegue affermando che di quel Codice si faceva cenno nel volume 31 dell'"Opera omnia" del Palestrina, pubblicata a Lipsia e contenente due fogli (fac-simile) con la dicitura che erano di mano del Palestrina". L'autografo, che si riteneva disperso, era ritrovato dal maestro della Cappella musicale Lateranense che avvertì subito il Papa Benedetto XV, e, due anni dopo, poteva pubblicare un volume contenente anche gran parte delle musiche autografe del Palestrina.

Tra esse la famosa "Lamentazione di Geremia Profeta" della ufficiatura del Venerdì Santo. Mi piace ricordare, a questo punto, che quando ero ragazzo, come tanti romani, andavo nella Basilica

Lateranense per ascoltare, sulle note del Palestrina, le imploranti parole del profeta.

Da cosa nasceva l'incanto di quella partitura che estasiava i romani? Dal fatto che le invocazioni erano tutte a voci scure, di uomini, mentre nella implorazione finale "Jerusalem, convertere ad Dominum..." entravano, con effetto sorprendente, le voci dei soprani e contralti - voci di fanciulli -. E gli ascoltatori avevano l'impressione di essere di fronte a una pagina di arte eccelsa.

Purtroppo questa musica ora non è più nelle tradizioni della Cappella Lateranense, come non lo è più il mottetto "Sicut cervus" che, alla vigilia di Pentecoste, si cantava, sempre in San Giovanni in Laterano, mentre procedeva la processione verso il "fonte battesimale" per il rito della benedizione dell'acqua. E c'è da augurarsi che nella Basilica Vaticana si trovi... un po' di spazio nella liturgia delle Palme per il famoso "Pueri Haebreorum", e il Venerdì Santo per il "Super fulmina Babilonis" e per gli "Improperia", e, la Domenica di Pasqua, per l'esaltante offertorio "Terra tremuit".

Se c'è una città in cui la tradizione plaestrinina dovrebbe essere conservata, questa è proprio Roma: qui, infatti, col Palestrina è nata la "Schola romana" che si afferrò al di sopra di tutte le altre "scholae", franco-fiamminga, olandese, inglese, spagnola e veneta.

"L'ideale - scrisse il Casimiri - di Nicolò V che auspicò e incoraggiò un rinascimento cristiano delle lettere e delle arti; il grande desiderio di Giulio II che volle una scuola italiana, anche nell'arte musicale, senza nulla mendicare allo straniero, erano finalmente raggiunti".

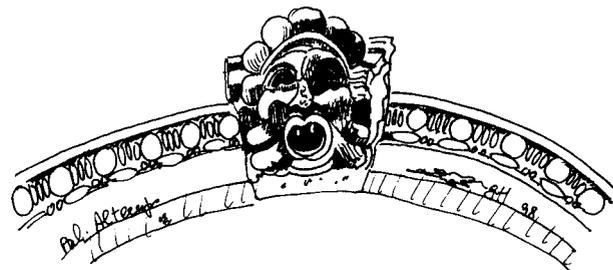
Partendo dal mistero insoluto della tomba del Palestrina in San Pietro, ho fatto un "excursus" sulla vita e sull'arte del grande compositore anche per formulare l'auspicio che le sue pagine echeggino ancora nelle Basiliche romane durante i riti sacri e non solo e, purtroppo, sporadicamente, nelle sale di concerto.

A sottolineare l'attualità del Palestrina gioverà riportare ancora le parole di Giovanni Paolo II nella citata lettera al Maestro Domenico Bartolucci: "La sua arte si propone ancor oggi non solo

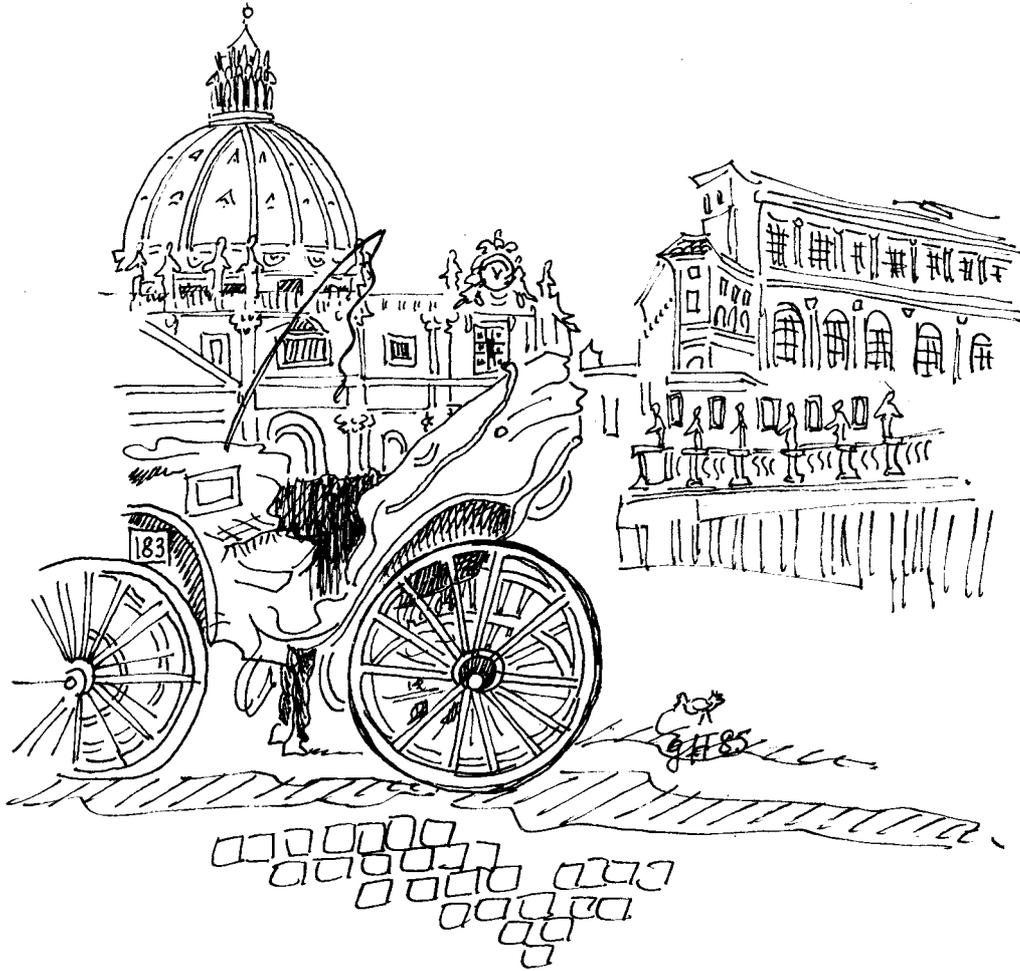
come sublime manifestazione di fede accolta e testimoniata ma anche come una permanente espressione di musica religiosa..."

E un monito e un invito a tutti i cultori della musica sacra: "A questa scuola occorre rivolgersi ancora nel nostro tempo per essere discepoli e continuatori dell'opera di Giovanni Pierluigi da Palestrina, in sintonia con il rinnovamento liturgico e musicale auspicato dal Vaticano II: la musica sacra sarà tanto più santa quanto più strettamente sarà unita all'azione liturgica, sia esprimendo dolcemente la preghiera e favorendo l'unanimità, sia arricchendo di maggiore solennità i riti sacri..." Un commento? E' giusto che il popolo canti, unanimamente, alcune parti della messa: ma è altrettanto giusto che, a dare solennità al rito, a sottolinearne il significato di festa, ci sia anche la "schola" che riproponga pagine di alta ispirazione, gregoriane o polifoniche. Tra i tanti nomi che potremmo indicare ci soffermiamo su quelli di Lorenzo Perosi e di Pierluigi da Palestrina. Roma specialmente non deve dimenticarli: hanno, infatti, trascorso nella Città eterna la maggior parte della loro vita.

ARCANGELO PAGLIALUNGA



Il Poeta della Fontana di Trevi



Non si tratta del «cantore» della celebre fontana romana che nessun poeta potrebbe degnamente «tradurre» in versi; il riferimento è, invece, proprio all'artista ideatore ed autore del celebre ammiratissimo monumento. Nicola Salvi fu, infatti, buon letterato e poeta prima ancora di diventare architetto, tanto che scriveva «nello stile colto e maestoso così nella latina che nell'italiana favella». E non solo alle lettere classiche aveva egli dedicato il suo fervido ingegno, ma anche, e con profitto, alla matematica, alla filosofia e perfino all'anatomia sotto la guida di Filippo Densi, uno dei quattro protomedici dell'ospedale di Santo Spirito in Sassia. Divenne, inoltre, buon pittore alla scuola di Niccolò Ricciolini, dietro consiglio del quale si dedicò all'architettura: e fu allievo, prima, di Antonio Valeri, discepolo del Bernini, e, quindi, dell'architetto Antonio Canevari che «gli fece studiare Vitruvio e disegnare i migliori monumenti antichi e moderni».

Aveva appena venti anni, nel 1717, quando venne eletto arcade, assumendo il nome di Lindreno Issuntino, come risulta sotto il numero d'ordine 1715 del «Catalogo de' Pastori Arcadi per ordine d'annoverazione», nel quale (vol. II, pag. 259) si legge: «Lindreno Issuntino / dalle Campagne presso il Monte Issunte ricaduto per morte di Arasio Issuntino / Niccola Salvi Romano».

Nei «Fatti degli Arcadi» (vol. III, pag. 288) l'elezione risulta avvenuta a pieni voti: «La Radunanza convocata in numero più che sufficiente, precedenti le consuete intimazioni risolvé l'infra-scritte cose ad interrogazione del Custode: Se vogliamo annoverare sopranumerari gl'Infrascritti passati dal Collegio: l'Abate Riccardo Petroni sanese / si annoveri / passò a pieni voti / il nome

Rodalgo; Nicola Salvi Romano / si annoveri / passò come sopra / il nome Lindreno».

Alcune composizioni del giovane poeta appaiono in pubblicazioni stampate a cura dell'Arcadia, quale, ad esempio, la «Corona poetica offerta dagli Arcadi all'Eminentissimo e Reverendissimo Principe Fra Marco Antonio Zondadari nella sua Esaltazione alla dignità di Gran Maestro della sacra Religione Gerosolimitana» (Roma, 1720), «corona» consistente in una raccolta di quindici sonetti ciascuno dei quali aventi il primo e l'ultimo verso rispettivamente uguali all'ultimo del sonetto precedente e al primo del sonetto seguente, ad eccezione del sonetto XV composto dall'allora Custode d'Arcadia Giovan Mario Crescimbeni (uno dei letterati più assidui frequentatori delle erudite conversazioni della regina Cristina di Svezia) e formato con i versi iniziali dei quattordici sonetti precedenti. Il quarto sonetto della raccolta è, appunto, quello di Nicola Salvi:

«Il Popol' empio al rio Macon soggetto»
Udendo estinto della bianca Croce
L'Eroe maggiore, un grido alzò feroce,
Di novella baldanza empiendo il petto.

Ma al van pensiero non seguì l'effetto;
Mentre al lido African corse veloce,
E in ogni lato risonò la voce,
Che Tu, Signore, eri al gran Soglio eletto.

Tu, che già trascorrendo armato i mari,
Col terror del Tuo nome a lui portasti
Sovra gl'invitti Abeti i giorni amari:

Ond'ei vinto riman, pria che contrasti;
Che 'l premon quei, che già sì eccelsi e chiari
«Ammirò il Vatican tuoi pensier vasti».

Un altro sonetto del poeta della fontana di Trevi è riprodotto a pagina 83 di un volume (edito in onore dell'arcade Luigi Vanvitelli) che raccoglie cento sonetti e un discorso. Il libro fu pubblicato a cura del Custode d'Arcadia dell'epoca, Michele Giuseppe Morei, con il titolo «Sonetti ed orazione in lode delle nobili arti del disegno: pittura, scoltura ed architettura» (Roma, 1764) e contiene, tra altre di autori vari, una composizione giovanile del Salvi...uscita tredici anni dopo la morte dell'autore.

Eccone il testo:

Qual vile ancella nata in strania parte
Vestita alla barbarica maniera
Roma dicea; ma conservando in parte
Per lo passato onor la fronte altera:

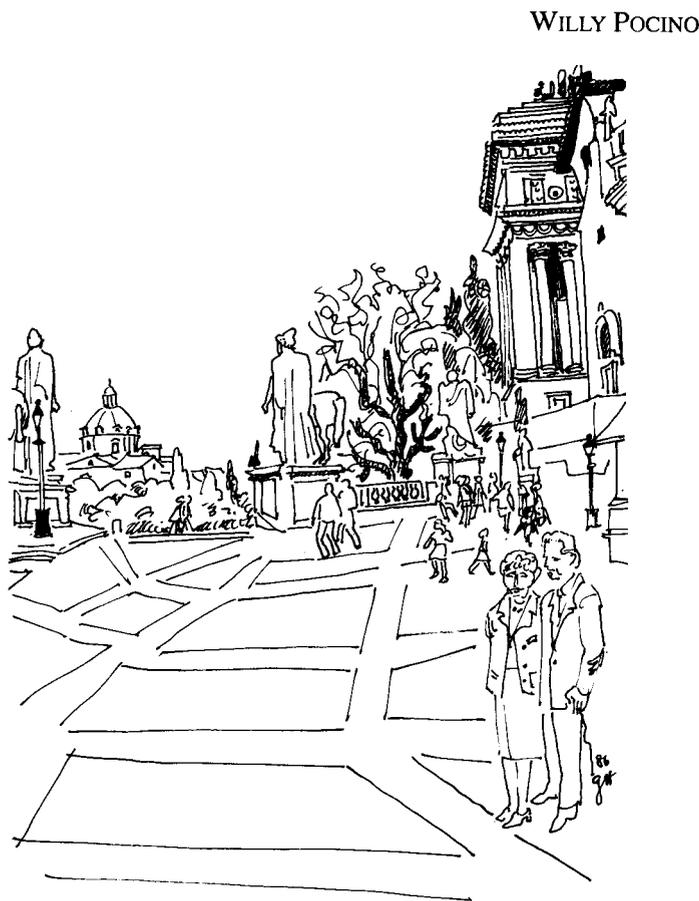
Degli Edifici miei sopra le sparte
Memorie illustri la Maestà primiera
Dolente io piango, e piango ingegno ed arte
Ne' vili figli miei ridotti a sera:

Dicea ma sorgere visto in Vaticano
Di Pietro il Tempio, Eccelsa, Augusta mole,
Quasi maggior d'ogni sapere umano,

Che qual Uom, ch'affannato parlar vuole,
Dir tentò cento cose, e il tentò invano;
Che lo stupor represso le parole.

Nicola Salvi fu membro delle Accademie di San Luca e dei Virtuosi al Pantheon: alti riconoscimenti non certo dovuti alla sua fama di poeta, ma al fatto di essere considerato, allora come oggi, tra i più grandi architetti barocchi del XVIII secolo. La sua noto-

rietà - più che al prospetto del Palazzo Odescalchi a Roma o alla ricostruzione della Chiesa di Santa Maria in Gradi a Viterbo - è infatti legata alla splendida fontana di Trevi, la più scenografica e più monumentale dell'Urbe, iniziata durante il pontificato di Clemente XII, Corsini (1730-1740), alla cui realizzazione egli dedicò ben diciannove anni di intenso lavoro: dal 1732 fino alla sua morte avvenuta il 9 febbraio 1751. Aveva appena 53 anni.



Per un museo divulgativo di Roma

Antichi Romani al London Museum

L'attuale sviluppo edilizio delle City londinese, risorta dalle ceneri dei roghi bellici di Hitler, così come era già rinata un giorno dai tizzoni del grande 'fuoco' del 1666, può riscuotere l'ammirazione per l'umana potenza costruttiva, ma non riesce certamente a strapparvi un solo grido di meraviglia per la sua riuscita architettonica. Sir Christopher Wren, che punteggiò la rinascita di allora con la cupola di San Paolo e con le frecce delle sue torri campanarie sparse nel vasto tessuto urbano, può essere considerato la grande vittima della nuova rinascita, malamente ispirata dall'emulazione per lo straordinario centro d'affari di Wall Street a New York. Senza remore per spazi e ritmi costruttivi, sono state affastellate mastodontiche costruzioni nelle quali il meglio dell'inventiva tecnologica ha prodigato la quintessenza dell'attuale grado di sviluppo delle capacità costruttive e tutte le risorse dei nuovi materiali, dal cemento armato ai cristalli, ai metalli delle leghe più pregiate. Addirittura la palinodia dell'attualità arriva, con qualche fondamento, a decorare dell'attributo di 'intelligente' l'edificio costruito dai famosi Lloyds delle assicurazioni, quale prototipo di grattacielo dotato di ogni funzione tecnologica ed informatica.

Pur nel rincrescimento per l'inevitabile perdita estetica subita da una meravigliosa città europea che presentava - e per certi aspetti presenta tuttora - tanti perspicui caratteri costruttivi ed ambientali che costituiscono una pregevolissima variante nel panorama della bellezza delle nostre capitali, non possiamo tuttavia non riconoscere il merito di alcune realizzazioni suggerite da una profonda sensibilità sociale e culturale. Fra di esse risulta il complesso Barbican, il settore residenziale per la popolazione della City.

Esso, nonostante che l'ispirazione di fondo della sua concezione risponda sempre ad una logica di estremo sfruttamento dello spazio, si è riscattato mediante l'ingegnosità delle soluzioni adottate nella distribuzione interna delle pur risicatissime superfici: in virtù di soluzioni studiatissime esse riescono a dare piena soddisfazione a tutte le esigenze vitali. Ma soprattutto si è saputo compensare la estrema riduzione dello spazio privato con l'abbondanza di spazi di utilizzazione pubblica, rispondendo a raffinate esigenze culturali ed associative, dagli spazi per le attività in comune, ai centri sportivi, a quelli per gli spettacoli e per l'insegnamento.

Primeggia su tutte le attrezzature un razionalissimo auditorium che, dotato di organiche strutture finanziarie e programmatiche per la sua gestione, costituisce di già un grande elemento di attrazione per l'intera città verso il nuovo quartiere. E' ammirevole, riconosciamolo, che pur nel contesto di una fredda speculazione sull'uso del terreno, al punto da arrivare ad allineare i nuovi complessi a grattacielo sullo stesso filo viario ereditato dai tracciati dei vicoli medievali, si sia riusciti a concedere tanti spazi ad attività di per sé non speculative, ma destinate a produrre soluzioni ad immateriali esigenze di carattere intellettuale e ricreativo. (Ma forse, a voler essere più precisi, si potrebbe notare che tanto razionalismo non ha saputo aprirsi a quelle che sono le più pure esigenze spirituali, quelle religiose, cosicché l'antica City della quale sono noti i panorami antichi presi dal Tamigi, tutti disseminati di luoghi per la religione, oggi, nella sua parte ricostruita, ne è totalmente priva. Se ne potrebbe dedurre che si è fatto largo a teatri e ad ambienti per sportivi perchè possono pur sempre dare luogo ad uno sfruttamento economicamente redditizio, mentre si è stati meno generosi verso attività immateriali e per loro natura non produttive a livello economico).

Del resto si è arrivati persino ad assediare e quasi a soffocare la cattedrale di San Paolo, riscattata dalle rovine che le erano state procurate dalla notte di fuoco dei primi bombardamenti tedeschi nell'ultima guerra, costruendole attorno delle masse vertiginose

destinate ad uffici, le cui palificazioni profonde e il cui peso mettono in forse la resistenza delle fondazioni del vecchio tempo: per questo motivo l'ingresso alla chiesa è stato adesso assoggettato, in maniera irritante per la nostra concezione delle chiese a porte spalancate per tutti, alla corresponsione di una tassa d'ingresso che deve procurare i fondi occorrenti alle opere di consolidamento!

Certo è che il visitatore della nuova City, nella quale anche la civica Guildhall, lo storico baricentro della vita della corporazione londinese, perfettamente ripristinato nelle sue linee storiche come luogo di alte rievocazioni tradizionali e di un cerimoniale ricco di suggestione, è stata anch'essa circondata da giganteschi edifici comunali e comunque adibiti a pubblici servizi che non ne rispettano lo spazio e sembrano appena tollerarla come una reliquia sottratta ad una utilizzazione redditizia. Con qualche sentimento di ritorsione viene in mente al romano in visita, la prosa di un noto corrispondente inglese da Roma, il quale, qualche decennio addietro, trovò disdicevole la modernizzazione della nostra capitale perchè essa le aveva sottratto tanto fascino romantico fino ad impedire oggi giorno che sulla piazza capitolina e sulla scalea dell'Aracoeli si possa percepire lo 'zoccolio dei fraticelli...' Nella City odierna, altro che frati, altro che zoccoli! Quando il Lord Major, nel giorno del suo annuale insediamento, appare in carrozza d'oro nelle vie del comprensorio da lui amministrato (e lo seguono armigeri con corazze trecentesche, cavalieri impennacchiati e gli alderman della sua corte in abito quattrocentesco con la spada e la mazza, simboli del potere, non si può non avvertire l'anacronismo di quella rappresentazione che, pur corrispondendo alle pieghe più intime della vecchia sensibilità londinese: ormai risulta assolutamente disambientata in una fredda cornice di verticalismo e di rigide strutture in vetro e in cemento.

Eppure, per quanto quel certo moralismo che sussiste in noi romani nel giudicare le logiche perverse dell'utilitarismo moderno ci faccia risentire davanti a realizzazioni tanto iconoclaste, non possiamo tuttavia non restare colpiti nel trovare dentro il loro stes-

so contesto una singolare realizzazione di alta ispirazione civica e frutto di grande capacità nel coniugare insieme conoscenze scientifico-archeologiche e storiche combinate a felici risorse di fantasia e di spettacolarizzazione: sono quelle che sono state prodigate in un'opera di alto valore dimostrativo e didattico quale è il rinnovato London Museum, il museo storico della città di Londra. Chi scrive, per la particolare sensibilità verso le iniziative di dialogo pubblico con la cittadinanza, che ha tratto da quella parte della sua attività professionale che è trascorsa in servizio della città di Roma, è sempre stato solito cercare nelle metropoli visitate dalla fine degli anni Cinquanta in poi, quelle cose che fossero in grado di farlo meglio penetrare nello spirito delle singole capitali, nelle logiche del loro sviluppo, nelle peculiarità delle loro espressioni operative e culturali. E deve riconoscere di essersi spesso imbattuto in singolari forme di capacità espressiva dell'anima di molte di esse, tanto da averne potuto ricavare non pochi suggerimenti e spunti di partenza per parecchie iniziative di animazione della vita capitolina e del rapporto intercorrente fra la nostra città e la sua stessa popolazione, oltre che con il pubblico forestiero.

All'epoca, egli era molto vicino, specie per la redazione di 'Capitolium', a Carlo Pietrangeli che era il conservatore del Museo di Roma, allora da poco riallestito nei saloni di palazzo Braschi: questo ambiente nobiliare costituiva per le collezioni del museo una ambientazione quanto mai appropriata e di prestigio, fra l'altro a causa delle sue finestre spalancate sulle armonie architettoniche e ambientali di piazza Navona. Anch'io partecipavo dell'entusiasmo dell'amico professore per quelle sale, dense di singolari testimonianze di storia e d'arte, da lui allestite e curate con ogni attenzione, e personalmente mi interessavo della animazione delle stesse sale, promuovendoci eventi di cultura cittadina quali presentazioni librerie, esibizioni musicali, incontri associativi, riunioni internazionali ed occasionali esposizioni tematiche. Fu allora, nel 1963 che capitò ad entrambi di recarci a Vienna su invito di quel Borgomastro, l'italianizzante signor Jonas, il quale sollecita-

va la realizzazione di una mostra romana nella sua città in una successione di presentazioni di grandi capitali. (E ne derivò poi quella mostra 'Uno sguardo su Roma' - 'Ein Blick auf Rom' che, creata su formula itinerante, dopo essere stata presentata per la prima volta nel salone del Rathaus viennese, avrebbe poi proseguito a viaggiare, per diversi anni, in mezza Europa, fino alla Polonia e alla Turchia, dando occasione anche a tante manifestazioni di contorno, dalla moda alla gastronomia, ad incontri di operatori economici).

Fra le realizzazioni delle quali erano soprattutto fieri gli animatori della vita culturale viennese -orientata ad ampie visuali, ancora impregnate sulle prospettive internazionali dei vecchi tempi imperiali- c'erano i sintetici richiami didascalici distribuiti su tutte le emergenze significative della città: chiese, palazzi monumentali, statue...). Illustrazioni didascaliche del genere, pur essendo state da noi successivamente proposte in più sedi, non hanno ancor trovato una qualche adozione in Roma, naturalmente adeguandola alle peculiarità nostrane. (La recente apposizione di qualche targa sui principali edifici da parte dell'ente turistico costituisce una realizzazione non soltanto tardiva, ma talmente sommaria, parziale e casuale da non costituire una sufficiente risposta al problema).

Ma realizzazione forse più impegnativa risultava essere l'allora nuovissimo museo della città per il quale era stato costruito, su di un'area liberata dai disastri dei bombardamenti bellici, un semplicissimo edificio scatolare a fianco della chiesa di San Carlo: quella per intenderci che si presenta affiancata da due gigantesche colonne coelidi ad imitazione delle nostre Traiana ed Antonina. L'organizzazione di quel museo, che nulla aveva a spartire con la scelta delle opere d'arte presenti in palazzo Braschi, risultò tuttavia per noi stupefacente e rivelatrice di una differente intenzionalità museale, meno impregnata su emozioni estetiche, ma orientata ad una funzione di civico ammaestramento: ciò risultava assolutamente estraneo alla nostra tradizione, sempre piuttosto aulica, sia che si tratti di cultura in generale o di musei in particolare: essa

infatti si rivela sempre destinata alle minoranze dotate di cultura e di gusto, con l' implicita esclusione della massa dei cittadini. Il museo cittadino viennese risultava organizzato non tanto come raccolta di oggetti selezionati per straordinaria qualità artistica o per speciale valore documentario: ma i 'pezzi' erano presentati in funzione dimostrativa di un assunto. Infatti prevalente intendimento del museo risultava essere l' esposizione della storia e dei caratteri della città. In relazione a quella finalità i 'pezzi' presentati, quale ne fosse il valore intrinseco, assolvevano ad una finalità dimostrativa e, quando non esistesse la disponibilità di una testimonianza appropriata, si faceva tranquillamente ricorso a riproduzioni, a plastici o a fotografie. In questa maniera il racconto storico e l' analisi dei caratteri specifici della città risultavano essere i veri protagonisti del museo; di conseguenza questo appariva una istituzione inquadrabile, piuttosto che fra le grandi collezioni d' arte o di storia, fra le istituzioni didattiche e civiche insieme. Un appropriato corredo di scritte introduttive alle diverse sezioni e adeguate didascalie presso ogni oggetto accompagnavano il visitatore attraverso lo svolgimento delle ere e dei fatti, appassionandolo anche con congrue ricostruzioni spettacolarmente concepite di particolari situazioni: la scrupolosa scientificità della narrazione era autenticata anche dal riferimento all' ulteriore disponibilità di oggetti-testimonianza, esuberanti ai fini della narrazione (stampe, pitture, oggetti), ma ordinatamente raccolti nei depositi in modo da renderli facilmente accessibili e consultabili da parte di studiosi interessati agli approfondimenti storici o culturali; risultava così evidente l' abbinamento della scienza alla divulgazione.

Fu quella la mia prima esperienza di un siffatto genere di 'scuola' applicata alla conoscenza di storia e tradizione di una città; un genere di museo misto tra la conservazione di oggetti d' eccezione e l' introduzione dei ragazzi e degli adulti all' apprendimento del proprio passato comunitario. In seguito potei fare esperienza di tante altre variazioni in tema, ottimamente sviluppate: cito i musei cittadini di Copenhagen, di Amsterdam con la sua grande saga

marinara, di Varsavia, allogato in diverse casette della piazza del mercato rinnovata, e tanti altri. Non cito, in questa prospettiva il museo storico parigino 'Carnavalet', nonostante che sia forse il più ricco di pregevoli documentazioni delle varie epoche della città, a partire dalla Lutetia romana per arrivare alla doviziosa esplosione di raffinatezza dell' Ottocento (con la ricostruzione di sale di celebri caffè, con la collezione di insegne di negozi, con la rievocazione dei grandi romanzieri, poeti e pittori dell' impressionismo, con il richiamo delle grandi ore nelle quali la città di impose all' imitazione del mondo....) Esso risulta infatti più imperniato sulla presentazione del bell' oggetto e della singola reliquia affascinante che non impegnato in una fluida narrazione storica. Tale del resto era anche il contenuto del museo londinese finché questo rimase, fino agli anni Settanta, nei locali del palazzo reale di Kensington. Una guida-catalogo di quell' epoca annunciava il prossimo riordino di quei materiali in un nuovo 'London Museum' in corso di costruzione nella City.

E adesso, eccolo -funzionante già da qualche anno- il nuovo ed esemplare museo londinese; è allogato in un nuovo e relativamente basso edificio, insinuato in una sorta di pozzo tra le mastodontiche costruzioni che lo circondano. Si trova in una piccola asola di terreno risparmiato dell' edificazione circostante, in maniera che risulterebbe del tutto sorprendente, se non fosse che in quel terreno è conservato un tratto significativo del London wall, la cinta difensiva della città quadrata che i romani avevano costruito addossandola al corso del fiume. Un percorso pedonale sopraelevato conduce al piano superiore del museo dove si incontrano subito caffetteria e ristorante, oltre ad indicazioni per la nursery in cui appoggiare i bambini piccoli, al locale per l' attivismo dei ragazzi con carte e pastelli a disposizione, la sala di lettura, ambienti per riunioni e per proiezioni e la biblioteca. Il foglietto d' accesso che vi consegnano alla biglietteria vale per ulteriori visite che potrete effettuare nel corso dei tre mesi successivi, così suggerendo l' opportunità di arrivare ad una conoscenza metodica del museo, attraverso l'

approfondimento delle diverse sezioni.

Alcuni ambienti introduttivi sono riservati alla presentazione di esposizioni temporanee dedicate a temi collegati con la storia cittadina. Per esempio, al momento della mia visita, vi era allestita una accuratissima presentazione della moda femminile londinese dell'Ottocento attraverso l'esposizione di pezzi del guardaroba della principessa Carlotta e della regina Vittoria. Abiti sontuosi, dalle preziose rifiniture, scarpe e cappelli, persino biancheria intima percorrono l'intero arco ottocentesco del trionfo femminile nelle arti della seduzione durante quel secolo che ha visto anche la grande avanzata della donna in campo sociale. Attraverso l'esame dei capi di abbigliamento, prelati dalle raccolte della regina Elisabetta, ripercorriamo il periodo forse più esaltante per ricchezza di valori umani, culturali e politici della vicenda della città nell'epoca sfolgorante nella quale essa fu in effetti l'incontrastata capitale mondiale: dalla grande esposizione allo scoppio della prima guerra.

Poi si arriva alle sezioni del vero e proprio museo il cui percorso viene segnato da un lungo filo luminoso al neon che con diversi colori sottolinea i singoli periodi dello svolgimento storico. Colpisce il ricorso multidisciplinare a tutte le risorse più aggiornate dell'arte del raccontare. Qui archeologi, storici, architetti, divulgatori culturali e scenografi hanno operato d'intesa, integrati in gruppi di lavoro che, secondo un copione coerente hanno animato con vive raffigurazioni l'evoluzione della vita comunitaria sul suolo londinese: i reperti archeologici si affiancano a ricostruzioni visive mediante plastici e scenari che, gradualmente con lo scorrere delle ere, si avvalgono di ricostruzioni disegnate, di stampe d'epoca e di fotografie. Anche il suono è messo appropriatamente a profitto con delicate sonorizzazioni, si tratti di musiche di sottofondo o di rumori inerenti alle varie attività descritte o alle scene di vita rievocate. Un gusto sicuro, un senso della misura, una perfetta padronanza della materia da divulgare hanno evitato cadute di qualità e di stile: nessun pasticcio, niente kitsch, anche dove la

spettacolarizzazione è più spinta (vorremmo citare a questo proposito, la scena del grande fuoco, 'il fire', la maggior catastrofe londinese). Un gioco di luci, di movimenti scenici e di sonorizzazioni accompagna l'evocazione pacatamente persuasiva, fatta da una voce narrante. E' davvero esemplare, questa capacità di sorprendere e di conquistare l'attenzione con tutte le risorse dello spettacolo moderno, mantenendo il pieno rispetto per le testimonianze di oggetti e di documenti originali fatti rientrare nel gioco espositivo e in esso integrati.

Il risultato è tale che nessuna categoria di pubblico resta esclusa dalla coinvolgente esposizione di temi, di personaggi, di situazioni: restano incantati i semplici ed i bambini, naturalmente; ma anche le persone acculturate ed esperte possono tranquillamente accettare la divagazione delle animazioni e dei riferimenti visivi; esse trovano poi, in aggiunta, delle testimonianze storiche di primissima qualità o le loro ricostruzioni plastiche, insieme a documenti, o loro riproduzioni, di grande rarità e di non consueto reperimento, oltre ad oggetti di estremo rilievo archeologico od antiquario.

Sarebbe lunghissimo soffermarsi sui contenuti e sottolineare il valore documentario e rievocativo delle tante sezioni che compongono il museo e che svolgono ciascuna il racconto storico, corrispondente a fondamentali periodi cronologici della vicenda cittadina londinese. Così pure risulterebbe troppo lungo voler evidenziare minutamente la qualità dei testi didascalici che risultano ricchi di una sicura valenza culturale e letteraria. Basti accennare al succedersi dei richiami riassuntivi delle diverse epoche, cominciando addirittura dalla iniziale colonizzazione dei terreni acquitrinosi in riva al Tamigi da parte delle tribù primitive qui ricordate attraverso i reperti tratti dalle loro necropoli. Esse ci hanno così lasciato precise tracce dei loro esercizi di caccia e di pesca, delle loro attività di difesa dalla natura, dalle fiere o dalle altre tribù, della loro scoperta della pastorizia e dell'agricoltura, dell'evoluzione dalla grotta alla capanna, in un territorio ben definito con puntuali riferimen-

ti all' odierna topografia londinese.

I dati storici sono esposti senza burbanza professorale, ma con esattezza, convalidati dalla presentazione delle reliquie di quel passato, dai prodotti del primitivo artigianato, dalle referenze antropologiche e antropometriche di quelle popolazioni. Segue la rievocazione della nascita della città romana: qui si susseguono plastici del primitivo insediamento militare e delle sue trasformazioni urbane, oltre che della dimostrazione della tecnica di costruzione di quel ponte sul Tamigi che sta alle origini dell'insediamento dei romani stessi. Testimonianze archeologiche approfondiscono la conoscenza del livello di civiltà portata dalle truppe imperiali nei vari settori della vita. Per testimoniare il comfort raggiunto dalle abitazioni si presenta la ricostruzione in misure reali di una serie di ambienti di una dimora romana, decorati e ammobiliati secondo i modelli forniti dagli scavi di Pompei e integrati dai resti raccolti nella stessa area londinese (i più diversi oggetti lettereschi o di cucina o di rappresentanza). Tutte le manifestazioni della vita romana, dalla nascita alla morte, delle lavorazioni artigianali, delle attività militari, dei mezzi di trasporto, della religiosità, della monetazione e via dicendo sono documentati sempre con diretti riferimenti alle scoperte fatte nell' area londinese e con suggestive animazioni ambientali, certo suggerite dall'esperienza della ricostruzione cinematografica. All' improvviso, quando si è più coinvolti nella rievocazione dell' epoca romana della città, si scoprono delle ampie finestrate rivolte verso il basso: nella loro inquadratura spicca possente, emergendo dal verde di un prato, il ben conservato relitto della cinta muraria (il London wall); esso risulta naturalmente molto valorizzato in quell'emotivo contesto dedicato alla descrizione di un passato che ha fornito sicure basi allo sviluppo successivo della città. E' sottinteso che si intende sottolineare come la fortunata collocazione di essa, foriera di tanti sviluppi, sia stata il risultato più decisivo dell' intuizione strategica avuta da quei mitici romani. Essi erano arrivati nell' isola delle piogge e delle nebbie con la quintessenza degli sviluppi civili elaborati dai

popoli cresciuti sulle calde rive del mediterraneo. Ma ciononostante si profilò una reazione: 'Romani go home'. Infatti con un simpatico anacronismo polemico si conclude la rievocazione della romanità londinese, avversata dalla regina Boadicea e dalle forze autoctone. Ne conseguì l'immersione di tanta civiltà nel buio medievale. Ma anche in questo, alternandosi agli sbarchi dei popoli avventurieri del nord, i biondi vichinghi, e poi a quelli dei normanni, arrivano altri uomini da Roma per fondare le abbazie benedettine, fra le quali spiccherà un giorno la londinese Westminster.

Un ben argomentato discorso occorrerebbe per sintetizzare tutte le sezioni successive, le documentazioni della fioritura abbaziale e degli splendori ecclesiastici, l'epoca delle alluminature dei codici, quella delle corporazioni di mestiere medievali, eppoi le vicende dei re, i fulgori elisabettiani, la rivolta al papa di Roma fino alla grande peste, al fuoco, alla ricostruzione in forme rinascimentali quando ancora una volta dai paesi mediterranei si trasferirono a Londra la sapienza costruttiva romana e i modi di una vita raffinata. Gran spazio occorrerebbe dare alla descrizione delle ottocentesche imprese dello sviluppo urbano, in primo luogo la costruzione della rete metropolitana, dei trasporti (il "tube"), mentre le navi partivano anche dal porto del Tamigi per andare a creare l' impero commerciale dimensionalmente tanto più vasto di quello romano. A quello slancio di un intero paese, mobilitato attorno alla sua capitale, Londra, si deve la nascita del mondo moderno, prodromo del risveglio dei continenti colonizzati e della globalizzazione odierna delle informazioni e dei mercati.

Naturalmente l'avvicinarsi ai tempi moderni ha consentito ai realizzatori del museo di raccogliere una maggior abbondanza di materiali, sempre presentati in forme suggestive e raffinate con bacheche, con ampie vetrine, con l' ambientazione degli oggetti su fondali appropriati. Fra l'altro risultano efficaci alcune ricostruzioni di ambienti della belle époque fino alla prima guerra o degli anni folli del primo dopoguerra: vetrine di negozi, insegne, prodotti caratteristici e dell' artigianato del lusso, espressioni della moda

e del costume, laboratori, macchinari. Particolare attrazione esercitano sul visitatore i richiami ai personaggi caratteristici del costume londinese, a quelli del mondo culturale, del giornalismo, della filantropia, della scienza. Non sono dimenticati i grandi temi sociali della città moderna, evidenziati dallo sviluppo della metropoli: perciò agli scenari della vita mondana e sportiva dell'aristocrazia si giustappongono le documentazioni della vita popolare nelle periferie in crescita: club aristocratici e slums operai. La rivoluzione industriale e l'avvento dei grandi mezzi di comunicazione e di trasporto sono evidenziati nel loro rapporto con la vita della grande città finché si arriva a dare un nuovo senso ed una nuova forma alla vita della metropoli londinese che accorpa i suoi villaggi, i boroughs dispersi, integrandoli in una città unitaria, la quale, tuttavia, rimane pur sempre ritmata dai residui spazi verdi: i terreni di caccia reali.

Lo sviluppo della immensa conurbazione è seguito in ognuno dei filoni che l'hanno promossa: la cultura come la finanza, l'istruzione pubblica come il raffinato artigianato della moda (quello che fece di Londra il vertice dell'eleganza maschile), le grandi esposizioni che costituirono la vetrina dello sviluppo scientifico nel suo divenire, i progressi della tecnologia e le imprese dell'urbanistica. Anche la guerra con le catastrofi dei bombardamenti, da quelli terroristici del 1940 operati da masse di bombardieri a quelli ancor più ciechi e terrificanti portati dai nuovi missili: per lunghissimi mesi, fin quasi alla conclusione del conflitto, essi tennero sotto minaccia un'intera popolazione paraltro organizzata per resistere, psicologicamente e materialmente.

Altro spazio il museo dà alla ricostruzione post-bellica che vede tanta selvaggia trasformazione dei quartieri centrali in termini utilitaristici, ma che conosce anche la creazione delle serene news towns nei dintorni, contestualmente all'avvio di grandiose iniziative di innovazione urbana come il rinnovo dei mercati centrali o quello spettacolare dei quartieri portuali che trova le sue immagini espressive nella torre di Canary Warf e nello sbarramento mobile

del fiume oltre Greenwich. A questo punto, per la verità, il museo travalica il legittimo ruolo rievocativo, prendendo invece ad anticipare, quasi come un corollario del passato, le previste imprese dell'immediato avvenire. Il senso di questa sezione conclusiva, dedicata all'esposizione della realtà virtuale della Londra del duemila, vuol essere un esplicito richiamo alle giovani generazioni, affinché si applichino ad integrare la progettata cornice di meccanica efficienza con una aggiunta di fantasia e di spiritualità: comunque a voler continuare l'opera con il coraggio degli antichi e con una aggiornata intuizione della missione della città.

Coerenti con questa implicita finalità di conquista dei giovani all'orgoglio cittadino sono le iniziative di attività pubblicitica svolte dal Museo: intelligenti pubblicazioni su diversi aspetti dell'esposizione, cicli di conferenze e di proiezioni, visite guidate, suggerimenti di ricerche e di composizioni per i ragazzi allo scopo di sollecitarne una maggior attenzione e una piena comprensione. Ho sott'occhio un fascicoletto che contiene una successione di fumetti riassuntivi dei principali momenti dell'esposizione. Con un appropriato empirismo di richiami e di suggerimenti a ripercorrere mentalmente le lezioni impartite dallo stesso museo nelle sue diverse sezioni, i ragazzi vengono stimolati ad approfondire i concetti fondamentali che possono ricavare dalla lezione della storia della loro città, con un implicito invito a solidarizzare con essa e a sentirla come propria.

Una popolazione come quella romana che, a seguito della sua crescita tumultuaria nell'ultimo secolo, manca di un adeguato spirito di appartenenza a questa collettività urbana, trarrebbe gran vantaggio dalla realizzazione di un siffatto museo. Questo non toglierebbe nulla alla funzione di rappresentanza del Museo di Roma esistente a palazzo Braschi (anche se precluso da troppo tempo alla visita per la necessità di adeguarne le infrastrutture tecniche); anzi quest'ultimo dovrebbe essere arricchito ulteriormente

come raccolta di alte testimonianze della civiltà artistica ed umana dei secoli dal Quattrocento ad oggi; nè questo nuovo museo replicherebbe in alcun modo quello della Civiltà romana, nel suo contenuto di catalogo prezioso delle testimonianze della presenza romana nel mondo antico. L'auspicabile nuovo museo dovrebbe diventare il luogo dell'introduzione alla vita romana per tutta la cittadinanza e in primo luogo per i giovani, funzionando naturalmente anche come un centro di azione culturale. Dovrebbe perciò essere capace di produrre materiali di illustrazione della storia cittadina, incominciando dai pastori vaganti sulle sette colline prima di Romolo per arrivare ai giorni nostri, quando si cominciano ad intuire le linee della futura metropoli, tanto cardine dell'Europa unita, quanto riferimento della comunità dei continenti ravvicinati.

Non mi nascondo le difficoltà di una impresa tanto ambiziosa, la cui realizzazione non dovrebbe sfigurare di fronte a tanti ben riusciti modelli già approntati dalle capitali estere. Ma certo noi disponiamo degli uomini che potrebbero attuarla: esperti delle scienze storiche ed archeologiche, divulgatori, artisti, uomini di spettacolo e scenografi, oltre che animatori dotati della immaginazione indispensabile: personaggi tutti che occorrerebbero per costituire una équipe interdisciplinare tanto complessa. Naturalmente, sarebbe preliminare al progetto concreto la creazione di una struttura architettonica adeguata, secondo le più avvertite conquiste della musealità più avanzata; con esclusione quindi dell'adattamento di una vecchia struttura, per quanto nobile questa potesse essere: a discorso di formula nuova serve un contenitore appositamente concepito. Di seguito, concordato un progetto di massima, si dovrebbe promuovere uno studio articolato delle diverse sezioni, secondo un'idea di realizzazione progressiva, presentando gradualmente al pubblico le parti di volta in volta allestite. Un tale progetto prenderebbe ovviamente del tempo, cominciando dalla elaborazione di uno 'scenario' da sviluppare in una sorta di sceneggiatura, sezione per sezione, ognuna da affidare a gruppi misti di studiosi e di tecnici, secondo competenze e sensibilità comple-

mentari. L'opera troverebbe certamente facilitazione con il ricorso ai suggerimenti dei cataloghi delle tante esposizioni parziali sulla storia e sulla civiltà romana dei diversi secoli, realizzate nell'ultimo cinquantennio (ricordiamo quella sull'Ottocento, ancora nell'anteguerra, e poi quelle sul Seicento e sul Settecento, la mostra belliana del 1963, la indimenticata mostra di arredi sacri e di argenteria, tante mostre di pittura e di architettura, oltre alle ripetute mostre del nostro compianto Massimo Pallottino sull'archeologia della prima Roma arcaica e dell'epoca etrusca.... Aiuto potrebbe venire dall'inserimento nel museo di illustrazioni monografiche di particolari istituzioni e di centri di attività (penso all'Università della Sapienza, a Cinecittà, ad istituzioni musicali, al movimento delle confraternite....). Fondamentale sarebbe non lasciarsi prendere dallo sconforto per le evidenti difficoltà di abordare in termini di divulgazione didascalica un immenso e formidabile tema come Roma, urbe antichissima e città di speranza, elaboratrice di diritto e di richiami alla spiritualità, città di romani e di forestieri, di pellegrini e di innamorati, città di glorie e di miserie, fatta segno di contraddizione nel mondo.

Abbiamo evocato le difficoltà obiettive esistenti così come il tempo occorrente ad una siffatta realizzazione. Occorre aggiungere che occorre anche una discreta disponibilità di fondi economici per finanziare adeguatamente una realizzazione appropriata, realizzata con i materiali giusti e con l'opportuno ricorso alle tecnologie necessarie, oltre tutto costruita per durare come un investimento culturale permanente. Ma queste occorrenze, pur se gravi di per se, non possono costituire un alibi di fronte ad un'impresa indispensabile per connotare la nuova Roma nella piena identità con il suo passato. Allo stesso modo un alibi non debbono fornire i pur esistenti e pesanti problemi di riordinamento che gravano su non poche delle collezioni espositive già esistenti. Nonostante tutto Roma ha necessità di uno strumento siffatto per la formazione dei suoi giovani e per l'informazione degli adulti, oltre che per un idoneo contatto con quella parte del turismo che riesce a sfuggire

alle regole sommarie della massificazione, e che desidera davvero portare a buon fine la grande avventura, propria di ogni esperienza turistica di qualità, consistente nel riuscire a penetrare nello spirito di un paese o di una città. Il nuovo spirito di disponibilità dichiarato dallo Stato nei confronti della sua capitale, così come lo spirito di civismo di enti finanziari ed eventualmente anche di singole personalità che non mancano di disponibilità economiche dovrebbero consentire una tale realizzazione. Del resto pareva irrisolvibile il problema dell' auditorio musicale che pure è stato avviato ad una soddisfacente soluzione.

L'occasione del Giubileo e della confidente attesa del secolo nuovo sarebbe certamente stata appropriata per la presentazione di una struttura museale del genere. Sarebbe occorso metterla sul tappeto tempestivamente. Comunque, per quanto mi riguarda, ho la soddisfazione, benchè amara, di poter rivendicare di aver presentato una proposta simile già alla fine degli anni Sessanta, quando dovetti elaborare in sede comunale, un progetto di celebrazioni del Centenario di Roma capitale (1970). Al centro del previsto 'Quartiere del Centenario', che, costituito di infrastrutture direzionali, avrebbe dovuto sorgere sull' area del campo di Centocelle come dono dello Stato alla sua capitale, avevo proposto che si potesse far sorgere un 'Museo della storia urbana di Roma'. Avevo suggerito anche le grandi linee per la differenziazione dal 'Museo di Roma' di palazzo Braschi, assegnando a quest' ultimo la funzione di centro di rappresentanza comunale, mentre la nuova istituzione sarebbe stata imperniata sulla divulgazione di una serie di contenuti narrativi che coincidevano, almeno per grandi linee, con i fondamentali svolgimenti del museo londinese, a quell' epoca, ancora in gestazione.

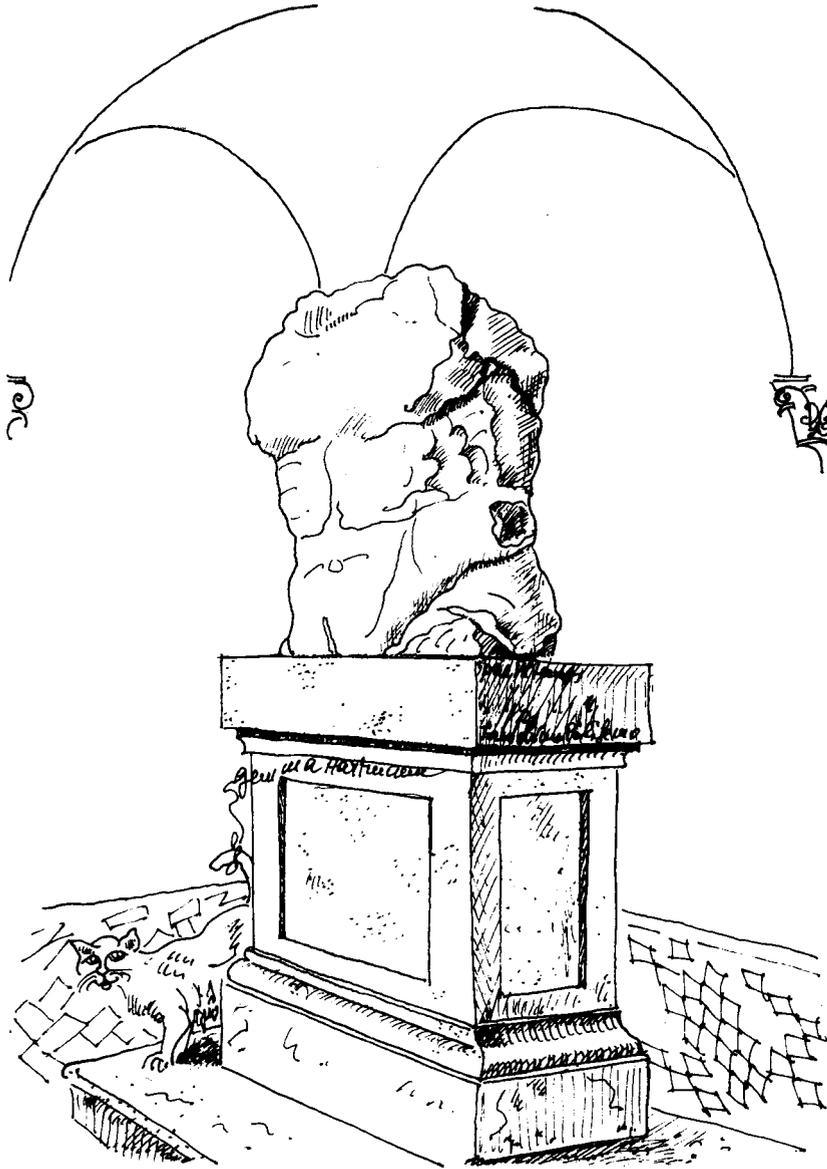
Ma già sarebbe qualcosa se la prossima circostanza del giro di boa del millennio e della riflessione sui valori universali di Roma, evidenziati dal Giubileo, propiziasse una accettazione di principio dell' idea e promuovesse formalmente la messa a fuoco del progetto. Sarebbe molto poter arrivare alla costituzione da parte del

Comune di Roma di un gruppo di lavoro incaricato di dar ordine ad idee e suggerimenti per progettazioni esecutive. Purtroppo esistono precedenti non incoraggianti, come quello della proposta che il Gruppo dei Romanisti, in vista delle manifestazioni per il Duemila, aveva avanzato: cioè l' attuazione di una esposizione su 'Roma del Novecento' che raccontasse alle folle confluenti nella nostra città la trasformazione epocale avvenuta nella città durante l' ultimo secolo. Una idea che non è stata contrastata, a quanto mi risulta, ma che, come a Roma è purtroppo quasi di prammatica, non ha progredito al di là dei compiacimenti di cortesia.

ARMANDO RAVAGLIOLI



Fortune e disgrazie del Card. Maury



Al suo arrivo a Roma nel 1791, l'abate Jean Siffrein Maury, nato nel 1746 dall'unione di un calzolaio con una contadina nello sperduto villaggio di Valréas nel Contado Venassino, aveva più di quarant'anni, ed era impegnato a costruire una nuova fase della sua brillante carriera. Era giunto a piedi a Parigi a vent'anni, senza un soldo, ma sorretto da un ricco corredo di doti personali; la sua capacità di lavoro e la sua memoria ferrea gli avevano fornito una cultura vasta se non profonda, la sua determinazione e la sua spregiudicatezza gli avevano consentito di superare difficoltà e ostacoli, la saldezza dei suoi nervi e la freddezza del suo carattere gli avevano permesso di sfruttare al meglio la vivacità del suo spirito. Gli ci erano voluti dieci anni per catturare l'interesse e la simpatia di uomini potenti e influenti come il discendente di Fénelon conquistato con l'elogio del suo celebre antenato¹, e come l'arcivescovo di Reims, il Card. Charles Antoine de la Roche Aymon²: ma alla

¹ Léon François Ferdinand Salignac de la Mothe de Fénelon (...-1788) fu nominato vescovo di Lombez nel settembre 1771, cfr. EUBEL, VI, p. 269; nello stesso anno Maury compose e stampò il suo *Elogio di Fénelon* per partecipare al concorso di eloquenza bandito dall'Accademia di Francia. Su questo lavoro, e sulle circostanze che determinarono la scelta del tema cfr. A. RICARD, *L'abbé Maury 1746-1791*, Paris, 1888, pp. 58-66; sui benefici che ne derivarono al suo autore, nominato nel 1772 Vicario Generale e poi canonico di Lombez, cfr. A. RICARD, *Correspondance inédite et mémoires diplomatiques du Card. Maury*, vol. I, Paris, 1891, p. XV.

² Charles Antoine de la Roche Aymon reggeva la diocesi di Reims dal 1763; fu creato Cardinale da Clemente XIV il 16 dicembre 1771 e morì a Parigi nel 1777, cfr. EUBEL, VI, pp. 27, 356.

fine era riuscito a passare da un'oscura esistenza di precettore privato e di scrittore di prediche per conto terzi ai gratificanti successori di predicatore ufficiale nei fastosi ambienti della Corte di Versailles³, e di apprezzato oratore in quelli austeri dell'Accademia di Francia, che con grande calore lo accolse fra i suoi Immortali nel 1785.

La furia popolare esplosa il 14 luglio 1789 travolse per sempre quella società dorata; con estrema naturalezza, l'abate Maury trasferì la sua eloquenza ridondante e la sua voce sonora dal pulpito alla tribuna parlamentare. Dalla protezione del vescovo Fénélon aveva ottenuto un canonicato nella sua diocesi di Lombes: in questa veste partecipò agli Stati Generali, dove subito emerse come principale compilatore dei famosi Cahiers, e poi passò all'Assemblea Costituente, dove altrettanto rapidamente si impose come intrepido difensore dei diritti della Chiesa e del trono. Parlò contro la costituzione civile del clero, contro gli assegnati, contro l'annessione del Contado Venassino alla Francia, misurandosi con un avversario del calibro di Mirabeau in una serie di discorsi considerati gli incunaboli dell'eloquenza parlamentare, e si conquistò l'aureola dell'eroe votato al martirio affrontando la furiosa reazione dei giacobini, che al suo paese lo dichiararono traditore della patria e lo giustiziarono in effigie, e a Parigi tentarono anche la sua eliminazione fisica, fermati solo dalla sua presenza di spirito e forse più dalle due pistole estratte rapidamente al momento opportuno⁴.

Era inevitabile che l'eco di queste sue imprese, dilatata attraverso la cassa di risonanza delle gazzette di mezza Europa, rimbal-

³ A Versailles Maury predicò l'Avvento e la Pentecoste del 1774 e la Quaresima dell'anno successivo, cfr. A. RICARD, *Corrèspodance...*, I, cit. pp. XXI-XXII.

⁴ Grazie alla sua presenza di spirito e alla fortuna Maury riuscì a sfuggire due volte alla folla che voleva impiccarlo nel 1791, dopo aver riportato il Re a Parigi; ma su di lui pesava già la proscrizione e una taglia, per chi ne avesse riportato la testa in un caffè parigino, *ibid.*, pp. LI-LVIII.

zasse fino a Roma, affascinando un Pio VI troppo incerto e spaventato per valutare esattamente la reale statura di un uomo che alla forza del suo coraggio non aggiungeva in realtà quella di un'autentica e profonda fede religiosa: un limite e una lacuna già intuiti invece, e denunciati con ironia solo apparentemente leggera, dal buon Luigi XVI, che ai tempi delle prediche di Versailles notava come in esse solo gli argomenti religiosi mancassero a completare il panorama di tutte le scienze umane⁵.

Per papa Braschi, la sola presenza di un simile campione costituiva evidentemente una rassicurante garanzia contro le minacce di una situazione resa più spaventosa dalla sua fluidità. Gli inviti pontifici cominciarono a piovere su Maury nell'agosto 1781 con lettere in cui l'ammirazione sconfinava nell'adulazione, e la preghiera sfiorava la supplica. Il Card. Zelada, Segretario di Stato, parlava del desiderio "bruciante" del Papa di averlo presso di sé, e della sua paterna trepidazione per la sua sorte, e gli prometteva "que nulle part vous serez agréé, chéri, honoré comme ici", quale ovvia e dovuta ricompensa per il coraggio dimostrato e i pericoli corsi; e Maury, dopo aver a lungo esitato tra la prospettiva di riunirsi alla Corte francese emigrata a Coblenza, e quella di trasferirsi a Roma, alla fine decise che il suo dovere gli imponeva di andare a condividere con il Papa i pericoli dell'uragano che si avvicinava⁶.

La città che lo accolse la sera del martedì 6 dicembre 1791⁷ viveva in quel periodo in un clima particolare. Apparentemente, la sua vita scorreva secondo i tranquilli ritmi di sempre, scandita da un calendario liturgico che quasi ogni giorno impegnava una delle sue quattrocento chiese in solenni funzioni, illuminata dallo splen-

⁵ Sulla probabile falsità di questa attribuzione, *ibid.*, p. XXVII.

⁶ Su questi inviti, e sulla decisione di accettarli, *ibid.*, pp. 9-14, e A. RICARD, *L'abbé Maury...*, cit., p. 286.

⁷ La notizia del suo arrivo, dopo un viaggio trionfale da Vienna a Roma attraverso Trento e Bologna, fu registrata dal *Diario di Roma* n. 1768 del 10 dicembre 1791.

dore delle feste mondane, che si dipanavano fra una battuta e un pettegolezzo nella cornice splendida delle ville e dei palazzi (e si pensi a quelle offerte dal marchese Zagnoni nella sua villa fuori Porta Pia, destinata ad ospitare fra qualche anno le bizzarrie di Paolina Bonaparte), ed arricchita dalle tornate di Accademie e Collegi, dove fra un sonetto e un'ode si discutevano erudite questioni su qualche peregrino argomento di letteratura, di archeologia, e perfino di scienze fisiche e naturali. Tuttavia gravava su questa pace una sorta di presentimento per un pericolo oscuro e ancora remoto, che si insinuava per esempio nel saggio offerto dagli allievi del Collegio Clementino il 15 agosto del 1792, dove ben tre ragazzi scelsero di parlare sulle drammatiche condizioni d'Europa e di Francia e sulla spedizione di Guglielmo Ferdinando di Brunswick⁸, e si cercava di esorcizzare con pubbliche preghiere, come quelle indette, a S. Maria della Luce da un sacerdote romano con l'approvazione del Card. Antonelli⁹. Presenze più o meno inquietanti contribuivano a mantenere viva la preoccupazione per la minaccia incombente: dal 21 novembre 1791 scontava una condanna a sette anni di galera tal Ottavio Cappelli da Siena, che spacciandosi per emissario di una misteriosa Società segreta di Avignone "tendente a occulti disegni", dopo una lunga serie di mestieri miserabili, da servitore di piazza a ortolano, da gallinaro a stracciarolo, "all'improvviso era sorto a una magnifica e luminosa condizione"; e dalla fine estate 1792 erano chiusi a Castel S. Angelo il marchese Vivaldi, legato al ricordo sinistro di Cagliostro, e la mistica Suzanne Courcelle Labrousse, profetessa di un nuovo millenarismo di matrice giacobina¹⁰. Negli ambienti

⁸ *Ibid.*, n. 1850 (22 settembre 1792).

⁹ Col permesso del parroco Giacinto Rocca le aveva organizzate il 25 agosto il sacerdote romano Pietro Vincenzo Giannini, *ibid.*, n. 1844, (1 settembre 1792).

¹⁰ *Ibid.*, n. 1766 (3 dic. 1791), n. 1838 (11 agosto 1792) e aggiunta al *Diario* n. 1802 (7 aprile 1792).

più esclusivi della società romana comparivano spesso le due zie di Luigi XVI, M. Adelaide e M. Vittoria, dall'aprile del 1790 ospiti dello splendido Card. de Bernis, Ambasciatore di Francia, nella sua residenza di palazzo De Carolis sul Corso. Le si poteva incontrare alle sue "conversazioni", e a quelle del Card. Zelada, nelle grandi ville romane degli Albani e dei Corsini, dei Medici e dei Ludovisi, mete privilegiate delle loro escursioni da turiste, o devotamente raccolte in preghiera alle solenni funzioni della Cappella Sistina e della Basilica Vaticana, di S. Pietro in Montorio e soprattutto di S. Luigi dei Francesi, con qualche puntata a S. Maria in Vallicella per ascoltare la buona musica dei suoi Oratori¹¹. Dal 1792, la loro funzione di vivente testimonianza del dramma che si stava consumando in Francia cominciò ad essere svolta su scala più ampia, fino a raggiungere anche gli strati infimi della popolazione, dalla turba miserabile e famelica dei preti "refrattari": cacciati in quindici giorni dalla Francia con la legge del 18 agosto 1792, e respinti dagli altri Stati italiani, sciamavano per le vie di Roma in attesa di una sistemazione che l'"Opera pia per l'ospitalità francese" creata apposta per loro da Pio VI sotto la guida di mons. Caleppi, cercava di procurare ricoverandoli soprattutto presso conventi e monasteri dello Stato pontificio. Alla fine del 1792 erano già duemila, mal sopportati dal clero regolare, su cui gravava la maggior parte del peso per il loro mantenimento, e di cui comunque loro stessi non riuscivano ad accettare lo stile di vita, e osteggiati dal clero secolare, cui contendevano accanitamente le intenzioni per le Messe, fonte primaria di sopravvivenza per

¹¹ Sul soggiorno romano di queste due principesse cfr. D. ANGELI, *Storia romana di trent'anni*, Milano, 1931, pp. 210-217; della loro comparsa nelle chiese e nelle ville romane, e perfino negli studi degli artisti più famosi, come l'incisore Volpati visitato nel dicembre 1791, fornisce regolare notizia il *Diario di Roma*. Lasciarono Roma per Albano, prima tappa delle loro peregrinazioni dopo la morte del loro protettore, il 17 luglio 1796, cfr. il *Diario* di F. FORTUNATI in *Bibl. Ap. Vat., Vat. Lat.* 1730, f. 158.

entrambi¹².

Sostanzialmente, anche l'abate Maury rientrava in questa categoria di disperati, poiché anche lui era stato spogliato dei suoi benefici ecclesiastici, ed ora, concluso anche il suo mandato parlamentare, si trovava come loro privo di ogni risorsa; né, tutto sommato, i rischi corsi e le persecuzioni subite in patria potevano considerarsi più terribili, anche se certo apparivano più spettacolari, di quelle sopportate da tanti suoi confratelli più oscuri¹³. A Roma, questa verità fu intuita da molti: e la diversità degli umori nei suoi confronti determinò un'accoglienza dove l'entusiasmo degli inviti papali era fortemente mitigato, se non compromesso, da una robusta corrente di diffidenza e di sospetto.

Il popolo, accorso a vederlo "come se fosse capitata una gran bestia non più veduta", accolse per primo con una salva di fischi la sua comparsa, in posa nella sua carrozza, piantato davanti ad una specie di leggio coperto di libri e di carte: freddo e pronto come sempre, lui mostrò di ignorare quella gazzarra, e proseguì senza scomporsi la sua strada fino al palazzo sotto l'Aracoeli dove risiedeva il Card. Zelada, suo ospite durante tutto questo suo primo soggiorno romano.

Allo stesso modo ignorerà anche il giudizio degli "uomini savii", che lo definirono "un ciarlatano.. persona che si dà vanto di aver fatto grandi cose dovunque è stata, e di poter accomodar

¹² Sulla condizione del clero emigrato a Roma cfr. M. TOSTI, *Gli atleti della fede: emigrazione e controrivoluzione nello Stato della Chiesa*, in: *La chiesa italiana e la rivoluzione francese*, Bologna, 1990, pp. 233-284. Un accenno al problema in una lettera di G. Marini del 21 dic. 1791 cit. da I. POLVERINI FOSI, "Siam sempre sossopra...", in: *Arch. della Soc. romana di st. patria* vol. 115 (1992), p. 202.

¹³ Lo stesso Maury potrà vantare fra poco nella sua stessa famiglia due vittime del furore giacobino: un fratello prete, l'ab. Fedele, e un altro fratello Jean Pierre, negoziante di legnami, giustiziati rispettivamente ad Avignone e ad Orange il 13 marzo e il 10 luglio 1794, cfr. A. RICARD., *Corrèspondance...*, I, cit. p. 155.

tutto"¹⁴.

Tutto sommato, questa diffusa ostilità non poteva disturbarlo, dal momento che poteva contare sull'adorazione incondizionata di Pio VI, innamorato di lui specialmente dopo che, nel loro primo incontro, Maury gli ebbe fatto credere, contro ogni evidenza, di "averlo trovato così istruito nelle cose di Francia come niuno nel Regno stesso". Il suo ritratto era esposto in tutti i salotti romani e perfino nello studio privato del Papa, e una vera e propria folla ne spiava le uscite e lo accompagnava nel suo cammino; per essergli presentati, in molti assediavano di richieste un oscuro Auditore rotale che si chiamava Ercole Consalvi, e che nel salotto delle Madame di Francia aveva stretto con lui un'amicizia destinata a durare anche nella disgrazia. A nessun privato erano mai stati riservati onori così speciali¹⁵.

Questo strepitoso successo non avrebbe costituito un gran danno, se si fosse limitato a provocare qualche eccessiva libertà nel vestire (che pure suscitò qualche critica), o qualche atteggiamento inutilmente protettivo nei confronti di persone già abbastanza note nella società elegante del tempo per sentirne un reale bisogno, o perfino a solleticare la sua vanità, legittimandone l'aspirazione al titolo di Cicerone cristiano "dans un déluge de sonetti", mediante qualche predica a S. Luigi dei Francesi.

Per cavarsi la voglia di far conoscere ai Romani le sue doti di predicatore, già tanto apprezzate dal pubblico francese, gli bastò approfittare della cerimonia di insediamento nel suo titolo di Trinità dei Monti, dove il 13 settembre 1794 gratificò gli invitati con una "dotta e zelante allocuzione in lingua francese" che il suo connazionale abate Daurimbeau s'incaricò di tradurre in italiano, e che fu poi stampata, e distribuita da Bouchard e Gravier libraii al

¹⁴ Cfr. la lettera di G. Marini del 7 dic. 1791 in I. POLVERINI FOSI, *op. loc. cit.* Altri particolari su questa prima accoglienza romana in A. RICARD, *Corrèspondance...*, I, cit., p. 18.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 20-21, e A. RICARD, *L'abbé Maury...*, cit. p. 285. Sulla sua prima udienza pontificia cfr. I. POLVERINI FOSI, *op. loc. cit.*

Corso¹⁶; ma conseguenze ben più gravi derivarono dalla sua sterminata fiducia nelle proprie capacità, che d'altronde il Papa mostrava di apprezzare senza riserve, rivolgendosi a lui per lumi e consiglio a proposito delle delicatissime questioni in quel momento sul tappeto.

La reale portata della sua influenza su papa Braschi poté misurarsi a proposito della più complessa e delicata di tutte, relativa alla condotta della S. Sede nei confronti del clero "giurato" di Francia: tra l'irruenza tribunizia, intemperante e intransigente di Maury, e la felpata cautela proposta da una vecchia volpe esperta nella navigazione nelle acque infide della diplomazia internazionale come il Card. de Bernis, che, sempre più emarginato dalla ingombrante presenza dell'abate, e dalla perdita della sua veste ufficiale di ambasciatore del nuovo governo repubblicano, invano predicava che ai tuoni non seguissero i fulmini, e che si evitassero soluzioni senza possibilità di ritorno, Pio VI scelse la via indicata dal primo: sul clero "giurato" si rovesciò la scomunica decisa da una Congregazione Cardinalizia il 19 gennaio 1792, e promulgata con una bolla di cui si disse che Maury stesso fosse stato l'autore, e che doveva rivelarsi gravida di così rovinose conseguenze per il clero francese¹⁷.

Pochi mesi dopo, nel maggio di quell'anno, non si sa se per allontanarlo da Roma dopo un'impresa di cui cominciavano a manifestarsi i danni, o al contrario in ricompensa di essa, Maury, neo-vescovo di Nicea, partiva in gran pompa da Roma come rappresentante ufficiale di Pio VI alla Dieta riunita a Francoforte per eleggere Francesco II come successore di Leopoldo II Re dei Romani, con un viatico di 60000 scudi, tutti spesi nell'allestimento

¹⁶ Cfr. *Diario di Roma*, nn. 2058, 2064 (20 sett., 11 ottobre 1794). Sul complesso di questi atteggiamenti cfr. D. ANGELI, *cit.*, e A. RICARD, *Corrèspondance...*, vol. I, *cit.*, pp. 22, 132.

¹⁷ Sulla funzione svolta da Maury in questa vicenda, e sul giudizio dei contemporanei, *ibid.*, pp. 95-98.

di equipaggi e livree per le quaranta persone del suo seguito¹⁸; e nonostante anche questa volta "non avesse fatto buona figura diplomatica" secondo il lapidario giudizio di Gaetano Moroni, al suo ritorno trovò ad attenderlo il tangibile segno della riconoscenza pontificia, sotto forma di una carrozza a due cavalli inviata direttamente da Pio VI alla sua solita residenza aracelitana¹⁹.

Nel febbraio 1794 venne anche la porpora, già promessa nel 1791 come Cardinale riservato in petto al posto del "giurato" Carlo Stefano Loménie de Brienne, e richiesta per lui ufficialmente dal card. de Bernis a nome e per ordine del Conte di Provenza, pretendente al trono di Francia e futuro Luigi XVIII²⁰; e con la porpora, e il titolo cardinalizio di Trinità dei Monti, anche il trasferimento alla diocesi di Montefiascone e Corneto, vacante per la morte del Card. Giuseppe Garampi di cui, a ulteriore prova della generosità e stima pontificia, Maury ereditò anche l'anello e la croce pettorale, dono prezioso dell'Imperatore al dottissimo porporato, residente alla Corte di Vienna al momento della sua investitura, e da quest'ultimo legata al Papa dopo la propria morte²¹. Lui,

¹⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹⁹ Il suo ritorno, "dopo aver lodevolmente adempito la sua commissione", è registrato per la sera del sabato 22 settembre dal *Diario di Roma* n. 1852 (29 sett. 1792); il dono pontificio gli fu recapitato il lunedì seguente, *ibid.* L'opposto giudizio in G. MORONI, *Diz.*..., vol. XLIV, p. 17.

²⁰ Su questa richiesta, e sull'assegnazione del titolo cardinalizio, cfr., A. RICARD, *Corrèspondance...*, vol. I, *cit.*, p. 141, e EUBEL, VI, p. 38; la notizia fu inserita anche nel *Diario di Roma* n. 1994 dell'8 febbraio 1794. Sulla sua nomina in pectore al posto del Loménie de Brienne dimissionario dal marzo (EUBEL, VI, p. 36), e sul suo valore di ricompensa per la battaglia condotta contro l'annessione del Contado Venassino, cfr. A. RICARD, *Corrèspondance...* vol. I, *cit.* pp. 7, 20, e I. POLVERINI FOSI, *cit.*, p. 201.

²¹ Cfr. A. RICARD, *Corrèspondance...*, I, *cit.*, p. 141. Secondo G. MORONI, *Diz.*..., vol. XXXVIII, p. 170, la croce e l'anello avrebbero fatto parte dei doni presentati a Maury al suo ritorno da Francoforte. Pio VI avrebbe anche voluto sollevarlo della spesa che la nomina comporta-

Maury, ricambiò, secondo la tradizione, con doni altrettanto splendidi, puntualmente descritti dal Diario di Roma: “alla Santità di N. S. un bellissimo orologio da tavolino lavorato a tutta perfezione ed un quadro di raro pennello con vaga cornice dorata... al Card. [Romualdo] Braschi... una gran lucerna d’argento a quattro lumi di bellissimo lavoro, due vasi d’argento che movendosi diverse viti diventano due cioccolattiere, e al... Duca [Luigi] Braschi un camino di marmo lavorato a mosaico assai stimato tanto per il disegno che per la vaghezza, un orologio da collocarsi sopra il ripiano di detto camino con cassa formata dello stesso mosaico, e due superbi vasi etruschi da collocarsi ai due lati di detto orologio²².”

La sua assunzione alla porpora dispiacque a molti: irritò il governo francese, che la incluse tra gli affronti di cui chieder conto a tempo opportuno, insieme alla morte di Basseville e al proprio mancato riconoscimento²³; e non piacque a Pasquino, che già nel 1791 aveva avanzato la propria candidatura al posto del decaduto Loménie perché i propri titoli non gli apparivano minori di quelli del promovendo Maury, di sicuro pari a lui quanto a modestia di natali, e in più decisamente intinto della nuova filosofia, e falsamente impegnato nella difesa di una religione di cui sosteneva gli abusi e non lo spirito per interesse piuttosto che per zelo. Ora, di fronte al fatto compiuto, Pasquino ribadì il suo dissenso sentenziando essere il francese “volpe raminga e malsicura”²⁴; e mai giu-

va, valutata a circa 100000 scudi, ma Maury rifiutò l’offerta, cfr. A. RICARD, *Corrèspondance...* I, cit., p. 171.

²² Cfr. *Diario di Roma* n. 2002 (8 marzo 1794), e D. SILVAGNI, *La società e la Corte di Roma...*, vol. II, Napoli, 1967, p. 135, che indica l’autore del dipinto in Nicolas Poussin “che il Cardinale metteva al pari di un Raffaello”.

²³ Cfr. G. MORONI, *Diz...*, LIX, p. 45.

²⁴ La prima di queste pasquinate è registrata solo da A. RICARD, *Corrèspondance...*, I, cit., p. 139; l’altra, notissima, inserita nel componimento sui dieci Cardinali creati il 21 febbraio 1794, non sfuggì al male-

dizio risultò più esatto, oltre che sorprendentemente acuto, soprattutto se confrontato all’epoca della sua formulazione.

Prima dell’avvento della Repubblica giacobina, Maury riuscì ancora a ricavare dalla benevolenza di Pio VI un buon posto per il fratello sacerdote, che lo aveva raggiunto a Roma nel 1795 e che fu nominato Vicario Generale della diocesi di Montefiascone²⁵; poi fu la fuga precipitosa davanti ai dragoni del gen. Berthier mandati ad arrestarlo nel palazzo vescovile, e il lungo vagabondaggio alla ricerca di un rifugio sicuro dalla Toscana, subito abbandonata su precisa richiesta del Granduca, fino a Venezia, dove comparve il 17 aprile 1798 travestito da vetturino di passaggio per Vienna, sua meta definitiva una volta declinato l’invito di Paolo I di Russia. In queste angustie, il conte di Provenza lo confortava auspicando per lui la tiara, quale degno premio al suo coraggio e alla sua fedeltà; ma Pasquino non si lasciò sfuggire l’occasione per imbastire l’ennesima malignità a proposito del suo travestimento: “... ma se in vita sua mai/Maury fu travestito/fu solo, a mio parere/, da Cardinale, e non da carrettiere”²⁶.

Da Cardinale ricomparve comunque a Venezia, frequentandone i salotti, soprattutto quella di Isabella Teotochi, destinata a diventare famosa come contessa Albrizzi, in attesa di entrare nel Conclave che doveva riunirsi a S. Giorgio Maggiore per eleggere il successore di Pio VI, e dove egli si convinse di aver svolto una funzione determinante nella sua veste, puramente onorifica, di rappresentan-

vo Card. Bartolomeo Pacca, che malignamente l’aggiunse nei cenni dedicati al Maury nella sua *Relazione del viaggio di Pio VII a Genova nella primavera del 1815*, Modena, 1830, p. 59.

²⁵ Si trattava del fratello Pietro, su cui cfr. A. RICARD, *Corrèspondance...*, I, cit., pp. 122, 163.

²⁶ L’augurio del conte di Provenza è contenuto in una lettera inviata a Maury il 12 agosto 1798, *ibid.*, p. 187; la pasquinata in D. SILVAGNI, *op. cit.*, vol. I, p. 377, cfr. anche M. DELL’ARCO, *Pasquino e le pasquinate*, Milano, 1957, p. 230.

te della Francia, conferitagli da Luigi di Borbone; e non si accorse di quanto abilmente il suo amico Consalvi si fosse servito di lui attraverso il suo conclavista romano, profondo conoscitore dell'ambiente e degli uomini per esperienza diretta e per tradizione familiare, per far riuscire su tutti gli altri il proprio candidato Chiaramonti, facendo convergere su di lui i sei indispensabili voti di cui Maury disponeva²⁷. Continuava ad illudersi, e ad illudere il suo protettore e signore in esilio a Mittau, che Pio VII, "qui a toujours été de mes amis depuis mon arrivée en Italie", gli avrebbe mantenuto il favore e la stima già goduti con Papa Braschi: ma il clima era cambiato.

Tramontati i furori rivoluzionari, anche l'estremismo di segno contrario perdeva il suo spazio e la sua giustificazione. I giacobini erano diventati per Bonaparte "canaille", che egli si accingeva a schiacciare in nome di una politica di conciliazione che avrebbe legittimato la sua posizione di fronte all'Europa, e cui anche la S. Sede finì per accostarsi gradatamente, di pari passo con l'ascesa ormai inarrestabile dell'astro napoleonico.

Riuscì ancora a Maury, all'indomani del Conclave, sistemare il suo omonimo nipote in un canonicato vacante a S. Pietro²⁸; ma l'esigenza di non urtare la suscettibilità francese nella delicatissima fase di avvio delle trattative per il Concordato, aperta nel giugno del 1800, determinò l'inevitabile raffreddarsi delle simpatie nei suoi confronti. Né i concreti segnali di questo cambiamento tarda-

²⁷ Questa versione è fornita da D. SILVAGNI, *cit.*, vol. II, *cit.* pp. 283-293; di segno opposto quella ricostruita da A. RICARD, *Correspondance...*, I, *cit.*, pp. 311-373 sulla scorta delle lettere inviate da Maury alla Corte francese a Mittau, e cui sembra accostarsi anche A. F. ARTAUD, *Storia di Pio VII*, II ed., vol. I, Milano, 1835, p. 67.

²⁸ Maury aveva curato personalmente l'educazione di questo nipote ex fratre, chiamato da Valréas a Parigi, e poi a Roma nel 1795, cfr. A. RICARD, *Correspondance...*, vol. I, *cit.*, pp. 47, 373. La sistemazione promessagli allora da Pio VI si trasformò nel canonicato vaticano concesso da Pio VII nei primi mesi del 1800, *ibid.*, p. 376.

rono a manifestarsi. Svanì nel nulla il progetto, forse più vagheggiato che effettivamente realizzabile, di un suo trasferimento dalla ricca diocesi di Fermo²⁹; allo stesso modo sfumò per il nipote, nel corso del 1802, la carica di Auditore rotale per la Francia³⁰, perché la nuova situazione politica impedì al Borbone di mantenere l'impegno già assunto con lo zio di presentarne ufficialmente la candidatura; ma già sul finire del 1800 era tramontata per Maury anche la speranza di essere investito dell'amministrazione degli stabilimenti francesi, di cui peraltro avrebbe dovuto legittimamente occuparsi da quando, nell'aprile 1800, era riuscito ad ottenere dal Borbone il titolo di suo rappresentante presso la S. Sede. Maury si era disperatamente battuto per raggiungerla, consapevole del suo significato di riconoscimento ufficiale della propria posizione, e a questo scopo aveva inviato a Mittau una serie di drammatiche descrizioni del doloroso abbandono in cui la irresponsabile amministrazione del Card. de Bernis e del suo rappresentante Lestouche, tuttora in carica, avevano ridotto S. Luigi dei Francesi e palazzo Salviati, già sede dell'Accademia di Francia, e dove ora risiedevano indisturbati i Napoletani; tanto più bruciante perciò dovette apparirgli la sconfitta quando, prima ancora che il Card. Zelada morisse, il 29 dicembre 1801, a quel posto venne nominato a sor-

²⁹ La diocesi di Fermo, considerata una delle più ricche dello Stato pontificio con le sue 70000 lire di rendita annua, rimase invece a mons. Andrea Minnucci, cui era stata assegnata nel 1779 e che la tenne fino alla morte, nel 1803, cfr. EUBEL, VI, p. 216, e VII, p. 195.

³⁰ Il disegno di ottenere per il nipote questa ulteriore promozione fu concepito da Maury quando per il titolare della carica, Alphonse Hubert Lattier de Bayane (1739-1815) si profilò la promozione al Cardinalato, raggiunto infatti nell'agosto 1802, cfr. EUBEL, VII, 9; venti giorni dopo, il 28 agosto, il posto, richiesto anche da Napoleone per un nipote del Card. de Bernis, fu assegnato invece ad un abate di Clermont-St. Jean, molto legato agli ambienti della Legazione francese a Roma. Sulle fasi di questa vicenda cfr. A. RICARD, *Correspondance...*, I, *cit.*, pp. 105, 188, 243.

presa l'ottantenne Card. Francesco Laurenzana³¹. Invano fonti autorevoli come il suo amico Consalvi gli fecero osservare che l'età avanzata del porporato rendeva la sua nomina chiaramente provvisoria, e non preclusiva perciò della realizzazione delle sue aspettative, perché l'attesa, cui peraltro anche Luigi di Borbone lo esortava³², accettabile per un monarca e per un Papa, costituiva invece un peso intollerabile per lui, obbligato per nascita e condizione a consolidare in fretta una fortuna appena avviata. Tutta la vicenda costituì il primo segnale di una realtà che apparve ben presto chiara ai suoi occhi: l'autorità e l'influenza del Pretendente al trono di Francia andava inesorabilmente affievolendosi di pari passo con il progressivo affermarsi delle fortune dei suoi nemici.

La reale misura del suo progressivo isolamento gli venne fornita dalla sistematica frustrazione di tutti i suoi tentativi di penetrare il mistero intorno alle trattative per il nuovo Concordato, cui lavoravano in gran segreto mons. Spina e il p. Caselli, Generale dei Serviti; cosicché il suo estremo tentativo di costringere il Papa ad onorare i suoi impegni nei confronti suoi e del suo Sovrano, che prima o poi sarebbe tornato a chiedergliene conto, ma che per il momento era ridotto a vagare anche lui per l'Europa, una volta perduto il rifugio di Mittau e la protezione di Paolo I di Russia, appare tanto più patetico quanto più nelle sue intenzioni avrebbe dovuto suonare minaccioso³³. L'ordine di ritirarsi nella sua diocesi, impartito da Bonaparte in persona come condizione irrinunciabile per l'avvio di buoni rapporti con la S. Sede, trasmesso da Cacault al Card. Giuseppe Doria Segretario di Stato il 18 aprile

³¹ Sulle vicende di questa nomina *ibid.*, I, p. 417, e II, pp. 41-53 *passim*, 105.

³² Di fronte al ripetersi dei suoi insuccessi presso il Papa, il Borbone impose il silenzio a Maury, comunicandogli il 7 novembre 1801 che ogni richiesta a suo nome "doit dormir, comme le reste" *ibid.*, vol. I, p. 188.

³³ Maury fornì il resoconto di questa udienza in una lunga missiva in cifra inviata al Borbone il 28 febbraio 1802, *ibid.*, II, pp. 100-107.

1801, e subito accolto da Pio VII, venne opportunamente a liberare i rappresentanti francesi di un personaggio invisibile per i suoi trascorsi parlamentari, e a sollevare Pio VII dalla petulanza delle sue richieste³⁴.

La sua nuova condizione di martire di una causa sempre più manifestamente perduta non bastava a soddisfare il protagonismo del Cardinale, che, relegato nella solitudine di Montefiascone, diffidato "à écrire à qui que ce soit sur les affaires politiques", e ridotto a mendicare un permesso per un soggiorno di quindici giorni a Roma³⁵, maturò la decisione di cambiare bandiera, passando a un avversario che in fondo mostrava di aver abbracciato quegli ideali di assolutismo cui Maury si era sempre ispirato nella sua lotta contro la rivoluzione.

L'operazione avvenne rapidamente. Cominciò alla fine del 1803, quando Maury cedette "avec la plus déchirante répugnance" all'ordine di inviare al nuovo padrone gli auguri tradizionali, impartito dal Cardinal Decano a tutti i membri del Sacro Collegio; proseguì pochi mesi dopo, con una lettera inviata il 21 febbraio 1804 al suo regale corrispondente a Varsavia per informarlo che oramai, "dans sa triste position" ogni possibilità di essergli utile gli era preclusa, e che, abbandonata la lotta, si sarebbe dedicato solo "à son métier" di pastore d'anime; si concluse pochi mesi dopo, con la mancata risposta alla lettera del Borbone che gli chiedeva di presentare a Pio VII le proprie riflessioni sulla corona

³⁴ *Ibid.*, pp. 145-147, e F. ARTAUD, vol. I, *cit.*, pp. 108-113, che sottolinea come la notoria antipatia del Card. Doria nei suoi confronti sia stata determinante nel definitivo allontanamento di Maury da Roma. La sua testimonianza appare particolarmente preziosa perché l'Artaud svolgeva in quel periodo mansioni di segretario presso Cacault, che lo incaricò di seguire personalmente tutta la vicenda.

³⁵ Su questo permesso, chiesto per affari privati e negato da Pio VII, cfr. A. RICARD, *Correspondance...*, II, *cit.*, p. 250; in realtà pare che l'unico scopo di queste sue gite a Roma abbia riguardato l'acquisto di libri, cfr. F. ARTAUD, vol. I, *cit.*, p. 112.

imperiale offerta a Napoleone dal Senato consulto del 18 maggio 1804.

Nell'agosto di quell'anno Maury scrisse invece a Bonaparte per complimentarsi dell'avvenuta incoronazione, gradita al suo cuore di monarchico e di francese; poi accettò d'incontrarlo a Genova il 4 luglio 1805, di ritorno dalla cerimonia che lo aveva incoronato Re d'Italia, e infine si decise a trasferirsi a Parigi nell'aprile dell'anno successivo, subito gratificato dalla riammissione all'Accademia di Francia, che lo aveva espulso nel 1803, e dal pingue incarico di primo elemosiniere del principe Girolamo³⁶. In prospettiva, si profilava la speranza di tornare a Roma come ambasciatore. "Si je reste en France, ce sera pour notre plus grand bien à tous", scriveva al nipote, che insoddisfatto della sua esistenza romana insisteva per essere richiamato anche lui a Parigi³⁷. Intanto, più o meno consapevolmente, si legava al destino di Napoleone, e più o meno volontariamente si prestava a realizzarne i progetti. Collaborò alla soppressione di alcune diocesi dello Stato Pontificio, sottoscrisse, insieme ai vescovi di Tours e di Parma, il verbale della Commissione ecclesiastica che legittimava il divorzio dell'Imperatore, e intervenne al suo matrimonio il 2 aprile del 1810; indisse pubbliche preghiere per la gravidanza di Maria Luisa nel novembre del 1810, e per la nascita del Re di Roma nel giugno 1811, per le vittorie della Moscovia e di Dresda il 30 settembre 1812 e il 19 settembre del 1813; ma soprattutto, accettò il vescovato di Parigi³⁸, lo mantenne nonostante i brevi papali del 5 e 10 novembre 1810 che ne sconfessavano l'attività³⁹, e, colpa ancor più

³⁶ Quell'incarico rendeva infatti 12000 franchi annui, da aggiungere ai 3000 dell'appannaggio cardinalizio, cfr. A. RICARD, *Correspondance...* II, cit., p. 347.

³⁷ Il nipote di Maury risiedeva a palazzo allora Guglielmi, poi Baleani, insieme con la sorella Maria Modesta, mentre altre due nipoti, Pauline e Fanny, avevano seguito il Cardinale a Parigi, *ibid.*, p. 327.

³⁸ La candidatura di Maury alla diocesi parigina pare sia stata suggerita, più per caso che intenzionalmente, dalla battuta ("plutôt mourir") con

grave, fornì a Napoleone gli strumenti canonicamente validi a legittimare le nomine dei vescovi, prestandosi a redigere per lui il parere del Capitolo di Parigi; pare perfino che abbia contribuito all'arresto del suo gran Vicario Paolo D'Astros, che ne aveva sollecitato la convocazione per porre l'Imperatore di fronte alle sue responsabilità⁴⁰. Pareva che avesse dimenticato che nessuno risorge più rapidamente dei sovrani legittimi, secondo l'assioma su cui lui stesso aveva invitato Pio VII a riflettere, al tempo della sua battaglia per la mancata nomina di amministratore degli stabilimenti francesi nel 1801, e che d'altronde avrà modo di verificare personalmente, pagando un prezzo altissimo per i propri errori.

Nella reazione che si scatenò al ritorno di Pio VII contro chiunque, laico od ecclesiastico, fosse compromesso con i francesi, e che trovò nel Card. Rivarola il suo regista intransigente e rigoroso, tra tumulti di piazza contro le sedi del passato governo, con qualche morto davanti a quella dei Tribunali a piazza Madama, e

cui il Card. Fesch si sottrasse all'incarico, e dal gioco di parole (*mourir*-Maury) che ne derivò, *ibid.*, p. 188. Il suo nome non figura nell'elenco ufficiale dei vescovi di Parigi stabilito da EUBEL, VII, p. 299, ma MICHAUD, *Biogr. universelle...*, t. XXVII, p. 329, e G. MORONI, *Diz...*, XLIV, p. 18, indicano concordemente la data del 14 ottobre 1810. In realtà il Capitolo di Parigi lo nominò l'1 Febbraio 1809; il 14 ottobre dell'anno successivo Maury comunicò la sua investitura a Pio VII con una lettera in cui cercava di giustificare la propria condotta, cfr. A. RICARD, vol. II, cit., pp. 391-392.

³⁹ *Ibid.*, pp. 394, 401. Maury negò sempre di aver ricevuto il primo di essi, ed effettivamente pare che la polizia abbia cercato con ogni mezzo di intercettarli, *ibid.*, p. 397, cfr. anche MICHAUD, *Biogr...*, cit.

⁴⁰ Per la sua opposizione a Bonaparte Paolo d'Astros (...-1851) fu deportato a Vincennes l'1 gennaio 1811; pare che per evitare eventuali paventate reazioni al suo arresto Maury ne abbia favorito la segretezza mettendo a disposizione la propria carrozza, *ibid.*, e A. RICARD, *Correspondance...*, II, cit., p. 402 cfr. anche F. ARTAUD, II, cit., pp. 176-180. Paolo D'Astros divenne vescovo di Baionne nel 1820, poi di Tolosa nel 1830, e infine Cardinale nel 1850, cfr. EUBEL, VIII, 10, 103, 367.

aggressioni ai beni di privati cittadini come il cappellaio Mazzoleni, implicato nella famosa scalata al Quirinale del luglio 1808⁴¹, il Cardinale divenne privilegiato bersaglio dell'astio maturato in tanti anni d'esilio dagli ecclesiastici deportati qua e là per l'Europa contro i loro confratelli giurati, e che ora la gerarchia ecclesiastica irresponsabilmente fomentava, piuttosto che mitigare. Contro Maury saliva adesso l'ostilità del Sacro Collegio, manovrato dal Card. Pacca, e l'odio, altrettanto implacabile, dell'antico conte di Provenza, che ora si chiamava Luigi XVIII, e che non gli perdonava di averlo abbandonato nel momento più triste della sua odissea.

Le tappe che scandirono il suo declino cominciarono dal suo Capitolo di Parigi, che lo escluse dalle funzioni pubbliche in Cattedrale temendo la sua ennesima resurrezione; poi venne il bando dalla Francia, emanato contro di lui l'11 maggio 1814, e la proibizione di rientrare nella sua diocesi, affidata il 3 maggio al vescovo di Cervia, mons. Bonaventura Gazzola⁴². Roma, cornice splendida del suo successo, e da allora sempre vagheggiata nel suo desiderio, gli si offrì come estremo rifugio, al pari di tanti illustri diseredati ridotti come lui senza casa né patria, e lo accolse infatti, il 19 giugno, ma tra l'indifferenza e il sospetto di un clima e di un ambiente profondamente cambiati. Scomparsi gli amici di un tempo, dall'Albani al Bellisomi, dallo Zelada al Borgia, lontano Consalvi, impegnato nelle discussioni viennesi, le "persone zelanti" non si limitarono a precludergli l'accesso al Vaticano e al Papa,

⁴¹ Sul clima instaurato a Roma dal proclama emanato da Cesena il 4 maggio 1814, e sui tumulti che ne derivarono cfr. D. SILVAGNI, *vol. II*, cit., pp. 517-518.

⁴² Cfr. A. RICARD, *Corrèspodance...*, II, cit., pop. 439, 488, 497, e F. ARTAUD, II, cit., p. 320. Mons. Bonaventura Gazzola OFM (...-1832) era vescovo di Cervia dal 1795, e solo nel 1820 passerà definitivamente a Montefiascone; Leone XII lo nominerà anche Cardinale del titolo di S. Bartolomeo nel 1824, cfr. EUBEL, VI, p. 160, e VII, pp. 18, 146.

ma reclamarono "che non si lasciasse impunita la temeraria e scismatica condotta del detto Cardinale, e che si desse un esempio di severo castigo anche su personaggio eminente per terrore degli inferiori Ecclesiastici"; né il suo nuovo stile di vita, tutto ispirato alle pratiche devozionali e alle meditazioni solitarie fra le rovine del Colosseo⁴³, così diverso da quello di un tempo, risultò abbastanza convincente per placarne l'animosità.

Solo la mitezza di Pio VII, che pure avrebbe avuto tanti motivi di lamentarsi di lui⁴⁴, si frapponeva al "severo castigo" invocato dal Card. Pacca, che intanto andava raccogliendo le carte per istruire un processo anch'esso ritardato dalla benevolenza papale; ma quando la ricomparsa di Napoleone in Francia, e l'invasione murattiana dello Stato Pontificio ebbero fatto rinascere le antiche paure, e posto Pio VII sulla via di Genova, riuscì facile al terribile Card. Rivarola, e ai suoi colleghi della Giunta di Governo rimasta a Roma, convincerlo del pericolo costituito da un Maury liberamente circolante per la città a predicare contro il Papa, e in procinto di tornare in Francia. Per bloccare i progetti e l'attività, sarebbe bastato relegarlo, "senza strepito e cicalaccio", in qualche convento, come il Card. Pacca si vanta di aver suggerito alla Giunta romana; invece, il 15 maggio 1815, si aprì per il Cardinale la cella

⁴³ Ancora nel sec. XIX i Cardinali solevano recarsi a passeggiare lontano dall'abitato, scegliendo preferibilmente come loro meta la via Appia e la zona delle Tre Fontane, perché il centro cittadino era loro precluso per questo scopo, cfr. D. GUIBERT, *Rome au XX siècle*, Paris, s.d., p. 74, e H. DES HOUX (pseud. di D. Durand-Morimbeau), *Souvenirs d'un journaliste à Rome*, Paris, 1886, p. 62.

⁴⁴ Fra le tante iniziative assunte ai tempi della sua incondizionata adesione a Bonaparte e all'Impero, Maury si era anche adoperato per indurre il Papa a riconoscere la validità del Concordato concluso nel 1813 con tale insistenza, che Pio VII aveva finito per cacciarlo "dispettosamente" dal proprio studio, cfr. B. PACCA, *Relazione del viaggio di Pio VII a Genova nella primavera del 1815*, Modena, 1834, p. 61 e A. RICARD, *Corrèspodance...* II, cit., p. 433.

di Castel S. Angelo già occupata da Cagliostro, e che egli divise con Camillo Borgia, avventuroso nipote del Card. Stefano, anche lui reliquia illustre e notissima del passato regime⁴⁵.

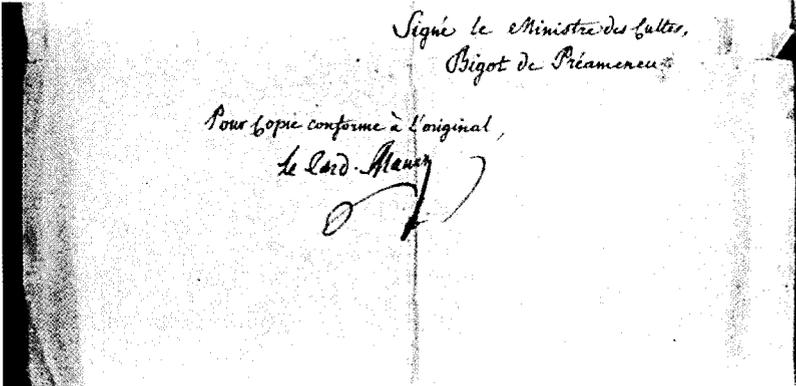
Ne uscì, malato e provatissimo, più di tre mesi dopo, grazie al provvido intervento del suo amico Consalvi appena rientrato dal Congresso di Vienna. Si confinò volontariamente fra i Teatini di S. Silvestro a Montecavallo per concentrarsi su un memoriale difensivo da presentare a Pio VII, rinunciò spontaneamente alla diocesi di Montefiascone, ottenne il perdono papale e una pensione annua di 4000 scudi, e ricomparve in Vaticano alle funzioni pontificie; ma la gente continuò ad evitarlo per paura di compromettersi, e a lui non restarono che le sporadiche visite del suo vecchio amico e unico protettore Consalvi, e le solite passeggiate solitarie al Colosseo o in qualche altro sito fra i meno frequentati di Roma.

Neanche la morte che l'11 maggio 1817 lo colse nel sonno in casa dei suoi nipoti a palazzo Guglielmi, e di cui significativamente il *Diario di Roma* non dette notizia, riuscì a restituirgli la pace, placando gli odi accumulati contro di lui nel lungo periodo della sua fortuna.

Toccò ancora una volta all'amico Consalvi trovare qualcuno disposto ad accoglierne la salma, cui l'Ambasciatore francese aveva tassativamente negato sia le esequie solenni dovute alla sua porpora, sia la sepoltura nel suo titolo cardinalizio di Trinità dei Monti; ed egli affidò l'incarico di risolvere il caso a mons. Giovanni Fornici, noto esperto di questioni liturgiche e Maestro delle cerimonie pontificie.

La vera storia di questo capitolo estremo della vicenda terrena

⁴⁵ Su questo arresto, e sulle circostanze che lo determinarono, *ibid.*, pp. 517-518, e B. PACCA, *cit.*, p. 64, fonte principale di tutta la vicenda. Su Camillo Borgia (1727-1817), cavaliere gerosolimitano passato successivamente al servizio della Repubblica Romana, di Napoleone e di Murat, e sui suoi studi di cartografia, meccanica e archeologia, cfr. *Diz. biogr. degli italiani*, vol. XII, pp. 694-96.



arch. vall. cass. 22: la firma del Card. Maury

del Card. Maury è consegnata in uno smilzo fascicolo conservato nell'Archivio vallicellano e contenente, oltre a un "Cenno sulla tumultazione del Card. Maury defunto", compilato da un anonimo Padre dell'Oratorio, anche la breve corrispondenza scambiata da mons. Fornici con la Congregazione⁴⁶, cui egli si rivolse perché la vicinanza di S. Maria in Vallicella con l'abitazione del Cardinale rendeva evidentemente naturale la scelta di essa come luogo per la sua sepoltura.

Uniformandosi alla volontà degli Oratoriani, espressa nel decreto del 16 giugno 1817, mons. Fornici si accordò col "sacri-

⁴⁶ Le lettere di mons. Fornici recano le date del 14 e 19 giugno 1817. Ad esse si aggiungono la copia del decreto con cui la Congregazione fissava i criteri per la sepoltura (Arch. Vall., C.I. 10, f. 459, decr. del 16 giugno 1817), e la ricevuta rilasciata da don G. C. Gabrielli, parroco di S. Stefano in Piscinula, relativa al ritiro della cera avanzata dalle esequie (20 giugno 1817). Il fascicolo contiene inoltre 14 fra lettere e circolari riguardanti l'amministrazione della diocesi di Montefiascone nel periodo 1806-1814; nell'inventario settecentesco, sotto la segnatura Caps. 82 n. 3 è registrato come "Nonnulla spectantia Card. Maury". Attualmente è conservato nel cass. 22.

sta” p. Ignazio Rainaldi per la sistemazione della salma nella sepoltura dei Padri, in mancanza di cappelle disponibili: e lì infatti le spoglie furono inumate, a un mese dalla morte del Cardinale, “segretamente” per evitare che si ripetessero le tristi scene che avevano accompagnato la sua traslazione alla Chiesa nuova, e le “fischiate” che ne avevano salutato il passaggio davanti alla parrocchia di S. Stefano in Piscinula⁴⁷ da cui palazzo Guglielmi dipendeva, e dove solo il curato lo attendeva per una rapida benedizione.

Una lapide, da porsi sotto la navata laterale presso la cappella dell’Assunta ne avrebbe perpetuato la memoria; ma, in ossequio alle proprie Costituzioni, gli Oratoriani si opposero recisamente alla richiesta di aggiungervi “un piccolo deposito”, ossia ritratto, cui si accennava nella primitiva proposta formulata in nome del Card. Consalvi. In questi termini parve al Segretario di Stato di aver assolto degnamente a quest’ultimo dovere nei confronti del vecchio amico defunto. Non così dovette sembrare agli eredi, cui forse dispiacque il divieto posto dagli Oratoriani, da aggirare compensando eventualmente la semplicità del ricordo con la solennità dell’iscrizione, nella certezza che l’altissima protezione di cui godevano consentisse loro una certa libertà di movimento e di espressione. Per comporre il testo, si rivolsero ad un epigrafista principe come Stefano Morcelli⁴⁸; ma l’elegante latino di cui egli si servì, non riuscì a mascherare le intenzioni dei suoi committenti, impegnati nella glorificazione del loro “santissimo” zio, magnanimo nel sostenere le avversità e degno di riposare accanto a uomini insigni come Baronio e Tarugi.

⁴⁷ Chiesa risalente alla fine del XII sec. e situata in Banchi Vecchi, quasi di fronte a S. Lucia del Gonfalone; fu demolita poco dopo il 1850, cfr. F. LOMBARDI, *Le chiese scomparse*, Roma, 1996, p. 191.

⁴⁸ Il testo del Morcelli in A. RICARD, *Correspondance...*, II, cit., p. 547, che in base all’autorizzazione ad eseguirlo lo dà come realmente esistente in S. Maria in Vallicella.



Sottoscrizione di Maury alla richiesta di censimento dei Seminari diocesani Arch. Vall., cass. 22

L'enfasi del tono urtò la suscettibilità di molti, stupiti fra l'altro che "i Padri della Chiesa nuova *permettessero* una tale e siffatta iscrizione nella loro chiesa", pur riconoscendo "ch'essi mal volentieri la *soffrivano*" e che comunque "nell'affare non sono essi che meramente passivi". Effettivamente l'accenno alle "avversità" patite poteva suonare come un trasparente rimprovero al Papa, causa prima di esse, e l'impiego del termine "santissimo", riservato a Lui solo, appariva "poco opportuno, meno vero, e forse di qualche novità"; da parte sua, la Congregazione trovò irriguardoso l'accostamento di Maury ai Cardinali Baronio e Tarugi, sue massime glorie ridotte, nel testo del Morcelli, a servirgli da "stampelle".

Il ricordato "Cenno sulla tumultazione del Cardinale Maury" non dice chi si sia incaricato di "umiliare, come per terza mano" queste critiche "al tavolino del Segretario di Stato"; ma racconta come esse siano riuscite a bloccare l'esecuzione dell'opera, già sanzionata dall'"excidatur" del Maestro dei Sacri Palazzi, e come, dopo il rifiuto degli eredi di accettarne un testo emendato, essa non sia stata mai eseguita, "cosicché del Card. Maury esistono nella nostra chiesa le ceneri, ma non vi si legge neppure il nome, che alla posterità lo ricordi", in una sorta di involontaria *dannatio memoriae*. Una posterità che comunque lo ha completamente dimenticato, come dimostra il progressivo restringersi dello spazio dedicato alla sua biografia nelle enciclopedie e nei repertori, dalle intere pagine riservategli dagli ottocenteschi Larousse e Michaud alle poche righe se non al silenzio delle enciclopedie moderne; né esistono studi recenti dedicati ad illustrarne la figura e l'opera. La dura legge del contrappasso ha inesorabilmente colpito anche lui, la "volpe raminga e malsicura" che invano spese la sua vita intera a costruirsi un'immagine e a procurarsi una fama.

M. TERESA RUSSO BONADONNA

Roma e i Napoleonidi

E' noto come Napoleone non sia mai venuto a Roma, città che, nei primi anni della sua folgorante carriera, non amò e tentò di spogliarla di quanto di prezioso ed asportabile (statue, quadri, gioielli) era in essa. Però, è anche noto, come, divenuto Imperatore, prese a considerare in altro modo la nostra Città. Annettendola al suo Impero la proclamò "Città imperiale e libera ... così celebre per le antiche memorie e per i grandi monumenti che tuttora conserva ..., che saranno custoditi e mantenuti a spese del nostro tesoro" e cioè del tesoro imperiale. Non solo, ma persuaso della grandezza di Roma, volle che il suo erede ne fosse proclamato Re.

L'inversione di tendenza nei confronti della nostra Città - verificatasi in Napoleone man mano che abbandonava le caratteristiche *giacobine* per assumere quelle *imperiali* - si verificò anche tra i *Napoleonidi*, e cioè tra coloro (ascendenti, discendenti, collaterali) che comunque risultavano uniti all'Imperatore da vincoli diretti o indiretti di sangue. Molti di essi trascorsero lunghi periodi a Roma; alcuni vi morirono e vi furono sepolti; altri vi nacquero. Uno di essi - Luciano Bonaparte, fratello di Napoleone - ne fece la sua seconda patria e diede così origine al cosiddetto "ramo romano dei Bonaparte".

Anche tra i Napoleonidi avvenne, però, quello che si verificò con Napoleone: triste è il ricordo che ne abbiamo nel periodo *giacobino*. Fu, infatti, in quel periodo che giunse a Roma il primo *napoleonide*: Giuseppe Bonaparte, fratello maggiore del futuro Imperatore, venuto a Roma nel 1797 in qualità di ambasciatore della Repubblica Francese e che aveva scelto come sede palazzo

Corsini in Via della Lungara. I rapporti tra la Francia e lo Stato Pontificio non erano buoni: recenti erano il trattato di Tolentino e la successiva pace di Campoformio con la conseguente prima spoliatura della nostra Città. Vennero infatti trasferiti a Parigi centinaia di statue, quadri, manoscritti, incunaboli e collezioni di monete e medaglie. Inoltre, la Repubblica Francese era nota per il suo atteggiamento antireligioso.

La presenza a Roma di Giuseppe Bonaparte provocò tumulti durante i quali venne ucciso il generale francese Duphot. La reazione di Giuseppe Bonaparte fu immediata: lasciò Roma annunciando pesanti rappresaglie. Ed infatti l'esercito francese comandato dal generale Berthier invase lo Stato Pontificio; il 10 febbraio 1798 occupò Roma. Il Pontefice Pio VI, più che ottantenne e gravemente infermo, dopo varie perigrinazioni fu trasferito in Francia, dove alcuni mesi dopo moriva. A Roma venne proclamata la Repubblica giacobina e la città fu abbandonata al saccheggio prima delle truppe francesi, poi di quelle napoletane accorse per scacciare i francesi, poi di quelle francesi, rientrate nella Città e, infine, dai cittadini romani, giacobini e non giacobini. Secondo Carlo Botta - nella sua "Storia d'Italia"- dai palazzi del Vaticano, del Quirinale e da palazzo Braschi (dove abitavano i nipoti di Pio VI) fu portato via tutto, comprese le serrature ed i chiodi. Né migliore sorte ebbero altri palazzi e numerose chiese romane.

Passarono alcuni anni e, nel 1803, un altro *napoleonide* giunge a Roma, anch'esso quale rappresentante della Repubblica Francese presso lo Stato della Chiesa, che, nel frattempo, s'era ricostituito nella precedente forma istituzionale retta dal Pontefice Pio VII, eletto nel 1800 nel Conclave tenuto a Venezia. Il nuovo rappresentante della Repubblica Francese è il cardinale Giuseppe Fesch, che può essere considerato anch'esso un *napoleonide* perché fratello uterino di Maria Letizia Ramolino Bonaparte, madre di Napoleone.

Il Cardinale Fesch stabilì la sua dimora nel Palazzo Lancellotti,



La morte del generale Duphot (da una stampa dell'epoca)

sito nella piazza che dal palazzo prende il nome, in prossimità di Via dei Coronari, dove diede splendide feste e dove ospitò anche la sorella Maria Letizia ed il nipote, Luciano Bonaparte, con la sua famiglia, venuti a Roma a seguito di dissensi con Napoleone. Il Cardinale aveva avuto un preciso incarico da Napoleone: convincere il Papa Pio VII a recarsi a Parigi per incoronarlo Imperatore dei Francesi. Superare le difficoltà fraposte dall'ostilità della Curia non fu cosa facile. La Curia, infatti, ricordava al Pontefice che, allorché Carlomagno, del quale Napoleone si considerava il successore, volle essere incoronato imperatore, si recò a Roma e non chiese al Papa di raggiungerlo nella sua sede imperiale e che altrettanto fecero gli Imperatori del Sacro Romano Impero. Ma il Cardinale Fesch insistette e convinse Pio VII che si trasferì a Parigi ed il giorno 2 dicembre 1804 incoronò Napoleone nella chiesa di Notre Dame.

Nel suo viaggio di ritorno a Parigi, il Cardinale Fesch non fu seguito dal nipote Luciano, che restò a Roma, così come restò a Roma la madre di Napoleone, Maria Letizia, che non vollero assistere all'incoronazione dell'Imperatore.

Dopo il suo ritorno in Francia, il Cardinale Fesch mantenne vivissimo il ricordo di Roma, dove tornò per stabilirvisi definitivamente dopo l'abdicazione di Napoleone. Ben accolto da Pio VII, giunse a Roma nel 1814 accompagnato dalla sorella Maria Letizia e si stabilirono entrambi nel palazzo Falconieri in Via Giulia, dove il Cardinale curò la raccolta di numerosissime opere d'arte.

Maria Letizia non rimase a lungo con il fratello, perché, nel 1818, acquistò il palazzo D'Aste-Runiccini in Piazza Venezia, in angolo con via del Corso, dove restò fino alla sua morte avvenuta nel 1836. Contraria com'era ad ogni forma di manifestazione esteriore, Maria Letizia volle essere sepolta, non a Roma, ma a Tarquinia, nella cappella delle Suore Passioniste, dove, tre anni dopo, nel 1839, la raggiunse il fratello Cardinale Fesch, anche lui morto a Roma e che ebbe, invece, onoranze funebri solenni nella chiesa di S. Lorenzo in Lucina, della quale era il cardinale titolare.

Maria Letizia Ramolino Bonaparte era nata ad Ajaccio nel 1750; sposatasi giovanissima con Carlo Bonaparte, ufficiale nell'esercito comandato da Pasquale Paoli, eroe della resistenza corsa, ebbe ben tredici figli, otto dei quali raggiunsero l'età adulta; il secondo fu il futuro Imperatore. Maria Letizia ci viene descritta come una donna fedelissima al marito (i suoi tredici figli lo stanno a confermare) e fedele alla sua memoria, essendo rimasta vedova a soli trentacinque anni; tranquilla, economica, appartata, non frequentava i ricevimenti grandiosi dati dall'Imperatore e dalle due mogli che egli ebbe (Giuseppina e Maria Luisa), così come quelli delle figlie e dalle altre nuore. Non aveva frequenti contatti con Napoleone e non volle essere presente alla sua incoronazione, ma lo amava profondamente ed era felice allorché l'Imperatore andava a trovarla e a consigliarsi con lei, sia per quanto riguardava la sua vita privata, come al momento di chiedere l'annullamento del matrimonio con Giuseppina, sia per quanto riguardava la sua attività pubblica.

Trasferitasi a Roma dopo Waterloo, esplicò ogni possibile azione per far migliorare la vita di Napoleone prigioniero nell'isola di Sant'Elena. Tramite il fratello Cardinale ed il Segretario di Stato del Pontefice - Cardinale Consalvi - ottenne dal Governo inglese che Pio VII potesse inviare nell'isola un medico ed un sacerdote per assistere l'ex Imperatore. Il lungo periodo vissuto a Roma dopo il 1814, salvo una breve visita a Napoleone nell'Isola d'Elba, lo trascorse osservando la vita romana, che in tanta parte si svolgeva in Via del Corso, nascosta ai curiosi dietro la copertura del suo balcone, ancor oggi in atto, nel rimpianto di non aver potuto assistere suo figlio Napoleone e di non aver potuto dargli l'estremo saluto dopo la sua morte.

Paolina Borghese era la sesta figlia di Maria Letizia. Era, però, assai diversa dalla mamma. Fedelissima al marito Maria Letizia, piuttosto libera Paolina; appartata, lontana dai ricevimenti solenni, fin troppo economica la mamma; amante dei ricevimenti fastosi, dei

gioielli, dei vestiti di gran classe e senza tener conto del denaro necessario per tanto sfarzo, la figlia.

Paolina era certamente bella. I suoi ritratti lo confermano, anche se - a quanto raccontano i biografi - i suoi orecchi erano difettosi, tanto che ella, nei ritratti, usava apposite pettinature per coprirli. Va, però, aggiunto che, nella statua eseguita da Antonio Canova, che si può ammirare nella Galleria Borghese, Paolina, rappresentata come Venere vincitrice che ha in mano il pomo dato-le da Paride perché da lui stimata più bella di Giunone e di Minerva, ha gli orecchi scoperti e perfetti. Realtà oppure omaggio del Canova, che volle rendere perfetto anche quello che perfetto non era? E' difficile rispondere.

Nata ad Ajaccio nel 1780, Paolina si trasferì in Francia con la mamma e i fratelli minori nel 1793 (i fratelli Giuseppe, Napoleone e Luciano erano già in Francia) e, dopo un periodo di ristrettezze economiche, non appena iniziata la fulminea carriera di Napoleone, poté dedicarsi alla vita sfarzosa che a lei tanto piaceva. Raggiunto Napoleone a Milano durante la Campagna d'Italia, conobbe e sposò, nel 1797, a soli diciassette anni, il generale Leclerc, dal quale ebbe un figlio, che morì bambino. Seguì il marito nell'Isola di S. Domingo nelle Antille, dove era stato inviato in qualità di governatore e per domare una rivolta e dove morì dopo appena cinque anni di matrimonio. Paolina, rimasta vedova a ventidue anni, tornò a Parigi, dove conobbe il principe Camillo Borghese, amico dei suoi fratelli Giuseppe e Luciano ed ammiratore di Napoleone, principe che sposò nel 1803. Del matrimonio fu entusiasta Napoleone che aspirava a trasformare la sua famiglia in una stirpe che non avesse niente da invidiare nei confronti degli altri potentati di Europa. E, per meglio dimostrare la sua soddisfazione, nominò la sorella duchessa di Guastalla e - qualche tempo dopo - il cognato Camillo Borghese Governatore del Piemonte che, nel frattempo, era stato annesso alla Francia. Detta nomina, obbligò Camillo e Paolina Borghese a trasferirsi a Torino, dove Camillo organizzò ricevimenti fastosi; ma la permanenza a Torino



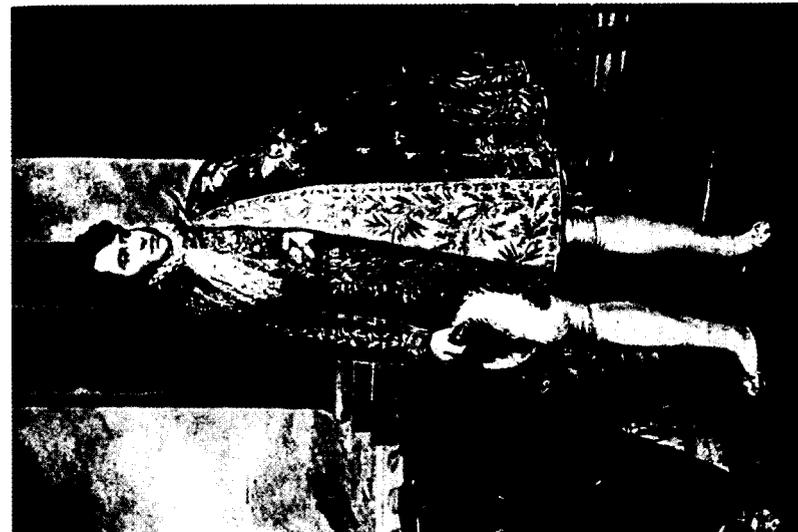
Maria Letizia Ramolino Bonaparte (ritratto di P. A. Martin - Reggia di Caserta) e Carlo Luciano Bonaparte principe di Canino (ritratto di J. R. Maguire - Museo Napoleonico), che, in epoche successive, per tanti anni abitarono nel palazzo D'Aste-Rinuccini, divenuto poi Bonaparte, a Piazza Venezia.

non entusiasmò Paolina, che frequentemente cambiò residenza, raggiungendo Roma - dove aveva già soggiornato subito dopo il suo matrimonio e dove Canova l'aveva già eternata nel marmo - e, ancor più frequentemente, la Francia, specie Parigi, anche se ostacolata dalle due cognate che si succedettero quali mogli dell'Imperatore (Giuseppina e Maria Luisa), che non l'amarono, né la stimarono. Rimasta sempre affezionatissima al fratello, lo raggiunse all'Isola d'Elba nel 1814 e mise a sua disposizione tutti i suoi averi e i suoi gioielli per aiutarlo nel suo tentativo di riconquistare il trono di Francia. Dopo Waterloo insistette, senza riuscirvi, per accompagnarlo ed assisterlo nell'Isola di S. Elena.

Tornato a Roma Pio VII, il Pontefice, non solo autorizzò tutti i Bonaparte a stabilirsi nello Stato Pontificio, ma concesse il ritorno a Roma anche a Camillo Borghese, che pure, mentre era Governatore del Piemonte, s'era opposto che il Papa, trasferito prigioniero in Francia, usufruisse di un breve riposo a Torino nel timore di dimostrazioni popolari in favore del Pontefice, che avrebbero assunto di fatto un carattere antinapoleonico.

Paolina, ormai da tempo separata di fatto da Camillo Borghese, tornata a Roma venne inizialmente ospitata dallo zio Cardinale Fesch a palazzo Falconieri, ma, nel 1816, procedette all'acquisto di una villa, già dei Colonna di Sciarra, sulla Via Pia (oggi Via Venti Settembre) e che, dal momento dell'acquisto, prese il nome di Villa Paolina. Attualmente la villa, perduta gran parte del suo vasto giardino che si estendeva fino alle mura aureliane, ha ingresso in Via Piave ed è sede dell'Ambasciata di Francia presso la Santa Sede.

Da tempo in non buone condizioni di salute, Paolina morì a Firenze nel 1825 (aveva quarantacinque anni) e trascorse il suo tempo, dopo Waterloo, tra la Toscana (Firenze, Pisa, Lucca) e Roma, a Villa Paolina. Prima di morire si riconciliò con il marito, il quale, sapendola aggravata, l'aveva raggiunta a Firenze, dove si trovava in quel momento, e, dopo la sua morte, dispose il trasferimento della salma a Roma, dove fu inumata nella Cappella



Paolina Bonaparte e Camillo Borghese (Ritratti di F. J. Kinson e F. Gérard - Museo Napoleonico)

Borghese a Santa Maria Maggiore.

Certamente Paolina fu ammirata da molti uomini ed invidiata da moltissime donne e molto si è parlato della facilità dei suoi costumi. I suoi biografi raccontano che ella, oltre ai due mariti (il Generale Leclerc e Camillo Borghese), avrebbe avuto numerosi amanti. Anzi Genevieve Chastenet, che di recente ha pubblicato un libro sull'argomento, li elenca e ne fa la somma: ventidue, fra politici, militari ed artisti. Da Freron, amico di Robespierre, che avrebbe rappresentato il suo primo amore, a Metternich, il futuro cancelliere austriaco, che, nel 1806, l'Imperatore d'Austria aveva inviato a Parigi per trattare con Napoleone, trattative che, anche se più volte interrotte, si conclusero con il matrimonio di Napoleone con Maria Luisa; al generale Moreau, al grande attore tragico francese Francesco Giuseppe Talma, al colonnello Duchand, ultimo dei suoi amanti del periodo in cui Napoleone fu Imperatore dei Francesi; a Giovanni Pacini, pur tanto più giovine di lei (aveva sedici anni meno di Paolina), conosciuto in Italia - a Lucca - ed amato in Toscana e a Roma, a Villa Paolina, siciliano di nascita, musicista compositore, che, rappresentò, forse, la conclusione di una vita amorosa assai attiva.

Dopo la morte di Paolina, la Villa che da lei aveva preso il nome fu prima abitata da Carlotta e Napoleone Luigi Bonaparte, che si erano uniti tra loro in matrimonio ed erano figli rispettivamente di Giuseppe, già re di Napoli e poi di Spagna, e di Luigi, già re di Olanda. In quel periodo, la Villa ospitò anche Ortensia Beauharnais, figlia di Giuseppina e sorella di Eugenio, già Vice-Re d'Italia, madre di Napoleone Luigi Bonaparte e moglie separata di Luigi, fratello di Napoleone. Luigi Bonaparte abitava anch'esso a Roma, a Palazzo Salviati in Via del Corso, già sede dell'Accademia di Francia. Luigi ed Ortensia avevano avuto tre figli: il primo, Napoleone Carlo, dimorava con il padre a Palazzo Salviati; il secondo (Napoleone Luigi) aveva sposato Carlotta ed abitava a Villa Paolina; il terzo, Luigi Napoleone, il futuro

Napoleone III, era rimasto con la madre e, in quel periodo, insieme alla mamma dimorò a Villa Paolina.

Nel 1828 la villa venne ceduta da Carlotta alla sorella Zenaide, che vi abitò con il marito Carlo Luciano, figlio di Luciano Bonaparte, fratello di Napoleone, e con i suoi numerosi figli e, per qualche tempo, con la mamma, Giulia, la quale non aveva voluto seguire il marito, Giuseppe Bonaparte, che s'era trasferito negli Stati Uniti presso Filadelfia. Nel medesimo periodo tornò a Roma Ortensia Beauharnais con il figlio (il futuro Napoleone III), ma, non essendo disponibile Villa Paolina, fu ospitata a Palazzo Ruspoli, famiglia quest'ultima (i Ruspoli) che, successivamente, si sarebbe imparentata con i Bonaparte.

Nel 1836, morta Maria Letizia, Carlo Luciano, Zenaide e i loro figli si trasferirono nel palazzo già abitato dalla loro nonna a P. Venezia; la villa col tempo passò ad un loro figlio, Napoleone Carlo, che sposò Maria Cristina Ruspoli, che, dopo la morte del marito, ne divenne la proprietaria. Villa Paolina ebbe ancora un'ospite illustre: nel 1875, per circa un anno, vi abitò Eugenia, vedova di Napoleone III, che tornata ancora a Roma nel 1903, trovando la villa in uno stato di abbandono e prossima ad essere venduta, fu ospitata da un suo pronipote, Giuseppe Primoli, nel palazzo che da lui prende il nome, in Via Zanardelli, pronipote con il quale collaborò alla raccolta del materiale che sarebbe in seguito servito per la costituzione del Museo Napoleonico.

Un ultimo particolare su Villa Paolina, il cui giardino era recintato, a settentrione, dalle mura aureliane. Il 20 settembre 1870, la breccia cosiddetta di Porta Pia fu aperta proprio in quel tratto di mura. Raffaele Cadorna, che comandava l'esercito italiano, non volle che le artiglierie danneggiassero Porta Pia, che vanta l'intervento di un architetto di eccezione, Michelangelo, e diresse il fuoco verso le vicine mura aprendovi la breccia, dalla quale passarono i bersaglieri. E così il giardino, che aveva visto passeggiare Paolina con i suoi ammiratori, diede il primo saluto romano ai bersaglieri di Raffaele Cadorna.

Ho già scritto che alcuni *napoleonidi* furono dannosi per la nostra Città, come Giuseppe Bonaparte; altri considerarono Roma come un sicuro e tranquillo rifugio per la loro vecchiaia, come Maria Letizia e il Cardinale Fesch; altri come un luogo di transito per trascorrervi alcuni periodi di una vita molto agitata, come Paolina Borghese. Ma, tra i Bonaparte, c'è anche chi ha amato Roma facendone la sua seconda patria, vivendo a lungo in essa o, comunque, non lontano dalla Città Eterna, facendo crescere in essa i propri figli, alcuni dei quali nati a Roma. Ed altri, tra essi, intrecciarono così profondamente la loro vita con quella della Città, da divenire parte integrante della sua storia, sia pure della sua storia minore. Nacque così quello che alcuni studiosi hanno definito "il ramo dei Bonaparte romani". Il suo fondatore fu il terzo figlio di Maria Letizia: Luciano Bonaparte.

Nato ad Ajaccio nel 1775, si trasferì in Francia non appena ebbero inizio i moti rivoluzionari, ai quali partecipò attivamente, tanto da essere eletto nel 1798 - a soli ventitré anni - membro del Consiglio dei Cinquecento (l'Assemblea parlamentare di allora) e, subito dopo, Presidente del medesimo Consiglio. Oratore appassionato, trascinò il Consiglio allorché il 18 brumaio 1799 venne abolito il *Direttorio*, che fino allora aveva governato la Francia, ed istituito il *Consolato*, formato da tre Consoli, uno dei quali era il fratello, Napoleone, reduce dalle vittorie in Italia e in Egitto, il quale, però, non gliene fu grato. Anzi, temendo in lui un rivale, lo allontanò da Parigi, inviandolo come Ambasciatore a Madrid, dove Luciano si recò con la moglie Cristina, che morì giovanissima dopo aver dato alla luce due bambine. Tornato a Parigi nel 1802, Luciano sposò in seconde nozze - nonostante l'assoluto parere contrario di Napoleone - Alessandrina de Bleschamps, moglie divorziata di un agente di cambio. In conseguenza, Luciano, in rotta con il potentissimo fratello per il matrimonio da lui concluso e contrario alla trasformazione della Repubblica Francese in un Impero, nel 1804 si trasferì a Roma unitamente alla moglie, dalla quale ebbe ben undici figli.



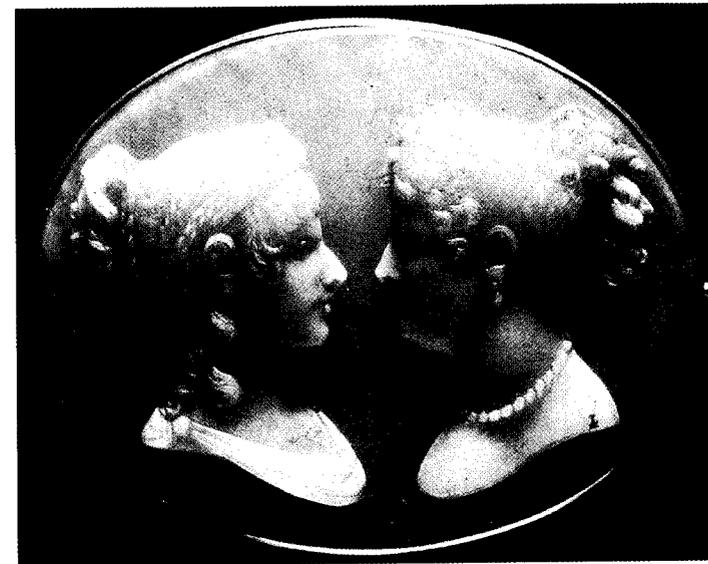
Villa Paolina nel XVIII secolo.

Nella illustrazione inferiore è riportata l'ubicazione della Villa, tra Via Pia (attuale Via Venti Settembre) e V. Salaria (attuale V. Piave), confinante con le mura aureliane (tra Porta Salaria e Porta Pia), nelle quali, il 20 settembre 1870, venne aperta la Breccia cosiddetta di Porta Pia

Inizialmente vennero alloggiati presso lo zio Cardinale Fesch a Palazzo Lancellotti, palazzo che Luciano affittò direttamente dopo la partenza del Cardinale per la Francia, ma, desideroso di avere una dimora ancor più capace, di maggiore impegno e di sua proprietà e disponendo di notevoli mezzi finanziari, sulla cui origine si è molto ipotizzato, acquistò il Palazzo Nuñez in Via Condotti (l'attuale Palazzo Torlonia con ingresso su Via Bocca di Leone). Già in Spagna e in Francia Luciano aveva iniziato una notevole raccolta di opere d'arte, che trasferì a Roma, arricchendola ulteriormente. Nel suo palazzo in Via Condotti, dove aveva realizzato anche un teatro nel quale si esibivano lui, la moglie e i suoi ospiti, la raccolta di quadri di altissimo livello (oltre duecento) occupava ben quindici stanze e conteneva autori famosi: dal Beato Angelico, al Perugino, Raffaello, Tiziano, Paolo Veronese, il Canaletto, e, tra gli autori non italiani, Dürer, Velasquez, Rubens, Van Dyck, Murillo; e, infine, tra i moderni (di allora) Goya e David. Tutto ciò completato da reperti archeologici, come la statua della Minerva Giustiniani, attualmente nei Musei Vaticani.

Luciano Bonaparte non si limitava ad acquistare opere d'arte. Nel 1804, quando ancora risiedeva in affitto a Palazzo Lancellotti, aveva comprato una villa situata tra Frascati e Monteporzio: la "Rufinella", circondata da una vasta tenuta, dove aveva anche realizzato un ideale Monte Parnaso ponendo su un'altura, alla quale si accedeva tramite una grande gradinata, una copia della statua dell'Apollo del Belvedere circondata dalle statue delle muse e dei poeti a lui più cari. Iniziò inoltre degli scavi, riuscendo a mettere in luce il Foro di Tuscolo ed una statua in bronzo di Apollo.

Abbandonata la politica, Luciano volle diventare un esponente della vita intellettuale romana, e, oltre ad organizzare spettacoli, collezionare opere d'arte, fare della sua casa un centro d'incontri di alta cultura, volle partecipare in proprio a detti incontri e scrisse diverse opere in versi e in prosa, che allora ebbero anche apprezzamenti, ma che oggi sono dai più scarsamente stimate. Non soddisfatto degli acquisti già effettuati, nel 1808 comprò il feudo di



Luciano Bonaparte principe di Canino (ritratto di Fabre - Museo Napoleonico) e le sue due mogli: Cristina Boyer e Alessandrina de Bleschamps (cameo in agata gialla - Museo Napoleonico)

Canino e Musignano (nell'attuale Provincia di Viterbo), feudo che successivamente - nel 1814 - gli permise di ottenere da Pio VII il titolo trasmissibile di Principe di Canino e dove fece effettuare ancora scavi di carattere archeologico, che, alcuni anni più tardi, diedero risultati insperati.

Nel 1810, dopo l'occupazione di Roma da parte dell'esercito francese comandato dal generale Miollis e trasferito Pio VII prigioniero in Francia, Luciano lasciò Roma per recarsi negli Stati Uniti, ma, catturato dagli inglesi durante il viaggio per mare, fu internato prima a Malta e poi in Inghilterra, dove trascorse un periodo difficile anche perché aveva depositato i suoi averi in una banca inglese che fallì.

Nel 1814, tornato Pio VII a Roma, anche Luciano rientrò nella nostra Città, che lasciò per recarsi a Parigi durante i *cento giorni* napoleonici; si riconciliò con il fratello e tentò di dargli aiuto in un momento così difficile per Napoleone. Dopo Waterloo tornò ancora a Roma, ma la sua situazione economica era ormai compromessa. E cominciò a vendere: prima, a lotti, la sua raccolta di opere d'arte; poi la villa "La Rufinella" del Tuscolo e, infine, il palazzo sito in Via Condotti, che cedette al fratello Girolamo Bonaparte, già re di Westfalia, che vi abitò con la moglie Letizia ed i figli. Dopo la morte di Letizia, Girolamo, venduto il palazzo ai Torlonia, si trasferì a Firenze, dove morì.

Luciano Bonaparte, invece, trascorso un periodo di tempo a Bologna dove risiedeva una sua figlia sposata, si trasferì a Viterbo, non lontano dal feudo di Canino, dove, nel frattempo, erano proseguiti gli scavi di carattere archeologico. Anzi, la moglie di Luciano, Alessandrina, avuta la sensazione che detti scavi potessero dare risultati importanti, aveva aumentato il numero degli scavatori (fino a circa cento unità), ciò che permise, nel 1830, di elencare oltre duemila pezzi tra vasi, utensili, ed oggetti di bronzo di origine etrusca, che permisero la costituzione di un museo privato, nonché, con la loro vendita, la rimessa in pristino, sia pure parziale, delle dissestate finanze della famiglia. Nel 1840 Luciano morì e

venne sepolto nella chiesa del feudo di Canino. La sua vedova, Alessandrina, non abbandonò le ricerche di materiale archeologico etrusco, che proseguirono fino alla sua morte avvenuta nel 1855; successivamente il feudo passò ai Torlonia. Però, prima di morire, Alessandrina s'era incontrata con Alessandro François, archeologo già famoso per gli scavi effettuati in Toscana, al quale aveva concesso l'autorizzazione ad effettuare scavi anche nel suo feudo, a Vulci. Nel 1857 - e cioè due anni dopo la morte di Alessandrina - François, ottenuto dai Torlonia il rinnovo della concessione, scoprì una tomba etrusca ricchissima di materiale di alto valore, tomba che ha preso il nome del suo scopritore: *tomba François di Vulci*. A detta scoperta ne seguirono altre di ulteriori tombe, alcune delle quali anch'esse ricche di materiale archeologico. Ma oggi difficilmente viene ricordato che gli scavi, che hanno dato così importanti risultati, furono iniziati da Luciano ed Alessandrina Bonaparte.

Dei tredici figli di Luciano dieci raggiunsero l'età adulta; una si fece suora; gli altri nove, sposandosi, costituirono nuove famiglie, non tutte e non sempre residenti a Roma. Di esse, una in particolare, ai fini del presente studio, va ricordata per il suo intrecciarsi con avvenimenti di particolare rilievo avvenuti nella nostra Città: quella di Carlo Luciano, che, quale primo figlio maschio, fu erede anche del titolo di Principe di Canino. Carlo Luciano sposò la cugina Zenaide, figlia di Giuseppe, già re di Napoli e poi di Spagna, trasferitosi negli Stati Uniti dopo Waterloo, dove fu raggiunto dalla figlia Zenaide e dal genero Carlo Luciano, che - già in Italia - aveva cominciato a dedicarsi a studi di carattere scientifico, specie di zoologia ed ornitologia. Nel 1828 Zenaide e Carlo Luciano tornarono a Roma con i figli che nel frattempo erano nati e si stabilirono prima a Villa Paolina e, dopo il 1836, morta la comune nonna Maria Letizia, a palazzo D'Aste (o Bonaparte) a Piazza Venezia.

Carlo Luciano inizialmente proseguì nei suoi studi scientifici e divenne insegnante alla "Sapienza"; ma, nel 1846, con l'elezione

del Pontefice Pio IX, si manifestò in lui un profondo cambiamento e da tranquillo studioso di scienze si trasformò in un agitatore politico. Ne diede una prima manifestazione allorché, partecipando ad un congresso di scienziati a Venezia, si espresse con un linguaggio così acceso che l'Austria ne ordinò l'espulsione dal Regno Lombardo-Veneto; tornato a Roma, nel 1847 fu sottoposto ad un processo per avere organizzato manifestazioni di carattere liberale. Si giunge così al 1848, anno difficilissimo per la nostra Città. Pio IX, nel tentativo di trovare un'intesa con le correnti liberali che chiedevano profonde innovazioni, nominò Ministro dell'Interno un laico, Pellegrino Rossi, da alcuni considerato un liberale e da altri un conservatore, che il 15 novembre 1848 venne assassinato. Il giorno dopo, in una atmosfera confusa, elementi radicali organizzarono una dimostrazione antistante il Palazzo del Quirinale, dove risiedeva il Pontefice e, subito dopo, si sparse la notizia - peraltro non confermata - che i dimostranti avevano dovuto abbandonare Piazza del Quirinale perché dal palazzo pontificio sarebbero partiti alcuni colpi di fucile. "Allora - narra un cronista del tempo - la gioventù della Sapienza (e cioè gli studenti universitari) si mette dalla parte della sommossa ... Il principe di Canino (Carlo Luciano Bonaparte), un fucile alla mano, si pone alla loro testa; le guardie civiche, le truppe di linea, i carabinieri, trascinandosi dietro un cannone ... riprendono la via del Quirinale per assediare il Pontefice", il quale, pochi giorni dopo (il 24 novembre), lasciava Roma e si trasferiva a Gaeta.

Partito Pio IX, vennero indette le elezioni per l'Assemblea Costituente, che si svolsero nel successivo mese di gennaio 1849 e alle quali si presentò candidato Carlo Luciano Bonaparte, che venne eletto nel Collegio di Viterbo, dove si trovava il suo feudo di Canino, e, subito dopo, venne ancora eletto Presidente della medesima Assemblea, la quale, il 9 febbraio, dichiarò la decadenza del potere temporale e l'istituzione della Repubblica Romana. Il successivo 3 luglio venne approvata la Costituzione della nuova Repubblica, la quale, però, ebbe vita breve, anche se gloriosa. Il 4

luglio 1849, giorno successivo a quello in cui era stata approvata la Costituzione, le truppe francesi comandate dal generale Oudinot, sopraffatte le ultime resistenze garibaldine, occupavano la Città.

Carlo Luciano Bonaparte lasciò Roma e si trasferì a Parigi, dove morì nel 1857. La moglie, Zenaide, non volle seguirlo e restò a Roma, dove, dopo la sua morte, venne sepolta nella chiesa di S. Maria in Via Lata.

Dei numerosi figli di Carlo Luciano e di Zenaide Bonaparte, uno (Luigi Luciano), ordinato sacerdote, divenne cardinale del titolo di S. Lorenzo in Lucina, titolo già ricoperto dal prozio Cardinale Fesch; una figlia (Giulia) sposò il marchese Alessandro del Gallo di Roccagiovine; un'altra (Carlotta) il conte Pietro Primoli, proprietario del palazzo omonimo, il cui accesso allora (non erano ancora stati realizzati i lungotevere) era su Via dei Soldati, di fronte all'Albergo dell'Orso, palazzo dove attualmente hanno sede con ingressi su Piazza Ponte Umberto I e su Via Zanaradelli, il Museo Napoleonico, la Fondazione "Primoli" ed il Museo "Mario Praz". Ed ancora, altre due figlie di Carlo Luciano e di Zenaide Bonaparte (Maria ed Augusta) sposarono, la prima, il conte Paolo Campello di Spina e la seconda il principe Placido Gabrielli, le cui famiglie, anche se non di origine romana, risiedevano a Roma e le giovani coppie divennero così romane. I nuovi coniugi Gabrielli si stabilirono a Palazzo Orsini a Monte Savello; i nuovi coniugi Campello in Via Felice (oggi Via Sistina), al numero civico 121 in uno stabile donato loro dallo zio della sposa, il Cardinale Luigi Luciano Bonaparte. E fu nel loro appartamento che, negli anni 1878-79, subito dopo l'elezione del nuovo Pontefice Leone XIII, si tennero numerose riunioni di esponenti, romani e non romani, delle correnti "conciliatoriste", che auspicavano una più rapida conciliazione tra il Vaticano e lo Stato Italiano. Promotore delle riunioni fu Paolo Campello, fondatore dell'Unione Romana.

Infine, un figlio di Carlo Luciano e di Zenaide - Napoleone Carlo - sposò la principessa Maria Cristina Ruspoli.

Carlotta e Pietro Primoli ebbero tre figli; uno di essi, Giuseppe, nato a Roma nel 1851, fu trasferito ancora bambino alla corte dello zio Napoleone III e tornò a Roma giovanissimo, nel 1870, dopo l'abdicazione dello zio Imperatore. Ebbe, perciò, una duplice formazione: francese, perché la sua casa a Parigi era frequentata dalle migliori intelligenze francesi di quel momento (Merimée, Flaubert, Maupassant, Theophile Gautier), ed italiana, perché, tornato a Roma, fu amico di personaggi di elevatissimo livello, quali Boito, Giacosa, Matilde Serao, D'Annunzio. Fu fotografo d'eccezione: ancor oggi le fotografie da lui eseguite, che ricordano la Roma del periodo a cavallo tra la fine del diciannovesimo secolo e l'inizio del ventesimo, costituiscono una rarità e vengono pubblicate in preziosi volumi. Ma gran parte del suo tempo egli lo dedicò alla raccolta di oggetti, quadri, bronzi, gioielli, relativi al doppio periodo napoleonico (di Napoleone I e di Napoleone III), in ciò aiutato dalle zie: Matilde, figlia di Girolamo, già re di Westfalia, ed Eugenia, vedova di Napoleone III. Alla sua morte, avvenuta a Roma nel 1927, Giuseppe Primoli volle donare al Comune di Roma la sua raccolta napoleonica, sistemata nel piano rialzato del palazzo: nacque così il Museo Napoleonico. Gli altri piani del medesimo palazzo costituirono il patrimonio della Fondazione che assunse il suo nome di Fondazione "Primoli".

Altri Bonaparte sono vissuti a Roma per periodi di tempo più o meno lunghi. Ne ricorderò uno, perché anche lui strettamente legato ad un periodo della storia risorgimentale italiana: Giuseppe Carlo Paolo Bonaparte, più noto con il nome di Girolamo (quello del padre, l'ex-re di Westfalia). Cugino di Napoleone III, sposò Clotilde di Savoia, figlia di Vittorio Emanuele II, divenendo così genero del primo re d'Italia. Matrimonio non felice il loro, effettuato non per amore, ma per cementare l'alleanza tra il Regno del Piemonte e la Francia e favorire il successivo intervento dell'eser-



Il conte Giuseppe Primoli e Palazzo Primoli, attualmente sede del Museo Napoleonico, della Fondazione "Primoli" e del Museo "Mario Praz"

cito francese contro quello austriaco durante la seconda guerra italiana dell'indipendenza. Ebbero tre figli, ma si concluse con una separazione di fatto. E Girolamo Bonaparte - che già aveva trascorso la sua gioventù a Roma con i suoi genitori a Palazzo Nuñez a Via Condotti - dopo l'abdicazione del cugino Napoleone III tornò a Roma alloggiato presso l'Hotel de Russie, allora pressoché in angolo tra Via del Babuino e Piazza del Popolo, dove morì nel 1891. Ed una lapide sta a ricordarlo.

Questa in succinto la storia dei *Napoleonidi* a Roma. Nascite, morti, palazzi, tombe, lapidi stanno a rammentarli. Ma, oltre ai ricordi consacrati nel marmo, stanno i lunghi periodi da essi trascorsi nella nostra Città, così come i legami di sangue costituiti con i matrimoni tra i Bonaparte ed antiche famiglie romane, o comunque diventate tali, quali Paolina con il principe Camillo Borghese, Giulia con il marchese Alessandro del Gallo di Roccagiovine, Carlotta con il conte Pietro Primoli, Maria con il conte Paolo Campello di Spina, Augusta con il principe Placido Gabrielli e Napoleone Carlo con la principessa Maria Cristina Ruspoli.

E ancora, sta a ricordarli un'ultima dimostrazione d'amore di un *napoleonide* verso la nostra Città: il Museo Napoleonico, che Giuseppe Primoli volle fondare e farne dono al Comune di Roma perché anche le generazioni future avessero memoria di questa comunanza di vita, divenuta in alcuni casi anche comunanza di ideali.

RINALDO SANTINI

Dopo secoli di misterioso affascinante silenzio

Bocca della verità rivela il suo vero volto

Ricca di suggestive memorie archeologiche, ma, viepiù, e ancor prima che nella breve area suburbana di cui ci interessiamo si insediassero figure dell'Olimpo italico-etrusco-romano, la zona era popolata da affascinanti Miti, e veniva indicata (lo ricordano le Fonti) col termine di *Velabrum*. Un'etimologia, questa, che, proprio per la difficoltà di una traduzione aderente al suo significato originario, fin dall'antico, ha offerto occasioni perché la fantasia si esercitasse liberamente, spesso purtroppo con arbitrarie conclusioni. Il Cecchelli ad esempio - che qui citiamo comunque soltanto per semplificazione - traduceva l'etimo col significato di Luogo di sacrificio di ovini: *Vellum aureum*. E' noto, comunque, che da Plutarco a Terenzio Varrone (quest'ultimo (116-27 a.C.), grande erudito latino, pur avanzando qualche perplessità sull'esatto significato del termine *Velabrum*, che già a suo tempo trovava difficoltà di traduzione sia di ordine etimologico che topografico, rimane ancor oggi il più attendibile) c'è concordanza nel ritenere che Velabrum è termine da porre in stretta relazione col più antico porto sul Tevere; quindi, col necessario traghettamento tenute presenti le caratteristiche dello scalo tiberino di questa riva etrusco-latina che ad ogni sia pur modesta piena del Fiume creava, per allagamento, una estesa palude all'interno della città e più in particolare nella depressione compresa tra i Colli Palatino, Campidoglio e Aventino. Detta zona, sembra essere stata prosciugata con razionali opere di bonifica e di canalizzazione sotto il regno dei Tarquinii - potrebbe avere valore di esempio per ciò citare l'ancora funzionante canale di smaltimento dei rifiuti e delle acque, noto col notissimo nome di *Cloaca Massima*.

In questo luogo bonificato, dunque, sede di Miti arcaici: “deformazione fantastica della realtà storica”, - per i quali tanto per fare un esempio potremmo ricordare il ritrovamento da parte del pastore Faustolo, nei pressi del Tevere della leggendaria cesta contenente i due corpicini dei futuri Fondatori della Città; ed anche il conseguente allattamento degli stessi da parte di una Lupa -, mutate alcune esigenze sociali, ma soprattutto per necessità di nuovi adattamenti storici, si vennero a creare, già circa oltre venticinque secoli fa, necessarie condizioni per un insediamento, nuovo, di emergenti strutture templari, i culti delle cui divinità titolari finirono per sovrapporsi, se non addirittura per fondersi, con le tradizionali memorie degli arcaici Miti, patrimonio naturalistico dei primi abitanti di un villaggio fluviale passato alla storia con l’indecifrabile, misterioso nome di *Roma*, il quale sembra ne nascondesse poi altro che solo alcuni iniziati conoscevano e potevano pronunciare in cerimonie particolari.

Alcuni mitografi, dei secoli XVIII e XIX, interessati all’argomento *Mito*, affronteranno il problema nel tentativo di poter dare una logica, soddisfacente interpretazione al fenomeno. E il Mito, fenomeno sociale oltretutto, di difficile, totale lettura, sarà visto da tali studiosi - particolarmente da Bernard de Fontenelle “come il prodotto di uomini primitivi e selvaggi, che di fronte allo stupore della Natura cercano di spiegarla con l’invenzione di forze ed entità sovrumane”¹.

La presenza nell’antico sito: mitico, religioso, mercantile (per quest’ultimo aspetto, il riferimento sono il Foro Olitorio (mercato delle erbe), il Foro Boario (mercato degli animali), e il quartiere commerciale *extra portam trigeminam* (sito nell’area dell’attuale Anagrafe); ma anche l’adiacente area di S. Omobono, remotissimo luogo di scambi etrusco-latini), di un gruppo eterogeneo di nuove divinità imposto da recenti esigenze politico-religiose, sarà destinato ad avere lunga memoria, anche perché supportato da fonti

epigrafiche e storiche, per alcuni nomi di divinità bene individuate; mentre per alcune altre, non essendo stato possibile per mancanza di riferimenti attendibili sia di carattere iconografico che di epigrafia una loro precisa identificazione, la loro identità resta ancora avvolta in un generico Limbo di indeterminatezza attribuitiva.

Mater Matuta, Fortuna (con i diversi aggettivi che la caratterizzavano: *Primigenia, Respiciens, Virgo, ecc.*), *Diana, Cerere, Libero e Libera, Ercole, Portuno e Fauno*, sono ad esempio alcuni nomi di divinità di cui è stato possibile chiarire derivazione, carattere e funzione; mentre rimangono nell’ipotesi attributiva i nomi delle divinità titolari, come, ad esempio, quelli dei tre templi del Foro Olitorio.

Comunque, una persistente stratificazione di memorie relative a miti e dei a cui, nell’oggi convulso e caotico, sarebbe difficile, se non impossibile, ridare forza evocativa; ma che, comunque, una serena rilettura in prospettiva non esclusivamente archeologica, ma mitografica, riteniamo potrebbe essere di utile chiarimento sul favolistico, primitivo impianto di questa nostra tenace Roma.

Di proposito abbiamo citato nel breve elenco delle divinità cui sopra, per ultimo il nome *Fauno*, perché meglio risultasse la sua importanza per quanto più avanti diremo. Fauno, divinità pastorale, il semidio che i Greci adoravano sotto il nome di *Pan* (= Tutto), si favoleggiava fosse nipote di Saturno (una divinità legata tra l’altro alle opere agresti: tanto che agli uomini del Lazio, allorché esso fu costretto a rifugiarsi in Italia, insegnò l’agricoltura), e figlio di *Canenta* (una delle figlie di Giano), la quale per essere troppo ciarliera venne mutata in *Voce*. Sposata *Fauna*, il primo figlio che ne ebbe fu chiamato *Sterculio* (= escremento), forse per aver inventato l’arte di concimare la Terra. I figli di Fauno e di Fauna (questa chiamata anche *Fatua* e *Fatuella* perché prediceva il futuro; ma entrambi, moglie e marito, erano ritenute divinità profetiche) erano riconosciuti come genii campestri dei romani, ed abitavano le campagne e le foreste.

¹ *Racconto dei Miti*, (a cura di M. Cavalli), Milano, 1993, p. VIII.

Fauno, come il greco Pan, aveva un aspetto poco umano, quasi terrificante: la faccia eccessivamente rubiconda, folti sopraccigli, naso schiacciato, orecchi caprine, capelli arruffati, barba incolta e protuberanze rigide sul capo. Un caprone cornigero, dunque, niente affatto simpatico, ma cui il Calendario romano aveva dedicato ben due festività per i suoi attributi di *Lupercus* e di *Inuus*: nel mese di febbraio - ultimo mese dell'anno consacrato ai riti della purificazione - il giorno 15; e il 5 dicembre. Sotto la prima data, venivano ricordati i *Lupercali*, con un sacrificio che veniva celebrato proprio alle falde del fatidico Colle Palatino, ed esattamente là dove la tradizione poneva il sito della mitica grotta: luogo del ritrovamento dei Gemelli. La cerimonia continuava poi svolgendosi lungo la via che conduceva al Circo Massimo, dove si riteneva che un tempo vi fosse un bosco ed un altare dedicato al dio Pan.

Seguiva (ricordiamo per inciso che nell'antico Calendario romano *Febbraio* era l'ultimo mese dell'anno) - al 5 dicembre - altro gruppo di festività in onore di Fauno: le *Faunalia*, nella cui circostanza oltre ad essere sacrificato un capro - animale sacro ai latini - venivano fatte offerte di latte e vino.

Tutti riti, questi, legati, soprattutto nella loro essenza mitologica, alla Terra, alla pastorizia, senza dimenticare che la Roma arcaica così come ci è stata tramandata dalle fonti letterarie classiche aveva una sua religiosità e come ha ben ricordato Jean Bayet, (*La Religione romana...*, Einaudi, 1959) agreste, eredità culturale di una arcaica ideologia pastorale. Questo il motivo per cui vi abbiamo voluto insistere, ricordando soprattutto succintamente le divinità che a quell'ambiente agreste per un aspetto o per l'altro erano legate, come Pan, Saturno, Carmenta, Fauno, Fauna, Fauni; Lupercali e Faunalia, per i quali c'è ricordo in Virgilio (*En .*, 7,81) e in Ovidio (*Fast.*, 4, 649; 2, 265 sg.). Tutto un patrimonio mitico (Mythos = Favola), leggendario da ritenere appartenente - fatto salvo l'inesauribile tesoro di leggende, spesso specchio di alcune fantasiose nozioni archeologiche medievali, le quali tuttavia concorrono pur sempre a creare quell'accattivante mordente nell'os-

servatore curioso - ad una più che longeva tradizione -orale e scritta - tenacemente ancorata a quel notissimo faccione di marmo che la consuetudine ci ha consegnato col suggestivo nome di *Bocca della Verità*. Un epiteto, quello riferito all'antico marmo, certo non attribuitogli per caso, ma, probabilmente, derivatogli a seguito di qualche clamoroso accadimento che per mancanza di notizie coeve ad esso relative a noi sfugge identificarlo, caricato poi di leggende tardo medievali, alterate quindi ad effetto di suggestionare con imprevedibili risvolti, anche plateali, persistendo in una notevole continuità temporale.

Non v'è chi non sappia di quante interpretazioni il predetto marmo sia stato lungo i secoli gratificato. L'About, ad esempio, nella sua "Roma contemporanea", lo definiva "curiosa reliquia..., una macina di mulino che somiglia ad un viso di luna". Per scivolare sul classico, è per buona percentuale di volte classificato come "chiusino templare", quanto dire ricettacolo per le acque di un tempio scoperto. O anche raccoglitore di acque di privata abitazione, sito al centro del *compluvio*; ed anche copertura (ma per noi ciò sarebbe stato troppo nobile) di chiavica stradale urbana.

Il grande storico dell'arte-tedesco J. Joachim Winckelmann, considerata la presenza di due chele sulla fronte - secondo una sua interpretazione - ritenne fosse raffigurata in quel faccione l'immagine del dio *Oceano*. Il Visconti (Ennio Quirino, 1751-1818) da parte sua, citato da E. Caetani Lovatelli (*Varia*, E. Loescher, 1905, pp. 176-77), ritenendo valida l'informazione di un verso di Properzio (*El.*, II, 16) in cui il grande cantore di Cinzia vissuto in età augustea parla di quei dischi nei quali era intagliata l'effigie di un tritone, e che "conficcati nei luoghi, particolarmente dai fori della bocca, ricevevano le acque derivanti o dalle fonti vicine o dai rigagnoli correnti", ingegnosamente argomentò dal punto di vista strettamente archeologico che "la *Bocca della Verità* altro non fosse che uno di quei dischi" a cui appunto alludeva il poeta con il verso: *et leviter limphis tota crepitantibus urbe cum subito Triton ore recondit aquam*. Concorda, comunque, la nobile Autrice, con

la tesi di Barbier de Montault (*Les églises de Rome...*, II Serie, 1877, p. 91), il quale riconosceva nel disco “il coperchio di uno scolo delle acque con la testa dell’Oceano”. Tesi che ebbe felice seguito da parte di studiosi futuri.

Quanto fin qui riferito relativamente all’aspetto iconografico dell’antico marmo, un marmo molto pregiato e molto costoso, che per le sue striature sanguigne e violacee era detto “pavonazzetto (Gnoli, *Marmora*), e che inoltre per lo stesso motivo era stato caricato di risonanze mitologiche particolarmente riferite alle divinità Attis e Cibele, fatta la seguente, breve considerazione, dovrà necessariamente venir seguito da un’altrettanta breve appendice letteraria. Osservava l’architetto Giovenale² circa la qualità della scultura e la preziosità della materia, che essa materia (marmo greco) “esclude che quella fine scultura potesse essere inclusa in un pavimento stradale, esposta... all’attrito dei carri... (Essa) dovette certamente figurare in un atrio o peristilio di grande e sontuoso palazzo, o, meglio nel pavimento di un tempio hypetro, luogo più conveniente al simulacro di una divinità”. Il tempio, di derivazione greca, detto *hypetro*, aveva, come è noto, il *nàos*, la cella ove era custodita la statua della divinità, scoperto.

Cesare D’Onofrio, in uno dei suoi ultimi volumi (*Un Popolo di statue racconta*, 1990, pp. 11-24), a proposito di questa “pietra tonda a modo di macina con un viso intagliatovi dentro che si chiama la lapida della verità, che anticamente aveva virtù di mostrare quando una donna avessi fatto fallo a suo marito” (Rucellai (1450), in V. Z., IV, 418), informa con estremo rigore sull’ampia bibliografia esistente circa le varie leggende che nel tempo hanno animato l’antico marmo. E la prima indicazione sembrerebbe risalire addirittura all’anno Mille. Essa è contenuta nella “prima redazione delle più importanti guide di Roma, ossia gli anonimi *Mirabilia*”, redatti appunto intorno a quell’anno. Sebbene

² G. B. GIOVENALE, *La Basilica di S. Maria in Cosmedin*, Roma, 1927, p. 376.

non siano da seguire, per ovvii motivi critici, le diverse notizie di quel primitivo baedeker, le quali “rispecchiano le fantasiose nozioni “archeologiche” del medioevo”, è tuttavia interessante considerare come l’anonimo redattore” ritenne opportuno - scrive D’Onofrio - quel breve cenno sulla pietra-idolo”. Proprio per quell’accenno è da ritenere che già verso quell’anno Mille l’antica pietra-giudiziale giacesse fuori della chiesa di S. Maria in Cosmedin; e che proprio per quel suo carattere avesse fin d’allora quella certa, diffusa notorietà, certamente assai più antica; notorietà talora attribuita nientemeno che alle arti magiche di Virgilio. (?)

Sulla “Bocca della Verità”, sulla quale come più volte è stato accennato, sono state intessute tante di quelle storielle, alcune palesemente assurde, come quella che vuole che un cavo marmoreo, nel nostro caso appunto una “Bocca”, potesse chiudersi non appena ascoltata una risposta fraudolenta, ed operare quindi il taglio di una mano, sia pur infedele, che non val la pena di riferirne, sia pur brevemente. anche perché, narratane, eventualmente, una, il canovaccio di base rimane invariato con una nota costante: *tradimento, pietra giudiziale* “contro persone chiamate a testimoniare la loro castità e fede coniugale”; tutto poi infiorato dalla fervida fantasia del medioevo. Il quale medioevo, come scrive E. Caetani Lovatelli³ “volle associare la soave figura del Poeta mantovano, tenuto in quell’età per mago e incantatore”. Su questo argomento si veda profittevolmente Comparetti nel suo *Virgilio (Virgilio nel medio evo*, II, sec. ediz., pp. 128-131). Quindi anche Virgilio “mago”? medievale: una fola appartenente alle “squisite curiosità”, nate certamente per uno stimolo liberatorio della fantasia.

Sempre Cesare D’Onofrio, con la citata opera, ci fornisce le due versioni della leggenda relativa alla Bocca della Verità che mai finora erano state pubblicate in italiano, ed ora tradotte per il Nostro studioso dal prof. Klaus Riessner di Monaco. Le due leggende, entrambe di provenienza (ma non di origine) tedesca, risal-

³ E. CAETANI LOVATELLI, *Varia*, Loescher, 1905, pp. 170-184.

gono: la prima alla metà del XII secolo, l'altra alla metà del XIV. Il nostro Autore è certo che la prima versione dell'antica leggenda, la Kaiserchronik, cronaca imperiale, "dipende certamente dalla stessa fonte che però nei Mirabilia si era espressa in poche parole". Tale prima leggenda narra una storia "fiduciaria" fra Giuliano l'apostata e la sua allevatrice a proposito di alcuni beni. Per il motivo che ora diremo, in questa prima leggenda risiede un particolare descrittivo che riteniamo potrà essere di supporto nella conclusione di questa "nostra" leggenda, che riguarda comunque il significato iconografico della "Bocca", e null'altro. Il particolare che ci ha colpito, riferisce che la pietra in argomento, al tempo in cui disputano i due personaggi cui sopra, Giuliano e la sua nutrice, giacesse sul greto del Tevere, e molto vicino alla riva, dove la predetta nutrice andava a lavare i panni.

La seconda delle leggende "tedesche" è tutta volta al femminile (nella prima, era Giuliano lo spergiuro), poiché in essa appare la figura di una imperatrice (?) romana. La quale, nelle vesti di "cattiva diavolessa", per un suo capriccio volle far "becco", come si dice, l'imperatore, suo consorte. Ma ciò anche per aver preso in odio particolare l'immagine "giustizierà". E, con una sorta di suo personale arzigogolo, pensato al fine di dimostrare la fallacia di quella enigmatica maschera marmorea, procurò di far "infrangere il proprio onore femminile da un suo cavaliere". Subito, inutile far rilevare, apparve sulla fronte dell'imperiale consorte un ben robusto corno, che molto lo turbò. (Desideriamo qui notare appena che questo "legendario" corno potrebbe avere, al fine della nuova lettura iconografica di cui appresso diremo, un qualche suo riscontro, ed interesse). La storiella che figura nella seconda leggenda è fin troppo nota, per proseguire oltre. Semmai è semplicemente da ricordare che l'imperatrice, per attuare il suo proposito, pregò l'amante di aiutarla per portare a termine la prova della sua innocenza", facendogli fare la parte dell'insano, apparentemente matto, che, inconsciamente, in un improvviso *raptus*, l'abbraccia e la bacia. Come nella tragedia shakespeariana, in questa descrizione la pseu-

do pazzia gioca un importante, primario ruolo, a cui il fedifrago cavaliere era stato ammaestrato. Tutto si risolve quindi in farsa, e il legendario racconto sulla Bocca della Verità finisce per imporsi con quei caratteri e con essi ad esser tramandato.

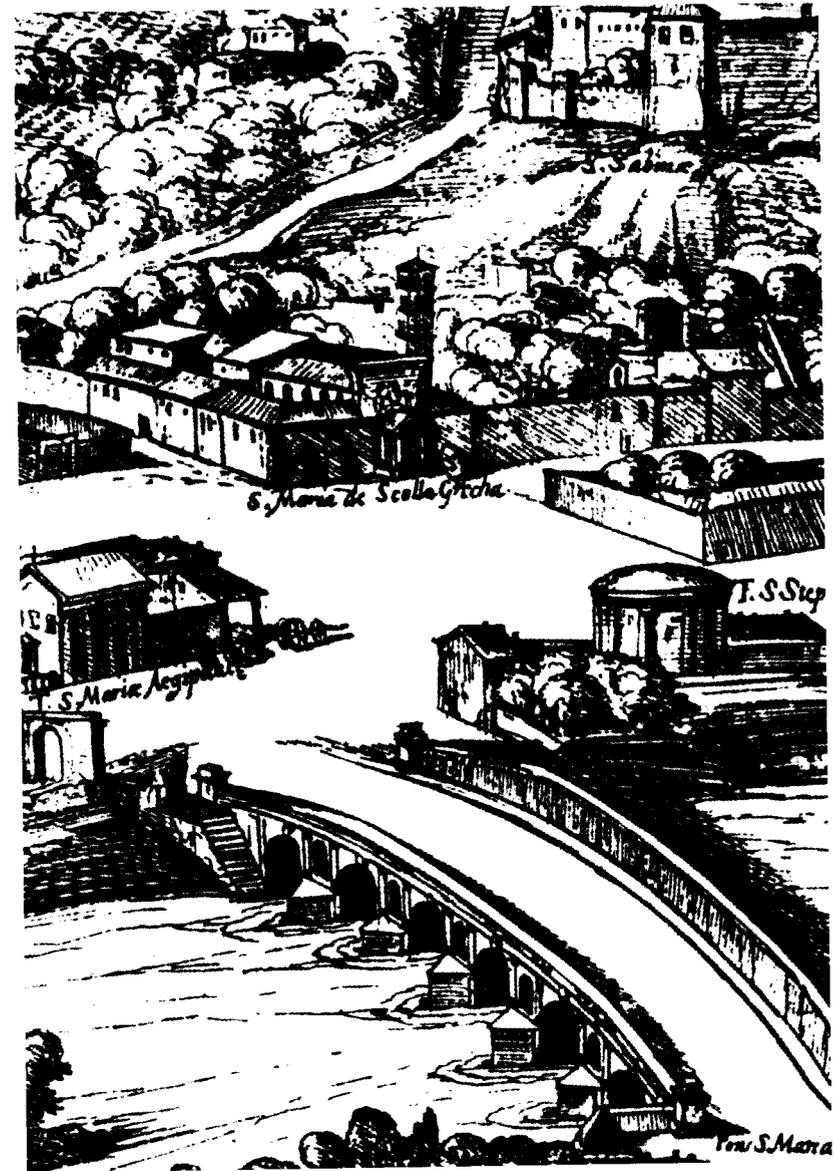
A questo punto, dopo lunga premessa di cui ci scusiamo, sarebbe doveroso concludere. Lo facciamo riferendo la nuova tesi di lettura, che sfatando una millenaria leggenda, custode fedele di quanto fin ora era stato caricato l'antico marmo, definisce quella Bocca *un cumulo di bugie*.

Il giornale "Il Tempo" di domenica 29 maggio 1988 (p.18), con una notizia a firma Lidia Lombardi, dal titolo "Sfatata la leggenda sulla scultura di Santa Maria in Cosmedin - La Bocca della Verità un cumulo di bugie", dava conto appunto di una nuova tesi di lettura avanzata dallo scultore Giorgio Marlin, con queste testuali parole: "Il prof. Giorgio Marlin, scultore ed esponente della storica Accademia Tiberina, ha scoperto che il bassorilievo di Santa Maria in Cosmedin non è tanto un giudice inflessibile, ma piuttosto una godereccia divinità dell'antica Roma, protagonista di folli notti estive, di pagani bacchanali. FAUNO (*sulla cui figura noi di proposito abbiamo abbondantemente insistito*) sarebbe il nome dell'uomo-dio raffigurato nella scultura, questa la conclusione di Marlin. Il quale, comunque, continua ad informare la Lombardi, "illustrerà la sua scoperta in una conferenza fissata per il 10 giugno (1988) al Centro Letterario del Lazio in via Merulana". Non siamo documentati su tale riunione, non avendovi potuto assistere. "A suffragare la sua tesi - riferisce ancora la nostra Informatrice - lo studio propone una precisa lettura dell'opera, come ad esempio "La forma tondeggiante (che) fu una simbolica propiziazione solare per l'agricoltura... Della valenza "dionisiaca" dicono le corna in alto e lo scroto raffigurato sfericamente in basso, simbolo della ghiandola bilaterale della forza generatrice. E così si smonta l'ipotesi accreditata dagli esperti, secondo la quale il marmo doveva essere un antico chiusino di pozzo". Al di là di qualche riserva da avanza-

re da parte nostra, soprattutto per quanto riguarda la datazione del marmo che il Marlin per sua "precisa datazione" fa risalire al IV secolo a.C., ma che è quasi certo risalga al I secolo; e la originaria utilizzazione a chiusino templare negata dal Marlin, accettiamo senza riserva l'identificazione dell'immagine scolpita nel marmo che ricordiamo ha il non indifferente peso di 1.300 Kg. ed un diametro di m. 1,70c., che significa che occorrerebbero tre persone per poter coprire con le loro braccia aperte gli oltre cinque metri della sua circonferenza⁴.

Cinque anni dopo le osservazioni del Marlin, alcuni restauri effettuati sugli intonaci della chiesa di S. Maria in Cosmedin, ed al suo portico, riguardarono anche il noto faccione della leggenda. Tali restauri operati nei primi mesi del 1993, hanno evidenziato meglio gli attributi anatomici figuranti nel mascherone, e che il Marlin, con l'occhio attento dello scultore, aveva già bene individuato nonostante fossero a suo tempo ancora parzialmente coperti da strati di polvere, ed altro. Attributi anatomici che escludono in maniera inequivocabile che il volto del faccione in argomento rappresenti un *Okéanos*, non essendo le protuberanze frontali, ossia le appendici forgiate a pinza, come più volte sostenuto, che lo potrebbero far ravvisare quale divinità marina, ma delle protuberanze tipiche di alcune specie caprine, in una parola delle vere e proprie corna, quelle stesse spuntate sulla fronte del re, il personaggio della seconda delle leggende "tedesche". E' doveroso ricordare anche quanto, per quel che ci interessa, accennato nella prima delle leggende, ossia che la pietra, un diavolo che si manifesta sotto le spoglie del dio Mercurio, divinità dal poliedrico aspetto (infatti era protettore dei viaggiatori, dei mercanti, dei pastori, dei ladri ed anche dei ciarlatani) allorché parlò alla nutrice dell'Apostata Giuliano, giaceva sul greto del Tevere, probabilmente non lontano dall'Isola Tiberina. Per questo passo, riportiamo

⁴ L. Respighi, *La Bocca della Verità* - Rilievi tecnici, "Roma", n. 4, aprile 1931.



"Bocca della Verità" S. Maria de Scolla Grecha nella Pianta di Roma di Antonio Tempesta (1593)

testualmente da D'Onofrio: "Una sera tardi la donna prese i panni e senza esitazione *andò al Tevere* per lavarli. Trovò nell'acqua un'immagine sulla quale depose i panni; alcuni pagani avevano nascosto lì questa immagine, ed ogni giorno la veneravano; in questa maniera nascosta nell'acqua volevano conservarla affinché i cristiani non potessero romperla." (Un popolo di statue... cit., p. 14). Mistero sopra mistero!

Quanto identificato dal Marlin nell'effigie che il Belli (Son. 536, ed. Mondadori) definiva "una cosa benedetta", che in definitiva era null'altro che "una faccia de pietra che tt'impara/Chi la ddetta la bbuscia, chi nnu l'ha ddetta, non corrisponderebbe altro che a FAUNO, la divinità che dopo la sua morte fu venerato come dio campestre che difendeva le greggi dai lupi (dove Luperco), ma che incuteva anche terrore (dove *Incubo*): *Saepe Faunorum voces exaudita* (Cic., de nat. deor., 2.6.), al quale, nel 193 a.C. era stato dedicato nell'Isola Tiberina un tempio (Livio, 32.42.10), esattamente verso l'attuale ponte Garibaldi. Tempio ricordato anche da Ovidio nei *Fasti* (II,193-194): *Agli Idi* (13 di febbraio) *fuma l'ara del rustico Fauno, là dove l'isola divide le acque del fiume in due correnti* ("Idibus agrestis fumant altaria Fauni hic, ubi discretas insula rumpit aquas").

A questo punto si potrebbe notare che non è irrilevante il fatto che la distanza tra il sito ove sorgeva il tempio è quello ove giaceva la pietra menzionata nella leggenda non fosse poi tanto considerevole, e quindi congetturare che dopo la distruzione del tempio, il marmo fosse stato "trasferito" per essere utilizzato in qualche modo, se non addirittura per essere trasformato in calce. Se questa nostra divagazione sulla "Bocca della Verità" fosse stata scritta alcuni decenni addietro - con la tesi proposta oggi, naturalmente - avremmo potuto anche dire che, per una specie di ricorso storico, lo scolpito tombino marmoreo era pervenuto, anche se per cause a noi ignote, nel luogo sede del prefetto dell'Annona imperiale, la *Statio Annonae*, appunto, che, secondo l'antica scuola di archeologia, essa giaceva proprio sotto l'attuale chiesa di S. Maria in

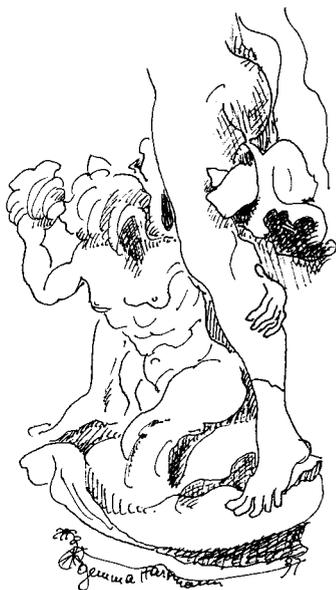


"Bocca della Verità"
... rappresentazione di FAUNO?

Cosmedin, dove dovevano esserci anche depositi granarii. Ma, scritta oggi, questa divagazione, è stato impossibile riferire quella tesi, che ci avrebbe consentito anche di poter accostare la nuova, attuale sede della pietra all'Isola tiberina, oltre che luogo templare anche grande magazzino dei granai dell'Urbe, essendo stato chiarito che l'edificio anonimo, sede dell'alto funzionario imperiale, sottoposto ad un esame critico, "non offre le caratteristiche strutturali e funzionali che avrebbe dovuto presentare l'ufficio dell'annona" (F. Coarelli, *Il Foro Boario*, Quasar, 1988, p. 77).

Siamo convinti che non è facile infrangere un mito; come - secondo la famosa *Massima* di Seneca -, è sbagliato sia credere a tutti sia non credere a nessuno. Con serena obiettività, siamo convinti che la nuova, rivoluzionaria tesi entrerà certamente nel corredo culturale dei pochi, ma, tra i più, il misterioso fascino dell'antica leggenda stenterà molto a morire.

GIUSEPPE SCARFONE



Roma e il Giubileo.

E' la notte di Natale del 1299. Da cinque anni Benedetto Caetani siede sul soglio del "Maggior Piero".

La Basilica di San Pietro, avvolta da ombre, quà e là interrotte da squarci di luce di fiaccole e doppiieri, si prepara a celebrare la nascita di Cristo e, con essa, l'evento del nuovo anno (a quel tempo, si sa, il Natale coincideva con il Capodanno).

Improvvisamente una folla di romani e romei invade il tempio costantiniano e, a mezzanotte, un'ansia profetica si impossessa del popolo di Dio, che, trepidante, avanza e si accalca attorno alla tomba di San Pietro.

Non si sa quale tensione e quale ragione lo inducono ad aspettare un evento, che tutti già sentono straordinario.

Si sa, invece -e ce lo racconta il Cardinale Jacopo Gaetano Stefaneschi nel suo "De Centesimo seu Jubileo anno",- che, ad un tratto, quell'ansia si fa voce, anzi, grido di giubilo, di speranza, di certezza: il prossimo anno sarà giubilare, appunto, "centesimo anno".

Così, il primo Giubileo dell'Era cristiana viene proclamato dal popolo, prima ancora che dal Papa, sicchè, mai come allora si è potuto dire: "vox populi, vox Dei".

Pare che lo stesso Papa ne sia rimasto turbato e sorpreso: donde quel popolo immane aveva tratto tale convincimento?

L'evento passa, così, all'immaginario collettivo e si narra di un pellegrino venuto da Beauvais, che abbia diffuso tale speranza, fat-tasi, poi, per volontà di popolo, certezza.

Bonifacio VIII convoca il Collegio cardinalizio ed ordina un'attenta ricerca archivistica per verificare quel che il romeo di Francia

gli avrebbe detto: “mi ricordo che nel centenario passato mio padre venne a Roma per lucrare l’indulgenza. Egli mi disse poi di non mancare nel nuovo centenario di venire a Roma, se fossi vissuto tanto”. Dunque, la eco di una voce prende consistenza e si fa determinazione forte e ormai ineludibile. Tant’è che il Papa, quando, con la Curia romana, avverte che altro non gli resta da fare che indire il Giubileo, ha bisogno, nel proclamarlo, di rifarsi alla tradizione: “Antiquorum habet digna fide relatio”; il Papa, cioè, fa propria quella credenza dei vecchi, secondo cui a quanti “accedono alla Basilica de Principe degli Apostoli in Roma sono concesse grandi remissioni ed indulgenze di peccati”.

Ed è così che il 22 febbraio del 1300 l’anno giubilare, proclamato dal popolo, è formalmente, indetto dal Papa. E nella forma canonica più solenne: la Bolla Pontificia, in cui “Bonifacio Vescovo, servo dei servi di Dio, per la certezza dei presenti e la memoria dei futuri”, proclama il centesimo anno, anno giubilare, avvertendo che “a nessun uomo sia mai lecito infirmare questo pubblico atto della conferma, approvazione, innovazione, concessione e costituzione nostra, nè gli sia lecito con temerario ardire, contraddirvi”, anzi “se poi qualcuno avrà la presunzione di tentare ciò, sappia che incorrerà nello sdegno di Dio onnipotente e dei Beati Pietro e Paolo Apostoli”.

Alla Bolla si aggiunge una terzina di versi leonini, per mano del segretario del Papa, Silvestro: “Annus centenus - Romae semper est jubileus/ Crimina laxantur - cui poenitet ista donantur / Hoc declaravit - Bonifacius et roboravit”.

Mentre i versi latini vengono diffusi dagli stessi pellegrini, che li recitano al ritmo dei loro passi, scandito dal bastone di viaggio e vengono scolpiti sugli edifici sacri, come il duomo di Siena, posti sulla via francigena, anche la Bolla viene immortalata nel marmo di San Pietro, al pari della cerimonia dell’indizione, rappresentata da Giotto nel mosaico del frontone della stessa Basilica.

In vero quella tradizione “antiquorum habet...” che, insieme alla voce del popolo, aveva indotto il Papa a proclamare il primo

Giubileo della storia cristiana, aveva radici ben più remote della relazione dei vecchi, se pur degna di fede.

Il Giubileo, si sa, appartiene alla storia dell’Antico Testamento: “Conterai sette settimane d’anni, cioè sette volte sette, che faranno quarantanove anni. Al decimo giorno del settimo meso farai squillare la tromba, chiamando la gente di tutto il paese. Dichiarerai santo il cinquantesimo anno e proclamerai la remissione per tutti gli abitanti”. Così Mosè sancisce nel Levitico, al capitolo XXV, la disciplina dell’Anno Giubilare, articolate su tre momenti essenziali, sintetizzati nelle parole “Jobel”, “Jobil” e “Jobal”. E’, anzitutto, Jobil, ovvero, *annuncio* dell’evento, affidato al suono del corno dell’ariete, che è suono di letizia, di giubilo, di pace. E’ poi, Jobel, ossia *richiamo* solenne all’osservanza della legge di Dio. E’, infine, Jobal e, cioè, *remissione* dei debiti, ma, anche, *reimmissione* nel patrimonio e nella libertà perduti. E già, perchè “la terra è mia - dice il Signore - e voi siete presso di me come forestieri ed inquilini”, il che significa che di ogni cosa l’uomo può avere possesso, ma mai la proprietà e che ogni passaggio e alienazione hanno validità solo per i dieci lustri che intercorrono da un Giubileo all’altro, sicchè, nell’anno giubilare, appunto, “chi ha comprato uscirà e l’altro rientrerà...”.

L’eredità giubilare giunge dall’Antico Testamento all’Era di Cristo, soprattutto quale remissione di debiti (Jobal), ma in una accezione non più materiale o temporale, bensì profondamente spirituale, entrando come momento essenziale nella stessa preghiera che Cristo ci ha insegnato: il Pater Noster.

Ed è così che nel Nuovo Testamento il Giubileo si svincola da riferimenti e valenze giuridico-patrimoniali per farsi evento dello spirito: esso è l’anno del perdono e della grazia, procurati e propiziati dalle opere giuste e dalle concesse indulgenze e solo così diventa “Anno Santo”.

Nel tardo antico e nel medioevo il popolo di Dio ne avverte il senso profondo, ne recupera il significato escatologico e storicamente lo prepara con il pellegrinaggio.

Il pellegrinaggio, infatti, è un andare verso la libetrà, che è frutto di conquista e dono di grazia, proprio come l'andare del popolo ebraico dalla terra della schiavitù alla terra promessa.

E se quella terra si identificherà più tardi in Gerusalemme, per eventi di storia e, forse, disegno della provvidenza, la nuova Gerusalemme sarà Roma.

Infatti, la prima meta del pellegrinaggio è Gerusalemme e, per essa, la Palestina, la terra fatta santa dal sangue di Cristo Redentore. Poi si aggiungeranno la grotta dell'apparizione dell'Arcangelo Michele a Monte Sant'Angelo sul Gargano, ovvero, il luogo del Cristo dell'Apocalisse; Roma, la sede della Cattedra di San Pietro, ma, anche, la terra del martirio di San Pietro stesso, di San Paolo e di tanti loro discepoli e seguaci; Santiago di Compostela in Galizia, che, secondo la tradizione, conserva in un sarcofago romano il corpo dell'apostolo Giacomo, ritenuto primo martire cristiano.

Chi va al Gargano e in Galizia, si chiama "pellegrino", chi viene a Roma prende il nome di "romeo" e chi si reca a Gerusalemme, terra di palme, per venerare il Santo Sepolcro, sarà definito "palmario".

Ma tutti sono animati dalla stessa ansia di lucrare indulgenze e accomunati dallo stesso abbigliamento: un saio con mantelletta, detta, appunto, pellegrina, calzari ai piedi e fasce alle gambe, un cappello a larghe falde, detto petaso ed un robusto bastone, il bordone.

Prima di intraprendere il viaggio, ricevono la benedizione del Vescovo e in processione sono accompagnati alle porte della Città, al di là delle quali si aprono le impervie vie, ove scorre e si diparte per foci remote e diverse questo straordinario torrente di fede.

Di questo torrente il ramo che porta a Roma, col tempo, è destinato ad essere sempre più in piena, chè se tutte le strade portano a Roma, è da Roma che si diffonde nel mondo la grazia e la gioia del perdono.

Il pellegrinaggio a Roma ha almeno due motivi di attrazione:

l'ammirazione della "Veronica" o "vera icona", il panno con cui la Veronica avrebbe asciugato il Volto del Cristo dolente sulla via del Calvario e su cui sarebbe rimasta impressa quella sacra immagine e la venerazione della tomba degli Apostoli, oltre il godimento delle antiche testimonianze monumentali, che da tempo costituiscono le "mirabilia urbis".

La fama della Veronica si è diffusa, ormai, in tutto il mondo conosciuto: di essa parlano fonti classiche, dal Villani, che ricorda che quel Santo Sudario si mostra in San Pietro "per la consolazione dei cristiani pellegrini, ogni venerdì o di solenni di festa" a Dante, che rinvia al forestiero venuto "a vedere la Veronica nostra/ che per l'antica fama non si sazia...", al Petrarca, che immagina il pellegrino che "giunge a Roma seguendo il desio/ per veder la sembianza di Colui/ che ancor lassù nel ciel vedere spera".

Orbene la notte di Natale del 1299 segna il culmine del pellegrinaggio nella formalizzazione del canone giubilare.

E così l'*annuncio* prende forma solenne nella indizione papale, il *richiamo* si fa apostolico invito ad operare in santità e lucrare indulgenze e la *remissione* dei debiti spirituali - i peccati - diviene garanzia della grazia del perdono.

E per disegno di provvidenza sarà proprio Bonifacio VIII (che Jacopone da Todi chiama "Lucifero novello" e Dante destina alla bolgia dei simoniaci, quale "mal prete a cui mal prenda", che i celestiniani e gli spirituali ritengono usurpatore della tiara di Celestino V e che i Colonna e il Re di Francia, Filippo il Bello, odiano e perseguitano e che, invece, secondo la più attenta e aggiornata storiografia, è il grande Papa, che ridona dignità alla Chiesa) il protagonista del primo Giubileo dell'era volgare, consacrato dall'adesione di tantissimi fedeli, giunti a Roma, da ogni parte del mondo, come raccontano le cronache di Dino Compagni e, ancor più, di Giovanni Villani: "E fu la più mirabile cosa che mai si vedesse che al continuo di tutto l'anno durante, avea in Roma, oltre al popolo romano, duecentomila pellegrini, senza quegli che erano per gli cammini, andando e tornando e tutti erano

forniti e contenti di vittuaglia giustamente, così i cavalli come le persone e con molta pazienza e senza romori e zuffe ed io il posso testimoniare che vi fui presente e vidi”.

Anche Dante di quella folla resta impressionato e riporta un particolare, che può valere quale prova della sua presenza al Giubileo. Egli racconta che quella folla era tanta da dover essere ordinata sul ponte di San Pietro in due schiere, da un lato i pellegrini che vanno, dall'altro quelli che tornano: “Come i romani per l'esercito molto/ l'anno del Giubbileo, su per lo ponte/ hanno a passar la gente modo colto/ che dall'un lato tutti hanno la fronte/ verso il Castello e vanno a Santo Pietro/ dall'altra sponda vanno verso il monte”.

Il monte, come si sa, è il Giordano. Ma i pellegrini dopo aver affrontato indicibili disagi lungo la via romea - basti pensare al passaggio obbligato sotto il Castello di Ghino di Tacco, il feroce da “le braccia fiere”, signore di Radicofani, finalmente possono ammirare Roma da Monte Malo, ribattezzato “Mons Gaudii”, proprio per la gioia che quella vista sa dare ai romei, che lassù prostrati, così cantano: “O Roma nobilis, orbis et domina/ cunctarum urbium excellentissima/ roseo martyrum sanguine rubea...salve per saecula!”

Il secondo Giubileo è indetto per il 1350. Dunque, riprendendo il computo ebraico, non sarà Anno Centesimo, ma sarà senza Papa. Infatti Clemente VI, nonostante le suppliche liriche del Petrarca, tribunizie di Cola di Rienzo e mistiche di Brigida di Svezia, (santa per la Chiesa, strega per i romani), indice il Giubileo, promette il ritorno a Roma ai romani: “desidero enim videre vos”, ma rimane ad Avignone.

Il successivo Giubileo (1390) - il terzo - è segnato da due fatti importanti: il ritorno del Papa da Avignone e la cadenza, rapportata, non più al cinquantennio del Levitico, bensì al trentatreenno cristiano, ricorrenza che rimarrà fino al Giubileo del 1423 con Martino V.

Dal quel 1390 al 1975 i Giubilei, che da Paolo II, si svolgeran-

no ogni venticinque anni, sarebbero stati ventisei ordinari, oltre quelli straordinari. Senonchè, come si sa, quello del 1800 non viene celebrato per i noti fatti politici, che vedono spegnere a fine secolo Pio VI in esilio; e perchè Pio VII, eletto nel conclave di Venezia, conclusosi il 14 marzo 1800, giunge a Roma solo il 3 luglio; quello del 1850 non può essere indetto, nè celebrato da Pio IX, rientrato a Roma, da dove è stato costretto a fuggire, solo il 12 aprile di detto anno. Così quello del 1875, che trova ormai, “prigioniero di se stesso”, e cioè chiuso in Vaticano il medesimo Pontefice, Pio IX, che, tuttavia vuole indirlo e celebrarlo, sia pure quasi per suo conto (l'11 febbraio verso sera scende in Basilica, a porte chiuse, a lucrar indulgenze). Pochi i francesi e i tedeschi, pochissimi gli italiani. Il Giubileo è prorogato di un anno per rendere possibile ai giovani di Azione Cattolica di venire a Roma da Bologna a dar testimonianza di fedeltà e speranza.

La storia dei Giubilei si arricchisce di aneddoti e si connette alla storia dell'arte, oltre si intende, a quella della Chiesa.

Come noto - e ne abbiamo dato un segno nella mostra di Palazzo Venezia (1984-85), il Giubileo stesso è arte, nel senso che vi è un'arte del Giubileo, nel Giubileo e per il Giubileo e ciò dagli archetipi alle “formae urbis”, dai simboli e le liturgie ai tesori e, soprattutto, ai “monumenta” (v. Roma, la Città degli Anni Santi - 1300-1875” e “Atlante” - Mondadori 1985).

Ogni Giubileo assume ed evoca, comunque, non solo il nome del Pontefice, ma, anche, dei personaggi e degli eventi, che lo hanno caratterizzato e così tornano alla mente Cimabue, Giotto, Casella e forse Dante, Alfani, Compagni, Villani, Petrarca, Cola di Rienzo, Santa Brigida di Svezia e Santa Caterina, San Bernardino da Siena, Santa Rita da Cascia, Santa Francesca Romana e San Francesco di Paola, San Filippo Neri, S. Ignazio di Loyola, Cristina di Svezia, solo per citarne alcuni.

E per gli eventi si snodano le qualificazioni storiche o, addirittura, proverbiali: l'anno dei due Papi (Urbano VI a Roma e Clemente VII in Avignone - 1390); della prima Porta Santa con

Papa Martino (1423), l'anno d'oro del Papa umanista Niccolò V (1450), l'Anno Santo, così chiamato per la prima volta, indetto da Paolo II e celebrato da Sisto IV (1475), detto anche anno della stampa; l'anno di Papa Borgia (1500), che apre la Porta in San Pietro. E poi, l'anno del Rinascimento, l'anno spettacolare, l'anno delle api,... l'anno delle missioni, l'anno dell'Assunta, l'anno del rinnovamento e della riconciliazione.

E dopo, appunto, quello ordinario di Paolo VI del 1975 e straordinario della Redenzione del 1983, ci avviamo al Grande Giubileo del 2000 e sarà momento importante, anzitutto, per un "consuntivo storico" di presenza cristiana nel mondo, ma anche per riflettere sul punto di partenza di quel terzo millennio, le cui incognite e proiezioni, paure e speranze certamente la cultura contemporanea avverte o intuisce, ma non riesce, tuttavia, a definire. Ricorda il Card. Roger Etchegary che Giovanni Paolo II ama gli anniversari, ma, aggiunge: quelli "che segnano e ricordano il senso di una vita" (v. conferenza stampa 14.11.94). Dunque, ben venga il tempo della riflessione, necessaria ed urgente soprattutto in un momento di tanta confusione, senza, tuttavia, cedere a quell'ansia millenaristica che segnò il passaggio dal primo al secondo millennio. E, a proposito, torna alla mente la bella pagina letteraria del Carducci, su quell'evento epocale. Riferendosi al Mille, immaginava, il poeta, un popolo di genti diverse, aggrappato alle are e agli altari, nella preghiera e nel terrore di una fine senza speranza. Ma, ad un tratto, apparve il sole: era il primo giorno del nuovo millennio e quel popolo riprese fiducia e gridò alla vita, guardando all'oriente! Son passati mille anni da allora, eppure, quanto di allora ancora ci accomuna ai nostri antenati!

Allora la confusione era di etnie e costumi, di identità di nazioni e di lingue. Ai tempi nostri, la barbarie, seppure in forme diverse, ha ripreso il sopravvento sugli ordinamenti dei popoli e sulle "norme di vita" dei singoli. Non meno confusi dei sistemi di reggimento degli Stati, sono, infatti, le menti e i cuori, soprattutto, dei giovani, che sovente cercano ed ovviamente invano, riferimenti

precisi e saggi insegnamenti, là ove, invece, troppi sono i falsi profeti ed i maestri di menzogna. In tale scenario, in cui la droga e la perversione costituiscono, non solo per i più deboli e vulnerabili, irrazionali vie di evasione, spesso confuse per "liberazione" ed "emancipazione", si avvicina al terzo millennio.

Come si prepara Roma all'evento?

Roma, si sa, città unica al mondo, è almeno tre volte Capitale: della cultura universale, come testimoniano i suoi monumenti; della Cristianità, che si chiama, proprio perchè anch'essa universale, "cattolica"; di questo nostro Stato, che, seppur giovane nella sua istituzione, si radica, tuttavia, in una nazione antica di millenni.

Ebbene, come allora si varcò la soglia dell'alto Medioevo e si visse l'avvento mirabile, che preparò, attraverso l'Umanesimo, il Rinascimento, così, ora, noi dobbiamo andare oltre la soglia della speranza - come ha scritto Giovanni Paolo II - per preparare una seconda Rinascenza.

Il Giubileo del 2000 si presenta, perciò, come una sfida: milioni di pellegrini e turisti affolleranno la città, espandendosi nell'hinterland. Saremo capaci d'accoglierci e accompagnarci come in un sacro tempio e, nel contempo, in uno straordinario museo?

Il Vicariato di Roma ha, a suo tempo, indirizzato il suo messaggio al Governo, all'Autorità capitolina, agli studiosi e agli esperti e, soprattutto, agli uomini di buona volontà, assumendo il prioritario impegno di dotare le periferie romane di 50 Chiese. Dunque, la prima preoccupazione verte sulle periferie della città, che sovente si presentano anonime, senza centro di incontro (ricordiamo Alvar Aalto) non solo religioso, ma, anche, civile e, in sintesi, umano, giacchè si tratta, anzitutto, di recuperare, attraverso un più corretto impianto urbanistico, la centralità stessa dell'Uomo (e pensiamo a Vitruvio), con i suoi valori essenziali, i suoi riferimenti precisi, i suoi irrinunciabili ideali?

E la ricorrenza giubilare saprà essere, anche, l'occasione valida per ampliare ed estendere l'impegno di recupero e valorizzazione

all'intero "Territotio Italia"?

I settori di intervento, se per la Città di Roma significano impegni per il restauro delle Chiese e, in genere, dei monumenti, sistemazione dei parchi archeologici, quali musei all'aperto, funzionamento del Sistema Museale integrato, la tanta auspicata navigabilità del Tevere (di cui, tuttavia, si tace), con l'organizzazione della rete viaria (senza inutili, quanto onerosi sconvolgimenti), unitamente alla reimpostazione dell'impianto di ospitalità; per l'intero Paese consistono nel recupero dei centri storici, nell'ottimizzazione dell'uso "compatibile" degli edifici e degli spazi pubblici, nella difesa del suolo, nei servizi portuali, ferroviari e stradali e dei relativi parcheggi e ciò quale traduzione concreta del moderno concetto di infrastrutture sociali e di sistema veicolare, non solo di flussi commerciali, ma, anche, di turismo religioso e culturale. E in tal contesto, duole vedere esclusi dagli appositi finanziamenti importanti Abbazie, Certose e Conventi, che pure dovrebbero costituire i luoghi di sosta naturale del pellegrinaggio a Roma, se quest'ultimo vuole essere l'andare del Popolo di Dio verso mete religiosamente significanti.

Le risorse finanziarie disponibili non sono certo eccezionali, ma neppure scarse.

C'è piuttosto da chiedersi se esista un programma unitario, che presupponga analisi attente, afferenti alla tutela del territorio ed alla compatibilità ambientale; un programma, ispirato ad obiettivi prevalentemente etico-religiosi e, comunque, di alta valenza civile, con la consapevolezza che trattasi di un appuntamento storico per il nostro Paese, anche quale importante momento di verifica non solo della capacità imprenditoriale, semmai nel cosiddetto sistema "Project financing", ma, anche, dell'attitudine di coniugare tutela con valorizzazione, in un impegno civile, inteso a rendere fruibile, un patrimonio unico al mondo, sintesi mirabile di culto e cultura.

FRANCESCO SISINNI

Il monumento più diffuso di Roma

Se si chiedesse, oggi, quale è il monumento più largamente e vistosamente diffuso a Roma, forse nessuno penserebbe di rispondere: l'acquedotto. In realtà, fino a pochi decenni fa, pur non mancando all'interno della "città vecchia" (ossia nel centro storico, delimitato dalla cerchia delle mura di Aureliano e di Onorio), l'acquedotto era tipico - e caratterizzante - del suburbio, indissolubilmente legato all'immagine e all'idea stessa della Campagna Romana. Ora, dal momento che la città è cresciuta ben al di là delle mura, a spese del suburbio e con la distruzione della Campagna Romana, esso è diventato prepotentemente un monumento "cittadino" (e, nei quartieri della città nuova, anche l'unico monumento esistente, dato che urbanisti, architetti e amministratori dei nostri tempi non sono stati capaci di crearne altri¹). Si può aggiungere che esso è diventato altresì il solo elemento comune - e unificante - tra la città vecchia e quella nuova.

Questa situazione, del tutto imprevista, a ben vedere sembra anche giusta, dal momento che quella degli acquedotti fu "la più alta manifestazione della grandezza romana", come scrisse Giulio Frontino che se n'intendeva (essendo stato *curator aquarum*, ossia "sovrintendente agli acquedotti", durante il principato di Nerva, nel 97 d.C.): certamente una delle imprese più impegnative, meglio riuscite e più significative dell'antica Roma. Su di essa

¹ A proposito di nuovi monumenti, perché "ingombrare" ulteriormente con le quattro "stele" del cosiddetto Giano, di Consagra, il largo di Santa Susanna che non ne aveva alcun bisogno, mentre una piazza della città nuova ne avrebbe potuto trarre un qualche giovamento, dando a sua volta a quei "pezzi" un ambiente certamente più adeguato?

vale la pena di richiamare l'attenzione.

La presenza degli acquedotti nell'Urbe dura da ventitré secoli: da quando, nel 312 a.C., il primo di essi venne condotto in città da Appio Claudio (quello stesso della celeberrima strada) e fu perciò detto dell'*Aqua Appia*. Uscendo allo scoperto nell'unica parte sopratterra del suo percorso, all'incirca dove oggi inizia la cosiddetta Passeggiata Archeologica, per poter superare la valle tra il Celio e l'Aventino, esso fu appoggiato al lato interno delle mura repubblicane nel tratto in cui s'apriva la Porta Capena, sopra una serie di arcate lunga una novantina di metri. Furono quelle le prime arcate, in assoluto, di un acquedotto romano! E furono costruite all'interno della città. Altre ne seguirono nei secoli successivi inserendosi macroscopicamente nel paesaggio urbano e i Romani finirono con l'abituarsi ad esse. Oggi, a fare un sia pur rapido inventario di quello che ne resta - e che, dunque, dovrebbe continuare ad essere familiare - c'è da rimanere sorpresi. Basta provare. Cominciando dai tratti (o dalle semplici arcate) che si trovano nella città vecchia.

Il primo posto, proprio al limite orientale di essa, spetta a quello che potrebbe essere considerato il "monumento all'acquedotto": Porta Maggiore. E' appena il caso di ricordare infatti che la porta nacque come una sorta di "mostra" monumentale degli acquedotti della Claudia e dell'Aniene Nuovo che in quel punto - detto "della Speranza Vecchia" (*ad spem veterem*) per la presenza di un antico tempio dedicato a quella divinità - entravano insieme in città, sovrapposti sulle stesse arcate e scavalcando, una di fianco all'altra, le vie *Praenestina* e *Labicana* (poi Casilina) che proprio lì si separavano andando verso l'esterno. Alle arcate che passavano sopra le due strade fu dato l'aspetto di un vero e proprio "arco trionfale", a due fornici con la struttura in conci di travertino fortemente bugnati, i pilastri alleggeriti da "finestre" inquadrature da edicole con semicolonne corinzie e timpano triangolare, e un alto atti-

co di coronamento. Quando tutta la costruzione (alta complessivamente 24 metri, per una larghezza di 32) fu inglobata nelle mura di Aureliano, l'"arco" diventò facilmente una porta doppia che, ridotta a un solo fornice e completamente ristrutturata al tempo di Onorio, fu chiamata *Praenestina* (o *Labicana*) e in seguito *Maior*: Porta Maggiore. All'interno dell'attico, suddiviso orizzontalmente in tre fasce, continuano a "correre" i canali dei due acquedotti che sono ancora conservati e ben riconoscibili sui lati interrotti: quello dell'Aniene Nuovo, in alto e quello della Claudia, sotto. All'esterno invece, sulle tre fasce, si leggono ancora, dall'alto in basso, l'iscrizione originaria di Claudio, commemorativa della costruzione (52 d.C.) e quelle relative ai restauri di Vespasiano, nel 71, e di Tito, nell'81.

A destra della Porta, guardando dall'esterno e a breve distanza da essa, si riconoscono i resti di un grosso pilastro in opera quadrata di tufo, con al di sopra, "in sezione", ben visibili gli "spechi" sovrapposti delle Acque Marcia, *Tepula* e Giulia il cui acquedotto unificato fu in questo punto "tagliato" in senso perpendicolare dalle Mura Aureliane.

Immediatamente a ovest di Porta Maggiore c'è il tratto di acquedotto conservato più imponente tra quelli che sono situati entro le mura, relativo alla diramazione dell'Acqua Claudia voluta da Nerone per rifornire la *Domus Aurea*: si tratta della lunga serie di arcate di via Statilia - nella tipica opera laterizia del restauro di Settimio Severo - che continua pressoché ininterrotta (e riconoscibile oltre l'alto muro di recinzione) all'interno di Villa Wolkonsky. Ma altre arcate, non meno imponenti, si vedono pure in via Domenico Fontana e a piazza S. Giovanni in Laterano, dove spuntano sopra il tetto spiovente del piccolo fabbricato già dell'Ospedale del Salvatore. E, che dire poi della lunga sequenza, assai ridimensionata in altezza anche perché quasi sempre largamente interrata, che si riconosce lungo via di S. Stefano Rotondo (prima su un lato poi sull'altro) e che si ritrova, a tratti, del tutto libera, in piazza della Navicella, sopra l'Arco di Silano e Dolabella

(cioè la Porta Celimontana) e dentro il giardino dei Padri Passionisti, presso la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo? Ma c'è anche l'ultimo tratto, con due ordini di arcate (mentre altri due sono andati perduti) che si trova di traverso in via di S. Gregorio, ai piedi del Palatino, pertinente al prolungamento degli "Archi Neroniani" (di circa 350 metri, per una quarantina d'altezza) fatto costruire da Domiziano per portare l'acqua ai palazzi imperiali.

Nel versante meridionale della città, proprio a ridosso delle Mura Aureliane, si trovano i resti di un'altra diramazione (stavolta dall'Acquedotto Marcio, dal quale si staccava nella zona di Porta Furba): quella dell'*Aqua Antoniniana*, realizzata nel 212-13 d.C. da Caracalla per rifornire le sue terme. Il cosiddetto Arco di Druso, immediatamente prima di Porta S. Sebastiano, non è altro che l'arcata di quella diramazione che in quel punto scalcava la via Appia (oggi via di Porta S. Sebastiano) e perciò venne "monumentalizzata" per diventare quindi, al tempo di Onorio, tra il 401 e il 403 della nostra era, la "controporta" della Porta Appia (poi di S. Sebastiano).

Ancora di una diramazione dell'Acqua Claudia (o dell'Aniene Nuovo, piuttosto che della Giulia, come comunemente ripetuto) si tratta a proposito delle sei arcate che, parallelamente alla via G. Pepe, tagliano via Turati, evidenziate dalla recente demolizione delle fabbriche della ex Centrale del Latte. La diramazione terminava nel Ninfeo di Alessandro Severo i cui cospicui ruderi, fantasiosamente denominati "Trofei di Mario", si trovano nei giardini di piazza Vittorio.

Tornando al versante orientale della città, un caso analogo a quello di Porta maggiore si riscontra alla Porta Tiburtina: anche questa, nella sua parte interna, era in origine il fornice "monumentalizzato" col quale il triplice acquedotto della Marcia, della *Tepula* e della Giulia scalcava la via Tiburtina, poi inserito a fare da porta per la stessa via nelle mura di Aureliano (peraltro appog-

giate all'acquedotto, a partire dalla zona di Porta Maggiore). Anche qui, nell'attico, lateralmente, si riconoscono gli spechi degli acquedotti mentre le tre iscrizioni incise sulla fronte ricordano la sistemazione dell'arco ad opera di Augusto, nel 5/4 a.C., e i restauri dell'Acqua Marcia eseguiti da Tito nel 79 e da Caracalla nel 212/13 d.C.

Subito dopo la Porta, le Mura Aureliane lasciano l'acquedotto seguito fino a quel punto (come mostrano i resti delle arcate riconoscibili lungo il viale di Porta Tiburtina) e da quello s'enuclea il manufatto dell'Acqua Felice, vera e propria "resurrezione" moderna degli acquedotti antichi. Iniziato nel 1583 da papa Gregorio XIII ma praticamente costruito tra il 1585 e il 1587 da Sisto V, Felice Peretti (dove il nome), l'acquedotto papale riutilizzò le sorgenti dell'antica *Aqua Alexandrina* e fu realizzato, nel suo percorso sopratterra (a partire all'incirca dal Casale di Roma Vecchia, tra le Capannelle e il Quadraro) sfruttando alternativamente le strutture degli acquedotti della Marcia e della Claudia. In particolare, della Marcia, le cui arcate superstiti vennero per lo più demolite nella parte superiore e riutilizzate in quella inferiore (o nelle sole fondamenta), essendo il livello dell'Acqua Felice sensibilmente più basso. Al piazzale Sisto V il "nuovo" acquedotto seguì (fino al 1879, quando fu deviato) la diramazione dell'Acqua Marcia, fatta costruire da Diocleziano per l'approvvigionamento delle sue terme non lontane, che iniziava proprio in quel punto: ne resta tutto il braccio trasversale che si trasforma poi in un arco monumentale a tre fornici, in peperino e travertino, con la grande iscrizione (sulla fronte interna dell'attico) nella quale Sisto V dichiara d'aver costruito a sue spese l'acquedotto per 13 miglia in sotterranea e 7 sopratterra, su una "sostruzione arcuata". Già mutilato delle arcate che seguivano per fare spazio al gigantesco fabbricato della Stazione Termini, l'Arco - detto una volta, popolarmente, "delle pere", per via del motivo decorativo allusivo al cognome del papa scolpito agli angoli dei fornici minori - è ora chiuso entro una recinzione da pollaio e versa da molti anni nel più completo,

incomprensibile e vergognoso abbandono.

A proposito della Stazione Termini, un altro richiamo agli acquedotti cui vale la pena di dare un'occhiata, è quel singolare piccolo "monumento" che si trova accanto alle Mura repubblicane che fiancheggiano sulla sinistra il "dinosaurio" dell'edificio di testata, della stazione stessa, in piazza dei Cinquecento. Si tratta di un "bottino", o castello di distribuzione dell'acqua, da mettere verosimilmente in relazione con gli acquedotti della Marcia, della *Tepula* e della Giulia che, insieme, giungevano fin là provenienti dalla Porta Tiburtina. Di forma cilindrica e alto poco meno di 4 metri (per un diametro compreso tra i m 2.75 e 3.05), il "bottino" è costruito in blocchi di travertino e di pietra sperone e sormontato da un grosso "coperchio", pure di travertino, dello spessore d'una quindicina di centimetri e con un diametro di circa m 1.80. Nella parte rivolta a nord, due grandi fori con vistose incrostazioni calcaree indicano i punti d'innesto delle condutture mentre accanto s'apre una piccola porta, con piedritti, architrave e soglia di travertino e con l'incasso, ancora ben riconoscibile, per un battente di legno.

Per finire con la città "vecchia", in pieno centro storico, a via del Nazareno, si possono ammirare, al di là di una cancellata che non desta alcuna curiosità nei passanti, tre arcate dell'Acquedotto di Agrippa o dell'Acqua Vergine (la nostra Acqua di Trevi): costruite in blocchi bugnati di travertino e ora parzialmente interrate, esse recano ben visibile nella parte superiore l'iscrizione che ricorda il rifacimento delle strutture al tempo di Claudio. Ma non basta; allo stesso acquedotto - che usciva all'aperto alle pendici del Pincio (dov'è oggi il vicolo del Bottino derivante il suo nome dalla piscina di decantazione) e andava fino in prossimità del Pantheon per alimentare le vicine Terme di Agrippa - altre due arcate, parzialmente superstiti, sono andate a finire sotto Palazzo Sciarra, al Corso. Egregiamente sistemate nei sotterranei dell'ex Cassa di Risparmio, esse "emergono" dal pavimento nella parte superiore, con una luce di m. 3,15 e la caratteristica struttura in blocchi



Plastico di Roma, zona centrale - Museo di Civiltà Romana

bugnati di travertino. Vale la pena di ricordare a questo punto che dell'Acqua Vergine - l'unico acquedotto rimasto sempre in funzione, fino ai nostri giorni - si conserva, nel versante settentrionale della città (talvolta perfino percorribile in barca) tutto lo speco sotterraneo largo mediamente un metro e mezzo e scavato fino a una profondità massima di 43 metri che esso tocca ai Parioli, in corrispondenza di viale Romania.

Trasferendosi ora nella città "nuova" o extramuranea che, com'è noto è ormai di gran lunga la parte più estesa della Roma attuale, una notevole presenza, subito fuori le Mura Aureliane, sul Gianicolo, è quella dell'Acquedotto di Traiano, ripreso e in parte riutilizzato da papa Paolo V agli inizi del Seicento. Le antiche arcate, variamente inglobate nelle strutture dell'Acqua Paola e parzialmente interrate, sono facilmente riconoscibili - ma per lo più ignorate - su un lato o sull'altro della via Aurelia antica (che esse scavalcano con l'Arco di Tiradiavoli legato al ricordo della Pimpaccia), e poi ancora lungo le vie del Casale di S. Pio V e della Pineta Sacchetti: caratteristica ne è la struttura muraria in calcestrutto rivestito di opera mista (reticolato con regolari ricorsi di sei file di mattoni), mentre gli archi sono in mattoni "bipedali", rossi o gialli.

Il "trionfo" degli acquedotti si trova però (o avrebbe potuto trovarsi) nel versante opposto della città, quello orientale o, più esattamente, sudorientale, in quel coacervo di quartieri che stanno tra la Prenestina e l'Appia Nuova, a cavallo della Casilina e della Tuscolana, in cui Roma s'è smisuratamente e disordinatamente dilatata dopo che fu deciso di abbandonare l'espansione edilizia verso ovest perché scelta - oculatamente - dall'urbanistica "fascista". Tutto ciò a spese proprio del "paesaggio degli acquedotti" (e della via *Latina* che ne era l'antichissimo asse stradale) e con la distruzione di quella Campagna Romana che era stata per secoli universalmente celebrata come uno dei "luoghi alti" dello spirito: una distruzione da reggere il confronto (quasi la continuazione)

con quella della città antica entro il recinto delle Mura Aureliane perpetrata dopo il 1870 dai "Piemontesi".

In questo ampio territorio la facevano da protagonisti (e in parte, per quanto possibile, cercano ancora di farlo) le interminabili sequenze di arcuazioni dell'Acquedotto Marcio (con i canali della *Tepula* e della Giulia, ad esso sovrapposti) e dell'Acquedotto Claudio (con l'Aniene Nuovo al di sopra) e quelle del cinquecentesco Acquedotto dell'Acqua Felice che, come detto, sull'uno o sull'altro alternativamente si "appoggiava" (ma vale la pena di ricordare che poco lontano da tutti questi, con un percorso grosso modo parallelo benché sempre sotterraneo, c'era anche l'Acquedotto dell'Aniene Vecchio, il primo dei quattro che trasse origine dall'alta valle dell'Aniene).

Ora, nonostante l'urbanizzazione selvaggia, le distruzioni volute, i crolli dovuti all'incuria (prima dei restauri di questi ultimi tempi), e non senza qualche difficoltà di reperimento e disagi di accesso, sparito il "paesaggio", è possibile seguire a lungo quegli acquedotti che da queste parti sono veramente l'unico "monumento" dell'orribile città nuova. Si comincia giusto a Porta Maggiore: immediatamente fuori di essa, lungo la via Casilina (corrispondente all'antica *Labicana*) e fino all'incrocio con viale Castrense, corre il primo tratto (ovverosia l'ultimo, partendo dal *caput aquae* che si trovava al XXVII miglio della via *Sublacensis*, tra Marano Equo e Arsoli) dell'Acquedotto Claudio: quello che fu utilizzato dagli architetti di Aureliano per appoggiarvi le mura destinate a proteggere il complesso residenziale del *Sessorium* e che fu poi sfruttato dall'Acqua Felice. La sommità delle arcate, con i conci di tufo e quelli di chiave in travertino, e almeno un paio di "spezzoni" dell'attico con lo speco ben riconoscibile, si vedono sporgere in alto, dal lato della via Casilina, ma le arcate che sono più di trenta, ovviamente "accecate", sono perfettamente conservate e visibili, tutte intere, con i poderosi pilastri, dal lato interno, lungo la via Eleniana (all'inizio della quale si trova il "monumento" commemorativo della nuova Acqua Marcia), dietro i palazzi

dell'ENEL e del Museo della Fanteria e nell'area verde adiacente al Museo degli strumenti musicali, a ridosso della basilica di Santa Croce in Gerusalemme.

All'incrocio tra via Casilina e viale Castrense, il tratto delle Mura Aureliane che piega ad angolo retto, in direzione di San Giovanni, mostra la merlatura originaria chiusa per consentire il passaggio dell'Acqua Felice la quale poi, lasciato l'Acquedotto Claudio (completamente smantellato al tempo di Sisto V), inizia a correre su un manufatto proprio che con arcate alte e strette (ben visibili nello spazio aperto dietro un supermercato e nel cortile della scuola professionale A. Diaz, di via Acireale) arriva fino oltre piazza Lodi facendo da "spina" a via Lanusei. Press'a poco all'altezza di via Alcamo, essa ritorna sul percorso dell'Acqua Claudia della quale ha però obliterato i resti, demoliti o inglobati. Così, lungo la via Casilina Vecchia, fino ai due successivi "tagli" della ferrovia (dove le arcate sono state completamente rifatte) e all'inizio di via del Mandrione dove tornano visibili le strutture dell'Acqua Claudia. All'altezza di via della Marrana, un tratto di circa 800 metri dell'Acquedotto Felice impostato sugli archi della Claudia rimpiccioliti da sottarchi di consolidamento d'età adrianea (a loro volta inglobanti precedenti rinforzi d'età flavia) è stato "rinchiuso" - e praticamente precluso alla vista, benché per circa 300 metri restaurato - nell'area inaccessibile della Banca d'Italia. S'arriva così fino all'altezza di via di Porta Furba, proseguimento di via dell'Arco di Travertino che ricorda nel nome l'arco, distrutto, dell'Acquedotto Claudio che scavalcava la *via Latina* e fu perciò "monumentalizzato" col rivestimento in blocchi di travertino, come gli archi di Porta Maggiore.

Poco prima di via di Porta Furba, sulla sinistra dell'Acquedotto Felice è anche possibile vedere il tratto meglio conservato - tra i pochissimi - dell'Acquedotto Marcio: quello che fu costruito nel 144 a.C. dal pretore Quinto Marcio Re. Si tratta di una decina d'arcate in opera quadrata di peperino e tufo rosso con restauri di età successive e coi resti del sovrapposto canale dell'Acqua *Tepula*,

mentre quello superiore della Giulia è inesorabilmente scomparso.

Per il resto della lunga via del Mandrione, consistenti e importanti, sulla destra della strada, sono le strutture dell'Acquedotto Claudio, con le arcate quasi sempre chiuse da murature in laterizio del tempo di Adriano e lungamente "fasciate" da un massiccio rivestimento in muratura d'età severiana: al di sopra, corre il canale dell'Acqua Felice che però, andando avanti, si rende indipendente scendendo a un livello sensibilmente più basso. L'Acquedotto papale, così, pur continuando ad essere addossato al Claudio, lascia emergere di quello tutta la parte superiore delle arcate prive di superfetazioni moderne. Ma completamente libere, a partire dalla base, le stesse arcate della Claudia si mostrano sul lato opposto che guarda la via Tuscolana, anche se ostruite e quasi sempre nascoste alla vista dalle costruzioni dei nostri tempi che non le hanno di certo rispettate.

Nell'ultimo tratto di via del Mandrione, l'acquedotto di papa Sisto lascia più volte (per poi farvi ritorno) l'appoggio dell'Acqua Claudia e, con archi di raccordo che scavalcano la strada, passa sulla sinistra di questa dove sfrutta le strutture dell'Acquedotto Marcio. Di questo, a un certo punto, c'è ancora un rarissimo tratto conservato, nel rifacimento d'età augustea e con restauri posteriori, perché il canale dell'Acqua Felice ha riutilizzato quello antico, opportunamente adattato. Percorrendo il tratto di via del Mandrione in cui l'Acquedotto Felice s'alterna sulla destra e sulla sinistra formando un lungo e singolare quadrilatero, sulle murature antiche e su quelle cinquecentesche si notano ancora vivi gli intonaci variopinti dei piccoli ambienti delle casupole che per molto tempo, dopo la seconda guerra mondiale, s'erano addossate agli acquedotti dando vita a uno di quei miserabili e malfamati "borghetti" che, paradossalmente, qui come in diversi altri punti, fino agli anni sessanta, quando furono finalmente smantellati, hanno "protetto" gli antichi monumenti dall'urbanizzazione selvaggia. Quanto alla strada, essa deve corrispondere a una via antica tracciata nello spazio intermedio tra i due acquedotti e al servizio di

entrambi, per la loro sorveglianza e la manutenzione.

S'arriva così a Porta Furba, la "porta dei ladri", secondo alcuni (che pensano al latino *fur* e alle frequentazioni dei briganti), mentre per altri sarebbe la "porta dell'acquedotto" (facendo riferimento al termine *forma*, evidentemente corrotto). In realtà si tratta di un'arcata dell'Acquedotto Felice, come al solito "monumentalizzata" dal momento che scavalcava la Tuscolana: su entrambi i lati le lapidi marmoree esibiscono l'iscrizione, datata al 1585, che ricorda la realizzazione del manufatto ad opera del papa "tosto". Poco prima della "porta", dove la via del Mandrione si distacca dalla "consolare", la fontana di Clemente XII, col grande mascherone alato che versa l'acqua in una conchiglia e una bella epigrafe marmorea, ricorda il restauro dell'Acqua Felice eseguito nel 1733 (un'altra iscrizione, assai più modesta, si riferisce invece a un intervento del Comune, nel 1898). A destra della fontana, c'è l'arco col quale lo stesso acquedotto, abbandonate momentaneamente le strutture dell'Acqua Marcia fino a quel punto costantemente seguite in direzione di Roma, s'appoggia per la prima volta a quelle dell'Acqua Claudia. Purtroppo, la zona - che non sarebbe del tutto priva di una sua suggestiva e singolare monumentalità - è piuttosto degradata e soprattutto tormentata da un traffico automobilistico intenso e pericoloso che andrebbe assolutamente deviato.

Dopo Porta Furba, i due acquedotti, Claudio e Felice, proseguono (col secondo sulla sinistra, sempre al posto del Marcio, e il primo, sulla destra, quasi del tutto scomparso) lungo le direttrici del vicolo dell'Acquedotto Felice e di via di Torre Branca: lungo questa, quasi all'altezza di via di Tor Fiscale, un bel "pezzo" dell'Acquedotto Claudio, lungo circa 65 metri, mostra le arcate alternativamente intere, come in origine, e divise orizzontalmente in due da "sottarchi" aggiunti negli antichi interventi di consolidamento. Si raggiunge Tor Fiscale dove, come a Porta Furba, si trova un altro punto "nodale" nella sequenza degli acquedotti. La torre infatti fu elevata, per una trentina di metri, nel secolo XIII, proprio dove l'Acquedotto Marcio e quello Claudio - sempre a fianco della

via Latina - s'incrociavano ad angolo retto scavalcandosi. O meglio: dove l'Acquedotto Claudio passava perpendicolarmente sopra a quello della Marcia. Lo stesso si ripeteva a breve distanza e ne risultava la delimitazione di uno spazio grosso modo trapezoidale che aveva per "base", su una lunghezza di circa 300 metri, il percorso dell'Acqua Claudia. Quello spazio è noto col nome di Campo Barbarico, da quando, nel 537, vi s'accamparono i Goti di Vitige che assediavano Roma difesa dai Bizantini di Belisario. Ce ne parla lo storico della "guerra gotica" Procopio di Cesarea che scrive (II, 3 3-7): "Ci sono due acquedotti tra la via Latina e la via Appia, straordinariamente alti e per un lungo tratto innalzati su archi. Questi due acquedotti, in un luogo che dista da Roma cinquanta stadi, s'incontrano invertendo la loro posizione, sicché quello che prima stava sulla destra passa sulla sinistra. Dopo essersi incrociati una seconda volta, riprendono la loro posizione originaria restando nuovamente separati. Così avviene che uno spazio sia racchiuso tra di loro. I barbari, ostruendo con pietre e argilla la parte inferiore degli archi, dettero a quello spazio la funzione di una fortezza e accampandovisi con non meno di 7.000 uomini, controllavano che nessun rifornimento fosse dal nemico introdotto nella città".

Vale la pena di ricordare che nella medesima circostanza gli acquedotti vennero interrotti, contemporaneamente, dai Goti, per far cessare il flusso dell'acqua verso la città assediata, e dai Bizantini, per impedire che gli stessi Goti se ne servissero come possibili vie di penetrazione nell'abitato; né essi furono poi riattivati, a parte qualche intervento di ripristino parziale ed effimero.

Oggi, al Campo Barbarico (accessibile, nemmeno troppo facilmente, prendendo dalla via Appia Nuova, sulla sinistra, la via di Tor Fiscale), al posto dell'Acquedotto Marcio c'è, come al solito, quello di papa Sisto, mentre del Claudio non resta praticamente nulla. I due "incroci" sono tuttavia ancora ben localizzabili. Il primo corrisponde infatti proprio alla torre del Fiscale, come più propriamente dovrebbe essere chiamata, in ricordo d'un certo

monsignore Filippo Foppi che nel Seicento la possedeva ed era "fiscale", cioè funzionario, del "tesoro" pontificio (prima la torre era detta di San Giovanni, in quanto proprietà della Basilica Lateranense, e poi Torre Brancie - modificato nel toponimo attuale di Torre Branca - dal nome di un successivo proprietario). Essa poggia esattamente sulle due arcate sovrapposte, ad angolo retto, (entrambe in blocchi squadrati di peperino) della Claudia, sopra (con una luce di m. 6), e della Marcia, sotto (con una luce di m. 5). L'altro incrocio era nel punto in cui oggi l'Acquedotto Felice scavalca via del Quadraro (e resti dell'Acquedotto Claudio gli si addossano sul lato esterno). Press'a poco in quello stesso punto si trovava la colonnina del IV miglio della *via Latina* presso la quale, nel 487 a.C., fu costruito il tempio della Fortuna Muliebre, in ricordo del "legendario" incontro del ribelle Coriolano, passato ai Volsci, con la madre Veturia e la moglie Calpurnia andate a scongiurarlo di recedere dal proposito d'attaccare Roma.

Dal Campo Barbarico - almeno! - dovrebbe cominciare quel "parco degli acquedotti" che finora sembra ridotto all'area verde dove, al di là di via del Quadraro, si trovano i ruderi affioranti della grande villa di Quinto Servilio Pudente, detta delle Vignacce. L'area della villa (e del "parco") è delimitata a sud dalla lunga e ininterrotta sequenza dell'Acquedotto Felice (e Marcio) che qui diverge alquanto (per poi tornare in parallelo) da alcuni importanti tratti dell'Acquedotto Claudio finalmente liberi in uno squarcio di campagna "risparmiata" per via del taglio della ferrovia Roma-Cassino effettuato nel 1890. Sono questi tratti (uno di 14 arcate) i più noti, imponenti e suggestivi di tutta quella che fu la Campagna Romana: quelli raffigurati in centinaia di disegni, incisioni, stampe, quadri, fotografie; quelli ricordati, descritti ed esaltati in pagine e pagine di diari di viaggio, di "guide", di saggi, di lettere; quelli che Goethe, con una splendida immagine definì "una successione d'archi di trionfo".

Dovendo l'acquedotto attraversare qui una depressione valliva piuttosto profonda, per mantenere il percorso rettilineo, e quindi

più breve, le sue arcate furono spinte fino a raggiungere la loro massima altezza che sfiora i ventotto metri (m. 27,41, secondo il Lanciani). Le strutture sono quelle originarie in opera quadrata di peperino; i piloni, alti e slanciati, sono quasi quadrati (circa m. 3,50 di larghezza per 3,10 di profondità) e distano tra loro circa 5 metri e mezzo; gli archi, che s'impostano su di essi leggermente arretrati, hanno una luce di oltre 6 metri. Lo speco corre entro un manufatto compreso tra due "cornici" in aggetto ed è ben visibile, in sezione, nelle interruzioni. Al di sopra, resta, variamente conservato, quello dell'Aniene Nuovo che sulle arcate dell'Acqua Claudia, come s'è già ricordato, nel suo tratto sopra terra venne appoggiato per praticità. L'acquedotto continuava, pressoché parallelo e prossimo alla *via Latina*, fino al Casale di Roma Vecchia (cosiddetto dai vicini grandiosi ruderi della villa dei Sette Bassi che riceveva l'acqua da una diramazione della Claudia della quale si vedono degli avanzi poco prima d'incontrare la via delle Capannelle). Al di là del Casale, c'è un altro bel tratto dell'originario acquedotto della Marcia, poco prima del punto in cui esso viene poi "raggiunto" e riutilizzato dall'Acqua Felice. Se ne vede solo la parte superiore, con la sommità delle arcate per il resto interrate e lo speco, al di sopra del quale si riconoscono i resti del canale dell'Acqua *Tepula*, mentre non resta nulla di quello, ulteriormente sovrapposto, della Giulia. Quanto all'Acquedotto Felice, esso continua per un po' con un muro pieno, salvo qualche arcata aperta al traffico locale, poi di nuovo con arcuazioni fino al Casale di Roma Vecchia poco dopo il quale "finisce", entrando il suo condotto in sotterranea.

Oltre il Casale di Roma Vecchia, l'Acquedotto Claudio si staccava dal percorso della *via Latina* (giunta intanto al V miglio dove si trovavano le *Fosse Cluiliae*, fatte scavare dal re di Alba Longa, Cluilio, al confine del territorio della stessa Alba con quello di Roma) e resta ancora in vista per oltre 1.400 metri: sono più di 150 arcate, intatte, i cui piloni vanno però gradatamente diminuendo d'altezza per il concomitante innalzarsi del terreno, fino a scompa-

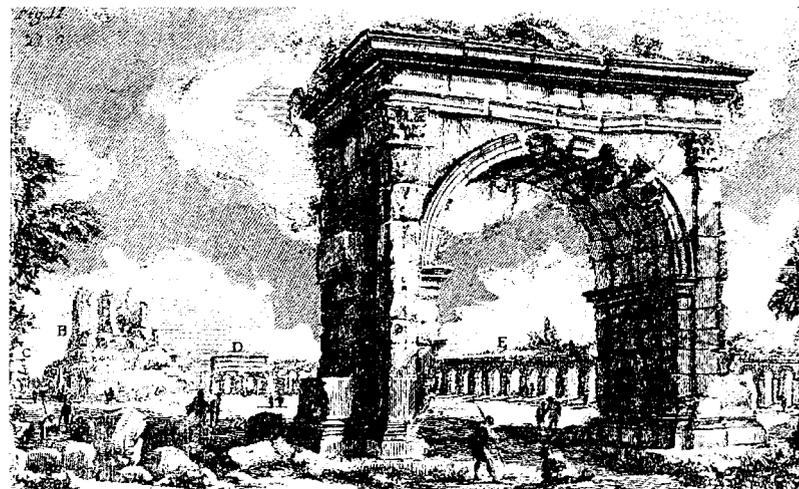


Arco dell'Acquedotto Vergine nei sotterranei di Palazzo Sciarra

rire del tutto, lasciando sopra terra le sole arcate. Circa un chilometro dopo la via delle Capannelle, tutto si riduce a un semplice muro continuo, poi l'acquedotto sparisce sottoterra quando, in vista del grande raccordo anulare, finisce (almeno per il momento) anche Roma.

Ma non finisce la nostra rassegna.

Restando nel versante orientale della città, c'è infatti da menzionare un'altra presenza di tutto rilievo che è quella dell'Acquedotto Alessandrino l'ultimo ad essere stato realizzato (più di cinque secoli dopo il primo), intorno al 226 d.C., dall'imperatore Alessandro Severo e forse il meno noto di tutti. Esso si trova nei quartieri che sono cresciuti a cavallo della via Casilina e i suoi resti s'incontrano prima di tutto a Torpignattara, piuttosto malri-



Veduta dell'Arco di Gallieno

dotti, nel viale che dall'acquedotto prende il nome, specialmente all'altezza di largo Pettazzoni. Poi nel quartiere che non a caso si chiama Alessandrino e qui la situazione è ben diversa. Le arcate, in calcestruzzo e paramento laterizio, spesso con mensole di travertino sotto l'imposta degli archi, si susseguono lungamente, quasi ininterrotte, "a spina", per tutta via dei Pioppi (dove il condotto riemerge dapprima con un breve tratto a muro pieno) e poi per via degli Olmi, dopo aver superato con qualche breve tratto a doppio ordine l'ampio avvallamento un tempo percorso dal Fosso di Centocelle (oggi "ripetuto" da una via che ne ricorda anche il nome). Oltre l'interruzione di viale Alessandrino, le arcate ritornano, fino a che la via degli Olmi finisce nella campagna dove, del tutto libere se ne possono vedere ancora, a distanza (ad esempio, da via delle Nespole), per un bel tratto, notevolmente più basse, a superare una più modesta valletta, non lontano dal "limite" del grande raccordo anulare.

ROMOLO AUGUSTO STACCIOLI



“Tutta Roma è e deve essere una galleria”

Carlo Fea ed il ritorno dalla Francia a Roma delle opere d'arte dopo la Restaurazione

Uno degli aspetti più vessatori della dominazione francese in Italia era stato quello della sottrazione e della dispersione delle opere d'arte, dirottate in gran parte a Parigi per la formazione del Museo del Louvre.

Particolarmente pesante ed impopolare a questo proposito fu la situazione nello Stato pontificio ed a Roma dove la ricchezza di capolavori artistici e di tesori archeologici attirarono l'attenzione degli “esperti” francesi e la conseguente spoliazione.

Poco dopo la firma del Trattato di Tolentino che imponeva al Pontefice gravi sanzioni comprendenti la cessione di beni culturali, Napoleone scriveva al Direttorio descrivendo l'operato della commissione all'uopo designata che aveva realizzato “un buon raccolto a Ravenna, Rimini, Pesaro, Ancona e Perugia” e, preannunciando l'invio del bottino a Parigi, concludeva trionfante “Con queste opere e con quelle che spediremo da Roma, tutto quello che c'è di bello in Italia sarà nostro”.

La proclamazione della Repubblica Romana, giacobina e filo-francese, diede l'occasione per ulteriori prede. Un tempestivo decreto stabiliva: “Il serà enlevé de la ville de Rome des tableaux, livres et manuscripts, statues et objects d'art, qui seront dignes d'être transportés en France d'après l'ordre du général-en-chef sur l'avis d'une commission *ad hoc*”. E mentre un bando proclamava che nessuno avrebbe tolto ai Romani gli antichi monumenti, il generale Pommereil vagheggiava addirittura di prelevare da Monte Cavallo l'imponente gruppo statuario di Castore e Polluce, orgoglio del Quirinale, e Daunou proponeva la rimozione della Colonna Traiana.

Negli anni seguenti ed in particolare durante il periodo 1809-14 che vide l'annessione di Roma e dello Stato pontificio all'impero francese, l'esodo del patrimonio artistico si accentuò, anche attraverso pretestuose "vendite", oltre che con requisizioni, spostamenti e destinazioni politiche di beni culturali¹.

Appare quindi naturale che uno dei problemi più urgenti con la Restaurazione fu quello del recupero e della restituzione di tali beni.

Nel maggio 1814, sulla strada del rientro a Roma, Pio VII affidava al Cardinal Ercole Consalvi, reintegrato nelle funzioni di Segretario di Stato, una delicata missione che l'avrebbe portato prima a Parigi e poi a Londra e a Vienna, per riaffermare i diritti dello Stato pontificio, e, sostenendo la nullità del Trattato di Tolentino, ottenere la restituzione dei capolavori artistici e dei preziosi oggetti culturali acquisiti al patrimonio nazionale francese tra il 1796 ed il 1814.

L'opera svolta dal Consalvi fu mirabile, ma egli dovette soprattutto concentrarsi sugli aspetti politici e difendere al Congresso di Vienna la completa reintegrazione dei territori pontifici, salvando in particolare le Legazioni di Romagna e le Marche dalle mire dell'Austria. Ma il suo netto successo diplomatico spianò la strada al perfezionamento di accordi specifici sulla questione artistica. Al termine del Congresso di Vienna, Consalvi nel mese di luglio rientrò a Roma e d'intesa con Papa Chiaramonti il 10 agosto 1815 nominò Antonio Canova Commissario straordinario a Parigi per rivendicare i beni artistici dello Stato pontificio ceduti alla Francia col trattato di Tolentino.

Il celebre artista, giunto a Parigi il 28 agosto, riusciva in poco più di un mese, con grande abilità e grazie al prestigio di cui gode-

¹ Con il decreto imperiale del 25 febbraio 1811 tutti gli oggetti d'arte e d'antichità esistenti nei musei e negli edifici pubblici di Roma ed i beni già indemaniati dei conventi vennero incamerati tra i beni della Corona, permettendo così di disporne liberamente.

va, a ribaltare l'opinione contraria dei delegati dei vari stati ed a vincere soprattutto l'opposizione francese e l'intransigenza dello zar Alessandro I. Determinante era stata l'apertura inglese, in particolare l'appoggio del sottosegretario del Foreign Office Sir Richard William Hamilton, suo amico e ammiratore della sua arte, il quale aveva fatto pubblicare a Londra una lettera aperta a Luigi XVIII. A ciò si era unito il sostegno del prussiano Wilhelm Von Humboldt. Lo stesso Metternich aveva avallato un'istanza del Canova al direttore del Louvre, Vivant Denon, che alla fine di settembre aveva dovuto far buon viso, anche per la sottesa minaccia di un colpo di mano sostenuto dalle baionette austriache. Il 25 ottobre Canova scriveva al Consalvi annunciandogli la partenza per Milano di un primo convoglio di 41 carri trainati da 200 cavalli, di cui dodici carri destinati a Roma con le principali opere d'arte, precisando che "del rimanente si pensa di farne in seguito la spedizione".

Il completo rientro delle opere d'arte recuperate durò ancora alcuni mesi. Molti oggetti infatti partirono per nave da Anversa nella primavera del 1816 e furono sbarcati a Civitavecchia.

Il successo della missione di Antonio Canova era stato la riprova della giusta scelta fatta dal Segretario di Stato e tornava a sua gloria e merito. Una lunetta affrescata dall'Hayez nei Palazzi Vaticani celebra proprio il ritorno a Roma degli oggetti d'arte e d'antichità dalla capitale francese. La pittura mostra sulla destra una poderosa e michelangiolesca personificazione statuaria del fiume Tevere poggiato ad uno sperone di Castel S. Angelo, che, ad un cenno di due putti affacciati, guarda compiaciuto verso il lato opposto da dove, sullo sfondo di Monte Mario, giungono quattro carri trainati da cavalli e buoi, diretti verso Porta Angelica col tesoro artistico, recuperato grazie anche all'intervento dell'Hamilton, raffigurato a sua volta in un busto posto in basso sulla sinistra. E' una celebrazione allegorica ufficiale, nel quadro delle celebrazioni della politica della Restaurazione e dei successi del Segretario di Stato. Sul momento però il Consalvi, per non

urtare la suscettibilità dei francesi, aveva cercato di evitare pubbliche manifestazioni popolari di giubilo, che pure si andavano preparando (e che non sarebbero dispiaciute al Fea). Proprio per questo aveva voluto che il rientro avvenisse di notte e da Porta Angelica.

Eppure tali pubbliche acclamazioni sarebbero state una naturale replica di segno opposto ai cortei che avevano portato via da Roma le opere "acquisite" ed a quello trionfante svoltosi all'arrivo a Parigi a Champ des Mart per il *Museum*, momenti entrambi celebrati in stampe conservate alla Bibliotheque Nationale di Parigi e delle quali la lunetta dell'Hayez sopra citata è una sobria risposta.

Il ritorno nello Stato pontificio di tante opere d'arte suscitava un vero e proprio problema di politica culturale. Si aveva l'immediata consapevolezza, ormai, dell'importanza di tali beni, dal punto di vista artistico, dello studio, economico, e per il prestigio che nel loro insieme esse danno anzitutto allo Stato e poi al luogo ove vengono situate. Il clima culturale era cambiato: la Francia nel periodo napoleonico, sia pure con qualche voce critica e dissidente, aveva sottolineato l'importanza della musealizzazione.

Due opposte tesi si confrontarono circa la destinazione definitiva delle opere recuperate: la prima sosteneva che si dovessero restituire alle singole località e siti, anche sulla scorta della posizione scientifica già assunta coraggiosamente nel periodo francese da Antoine Chrisostome Quatremère de Quincy, il quale nel pieno del dominio napoleonico aveva alzato coraggiosamente la sua voce contro il sacco artistico ed aveva negato ogni sostegno teorico al concentramento nei musei delle opere, sostenendone l'originaria contestualizzazione nei luoghi da cui venivano con la forza tolte²; l'altra invece propendeva per la musealizzazione sovrana e statale.

² A. C. Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le prejudice qu'occasionneroient aux arts et à la science le déplacement des Monuments de l'Art de l'Italie, le démembrement de ses Écoles et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musées, etc. Par A.Q., a Paris, An. IV-1796.*

Anche il pontefice era sensibile a questa nuova visione delle cose e pensava all'allargamento delle collezioni vaticane. Ma Carlo Fea, Commissario alle antichità e alle belle arti dall'aprile del 1801 (e lo sarà per trentacinque anni) non era propriamente di questo avviso e sostenne una diversa tesi con tutta la forza della sua erudizione storico giuridica e della sua autorevolezza.

Come è noto Fea fu il creatore di una politica di amministrazione dei beni culturali, e sia in campo teorico e legislativo che in campo pratico e attuativo, diede un notevole contributo alla politica culturale della Restaurazione³, distinguendosi per zelo, senso dello stato, cultura storico-giuridica, tenacia ostinata nelle proprie tesi e nella difesa dei principi ideologici e concettuali su cui si basavano.

Furono direttamente ispirati da lui molti provvedimenti, come il chirografo di Pio VII del 1° ottobre 1802 sulle antichità e belle arti (il cui esordio, con la solenne esaltazione della magnificenza artistica di Roma, sembra dettato proprio dal Fea⁴) ed in parte anche la sua ripresa ed il perfezionamento nell'editto Pacca del 7 aprile

³ Per una più ampia trattazione di questo argomento cfr. Donato Tamblé, *La politica culturale dello Stato pontificio nell'età della Restaurazione: antichità, belle arti, biblioteche e archivi*, in *Roma fra la Restaurazione e l'elezione di Pio IX. Amministrazione, economia, società, cultura*, (Atti del convegno di studi presso l'Archivio di Stato di Roma, 30 novembre - 2 dicembre 1995), Roma 1997, pp. 759-782.

⁴ In effetti il brano sembra la sintesi del suo pensiero, quasi la traduzione in linguaggio ufficiale della sua riflessione politico culturale:

« La conservazione dei monumenti e delle produzioni di belle arti, che, ad onta dell'edacità del tempo sono a noi pervenute, è stata sempre considerata dai nostri predecessori, per uno degli oggetti i più interessanti ed i più meritevoli delle loro impegnate provvidenze. Questi preziosi avanzi della culta antichità, forniscono alla città di Roma un ornamento, che la distingue fra tutte le altre più insigni città dell'Europa; somministrano i soggetti li più importanti alle meditazioni degli eruditi, ed i modelli e gli esemplari i più pregiati agli artisti, per sollevare li loro inge-

1820, sia pure con contrasti vivaci col Camerlengo che aveva voluto introdurre alcune innovazioni non condivise dal burbero ma rigoroso Commissario alle antichità. Questi non si fermava nemmeno davanti alle più alte cariche dello Stato ed era capace di contestare perfino il Papa, come si vide per l'appunto nella questione della destinazione delle opere d'arte recuperate.

La sua relazione in merito del febbraio 1816 indirizzata al Camerlengo⁵, che intendiamo qui riproporre e commentare, è un documento fondamentale per comprendere la problematica posta dal ritorno a Roma degli oggetti d'arte dispersi nel periodo francese.

Fea esordisce ricordando la felice riuscita dell'opera di rivendica:

« Eminenza,
sono ultimamente ritornate da Parigi Statue e Quadri, ed altri se ne aspettano, tolti già dai Francesi a Roma ed allo Stato Ecclesiastico

gni alle idee del bello e del sublime; chiamano a questa città il concorso de' forastieri, attratti dal piacere di osservare queste singolari rarità; alimentano una grande quantità di individui impiegati nello esercizio delle belle arti, animano un ramo di commercio e di industria più di ogni altro utile al pubblico ed allo Stato, perché interamente attivo e di semplice produzione, come quello che tutto è dovuto alla mano e all'ingegno dell'uomo. Nel vortice delle passate vicende immensi sono stati li danni che questa nostra dilettezzissima città ha sofferti nella perdita dei più rari monumenti e delle più illustri opere dell'antichità. Lungi però dall'illanguidirsi per questo, si è anzi maggiormente impegnata la paterna nostra sollecitudine a procurare tutti i mezzi, sia per impedire che alle perdite sofferte nuove se ne aggiungano, sia per riparare con il scoprimento di nuovi monumenti alla mancanza di quelli che sonosi perduti ».

⁵ ARCHIVIO DI STATO DI ROMA, *Camerale II, Antichità e Belle Arti*, busta 10, fasc.246, *Promemoria datato 16 febbraio 1816 presentato al Cardinal Pacca da Carlo Fea come Commissario alle antichità per dimostrare "la convenienza di restituire alle antiche loro sedi gli oggetti che tornano dalla Francia"*.

in varie epoche, specialmente pel Trattato di Tolentino.

Le statue sono state rimandate per ordine della Santità di Nostro Signore ai rispettivi Musei. Così nel 1801 la Santità sua si degnò di far consegnare liberamente e senza veruna spesa ai rispettivi padroni: Braschi, Albani, Bristol, Jenkins, gli oggetti di scultura tolti loro da' Repubblicani francesi nel 1798 e 1799, e lasciati imballati nell'Arsenale di Ripa Grande; ma rivendicati al Governo Pontificio colla capitolazione a Civitavecchia li 29 di settembre 1799, e mediante nuove rimostranze fatte al Governo Francese nel detto anno 1801 col mezzo di corriere straordinario per rigettare le di lui nuove pretensioni su' medesimi oggetti ».

Quindi il Commissario alle antichità affronta diplomaticamente il tema, presentando, con occulta persuasione retorica, come già risolta dal Pontefice la questione nel senso da lui auspicato (la restituzione delle pitture ai templi) per cui egli fa mostra di voler solo accingersi con le sue "osservazioni" a confutare preventivamente il parere contrario di coloro che li vorrebbero riuniti nei musei, semplicemente per offrire al suo superiore, il Cardinale Camerlengo, argomenti con cui ribattere:

« Non ho dubbio che lo stesso Ordine della Santità Sua farà restituire alle Chiese rispettive i loro quadri. Ma siccome qualche amatore di pittura poco riflessivo potrebbe desiderare che essi piuttosto figurassero riuniti in una Galleria, anziché divisi all'antico loro posto nelle Chiese, per ragione di supposta miglior custodia, e di più facile accesso per lo studio dei Professori dell'Arte, stimo dover mio d'ufficio di sottoporre al purgato giudizio, e soprattutto alle vedute religiose e prudenti dell'Eminenza Vostra Reverendissima le seguenti osservazioni, come a mio superiore, a cui pel Chirografo della Sua Santità del 1° ottobre 1802 più specialmente spetta, in figura di Supremo e indipendente Magistrato una assoluta giurisdizione, e la soprintendenza privata delle Chiese per gli oggetti di belle arti ed altri ornamenti che

esse contengono, tanto per farveli custodire gelosamente, quanto per farveli ritornare, se ne vengano tolti ».

Inizia così la lunga e dotta disamina del Fea che perentoriamente e con ostentata sicurezza dichiara subito l'assoluta ineccepibilità della sua tesi, presentando gli aspetti che intende sviluppare nella sua memoria:

« Ragioni di ogni sorte, religiose, politiche, economiche, prudenziali e di giustizia, ordinano, persuadono e dicasi pure obbligano a questa restituzione ».

C'è anzitutto il sostegno del diritto romano:

« Cominciamo col dire che le Leggi Romane, o restate nel Codice Teodosiano o messe nel Giustiniano, e tuttora in uso, tutte comandano che gli oggetti di Belle Arti restino sempre al loro luogo, che non si distruggano Fabbriche per adoperarne colonne, ed altri ornamenti in altri edifizii, comunque più decorosi e belli ».

E già dalla storia di Roma emerge il tema della religione tutelata anche nelle manifestazioni artistiche:

« L'amore e il rispetto per la Religione, benché falsa, fu sempre la base fondamentale, e il più vasto sostegno del Governo e della morale pubblica de' nostri Antichi.

Omnia, scrive Valerio Massimo, post Religionem ponenda semper nostra Civitas duxit: etiam in quibus summae majestatis conspicui decus voluit. Qua propter non dubitaverunt Sacris Imperia servire; ita se humanarum rerum futura regimen existimantia si divinae potentiae bene atque constanter fuissent formulata ».

E' l'occasione per Fea di far sfoggio della sua profonda dottrina antiquaria, intessendo il discorso con dovizia di citazioni:

« Quindi la quantità immensa di Templi grandiosi e di edicole sacre in Roma, e in tutto l'Impero. Quindi la premura di ornare questi Templi di statue ed altri ornamenti preziosi, ed in ispecie di belle pitture, fu dai primi Professori di quest'arte, o sulle pareti a fresco, o con tavole insigni. Plinio ci racconta de' primi Templi così adornati dal pennello di Fabio, di Pacuvio, di Caio Terenzio Lucano fino al suo tempo, e poco prima col Tempio di Giulio Cesare, e di Augusto, col Capitolino, e con quello della Pace, innalzato e ornato da Vespasiano con tante sculture e quadri rinomatissimi. Quindi il religioso pensiero di Scipione Africano Emiliano, di far rendere generosamente senza spesa o compenso alcuno ai Templi della Sicilia i sacri oggetti tolte dai Cartaginesi, riferiti da Cicerone contro Verre. Quindi lo sdegno e il fremito pubblico nel Senato di Roma l'anno 579 contro Fulvio Flacco Censore per aver tolte dal Tempio di Giunone Lacinia nei Bruzzi, le tegole di marmo, onde ornare il tempio della Fortuna Equestre, affine di renderlo il più grande e il più magnifico di Roma, biasimato più aspramente, perché come Censore, doveva custodire con tutta la gelosia i Sagri Templi, in vece di spogliarli; e però condannato ignominiosamente a riportare le tegole al primo Tempio ».

Dopo aver riferito quanto ne scrive in proposito Tito Livio nella sua Storia (libro 42, cap.4, n.3) Fea ricorda altri esempi tratti dalla storia romana sull'arte destinata ai templi:

« Dopo che Giulio Cesare, Dittatore, collocò due celebri quadri in Tavola, rappresentanti Ajace e Medea, avanti al Tempio di Venere Genitrice, crebbe molto più il genio di adornare con pitture i Templi ed altri luoghi pubblici.

Marco Agrippa, sebbene tacciato di certa ruvidezza, fu dei primi e più impegnati a seguirne l'esempio; e di ciò non contento, divulgò una magnifica orazione, degna del più grande fra i Cittadini, per provare che le belle pitture asportabili in tavola, e le statue, dovevano rendersi pubbliche, ossia collocarsi in luoghi

pubblici, ove tutti potessero goderne con libertà e facilità: il che, dice Plinio, sarebbe stato assai meglio, che esiliarle nelle Gallerie di Ville private ».

La preoccupazione quotidiana di tutela del patrimonio pubblico propria dell'ufficio di Commissario alle Antichità, e che si sostanzia nella lotta al commercio abusivo, emerge in questo passo, efficacemente inquadrata, col sostegno delle parole di Plinio e con i successivi esempi di destinazione pubblica dei beni artistici nell'antica Roma, in una vera e propria concezione sociale del ruolo dello stato per l'istruzione pubblica e il godimento collettivo delle bellezze culturali:

« Effettivamente poi Augusto e tanti altri Imperatori e amatori privati seguirono e l'esempio di Cesare e il desiderio di M. Agrippa decorando in tal guisa e Templi e Fabbriche profane pubbliche d'ogni specie, come segue a dire Plinio. Le idee Romane sempre grandiose, sempre erano dirette al pubblico bene anziché al particolare: *commune magnum*, diceva Orazio; e anche la loro vita privata di giorno si passava quasi tutta nei luoghi pubblici sempre comodi e aperti a tutti, che perciò adornavano a gara a pubblico piacere, e a popolare istruzione. In questi luoghi appunto più si istruivano, e più si dilettevano sulle pitture, e sugli altri oggetti di belle arti gli amatori di mediocre fortuna che i ricchi nelle loro Gallerie e deliziose Ville ».

Come è noto Fea era stato l'intransigente sostenitore della drastica proibizione al commercio ed alla esportazione di oggetti di belle arti e antichità, inserita nel chirografo del 1802 (con divieto di concederne licenza perfino al Camerlengo) nel tentativo di frenare il crescente depauperamento causato dallo sfrenato mercato antiquario, che di fatto risultava essere un dilatato e strisciante saccheggio di opere.

Riprendendo il discorso, Fea calca la mano sull'impopolarità,

oltre che sull'illegittimità delle requisizioni francesi, per evitare le quali il governo pontificio aveva puntato anche sul sacrilegio che si compiva, simile a quello dei *lapsi* che al tempo delle persecuzioni consegnavano alle autorità i libri e gli arredi sacri, ovvero al periodo dell'eresia iconoclasta:

« Allorché si dovette eseguire il Trattato predetto di Tolentino, per non dare quadri di Chiese, dagli Eminentissimi Cardinali furono adottati motivi anche tratti dalla storia degli Iconoclasti, e dai Traditori de' Libri Sagri al tempo della persecuzione di Diocleziano » .

Molto abilmente Fea mette in rilievo la contraddizione che si avrebbe se, dopo aver sostenuto a suo tempo che era colpevole asportare oggetti artistici dai luoghi sacri, ora si accettasse la loro collocazione in gallerie museali:

« Un articolo allora tanto saggiamente contrastato, sarebbe ora divenuto indifferente, per modo che Sua Santità venga a fissare in fatto una massima diametralmente opposta: che si spoglino cioè le Chiese di quegli oggetti santificati dalla Religione, e si collochino pure in Gallerie profane, per incontrare il genio di amatori della semplice pittura; mentre in quel frangente si negavano, ancorché si trattava salvar Roma, e lo Stato ».

Ciò sarebbe disdicevole e porterebbe discredito e nocumento all'immagine dello Stato pontificio e della stessa Chiesa Cattolica, pregiudicando in futuro ogni sostegno straniero ed ogni azione giuridica in campo internazionale, poiché ciò che si fa a Roma non può passare inosservato o sotto silenzio, ma viene universalmente giudicato:

« Sarebbe edificante la novità nel Mondo tutto, specialmente fra i Cattolici. Roma serve di norma generale: *Oculi omnium in te*. Noi perderemmo per sempre, e per altre occasioni, che Dio tenga

lontano, ogni titolo a reclamare i diritti della Religione, e della Causa pubblica ».

Del resto i pontefici hanno già in passato legiferato contro la rimozione di ornamenti dalle chiese e una famosa bolla di Sisto IV confermata da Pio VII ne è la miglior prova:

« Sisto IV nell'anno 1474 pubblicò la Bolla *Cum provida*, ristampata da me nella suddetta Relazione di un viaggio a Ostia, contro chiunque di qualunque grado e condizione togliesse dalle Chiese di Roma dei marmi preziosi, ed altri ornamenti, sotto pena di scomunica maggiore, riservata a sé, e suoi successori; e ciò ancorché detti ornamenti dovessero figurar meglio in altra Chiesa, ove se mai fraudolentemente fossero portati, se ne dovessero togliere, e riportare alla prima . . . Per una Galleria sarebbe meglio violata questa Legge? Questa Bolla è stata anzi nominatamente confermata e richiamata al suo pieno vigore dalla Santità Sua nel lodato Chirografo. Bisognerebbe abrogarla con altra Bolla, e darne una ragione plausibile. E dove trovarla in Roma, nella Sede della Religione, e dei Canonici, del rispetto alle cose dedicate a Dio, divenute religiose e sagrosante, in Roma, ove abbiamo per massima fondamentale prima *Religionem*, poi *bonis Artibus?* ».

Non manca il richiamo all'inopportunità di un provvedimento che rischierebbe di frenare le donazioni di oggetti d'arte alle Chiese:

« Una risoluzione sì nuova e strana nello spirito de' Fedeli, disgusterebbe i Patroni, e i Benefattori, i quali si vedono rapire gli oggetti della devota Loro liberalità con manifesta violazione di un diritto formalmente concesso Loro dai Canonici. Provano questo dispiacere nei Benefattori le precauzioni, che dalle passate vicende prendono molti, i quali regalano quadri alle Chiese, di scrivervi sotto, che vogliono ivi darlo in semplice deposito; da riprenderselo

qualunque volta per violenza se ne volesse togliere. La stessa riflessione si faceva presente da Cicerone al Senato e Popolo Romano, declamando contro il rapace Verre, per chi togliesse impunemente dal Capitolio i doni, che vi mandassero dei generosi Sovrani, delle città Libere, dei ricchi Cittadini, senza che il Senato medesimo s'interessasse ad impedirlo ».

Una analoga conseguenza psicologica negativa si verificherebbe per i grandi artisti, i "professori", che perderebbero l'ispirazione e la voglia di realizzare capolavori per determinati templi, non avendo la sicurezza che questi vi resterebbero permanentemente:

« Disanimerebbe i grandi Professori, i quali più non si accenderebbero di santo estro per fare un bel quadro, che quasi li divinizzi col soggetto di esso, dedicato all'alto onore, alla immortalità della Religione, alla venerazione dei Fedeli, all'ammirazione di tutto il mondo, nobile e plebeo, colto e ignorante, nativo ed estero, assai meglio, e più che in una particolar Galleria. *Tui nominis aeterna memoria simul cum Templo illo consecratur* si può dire con Cicerone ad ognuno di quei grandi Professori che col loro pennello lasciano un'opera sublime in una Chiesa. Ormai si sa generalmente col Winkelmaan che questa commodità, e questa molla è stata sempre la più efficace nella Grecia, in Roma Cristiana e fra tutti i Cattolici, per conservare la pittura e farla sorgere all'alto grado di perfezione a cui è giunta in varj tempi.

Lo vediamo in Roma più che altrove: i grandi soggetti di pittura a fresco, e all'olio, sono nelle Chiese: quelli della storia sacra venero sempre più particolarmente riservati alle Chiese, come anticamente ne' Templi dei gentili, ove anche le località vaste e magnifiche favoriscono più che ovunque lo sviluppo delle composizioni numerose e complicate nelle pareti, e nelle Cuppole ».

Fea non manca di citare un brano dell'*Encyclopédie* che si attaglia perfettamente alla difesa della presenza della pittura nelle chiese e nei palazzi di Roma e la collega alla particolare sensibilità

dei romani e delle loro istituzioni:

« Notò queste particolarmente anche il sig. De Jaucourt nell'antica Enciclopedia, scrivendo: *Le gout naturel des Romains pour la Peinture, les occasions qu'ils ont de s'en nourrir, si je puis parler ainsi, leurs moeurs, leur inaction, l'occasion de voir perpetuellement dans les Eglises, et dans le palais des Chef d'ouvres de peinture, peut être aussi la sensibilité de leurs organes, rend cette nation plus capable, qu'aucune autre d'apprécier la merite de leurs peintres sans le concours de gens de metier ... Il n'est guere possible qu'il y ait en Angleterre des peintres d'histoire vraiment habiles, parce qu'ils y manquent d'emulation, leur religion ne fait chez eux aucun usage des secours de la Peinture, pour inspirer la devotion; leurs Eglises n'y sont décorées d'aucun tableaux* ».

Una diffusa sensibilità per l'arte religiosa da Roma si è propagata in tutto lo Stato pontificio generando una vera e propria gara di emulazione in molte comunità:

«Nelle provincie medesime sono insigni per pitture e per la storia dell'Arte le Chiese d'Orvieto, d'Assisi, di Perugia, di Grottaferrata, ed altre: e non vi è piccolo paese, il quale non abbia in altri tempi gareggiato con Roma per avere nelle Chiese opere rispettabili di classici autori; di Raffaello, dei Carracci, del Guercino, del Domenichino, di Guido Reni, di Andrea Sacchi, del Sassoferrato, di Gherardo delle Notti, ed altri innumerabili. In molte Chiese alla eccellenza dei lavori ha spesso contribuito l'emulazione dei Professori contemporanei, come del Domenichino, e di Guido nella chiesa di S. Andrea annessa a S. Gregorio al Celio, e di molti altri in S. Pietro al Vaticano, e nella Chiesa dei Cappuccini».

Il prestigio conferito dalla presenza di tanti capolavori, porta ai luoghi che li custodiscono, e per i quali furono originariamente prodotti, fama e visitatori:

« Perciò ogni Chiesa in Roma e nelle Provincie, e con essa il Popolo, ha diritto, e vuole con ragione avere l'onore, e il vantaggio di dire come Cicerone della città di Tespi, che era frequentata unicamente dai forestieri per la statua del Cupido di Prassitele: Propter quem Thespijs visebantur.

In quella tal Chiesa, in quel Paese si conoscono per fama, e per libri da secoli le tali e tali opere celebri. Perché vogliamo confondere tutte le teste; perché annullare le storie, perché privare quella Chiesa, quel Paese della sua proprietà legale, come qualunque altra e più ancora, perché non si potrà mai dire acquistata *malis artibus*; perché invidiarli l'onore, e il vantaggio prezioso, di essere visitato da forestieri anche i più distinti, di essere ajutato con mancie, con limosine? ».

E' ancora il caso di citare le leggi romane degli imperatori Costanzo, Arcadio e Onorio:

«Le accennate Leggi Romane certamente garantivano queste proprietà dei rispettivi Paesi, e voleano conservati i loro ornamenti. L'Imperator Costanzo nella Legge dell'anno 357, a Haviano Proconsole dell'Africa, prescrisse: *Nemo propriis ornamentis esse privandas existimet Civitates: fas siquidem non est, acceptum a veteribus decus perdere Civitatem, veluti ad Urbis alterius moenia transferendum:* e poco dopo gl'imperatori Arcadio e Onorio: *Nemo iudicum in id temeritatis erumpat ut ex diversis operibus diversa ornamenta, vel marmora, vel quamlibet speciem quae fuisse in usu, vel ornatu probabitur Civitatis eripere vel transferre audeat.*

E dal codice teodosiano si risale a precedenti esempi tratti sempre dalla romanità:

Indi è, che somma fu l'allegrezza, e straordinarie le congratulazioni dei Segestani in Sicilia, allorché il lodato Scipione, conquistata Cartagine, rimandò al suo Tempio la loro tanto cara Statua di Diana, toltane da quei predoni. Andavano superbi quei Cittadini di

mostrarla ai Forestieri. Cicerone, che ciò racconta nella citata Verrina, fu invitato a vederla per prima cosa appena giuntovi in qualità di questore. *Illo tempore*, dice egli, *Segestanis maxima cum cura Haec ipsa Diana, de qua diximus, redditur, reportatur Segestam in suis antiquis sedibus, summa cum gratulatione Civium, et laetitia reponitur. Haec erat posita Segestae, sane excelsa in basi, in qua grandibus litteris P Africani nomen erat incisum, eumque Cartagine capta restituisse perscriptum colebatur a civibus: ab omnibus advenis visebatur, quum Quaestor essem, nihil mihi ab illis est demonstratum prior* ».

A questo punto Fea affronta un tema più tecnico, quello della giusta e conveniente illuminazione delle opere d'arte, contestando che in un ambiente museale questa possa riuscire meglio:

« I quadri riuniti in una Galleria si affogano, si avviliscono l'un l'altro; chi ha bisogno d'un lume, chi di un altro, chi più vicino, chi più lontano.

*Ut pictura, poesis: erit quae, si propius stes,
Te capiat magis; et quaedam, si longius adstes:
Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen.*

Il quadro rinomato di Raffaello, detto delle Contesse di Fuligno, ora nelle stanze Vaticane, ha fatto quasi diminuire, specialmente pel colorito, il merito della trasfigurazione del medesimo, messagli accanto; benché né l'uno, né l'altro al suo lume.

E per l'arte, e per il vero bene pubblico, i quadri mai non gioveranno, e non figureranno - quanto a quel suo lume studiato sovente dal Professore, quanto più cercati, quanto più sparsi ».

Si giunge così all'apice della vigorosa argomentazione, con l'affermazione più recisa, che contesta alla radice la tesi della musealizzazione negandone ogni validità, specialmente nel caso di una città d'arte come Roma, tutta da ammirare nel suo insieme e

nei particolari, e la cui bellezza fa prorompere in un grido appassionato:

« E' per Roma una massima falsa il voler ridurre tutte le belle cose pubbliche in un Museo, o in una Galleria. Oltre i pericoli, la contromassima è la vera e la utile: Tutta Roma è e deve essere una Galleria. Il suo insieme, e la molteplicità delle belle cose in ogni genere così disperse, è quello, che ne forma l'ammirabile, il seducente, il magnifico, l'unico bello al mondo, o il vero incantesimo».

Del resto nella stessa Francia napoleonica non c'era stata concordanza di opinioni sulla concentrazione delle opere:

« Anche in Parigi, chi lodava quel magazzino indigesto, quell'ammasso informe, di quadri di ogni scuola, di ogni Paese, di ogni grandezza? Quale ne era il pregio, la vera utilità delle arti, il piacere degli Amatori, e dei Professori, disappassionati e intelligenti? All'opposto questi stessi, tuttoché Francesi, e Parigini, dicevano energicamente in pubblico, e scrivevano libri per provare, che stavano meglio e dovevano lasciarsi nei rispettivi Loro Paesi, e località, specialmente se in Roma. Le sette lettere giudiziosissime del Sig. Quatremere de Quincey, stampate in Parigi nel 1796 sopra questo argomento, ristampate in Roma nel 1801 colla stessa data di Parigi, e sparse da me quanto è stato possibile gratuitamente, sono state pure ristampate più splendidamente in Parigi colla data di Roma dello stesso anno 1815 coll'aggiunta della rimostranza di altri 40 Professori, presentata nell'anno suddetto 1796 al Governo, benché ferocemente rivoluzionario, e vorace di belle cose del Mondo tutto. Il famoso letterato La Harpe arrivò perfino a scrivere: "Le Statue ed altri Monumenti, che abbiamo con violenza tolti a Roma, potremo restituirli; ma l'infamia, che ci siamo meritata con questo spoglio, non potrà mai cancellarsi ».

E' evidente l'eco delle vivaci dispute che avevano contrapposto

alle ideologie predatorie gli “intellettuali non allineati” dell’epoca, capeggiati da Quatremère, il quale aveva fra l’altro difeso a spada tratta proprio l’integrità artistica di Roma:

« La décomposition du musée de Rome serait la mort de toutes les connaissances dont son unité est le principe: Qu’est-ce que l’antique a Rome, sinon un grand livre dont le temps a détruit ou dispersé les pages et dont la recherche moderne rémplissent chaque jour les vides et réparent les lacunes? ... Depecer le musée d’antiquités de Rome serait un bien plus haute folie et d’une conséquence bien plus irrémédiable. Les autres peuvent toujours se récompleter: celui de Rome ne pourrait plus l’être ... celui de Rome a été placé là par l’ordre même de la nature, qui veut qu’il ne puisse exister que là: le pays fait partie lui-même du musée⁶ ».

Inserendosi nel dibattito Fea ritorce la tesi della maggior democrazia nella fruizione museale dell’arte, che incredibilmente aveva trovato, pur nel diverso contesto politico, nuovi insospettabili sostenitori, e presenta come una usurpazione dei diritti del popolo la dispersione e lo smembramento delle opere dal loro contesto:

« Il Popolo stesso ha pur diritto di ammirare le belle cose al suo luogo pubblico per cui sono fatte anziché cercarle con incomodo e spesa nelle Gallerie pubbliche o private; e così ne è egli a un tempo il custode e il vindice più geloso contro gli usurpatori; e coll’ammirarle si popolarizza l’amore, e il gusto per il bello in ogni classe di persone; e come degli antenati Romani lo diceva

⁶ A. C. Quatremère de Quincy, op. cit., *Troisième lettre*. Nella *Quatrième lettre*, il concetto viene ribadito e rafforzato: “Le pays lui-même fait partie du musée de Rome”, anzi: “ Le pays est lui-même le musée”, da cui la conclusione: “tout le projet de démembrement du musée de Rome est un attentat contre la science, un crime de lèse-instruction publique” poiché “il est inamovible dans sa totalité”.

Plutarco; e de’ tempi nostri l’osservò parimenti il lodato De Jaucourt ».

Addirittura fu necessaria una adeguata opera di convincimento del popolo, ad opera dei predicatori, basata sulla necessità di salvare lo stato e risparmiare altre maggiori sofferenze e più gravose richieste:

«Ricordiamoci di quanto fu fatto, e detto anche in pubblico da Predicatori per capacitare il Popolo Romano a soffrire in pace, che si eseguisse l’articolo predetto di Tolentino sui Quadri, e sulle Statue ».

Fea contesta che si possa ancora pensare nel restaurato Stato pontificio di portare via i quadri dalle Chiese per metterli nelle Gallerie e nei Musei:

«Chi potrebbe fra la gente di buon senso, religiosa e politica, sentire e vedere, senza orrore, che questa è un’idea fatta nascere dalla rivoluzione francese di ogni principio di Religione, di morale, dalla violazione di ogni proprietà, in Roma, nella Sede della Religione stessa, in un articolo, che tanto direttamente la interessa?».

E ricorda che la analoga proposta in Belgio per costituire un Museo a Bruxelles, era stata abbandonata per la vivace protesta della città stessa:

«Questa idea si voleva appunto nella stessa circostanza nostra far adottare l’anno scorso dal sovrano del Belgio per fare un Museo in Bruxelles, di tutti i quadri tolti similmente dai Francesi alle Chiese Fiamminghe. Ma no. Le città e le Chiese hanno reclamato le loro proprietà, gli oggetti della loro religione i loro ornamenti, monumenti inestimabili delle belle arti, onore delle loro

scuole, e gli hanno ottenuti ».

Della giustezza di riportare in sede i beni artistici fanno fede anche i recenti provvedimenti di restituzione alle Chiese della stessa Francia:

«La Maestà di Luigi XVIII ha mostrato il suo zelo per l'onore delle chiese di Parigi, e della Francia nello stesso anno scorso, col far prontamente rendere alle medesime quegli oggetti di belle arti, che toltine al tempo della devastatrice Repubblica erano stati ammucchiati in un Museo».

Quindi Fea ricorda, non senza una implicita velata critica al notturno rientro a Roma disposto dal Consalvi, il ritorno trionfale e gioioso a Venezia dei cavalli di bronzo della Facciata di S. Marco, e le disposizioni celebrative e divulgative prese da Francesco d'Asburgo, con esposizioni temporanee in Milano nelle sale del Palazzo arcivescovile dei capolavori ritrovati da riportare successivamente ai loro luoghi di appartenenza:

«Tutte le Gazzette, le relazioni tutte non risuonano d'altro, che di oggetti di belle arti ritornati alle loro sedi primitive in ogni stato della Germania e della Italia, in ogni Paese, e in ogni individua località. I tanto rinomati cavalli in bronzo di Venezia, benché oggetti profani, e affatto incoerenti, pure sono ritornati subito in mezzo alle più alte acclamazioni popolari, e con pubblica solennità di Governo sulla facciata di S. Marco. In Milano i quadri, dopo essere stati alquante settimane esposti nel Palazzo arcivescovile, devono per ordine sovrano ritornare alle loro Chiese, come a tutti gli altri legittimi proprietari pe' quali S.M. l'Imperatore Francesco gli ha ultimamente rivendicati; come a nome della Maestà Sua si dichiara ufficialmente nella Gazzetta di Milano in data 7 gennaio nei seguenti termini:

“Rivolte sempre le paterne cure di Sua Maestà il graziosissimo

nostro Sovrano a promuovere, fra gli amatissimi suoi sudditi, la cultura degli studi liberali, e delle belle arti, ha la M. Sua sapientemente ravvisato nella momentanea unione di tanti capi d'opera, che di ritorno da Parigi vanno ad essere restituiti agli antichi loro legittimi proprietari, un'occasione opportunissima di procurare agli amici, e coltivatori delle arti medesime, e specialmente ai giovani dedicati a tali studi, la contemplazione di non pochi fra i più preziosi tesori delle belle arti.

Si è pertanto S.M. clementissimamente degnata di ordinare che detti capi d'opera vengano esposti al pubblico nelle sale del Palazzo arcivescovile di questa Città.

Il Pubblico è sin d'ora avvertito che questa esposizione avrà luogo per la durata di tre o quattro settimane, e non più, avendo S.M. determinato, che scorso detto termine, debbano gli oggetti esposti ritornare ai legittimi loro proprietari, pe' quali S.M. gli ha ultimamente rivendicati ».

Dello stesso tenore i provvedimenti in Toscana:

«In Firenze similmente se ne è fatta l'esposizione per alcuni giorni nell'Accademia delle Belle Arti, e avvisato il pubblico nella Gazzetta il dì 4 gennaio ».

Per togliere valore ad ogni obiezione dei fautori della musealizzazione, Fea rievoca le ragioni e lo spirito del sostegno inglese, quando perfino il Principe reggente dichiarò che invece di acquistare beni artistici predati l'Inghilterra:

«sarebbe al contrario pronta a somministrare i mezzi per ricollocarli in quei templi e gallerie stesse di cui furono per tanto tempo gli ornamenti ».

Il che appare suffragato ulteriormente dalla conseguente assegnazione di 200000 franchi per “l'imballatura, incassaggio e trasporto a Roma dei nostri monumenti di antichità e belle arti”.

Proseguendo nelle sue argomentazioni, Fea passa alle considerazioni di diritto pubblico che, a suo avviso minano alla base la tesi secondo cui i capolavori non verrebbero «restituiti ai nostri proprietari antichi, ma restituiti immediatamente a sua Santità quasi che per tal maniera divenutone padrone il Santo Padre».

Fea, citando fra l'altro anche Quatremère, sostiene che mai le chiese e i padroni individuali hanno perduto la proprietà dei loro beni posseduti prima dello spoglio, che il Trattato di Tolentino è nullo, che molti beni peraltro furono tolti successivamente “senza trattato alcuno, per mera rapina” stabilendo infine con chiarezza e rigore giuridico che:

«Il sovrano il quale ricupera o per fatto altrui o per il proprio una cosa rapita ai sudditi suoi particolari, non può a quel titolo disporne come di cosa sua, o torla per sé, ma dee renderla ai rispettivi Padroni».

Dopo altre disquisizioni di questa sorta, Fea conclude che:

«I monumenti di Belle arti e di antichità si debbano rendere liberamente ai rispettivi antichi proprietari, e specialmente i quadri alle Chiese; non si vede come potrebbe con ragione e decoro approvarsi, che il Capo della Chiesa, per favorire alcuni amatori di pittura, o ancora una classe particolare di persone estranee, debba, o possa a buon diritto agire diversamente colle Chiese particolari di Roma e dello Stato, le quali col dovuto rispetto supplicano, per loro stesse e per tutto il Popolo, di ottenere e recuperare dalla Lui saviezza, giustizia, pietà e Religione, i loro oggetti di devozione, i loro ornamenti, le loro proprietà, per ogni diritto sagre a Dio, e fuori di umano commercio ».

A questo punto si introduce il tema dell'uso culturale e della tutela delle opere d'arte, portato dai sostenitori della musealizzazione come dimostrazione della bontà della propria tesi:

“Nè varrebbe a giustificare questa pretesa traslocazione il motivo dello studio, o la più diligente custodia degli oggetti, o la devozione, che si frastorna dai curiosi. Gli oggetti tutti anche di pietra e di bronzo soccombono alle ingiurie del tempo, niuna opera pubblica si dovrebbe fare nelle strade, nelle piazze, nei portici, alle fontane, perché sta esposta alle intemperie e alle sassate. Così non si dovrebbe fare verun quadro nelle Chiese, perché vanno esposti al fuoco e al fumo delle candele, o dell'incenso, perchè le Chiese non sono aperte a tutte le ore degli importuni dilettanti, perchè questi disturbano la devozione”.

Si tratta per Fea di “pretesti miseri” da non prendere neppure in considerazione, poiché l'uso culturale non è mai stato impedito dalla sistemazione delle opere all'interno dei luoghi di culto e “nelle Chiese sempre si è studiato e copiato con tutto comodo”. Nemmeno si può sostenere che nelle chiese vi sia maggior pericolo di incendio: l'unico episodio degno di nota essendo stato quello dell'incendio dell'altar maggiore della chiesa dei Cappuccini nel 1813, “ma era tempo di disordine francese”. Peraltro si deve ricordare che gli incendi di templi nell'antica Roma non impedirono di adornarli artisticamente e di migliorarne anzi successivamente l'arredo. Nè si può addurre una maggior sicurezza per quanto riguarda i luoghi privati o le collezioni pubbliche come provano saccheggi, invasioni, devastazioni, dall'incendio neroniano al sacco del 1527, per arrivare infine al più recente bivacco di soldati napoletani nelle Stanze di Raffaello nel 1798, mentre perfino “i barbari medesimi, Goti e Vandali, anticamente rispettarono le nostre Chiese e quelli che vi si rifugiarono”.

Anche l'obiezione del disturbo recato da studiosi e visitatori viene abilmente respinta:

« I curiosi e dilettanti modesti e savj poco disturbano: se amano godere a loro bell'agio, vanno in ore da essere soli, e altronde anche nelle Chiese le più riservate, e nelle funzioni più solenni ed auguste vi sono degli indiscreti e poco edificanti, indipendente-

mente dai quadri. Questo piccolo disordine lo vediamo continuamente in San Pietro nelle funzioni principali di tutto l'anno; e vi si contemplan i quadri, benchè di mosaico non soggetto agli incendi».

Si arriva addirittura ad affermazioni, piuttosto contraddittorie, sul *buon tempo andato*, poiché:

« Quando vi erano meno oggetti belli da ammirare o da studiare per confondere le idee, vi erano più grandi Professori, come più grandi letterati, quando vi erano meno Dizionari e meno Accademie ».

La conclusione è un richiamo alla legislazione e alla politica più recente in materia di beni culturali:

“Le provvidenze benefiche della Santità Sua, e con Leggi, e con opere hanno assicurato una maggior cura alle pitture delle Chiese nel custodirle e restaurarle, anche a spese del pubblico Erario; come si è cominciato a fare nella Chiesa di Santa Maria degli Angeli, di Sant'Andrea al Monte Celio e in Santa Maria della Pace”.

A questo proposito si deve ricordare che la devoluzione di entrate erariali a favore di antichità e belle arti, nonché delle multe dovute alla Camera apostolica, al fine di reintegrare con nuove acquisizioni le perdite subite dai musei “nel vortice delle passate vicende”, erano state un'importante novità nel chirografo del 1802, cui non era estraneo lo stesso Fea.

Il promemoria per il Camerlengo volge al termine. Ancora un esempio, un'ultima irrefutabile considerazione, che dovrebbe perentoriamente costituire il convincente finale della robusta struttura argomentativa degna dell'avvocato Fea:



Lunetta affrescata di F. Hayez, Consalvi e Le belle arti, Biblioteca Apostolica Vaticana cfr. p. 3

« La trasfigurazione di Raffaele può essere al presente collocata sola nell'antica sua Chiesa o San Pietro in Montorio dietro l'Altar maggiore nuovo di muro, ove avrà il miglior lume desiderabile, e la situazione più bella e più comoda a vedere e studiare, che in una Galleria comune, senza timore di fumo, o di fuoco, e meglio custodita con tele, e occorrendo con sportelli; onde trionfare sopra ogni altro quadro del Mondo, anche per questo aspetto.

Tutto il di più e il diverso che si bramerebbe in senso opposto da qualche amatore, o Professore, non sarebbe che vanità, e ingiustizia pubblica, di pessimo esempio sempre, e maggiormente nelle attuali circostanze ».

Come è noto tuttavia la tesi di Fea venne respinta ed i quadri recuperati furono in gran parte raccolti nella Pinacoteca Vaticana. Ciò dimostrava che in campo culturale le idee francesi venivano sostanzialmente recepite dallo Stato pontificio, che pure, a rigor di logica, avrebbe dovuto più coerentemente essere vicino piuttosto

alle teorie propugnate da Quatremère de Quincy.

Ma, cessata la contrapposizione politica, sconfitta la Rivoluzione e deposto Napoleone, la dicotomia fra conservazione dell'arte sul territorio e musealizzazione non era più terreno di scontro e non segnava più il confine tra due schieramenti opposti. Restava solo la scelta culturale tra due impostazioni teoriche diverse e apparentemente inconciliabili. Una storica, che privilegiava il contesto, la funzionalizzazione originaria. L'altra ideologica, che propendeva per il ruolo educativo e intellettuale dei grandi musei, come luoghi di studio e di rivalorizzazione delle opere d'arte sotto la comune tutela statale.

La prima ormai cedeva ovunque alla seconda e sarebbe stata recuperata soltanto parzialmente nelle sue finalità più generali dalla legislazione pontificia di tutela dell'Ottocento.

Fea e Quatremère si distinsero in sostanza come i principali e tenaci difensori dell'assoluto e ineludibile carattere storico dell'opera d'arte, il cui valore e la cui comprensione sono indissociabili dall'ambiente in cui essa è stata prodotta e risiede.

Scindere questa specifica e strettissima relazione secondo loro equivaleva a distruggere o nella migliore delle ipotesi ad obnubilare gran parte del significato intrinseco di un'opera, la cui qualità culturale è data anche dal contesto. Ma per apprezzare questa impostazione si dovrà giungere alla moderna definizione storicizzante del bene culturale.

A nostro giudizio, Carlo Fea, uomo del suo tempo, volle sostenere una sorta di "restaurazione" in sito delle opere d'arte, spinto soprattutto dal suo amore per Roma, galleria universale, nelle parole di Quatremère "ce grand musée qui s'appelle Rome".

DONATO TAMBLÉ

Il restauro del monumento a Belli¹

L'idea di erigere un monumento a Belli fu proposta al sindaco di Roma Ernesto Nathan nel dicembre 1910 da un comitato costituitosi apposta intorno ai tre fautori dell'iniziativa, Domenico Gnoli, Ferdinando Martini e Leone Caetani, per "rendere degne onoranze alla memoria del grande poeta romano". Nel documento si chiedeva di individuare un luogo adatto, dando come indicazioni che il luogo si trovasse a Trastevere e che il monumento sorgesse sopra una fontana "anche per uscire da forme troppo ripetute". La

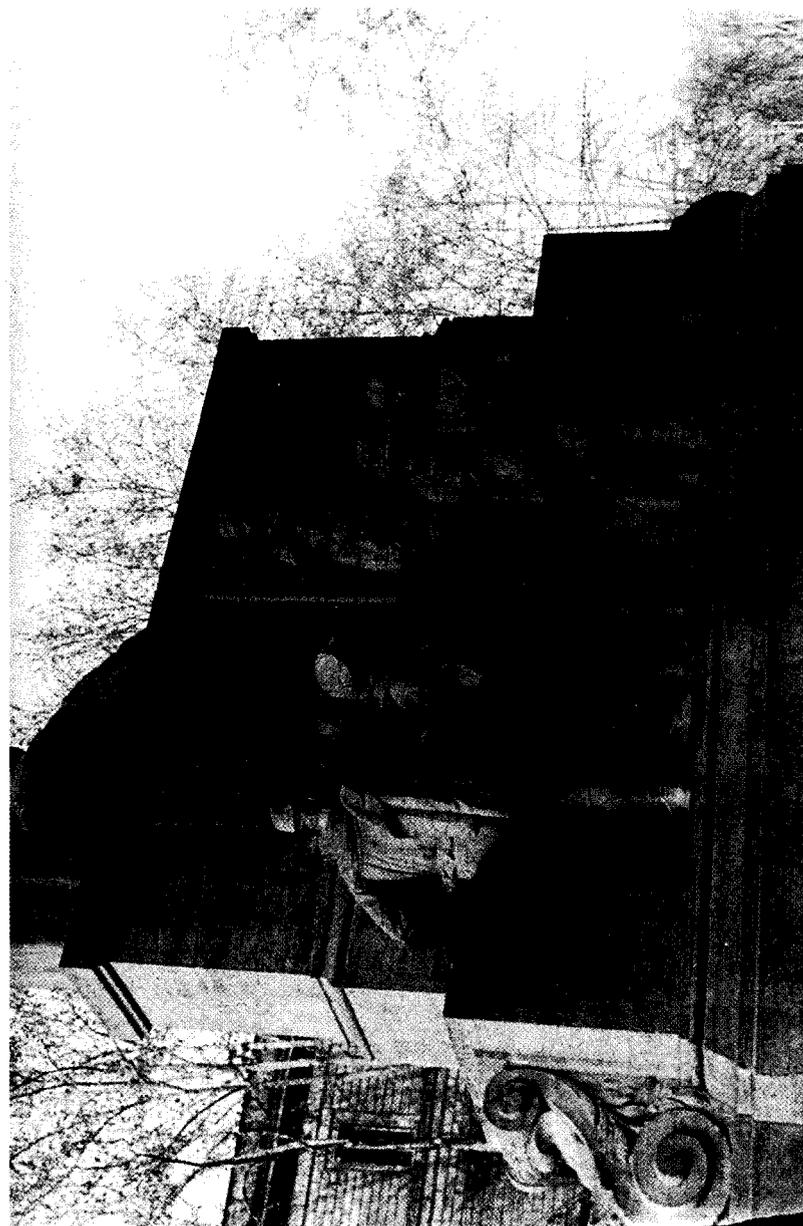
¹ E' questo il testo del discorso pronunciato da Marcello Teodonio il 27 luglio 1997 in occasione della cerimonia ufficiale di inaugurazione, dopo i lavori di restauro, del monumento a Belli a Trastevere. Erano presenti il sindaco di Roma, Francesco Rutelli, l'Assessore alle Politiche culturali, Gianni Borgna, il Sovrintendente Comunale, Eugenio La Rocca, il Presidente del Gruppo dei Romanisti, Manlio Barberito. Dopo aver deposto una corona di fiori, il sindaco ha brevemente salutato i presenti, e, facendo suo il motto inciso sul monumento ("Al suo poeta. G. G. Belli. Il popolo di Roma"), ha ricordato Belli come il vero poeta di Roma, e perciò stesso del mondo. Ha raccontato poi un singolare avvenimento legato al restauro del monumento: alla figura della bambina del gruppo di statue di popolani, collocata nel basamento del monumento, ormai da decenni (una trentina d'anni almeno, a memoria dei funzionari comunali) era stata staccata la testa da ignoti; pochi giorni prima della riapertura del monumento, qualcuno ha deposto sulle impalcature del restauro proprio quella testa, che dunque è stata di nuovo rimessa a posto: è bello insomma pensare, ha concluso Rutelli, che l'ignoto ladro si sia infine pentito, restituendo alla città un pezzo della sua storia. Dopo il discorso del sindaco ha preso la parola Marcello Teodonio. Infine Gianni Bonagura ha letto alcuni sonetti di Belli.

risposta del sindaco fu entusiasta, tanto che prospettava come possibili luoghi Piazza Mastai, Piazza Santa Maria in Trastevere e la Piazza del Fontanone di ponte Sisto.

Intanto l'allora direttore del Messaggero, Luigi Cesana, iniziava una attivissima propaganda per raccogliere fondi per raggiungere la somma preventivata di 30 mila lire (e i primi sottoscrittori furono lo stesso sindaco, per 80 lire, e i membri della Giunta, per 200 lire). Si organizzarono rappresentazioni straordinarie all'Adriano, al Valle e al Quirino, si aprì una sottoscrizione popolare a due soldi, e intanto partì la macchina burocratica per identificare il luogo e per bandire un concorso.

Due anni dopo, a metà del 1912, il concorso aveva il suo vincitore: era Michele Tripisciano, che, "animato soltanto dal proposito di fare opera d'arte degna del poeta, aveva volentieri sacrificato ogni suo interesse personale, consentendo che quasi tutto l'ammontare delle sottoscrizioni pubbliche e private" fosse destinato all'opera, e aveva progettato un monumento con Belli in alto e dodici "figure in grandezza naturale" intorno e sotto di lui. Quanto al luogo, il consiglio comunale decise per Piazza d'Italia, come allora si chiamava la piazza dove adesso ci troviamo.

La volontà del comitato era quella di inaugurare il monumento per il 21 aprile 1913: e l'anno è significativo, perché allora cadeva il cinquantesimo anniversario della morte di Belli; ma, come si legge in un documento indirizzato al capo di gabinetto, "le piogge di questi giorni" avevano impedito di completare l'opera, e con pochi giorni di ritardo rispetto al Natale di Roma, esattamente il 4 maggio 1913, il monumento fu consegnato alla città con una grande festa di inaugurazione. Pochi giorni dopo il comitato scriveva a Nathan che erano urgenti lavori di sistemazione del terreno intorno al monumento e di protezione del monumento stesso, per evitare, come si legge nell'esposto, che i ragazzi salgano sul monumento "per poi spiccare dei salti, ciò che già stanno facendo". Una grande manifestazione di popolo segnò l'inaugurazione del monumento, come riporta la cronaca del Messaggero: strade imbandierate,



Nella parte posteriore del monumento, il Tripisciano ha scolpito una scena nella quale, variamente aggettanti dal fondo, due gruppi di popolani ruotano attorno alla simbolica figura di Pasquino: si nota, sulla destra, la famiglia

“rigurgito incessante e crescente di folla”, tre concerti, scolaresche, assessori, sottosegretari di stato, il senatore Luigi Morandi (il primo editore di Belli), poeti e poetesse, il comitato, i giornali romaneschi “Il Rugantino” e la “Frugantina”, gli eredi di Belli e di Ferretti... Alle 15,30 giunge “acclamato” il sindaco, il quale fa cadere la tela che copre il monumento e contemporaneamente l’acqua sgorga dalle maschere della Poesia e della Satira.

Poi Domenico Gnoli, che in gioventù aveva conosciuto e frequentato Belli, tiene un breve discorso in cui traccia un profilo del poeta che, diceva, “si avanza sicuro per la via della immortalità”, e consegna al sindaco il monumento “che si è voluto sorgesse in mezzo al popolo forte e generoso di Trastevere”, questo popolo che, “oggi non più lasciato, come il Belli si doleva, abbandonato senza miglioramento, ma fatto partecipe della vita, delle glorie, delle speranze, dei destini della patria italiana, saprà custodire con senso di legittimo orgoglio il monumento del suo poeta”.

A queste parole rispondeva Nathan: “Io sono superbo e orgoglioso di ricevere questo monumento”, perché esso risponde appieno “allo spirito e al desiderio nostro”. E aggiungeva, riprendendo e contestando con singolare intelligenza uno dei più vietati luoghi comuni su Belli, buona parte della cui responsabilità si deve proprio allo Gnoli: “Voi, o Domenico Gnoli, avete detto che il Belli aveva due anime: è vero. Un’anima è lassù”, accennando alla statua di Garibaldi sul Gianicolo, “un’altra qui, fra voi, nel popolo”.

Al discorso del sindaco seguirono i festeggiamenti popolari: il lungo corteo di persone e di carri, con uomini e donne vestiti come ai tempi del poeta, improvvisamente, al suono delle bande, si trasforma in una gigantesca fiaccolata, mentre anche le finestre della città si illuminano e nello sfondo brillano le luci dei bengala. Ci furono poi le premiazioni dei migliori carri, dei migliori addobbi dei negozi, e dei partecipanti della corsa ciclistica Roma-Fiumicino.

Oggi, in qualche maniera, alla fine di questo secolo, torniamo a inaugurare questo monumento che anni di incuria e di degrado



Il dettaglio della bambina sorretta dalla madre con le “redinelle”: in occasione del restauro del monumento da parte del Comune di Roma, è ricomparsa la testina.

avevano trasformato fino a renderlo quasi irriconoscibile. Il compiacimento e la soddisfazione sono grandi, perché questo luogo torna a vivere per non far perdere la memoria di un uomo e della sua disperata e eroica impresa: lasciare il “monumento” della plebe e, con quello, anche il monumento di tutti gli uomini. Questo recupero segna e idealmente corona un impegno costante, nella direzione della rivalutazione e della diffusione del patrimonio straordinario che ha lasciato Giuseppe Gioachino Belli, che indubbiamente va riconosciuto all’attuale amministrazione comunale, da sempre particolarmente attenta a Belli, nella persona del sindaco e dell’assessore alla cultura e, più in generale, dell’intera giunta. Questo impegno peraltro fu segnato fin dagli inizi del mandato del sindaco, il quale, nell’aprile del 1994, in occasione del Natale di Roma, promosse e inaugurò a via dei Redentoristi la lapide che

ricorda il luogo di nascita di Belli.

Tornando per l'ennesima volta qui, oggi questo vecchio-nuovo monumento mi colpisce non soltanto perché è collocato in una piazza che segna, idealmente e praticamente, il punto di contatto fra tutte le anime possibili di Roma e di Belli: Belli infatti nacque e morì appena al di là del ponte, intorno all'attuale piazza Argentina; mi colpisce non soltanto perché si affaccia proprio al di là di quel ghetto, che Belli sempre condannò come vergogna e contraddizione intollerabile della cristianità; mi colpisce non soltanto perché si alza a rappresentare e a segnare un possibile momento di riflessione e di meditazione in uno dei luoghi più visitati, trafficati e rumorosi della città; ma anche, e forse soprattutto, perché sorge accanto alla casa di Dante: qui dunque Roma rende il suo omaggio a due grandi poeti tanto legati alle loro città quanto universali, e che ci appaiono accomunati da una impressionante serie di convergenze: l'idea di lasciare il monumento (e cioè il documento anzitutto, perché non si perda la memoria) di un'epoca e di un'esistenza; l'idea di utilizzare un dialetto fino a farlo diventare lo strumento con cui parlare di tutto, della vita e della morte, dell'Inferno e del Paradiso (ma invero di Paradiso in Belli ce n'è davvero poco); il destino di rimanere esuli in vita; il rigore di un'esistenza intonata a un integrale umanesimo cristiano che non solo non rifiuta ma che anzi accetta e fa sue le esigenze civili della convivenza, del rispetto delle leggi, della libertà dell'individuo.

Se non suonasse troppo facilmente retorico, vorrei concludere riprendendo le parole con cui Ernesto Nathan, tanti anni fa, chiudeva il proprio intervento: "Viva Belli. Viva Roma. Viva l'Italia", ma aggiungendovi semmai, alle soglie del nuovo millennio, la consapevolezza di quanto questo immenso patrimonio culturale sia ancora indispensabile per l'intera civiltà umana.

MARCELLO TEODONIO

Vicende del Palazzo Lepri in Via de' Condotti

Il marchese Giuseppe Ambrogio Lepri morì nel suo palazzo sito in via de' Condotti il 10 Settembre 1812. La famiglia Lepri, di Olgiate, oggi Olgiate Olona, nella attuale provincia di Varese, era stata portata a Roma da Carlo Ambrogio, operatore economico di grande rilievo, ricordato dal Moroni nel suo noto Dizionario per l'appalto della "laguna" di Comacchio e citato in vari studi recenti, relativi alle vicende economiche dello Stato pontificio nel secolo XVIII.

Giuseppe Ambrogio aveva sposato nel 1760 la cugina Anna Teresa, di Carlo Curti e di Giovanna Lepri; i Curti erano di origine bergamasca e il matrimonio di Giovanna Lepri, figlia di Carlo Ambrogio, con Carlo Curti, avvenuto nel 1738 in Roma, aveva creato un saldo vincolo fra le due famiglie. Dal matrimonio di Giuseppe Ambrogio con Teresa erano nati Carlo, Giovanni, Maria Vittoria, Maria Caterina, Marianna, Clementina, queste due ultime morte infanti. Giuseppe Ambrogio aveva conseguito varie importanti proprietà in Roma e nel Lazio come erede del cugino e zio di sua moglie, marchese Giovanni, morto senza prole nel 1781. Questi era fratello del notissimo Amanzio (+1785), che aveva nominato erede Pio VI come privata persona, donde una lunghissima vicenda giudiziaria composta con varie transazioni.

Altro fratello di Giovanni era il marchese Giuseppe, morto nel giugno 1774, marito di Vittoria Cherufini. Nacque postuma una figlia, Anna Maria, che nel 1793 andò sposa al marchese Luigi Cusani con la eccezionale dote di 100.000 scudi, in gran parte rappresentati da varie tenute fuori Porta Portese.

Tra i beni conseguiti da Giuseppe Ambrogio ricordo la tenuta di

Capobianco fuori Porta Pia, venduta a Carlo Ambrogio Lepri nel 1756 dal patrimonio dei marchesi Naro; la tenuta di Cecchignola fuori porta San Sebastiano venduta al detto Carlo Ambrogio nel 1761 da Girolamo Cenci e sulla quale il Pontefice Clemente XIII infisse il titolo marchionale elargito al compratore con chirografo 31 Luglio 1766; il palazzo già Marucelli a via de' Condotti angolo via del Moretto poi via Mario de' Fiori ed esteso fino a via Borgognona. Questo palazzo era stato venduto il 21 Novembre 1775 al marchese Giovanni Lepri dal patrizio fiorentino Francesco Marucelli per scudi 15.000. Il Senatore Orazio Marucelli con testamento 7 Novembre 1676 lo aveva sottoposto a vincolo di primogenitura. Di nobile architettura, fu nel secolo scorso restaurato e in alcune parti modificato su progetto di Virginio Vespignani.

Il patrimonio di Giuseppe Ambrogio Lepri fu largamente incrementato con l'acquisto, sancito il 20 Febbraio 1789 dal rogito del notaio della Camera Apostolica Mariotti, della grande tenuta di Rota "nella provincia del Patrimonio e diocesi di Sutri".

Venditore fu il conte Giberto Borromeo Arese e il prezzo fu concordato nella cospicua cifra di scudi 91.000. Ai Borromeo Arese Rota era pervenuta per eredità dal duca Domenico Grillo (+1756), cugino della contessa Clelia Borromeo Arese Grillo.

Alla tenuta di Rota fu unito il titolo marchionale; il Pontefice Pio VI aveva approvato l'acquisto con chirografo 7 Febbraio 1789.

Morto, come si è detto, il marchese Giuseppe Ambrogio, fu aperto il testamento che egli aveva consegnato al notaio Gallesani.

Alla moglie Teresa lasciò "abitazione, trattamento, servizio"; ai nipoti rimasti in Lombardia, figli del fratello Carlo Antonio, i suoi beni in Olgiate; alle figlie Maria Vittoria Sannisi e Maria Caterina Ricciardelli, già "decentemente dotate", un legato, così come ai cognati Giuseppe e Alessandro Curti e ai generi Sannisi e Ricciardelli; vari legati alle persone di servizio.

Eredi furono i figli Carlo e Giovanni. Fu leggermente favorito il figlio Carlo, primogenito, e già allietato da numerosa prole, nata dal matrimonio con Costanza dei duchi Caffarelli.

Con atto del notaio capitolino Gallesani 2 Settembre 1813 Carlo e Giovanni Lepri provvidero alla divisione dei beni paterni.

Il patrimonio ascendeva alla cifra cospicua di franchi 1.177.984 (i notai esprimevano con la moneta dell'Impero francese prezzi e stime), pari a romani scudi 220.184.

A Carlo furono assegnati una porzione del palazzo di via de' Condotti, la tenuta e feudo di Rota di ettari 2.138, pari a rubbia 1.156, il ducato di Assergio con le baronie di Filetto e Pesco Maggiore nel Regno di Napoli, provenienti dal patrimonio Caffarelli, più beni minori in Roma e in Anagni, nonché censi e crediti; a Giovanni (detto anche Giovanni Giacomo) la seconda porzione del palazzo a via de' Condotti, le tenute di Tor Pagnotta, fuori Porta S. Sebastiano (venduta nel 1797 dall'Arciospedale del Santissimo Salvatore al marchese Giuseppe Ambrogio Lepri), le tenute di Cecchignola e di Capobianco, vari crediti e censi. Il marchese Carlo morì nel suo palazzo il 1° Dicembre 1846 e il suo testamento fu aperto il giorno successivo negli atti del notaio Fratocchi. Provvedeva alle doti delle figlie Vittoria, Caterina e Luisa e nominava eredi in parti uguali i figli Antonio, Salvatore, Alessandro, Luigi, Pietro; confermava la primogenitura a favore di Alessandro su una porzione della tenuta di Rota.

Con atto Fratocchi 10 Febbraio 1859 la parte del marchese Carlo del palazzo di via de' Condotti si concentrò nei suoi figli Luigi e Pietro, in virtù di varie cessioni fatte da Antonio, Salvatore, Alessandro.

I quattro noni del palazzo spettavano alla contessa Maddalena Celani, figlia ed erede di Giovanni Lepri e di Marianna Capocci Egizi.

Pietro sposò Angela Pfyffer e morì l'11 Febbraio 1859, cioè il giorno seguente il rogito notarile che sanciva la sua proprietà di una parte rilevante del palazzo.

L'unico suo figlio Antonio morì infante il 21 Marzo 1860.

Angelica Pfyffer, nata a Roma il 25 Gennaio 1833, conseguì quella che i notai allora appellavano "hereditas luctuosa", perché

fu l'unica erede del figlio Antonio; nel 1867 sposò il conte Antonio Bezzi Scali e fu madre del conte Francesco, nato nel 1869 e di Maria Pia, nata nel 1871. Passò così la migliore parte del bel palazzo Lepri a via de' Condotti (il più bello di tutta la prestigiosa via) alla famiglia comitale Bezzi Scali.

Maria Cristina Bezzi Scali, del conte Francesco e di Anna dei marchesi Sacchetti, nata a Roma il 1° Aprile 1900 e recentemente scomparsa, andò sposa nel 1927 a Guglielmo Marconi; da questo matrimonio nacque Elettra. La vedova e la figlia del celebre inventore hanno voluto ricordare con una eloquente lapide il loro sposo e padre, che nel palazzo visse e morì.

La lapide è stata murata sulla facciata interna dell'ala prospiciente via Borgognona.

Della marchesa Marconi Bezzi Scali l'editore Rizzoli ha pubblicato un libro di interessanti memorie.

PAOLO TOURNON

Le ricerche fatte nella documentazione notarile dallo scrivente consentono alcune modifiche a quanto pubblicato nella Guida Rionale di Roma, Campomarzio, Parte Settima, pp. 103 e 104.

Enrico Coleman a Caltagirone

Caltagirone è nota ai più per essere stata la patria di Luigi Sturzo e per rappresentare la Faenza di Sicilia, ove l'arte della terracotta e delle maioliche fiorisce dai tempi della dominazione araba. A chi da più lustri si occupa di catalogare l'opera del pittore Enrico Coleman (Roma, 1845 - 1911) l'antica cittadina è divenuta cara per la recente, inattesa scoperta di un acquerello dell'artista anglo-romano nelle collezioni della sua Pinacoteca comunale.

Si tratta di una veduta delle piscine di Villa d'Este a Tivoli che qui ci è molto cortesemente consentito di riprodurre; il foglio misura cm 50 x 66 e porta in basso a sinistra la firma dell'autore con l'iniziale del nome nella caratteristica forma che intreccia l'H maiuscola di Henry alla corsiva E maiuscola di Enrico, quasi a voler graficamente sintetizzare non solo la duplice cittadinanza, italiana ed inglese, a cui l'artista non ha mai voluto rinunciare, ma anche l'essenza della sua singolarissima fisionomia interiore, della quale Diego Angeli ha descritto alcuni tratti peculiari nelle sue famose «Cronache del Caffè Greco». Sotto la firma è indicato, coi nitidi caratteri colemaniani, il soggetto rappresentato: *Villa D'Este Tivoli*, e nella riga sottostante è posta la data di esecuzione dell'acquerello: 17 luglio 1910. In basso a destra si legge invece l'annotazione autografa: *aqua Marcia*, alla latina, più che un vezzo, linguistica spia di un sincero amore per la romanità.

Quella di datare le opere è consuetudine che nel Nostro compare d'ordinario solo verso gli ultimi anni della vita. L'assenza di indicazioni cronologiche per gran parte della sua produzione pittorica non ha consentito, infatti, di individuare con precisione e quindi ripercorrere correttamente, l'itinerario artistico da lui com-

piuto, cogliendo nel loro determinarsi tempi e stadi di evoluzione. Al contrario esse abbondano per il 1910 ed in particolare per l'estate di quest'anno, che a posteriori segna l'immediata vigilia della sua morte. Enrico Coleman viene infatti stroncato da una «fiera pleurite» la mattina di martedì 14 febbraio 1911; da alcuni anni tuttavia la sua salute aveva dato aperti segni di cedimento, anche se lo spirito era rimasto alacre e viva la sua passione botanica come la sua voglia di fare pittura. Tutto documentato è infatti il suo fervore di acquerellista nell'estate del 1910: a parte l'acquerello «tiburtino» che è a Caltagirone, nelle domeniche di luglio Coleman dipinge sul lago di Bracciano il 24, e a Torrenova, in vista dei Colli Albani, il 31; ai primi di agosto ritrae a Marino la cava di peperino, ma nella seconda metà del mese è a Viterbo, dove da qualche anno suole recarsi per curar la salute: si conoscono tre acquerelli che raffigurano angoli caratteristici del capoluogo della Tuscia Romana, ripresi tra il 24 e il 30 agosto, con una puntata a Ferento, la domenica 28, per illustrare i resti dell'antico teatro romano.

Anno davvero proficuo, il 1910, per Enrico Coleman: tutti acquerelli, quelli citati, di buona fattura, da collocarsi, quanto a standard qualitativo, tra i suoi migliori, al vertice dei quali porremo lo splendido e suggestivo *Nel paese della febbre*, notissima scena delle Paludi pontine, con una mandria di bufali immersi a metà in un canale della deserta plaga, sorvegliati alla riva da un buttero immoto sulla sua candida statuaria cavalcatura. Quest'opera emblematica era ancora della famiglia Coleman nel 1923, quando, esposta in una mostra retrospettiva alla Casa d'Arte Palazzi al Foro Italico, sembrava dovesse essere acquistata dal Regio Commissario al Comune di Roma, senatore Filippo Cremonesi, per una costituenda Galleria d'Arte Moderna Municipale. Venuto meno per oscure ragioni quel proposito, essa dovrebbe ora trovarsi in una raccolta patrizia romana.

In verità, com'è stato documentato iconograficamente da Francesco Saporì, fino al 1920 tutte le ricordate opere di Enrico



Enrico Coleman, *Villa D'Este. Tivoli, 1910* acquerello/carta, cm. 50x66, f.ed.b.s.
(Caltagirone, Musei Civici «Luigi Sturzo», per g.c.)

Coleman che portano la data del 1910 sono rimaste - compreso l'acquerello *Villa d'Este* ora nella Pinacoteca di Caltagirone - presso la famiglia dell'artista, dopo la repentina morte di lui. Esposte, insieme a molte altre, un paio di proprietà privata e *La campagna di Roma desolata* avuta in prestito dalla Galleria Nazionale di Roma, nella Sala Italiana (la VI) destinata alla retrospettiva di Enrico Coleman nell'ambito dell'Esposizione Internazionale di Roma del 1911, quelle opere sono entrate col tempo in molte raccolte private. Tra le quarantanove presentate per l'occasione figura al n. 140 anche una *Villa d'Este*, che è senza dubbio alcuno il nostro acquerello calatino, essendo estremamente rare le opere di Enrico Coleman aventi per soggetto specifici angoli della celebre villa tiburtina. Negli ultimi vent'anni sono stati visti e rivisti sempre gli stessi tre o quattro acquerelli, uno solo dei quali è datato e porta l'anno 1906.

Come e quando *Villa d'Este* possa essere entrato nelle collezioni dei Musei civici «Luigi Sturzo» (ora ospitati nel settecentesco Carcere borbonico), che Caltagirone ha intitolato a don Luigi, sindaco della città dal 1905 al 1920, al quale si deve la loro ufficiale istituzione nel 1914, non è facile dire. Si sa, però, che l'opera di Coleman figura per la prima volta in un inventario del 1940 redatto da Mario Vaccaro, dal 1929 succeduto al fratello Vincenzo nella direzione di quei Musei. Sia Mario junior (1869 - 1956) che Vincenzo Vaccaro (1858 - 1929) sono stati noti pittori calatini, così come il loro padre Francesco (1808 - 1882), ancor più conosciuto in campo nazionale; di tutti e tre si conservano numerose opere anche al «Luigi Sturzo». Prima del 1940 i fratelli Vaccaro per arricchire le raccolte museali loro affidate acquistarono - è documentato - varie opere di importanti artisti italiani attivi tra fine Ottocento e primi Novecento, come Vincenzo Caprile, Francesco Lojacono, Beppe Ciardi ed altri. In questo contesto si collocherebbe l'acquisizione dell'acquerello colemaniano.

Per evidenti ragioni temporali *Villa d'Este* non era stato inviato dall'autore ad alcuna delle esposizioni (Roma, Venezia, Milano,

Buenos Aires) a cui nel corso del 1910 egli aveva partecipato, né compare nelle due dozzine tra vendite e rassegne poste in essere nel quarto di secolo successivo alla scomparsa dell'artista (per l'esame delle quali si rimanda a Pier Andrea De Rosa e Paolo Emilio Trastulli, *I pittori Coleman*, Roma 1988, pp. 150-151). Esso appare invece col n. 17 nell'elenco delle opere esposte dal 15 al 22 febbraio 1936 presso lo Studio Jandolo in via Margutta 52-a per la mostra retrospettiva del «grande pittore romano» organizzata da Onorato Carlandi a vantaggio della famiglia, sempre più indigente, di Coleman ed aperta dal discorso commemorativo di Diego Angeli, che - ricorda Augusto Jandolo - «parlò degnamente della probità dell'uomo e del valore dell'artista». Lo stesso Jandolo (*Le memorie di un antiquario*, Milano 1938²) sottolinea il successo di quella mostra che «chiamò a raccolta tutta la Roma intellettuale»; essa comprendeva otto oli (di cui uno, *Torre Astura*, non finito, che è stato esposto nel 1997 alla mostra *Enrico Coleman 1845 - 1911 / Pittura & Natura* proposta dall'Associazione culturale «Studio Ottocento» in via Sistina 121) e ventuno acquerelli (anche qui due non finiti), tra cui, oltre *Villa d'Este*, almeno tre del 1910.

Con ogni probabilità è stata questa l'occasione colta da Mario Vaccaro per procedere all'acquisto del quadro «romano» da inserire nelle collezioni del Museo della sua città. Che il Vaccaro conoscesse l'opera di Enrico Coleman, e la sua fama di acquerellista insigne, è ragionevolmente fuor di dubbio: come pittore egli aveva partecipato nel primo Novecento alle rassegne romane degli Amatori e Cultori; in particolare con alcuni studi di figura a quella nel 1900, l'anno in cui Enrico Coleman è presente al Palazzo delle Esposizioni con nove opere, tra acquerelli ed oli, alcune assai apprezzate, distribuite tra le mostre degli Amatori e Cultori, degli Acquarellisti e della *In Arte Libertas*, sodalizi a cui contemporaneamente apparteneva. Legami d'arte con la capitale mantenuti dai Vaccaro anche in modo solo apparentemente contiguo, se è vero che per i tipi dell'editrice «Fiamma» esce a Roma nel 1917 la monografia di Nino Gulizia *Francesco Vaccaro*.

I "bramini" di Roma

Come che sia, l'acquerello «tiburtino» di Enrico Coleman a Caltagirone, per la sua notevole qualità pittorica, la grande politezza formale e sicurezza di tecnica, così solidamente impaginato e compiuto, ben rappresenta in Sicilia, piccola tessera di un più complesso e articolato universo, un momento significativo dell'arte matura di Enrico Coleman e più in generale, al di là di ogni data, della pittura «romana» al tramonto spirituale e storico dell'Ottocento. Così lontana da Roma, poi, una gioia per gli occhi e una sottile emozione per chi, studioso di Coleman, se la trova improvvisamente di fronte.

PAOLO EMILIO TRASTULLI



Enrico Coleman, *Studio di nudo all'accademia di Gigi in via Margutta 48*.
Il modello è Rampino (penna su carta, f.b.c., cm 21,5 x 29,5, collezione privata)

La guida che mi accompagnava a Ellora, il centro archeologico nei pressi di Auranghabad, non era credente indù, ma un tipico prodotto di quella predicazione del cristianesimo che divampò, in particolare, nel XVI secolo, nelle regioni occidentali dell'India, a Bombay, Goa, Madura. Il cristianesimo, massimamente in quel tempo, aveva conquistato molte anime ma soltanto un milione di veri cattolici. Gli altri, non meno numerosi, erano protestanti, luterani, appartenenti a particolari sette. La nostra guida, Kalpan, era luterano: ci portò a vedere gli idoli locali, ma, sorprendentemente per noi, con commenti di beffa. Dei vecchi bramini che cercavano di avvicinarsi al nostro gruppo di visitatori - eravamo in India per un lungo soggiorno per conto dell'Unesco - consigliò di non occuparci. La sua presenza, le sue idee per metà cristiane e metà pagane, mi portavano indietro nel tempo e mi fecero tornare alla memoria la figura, appresa nei libri, di un viaggiatore mio conterraneo, Roberto De Nobili, e le dispute dei gesuiti esposte con ampia documentazione dal missionario, arrivato a Goa nel 1605, dopo dodici mesi di viaggio.

Kalpan, che era soltanto una guida, a suo modo "professionista", mi sembrò meno tollerante degli stessi non cristiani bramini e indù che avevo avvicinato. Fece comunque onore al suo ruolo di mentore turistico e ci spiegò che Ellora era stata occupata, contemporaneamente, lontano nei secoli, da monaci buddisti e brahmanici. Ci mostrò la parete rocciosa nel cui fianco erano state ricavate grotte - come ad Ajanta -. Qui i seguaci di Brahma ne scavarono sedici, tutte adorne di altorilievi, mentre ad Ajanta (precedentemente da noi visitata) predominavano gli affreschi. Per dinamismo

ed equilibrio questi altorilevi meritavano davvero di essere giudicati come tra i più belli di tutta la scultura indiana. In Ellora si può contemplare una città fantastica di templi e di sculture, lavorate sulla roccia, che è scavata in profondità, tagliata al vivo, divisa in cappelle, statue e colonne, come nel meraviglioso Kalisa.

Il problema religioso che involontariamente Kalpan aveva suscitato mi aveva incuriosito e, in seguito, cercai di capire come era possibile che ci fossero tanti protestanti in India. Forse bisognava ricercarne le cause addirittura nel Seicento, all'epoca di De Nobili, uno dei personaggi e viaggiatori più o meno celebri ai quali avevo preso l'abitudine di interessarmi: era infatti di Montepulciano (Siena), dove era nato nel 1577.

Roberto De Nobili era parente di due Papi e nipote di un cardinale. Si era presentato in India come "bramino di Roma", capo dei bramini romani. La parola "bramino", o brahmano, viene dal Dio Brahma, e Brahma in origine significa "poeta", "cantore". (Non è dallo sciamano, dal sacerdote, mi domando, che è nato il poeta, l'attore, l'uomo di spettacolo? E' la conferma che lo spettacolo nasce anche dal rito).

A suo tempo, De Nobili aveva spiegato che aveva avuto una visione nella quale Brahma, Dio della Creazione, gli aveva ingiunto di portarsi come missionario nel paese Tamul allo scopo di salvare i bramini di alta casta. Due di essi gli insegnarono il linguaggio tamul, le costumanze locali, e lo presentarono alle autorità di Madura. Fu ricevuto con tutti gli onori e gli fu concesso di predicare. De Nobili prese il nome di Tatwa Bodkala Swamiyar - cioè il Maestro che dispiega la Verità - , dipinse il proprio corpo di marrone scuro, si vestì di indumenti gialli e, con la fronte marcata - alla indù - di cenere di sandalo (albero indo-malese) mise il cordone sacro dei bramini. Così abbigliato, predicò per anni il Vangelo, ed operò (secondo testimonianze di contemporanei) centinaia di conversioni tra gli indù di nobile casta. Partecipò a cerimonie rituali locali, ma non idolatriche. Scelse di vivere in solitudine come gli asceti brahmani, o bramini.



*P. Robertus de Nobilibus Romanus Soc. Iesu,
apud Madurenses 45 annos ob Euangely predic-
tionem commoratus sancte obiit Meliapore 16 Jan-
uario Sal: 1656. aetat: 80*

Roberto De Nobili

I suoi superiori cominciarono ad esprimere delle preoccupazioni. Misero in dubbio l'opportunità di "fare l'indiano" fino a quel punto. Il suo sistema di evangelizzazione fece sorgere gravi proteste, specie da parte dei francescani portoghesi di Goa che lo denunciarono a Roma e riuscirono a fargli togliere la facoltà di battesimo. Ebbe nel 1613 i rimproveri del Cardinale Bellarmino e del Generale dei Gesuiti, ma presero le sue difese l'Arcivescovo Roz di Cranganore e il Padre Provinciale Laezio. Si ostinò e la sua ortodossia fu finalmente riconosciuta dai superiori di Roma. Gregorio XV, con un breve, permise ai brahmani passati al cattolicesimo l'uso di vestimenti che non contrastassero con la fede cristiana. Morì a Meliapore (Madras) nel 1648, e fu venerato come un Santo.

Aveva imparato il tamul e il sanscrito e fu un grande conoscitore della letteratura indiana. Aveva conquistato l'animo di dotti che passarono numerosi al Cristianesimo. Compose opere filosofico-religiose in lingua tamul, tra le quali una esposizione compiuta della dottrina cristiana, e una apologia in settecento versi con le quali sostituì le lamentazioni funebri delle donne indiane con "Canti di dolore sulla Passione di Cristo". In versi sanscriti compose una vita di Maria.

Sessanta anni dopo un altro gesuita, Costantino Giuseppe Beschi, nato nel 1680 a Castiglion delle Stiviere (Mantova) scendeva a Roma per compiere i propri studi, mostrando facilità per le lingue, e particolare interesse per l'India; e decise di mettersi sulla stessa via del pioniere Roberto De Nobili. I "bramini di Roma" ora diventavano due. A Goa imparò il tamul, che divenne la sua passione. A Madura, nel 1714, trovò un maestro di grande merito nella persona di Supravipakkavirayar, che gli insegnò la sua arte poetica. Beschi si trasformò in indiano come De Nobili e fu un missionario altrettanto zelante ed efficace, e, nonostante il ripetersi di certe persecuzioni, più fortunato: infatti la Chiesa lo lasciò operare e la gente del paese lo rispettò come guida spirituale e perfino come uomo di Stato, tanto che divenne Ministro di Chandra-Sahib,

LE CONTE DU GOUROU NIGAUD

Classique indien
écrit par un
Révérend Père
italien

par Srimati S. Rajee



LE PÈRE BESCHI

a Trichy. I maharatti cacciarono questo principe nel 1740 e Beschi dovette cambiare sede, ma continuò ad avere buoni rapporti con i villaggi che erano stati alle dipendenze di Chandra-Sahib. Conservò il nome che gli era stato attribuito, di Ismatti Sanyasi, e il palanchino d'avorio, una volta posseduto dal nonno del principe, che gli serviva per i suoi spostamenti. Come De Nobili, Beschi visse alla maniera dei maestri religiosi indù, da bramino. Era dotato di un dono straordinario per l'apprendimento delle lingue, e sapeva, oltre l'idioma natio, l'ebraico, il greco, il latino, il francese, lo spagnolo e il portoghese. In India imparò il sanscrito, lingua dei sapienti, l'indostano e il persiano, lingue di corte, il tamul e il

teleogu, che erano della sua provincia missionaria. Non soltanto conosceva queste lingue, ma le praticava da erudito. Apprese da Supradinapakkavirayar le finezze della grammatica tamul, e maturò in lui un vero amore per la letteratura locale. Nel 1724 apparve un suo grande libro, il *Thembavani*, poema in trenta canti, di forte interesse e capace di rivaleggiare con le più famose epopee antiche; e dove erano narrate le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento. Vi fu chi lo paragonò al Ramayama per la bellezza dello stile, la forza immaginativa e il fervore religioso. Compose nella forma classica tre poemi dedicati alla Madonna, lodati come modelli, un'ode in cento strofe dedicata alla Mater Dolorosa, e una ballata in stile popolare che celebra il martirio della vergine Kitteri, figlia di Sinayaken, re del Lusistan, martirizzata con le sue otto sorelle sulle montagne del Bomber. Kitteri era una santa portoghese, Quinteria o Citheia, che è menzionata nel Martirologio Romano alla data del 22 maggio 130.

Beschi redasse libri di grammatica e dizionari: Tamul-Latino, Tamul-Francese, Tamul-Portoghese. Cominciò a tradurre un'opera classica, il Kural, ed a preparare una antologia della antica poesia tamul, però andata perduta. Secondo un collaboratore indiano dell'Unesco, Srimati S. Rajee, che si è occupato del gesuita italiano facendone conoscere qualche testo, le opere in prosa di Beschi, sempre in lingua tamul, sono forse le più importanti della sua produzione. Infatti, nota Strimati, il tamul possiede una tradizione letteraria bimillenaria, della quale testimonia la grande epopea *Shilappadikaram*. Ma Beschi fu il primo a comporre un libro in prosa, il celebre *Paramartha Guru Katha* (Il racconto del guru sciocco). Il libro consiste in una serie di giocosi capitoli dove è protagonista, e spesso beffato, un guru, o maestro spirituale, circondato da ingenui discepoli. L'umorismo è di buona lega e dai cittadini Tamul venne accolto di buon grado. Le storie di Beschi si sono incorporate col folklore locale e vengono tradotte tuttora nella maggior parte delle lingue d'India. La conversazione tamul rimane piena di allusioni sottili a queste satire.

MEMORIE
STORICHE
INTORNO ALLE MISSIONI
DELL'INDIE ORIENTALI
DAL R. P. NORBERTO CAPPUCCINO
PRESENTATE
AL SOMMO PONTEFICE
BENEDETTO XIV.



LUCCA, MDCCXLIV.

Bibliotheca S. Barnabae Mediolani

Tolgo, a titolo d'esempio, dalle notizie fornite da Srimati S. Rajee, due episodi delle avventure del guru sciocco. Un giorno ha bisogno di un ago. Subito quattro discepoli vanno al bazar per acquistarlo. Ognuno vuole avere l'onore di portarlo al venerato maestro, e tentano di tenerlo tutti e quattro insieme. E' troppo difficile. Allora lo ficcano in un grande tronco di palmizio che portano trionfalmente uno dietro l'altro, e infine depongono ai piedi del guru. Ma l'ago è scomparso. E lo cercano ancora.

Un'altra volta il venerato maestro attraversa con i discepoli un torrente pericoloso. Erano sei alla partenza, col guru. Si contano all'arrivo ma non sono più che cinque. Il guru dimentica di contare se stesso. Eccoli sulla riva del torrente che piangono e si lamentano, quando un passante, che li osserva, prende un bastone e li picchia uno dopo l'altro facendo gridare "Uno!" al primo, "Due!" al secondo, e così di seguito fino a sei. Miracolo! Sono sei di nuovo e tutti si prosternano davanti all'uomo col bastone che ha risuscitato un annegato.

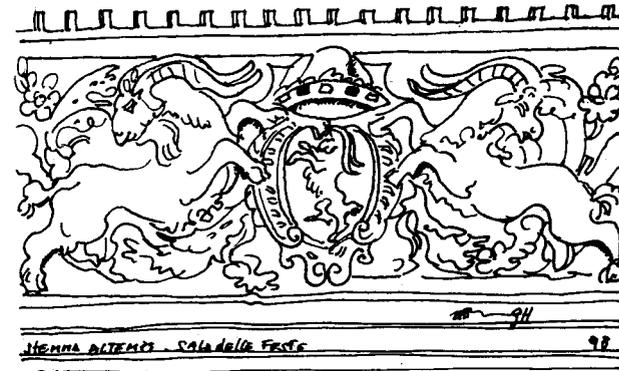
Può darsi che Beschi non abbia trascritto che dei racconti popolari. Ma così facendo ha dato alla lingua tamul un bel libro, punto di partenza di tutta la letteratura moderna in tale lingua. Altri suoi libri riguardano la dottrina cristiana: pagine ad uso di catechismo o polemiche contro i missionari luterani.

Mentre De Nobili fu sotterrato a Meliapore, nell'India del Sud, Beschi, che morì nel 1746, fu sepolto in un villaggio dove da sei anni predicava il Vangelo. Ma la sua tomba, come quelle di tutti i "santoni" indù, non reca nessun nome.

Non avrei certo sospettato che quella sosta a Ellora, con la guida Kalpan, avrebbe poi in me risvegliato una sorta di curiosità, su fatti che certamente non avrei potuto approfondire, e sulle interrelazioni tra le religioni, magari rappresentate, a mio giudizio, nella storia, anche dai due "bramini" italici. Ma qualche giorno dopo il mio viaggio a Ellora, nei pressi di Aurangabad, mi trovai a New Dehli a una festa nella residenza del Vicerè, dove il Krishnamurti riceveva i partecipanti al Congresso Unesco. Era

presente, appena fuggito dal Tibet, l'allora giovane Dalai Lama, ed attraverso un interprete gli posi con azzardo una domanda: "Che ne pensa del Cristianesimo?". Rispose: "Anche il Cristianesimo è Dharma!": cioè religiosità¹.

MARIO VERDONE



¹ In un raro libro da me acquistato per curiosità in antiquariato (l'interesse per il "bramino" De Nobili è stato per me "campanilistico", dato che non potrei considerarmi esperto di cose indiane), e cioè *Memorie storiche intorno alle missioni dell'Indie Orientali* di P. Norberto cappuccino lorenese, "missionario apostolico e procuratore delle prefate missioni nella corte di Roma", trovo conferma della ostilità incontrata da R. De Nobili e dai Gesuiti nelle controversie sui Riti Malabarici, che ebbero una tenace opposizione da parte dei cappuccini. Il libro fu scritto in francese, tradotto in italiano a Lucca (1774), e presentato al Pontefice Benedetto XIV.

Francesco Gabrieli islamista principe scrittore in caratteri romani



L'arabista principe Francesco Gabrieli morì venerdì 13 dicembre 1996 nell'ospedale di Santo Spirito, sul lungotevere romano e a poche centinaia di metri dal luogo dove era nato, nello scenografico palazzo Corsini eretto da Ferdinando Fuga alla Lungara, tra il fiume e gli orti che salgono al Gianicolo. Era caduto il 12, nel pomeriggio, intorno alle 17, nella sua casa a Monte Mario, eretta sopra al vallone che dirupa di sotto. Aveva riportato la frattura del femore, e nella serata era stato ricoverato nell'ospedale, in autoambulanza, conservando lucida coscienza. I medici pensavano a intervento chirurgico per l'indomani, e nella notte era stato vegliato dal nipote e da un domestico filippino. Ma il 13, alle tre pomeridiane, la morte sopravvenne improvvisa. Il 16, lunedì, alle 10.30 era stato esposto alla Farnesina, per l'Accademia dei Lincei, che aveva presieduto, e alle 11 il funerale fu celebrato a Santa Dorotea in Trastevere, sul fonte del suo battesimo.

L'arabista, che trattò i caratteri minuti e misteriosi che s'imparentano con gli ornati arabeschi, scrisse felicemente per divertimento, nel senso originario della parola, nei bei caratteri rotondi e pieni che nella storia della stampa si dicono romani. Tra i dotti per professione, se ne danno alcuni che sanno comunicare parte del loro sapere e dire di esso e di sé a lettori colti non specialisti, che si dicevano un tempo di varia umanità. In Italia, a memoria recente sono citabili francesisti anglisti ispanisti germanisti, che hanno praticato ciò. Più insolito pare il caso dell'orientalista, di specie diverse, dell'arabista, quale fu impegnatamente Francesco Gabrieli.

Il ragguaglio principia dai titoli, con editori quasi tutti diversi, di centri maggiori e minori lungo la penisola. E le particolarità

esterne vanno notate, anch'esse, per significare qualche cosa degl'intenti dello scrittore. Inaugura la serie nel 1958, a Pisa, un libro di *Escursioni*, che secoli prima sarebbe stato, più eruditamente, un *iter italicum*. Con erompente fertilità, nel '60, si produssero *Abbozzi e profili*, a Sapri, e *Uomini e paesaggi del Sud*, di un editore napoletano per origine (Ricciardi). Il passo si allungò con *Itinerari europei*, dalla risorgimentale Sapri, ancora, nel '62. Di altro viaggio, le *Letture e divagazioni Dantesche*, pubblicate a Bari, tre anni dopo. Il titolo che segue, *Tra Mimnermo e Solone, pagine stravaganti di un arabista*, venne in luce presso le Edizioni dell'Ateneo, a Roma, nel '68, e *L'arabista petulante* nella squisita collezione *sine titulo* Ricciardiana nel '72. A cadenza, ciascuno di due anni, comparvero *Uomini e volti di Puglia* (Galatina, Congedo editore) e *Testimonianze arabe ed europee* (Bari, Dedalo). Con più distanza di tempo arrivò, nell'81, *Presso il termine di Solon, nuove pagine stravaganti di un arabista* (Napoli, Bibliopolis) e *Gratitudini*, raffinata *plaque* di Vanni Scheiwiller, «all'insegna del Pesce d'oro». Nel 1987, i «quaderni» dell'Arcadia, l'accademia secolare che ebbe Gabrieli anche «custode generale», raccolsero per sua mano *Uomini del mio tempo*, una galleria d'una ventina di maestri, colleghi, amici. E, nel 1992, un'altra squisita *plaque* «all'insegna del Pesce d'oro» di Vanni Scheiwiller offerse una decina di scritti divaganti, di viaggi e incontri, sotto il titolo *Sat prata biberunt*. Non gli ultimi scritti di Gabrieli, che felicemente seguì a darne altri a fogli quotidiani diffusi, i quali li ospitarono non più in una «terza pagina» letteraria di antica usanza, ma spersi e dispersi tra articoli della politica alla giornata, contrastata e rimbeccata. E questi *novissima verba* di Gabrieli attendono di essere risarciti e ricomposti in volume, che si auspica per fornire compiuta tutta l'opera di escursioni, con il vocabolo che adoperò nel primo titolo, dell'arabista impegnato che egli fu. Raccolti con un ordine e architettura, questi saggi mostrano la salda unità morale e di fondo, nella multanime e inestinguibile avidità della conoscenza e curiosità degli interessi. Al buon uso antico, dediche e let-

tere dedicatorie precedono e introducono ogni volta alla lettura, scoprendo la umanità, che anche più del sapere è la suggestione dello scrittore.

Per un impegno piuttosto raro, diventato condizione di privilegio, egli si è proposto di leggere le opere nelle lingue originali: non solo nel suo dominio orientale, e in quello dei classici antichi. Gusta i canti tedeschi di Heine, le novelle danesi di Andersen, i racconti russi di Cechov e Turghenev, nelle forme stesse della creazione. Nell'edizione Clarendoniana di Oxford, e in altre filologicamente ineccepibili, legge Alceo e Saffo, Anacreonte, Bacchilide, Teognide. Altri, innumerevoli altri, si affollano, solo in apparenza tumultuosamente; poiché scelte e affinità elettive si possono quasi sempre discernere. Rousseau, Foscolo, Francesco Gaeta, Berenson, la principessa Matilde, l'arciprete Avvakùm... Di questi incontri, tra i tanti accaduti nel *longum aevi spatium*, si saprebbe dire la ragione ideale, o quella per cui l'accidentalità è divenuta, nel senso originario del termine, simpatia. L'intelligenza ecletticamente assimilatrice è stata pur talvolta fortemente improntata. Fino nelle più recenti *Gratitudini*, per recare un esempio, egli ha voluto riconoscere l'impressione della lettura fatta sulle soglie della giovinezza degli scritti postumi di un caduto tedesco ventenne nella prima grande guerra, Otto Braun, un goethiano, senza odio, animato da una fede certo tra le più alte umane. Lettore, Gabrieli si è fatto alcune volte per altri, pubblicamente. Per Dante, nel volume sopra rammentato, nella *lectura* romana di un canto dell'Inferno (con incontro di Maometto), di tre del Purgatorio, di due del Paradiso (ma altre volte è tornato al poema sacro, protestando sempre la sua condizione di semplice lettore, che rimane forse la più alta non solo etimologicamente all'intelligenza). *Tra Mimnermo e Solone*, fuori di chiave i termini tra i sessanta e ottanta di vita, è la *lectura* di un capitolo d'un altro grande libro, dove si confrontano e misurano drammaticamente Don Rodrigo e Fra Cristoforo. Materia che si svolge per ordinario da libri, ma non libreria nel senso peggiorativo, o solo limitativo, del vocabolo.

La pagina vale per quanto è e traduce la vita. Il lettore Gabrieli tende perciò naturalmente al ritratto. Profili e abbozzi ama d'intitolarli il suo buon gusto, ma si tratta in realtà di veri ritratti spesso a piena figura, e che mirano a penetrare l'animo al di là delle fattezze esterne, com'è proprio di quell'arte raffigurativa. Monna Bella, la madre di Dante, dalla vita storicamente oscura, a esempio, è bene rievocata, con una delicatezza di fantasia che si sente rispondere non solo a gentilezza ma a verità. E Maometto II, il conquistatore di Costantinopoli, presenta con i tratti guerrieri aperture e curiosità inattese verso gli antagonisti e la fede combattuta. Dall'ultima meditazione di Huizinga, lo storico affreschista dell'*Autunno del Medioevo*, Gabrieli si affissa alla tragedia dell'uomo che muore tre mesi prima della fine della guerra deprecata, relegato in un confino dall'invasore del suo paese. Tra i tanti, ancora, risentiti vivi, da pagine lasciate, è un tragico figlio del secolo e di Thomas Mann, Klaus, che approda al di là dei termini dell'insopportabile angoscia, di sua mano. Similmente, con pietà, si raccolgono cose e ombre di altri giovani: l'autore d'un diario senza date, di guerra, Gastone Breccia; un ellenista, votato anch'egli ad acerbo fato, Folco Martinazzoli. Nel più ridente teatro, tra masse di azalee, è visitato di persona, nella sua villetta presso Oxford, il nestore novantenne dei filologi classici inglesi, Gilbert Murray. Il passaggio dalle pagine all'uomo risulta frequente. In ogni volume sono introdotte così figure di maestri, amici, scrittori di conoscenza, tra i tanti incontrati. E le opere escono illuminate dalla persona, la persona dalle opere. Per citarne alcuni: Giulio Salvadori, Giorgio Levi Della Vida, Carlo Alfonso Nallino, Manara Valgimigli, Pietro Pancrazi, Umberto Zanotti Bianco, Ernesto Buonaiuti, Primo Vannutelli... Tra le figure, una figurina, nota appena per una breve stagione tra poeti e una lunga misera sera: una signora Adele, celebrata sotto i classici nomi di Delia Lalage Clelia.

Una sua passione di adolescente per le strade ferrate e le vecchie locomotive ha predestinato l'arabista Gabrieli a correre il

mondo. Credo che pochi intellettuali siano arrivati tanto lontano quanto lui sulle vie che si aprono ai quattro venti, e lo scrittore ha tratto naturalmente materia dalle molte cose viste dal viaggiatore. Per cominciare è andato a scoprire terre prossime, e care primordialmente al suo cuore di pugliese nato a Roma. All'Apulia regale, alle sue città maggiori e minori (Lucera dei Saraceni, Bari porta d'Oriente, Lecce dal monumentale barocco, Calimera piccola patria paterna...) ha intitolato un proprio volume. Ma altri luoghi e paesaggi del sud (Napoli, la Calabria, Palermo, Piazza Armerina, l'antica Erice...) predominano in altro volume, e riappariscono nei rimanenti; con volti e figure di personaggi antichi e recenti prodotti con fecondità da quelle regioni. Poiché storia e civiltà vi hanno lasciato memorie, monumenti, segni tra i più profondi del passato, e in particolare può rintracciarli e rianimarli lo scrittore, che è a un tempo orientalista principe. Citabili sono in particolare due scritti, più ampi di taglio e quasi compendi dei suoi mondi più domestici, «Itinerario sentimentale di Puglia» e «Rapsodia Salentina» (questa nel più recente *Presso il termine di Solon*). Ma il vagare e scoprire si protende a regioni dell'intera penisola, con predilezione a luoghi di poeti e scrittori, a Ferrara, a Bergamo, alle Marche, alla Bolgheri dei cipressi carducciani, al canapaio in fiore dell'Alberino (quello di Severino Ferrari). Ancora, a itinerari di silenzio e sacri allo spirito, a Farfa non più imperiale, all'Abruzzo di Celestino V, alla Ravenna di suor Beatrice, figlia e pia confortatrice di Dante. Ma il passo si allunga al di là delle Alpi, naturalmente: sulle tracce di Leonardo da Vinci ad Amboise; alle cattedrali di Francia, pietre levitate dall'anima; al Portogallo, come la Spagna, un tempo terra moresca. Questi suoi *Reisebilder* hanno occasione, talvolta, dal soggiorno memorabile di qualche studioso (Giorgio Pasquali, a Gottinga), o da congressi scientifici internazionali, a Pietroburgo, a Washington, a San Francisco. Il pertinace classicista non può mancare, come s'immagina, ai pellegrinaggi tradizionali alle città e ai marmi non perituri di Grecia; ma le notazioni del taccuino, scevre felicemente di luoghi comuni, fermano

anche l'interno della chiesetta sotto l'Acropoli o di un caffè a Colono, che è spoglia del bosco sacro di Edipo, ma s'incorona ancora di pinastri e cipressi. Le tracce della Roma antica lo attirano, reliquie di una grandezza che non è solo fatta di pietre di monumenti e di basolati di strade consolari. Si ricerchino le visite a Volubilis, nel Marocco, e a Tipasa, in Algeria, centri minori: nella seconda, una basilica e necropoli cristiane, tra le tante scavate, risuscita il volto della forte, rubesta, eroica fede africana di Perpetua e Felicita, Tertulliano, Cipriano, Agostino. Sebbene qui sempre nei rotondi caratteri romani e con la discrezione del suo buon gusto, l'arabista è presente, non raramente, per evocare le saghe e a svolgere gli arazzi della storia e civiltà islamiche, e per rintracciare i segni delle anteriori disperse nel mondo orientale.

Nel Marocco, ancora, di Rabat; in Algeria, di Trimisenne, d'ariostesca memoria, per la rassegna delle forze d'Agramante, e di Tilimsàn, squisita città d'arte musulmana di Occidente, di Cartagine, Susa e Kairouan. Fino della favolosa Baghdàd, sul remoto Tigri. Un suggestivo saggio fa a sé, per larghezza di linee e significato quasi di simbolo: l'incontro, presso il campo crociato cristiano assediante Damiata, di Francesco d'Assisi, il «Poverello», con il «Soldan superbo», nella realtà storica il magnanimo e civile Malik al-Kamil. Le due diversamente alte figure si confrontano per un momento, al di sopra delle leggi spietate delle armi e del sangue, in gesto che la civiltà e umanità possono raccogliere, ancora.

Paesaggio e volti di terre vicine o remote, ritratti e profili di uomini frequentati nelle opere di pensiero e di bellezza lasciate o conosciuti in persona sono per Francesco Gabrieli tutti occasione di incontri, filtrati nel suo spirito, entrati nella sua esperienza. Ma vi è un altro più raro e prezioso genere di suoi scritti, quello dei ricordi intimi e quasi segreti, che appartengono alla sua propria vita. Queste prose di memorie sono probabilmente le sue più belle.

Alcune, quelle alla ricerca della regione delle sue radici, sono state accennate sopra: intarsio squisito, già, di sentimenti nostalgiche

reminiscenze. Ma il punto di accensione maggiore resta Roma, naturalmente, in particolare quella dei suoi anni adolescenti. Città di maestà solenne e di silenzio che sembrano ora irreali, anche se i decenni passati dalla Breccia ne avessero già più che avviata la trasformazione. Mille anni prima, un viaggiatore arabo la vide immaginosamente tutta fulgente d'oro, con il fiume lastricato e i ponti di bronzo, e la grande chiesa dalle più che trecento porte.

Ma nella realtà degli inizi del secolo vi rimanevano gli itinerari segreti, le antiche solitarie chiese amate da Emile Mâle. Potevano essere ricercate ancora le vestigia di luoghi perduti, come di quel valloncetto fitto di canne, tra porta Angelica e monte Mario, nel quale Chateaubriand sentì cantare l'usignolo.

Nella piazza Sant'Elena, sparita, per aprire la fossa dei templi repubblicani all'Argentina, lo scrittore di memorie rivede la sua scuoletta, con il profilo soave di una signora Laura, madre di un compagno di classe. E a piazza del Collegio Romano, con la fabbrica sempre grandiosa di Gregorio XIII, l'alveare del suo ginnasio e liceo, con le intatte e più fresche impressioni di giovinezza. Di più matura esperienza appare un suo meditativo incontro, in un museo Vaticano, con una dama romana Hateria, del I secolo: il lieve sorriso sdegnoso del ritratto vela un cruccio, che accresce il fascino del marmoreo volto indecifrato. Ma la tristezza sembra d'altra specie di quella spirituale di Pomponia Grecina, figurata nel poemetto latino cristiano del Pascoli. *Candidior interius*. Le cose più care sono accennate, piuttosto che espresse, in pagine rare, che si svolgono con riverenza, con senso come di ritegno.

Di altra creatura, presente nell'intimo per sempre, ritorna un momento l'immagine, nel giovanile gesto di bere avidamente a un'umile fontanella romana, che al memorialista più segreto richiama con desiderio l'acqua di un pozzo di Samaria, dissetante in eterno.

A contenere, per avere ancora tra mano frequentemente la somma delle cose persone luoghi della dozzina dei volumi stampa-

ti da lui, potrebbero provvedere uno o due compatti tomi, come si raccomanda a qualche intelligente editore, dell'opera intera, espressa in caratteri romani, del grande arabista.

Quanto si auspica per il gusto di ritrovare questo lungo, garbato conversare che Francesco Gabrieli condusse per molti anni, in squisito trattenimento dei lettori e suo. Un tesoro culturale e ideale è compendiato e divulgato da un dotto gran signore, che vi ha racchiuso esperienze e conoscenze (talvolta sofferenze) di una vita.

A ritrovare tutto questo suo mondo ricomposto, si scoprirà più grande l'unità spirituale e intellettuale dell'insaziato ricercatore della poesia e verità delle cose che comporta la faticosa strada dell'umanità.

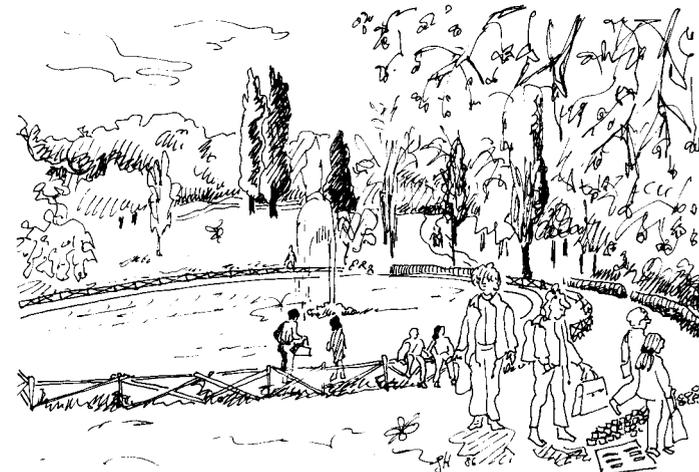
Ma altri due brevi libri, stampati in numero ristretto di esemplari, per i fratelli e gli intimi, furono da Francesco Gabrieli composti a testimoniare cose personali e familiari, e richiedono qui di trovare memoria. Il primo, *Pater hemòn. Ricordo di Giuseppe Gabrieli*, del 1942, presenta appunto la figura del padre, morto in quell'anno. Il titolo greco è tratto dall'espressione che nei Vangeli apre la preghiera di Gesù al Padre celeste, il Padre nostro, con trasposizione personale del significato più alto. La persona paterna ebbe e mantenne infatti sempre per il figlio Francesco tale senso sacro. Il ritratto che presentò qui, particolareggiato e intero, ne documenta. Linee fondamentali vi si scoprono nella radice profonda, ingrandite nella statura che presero nel figlio. Nato a Calimera di Lecce nel 1872, Giuseppe Gabrieli, bibliotecario dell'Accademia dei Lincei, fu arabista e docente della disciplina nell'università romana. La vita, animata da alto senso religioso, si fece maestra dei figli con la recita serale del *Pater noster*. La biografia chiude con queste invocanti ripromesse: «Noi siamo certi che continui, che continuerai a guidarci e ad avvicinarci a Lui, sinché in Lui non riabbraceremo un giorno, con ineffabile gioia, anche Te». Il *Colloquio con i genitori*, di dieci anni più tardi, dopo la morte della madre, riaccosta, nel 1952, con il delicato ritratto di lei, le due figure. Le parole a chiudere il secondo, più breve libro, vanno trascritte anche queste,

per il vigoroso concentrato senso: «Aveva ragione Pascal: "si vous perdez, vous ne perdez rien". Nulla avremo da perdere, se il *patri* dovesse chiudersi in perdita, fuorché l'umana e divina bellezza della perduta vittoria. Papà e Mamma nostra, sorgente e luce più della nostra vita, aiutateci sempre a sperare in quella vittoria».

Dal tempo di queste invocanti proteste di fedeltà spirituale ai genitori, nel chiudere i colloqui dei due libri segreti, per i lunghi anni che ebbe a vivere posteriormente Francesco Gabrieli tenne e mantenne la ricerca della suprema essenziale verità religiosa. Ricerca a tratti contrastata, per questo più intimamente scavata.

Il salmo 69,5 nella versione dei LXX ripromette fino la gioia, che equivale alla pace, a tutti quelli che cercano: «Esultino e si allietino in Te tutti quelli che cercano Te». A compiere così la frase, dal sapore agostiniano e pascaliano: «Non mi cercheresti se non mi avessi già trovato».

NELLO VIAN



Ricordo di Mozart a Roma

La Redazione della Strenna dei Romanisti per ragguagliare i suoi lettori circa l'apposizione, in piazza Nicosia, di una targa commemorativa di Wolfgang Amadeus Mozart ha chiesto notizie alla dottoressa Barbara Tellini Santoni che ha gentilmente così risposto:

In occasione del bicentenario della morte di Wolfgang Amadeus Mozart (1991) l'Ufficio Centrale per i Beni Librari del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, unitamente al Comune di Roma - Assessorato alla Cultura e grazie alla collaborazione dell'impresa Ing. F. Federici, ha provveduto a collocare una targa marmorea commemorativa del soggiorno romano del genio salisburghese sull'edificio sito in piazza Nicosia, angolo via dei Somaschi, luogo ove sorgeva la casa che ospitò il compositore.

L'iscrizione conclude la manifestazione "Mozart a Roma" costituita da una mostra bibliografica e iconografica, "Il teatro di Mozart a Roma", tenutasi presso la Biblioteca Vallicelliana, ideata da Francesco



Sicilia, direttore generale dell'Ufficio Centrale per i Beni Librari, e organizzata da Barbara Tellini Santoni, direttore della Biblioteca, e da Alberto Mondadori.

In tale occasione sono stati pubblicati il catalogo della mostra, il volume "Il teatro di Mozart in Italia nel Novecento", cronologia a cura di Carlo Marinelli Roscioni e la prima traduzione italiana della "Scuola di Violino" di Leopold Mozart, a cura del maestro Giovanni Pacor, stampati dalla Gaetagrafiche s.r.l. di Gaeta, è stata anche realizzata una videocassetta a cura di Massimo Pistacchi (Ministero per i Beni Culturali e Ambientali - Ufficio Centrale per i Beni Librari).

La Biblioteca di Massimo Pallottino al Consiglio Nazionale delle Ricerche

Con un'operazione di alto rilievo culturale il Consiglio Nazionale delle Ricerche ha acquistato la Biblioteca di Massimo Pallottino: un ingente patrimonio librario che l'insigne studioso ha messo insieme in quasi un settantennio di fecondo operato nel campo della storia e dell'archeologia dell'Italia preromana.

Comprendente circa 6000 titoli, per un totale di oltre 9000 volumi e più di 500 riviste, e circa 6000 fra estratti ed opuscoli (talora particolarmente utili perché difficilmente reperibili anche presso biblioteche specializzate), la "Biblioteca Pallottino", in ragione della sua specificità tematica, è stata collocata presso l'Istituto C.N.R. per l'archeologia etrusco-italica, fondato nel 1970 da M. Pallottino che l'ha diretto fino al 1982 e ne ha presieduto il Consiglio Scientifico fino alla morte nel febbraio del 1995.

Presso la sede dell'Istituto, in viale di Villa Massimo 29, si è svolta il 2 dicembre del 1997 la cerimonia di inaugurazione della "Biblioteca Pallottino" nel suo attuale ordinamento. Avanti a un folto pubblico - familiari, amici, colleghi, discepoli e allievi dei discepoli - i vari significati e risvolti dell'operazione sono stati illustrati da Maristella Pandolfini - Direttore *pro tempore* dell'Istituto, da Lucio Bianco, Presidente del Consiglio Nazionale delle Ricerche, e da Francesco Sicilia, Direttore dell'Ufficio Centrale per i beni librari e gli istituti culturali del Ministero per i beni culturali. Vincenzo Casolino, Direttore della Biblioteca Centrale C.N.R. "Guglielmo Marconi", e Piero Albini, Responsabile della "Biblioteca Pallottino", hanno presentato nella sua specificità il patrimonio librario acquisito e ne hanno illustrato i progetti di valorizzazione.

Inventariata, catalogata, collocata per la maggior parte in un'unica sala - intitolata allo studioso - con scaffali direttamente accessibili (tranne per un ristretto numero di opere protette in ragione del loro particolare pregio e rarità), la "Biblioteca Pallottino" è aperta alla consultazione di studiosi e persone qualificate; il catalogo informatizzato è accessibile anche mediante collegamento in rete, che ne consente la più ampia con-

sultazione a livello nazionale e internazionale.

Nella figura di Massimo Pallottino e nella sua attività scientifica e culturale si riassume la moderna storia degli studi sull'Italia preromana e sulla civiltà degli Etruschi in particolare, studi assurti con Pallottino - com'è noto - al rango di disciplina dotata di propria e autonoma dignità accademica. Di qui l'importanza della sua Biblioteca che offre un completo profilo degli studi archeologici internazionali degli ultimi settanta anni. Divenuta di uso pubblico, per essa ha ora inizio, per così dire, una seconda vita, sia come strumento di consultazione, sia per nuove opportunità di studio. La "Biblioteca Pallottino" infatti è diretta testimonianza dei molteplici interessi scientifici e culturali coltivati dal grande Maestro e, unitamente ad altra documentazione, potrà chiarire la genesi di alcuni fondamentali approcci metodologici: ciò vorrà dire indagare e ripercorrere attraverso libri e carte, insieme con quella di Massimo Pallottino, la storia dell'etruscologia nei decenni che hanno visto la sua affermazione in Italia e all'estero.

F. D.

STELVIO COGGIATTI

In un certo modo potrei dire che l'amicizia con Stelvio sia cominciata prima ancora di conoscerci personalmente. Infatti avevo sentito parlare di lui qualche anno prima, perché me ne avevano scritto tre miei carissimi amici che, per caso straordinario, erano tutti capitati nello stesso campo di prigionia in India e con i quali egli aveva subito legato. Anzi debbo dire che, dopo la ritirata da El Alamein e lo sbarco anglo-americano in Algeria e Tunisia, si erano preparati ad accogliermi tra loro, ma, per particolari circostanze, mi feci sfuggire questa ottima occasione di regalarmi un viaggio in India a spese del governo britannico. Di conseguenza, la mia conoscenza personale con Stelvio avvenne qualche anno dopo, nel 1946, al suo ritorno dalla prigionia.

Aveva iniziato un'ottima carriera in banca, raggiungendo in poco tempo lusinghieri traguardi, ai quali gli davano diritto le sue doti personali e due lauree; poco tempo dopo, però, abbandonò il mondo della finanza e tornò alle sue rose.

Dico «tornò alle sue rose» perché egli apparteneva ad una vecchia famiglia romana proprietaria di una floridissima azienda agricola, quella appunto dei Coggiatti e dei Ceccarelli, dove Stelvio, quando era ancora un ragazzo, s'era già riservato uno spazio di terreno - «tutto per me», come ha ricordato - nel quale già allora aveva cominciato a coltivare alcuni rosai che erano oggetto, non solo di sue assidue e scrupolose cure, ma anche di attente osservazioni: «Nel giardino - tutto per me - cominciai a coltivare qualche rosaio, Paul Neyron con il fiore tre volte più grande della norma e Frau Karl Druschki la rosa più bianca immancabili-

le nei matrimoni. Ero intenzionato a scoprire da vicino i requisiti che debbono sussistere per raggiungere così differenziata, grande rinomanza».

Abbandonata la banca e tornato a farsi «giardiniere», come amava definirsi, la sua attività e la sua competenza lo portarono presto a dirigere *Il Giardino fiorito*, edito dalla Società Italiana Amici dei Fiori; nel 1955 il Comune di Roma lo nomina membro della Giuria nei Concorsi annuali internazionali per nuovi rosai, che espone i suoi campioni nell'ormai famoso e splendido roseto sull'Aventino.

I suoi lavori sulle rose e la sua attività per il Roseto di Roma lo fecero chiamare a far parte dei concorsi internazionali di Monza, di Parigi, Madrid, Ginevra e Baden Baden, nonché delle «Floralies» internazionali di Gand, Nantes e Martinique.

Nel contempo, diviene membro del Comitato scientifico della *Enciclopedia Agraria Italiana* e svolge un'intensa attività pubblicistica: i suoi studi compaiono regolarmente sul *Giornale di Agricoltura* come su *L'Italia Agricola*; cura una rubrica speciale su *Panorama* e dal 1980 al 1990 pubblica quaranta articoli su rose e rosai nella rivista *Gardenia*. Dal 1964 i suoi scritti sono regolarmente comparsi sulla *Strenna dei Romanisti* e su *L'Urbe*, del cui Comitato di redazione egli ha fatto parte fin dal 1972.

Intensa è stata anche la sua collaborazione alle maggiori riviste internazionali del ramo: *Jardins de France*, *International Cammellia Journal*, *Les Amis des Roses*, *Rosa belgica*, *Royal National Rose Society's Annual*, *Time Life, Italy Italy*.

Sulle rose egli lascia inoltre ben venti volumi di grandissimo successo, pubblicati dalle maggiori case editrici europee: Mondadori, De Agostini, Curcio, Rusconi, REDA, Electa, Silva di Zurigo, Le Moulins di Berna; alcuni di questi volumi sono usciti, con diffusione contemporanea, in edizione francese, inglese, spagnola e tedesca.

Ma la sua attività non è stata solo scientifica e di divulgazione, perché egli si fa anche editore e direttore della rivista *Fiori*, primo rotocalco italiano di giardinaggio, e nel 1957 fonda e presiede il «Garden Club di Roma» di cui dal 1985 rimane Presidente emerito.

Innumerevoli i riconoscimenti internazionali all'opera sua: fra questi ci piace ricordare che Parigi, con bellissima cerimonia, gli ha offerto una grande medaglia con inciso lo stemma della città e tre parole: «Paris à

Stelvio Coggiatti».

Roma non è più in tempo per offrirgli medaglie; potrebbe almeno - e sarebbe caro al suo spirito - dare il nome di Stelvio Coggiatti ad una delle nuove rose la cui bellezza, al fiorire della primavera, risplende su quel roseto dell'Aventino che tanto gli fu caro.

Il suo consiglio era ricercato dai proprietari e dai direttori dei più famosi giardini esistenti e debbo a lui ore felici, che sempre ricorderò, in visite che avevano solo lui per compagnia e per guida - e alcune volte al massimo un'altra persona che aveva chiesto di parteciparvi. Indicibili incanti dello splendore e delle silenziose solitudini dei Giardini pontifici di Castel Gandolfo, di villa Doria Pamphilj, quando apparteneva ancora alla famiglia, di villa Wolkonski, di villa Albani, delle meraviglie di Ninfa e di altre mirabili oasi di bellezza.

Il Venerdì Santo del 1997, a poche ore dalla Resurrezione, egli è passato in un altro Giardino che chiamano alla greca *Paradiso*. Lì il carissimo Stelvio, che voleva ed amava definirsi un «giardiniere», per le sue doti e per l'amore che portava ai fiori, avrà certamente avuto un incarico di grande fiducia dal Signore di quel Giardino; ed io credo fortemente che questo incarico riguardi la Rosa dei Beati, lui che già si sentiva davvero beato quando era tra i terrestri rosai.

MANLIO BARBERITO

GIORGIO BIRKEDAL HARTMANN

Vorrei citare un episodio di sapore alquanto freudiano che, però, meglio di lunghi discorsi, può testimoniare il rapporto che legava tutti noi al carissimo Giorgio e fino a quel punto questo "nordico" fosse divenuto non solo romanista, ma addirittura romano. Nel 1980 gli fu conferito, insieme agli editori Palombi, il Premio Daria Borghese che, com'è noto veniva assegnato a due autori, uno italiano e l'altro straniero. Quando non erano stati ancora resi ufficiali le decisioni della Giuria, chiesi a Carlo Pietrangeli a chi fossero stati assegnati i Premi ed egli mi rispose ai Fratelli Palombi e a Giorgio Hartmann. Al che risposi come mai, questa volta, erano stati premiati due italiani, invece che un italiano e uno

straniero. Pietrangeli mi guardò un po' perplesso, poi replicò "ma ho detto che lo abbiamo assegnato ad Hartmann" e finalmente riacquistai la consapevolezza della realtà anagrafica, tanto era lontana per il sentimento che a lui ci legava, l'idea che Giorgio potesse essere definito uno "straniero". Ed, infatti, io credo che pochi romanisti possano vantare non solo una così vasta produzione di studi sulla nostra città, ma anche così appassionato attaccamento a Roma.

Nato nel 1910 a Copenaghen, si laurea in storia dell'arte in quella Università e subito dopo pubblica numerosi lavori monografici intorno all'arte della prima metà dell'Ottocento, e, in particolare, sul periodo neoclassico che sarà poi il centro di tutta la sua attività di studioso. Dopo aver ricoperto vari incarichi presso le istituzioni culturali della sua città natale, nel 1950 viene a Roma, presso l'Istituto Svedese di Studi Classici e approfondisce i suoi studi su Thorvaldsen dai quali nascono molti suoi contributi e specialmente quello al 18° "Congresso di Storia dell'Arte canoviana" di Venezia e al Convegno sullo stesso tema della Fondazione Cini del 1957.

Dopo la pubblicazione di quella che si può considerare la sua opera maggiore "Antike Motive dei Thorvaldsen" edito dal Deutsches Archäologisches Institut di Berlino è eletto membro ordinario dello stesso Istituto. Intanto, nel 1956 lo troviamo tra i fondatori dell'Accademia di Danimarca in Roma della quale diviene il primo segretario scientifico. Dal 1969 al 1984 è presidente del "Sodalizio tra gli studiosi dell'arte" e cura la pubblicazione di ben otto volumi dei "Colloqui del Sodalizio" nei quali appaiono numerosi suoi contributi.

E' nominato accademico di S. Luca nel 1954 e dal 1957 è membro dell'Istituto di Studi Romani. Dal 1983 è consigliere dell'Associazione degli Amici dei Musei di Roma e fin dal 1954 figura assiduo collaboratore del "Bollettino dei musei comunali di Roma".

Lunghissimo sarebbe l'elenco delle pubblicazioni italiane e straniere delle quali è stato prezioso collaboratore; citeremo "Palatino", "Arte Illustrata", "Miscellanea della Società di Storia Patria", "Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia", "Archivio Storico dell'Accademia di S. Luca" "Danmark", "Analecta Romana Instituti Danici", "Studi Romani", "Castelli Romani" e molti suoi scritti appaiono in vari volumi della collana "Lunario Romano". Vasta e intensa è stata la sua attività per la collaborazione culturale fra le sue due Patrie,

la Danimarca e Roma. E' stato, fra l'altro, come abbiamo rammentato, tra i fondatori dell'Accademia di Danimarca in Roma, e fu anche presidente del Circolo Scandinavo e socio dell'associazione "Dansk Samvirke", ma sarebbe impossibile anche riassumere gli interventi e le sue iniziative per quanto riguarda le memorie danesi in Roma: intitolazione di strade, restauri, per non parlare della sua collaborazione alle mostre thorvaldsiane e alle memorie di scrittori e artisti danesi fra cui l'Andersen.

Copiosa è anche la sua opera nella lingua materna: ci limiteremo a citare i due volumi sull'Italia e la Grecia e altri due volumi dedicati alla scultura e all'architettura danese che hanno visto recentemente una seconda edizione da lui stesso aggiornata.

Per questo suo complesso di attività il re Federico IX gli ha conferito l'Ordine di Cavaliere di Daneborg.

Apparteneva al nostro Gruppo dal 1963 e fu varie volte nel Consiglio e dallo stesso anno ha collaborato ininterrottamente alla "Strenna". E così è stato assiduo collaboratore della rivista L'Urbe per oltre un quarantennio.

MANLIO BARBERITO

NELLO NOBILONI

Nel mese di agosto 1997, dopo due tre mesi di ricovero in clinica, Nello ci ha lasciati per sempre. Sparisce con lui una delle figure più rappresentative di Frascati e dei Castelli Romani.

La nostra amicizia risaliva a circa venti anni fa, quando fummo presentati in casa di amici comuni a Castel Gandolfo. Da circa due anni mi ero trasferito ad Albano, raggiunta l'età della pensione, dopo anni di lavoro a Napoli. Occasione propizia, questa del pensionamento, per dedicarmi con maggior lena ai miei studi preferiti di storia locale. Di storia locale, dico, come attività di grande interesse per la molteplicità degli argomenti e la varietà dei documenti. Avere l'opportunità di frequentare Nello Nobiloni poteva rappresentare una vera e propria fortuna, essendo egli informato della cultura e della conoscenza di personaggi, episodi, monumenti della vita e della Storia dei Castelli Romani.

Da quel momento le nostre conversazioni telefoniche ed incontri casuali

si moltiplicarono all'infinito e mi offrirono l'opportunità di essere chiamato da Nello a collaborare alla rivista "Castelli Romani".

Lui conosceva minuziosamente i Castelli Romani, al punto di degnamente rappresentarli nelle riunioni e conviti dei Lyon's Clubs, per i quali ogni anno era impegnato a redigere e pubblicare un calendario illustrato con riproduzioni, copie di stampe, e acquerelli originali di cui possedeva una preziosa raccolta. E quanto di più prezioso erano i commenti ch'egli aggiungeva alle illustrazioni, dove una prosa semplice ed appropriata scaturiva la sua sconfinata ed approfondita cultura sull'argomento. Non mancava occasione che non partecipasse come esperto a convegni, assemblee, mostre etc., promosse nell'ambito di Frascati in particolare, così come in altri centri della zona, dove si prodigava generosamente per portare il suo prezioso contributo.

Non sarebbe esaustiva una commemorazione se non si spendesse una parola di commento alla sua preziosa biblioteca, della quale nel 1994 i Fratelli Palombi pubblicarono il catalogo, redatto da Alessandro Caboni, Ester Dominici, Maria Angela Nocenzi, con la collaborazione di amici ed estimatori di Nello, come Chiusano, Del Nero, Scardella e Devoti, dove risalta un commento personale di Nello che rispecchi fedelmente l'indole e lo spirito del caro amico scomparso, che vale la pena di riportare: "La mia attività di bibliofilo è stata sempre strettamente legata alla mia vita pubblica: sono stato infatti a Frascati assessore alla cultura, presidente dell'Azienda di Turismo e consigliere dell'EPT di Roma: ho curato relazioni internazionali come socio fondatore del Lyon's Club dei Castelli Romani e membro dell'Associazione Internazionale degli esperti scientifici del turismo. In altre parole i libri della mia raccolta non sono il risultato di un "hobby" distaccato da quella che è la realtà di tutti i giorni: sono parte della mia vita in quanto mi hanno permesso di viverla consapevole in un ambiente tanto più amato quanto più conosciuto e che più conosco - o credo di conoscere - e sento di amare.

Ecco un'immagine della complessa ed originale personalità di Nello Nobiloni.

FELICE GUGLIELMI

Indice

In copertina: MONTANI CARLO (Saluzzo 1868 - Roma 1936) - *Veduta di Roma* (proprietà Ente Cassa di Risparmio di Roma)

Il Presidente della Repubblica Oscar Luigi Scalfaro incontra i Romanisti	pag. 7
MANLIO BARBERITO: Ritorno a Via Margutta	" 11
CARLA BENOCCI: Una festa barocca a Roma all'ombra del Re Sole ed una relazione sulla corte francese del Seicento	" 25
LAURA BIANCINI: Roma all'ombra e Napoli senza sole	" 39
CARLO CARDELLI: Manoscritto trovato su una bancarella	" 47
LUIGI CECCARELLI: Non siamo curiosi, siamo imperturbabili	" 57
FRANCO CECCOPIERI MARUFFI: Glorie romane di Pietro Berrettini	" 61
MICHELE COCCIA: Zebedei e dintorni	" 67
ANTONIO D'AMBROSIO: Il "Teatro d'Arte Rosati" ribalta tra mito e leggenda	" 75
FILIPPO DELPINO: la "Fibula Prenestina" contesa fra due musei	" 95
NICCOLÒ DEL RE: L'abolizione del modo per "acclamationem" nell'elezione papale ed i suoi precedenti	" 117
MARIO ESCOBAR: Il museo del folclore e dei poeti romaneschi	" 135
ANNE CHRISTINE FAITROP - PORTA: I Promessi Sposi	" 145
GIULIANO FLORIDI: Jean Coste e il processo postumo contro Bonifacio VIII	" 161
JORGEN BIRKEDAL HARTMANN: Testimonianze carnevolesche d'oltralpe	" 185

RENATO LEFEVRE: 1819: Il viaggio a Roma del giornalista e patriota Giuseppe Compagnoni	“	199
PIERLUIGI LOTTI: Palazzo Blumensthal	“	205
GIULIANO MALIZIA: Un Papa e un Prete, uniti nella Santità e nel trionfo lungo le strade centrali di Roma	“	221
UMBERTO MARIOTTI BIANCHI: Villa Montalto La ferrovia, l'uva e gli spinaci	“	233
GIAN LUDOVICO MASETTI ZANNINI: Forze d'Ercole, moresche e commedie	“	249
LUCIANO MERLO: Due religiosi liguri a Roma Carlo Fea e Francesco Ferraironi	“	259
OLIVIER MICHEL: Pietro Montenois, scultore francese dimenticato	“	265
FRANCO ONORATI: Giuseppina Verdi, nata Strepponi, detta Peppina e le sue stagioni romane	“	279
ARCANGELO PAGLIALUNGA: Dov'è sepolto il Palestrina?	“	295
WILLY POCINO: Il Poeta della Fontana di Trevi	“	307
ARMANDO RAVAGLIOLI: Antichi Romani al London Museum	“	311
M. TERESA RUSSO BONADONNA: Fortune e disgrazie del Card. Maury	“	329
RINALDO SANTINI: Roma e i Napoleonidi	“	353
GIUSEPPE SCARFONE: Bocca della verità rivela il suo vero volto	“	375
FRANCESCO SISINNI: Roma e il Giubileo	“	389
ROMOLO AUGUSTO STACCIOLI: Il monumento più diffuso di Roma	“	399
DONATO TAMBLÉ: “Tutta Roma è e deve essere una galleria”	“	417
MARCELLO TEODONIO: Il restauro del monumento a Belli	“	443
PAOLO TOURNON: Vicende del Palazzo Lepri in Via de' Condotti	“	449
PAOLO EMILIO TRASTULLI: Enrico Coleman a Caltagirone	“	453

MARIO VERDONE: I “bramini” di Roma	“	459
NELLO VIAN: Francesco Gabrieli islamista principe scrittore in caratteri romani	“	469
Ricordo di Mozart a Roma	“	479
La Biblioteca di Massimo Pallottino (F. Delpino) . . .	“	481
Ricordo di Stelvio Coggiatti (M. Barberito) Giorgio Birkedal Hartmann (M. Barberito) Nello Nobiloni (F. Guglielmi)	“	483
Finalini di GEMMA HARTMANN		

FINITO DI STAMPARE IL 18 APRILE 1998
CON I TIPI DELLA NUOVA ARTI GRAFICHE PEDANESI
VIA A. FONTANESI, 22 - 00155 ROMA - TEL. 06/2281805