

STRENNA
DEI
ROMANISTI

LXI
2000

Strenna dei Romanisti

NATALE DI ROMA
MMDCCCLIII
21 APRILE 2000



STRENNA DEI ROMANISTI

“Ma tu la strenna del felice annunzio
m'appresta...”

Odissea XIV, 183-184

STRENNA DEI ROMANISTI

NATALE DI ROMA

2000

ab U.c. MMDCCCLIII

ADDAMIANO - BARBERITO - BENOCCI - BIANCINI - BOARI MICHETTI -
BORGHESE - CABELLOTTI - CARDELLI - CAZZOLA - CECCARELLI -
CECCOPIERI MARUFFI - CERESA - D'AMBROSIO - DEL RE - DELPINO - ESCH -
ESCOBAR - FAITROP PORTA - FLORIDI - FRAPISELLI - GUGLIELMI - GUIDONI -
HARTMANN - LIO - LOTTI - MARIOTTI BIANCHI - MARTINI - MASETTI
ZANNINI - MERLO - MORELLI - F. ONORATI - U. ONORATI - PACELLI -
PAGLIALUNGA - PIRZIO BIROLI - POCINO - POGGI - QUINTAVALLE -
RAVAGLIOLI - RUSSO BONADONNA - RUSSO DE CARO - SAMARITANI -
SANTINI - SCARFONE - SERLUPI - STADERINI - TAMBLÈ - TOURNON -
VERDONE - VIAN

In copertina:

L'inaugurazione della facciata della Basilica di S. Pietro il 30 settembre 1999, dopo il restauro realizzato dalla Reverenda Fabbrica di S. Pietro e dall'ENI, partner scientifico e tecnologico dell'opera.



EDITRICE ROMA AMOR 1980

Comitato dei curatori:

MANLIO BARBERITO

UMBERTO MARIOTTI BIANCHI

ANTONIO MARTINI

FRANCO ONORATI

MARIA TERESA RUSSO BONADONNA

DONATO TAMBLÈ

Coordinamento e impaginazione:

GEMMA HARTMANN

FRANCO PEDANESI

EMANUELA PEDANESI

FRANCESCO PICCOLO

Consulenza editoriale:

ANDREA MARINI



MMDCCCLIII
AB VRBE CONDITA

Nel quarto centenario della morte

Il mito di Beatrice Cenci nella letteratura

“Davanti a Lui camminerà la giustizia”

Salmo 84

L'11 settembre del 1999 è caduto il quarto centenario della morte di Beatrice Cenci e la benemerita Fondazione Marco Besso, fedele alle sue tradizioni culturali, ha voluto ricordare questo evento, sempre vivo nella coscienza del popolo romano, promuovendo una splendida mostra sulla famiglia Cenci e la sua tragedia, d'intesa con l'Archivio Storico Capitolino, e con la collaborazione della famiglia Cenci Bolognetti, della Soprintendenza dei Beni artistici e storici di Roma, l'Archivio di Stato di Roma, il Centro Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma e il Museo Criminologico.

Alla mostra hanno fatto da supporto una serie di manifestazioni culturali, durante le quali una ventina di studiosi delle varie discipline, dalla storia alla letteratura, dalla storia dell'arte alla musica e alle arti dello spettacolo, hanno fornito al numerosissimo pubblico le diverse chiavi di lettura del famoso evento e dei suoi protagonisti. Tutti gli interventi saranno riuniti in un volume che conterrà gli atti del Convegno, sempre a cura della Fondazione Marco Besso che ha anche pubblicato uno splendido catalogo della mostra, nonché il volume di Niccolò Del Re sul difensore di Beatrice dal titolo *Prospero Farinacci giureconsulto romano (1544-1618)*.

Il sedicesimo secolo si chiudeva a Roma con la tragedia della famiglia Cenci, destinata, come abbiamo detto, a rimanere per sempre viva, non solo nella coscienza del popolo romano, ma in tutto l'immaginario collettivo, come dimostrano la quantità di opere narrative, di componimenti poetici, di lavori teatrali, musicali e cinematografici, nonché dipinti e sculture che da allora ad oggi sono



Tiratura riservata alla Banca di Roma

stati ispirati a quell'evento, da parte di artisti di ogni nazione e di ogni rango, per tacere del davvero cospicuo numero di racconti, rifa-cimenti e poemetti che alla tragedia hanno dedicato i cantastorie e i "poeti a braccio" frequentatori delle antiche osterie e delle fiere pae-sane, nell'ambito di quella che si usa chiamare letteratura popolare.

A cosa è dovuta questa incancellabile presenza attraverso i seco-li, questo tramandarsi di generazione in generazione di un'autentica pena collettiva per la sorte di Beatrice, sorte da sempre ritenuta immeritata dalla coscienza popolare che pronunciò subito la sua sentenza assolutoria? Insomma, perché, in qual modo questa tra-gedia si è trasformata in "mito", come è accaduto per Giuditta e Giaele e, sotto diverso profilo, per Ifigenia e Polissena e altre figu-re femminili chiamate dalla sorte a debellare il Male, e, a volte, sop-primendo colui che lo incarna e spesso pagando col sacrificio della propria vita.

In ogni caso, l'immaginario collettivo ha sempre trasfigurato la loro vicenda in simboli, in "miti", come, del resto, avviene di tutti gli eventi storici o immaginari in cui siano in gioco in modo deci-sivo i quattro grandi pilastri del vivere umano: l'Amore, la Morte, il Bene e il Male.

E allora vediamo perché e come questa tragedia, nella persona della sua maggiore protagonista si sia trasfigurata da cronaca a mito, tenendo ferma la splendida definizione che del mito ci ha con-segnato il grande scrittore tedesco Thomas Mann e cioè "veste solenne del mistero che rende presente il passato e il futuro". Il mistero è quello della vita: vita di noi singoli e vita dell'umanità tutta nel suo eterno cammino che chiamiamo Storia e di cui i miti costituiscono la chiave che ci consente di leggere le sue immutabi-li leggi, per cui, appunto, come dice Mann, il passato e il futuro si fanno presente.

Per rispondere a questi interrogativi esaminiamo le interpreta-zioni che hanno dato alla figura di Beatrice e all'intera vicenda alcuni tra gli scrittori che ne hanno fatto il tema della propria opera, escludendo, perché ininfluenti ai fini di questa ricerca, quelli che

non sono andati al di là della cronaca o della ricostruzione storica dei fatti.

Forse, per carità delle patrie lettere, dovremmo escludere dalla nostra rassegna l'indigeribile romanzone di Francesco Guerrazzi *Beatrice Cenci Storia del XVI secolo*, opera di insopportabile reto-rica e di faziosi intenti, ma che va esaminato comunque per la sua fama, anche se immeritata. Se qualcuno pensasse che il nostro giu-dizio sia troppo severo ci basterà citare quello espresso, con ben maggiore autorità da Benedetto Croce: "L'orrendo che è sparso a piene mani in tutti i suoi libri è un orrendo senza intimo fremito, sebbene (quasi appunto perché) reboante di esclamazioni e tutto contesto di minuziose descrizioni spaventosissime. È un orrendo di testa e non di cuore, un'esagitazione di cose terribili non ispirate da reale terrore dell'anima."

Da un lato, la figura di Francesco Cenci, nei suoi aspetti esteriori è disegnata sempre con accenti di una truculenza, di una malvagità tali che definirlo demoniaco sarebbe del tutto inadeguato, mentre, dall'altro, corrisponde una Beatrice sulla quale le incredibili sevi-zie, gli atroci maltrattamenti inflittigli dal padre hanno il solo effe-tto di aumentare a dismisura la sua devozione, il suo rispetto, la sua volontà di obbedienza filiale: una figura, insomma, di tale stupida, intollerabile innocenza che rischia persino di renderci simpatico il suo carnefice.

Senza nulla togliere alla sincera, profonda fede politica di uomo del Risorgimento che animò l'autore, si aggiunga che il romanzo guerrazziano appartiene - collocandosi nei primissimi ranghi - a quel-la letteratura ferocemente anticlericale che additava nel Papato e nella Chiesa la sentina di ogni vizio e l'ostacolo vero per poter instau-rare nel mondo il regno della giustizia; apparteneva insomma a quel repubblicanesimo il cui credo politico consisteva nel temperato obiettivo di strozzare l'ultimo re con le budella dell'ultimo prete.

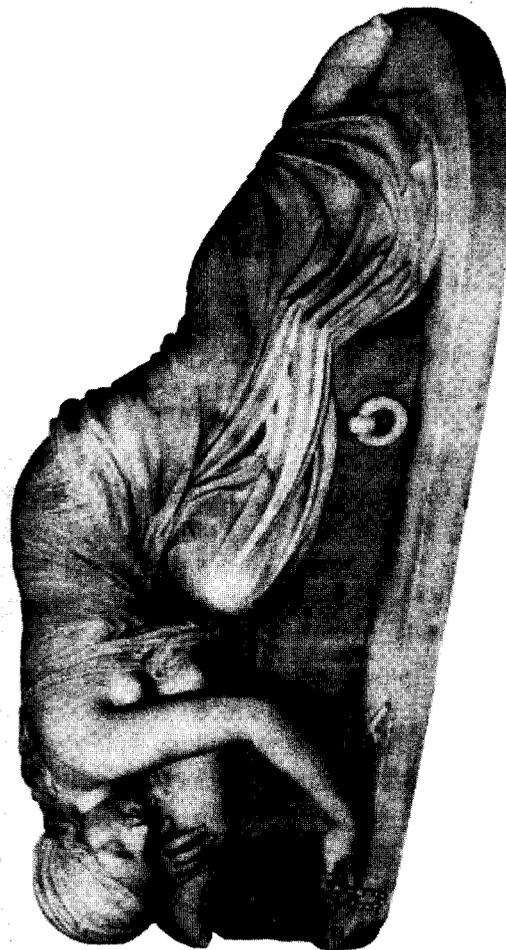
A puro titolo esemplificativo, citiamo un brano con il quale pro-babilmente intendeva metterci in guardia nel caso in cui la nostra cattiva sorte ci ponesse a contatto con qualche cardinale: "... vesto-

no di rosso, parenti del carnefice, in troppe cose più che il colore della veste” e ci spiega amorevolmente il perché hanno la veste di quel colore: “rossa come un dì i paludamenti di guerra degli spartani perché non vi si scorga il sangue che vi è sopra.”

Senza dubbio a causa della nefasta influenza del Papato e della Curia che noi siamo costretti ad ospitare, ogni volta che gli accade di descrivere la nostra città il quadro che ci offre è terrificante. In poco meno di una decina di pagine ci parla del Tevere con una interminabile serie di periodoni, tutti comincianti con la lamentosa invocazione “Oh! Tevere” intrattenendoci sulle tragedie, le sventure, le malefatte, i delitti, le pestilenze di cui è stato testimone nei secoli, senza darci mai un solo minuto di pace e di serenità. E così in un brevissimo accenno (appena tre pagine) allo scirocco romano, ci offre una spaventosa descrizione di questo vento, al cui paragone il più terribile dei tifoni che gettano usualmente lutti e distruzioni nel Pacifico diventa una ristoratrice brezzolina.

Ma la cosa più stupefacente è che con tutta questa retorica, questo diluvio di aggettivi e di superlativi ha l’incoscienza di dettare queste norme da osservare da parte dei suoi colleghi scrittori: “Carattere eterno del vero e del bello noi dobbiamo estimare nella semplicità, rammentando che la verità incede nuda, badi pertanto l’eloquenza di non avvilupparsi in mantelloni alla Bernini.”

Le figure dei due massimi protagonisti della tragedia, Francesco e Beatrice, trovano ben diversa valutazione e, ovviamente, ben diverso stile nel racconto stendhaliano. La figura di Francesco è vista in tutta la sua abiezione e, infatti scrive: “non fu mai visto entrare in chiesa, viaggiava solo e quando il cavallo era stanco ne acquistava un altro o lo rubava e fece costruire la chiesa di S. Tommaso per avere sotto gli occhi le tombe dei figli per i quali nutriva un odio immenso”. Ma è originale l’interpretazione stendhaliana di questa eccezionale personalità che ci viene prospettata come un’incarnazione del Don Giovanni, cioè un uomo che per il soddisfacimento dei suoi istinti si pone al di sopra del bene e del



Harriet Hosmer - *Beatrice Cenci*, marmo (1856-57)
St. Louis, Missouri, Mercantile Library.

male e delle leggi, che osa sfidare l'opinione pubblica e cancella dal suo vocabolario la parola peccato come ostacolo al raggiungimento dei suoi fini: anticipazione, in questo senso, del superuomo nietzschiano. Saremo, dunque, sul piano storico, ad una prefigurazione di quel modello umano creato da Tirso de Molina e Lorenzo Da Ponte al quale, però, mancano la ferocia e la malvagità del Cenci, talmente prevalenti in lui da far passare in seconda linea il libertinaggio, il dongiovannismo inteso nel senso comune.

In Francesco vi è anche un altro tratto del Don Giovanni e cioè l'ateismo, sia pure non dichiarato, ma che risulta da tutte le sue azioni ed è tipico di colui che pone il proprio piacere come sua unica legge. D'altronde Stendhal non dice "non fu mai visto entrare in chiesa"? Un illustre studioso della figura di Don Giovanni, Giovanni Macchia, nel suo volume "Vita avventura e morte di Don Giovanni" afferma che l'ateismo è il suo elemento costitutivo e rappresentativo.

Ma non è questo il solo elemento tipico di Don Giovanni perché, sempre secondo Macchia, vi ritroviamo anche "il gusto della morte" e basterebbe pensare a Francesco Cenci che costruisce la chiesa di S. Tommaso per farvi seppellire i suoi figli e bearsi delle loro tombe e alla voluttà con la quale toglie a questi suoi figli ogni gusto e ragione di vita.

Ma dove Stendhal si differenzia nettamente dal Guerrazzi è soprattutto nella figura di Beatrice, non più innocente, ma colpevole di parricidio, anche se non compiuto materialmente da lei, senza per questo negare la sua pietà verso la fanciulla che ci descrive nel suo ultimo viaggio verso S. Pietro in Montorio coperta di fiori dalla pietà del popolo romano.

Un altro celebre scrittore francese ha trattato questo tema e cioè Alessandro Dumas padre, ma lo ha fatto in un breve racconto di poche pagine, incluso in un'opera più ampia dal titolo *I delitti celebri*, racconto che non figura in altre edizioni delle opere dello scrittore, forse per la sua relativa importanza, trattandosi, in definitiva, di

un sunto della vicenda, senza particolari commenti e interpretazioni.

Anche un insigne scrittore italiano del nostro tempo e la cui arte è perennemente legata a Roma, e cioè Giorgio Vigolo, in un suo splendido scritto ci parla di Beatrice. Sono pagine che, come gran parte delle sue opere, nascono dalle "eburnee porte del Sogno".

Egli immagina - lungo sarebbe parlare del limite tra sogno e immaginazione nell'arte di Vigolo - di smarrirsi in un suo vagabondaggio romano.

"Ero perduto in quel pomeriggio di maggio molto lontano, fra la via delle Sette Chiese, le Catacombe di S. Callisto, il Santuario delle Tre Fontane, le colline folte di eucaliptus". E lì immagina o sogna di trovarsi di fronte ad un antico palazzo che "aveva perduto la sua ombra" e vi si addentra finché incontra un gruppo di donne velate "di altera statura" che sembrava recitassero i Vespri.

Proseguendo, dopo una serie di sale, giunge in un grande teatro, dove, aperto il sipario, in una veduta del Ponte e di Castel S. Angelo, viene rappresentata l'andata al supplizio di Beatrice Cenci, fino a quando "la scure facendo arco cadeva sul giglio del tenero collo". E a quel punto, dalle donne velate che erano nei palchi si levò il canto di un mirabile *Requiem*. E allora lo scrittore si ricorda di aver letto "tanto tempo fa in un libro oggi introvabile" di un ordine monastico fondato da una principessa romana nipote di un papa, in seguito all'enorme impressione che aveva fatto la decapitazione di Beatrice Cenci, da molti creduta innocente anzi martire".

L'Ordine si chiamava delle Beatricine - questo è anche il titolo del racconto - e nelle sue pratiche liturgiche, nei suoi misteri, non cessava di evocare i fatti terribili della vita di lei, ma l'autore non ci dice in modo esplicito se è colpevole o innocente, ma una presa di posizione, oltre tutto - sotto il profilo dell'arte - non sarebbe compatibile col tono e l'aura incerta del sogno in cui si svolge la vicenda. Ma se non fosse sufficiente l'istituzione di un Ordine religioso a suo nome e con lo scopo di celebrare il suo "mistero" e perpetuarne la memoria, basterebbe la frase che ci

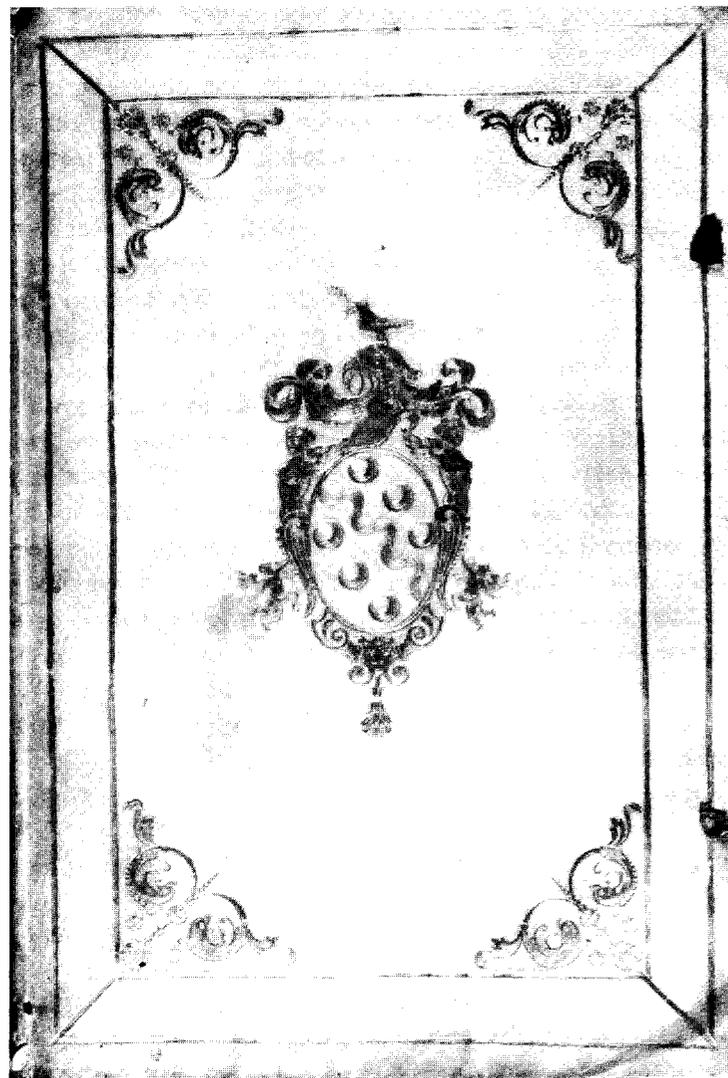
descrive la scure del carnefice che si abbatte “sul *giglio* del tenero collo” perché Beatrice si presenti ai nostri occhi come Vittima e Ostia sacrificale.

L'altra opera legata a Beatrice Cenci è l'ottocentesco romanzo dell'americano Nathaniel Hawthorne *Il Fauno di marmo*, dove la figura di lei o, per essere più esatti, una copia del suo famoso supposto ritratto del Reni eseguita da una delle due protagoniste viene a costituire la chiave di tutto il romanzo e la giustificazione dell'operato dei suoi personaggi.

È da tener presente che otto anni prima che fosse dato alle stampe *Il Fauno di marmo* era uscito in America *Pierre o delle ambiguità* di Hermann Melville. Al di fuori dell'amicizia e della reciproca stima che legava i due scrittori, è indubbia l'influenza che la narrazione del Melville ha avuto sul racconto hawthorniano.

Anche nel romanzo di Melville si aggirano i peccaminosi spettri del parricidio e dell'incesto, anche qui abbiamo un omicidio verso un persecutore, anche qui abbiamo due protagoniste femminili, Lucy e Isabel, esatti specchi, perfino nell'aspetto esteriore, oltre che nella psicologia, della “colomba” Hilde e dell'ambigua Myriam. Il famoso ritratto vi compare appena, ma sta lì a rappresentare, così come nel romanzo di Hawthorne - quasi sintesi di tutta la narrazione - il dolore, il peccato, l'eterno problema del Male, della colpa originaria che rende vano ogni sforzo della creatura umana di raggiungere il sognato stato di perpetua felicità.

Torniamo ora al romanzo di Hawthorne dove il ritratto e il mito di Beatrice hanno ben più incisiva valenza. Protagonisti sono due fanciulle e due giovani: Hilde e Myriam, Kenyon e Donatello, americani i primi tre, italiano il quarto. Hilde è una fanciulla modello di ogni virtù, inaccessibile sia al male sia all'amore che le porta Kenyon; vive nella torre di palazzo Scapucci, vegliante il tabernacolo della Vergine - anche se di fede protestante - e circondata, non potrebbe essere altrimenti, di candide colombe. Votata all'arte,



Libro concernente lo juspatronato della chiesa di S. Tommaso ai Cenci, sec. XVI, ASC.

Hilde è riuscita a copiare "a memoria" il famoso supposto ritratto della Cenci del Reni nella Galleria Barberini. Ma anche se l'autore descrivendolo non si pronuncia sulla innocenza o la colpevolezza di Beatrice, ci mostra però un volto pervaso di infinito, misterioso dolore, non sappiamo se per l'azione commessa o per il suo destino.

La sua amica Myriam è perseguitata in modo ossessivo e impietoso da una misteriosa figura che la terrorizza, togliendole ogni piacere della vita, finché Donatello, il giovane italiano, incarnazione del Fauno, anima serenamente pagana, inaccessibile, proprio come un Nume, agli affanni terrestri, si innamora perdutamente di Myriam e per amore di lei, decide di porre fine alle sofferenze dell'amata, uccidendo il suo persecutore.

Ma con questo gesto, tutto cambia: Donatello, il fauno inaccessibile agli affanni della condizione umana, si fa terrestre, conosce il sentimento del peccato e il rimorso, perché il peccato costituisce la soglia che occorre varcare per far parte dell'umanità. E del resto, Adamo senza il peccato sarebbe rimasto per sempre nella celeste noia del Paradiso Terrestre e non ci sarebbe stata, nel disegno divino, l'avventura umana, tragica e stupenda insieme, nelle sue sofferenze e nelle sue dolcezze, insomma, la storia del mondo e quella di noi singoli individui.

Illuminante è il dialogo tra Myriam e il suo persecutore che precede il gesto omicida di Donatello.

"Sapete il potere che ho su di voi - dice il persecutore - ubbidite alle mie ingiunzioni o non cesserò di perseguitarvi"

"Allora" risponde Myriam "prevedo la fine e sarà la mia morte"

"La vostra morte o la mia" risponde il persecutore.

"Mi credete un'assassina?" replica Myriam "voi almeno non avete il diritto di pensarlo".

"Eppure - afferma l'altro - è stato detto che questa bianca mano si macchierà di rosso", prende la mano di Myriam la osserva e poi soggiunge "ho conosciuto mani altrettanto candide che tutta l'acqua dell'oceano non riuscirebbe a lavare".

Il potere che il misterioso persecutore ha su Myriam non è

immagine di quello che ha il padre su Beatrice? Entrambi vogliono che le fanciulle obbediscano ad un disegno criminoso, così nefando, per cui quelle mani candide come le colombe di Hilde dovranno macchiarsi di sangue se vorranno sfuggire all'orrenda sorte che viene loro imposta, ma il prezzo del riscatto è la morte. E nel *Fauno di marmo* non sarà Myriam a macchiarsi materialmente del sangue del suo persecutore, ma sarà l'orrore per la sua tragica situazione, il suo sguardo colmo di indicibile disperazione ad armare la mano di Donatello, sguardo che aveva trovato il suo annuncio in quello della Cenci nel ritratto dipinto da Hilde.

E così sarà sempre la sua disperazione giunta oltre il limite dell'umano ad armare la mano altrui nel racconto stendhaliano e nel romanzo di Guerrazzi. E così sarà nella tragedia di Shelley, dove lo sguardo di Beatrice, di colei che solo nella morte dell'oppressore poteva trovare la sua liberazione, occupa, diremo quasi da protagonista, molte scene dell'ultimo atto. Sguardo che sconvolge Marzio al punto da fargli gridare "quello sguardo duro e pur pietoso mi ferisce ancora più della tortura". e la stessa Beatrice chiede che gli si faccia vedere Orsino: "Dov'è Orsino? fatemelo guardare negli occhi", come si addice a chi nel profondo della sua coscienza sa di aver compiuto un atto di giustizia, sa di essere non il colpevole ma la vittima e, infatti, Shelley fa dire a Beatrice all'atto del suo estremo congedo dal mondo: "Il Dio che ha saputo della mia sventura ha fatto della vostra pronta azione l'angelo della sua collera".

E l'assassinio di Francesco Cenci lascerà candide le mani di Beatrice, perché Ostia e Vittima offerta per liberare il mondo del Male. Così come rimarranno candide, non solo quelle di Myriam, ma anche quelle di Giuditta e quelle di Giaele che liberarono il mondo da Oleferne e da Sisara, incarnazione e simbolo di tutti gli oppressori dei deboli e degli innocenti.

Se si volessero ricercare sul piano temporale le origini del mito di Beatrice e cioè stabilire quando l'evento cominci da cronaca a farsi mito, potremmo affermare che, in pratica, questa trasfigura-

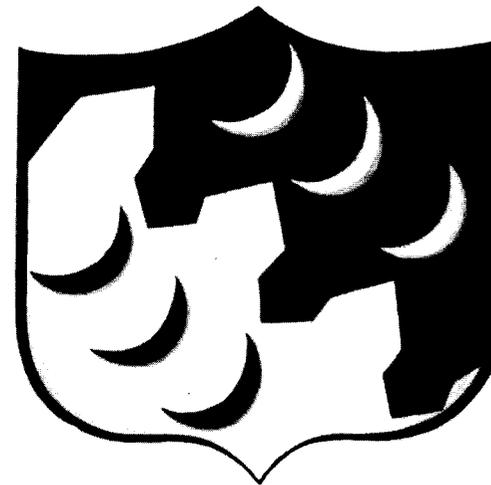
zione si forma subito dopo la sua esecuzione. E ciò anche in seguito ad un altro clamoroso evento che commosse profondamente l'anima popolare, proprio mentre sempre più vivo si faceva il compianto per la fine di Beatrice.

Si tratta di una di quelle mirabili "coincidenze", di quegli arcani "ritorni" di cui Roma ha il misterioso privilegio e che nell'immaginario collettivo divengono subito "segni" di celeste origine che bisogna interpretare per avere una retta opinione sulle vicende umane.

Dicevamo, dunque, che erano trascorsi solo pochi giorni da quello in cui la spada del carnefice era caduta "sul giglio del tenero collo" quando, durante i lavori ordinati per l'imminente giubileo dal cardinale Paolo Emilio Sfondrati nel suo titolo trasteverino di S. Cecilia, era stato rinvenuto, ai piedi dell'altare, il corpo della giovane martire anch'esse decapitata dal carnefice molti secoli prima ed ora apparso, quasi per prodigio, ancora intatto in quell'atteggiamento in cui la scolpì subito Stefano Maderno, opera che noi oggi ammiriamo sotto il ciborio di Arnolfo. E subito sembrò come una sorella di Beatrice, un'altra sorella, martire anch'essa, che dopo tanti secoli di silenzio era apparsa per dare una conferma di celeste natura dell'innocenza di Beatrice per quell'identico segno di martirio che ormai le univa nella coscienza popolare.

E non è certo senza un profondo significato che quando Harriet Hosmer, nel secolo scorso, vorrà scolpire la statua di Beatrice Cenci le darà lo stesso atteggiamento della santa Cecilia del Maderno.

In tutti i miti e in tutte le storie che nella coscienza collettiva si faranno miti sarà sempre una donna, una fanciulla, immagine dell'innocenza a sconfiggere il Male. E di quel sangue non potranno essere considerate colpevoli perché, nella realtà, esse sono sacerdotesse e vittime al tempo stesso del sacrificio purificatore che deve essere compiuto affinché il Male scompaia dalla terra. E possiamo constatare come negli scrittori che hanno fatto fatto oggetto della propria opera la tragedia dei Cenci, quale che sia la loro personale convinzione sulla effettiva partecipazione di Beatrice all'assassinio



Stemma Cenci - Dal libro d'oro della nobiltà romana, sec. XIX, ASC.

di Francesco, comune a tutti è il sentimento di rispetto e di assoluzione verso di lei perché il dolore che circonda la sua figura è il dolore della vera vittima, il dolore di colei che espierà con la vita il delitto, anche se non compiuto personalmente, perché quello che la legge chiama delitto è, in realtà, considerato un'opera di giustizia.

E qui il mito di Beatrice si accompagna appunto a quello della Giustizia, perché, nella coscienza popolare, Beatrice come Myriam, come Giuditta, come Giaele incarnano la vera, autentica Giustizia e cioè quella che sopprime il Male e lo cancella dalla faccia della terra.

Basterebbe pensare ad un altro mito, quello di Nerone, così vivo nel popolo romano che, a distanza di duemila anni, quando si trova dinanzi a misfatti che offendono la coscienza umana dice: "qua ce vorrebbe Nerone". Perché pur essendo pienamente consapevole che l'imperatore si era macchiato a sua volta di crimini spaventosi, ricorda solo il suo modo inesorabile di fare giustizia e la maniera radicale di risolvere la situazione. Infatti, di fronte a spettacoli di degrado e di assoluta inefficienza nel governo della città, il romano commenta "qua bisognerebbe daje foco n'antra vorta come fece Nerone", con preciso riferimento a quel famoso focherello che il sullodato imperatore fece appiccare a Roma, per risolvere, a quanto si dice, i suoi problemi urbanistici. Insomma, venga Nerone, anche se è un tizzone d'inferno, perché i suoi metodi sono i soli dai quali il popolo possa attendersi che sia fatta vera giustizia, cioè sradicare il male dal mondo. E che questa sia l'incrollabile convinzione del popolo romano lo conferma il Belli al sonetto 1947: "Perché è mejo scannà cquarch'innocente / de quer che ssia c'una carogna sola / resti ner monno a impuzzoli la gente."

Nei casi in cui non si ricorrerà a Nerone, il rimpianto andrà a papa Sisto, suo autorevolissimo sostituto, famoso per la sua tenacia nel perseguire i rei e per il suo modo di far giustizia senza mezzi termini. Ricordate la famosa pasquinata della quale sono protagonisti le due statue di s. Pietro e di s. Paolo a ponte S. Angelo? Il primo è rivestito dell'abito di pellegrino col bastone di viaggio in mano e con un cartello sotto la sua statua, s. Paolo chiede all'altro:

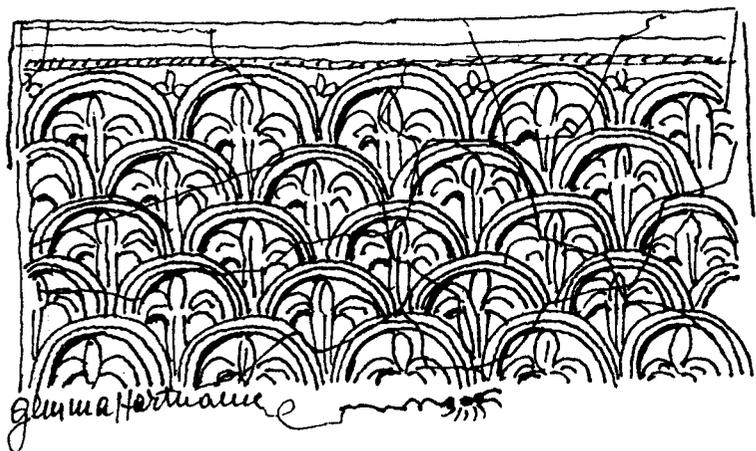
"Dove vai?" e un secondo cartello porta la risposta di s. Pietro "fuggo da Roma perché se papa Sisto si ricorda di quel colpo di spada che nell'Orto dei Getsemani detti a Malco in difesa di Cristo, mi gioco la testa".

Proseguendo il nostro discorso sul mito di Beatrice dobbiamo ricordare che il compito di sconfiggere il male, in tutti i tempi e presso tutte le genti, quali che siano i loro altari, è sempre attribuito alla Donna, alla Vergine. Ed, infatti, noi troviamo questo mito già fin dalle prime pagine del Libro dei Libri, nel Genesi, quando Iddio, dopo il peccato di Adamo, pronuncerà, insieme, la sentenza di condanna del Peccatore e del Serpente e la promessa della Redenzione e cioè la sconfitta del Male. "Porrò inimicizia fra te e la donna" - dice Iddio al serpente - "tra il seme tuo e quello di lei. Ella schiaccerà la tua testa" (Gen., III, 15). Il Mito della Donna, della Vergine che sconfigge il Male accompagna tutta la storia umana e ci basterà fermarci ad un solo esempio che riguarda Roma.

Nel momento in cui le sconfitte subite facevano temere della salvezza dello Stato, i Libri Sibillini svelarono che solo se Roma avesse accolto fra i suoi numi la Dea Madre Cibele la vittoria avrebbe di nuovo accompagnato le sue legioni. E la profezia aggiungeva che però il simulacro della dea doveva essere accolto da mani caste: "cum veniet casta est accipienda manu" (Ov. F., IV, 260). Venne dalla lontana Frigia il simbolo santo, ma la nave, entrata nel Tevere, in vista della città, si incagliò e gli sforzi di centinaia di uomini non riuscirono a farla avanzare di un solo centimetro. E, allora, la vestale Claudia Quinta della gens Claudia e della quale si era osato porre in dubbio la castità, pregò la dea Cibele perché se avesse infranto il voto pagasse col sangue, ma se innocente desse pegno della sua purezza obbedendo alla sua casta mano: "et castas casta sequere manus / Dixit, et exiguo funem conanime traxit" (Ov. F., IV, 324-25). Con lieve sforzo fece riprendere il cammino verso Roma alla nave, salvando lo Stato dalla rovina ad opera di una Vergine.

Ecco perché, come ci narrano unanimi le cronache, la salma di Beatrice viene accompagnata alla sua tomba in S. Pietro in Montorio ricoperta dei fiori del popolo romano che con questo omaggio, non solo ha proclamato la sua innocenza, ma le ha espresso la sua gratitudine per essersi fatta strumento di quella che è la vera Giustizia, la soppressione del Male. Ed ecco perché la sua memoria è ancora viva nella dolente pietà del popolo romano e delle umane coscienze.

MANLIO BARBERITO



Villa Sforza ai Quattro Cantoni

La presenza a Roma di una grande famiglia, gli Sforza, è stata solo di recente e parzialmente studiata; merita invece un'adeguata attenzione, in quanto questa casata costituisce un anello di congiunzione tra la capitale dello Stato pontificio ed il panorama delle corti italiane ed europee. Ben noti sono infatti i legami che tra il Quattrocento ed il Seicento collegano personaggi di spicco quali Bosio ed il figlio Guido Sforza, il cardinale Guido Ascanio, il duca Alessandro da un lato con i Visconti di Milano e con i Granduchi di Toscana e dall'altro con i pontefici regnanti, quali Paolo III e Sisto V, legami che si allargheranno nel Seicento, attraverso altri membri della casata, soprattutto del ramo dei conti di Santa Fiora, allo Stato francese, ai Paesi Bassi ed all'Europa centrale¹.

Il ramo sopra ricordato ha sede a Roma, oltre che nella contea di S. Fiora, sul Monte Amiata; rinviando ad un altro momento l'individuazione delle diverse personalità e degli ambiti romani in cui vengono attuati programmi edilizi e decorativi di pregio, risulta di notevole interesse porre l'attenzione su di una villa del Rione Monti, che proprio agli Sforza deve il suo assetto più magnifico, villa che per i rimaneggiamenti successivi ben poca attenzione ha suscitato negli studiosi e per l'uso attuale, quale Ufficio Tecnico delle Finanze, è collegata a ben altra funzione che quella di residenza signorile².

¹ Per un inquadramento generale degli Sforza di Santa Fiora, presenti a Roma, cfr. C.BENOCCI, *Atlante storico delle città italiane. Santa Fiora*, Roma 1999, con ampia bibliografia precedente.

² Sulla Villa Sforza cfr. I.BELLI BARSALI, *Ville di Roma*, Roma 1983, pp.398-399; L.BARROERO, *Guide Rionali di Roma, Rione Monti*, parte II, Roma 1984, pp.52-54; cfr. anche F.VALESIO, *Diario di Roma*, a cura di G.SCANO, V, Roma 1997, p. 885, 2 luglio 1736.

I documenti notarili, dell'Archivio Sforza Cesarini e delle monache Filippine consentono di tratteggiare un quadro abbastanza preciso riguardo alle fasi costruttive ed all'uso tra Seicento ed Ottocento: ulteriori auspicabili ritrovamenti nelle carte familiari potranno fornire altri elementi circa i progettisti della fabbrica ed i pittori, nell'ambito della ricerca ancora in corso e del previsto ordinamento dell'Archivio Sforza Cesarini.

Allo stato attuale dell'indagine, si è potuto verificare che gli Sforza dalla fine del Cinquecento danno inizio a diverse ville importanti, quali la Villa Sforza di Paolo I, poi inglobata nel Palazzo Barberini, un'altra villa a S. Pietro in Vincoli, oltre alle fabbriche religiose, dopo la celebre Cappella Sforza nella basilica di S. Maria Maggiore: la più importante, S. Bernardo alle Terme, viene finanziata da Caterina Nobili Sforza, che erige anche una cappella dedicata alla Vergine nella chiesa di S. Martino ai Monti nel 1594 e viene sepolta dopo la sua morte, il 12 dicembre 1605, nella chiesa di S. Bernardo. Quest'ultimo straordinario personaggio si ritira a vivere nel Rione Monti, nella proprietà vicina a S. Pietro in Vincoli, alla fine della sua tumultuosa esistenza, attribuendo al sito un valore di ritiro spirituale.

Tra i maggiori possessori di case e terreni della zona è agli inizi del Seicento la famiglia Santarelli: nella "*taxa viarum*" del 4 maggio 1616 stabilita "sopra il taglio da farsi nella strada da Monte Magnanapoli che va da detta chiesa di S. Maria Maggiore" i maggiori proprietari tassati sono, oltre al capitolo e canonici di S. Maria Maggiore, Hortensio e Hilario Zeffiri, "Pietro Bernino scultore", dalla cui casa "venghi il filo seguito sino incontro alle dette monache [di S. Lorenzo Panisperna]" e Giovanni Santarelli³.

Il 17 maggio 1620 Domenico Fedini prende in enfiteusi un terreno di 310 canne "*prope et conspectu venerabilis monasterij*

³ Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), Presidenza delle Strade, *Taxae viarum*, reg. 8, cc.11v-12r, 4 maggio 1616.

S. Lucie in Silice" appartenente a Giovanni Santarelli, dando inizio alla costruzione di una fabbrica e di un giardino⁴, a lui attribuiti anche da Fioravante Martinelli ("essensosi fatto col suo ingegno quel nobile casino con nobilissimo giardino de fiori incontro a S. Lucia in Selci")⁵. Egli però muore nel 1629 ed il complesso passa in eredità a Camillo Lottini, *ex testamento haeres consobrino*, sempre in qualità di affittuario del Santarelli. Il Lottini lascia andare in malora l'area (nella descrizione del giardino del 1634 si dice che quest'ultimo era "stato diserto... per quanto si dice per spatio di cinque anni"), finché, a seguito dei debiti, contratti sia con il proprietario Santarelli sia con i muratori, il giardino viene messo all'asta e valutato 330 scudi; il Lottini riesce però a vendere il complesso a Paolo Sforza l'8 novembre 1634 per 950 scudi⁶, comprensivi di 150 scudi, corrispondenti al debito con il capo mastro muratore Giovanni, figlio di Antonio Gaburro, per i lavori condotti nel giardino su commissione del Lottini, e di 500 scudi a monsignor Odoardo Santarelli "proprietario di detto giardino per quello avanza de canoni dovuti e non pagati" (questo personaggio ha il monumento sepolcrale nella vicina basilica di S. Maria Maggiore); Paolo Sforza conferma il pagamento del canone annuo di affitto di scudi 46 e baiocchi 50 stabilito nel contratto del 1620, da pagarsi "*in calendis mensium maji et novembris*", ottenendo il consenso alla vendita di Antonio Maria Santarelli, procuratore di quest'ultima famiglia.

Come risulta dall'atto di acquisto, Paolo Sforza si fa carico di un complesso assai mal gestito, ponendosi un obiettivo ambizioso: "*prospiciens dictum viridarium propter inopia dicti d. Camilli et propter debita contracta et onere conflato in dies magis magisque*

⁴ ASR, Filippine ai Quattro Cantoni, b. 4714.

⁵ F. MARTINELLI, *Roma ornata dall'architettura, pittura e scultura*, in C. D'ONOFRIO, *Roma del Seicento*, Firenze 1969, p.29.

⁶ ASR, Notai Tribunale A.C., Ufficio 2, *Nellus Augustinus*, 8 novembre 1634, b.4493, cc. 312r-313v, 322r, 553r-554v, 569rv, 615r-618v, 628r-631r, 620r, 623r-624r.

deteriorari, eiusque status, solum, mansiones et fabricas pessima dirui cepisse, et a creditoribus posse vilissime distrahi et subhastari, sicut novissime contigit, quod magister Jo. Antonius Gaburrus faber muratorius creditor in scutis centum quinquaginta monete"; Paolo, "*reportandi volens itaque excellentie sue dictum viridarium, cum omnibus suis juribus et membris*", acquista "*viridarium...cum domo seu domibus, fabrica et fabricis, tam novis et modernis quam veteribus, vasis diversorum florum, plantarum, pomorum fructiferis, cedris fructicibus, rosarijs, spalerijs, fontibus, aquarum cursibus, ductibus, redditibus, statuijs, lapidibus, marmoribus, tam super terram, quam in visceribus et subterraneis latebris terre existentibus et demum cum omnibus et singulis dicti viridarij juribus membris pertinentijs et adiacentijs, universis illi annexis et connexis*".

Il 18 novembre 1634 il marchese Sforza paga 150 scudi a Giovanni, figlio di Antonio Gaburro capo mastro muratore, creditore del Lottini, a saldo dei lavori realizzati nel complesso; il 13 dicembre prende possesso della villa ed in quell'occasione ne viene redatta una descrizione, alla presenza del notaio Agostino Nelli, di Cesare Coluzio, procuratore dello Sforza, di Niccolò Benedetto, procuratore di Camillo Lottino, dei testimoni, Bartolomeo Apollinari tuscolano, Giovanni Bartolomeo Palidoro, figlio di Duranti romano, e del custode del giardino Andrea Calenni⁷. Si tratta di un atto di grande interesse, in quanto documenta lo stato della villa dopo la prima fase costruttiva, quando era stata impostata la costruzione del casino ed era stato configurato il giardino, mentre si stavano conducendo i nuovi lavori commissionati da Paolo Sforza. Il possesso è preso "*dicti viridarij illiusque membrorum ac et fabrice et edificij imperfecti in eo existentis per illorum stando, sedendo, deambulando, flores et herbas colligendo, vasoque in dicto viridario existente tangendo, ac portas et fenestras dicti edificis et fabrice claudendo [sic] et aperiendo aliosque desu-*

⁷ ASR, *ibidem*, cc. 553r-554v, 569r, "*Possessus viridarij ac descriptio bonorum respكتورorum [sic] pro ex.mo dd. Paulo Sfortia*".

per motus". "*In primis*" – inizia la descrizione, partendo dall'area sud-occidentale del giardino, nella parte bassa su cui è affacciato il prospetto posteriore dell'edificio - in detto giardino una fontana in mezzo rustica con quattro fontanine nelli quattro angoli che tra loro fanno un quadro con suoi partimenti dentro di mattoni arrotati con cipolle ordinarie con una pianta di granato, doi di lazzarole, una bianca et l'altra rossa, con doi piante di brugnie et diece di rose diverse.

Item vasi de lame tra piccoli et grandi rotti et sani numero quindeci

Item vasi di limoncelli numero nove

Item vasi de cedri numero quattro

Item vasi di spadafora numero quattro

Item vasi de spunghini numero doi

Item vasi di merangoli ricci numero doi

Item vasi di merangoli rigati numero dua

Item vasi di limoncelli piccoli spinosi numero dua

Item vasi di limoncelli cedrati di Fiorenza numero quattro

Item vasi di limoni grossi cedrati dodeci numero dua

Item vasi de merangoli cedrati numero dua

Item vasi di merangoli della China numero sette

Item vasi de gelsomini d'Alessandria numero otto

Item vasi de gelsomini de Catalogna numero 21

Item vasi piccoli di merangoli salvatici numero tre

Item vasi de garzie numero dua.

Nella spalliera a man dritta attaccata al muro intorno al giardino

Piante di numia [sic] numero cinque

Piante di lime di Spagna numero tre

Una pianta di cedro et l'altra di limoncello con sue pergole di viti di sopra dette spalliere con nove viti di diverse uve.

Nella spalliera in faccia

Piante di merangoli numero sette et otto viti

Nella spalliera a mano manca

Viti numero nove et undeci merangoli

Piedistalli di pietra rustica numero dodeci fra grossi e piccoli

numero centododici da tener vasi, con dodici vasi sopra tra rotti et sani di creta cotta.

Vasi ordinarj in altri piedistalli sudetti d'un conto e mezzo l'uno numero cento con diverse piante ordinarie cioè di garofoli et anemoli ordinarj

Item otto nicchie di tufo da tener statue, una in faccia grande con un tavolino di marmo piccolo con piede di travertino

Item li muri di detto giardino intorno detti tutti crepati di altezza di palmi dodici in circa.

Item un edificio vecchio cominciato dalli fondamenti sino alle volte con sette stanze terrene ad uso di cantina per tener vasi, li muri de quali tutti hanno crepature et sono danneggiati dal giaccio [sic], venti et pioggia, quali hora fu ristaurato et di sopra si fabrica dal detto signor don Paolo et si tira avanti la fabrica, che ve ne è fatta buona parte nova con il vano con doi pozzi per far lumache, et tutte le sudette cose per quanto dimostrano hanno patito grandissimo detrimento sì per la poca custodia havutone come anco per la vecchiaia essendo stato deserto detto giardino per quanto si dice per spatio di cinque anni”.

Significativo è il fatto che la descrizione si concentri prevalentemente sull'assetto del giardino, costituente l'elemento qualificante della fabbrica. Si tratta di un giardino d'impianto regolare, con *parterres* fioriti, con piante disposte prevalentemente in vaso, inquadrati da spalliere arricchite anch'esse con vasi di agrumi e viti; i vasi sono poggiati a terra o posti su piedistalli “di pietra rustica”. All'inizio del percorso è “una fontana in mezzo rustica con quattro fontanine nelli quattro angoli che tra loro fanno un quadro con suoi partimenti dentro di mattoni arrotati”; in prossimità del palazzo è disposto un arredo più complesso, costituito da “otto nicchie di tufo da tener statue, una in faccia grande con un tavolino di marmo piccolo con piede di travertino”, secondo una composizione diffusa nei giardini romani e dell'Italia centrale. E' probabile che questo impianto sia stato definito da un giardiniere toscano, poiché il

Fedini è fiorentino ed anche successivamente negli “Stati delle anime” del 1642 e del 1644 della parrocchia di S.Martino ai Monti nel “palazzetto di don Paolo Sforza” risiede Bartolomeo de Gabriele Gavilli fiorentino giardiniere nel primo anno ed Angelo fiorentino giardiniere nel secondo; nel 1645-46 compare invece il giardiniere Pietro Brandani da Montefeltro⁸. Il casino risulta costituito da sette stanze, costruite fino alle volte, su cui è già stata impostata la nuova fabbrica del marchese Sforza.

La fabbrica viene completata entro il 1640, quando gli “Stati delle anime” sopra ricordati registrano nel “Palazzetto di don Paolo Sforza al presente nessuno”⁹.

Il giardino ha comunque uno sviluppo alcuni anni più tardi, quando viene ampliato dallo stesso marchese Sforza: il 18 novembre 1659 egli infatti acquista da Giacomo Francia canne 5 di terreno, concesso il 3 settembre 1658 dalla famiglia Santarelli allo stesso Francia ed il 4 settembre 1660 il marchese Sforza ottiene in enfiteusi un terreno confinante dall'abate Carlo e dagli altri fratelli Santarelli “a ragione di baiocchi undeci la canna”, “sito per fabricare o far giardino, posto nel Rione de Monti, confinante con la muraglia del palazzo di Sua Eccellenza da una parte et dall'altra con il sito che prima fu concesso” al Francia, nuovo terreno “di canne cinque in circa in faccia et di dietro per linea retta di canne

⁸ Roma, Archivio Storico del Vicariato (d'ora in poi ASV), Parrocchia di S.Martino ai Monti, Stati delle anime, 1640-46; cfr. anche i volumi dei Battesimi (1570-1914), dei Matrimoni (1582-1914), dei Morti (1570-1898). Nel Libro dei Battesimi del 1610-1635, il 7 marzo 1629 risulta essere stato battezzato il figlio del duca Alessandro Sforza e di Antonia Tortellazzi fiorentina, della parrocchia dei SS.Sergio e Bacco, cui viene imposto il nome di “*Bossius*”: si tratta di un figlio naturale, ma è un elemento significativo per confermare la presenza nella zona degli Sforza e l'ambito fiorentino in cui si muovono.

⁹ ASV, *ibidem*, Stati delle anime, vol. 23, 1640, c.13r.

diecinove in circa”¹⁰. Lo stesso abate concede al marchese “un altro sito posto parimente nel Rione de Monti in strada detta dell’inscriptione verso l’horto attaccato al sito, che prima da detti signori Santarelli fu concesso a Marc’ Antonio Cherubini, di palmi trenta in faccia in circa et di dietro di canne tredici in circa, e poi da detto Cherubini ceduto a Giacomo Paganini”. Ogni “miglioramento” fatto dal marchese Paolo è da intendersi “devoluto a detti signori Santarelli. Se nel cavare che si farà in detto sito o terreno per fabbricare o per altro fine si trovassi oro, argento monetato e non monetato, metallo, gioie, pietre, statue di qualsivoglia sorte *etiam* rotte et imperfette, mischi, colonne et qualsivoglia altra cosa di qualche valore debbia dividersi in tre parti eguali, due delle quali debbiano essere delli detti signori Santarelli et l’altra terza parte di detto eccellentissimo signor conduttore...sia lecito a detti signori Santarelli a loro spese nella facciata da farsi in detto sito una lapide con l’inscriptione denotante che detta fabrica sia sotto alla proprietà di detti signori Santarelli”.

L’assetto della villa (fig. 1) dopo i lavori del 1634-40 e quelli del 1660 circa è documentato allo stato attuale della ricerca solo nelle piante di Roma: il giardino regolare ed il palazzetto sono sinteticamente raffigurati nella pianta piccola di Giovanni Battista Falda del 1667; maggiori dettagli sono leggibili nella pianta di Matteo Gregorio De Rossi del 1668¹¹, in cui la “palazzina con giardino di Sforza” è costituita da un corpo di fabbrica con due avancorpi sul prospetto posteriore ed altana di coronamento ed il giardino presenta una scansione piuttosto complessa. La pianta grande del Falda del 1676¹² è la raffigurazione più accurata del complesso, anche se non totalmente attendibile: sono riportati sia l’assetto

¹⁰ ASR, 30 notai capitolini, not. Giuseppe Sabuzzi, uff.16 (già uff.24), “*Instrumentum concessionis in emphiteusi pro domini Abbate Carolo et fratribus de Sanctarellis*”.

¹¹ A. P. FRUTAZ, *Le piante di Roma*, vol. III, Roma 1962, tav. 352.

¹² A. P. FRUTAZ, *ibidem*, tav. 359.



Fig. 1 - Prospetto principale della Villa Sforza ai Quattro Cantoni a Roma.

regolare del giardino sia la scansione del prospetto posteriore dell'edificio, non articolato in due avancorpi ma con un profilo quadrangolare compatto, aperto semplicemente con un portico centrale, inquadrato tra due corpi di dimensioni non uguali, sormontato da un piano e dall'altana; è accennato anche il portale sul lato nord-orientale del complesso, in asse con il tracciato viario che si conclude in prossimità di S. Maria Maggiore. Quest'ultimo complesso ecclesiastico costituisce quindi il vero e proprio fulcro prospettico cui tende l'intera villa: l'asse rettilineo cittadino viene inquadrato dal portale d'ingresso ed ulteriormente valorizzato dalla scalinata che con due rampe collega il piano terreno con il primo piano; la facciata posteriore è semplicemente aperta con il portico già ricordato, con loggia sovrastante, non raffigurata nella pianta del 1676 ma ancora esistente anche se con le aperture tamponate, riccamente decorata; la stessa pianta del Falda sottolinea la compatta struttura quadrangolare dominata dall'altana di coronamento. E' poco probabile che i due avancorpi raffigurati nel 1668 siano stati effettivamente realizzati e probabilmente la pianta del De Rossi dà una libera interpretazione del tema del casino in villa. La tipologia di quest'ultimo non è particolarmente originale: strutture a pianta quadrangolare, con altana e scalinata antistante il prospetto principale, caratterizzano ad esempio la distrutta Villa Amici fuori Porta Salaria, la distrutta Villa Costaguti poi Andosilla fuori Porta Pia, quest'ultima priva della scalinata, la distrutta Villa Clementini a Monte Mario, la sistemazione secentesca di Carlo Fontana del Casino Corsini ai Quattro Venti, integrata in quella di Simone Salvi, e così via. La fabbrica più complessa rispetto a questa tipologia e più vicina topograficamente alla Villa Sforza è però il Palazzo Felice della Villa Peretti Montalto a S. Maria Maggiore, priva però della scalinata antistante il prospetto anteriore. Non casuali sono la vicinanza alla basilica di S. Maria Maggiore, dotata dagli Sforza di una magnifica cappella, precedente alla celebre Cappella Sistina, e l'ispirazione al Palazzo Felice, in considerazione degli stretti rapporti di vicinanza culturale, religiosa e politica, tra la famiglia

Peretti Montalto e la famiglia Sforza di S. Fiora, fin dal Cinquecento. La pianta del primo piano mostra una fabbrica quadrangolare costruita su di un asse di simmetria, coincidente con l'ingresso, ai lati del quale sono disposte due stanze per parte con due passaggi e due ambienti alle estremità del prospetto posteriore, spazi tutti riccamente decorati, collegati con il prospetto anteriore tramite altri due vani per parte, questi ultimi non decorati. L'asse centrale si conclude sul prospetto posteriore con una vasta loggia, ora chiusa verso il giardino ma in origine aperta, affacciata in un vano al centro dell'edificio originariamente ovale, trasformato nel Settecento, come vedremo, in uno spazio quadrangolare. Si tratta di un vero e proprio casino di delizie in villa, come meglio si vedrà nell'esame delle decorazioni, il cui ambiente centrale rimanda al celebre Casino Nobile della Villa Pamphilj, del 1646-52, progettato da Alessandro Algardi e decorato da Giovanni Francesco Grimaldi, di più complessa architettura. Il palazzetto in esame risulta essere piuttosto un anello di congiunzione tra una struttura dei primi decenni del Seicento, come il Palazzetto della Villa Mattei alla Navicella dopo la trasformazione di Francesco Pèparelli per Giovanni Battista Mattei nel 1620-23¹³, costituito da una serie di ambienti articolati intorno ad un cortile centrale, aggiunti alla fabbrica cinquecentesca, e le fabbriche romane della metà del Seicento, di più matura adesione alla cultura barocca, come il caso già citato. Altre analogie con il Palazzetto Mattei si ritrovano nelle cornici dei quadri dipinti sulle volte, simili a quelle che inquadrano le pitture della Villa Sforza, queste ultime arricchite però con gli elementi araldici familiari. Giovanni Battista Mattei ed Elisabetta Bentivoglio Mattei, figlia di Ferrante Bentivoglio e di Eleonora di Asdrubale Mattei, prima moglie di Paolo Sforza, che egli sposa nel 1639, appar-

¹³ C. BENOCCI, *Il rinnovamento seicentesco della Villa Mattei al Celio: Francesco Pèparelli, Andrea Sacchi, Andrea Lilli ed altri artisti*, in "Storia dell'arte", n.66, 1989, pp. 187-196; EAD., *Villa Celimontana*, Torino 1992.

tengono alla stessa famiglia, dato che conferma il ricorso allo stesso architetto per commissioni di fiducia. Il Peparelli, inoltre, lavora nella Villa Peretti Montalto per il cardinale Alessandro Peretti Montalto nel 1620-23: ritornano ancora una volta, quindi, le analogie nelle scelte culturali delle due famiglie, strettamente connesse fin dal secolo precedente, come già rilevato. La personalità del Peparelli, comunque, è risultata essere ricca e propositiva, alla luce degli studi condotti in questi anni.

La pianta di Roma del 1697 di Antonio Barbey, stampata da Domenico De Rossi, mostra sommariamente il complesso, mentre maggiori dettagli compaiono nella pianta di Giovanni Battista Nolli del 1748¹⁴, che mostra il complesso trasformato dopo l'acquisto da parte delle monache Filippine: quest'ultima denominazione ("Filippine") sta infatti ad indicare l'intero isolato. Il corpo di fabbrica secentesco risulta aver avuto cospicue aggiunte, che lo hanno reso confinante con l' "abitazione Cantarelli con torre". Maggiori elementi possono essere desunti non dai Libri Mastri Sforza, purtroppo non conservati, né dalle relative Giustificazioni, anch'esse scomparse, ma dalla descrizione dei lavori settecenteschi commissionati dalle monache Filippine dopo l'acquisto, nonché dagli atti legali che riassumono le ultime vicende della Villa Sforza, prima della sua sostanziale trasformazione in complesso religioso.

La villa è legata infatti ad alcuni personaggi della famiglia, come una figlia di Paolo, Caterina, morta nel 1698, che il 4 luglio 1663 sposa nella chiesa di S.Martino ai Monti, come risulta dal relativo Libro dei Matrimoni, conservato nell'Archivio Storico del Vicariato, Francesco Maria Salviati (1629-1698), con nozze benedette dal cardinale Azzolini, erede della regina Cristina di Svezia. Il ricco consorte, come altri membri acquisiti degli Sforza, si impegna a salvare il patrimonio familiare, in grave crisi¹⁵. "Il casino con suo giardino et altri annessi spettante al signor duca Salviati, che si

¹⁴ A. P. FRUTAZ, 1962, tav. 411.

¹⁵ P. HURTUBISE, *Une famille témoin. Les Salviati*, Città del Vaticano



Fig. 2 - La nave della Fortuna, sec. XVII, Villa Sforza ai Quattro Cantoni.

tratta di acquistare per il conservatorio di S.Filippo Neri – viene riassunto negli atti del monastero delle Filippine¹⁶ - si possedeva nell'anno 1692 dalla casa Sforza, e nel medesimo anno per la Congregazione de' Baroni fu deliberato a favore di Francesco Mazzapioti *pro persona nominanda*, che poi nominò il duca Francesco Maria Salviati, per il prezzo di scudi 1700, come appare dall'istromento della deliberazione e nomina di detta Congregazione sotto li 31 luglio 1692...Essendo il detto casino sottoposto al canone annuo di scudi 1860 a favore di Tommaso Santarelli padrone diretto, il detto duca Francesco Maria Salviati lo affrancò per scudi 4000 in due rate, la prima di scudi 90 per la somma o sia prezzo di scudi 2000, come appare per istromento rogato il Fazij, oggi De Cesaris notaio A.C., li 28 settembre 1694, in cui si legge l'ordine del pagamento colla legge di lasciare detta somma nel banco di S. Spirito, affine di costituire la dote a Giulia, figliuola di detto Tommaso, futura sposa del cavalier Giuseppe Fagnoni Tetini, colla dichiarazione che provenivano dal detto duca e colla cessione delle ragioni a di lui favore. L'altra rata di scudi 90 di canone fu affrancato per simil prezzo di scudi 2000, come per istromento rogato li 13 dicembre 1697 per li detti atti del Fazij in cui appare l'ordine del pagamento, colla condizione di costituirne la dote a favore di altra figliuola di Tommaso Santarelli, da maritarsi al cavaliere Francesco Fontana, colla cessione delle ragioni come sopra. Il prezzo del detto Casino et annessi resta concordato

1985; M. SBRILLI, *I Salviati, l'archivio, la famiglia*, in *Archivi dell'aristocrazia fiorentina*, Firenze 1989, pp.175-196; V. PINCHERA, *L'archivio Salviati. La storia degli affari attraverso un archivio familiare*, in "Società e storia", 50, 1990, pp. 979-986; ID., *I Salviati: un patrimonio tra Toscana e Stato Pontificio nel XVIII secolo*, in "Società e storia", 54, 1991, pp. 849-868; E. KARWACKA CODINI, M. SBRILLI, *Piante e disegni dell'archivio Salviati. Catalogo*, Quaderni dell'archivio Salviati, I, Scuola Normale Superiore di Pisa 1993.

¹⁶ ASR, Filippine ai Quattro Cantoni, b.4714, fasc. 1, Beni urbani, s.f.2.



Fig. 3 - Venere e le tre Grazie, sec. XVII, Villa Sforza ai Quattro Cantoni.

in scudi 6500". Il 12 agosto 1734 viene stipulato l'istromento di acquisto del "palazzetto e giardino fatto dal venerabile monastero di S. Filippo dal duca Salviati", Antonio Maria, figlio di Francesco Maria e di Caterina Sforza¹⁷. I soldi necessari per l'acquisto derivano dalla vendita di luoghi di monte, autorizzata il 24 luglio 1734 dal cardinale Cybo, protettore "per l'alienazioni delli luoghi de Monti".

Le monache si impegnano immediatamente a dare una magnifica configurazione al complesso: il 13 gennaio 1735 acquistano tre oncie di acqua Felice dal cardinale Albani, il 24 gennaio dello stesso anno acquistano un'altra oncia da Francesco Magonza; il 12 marzo, per decreto del cardinal Vicario, Giovanni Santarelli "è tenuto alla vendita delle porzioni di giardino et orto annesso alla nuova fabrica"¹⁸. Le monache incaricano immediatamente il capo mastro muratore Giovanni Carlo Bossi di dare inizio alla nuova fabbrica e di proseguirla "nonostante la mancanza dell'acqua" (atto del 20 giugno 1734)¹⁹, lavori che si concentrano sullo "scavo delle cantine e sotterranei della fabbrica nuova" il 15 gennaio 1736, fabbrica mirante ad estendere l'area edificata all'intero isolato, aggiungendo due corpi laterali al palazzetto secentesco, secondo un assetto documentato nella pianta del Nolli già indicata. Il monastero completa gli acquisti dell'area, in particolare di "porzioni d'orto, giardino e canoni" dal Santarelli il 3 agosto del 1734, per scudi 2549, ed una casa nel vicolo delle Turchine il 15 settembre 1735, oltre a risolvere varie vertenze con il duca Salviati per i pagamenti²⁰. I lavori edilizi si concludono nel 1743 e sono riassunti in due fascicoli dello stesso fondo archivistico: "a dì 14 agosto 1734 a tutto l'anno 1740. Misura e stima del lavoro di muratore fatto a tutta

¹⁷ ASR, *ibidem*, sotto fasc. 6.

¹⁸ ASR, *ibidem*, s.f. 7, 8, 9.

¹⁹ ASR, *ibidem*, s.f. 10.

²⁰ ASR, *ibidem*, s.f.14.



Fig. 4 - Scena primaverile e scene di paesaggio, sec. XVII, Villa Sforza ai Quattro Cantoni.

robba, spesa e fattura di mastro Giovanni Carlo Bossi capo mastro muratore, in servizio delle reverende monache oblate di S.Filippo Neri di Roma, consistente in aver fatto il nuovo monastero posto alli quattro cantoni, vicino la basilica di Santa Maria Maggiore, con suoi annessi d'officine, lavatore, giardino, tinelli, cantine, grotte, condotta dell'acqua, chiaviche et altro, et in aver redotto a monastero il casino vecchio comprato dall'eminentissimi signori Salviati, et unito a detto nuovo monastero, et in aver fatto di nuovo la casa del fattore e confessore, et in aver risarcito le tre case similmente comprate e contigue a detto monastero et in aver fatto li fondamenti della chiesa da farsi di nuovo, et altro fatto con ordine dell'eminentissimo signor cardinale Cybo protettore di quel tempo di dette reverende monache e dell'illustrissimi signori deputati e da me sottoscritto architetto visti, misurati e stimati a suoi giusti prezzi secondo le loro qualità e fattura...28 gennaio 1743. Gaetano Fabrizi architetto”, con una spesa di scudi 33.524,67; “a dì 6 luglio 1743. Conto e misura dell'infrascritto lavoro di muro e simile fatto per servizio delle reverende monache di S.Filippo Neri di Roma in rifondare la fontana principale nel giardino di detto monastero sino al piantato sodo e vergine, quale prima fu fatta sopra d'una platea piantata sopra il terreno ruinoso e smosso per non fare tanta spesa di fondamento sino alla profondità sufficiente, di moltissima profondità in detto sito, quale sbilanciava e svirsava l'acqua [sic] e danneggiava sotto in detto terreno ruinoso; a tutta robba, spese e fattura di mastro Giovanni Carlo Bossi capo mastro muratore, con ordine dell'illustrissima Congregazione di detto venerabile monastero”, conto di scudi 81,86 ½, ridotto a scudi 61,03 ½ e stimato da Filippo Raguzzini architetto²¹.

L'architetto della nuova fabbrica è quindi Gaetano Fabrizi, che aveva partecipato al Concorso Clementino del 1716²², ma la tra-

²¹ ASR, *ibidem*, b.4715.

²² C. CHALLINGSWORTH, *Concorso Clementino of 1716, First class of*

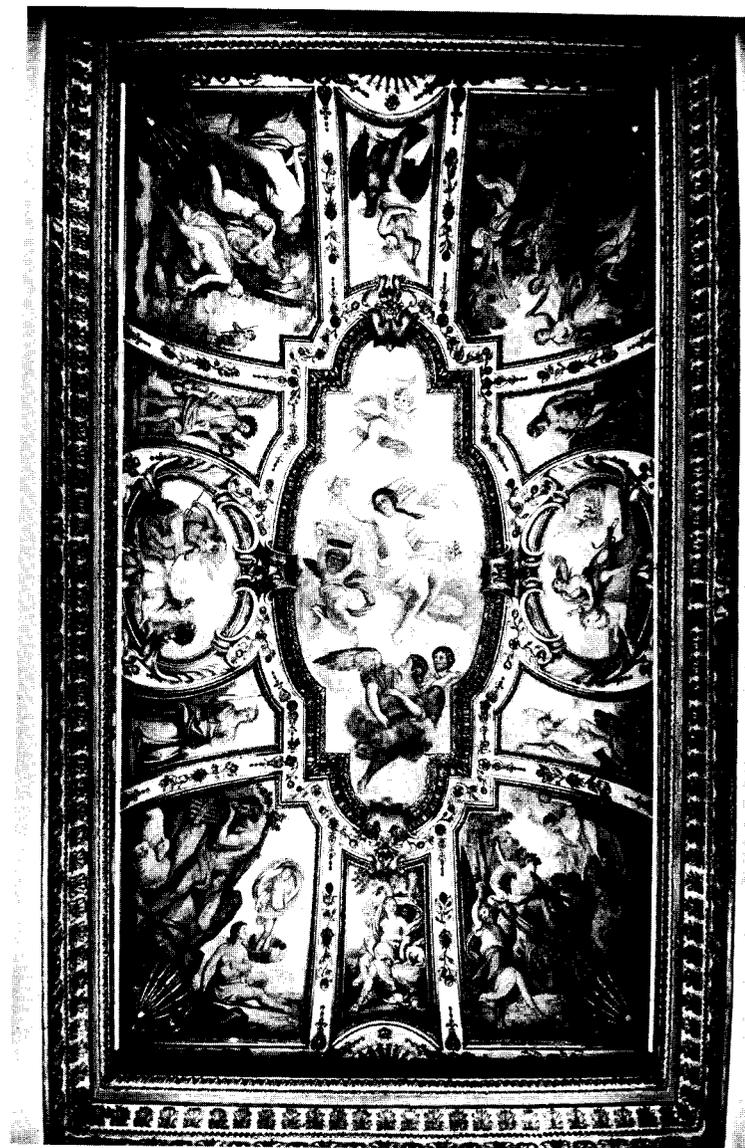


Fig. 5 - Scena primaverile e scene di paesaggio, sec. XVII, Villa Sforza ai Quattro Cantoni.

sformazione dell'area della fontana è controllata e diretta da Filippo Raguzzini, celebre architetto della Roma settecentesca. Il complesso ecclesiastico che ne risulta è indubbiamente di un certo interesse, e merita una trattazione a se stante. Il giardino della villa viene però profondamente trasformato dalle nuove fabbriche e dotato di nuovi arredi, al Palazzetto vengono aggiunte due ali di collegamento con le altre fabbriche, che formano due avancorpi sul prospetto principale fino al recinto d'ingresso, modificando la prospettiva dal portale e dalla Via dell'Olmata. L'edificio secentesco rimane comunque perfettamente leggibile, essendo la serie delle sette finestre del piano nobile e dei mezzanini caratterizzata da cornici particolarmente ricche, dove abbondano i cotogni araldici degli Sforza, che scompaiono nelle aggiunte settecentesche. Interessante è comunque esaminare i rifacimenti interni ed esterni di quest'ultimo immobile: particolarmente accurata è l'opera di manutenzione del "logione alto in cima il casino vecchio", cioè l'altana di coronamento, di cui viene rifatto il tetto, la volta a quattro padiglioni, riaperte le finestre "che erano murate" e rifatti i parapetti, murato il vano "dove erano le due lumache che sboccavano in detta loggia", rifatto l'ammattionato di mattoni rotati", l'intelaiatura della porta e soprattutto eliminati gli elementi araldici degli Sforza (mantenuti invece sul prospetto principale al mezzanino ed al piano nobile, oltre che nelle splendide cornici delle decorazioni interne); viene infatti "fatto il ponte per di fuori detto logione per riformare le finestre, cioè levare l'impresa del leone e cartocci che stavano a dette e prima fuori le finestre tre nella facciata verso l'ingresso di detto monastero..., l'altre tre finestre nella facciata incontro le sudette verso il giardino..., la finestra in faccia detto logione nella facciata verso S. Lucia in Selci, l'altra finestra nella facciata incontro la sudetta verso il monastero, dove oggi è la porta di detto logione...per aver tagliato e levato con diligenza l'impresa del leone di

Architecture: project for a church to be erected in gratitude for a victory, in "Architectural fantasy and reality", 1981, pp. 86-95.



Fig. 6 - La storia di Amore e Psiche, sec. XVII, volta della loggia della Villa Sforza ai Quattro Cantoni.

calce che stava sopra l'architrave di ciascheduna di dette numero otto fenestre di detto loggione", architrave rifatto liscio. Nel "piano delle soffitte", collegato con una scala al loggione, vengono realizzate alcune stanze nuove sul lato verso il giardino, dove prima era la "loggia scoperta bassa", piano e loggia non raffigurati nelle piante di Roma già descritte, e vengono suddivisi gli spazi preesistenti per ricavare altri ambienti di servizio; vengono rifatti i mattonati ed eseguite diverse opere di manutenzione, che proseguono anche ai piani inferiori. Si passa poi al "secondo piano", dove nella "sala grande di passo della corsia sotto il loggione alto discritto" viene demolita e rifatta la volta "che restava sopra il salone antico del primo piano...che prima era ovale"; è realizzato invece un "taglio fatto simile delli quattro angoli in detta sala per riquadrarla"; viene adeguato "il vano murato dove erano le due scale lumache" e viene confermata la suddivisione nuova degli spazi con i vani realizzati in corrispondenza di quelli al piano superiore al posto della loggia scoperta. Al primo piano è completata la trasformazione del vano centrale su cui si apre la loggia: viene realizzato "il taglio fatto delli numero quattro angoli in detta per riquadrarla, che prima era ovale detta sala e fatta quadra"; risultano così sfruttati gli spazi delle due scale a lumaca che collegavano la sala al loggione, al posto dei quali vengono realizzati "due di detti angoli"; è definita quindi la nuova volta del vano. Vengono rifatti gli intonaci e messe nel muro d'ingresso due "rote" per la funzione di parlatorio; sono messi in opera nuovi ammattonati "lavorati a diverse maniere come l'ammattionato vecchio nobile in detta sala e loggia nobile", ammattonati molto belli ed ancora ben conservati in tutto il piano.

Tutti gli ambienti secenteschi vengono mantenuti ed utilizzati come parlatori, facendo "ritoccare le pitture...e aggiustare le crepature" da un pittore, che in altri pagamenti risulta essere Nicola Cartirani, pagato con 12 scudi "per diverse pitture accomodate nel casino del nuovo monastero" il 12 ottobre 1735²³; i maggiori inter-

²³ ASR, *ibidem*, b.4714, fasc. 6, conto n° 38.



Fig. 7 - Paesaggio con il Palazzo di Proceno ed il Colosseo, sec. XVII, particolare della loggia della Villa Sforza ai Quattro Cantoni.

venti sono sulle pitture della loggia, chiusa con finestroni. Vengono aggiunte nuove decorazioni soprattutto sugli elementi di finitura e sulle finestre, queste ultime ancora esistenti e raffiguranti nature morte con fiori. Autore di queste pitture è Raimondo Tassaude, pagato più volte a partire dall'8 aprile 1735, quando riceve scudi 60 "a conto di lavori di pitture a guazzo, cioè de ornamenti de solari, zoccoli, porte e fenestre"²⁴; lo stesso è pagato con altri 60 scudi il 21 gennaio 1737, con 150 scudi il 23 settembre 1737, ancora con 60 scudi il 17 dicembre 1739 e di nuovo con 60 scudi il 4 agosto 1741²⁵. Dai documenti risultano attivi altri artisti, il falegname Gio. Batta Mariotti, il capo mastro scalpellino Filippo Cartoni, il ferraro Andrea Nachetti, il vetraio Benedetto Luti, lo stagnaro Matteo Negrini, l'imbiancatore Pietro Maria Gallotti, il caldararo Gaetano Martorelli²⁶. Si mantiene anche in questo piano la distribuzione assegnata ai piani superiori, con nuovi vani in corrispondenza del prospetto posteriore; vengono rimossi i busti che decoravano le nicchie alle pareti.

Il piano terreno viene rinnovato con criteri simili e totalmente adibito ai servizi, quali "dispenza del vino, lavatore", "dispenza" accanto alla cucina, "speziaria", la "stanza delle bucate annessa a detto lavatore", "stanza delle tinozze e della bucata" con cantina sottostante. Viene realizzato il "porticale" sul prospetto posteriore, verso il giardino, consistente in un terrazzo ancora esistente. Vengono disposti nuovi arredi, come i busti di S.Filippo Neri e della Vergine sul prospetto posteriore, ed è parzialmente trasformato il giardino, dopo i nuovi acquisti, le edificazioni e le trasformazioni dei manufatti. Probabilmente sotto la direzione del Raguzzini, viene realizzata una fontana con "numero quattro vittine antiche" con "bugne di tartaro nel nichione", un mascherone con una tazza di travertino sottostante con una "cascata di tartari attorno detta

²⁴ ASR, *ibidem*, conto n°22.

²⁵ ASR, *ibidem*, conti nn. 78, 96, 119,150,162.

²⁶ ASR, *ibidem*, bb. 4714-4715.

tazza". Vengono descritte "le due fontane tonde nelle crociate de viali in mezzo detto giardino...e prima la fontana della linea pendente di mezzo avanti il fontanone descritto...segue l'altra fontana tonda nella crociata de viali accanto le case incontro il passetto...segue la fontana tonda in mezzo il giardino della speziaria...segue lo sfiatore della grotta in detto giardino della speziaria". Dopo il "gallinaro", viene descritto "il corpo maggiore di fabrica nuova di detto nuovo monastero e chiesa", vasto manufatto costituito da un piano terreno adibito ai servizi comuni, un primo ed un secondo piano destinato a dormitorio "per le zitelle chiamate le figlie del luogo", con una parte per le monache. Gli "Stati delle anime" della parrocchia di S.Martino ai Monti danno altre informazioni su questo monastero, ed in particolare i registri del 1742-51 attestano, oltre alla casa di un confessore e di un fattore, una consistente presenza di "oblato", in numero di 40 nel 1742, 49 nel 1743, lo stesso numero, insieme a 40 educande, nel 1744, 62 oblate e 46 educande nel 1745, 50 oblate e 20 educande nel 1746, 20 oblate, 23 educande e 10 alunne nel 1747, numeri che variano ma con una consistenza simile fino al 1751. Nel 1827-42 viene edificata la chiesa di S.Filippo Neri. Gli "Stati delle anime" del 1832-1845, del 1848 e del 1855 attestano il mantenimento di un limitato numero di monache (19), converse (8), convittrici (4) ed educande (3) nel 1840, del sacerdote e del fattore nel 1848 e di 14 coriste, 8 converse, 7 educande, 10 convittrici e 2 cameriere nel 1855²⁷. I lavori consistenti nella zona dopo la proclamazione di Roma Capitale portano a sostanziali trasformazioni, con la costruzione di caserme, come quella "R. Betti" su di un lato dell'isolato, fino all'Ufficio Tecnico delle Finanze attuale.

Un esame particolare merita lo splendido ciclo decorativo ancora conservato nel Palazzetto, relativo a nove ambienti del primo piano. Occorre partire dal significato attribuito a questa villa dal

²⁷ ASV, Parrocchia di S.Martino ai Monti, Stati delle anime 1640-1926.

committente, il marchese di Proceno Paolo Sforza, nato a Proceno il 12 giugno 1602, cavaliere gerosolimitano e generale “agli stipendi della repubblica veneta”, come afferma il Litta²⁸. Il Ratti ne traccia una biografia: “fu il secondogenito dei figli del duca Alessandro. L'anno 1609 fu posto nel Collegio Romano presso i padri Gesuiti per essere educato ed instruito nelle lettere, da dove sortito dopo qualche tempo a cagione di una pericolosa malattia sopravvenutagli, prese l'abito di cavaliere di Malta e fu investito del marchesato di Proceno. Avendo un solo figlio il duca Mario, per viepiù assicurare la successione della famiglia, l'anno 1639 si ammogliò con donna Isabella Bentivoglio Mattei, e mortagli questa senza lasciar figliuoli, nel 1642 contrasse un secondo matrimonio con Olimpia Cesi. Olimpia era l'unica figlia di don Federico Angelo Cesi, principe di S. Angelo e duca d'Acquasparta, fondatore della celebre Accademia de' Lincei, ornamento il più bello di Roma e delle lettere, che di tanto gli sono debitrice. Questa sola poteva essere una dote sufficiente per una giovane signora; ma Olimpia vi univa ancora la nobiltà dell'antico lignaggio e l'oggetto di un vistoso interesse; giacchè calcolando l'eredità paterna e quello che a lei spettava per parte di Isabella Salviati sua madre, e del marchese Ludovico Lanti suo primo marito, la sua dote sorpassava i centomila scudi. Tornando a Paolo, egli attese alle armi, inclinazione che ancora si manteneva ereditaria nella famiglia Sforza; fu generale della Repubblica di Venezia in terra ferma e visse sino al 1669, nel qual'anno ai 12 settembre morì nella sua terra di Proceno

²⁸ P. LITTA, *Attendolo Sforza*, Roma 1819; su questo ramo degli Sforza cfr. anche presso la Biblioteca Apostolica Vaticana i codici Urb.Lat. 816, p. II, cc. 510-511; Ottob. Lat. 2553, p. II, p. 650 (D. Iacovacci, *Repertori di famiglie*); Vat. Lat. 10317, cc. 29v-30r (T. Ameyden, *Raguaglio compitissimo di tutte le nobiltà delle famiglie antiche e moderne di Roma*); Vat. Lat. 8354, cc. 20r-22v (*Relatione delle famiglie antiche de' Principi Romani, Sforza*); P. LITTA, *Famiglie celebri d'Italia, Bentivoglio di Bologna*, Tav. VI, s.l. 1834.



Fig. 8 - Marte e Venere, sec. XVII, Villa Sforza ai Quattro Cantoni.

e due giorni dopo fu sepolto nella chiesa de' Cappuccini d'Acquapendente, lasciando dalla sua seconda moglie Francesco, Massimiliano, Federico, Antonio, Alessandro, Caterina e Maria... Francesco era nato il 28 novembre 1643 nel Palazzo Riario alla Longara abitato dal marchese Paolo”²⁹.

La villa ai Quattro Cantoni non è quindi la residenza del marchese ma luogo di “otia”. L’acquisto e la sistemazione del complesso si inquadrano nell’ambito della scelta di Paolo di contrarre matrimonio, modificando la sua esistenza, dedita fino ad allora alle armi; nell’occasione, concentra la sua residenza tra Roma e Proceno, mentre in precedenza aveva viaggiato parecchio in relazione ai diversi incarichi e soprattutto aveva frequentato la corte francese, seguendo la tradizione familiare, essendo i membri di questo ramo degli Sforza parenti del re Luigi XIII e accolti da lui e dai successori come stretti familiari. Il padre Alessandro aveva però dissipato gran parte del patrimonio, vendendo la terra di Scansano e la villa poi trasformata in Palazzo Barberini e contraendo debiti rilevanti; dopo la sua morte nel 1631, il primogenito Mario ed i fratelli erano stati costretti nel 1633 a vendere la contea di S. Fiora al granduca di Toscana, ricevendola come feudo. Queste particolari condizioni economiche e familiari sono tra le cause della scelta di Paolo di modificare la sua esistenza e la villa, decorata in previsione delle nozze con Isabella Bentivoglio, costituisce un manifesto del cambiamento. Le decorazioni sviluppano infatti il tema dell’esaltazione dell’amore e dell’unione matrimoniale come elemento di rinascita e di equilibrio universale. Il programma parte dai riquadri delle volte dei due vani fiancheggianti l’ingresso, raffiguranti la nave della Fortuna (fig. 2) e Venere, Cupido e le tre Grazie (fig. 3), queste ultime danzanti al suono della musica apollinea e dionisiaca, sintetizzate dalla lira e dalla zampogna, rispettivamente suonate da una ninfa e da un fauno; questi riquadri presentano ricchissime cornici a stucco, con gli emblemi araldici degli Sforza, il cotogno ed il leone,

²⁹ N. RATTI, *Della famiglia Sforza*, Roma 1794, vol. II, p.343.



Fig. 9 - La Primavera e scene mitologiche, sec. XVII, Villa Sforza ai Quattro Cantoni.

così come tutte le altre pitture, arricchite da fasce ornamentali con diverse varianti; dopo due ambienti di passaggio (figg. 4-5), con volte interamente decorate con soggetti primaverili sugli ovati centrali e paesaggi sulle partizioni circostanti, piuttosto danneggiati, si passa alla successione conclusiva dei vani, affacciata sul prospetto posteriore: l'ambiente più importante è la loggia centrale, decorata con il mito di Amore e Psiche (fig. 6); la volta è suddivisa in riquadri, con monocromi sulle vele, con putti ed emblemi araldici, circondati da ghirlande che rimandano alle terrecotte invetriate con fiori e frutta, tanto care agli Sforza, grandi committenti della scuola di Luca Della Robbia; i soggetti dei monocromi illustrano la storia di Psiche, con alcuni rimandi ad altri temi erotici, concludendosi nei due tondi al centro della volta, raffiguranti Psiche, accompagnata da Amore, accolta nell'Olimpo, e Amore che chiede aiuto a Marte per proteggere Psiche dall'ostilità di Venere; sullo sfondo della scena compare quest'ultima divinità circondata da Amorini, che si contempla allo specchio. Si tratta di un'interpretazione originale del mito, che sviluppa il tema della celebre loggia della Farnesina di Agostino Chigi, proponendone una versione barocca.

Al di sotto della volta sono dipinti su lunette splendidi paesaggi, di cui in particolare tre scene presentano rispettivamente due colonne tortili con panneggio, un portico di un casino aperto su di un giardino ornato con una fontana, una statua e diverse erme circostanti, giardino che trova affinità con un'altra scena di paesaggio del vano del lato occidentale già descritto, dove è raffigurata una complessa fontana in un giardino, ed infine due architetture (fig. 7), interpretate con un margine di fantasia ma sostanzialmente corrispondenti al Colosseo ed al cinquecentesco Palazzo Sforza di Proceno³⁰, architetture che sintetizzano i due ambiti territoriali di pertinenza del marchese Paolo, Roma e Proceno; in primo piano è una piccola scena, forse raffigurante la visita di Maria ad Elisabetta.

³⁰ L. CALZONA, "La Gloria de prencipi". *Gli Sforza di Santaflora da Proceno a Segni*, Roma 1996.



Fig. 10 - Scena mitologica, sec. XVII, Villa Sforza ai Quattro Cantoni.

Marte e Venere rappresentati in un tondo ritornano nella pittura della volta dell'ambiente attiguo sul lato orientale (fig. 8), dove alla scena erotica con le due divinità fanno eco i due piccioni nel nido sull'albero che fa da quinta e due eroti che sul fondo cacciano il leone, probabile emblema guerresco degli Sforza. Completa la successione dei vani su questo lato un ambiente con la volta interamente decorata (fig. 9), avente al centro Flora e sui riquadri circostanti diversi temi mitologici con contenuto erotico (gli amori di Giove, Polifemo e Galatea, Bacco e Arianna, Diana e Ippolito ecc.).

I vani corrispondenti sul lato occidentale propongono un complesso tema mitologico (Pandora?) (fig. 10) nel primo ambiente e l'Assunzione della Vergine al centro e storie di Maria nei riquadri circostanti dell'ultima stanza (fig. 11), *pendant* del vano con temi profani sul lato opposto. E' probabile che l'ambiente con il tema religioso sia stato adibito in origine a cappella.

Queste pitture, compiute tra il 1634 ed il 1640, pongono non pochi problemi d'interpretazione e d'attribuzione, per i quali si rinvia ad uno studio successivo: in attesa che le ricerche ancora in corso nell'Archivio Sforza Cesarini portino in luce antiche descrizioni ed i nomi degli artisti, considerazioni stilistiche rendono evidenti la presenza di più mani, in particolare nella scena con la nave della Fortuna, di eccellente qualità, diversa da quella che esegue tutte le altre pitture delle volte e da quella della cappella e del vano profano corrispondente sull'altro lato, quest'ultima caratterizzata da una fluidità narrativa; un altro artista dipinge invece i paesaggi, di notevole raffinatezza ed accurata composizione. In generale, si tratta di una cerchia classicistica, che si orienta verso soluzioni presenti nella contemporanea pittura francese per quanto riguarda la scena della nave della Fortuna, in cui la figura femminile presenta sorprendenti analogie con l'immagine dell'Allegoria della ricchezza di Simone Vouet, dipinta per Luigi XIII ed ora al Louvre³¹; si

³¹ J. THULLIER, B. BREJON DE LAVERGNEE, D. LAVALLEE, *Vouet*, cat. della mostra, Roma 1991, pp. 103, 166-167. Ringrazio Claudio Strinati



Fig. 11 - L'assunzione della Vergine e storie di Maria, sec. XVII, Villa Sforza ai Quattro Cantoni.

può pensare per la scena romana ad uno degli artisti più vicini al Vouet in questi anni ed attivo a Roma, François Perrier, le cui pitture nel Palazzo Peretti, poi Fiano Almagià, del 1635-40, presentano consistenti analogie in particolare con la scena sopra indicata.. Le scene di paesaggio richiamano l'opera di Giovanni Francesco Grimaldi, sia nello stesso Palazzo Peretti sia nel più tardo Casino Nobile della Villa Pamphilj; quest'ultimo artista dipinge anche la Primavera sulla volta di un vano del palazzo Nuñez Torlonia intorno al 1670, con caratteri avvicinabili a quelli delle due stanze con l'Assunzione e Flora³². E' singolare osservare che questi artisti, il Perrier, il Grimaldi e Giovanni Battista Ruggieri, lavorano nel Palazzo Peretti, poi Fiano Almagià, su commissione del principe Michele Peretti³³, appartenente alla famiglia strettamente legata agli Sforza e che aveva dato un modello architettonico e religioso per questa villa con la vicina Villa Peretti Montalto e con l'opera sistina nella basilica di S. Maria Maggiore: niente di più verosimile che anche la produzione artistica secentesca commissionata dai Peretti Montalto sia stata fonte d'ispirazione per il marchese Paolo Sforza.

CARLA BENOCCI

per la preziosa conversazione sulle pitture di questa villa, in cui egli – con la consueta cortesia e brillante intuizione – mi ha offerto vari spunti di meditazione.

³² D. Batorska, *Grimaldi's decorative projects in Palazzo Nuñez Torlonia in Rome*, in "Paragone Arte", XLVI, N.S., n. 50, marzo 1995, 541, pp. 42-64.

³³ E. SCHLEIER, *Affreschi di François Perrier a Roma*, in "Paragone", XIX, 1968, 217, pp. 42-54; S. GUARINO, *François Perrier, in Pietro da Cortona 1597-1669*, cat. della mostra a cura di A. LO BIANCO, Milano 1997, pp.275-277; C. BENOCCI, *L'eredità culturale del cardinale Alessandro Peretti Montalto (1623-25)*, in corso di stampa.

G. G. Belli 'agente' teatrale. Una lettera inedita di G. G. Belli da Firenze.

Presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo è conservata una raccolta di documenti relativi alla gestione di due tra i più importanti teatri romani, il Capranica e il Valle, entrambi di proprietà della famiglia Capranica.

Al tempo di Belli, gestori, e in qualche modo impresari del Valle erano i fratelli Bartolomeo e Domenico Capranica¹, ed è Bartolomeo che in una breve lettera richiede a Belli, che si trova a Firenze, di concludere un contratto con la famosa attrice Carolina Internari, per le stagioni teatrali di primavera-autunno 1826 e Carnevale 1827.

Di questa lettera si ha notizia nell'opera di Guglielmo Janni, *Belli e la sua epoca*², ma poiché essa fa parte di un gruppo di lettere rubate e poi ritrovate con le firme tagliate, l'autore della biografia belliana non è in grado di identificarne il mittente. Nell'archivio della famiglia Capranica della Biblioteca del Burcardo, invece, sono conservate insieme sia la minuta della lettera di Bartolomeo Capranica, che la risposta di Belli; entrambe del settembre 1825, anno del secondo soggiorno fiorentino del poeta, le lettere sono interessanti non soltanto per la biografia belliana, ma anche per la

¹ Figli di Giuliano Capranica: poco sappiamo di Bartolomeo, se escludiamo le notizie attorno alla sua attività di amministratore del teatro Valle; Domenico (1791-1870) fu direttore dell'Accademia Filarmonica Romana, compositore e scrittore.

² G. JANNI, *Belli e la sua epoca*, Milano, Industrie Grafiche Cino Del Duca, 1967, II, p. 632-633.

storia del teatro: in esse infatti si nominano attori, si parla di contratti, di programmi delle stagioni teatrali, di impresari e delle loro scelte e quindi inevitabilmente del gusto del pubblico che ci si proponeva di soddisfare.

Scrive, infatti, Bartolomeo Capranica:

Sig. Giuseppe Belli/ Firenze/ 18 sett. 1825

Nella permanenza di mio Fratello in codesta città avendo seco Lei tenuto proposito del trattato in cui era l'impresa del Teatro Valle, con la Sig. Carolina Internari, per combinare una Compagnia soddisfacente per le Stagioni di Primavera ed Autunno 1826 e Carnevale 1827, mi assicura che restarono di concerto, che mi fossi a Lei diretto nel caso che una qualche difficoltà si presentasse nello stabilire il Contratto.

Eccomi perciò a renderle disturbo e profittare delle cortesie esibizioni.

In questo stesso corso di Posta si replica all'ultima lettera inviata dal Corrispondente della Sig. Internari facendole conoscere che soddisfacente è il Complesso delli Attori per la surrogazione specialmente della Perotti³ in Madre Nobile ed il Colomberti⁴ in amoroso, per cui accettando la proposizione fattale può essere sicura del contratto che però la surrogazione di Daniele Alberti⁵ al Boboli⁶ non è accettabile, perduta ogni speranza di avere un migliore soggetto, essendo questo Pubblico molto mal prevenuto a suo favore, ed avendogli in ogni circostanza che ha qui recitato dimostrata la sua disapprovazione. Si propone perciò di tenere il d.o attore sospeso per una qualche settimana onde fare de' tentativi che le noto qui appresso.

Il Boboli secondo il sistema comico avrà nella sua obbligazione con Rastopulo⁷ la comminatoria di una penale se eseguisca il Contratto: se ciò sussiste e se questa penale non sia esorbitante perché non sottoporsi a pagarla, ovvero perché non tentare con lo stesso Rastopulo una cessione con un qualche sacrificio? Tutto ciò puole procurarsi dalla Stessa Sig.ra Internari.

³ Assunta Nazzari Perotti (1780-post 1825). Figlia d'arte, debuttò come 'amorosa' per affermarsi poi nei ruoli tragici.

⁴ Gaetano Colomberti (1806-1892). Attore, capocomico, autore e traduttore.

⁵ Daniele Alberti (1770c.-post 1842). Attore di non grande fama.

⁶ Giovanni Boboli (1770-1836). Attore-caratterista.

⁷ Antonio Rafstopulo (1780-post 1830). Capocomico e attore.

Altra idea è quella, non potendosi nulla concludere per il Boboli, d'interpellare il Capo Comico Fabbrichesi⁸ di cedere il Caratterista Fracanzani⁹ bene accetto al Pubblico, e che essendovi in compagnia il Canova¹⁰ che ben disimpegna anche le parti caratteristiche nobili, potrebbe riuscire un buon complesso per la recita di Commedie di Carattere. Di questo tentativo si carica l'Impresa di Roma facendone conoscere alla Sig. Internari il risultato.

La prego far conoscere tutto ciò alla Sig. Internari e con la di Lei perspicacia ed attività portare alla ultimazione questo contratto nel modo che si desidera da questa Impresa, la quale, se pressa per avere un Caratterista di credito lo fa sulla conoscenza che ha del desiderio del Pubblico Romano, che ama le Commedie di Carattere, specialmente dovendosi trattenere la Compagnia per un intero anno¹¹.

Carolina Tafani Internari (1793-1858), figlia d'arte, debuttò giovanissima nel 1807, a soli quattordici anni, iniziando così una fortunata carriera durante la quale lavorò accanto ai più grandi attori nelle più importanti compagnie o in compagnie da lei stessa organizzate. Nel 1857 abbandonò le scene e dette l'addio al teatro sostenendo il ruolo di Euriclea, a fianco di Adelaide Ristori¹², nella *Mirra* di Vittorio Alfieri. Un sonetto italiano di Belli, *La veterana*

⁸ Salvatore Fabbrichesi (1760-1827). Attore di scarso valore, ma eccellente capocomico.

⁹ Vincenzo Fracanzani (sec.XIX). Attore caratterista, ripropose con successo il personaggio di Stenterello.

¹⁰ Angelo Canova (1781-1854). Scrittore e attore, fu celebre soprattutto per le sue interpretazioni nei ruoli di «padre» e «tiranno». Nel 1844 lasciò il teatro per insegnare recitazione nella Società Filodrammatica di Torino.

¹¹ Minuta di lettera di Bartolomeo Capranica a Giuseppe Gioachino Belli, [Roma] 18 settembre 1825. Biblioteca Teatrale del Burcardo, Aut.-027-A30-06.

¹² Adelaide Ristori (1822-1906). Considerata la più grande attrice del suo tempo, debuttò giovanissima, recitò con i più grandi attori nelle più importanti compagnie in Italia e all'estero fino al 1885, quando abbandonò le scene dopo cinquant'anni di intensa e fortunata carriera. Nel 1847 sposò il marchese Giuliano Capranica del Grillo, figlio di Bartolomeo.

e la novizia, descrive l'incontro di queste due grandi attrici, una al tramonto e l'altra all'inizio della carriera.

Col suo barbuto e ben complesso amasio
è una tragica donna in Argentina
che di classico stil mastra e regina
ne fa la scena insiem trono e ginnasio.

Or costei, che al roman bosco parrasio
di corone rapì qualche dozzina,
trovò, per bontà sua, la Ristorina
degnà almen d'indulgenza al Metastasio.

Anzi l'ha tolta in sì clemente affetto
che già del buon desio gongola e zurla
di ripulirla con alcun precetto.

E perché sappia ognun ch'ella non burla,
frattanto le prepara un tesoretto
di torcimenti, di visacci e d'urla.

13 novembre 1842¹³

L'interesse di Belli per il teatro, sia come scrittore che come spettatore, è noto ed è indicativa, a questo proposito, una lettera alla moglie scritta il 21 agosto del 1824, durante il suo primo soggiorno fiorentino, nella quale il poeta, esprimendo il profondo dispiacere per aver perso la possibilità di recarsi a teatro, paragona il fatto ad una mancata occasione di conoscenza:

Agli 8 di settembre qui si riaprono i teatri chiusi per la morte del Granduca. In ciò sono stato disgraziato, perché il non vedere affatto i teatri di una capitale benché non sia una grande sventura, pure è una perdita nella massa delle notizie acquistatevi¹⁴.

¹³ *Belli italiano*. Edizione integrale a cura di Roberto Vighi, Roma, Colombo, 1975, II, p.665.

¹⁴ Lettera a Mariuccia Conti, Firenze, 21 agosto 1824, in G. G. BELLI, *Le lettere*, a cura di G. Spagnoletti, Milano, C. Del Duca, 1961, I, p. 134-136.

Anche nel *Journal du voyage* del 1827 non sono poche le pagine nelle quali il poeta romano fornisce preziose testimonianze sull'attività teatrale delle città nelle quali lo conducevano i suoi viaggi, tanto più che egli non disdegnava alcun genere di spettacolo: a Milano, ad esempio, in compagnia dell'amico Giacomo Moraglia, si recava, infatti, alla Scala per assistere alla rappresentazione di un melodramma o di un balletto:

Mercredi 22 [agosto]¹⁵

[...] Le tout bien finis jé parti avec Moraglia, et nous allâmes ensemble au théâtre de la Scala nous recompenser de l'ennui de la journée. On représentait à huit heures *Le dernier jour de Pompei*, mélodramme du Maître de chapelle Jean Pacini.

Vendredi 31 [agosto]. [...] Lecture jusqu'à 7 1/4: alors chez Calvi: à 8 heures au théâtre de la Scala avec sa femme sa belle soeur et le mari de celle-ci. Le Balet, la *Zaire* présente un gran spectacle de gens, et de mouvement, et des scènes, mais, à mon avis, peu d'interet: si ce n'est, quant à moi, que la mémoire toujours vive de la tragédie de Voltaire me faisait trouver froid tout ce dont la parole ne pouvait point se meler laissant la place à la pantomime l'éloquence de laquelle est bien loin d'atteindre l'effet de toucher le coeur ainsi que l'éloquence d'un discours passionné et plein de toutes les ressources de la poésie sublime, de cette poésie qu'on appela à raison le langage des Dieux.

Ma non tralasciava gli spettacoli di arte varia nell'arena di Piazza d'armi:

Dimanche 26 [agosto] [...]

Cette fois-ci on devait donner une course de bateaux; c'est pourquoi il me sembla de me trouver sur le bords d'un lac. Dans le centre sortait de l'eau une machine un peu gauche représentant un temple mesquin; et dans les deux feux de l'ellipse figuraient deux îles mineures ou plutôt deux tambours de basque, du milieu de chacune des quelles s'élevait un tronc bien engraisé ayant en haut une couronne

¹⁵ I brani del diario di viaggio qui di seguito riportati sono tratti da G. G. BELLI, *Journal du voyage 1827*, BNCR, ms. V. E. 1256. Nella trascrizione del testo gli eventuali errori sono stati lasciati.

d'ou pendaient des canards, des poulets, des saucissons, des monnaies et une montre d'argent. Cela s'appela *cuccagna*. Un'ellipse de festons, de fleurs attachés au bout d'un ordre de perches entourait le tout.

Inoltre Belli, non pago di non perdere uno spettacolo, osservava con una certa competenza anche il teatro nel quale si recava, oppure ne visitava gli spazi per annotare poi tutto nel suo diario nel quale possiamo leggere accurate e soprattutto preziose descrizioni di carattere squisitamente tecnico ed architettonico di teatri ormai scomparsi o ampiamente rimaneggiati. Ecco, infatti, cosa scrive a proposito dell'Arena di Piazza d'Armi¹⁶, del teatro Re¹⁷, della Cannobiana¹⁸, del teatro dei Filodrammatici¹⁹ e della Scala:

¹⁶ L'Arena, fu costruita per la prima volta nel 1803, completamente in legno, su progetto di Andrea Appiani (1754-1817). Successivamente fu ricostruita da Luigi Canonica (1762-1844), in forme neoclassiche, inaugurata nel 1807 alla presenza di Napoleone, e ultimata nel 1813 con la costruzione dell'Arco di Trionfo. Attualmente, rimaneggiata solo per permettere una maggiore disponibilità di posti, dopo aver ospitato anche partite di calcio fino all'immediato dopoguerra, ospita competizioni agonistiche. La Piazza d'armi invece non esiste più, al suo posto è il Parco progettato da Emanuele Alemagna nel 1893.

L'Arena è citata anche da Carlo Porta in un suo poemetto *Un miracol* come termine di paragone per descrivere la disposizione della varie gerarchie di angeli attorno ad un Cristo giudicante: «In circol dedree via come all'Arenna /dan resalt alla scenna / Cherubin, Serafin, Dominazion, /Angiol, Arcangiol, Tron».

¹⁷ Costruito su progetto di Luigi Canonica, per iniziativa dell'imprenditore Carlo Re, fu inaugurato il 18 dicembre 1813. Sorgeva fra le attuali via Carlo Cattaneo e via Silvio Pellico, e come altri teatri della zona fu demolito durante il riassetto di piazza Duomo e la costruzione della Galleria Vittorio Emanuele. Durante circa sessanta anni di attività il Re aveva ospitato non solo teatro di prosa, ma anche l'opera lirica, presentando anche 'prime' assolute.

¹⁸ Costruito su disegno di Giuseppe Piermarini (1734-1808) e inaugurato il 21 agosto 1779, circa un anno dopo la Scala, la Cannobiana (il

Dimanche 26 [agosto] [...]Nous entrâmes à l'areine par la porte G. Entré a peine je fus saisi d'étonnement à la vue d'un spectacle tout nouveau pour moi, et pour tout européen moderne qui n'ait pas été à Milan, dans la quelle ville seule se trouve une enceinte si vaste et si semblable aux anciens cirques des maîtres du monde. Ce bâtiment de forme elliptique a son axe majeur long 800 pièds de Paris sur le mineur de 400. Sur le podium, serré tout autour entre deux balustrades concentriques et paraleles, s'éleve un ordre de gradins de gazon coupés a distances mesurés par d'autres plus petits escaliers qui leur servent de communication et de passage plus facile à ceux qui, en circulent par l'areine, veulent monter ou descendre de l'un à l'autre. Sur le spalte ou espace d'esplanade bien spacieuse laissè à la sommité de l'edifice, s'élevant magistrement des plataniers dont la masse verte et riante le sépare avec un effect pittoresque du fond des airs.

(Note. Et bien que cet emploi de ressources champêtres soit censé par plusieurs savans pas tout à fait convenables à la majesté d'un cirque et sans exemple dans le vénérable antiquité, je n'hésiterais point à donner mon suffrage pour l'adjonction de cette nouvelle pratique aux regles anciennes de l'architecture, malgré tout mon respect pour les théories de cet art, si ce n'était dans notre cas que le racines des arbre s'étendant trop dans la terre ne penetressent jusque entre les parties

nome deriva dal fatto che sorgeva sulle rovine della scuola di logica e morale di Paolo da Cannobio del sec. XVI), era frequentato soprattutto dalla ricca borghesia e dalla bassa nobiltà che non trovavano posto alla Scala, ed era per questo detto '*el teatrin*'. Oltre ad ospitare regolarmente spettacoli di prosa, lirica, balletto, il teatro costituiva anche luogo di ritrovo per la cena, per il gioco, per gli incontri galanti e a Carnevale vi si organizzavano grandi veglioni. Nel 1893 fu acquistato dall'editore Edoardo Sonzogno che lo ristrutturò completamente per riaprirlo il 22 settembre dell'anno successivo con il nome di Teatro Lirico Internazionale. Subì successive trasformazioni nel 1932, fu ricostruito nel 1939 dopo un terribile incendio, restaurato ancora nel 1945, ed è tuttora attivo.

¹⁹ Nacque nel 1796 come sede del Teatro Patriottico, associazione culturale che aveva lo scopo di diffondere attraverso il teatro gli ideali del 1789. Nel 1805 si trasformò in Accademia dei Filodrammatici continuando ad affiancare all'attività teatrale, quella didattica con la Scuola d'arte drammatica. L'edificio, situato sul lato sinistro del teatro alla Scala, in via dei Filodrammatici, subì vari rimaneggiamenti e attualmente ha l'ingresso principale in Piazza Paolo Ferrari. Invariata è invece rimasta l'attività dell'Accademia, ininterrotta da ormai più di due secoli.

plus essentielles de l'edifice et ne tendissent à en dissoudre l'enchainement et en affaiblir la solidité.

[...]

L'axe majeur de l'elypse allant du nord au sud touche à l'extrémité australe la grande porte de triomphe; et à l'opposée les *carceres* sur les quelles une grande loge entre deux *oppida* bien élevés au bout orientale de l'axe mineur on voit un'autre loge plus petite que la première sur une porte moins spacieuse et ornée; à l'occidentale domine le majestueux *pulvinare* décoré de huit grandes colonnes de granit leviguées et d'ordre corinthien. Dans le quatre sections de la circumference comprises entre les dits quatre points principaux, s'ouvrent plusieurs portes subalternes marquées chacune avec une lettre de l'alphabet et par quelconque on entre on se trouve entre deux branches d'escaliers qui conduisent de part et d'autre sur le spalte.

Dans l'intérieur de l'areine un ruisseau d'eau toujours coulante circule tout autour du podium, et au moyen d'un simple bouchement de quelques trous pratiqués en certains endroits du sol et d'une parade soit à la porte principale soit à la subalterne, entres peu d'heure, inonde tout le parterre presque à la hauteur d'un homme: de manière que cette areine milanaise comme le fameux colossée de Rome peut servir indifféremment aux spectacles équestres et aux navaux.

Jeudi 13[septembre [...] 8 heures au Teatre Re avec Moraglia. Ce théâtre n'à que quatre lignes de loges à 17 loges par ligne outre deux autres dans la grosseur de l'arc de la scène: il est peint à la façon de bas-reliefs de marbre représentant des petits genies et des médaillons avec des portraits.

Vendredi 14 [septembre]. [...] à 6 heures chez Moraglia, à 7 heures chez Tupini, avec lui à 8 heures nous allons au Théâtre la Canobiana ([aggiunta sul margine della pagina] ouvrage de l'architecte Piermarini qui bâtit aussi la Scala le palais Royal le palais de Monza etc. etc.) C'est théâtre vaste poli et par tout au dehors et dans le corridors des loges tiré à façon de marbre tres levigué et brillant e dans l'intérieur cinq lignes de 30 loges chacune sans compter celles creusées dans la grosseur de la *bocca d'opera*. Celle-ci est (tout dorée et) se forme de quatre colonnes corinthiennes *scanalate* dont les capitoux sont dorés ainsi que le reste de l'arc. Tous les devants des loges sont peints à *chiaro scuro* avec des corniches en or. Le plafond est ouvrage du peintre Vaccani²⁰: la joli toile représente une campagne éparse de satyrs qui emmenent Silenus ivre.

Vendredi 21 Sept. [...] à 7 ½ nous retournames chez Moraglia prendre sa femme, et en suite l'on alla nous unir à la famille Turpini pour se rendre tous

²⁰ Gaetano Vaccani (1763-1844), pittore e decoratore.

ensemble au Theatre Philodrammatico. Le théâtre est fort-élegant composé de quatre ordres ouverts et pleins de chaises à plusieurs rangs les unes levées sur les autres. Tres-bien peint à *clair obscure* par Vaccani, éclairé par des flambeaux insérés dans de globes de crystal opaque, il contient environs neuf cent personnes. Il y a trente années que ce théâtre existe, et il en est sorti plusieurs sujets tres habiles soit dans l'art dramatique soit dans celle du chant.

Venerdi 28 settembre. A 7 ore mi alzai etc. etc. Ad 8 ½ viene Moraglia e mi conduce alle scuderie Reali [...] quindi andammo a vedere i sottopalchi e le sale superiori del teatro della Scala. Il palcoscenico ha due sotterranei, ed è fabbricato di piccole tavolette a vite che tutte si tolgono a volontà: così possansi dismettere anche le candele maestre che sono di grosso larice, e tante da assomigliare il sottoscena ad un bosco. Il meccanismo per far correre le quinte poggia sul fondo del 2° sottopalco ed è tutto montato in ruote di ferro giranti sopra assi del medesimo metallo è di sifacile mobilità che io con un dito avanzai per due volte una altissima quinta senza sforzo: esse ad ogni leggiera impulsione corrono per loro stesse. Due grandi sale l'una sopra l'altra servono a' pittori degli scenari. Ora l'architetto Moraglia deve tutte rifabbricarle. Le macchine esistenti superiormente ai così detti cieli non si possono numerare. Nella parte più alta dell'edificio sta una conserva abbondantissima d'acqua da diramarsi per facili condutture ovunque accadesse infortunio d'incendio. Sotto il palco esiste come un gran forno difeso da inferriate donde per molti tubi di ghisa si deriva calore in inverno a tutte le parti del teatro. Nulla di meno altre stufe veggonsi qua e là situate. In tempo di recita il sottopalco è illuminato come la scena per servizio degli inservienti macchinisti. Questa fabbrica non soffre poche parole per la sua descrizione.

Bartolomeo Capranica non sbagliava dunque nell'affidare a Belli un compito piuttosto delicato: trattare con Carolina Internari, una diva, un personaggio quasi inevitabilmente difficile e capriccioso; la situazione richiedeva non solo abilità, ma anche profonda conoscenza di quel particolare mondo che è l'ambiente teatrale e di quei curiosi personaggi che ne sono i protagonisti, e cioè gli attori.

Ma l'esperienza non fu particolarmente felice, e così la racconta Belli, nella sua lettera-relazione a Bartolomeo Capranica:

A Sua Eccellenza

Sig.r Marchese Bartolomeo Capranica Seg.rio gen.le della Polizia Roma

Di Firenze 22 Settembre 1825

I.mo Sig. Marchese

Ricevuta la graziosa sua de 18 mi recai per due volte nella giornata del med.mo martedì presso la Sig.a Internari, nella seconda delle quali la trovai in sul finire del pranzo insieme col p.mo attore S.r Paladini²¹, che nell'assetto della persona mi pareva commensale, e in compagnia di altro Signor forestiero da cui Le si faceva assistenza. Partecipai alla Signora il soggetto e il motore della mia andata chiedendole se là io potevo leggerle la lettera da me di Roma ricevuta. Guardato essa nel volto il Paladini mi rispose che io potevo ed io lo feci, mentre il Paladini si tratteneva a conversare col forestiere. Già dal bel principio del mio ingresso nella stanza io aveva male conghietturato da certo contegno della Sig.a Carolina, assai più regale e tragico che non per quello mostrato quando io assistetti al colloquio passato fra lei e il Sig.e Marchese Domenico. Al termine della mia lettura mi trovai vero il pronostico perchè la comica rivoltasi al comico lo invitò a condurmi in una stanza contigua, onde comunicarmi per risposta alcune serie circostanze sopravvenute. Passati nell'altra camera il Sig.e primo uomo volle con teatrale libertà prendermi dalle mani la lettera per leggerla: io la ritenni e tornai a leggerla a lui. Allora mi udii intuire aver voluto la impresa di Roma troppo indugiare, e volerlo ancora con eccessivi pretesti non potersi pensare alle pratiche pel Boboli, essere inutili quelle pel Fracanzane, non aversi per certa la Perotti, aver mancato in questo corso la lettera decisiva al Cecchi²² con le scritture così che la S.a Internari stretta molto dagli altri impegni aveva dovuto nella giornata cedere ad uno che più le presentava di certezza e di lavoro. Con forti parole io feci sentire parermi che qui sotto non fosse rinchiusa tutta la buona fede e la tenerezza per Roma già dalla Signora Internari vantata: soggiunse ella allora, ed entrambi mi si dettero per irremovibili, conchiudendo con mille no, no davvero, è tardi, non è possibile, è tardi, ho firmato, no davvero e da capo è tardi, non è possibile e via discorrendo. Mi sono allora risolto al chiedere del teatro per cui avevano fatto scrittura. Come io l'aveva immaginato ne fecero un mistero da svelarsi però prima della lor partenza di questa città. E Le dirò ancora Sig.r Marchese, essersi voluta la Signora mettere anche sul credito pretendendo giusta una certa sua vanità punta

²¹ Francesco Paladini, (fine sec.XVIII-II metà sec XIX), attore di un certo successo, soprattutto per le parti di «amoroso», nonostante la sua voce fosse troppo nasale. Recitò con le compagnie più affermate e conobbe Carolina Internari nella compagnia del marito di lei Quinto Internari (1780-1825) e dopo la morte di questo, continuò a recitare con la vedova Carolina con la quale effettuò fortunate tournées a Parigi.

²² Non è stato possibile identificare questo personaggio; molto probabilmente era un impresario o un mediatore.

dalla richiesta di un buon caratterista perchè soggiungeva oso dire che dov'è una Internari si può ben passar sopra ad un caratterista e alla specie di commedie nelle quali esso ha luogo. Per replica io mi contentai di un sorriso non dolce e di un dire rientrato nel serio che Roma ha questo difetto di amar talvolta la commedia di carattere e i caratteristi a preferenza dei drammi e del sentimento. Essa intese e squassò il capo alla comica. Sta così assente il trattato per le stagioni di primavera-autunno 1826 e carnevale 1827, i fedifraghi mi proposero accordo per le stagioni di primavera e autunno 1827 e carnevale 1828, colla offerta di stabilire tutto fin da ora e firmare per Boboli per la Perotti, e per chi meglio all'impresa piacesse. Che ne dice? a me sembra che a quell'epoca, di tanta gente beato chi ha un'occhio. Pure ci rifletta un poco.

La Internari vanta di aver dato al Cecchi buone e belle cento piastre per lo scioglimento di ogni concordato. Io non ci credo. Vuole udire un mio pensiero sulla mutazione 'della Internari? Ella aveva smania di Roma ma la esternò assente il Paladini. Ora costui vuole per qualche tempo tenerla distante da una Città ove stanno i parenti del di lei defunto marito. E pregandola di inchinarsi a tutta la sua famiglia devotamente mi dico pieno di stima

Suo d.mo obb.mo servitore
giuseppe gioachino belli

P.S. Aveva preparato questa mia da ieri, e lasciatola aperta quasi il cuore mi facesse prevedere la necessità di un poscritto. Questa mattina si dice per Firenze essere la Sig.ra Internari fuggita lasciando la compagnia, pagata però; e lasciando fino il Sig. Paladini, che se ne chiama ignaro. Sinora la cosa è oscura. Me ne informerò meglio, e Le lo notificherò. Intanto resto nella persuasione che siavi pasticcio. Ha mantenuta la parola! ed io ho saputo come va l'accordo da Lei fatto, comunicabile a me per patto prima della sua partenza di questa Città! E siamo benissimo in tempo di trattar seco una compagnia pel 1827 in 28! Ma brava davvero!²³

²³ Lettera di Giuseppe Gioacchino Belli a Bartolomeo Capranica, Firenze, 22 settembre 1825. Biblioteca teatrale del Burcardo, Aut.-012-A13-01. Questa lettera – segnalatami da Maria Rosara Gallerano, allora direttrice della biblioteca teatrale del Burcardo - era stata oggetto di una mia comunicazione al Convegno internazionale di studi *Giuseppe Gioacchino Belli nel bicentenario della nascita*, tenutosi a Roma nei giorni 6-9 novembre 1991, e in quell'occasione avevo interpellato Roberto Vighi il quale, come al solito gentile e generoso, mi aveva fornito consigli

La lettera, che forse poco aggiunge alla biografia belliana, è comunque un documento interessante e curioso, essa è costruita quasi come un sonetto, comprende infatti una prima parte nella quale vengono presentati la vicenda e i personaggi, e un *post scriptum* che ha la funzione e l'efficacia della terzina finale, un breve e tagliente commento ai fatti narrati.

Inoltre, quasi in affinità con l'argomento che tratta, la lettera di Belli ha una struttura singolarmente teatrale; come in tanti suoi sonetti, - non si allude ovviamente a quelli dove il dialogo prevale sulla narrazione, condizione non sufficiente a definire la teatralità di un testo, - Belli, in questa lettera raggiunge, in maniera del tutto involontaria, proprio quella particolare sintesi drammaturgica tra parola e vicenda narrata che fa sì che un testo teatrale si traduca in azione agita o agibile sulla scena. La singolare avventura di Belli 'agente' teatrale ha un inizio pacato, quasi solenne: date le circostanze Belli, con atteggiamento irreprensibile, espone le richieste dell'impresario da lui rappresentato e risponde con garbo alle obiezioni che gli vengono fatte. Ma la situazione si ingarbuglia, l'ambiente, che già a prima vista non sembrava rassicurante, si fa ostile, mentre si palesa l'intenzione irremovibile di Carolina Internari che non intende assolutamente accettare il contratto che le è stato offerto, e alle riparatrici quanto false promesse di collaborazioni future, Belli, scoraggiato non sa che replicare con una felice espres-

e suggerimenti, come le poche, ma interessanti righe, scritte a matita sul retro della riproduzione dell'autografo belliano che riporto qui di seguito: «E' una lettera scritta frettolosamente, in uno stile ora accademico ora trascurato, comunque ben lontano dai modi forbiti che erano consueti al Belli epistolografo. Alcuni passi sono decisamente in pessimo italiano ('il motore della mia andata', 'mi udii intuonare', 'mettere sul credito', ecc.). Per contro, spiccano alcuni tratti felici, come 'il sorriso non dolce', il 'dire rientrato nel serio' e 'resto nella persuasione che siavi pasticcio', o addirittura tendenti ad una familiarità dialettale, come 'di tanta gente beato che ha un occhio'».

sione dialettale: «[...]a quell'epoca, di tanta gente beato chi ha un occhio». Le rimostranze di Belli celano ormai con difficoltà l'irritazione, e anche la grande attrice, visibilmente in difficoltà, ribadisce il suo categorico quanto sleale rifiuto con sempre maggiore veemenza, enfatizzando gesti e parole come fosse nel bel mezzo della scena finale di una tragedia.

E si arriva al classico colpo di scena finale: Carolina Internari fugge da Firenze, nella notte, «pagata però», si legge nella lettera, lasciando di stucco non solo il povero Belli, che comunque aveva subodorato l'inganno, ma tutta la compagnia compreso Vincenzo Paladini, o almeno così sembra.

Le travagliate vicende di un tormentato contratto teatrale che si svolgono e falliscono tra mille scuse e capricci, occhiate d'intesa e parole non dette, ipocrisie o semplici finzioni di commedianti, sono raccontate, dunque, da Belli in modo tale che la lettera sembra piuttosto la traccia, il 'canovaccio', di una probabile commedia degli equivoci, un vero saggio di abile scrittura teatrale degna di miglior causa.

Belli, come è noto, dopo le prime prove, in realtà piuttosto accademiche, pur continuando ad amare il teatro, abbandonò completamente ogni ambizione drammaturgica e mai sapremo se a torto o a ragione. D'altro canto non va dimenticato che né Roma, né l'Italia in genere, offrirono mai agli scrittori di teatro le condizioni necessarie per potersi cimentare e maturare, lo dimostra la qualità della produzione drammaturgica italiana che salvo casi sporadici, non assurge al livello di vera teatralità, e quindi appare legittimo il dubbio, nel caso di Belli, di una probabile occasione mancata, quella del drammaturgo che Roma non ha avuto, del Goldoni romano che Belli avrebbe potuto incarnare.

L'arte e la guerra: le commissioni papali di Raffaello da Montelupo a Roma fra il sacco del 1527 e l'ingresso trionfale di Carlo V



Raffaello da Montelupo viene spesso menzionato negli studi riguardanti Michelangelo, e valutato come personaggio marginale nella vicenda artistica della scultura del Cinquecento in Italia centrale. Probabilmente questo lo si deve alla carenza nella sua cospicua opera, di innovazioni eclatanti. L'assiduità della sua presenza nei documenti, reca giustizia all'importanza di questa figura della storia dell'arte e della cronaca di quegli anni. Infatti avendo operato in un periodo di grandi cambiamenti storici ed artistici, costituisce un importante anello di congiunzione fra il tardo Rinascimento ed il Manierismo. Montelupo lascia un documento importante come la sua biografia, scritta dopo il sacco di Roma del 1527, che alla stregua di quella celliniana, narra vicende sia personali che della cronaca romana del tempo. Nato nel 1504 a Firenze da Baccio da Montelupo, Raffaello si trova a Roma durante il pontificato di Clemente VII alla vigilia della calata dei Lanzichenecchi, come bombardiere di Castel S. Angelo. Seguace di Michelangelo, e per tradizione familiare, simpatizzante di Savonarola (Baccio da Montelupo ne era un seguace), viene coinvolto da Buonarroti nelle più prestigiose imprese artistiche a lui commissionate. Il suo raggio d'azione, con Michelangelo a Roma artista del Papa, era l'ambiente curiale fiorentino dei Medici di Clemente VII (1523 – 1534) e in un secondo tempo, quello della cerchia del suo successore Paolo III (1534-1549). Al 16 febbraio 1538 risale l'epistola del celebre letterato marchigiano Annibal Caro indirizzata a Montelupo dove si accenna alla sua attività di scrittore “.. s'è conosciuto che non siete men valente maestro di penna che di scalpello”¹.

¹ Annibal Caro (Civitanova Marche 1507 - Frascati 1566). Fu segreta-

Sorprende questa lode del letterato perché allora Montelupo non aveva ancora scritto la sua biografia. Annibal Caro lascia così intendere l'esistenza di altri scritti del Montelupo salvo le lettere inviate a lui stesso e quelle dirette al Varchi, scritta verso gli anni cinquanta¹. In questo periodo della sua vita Montelupo tessera relazioni con la cerchia di letterati della corte Farnesiniana, inoltre, attraverso Antonio da Sangallo il Giovane, gravitava già da lungo tempo all'interno dell'ambiente degli artisti fiorentini sostenuti dai papi medicei, ricevendone le commissioni più prestigiose.

In quel periodo Carlo V, avendo liberato Tunisi dai musulmani e avendo ristabilito il controllo sul mediterraneo, si diresse vittorioso verso Roma. Raffaello da Montelupo, che intanto doveva seguire le sue commissioni fra Firenze e Roma, fu chiamato appositamente nella città prima del suo arrivo, per occuparsi degli apparati festivi e dell'entrata trionfale dell'imperatore. Paolo III mise a disposizione dell'imperatore il vaticano e borgo Pio² e il banchiere Altoviti finanziò quasi completamente gli apparati³. Carlo V avrebbe dovuto transitare per porta S. Sebastiano il 5 aprile, questa fu sistemata dal pittore Battista da Sangallo, detto "il gobbo", membro della nota famiglia di architetti e scultori⁴. Il Montelupo lavorò dunque assieme ai Sangallo con i quali aveva da sempre avuto contatti, e che lo ingaggiarono anche nei lavori della Fabbrica della Santa Casa di Loreto. Altri artisti parteciparono all'impresa quali il Salviati (Firenze 1510 - Roma 1563) e Lorenzetto (Lorenzo Lotti, Firenze 1490 - Roma 1541). Montelupo in quel periodo collaborava spesso col Lorenzetto ed in questa occasione lavorarono insieme a ventidue aquile in stucco da porre sull'apparato decorativo di

rio di Mons. G. Gaddi e poi al servizio dei Farnese fino al 1563. ANNIBAL CARO, *Lettere familiari*, Firenze, 1957 - 1961, pag. 66.

² FORCELLA V., *Tornei e giostre, ingressi trionfali e feste carnevalesche sotto Paolo III*, Roma, 1885, pag. 37.

³ FORCELLA V., p. 37.

⁴ FORCELLA V., p. 37.

porta S. Sebastiano che sarebbe stata una delle tappe del percorso trionfale. A queste decorazioni, per le quali lo scultore ricevette 50 ducati⁵, si riferiscono probabilmente alcuni disegni degli Uffizi, attribuiti al Montelupo. Questo lavoro fu portato a termine con Lorenzetto che da quel momento in poi, in mancanza di commissioni personali, lavorerà con Antonio da Sangallo fino al 1541, anno della sua morte. Il Forcella parla di altri ornamenti, per i quali ebbero un compenso di 440 ducati, che sarebbero stati fatti dal Montelupo e da Lorenzetto riguardanti le statue in stucco di Carlo V e dei tre imperatori che lo precedettero, Alberto II, Federico III e Massimiliano I. Queste sarebbero state poste sulle quattro facciate di un arco di Giano in legno con colonne argentee e dorate, ricostruito vicino alla chiesa di S. Marco a piazza Venezia da Battista da Sangallo e dal Salviati⁶. Per queste figure è probabile che il riferimento si trovi in alcuni disegni conservati a Oxford dove compaiono figure di cavalli e trofei di guerra ed alcune figure legate. Per l'entrata di Carlo a ponte S. Angelo furono create dal Montelupo delle statue in stucco raffiguranti i quattro Evangelisti e i quattro Patriarchi della Chiesa. Due statue permanenti in marmo di S. Pietro ad opera del Lorenzetto e Paolo Romano furono poste sulla sponda opposta al castello in sostituzione delle cappelle preesistenti fatte distruggere da Clemente VII perché utilizzate durante il "sacco" come riparo dai Lanzichenecchi e che potevano nuocere alla buona difesa del castello. I lavori per l'entrata di Carlo V a Roma erano già stati progettati nel 1535 dal curatore della festa⁷. Gli allestimenti diedero anche l'occasione per alcuni lavori di sistemazione urbanistica che avrebbero risanato Roma dai danni subiti durante il "sacco". Montelupo ebbe molte altre commissioni per

⁵ B. PODESTÀ, *Carlo V a Roma*, in "Archivio della Società Romana di storia Patria" I, 1878.

⁶ FORCELLA V., p. 3.

⁷ Questo fu Latino Giovenale Manetti addetto curiale agli allestimenti festivi, vedi *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1986.

allestimenti festivi; ce ne dà notizia lo stesso Vasari che ci riferisce di un allestimento festivo progettato da Montelupo in occasione delle nozze della figlia di Alessandro Antinori, un mercante fiorentino molto facoltoso⁸. È da rilevare la possibilità che già a questa data Montelupo dirigesse una bottega con molti allievi per aiutarlo nella realizzazione di queste opere, forse quella di Lorenzetto caduto in disgrazia e con il quale aveva precedentemente collaborato.

L'imperatore dopo essere passato per Roma transitò il 18 aprile per Firenze, anche qui fu richiesta, secondo Vasari, la collaborazione di Montelupo nell'allestimento di alcune statue in stucco sul ponte di S. Trinità dove Carlo V avrebbe transitato, "... fu a tempo a venire a Firenze dove si aspettava similmente l'Imperatore, a fare nello spazio di cinque giorni, e non più, in su la coscia del ponte a S. Trinità due fiumi di terra di nove braccia l'uno: cioè il Reno per la Germania et il Danubio per l'Ungheria"⁹. Nel 1537 Montelupo era comunque di nuovo a Roma e stava per trasferirsi definitivamente a d Orvieto. Il periodo da lui trascorso a Roma lo vede agire su diversi fronti: legato a Michelangelo ma gravitante in quell'ambiente che con Lorenzetto aveva avuto come punto di riferimento la scuola di Raffaello. Il legame è palese quando si considera che Montelupo è l'autore della Madonna del Sasso, la statua colossale posta sulla tomba dell'artista nel Pantheon. L'opera di Montelupo dimostra in quale fervida attività come scultore ma anche come architetto e progettista di apparati festivi ufficiali egli fosse coinvolto, tanto da costituire un elemento importante per la comprensione di alcuni aspetti dell'opera tarda di Michelangelo.

ISABELLA BOARI MICHETTI

⁸ VASARI G., *Le vite...*, pag. 680.

⁹ VASARI G., *Le vite...*, pag. 680.

BIBLIOGRAFIA

ALDOVRANDI ULISSE, *Delle statue antiche...*, Venedig 1558.

GAYE JOHANN WILHELM, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI...* Firenze 1839 - 1840.

Autobiografie. Petrarca Lorenzino...Raffaello da Montelupo, con prefazione di A. d'Ancona, Firenze 1863.

MILANESI GAETANO, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Firenze 1875.

FORCELLA VINCENZO, *Tornei e giostre, ingressi trionfali e feste carnevalesche sotto Paolo III*, Roma 1885.

BODE W., *Die italienische plastik*, Berlin 1891.

BERENSON BERNARD, *I disegni di Raffaello da Montelupo*, in "Bollettino d'arte", XXIX (1935), pag. 116.

MAIER BRUNO, *Il frammento autobiografico di Raffaello da Montelupo e la "Vita..." di Benvenuto Cellino* in "Problemi ed esperienze di critica letteraria", Siena 1950, pag. 42 - 43.

POP E - HENNESSY JOHN, *Il cinquecento e il barocco, in la scultura italiana*, Milano 1963 - 1966, vol. III.

L'opera completa di Michelangelo scultore, a cura di Umberto Baldini, Milano 1973.

CHASTEL ANDRÉ, *Il sacco di Roma, 1527*, Torino 1983.

CONTARDI BRUNO, *Raffaello da Montelupo. In margine al restauro dell'angelo in marmo*, in "Archivum Arcis" n° 3, 1991.

VASARI GIORGIO, *Le vite dé più eccellenti pittori, scultori e architetti...*, Roma, 1991.

Dal Buttero al Centauro, un percorso di idee di Duilio Cambellotti

Due eventi, maturati l'uno nell'ultimo trimestre dello scorso anno e l'altro all'inizio del 2000, hanno degnamente riproposto la figura e l'opera di Duilio Cambellotti (1876-1960).

Ci riferiamo, nel primo caso, alla grande esposizione che gli è stata dedicata nei nuovi ambienti della Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, inaugurati per l'occasione, e ricavati negli spazi dell'ex Stabilimento Peroni: una vera e propria retrospettiva che ha finalmente restituito ad unità e completezza l'immagine di



Foto 1



foto 2

un artista che – come ebbe a scrivere Giuseppe D'Arrigo nella XLII “Strenna dei Romanisti” – fu caratterizzato da una straordinaria estensione dei suoi interessi artistici “che toccarono – e sempre con risultati di primissimo ordine – i campi più svariati: dalla pittura al disegno, dalla plastica all’incisione, dall’oreficeria al manifesto, dalla grafica editoriale, alla scenografia teatrale e cinematografica”.

Al ricco catalogo edito in occasione della mostra si è poi affiancato, a gennaio, un altro bel titolo nella folta bibliografia dell’artista romano: il volume *Duilio Cambellotti. Arredi e decorazioni* (Laterza), che esplora e documenta la poco conosciuta attività di Cambellotti nel settore delle arti applicate.

La concomitanza di questi due fatti ci ha suggerito di chiedere al figlio di Cambellotti, l’architetto Lucio, una testimonianza. Ne è scaturito questo elzeviro, quasi una piccola “monografia” su un tema che, nel percorso creativo di

Cambellotti ha la valenza di un ricorrente *leitmotiv*.

L’articolo è illustrato con foto dell’Archivio Cambellotti, Savio e Arte Fotografica e di Pino Rampolla.

Il cavallo è soggetto così frequente nell’opera di Cambellotti da dare luogo ad una ricca *famiglia di immagini*, tra le quali spiccano



foto 3

quelle dedicate al buttero. L'artista in un suo scritto tratteggia questo guardiano di mandrie; l'ambiente è la campagna a sud di Roma, nei primi anni del secolo:

...bastava varcare le porte di Roma per trovarsi in questa solitudine, ove l'incontro con l'essere umano non era frequente e prendeva forme tipiche e solenni, specie nel pastore e nel guardiano a cavallo. Il pastore alla testa del branco scortato dal cane inseparabile (...). Più solenne e sinistramente misterioso il guardiano a cavallo (...). Il suo mezzo di locomozione era la cavalla maremmana dai crini scomposti, dall'occhio serpentino, dal passo breve e ovattato che più che avanzare sembrava scaturire da sotterra come un animale infernale insieme al suo cavaliere erto sull'alto arcione tutt'uno con l'animale.



foto 4



foto 5

Questa descrizione pare attagliarsi perfettamente al grande gesso "Il buttero" (1918-1919) (foto 1), ma l'organismo unitario uomo-animale si riscontra in tutte le versioni del buttero: in un guazzo, in una xilografia (foto 2), in un giocattolo di legno, elemento dominante in una mandria di buoi bufali cavalli asini pecore maiale e cane.

Nel considerare il complesso delle opere intorno al soggetto e con particolare riguardo agli aspetti formali e simbolici, bene esprime Francesco Saporì ne *I Maestri di Terracina* (1955), il pensiero informativo dell'opera scrivendo che "Il buttero" *rivela nell'auda-*



foto 6



foto 7

cia dell'impianto la volontà di riassumere (...) il gruppo serrato del cavalcante e del cavallo, gruppo che spiega l'antica figurazione del centauro nell'apparente indissolubilità della bestia e di chi la monta.

Indissolubilità che manterrà poi "la famiglia di immagini" in una sequenza di sculture concepite in un breve periodo degli Anni Venti. Così il Buttero tramuta nel Magister equitum (foto 3), personaggio latino. In seguito, tanto più centauri e più ellenici saranno i due cavalcanti armati, il primo dei quali (foto 4) (senza titolo) è scultura tanto piccola quanto solenne nel segno dell'incedere (forse nasconde l'idea per un'opera monumentale) dove l'energia è tutta contenuta. Invece nell'"Avo" (foto 5) è tutta espressa nella linea di un balzo infinito. Scaturita nello stesso periodo creativo è la scultura costituita da un vaso (foto 6); dalla sua sfericità prorompono le

figure di giovani equiti in un'elica avvolgente di criniere.

Dunque, “Dal Buttero al Centauro”, un percorso mitico tutto nella fantasia e gratuito, scervo da sollecitazioni esterne.

Ma – anno 1927 – arriva un incarico e ne esce un disegno a matita, un'opera ben definita e situabile nel detto percorso: figure di giovani che insieme a Centauri sono freneticamente impegnati attorno ad un grande cuscinetto a sfere. È un regalo degli ingegneri della FIAT al loro presidente Agnelli (foto 7).

* * *

Note – Il titolo “Dal Buttero al Centauro” sta sulla linea de “Il Buttero cavalca Ippogrifo” di alcuni anni addietro e un po' ne è il figlio, e in entrambi i casi si tratta di “percorsi”. *Il Buttero cavalca Ippogrifo*. Duilio Cambellotti Cappelli. Bologna 1978; è il primo volume della Collana Illustratori Italiani, ideata e curata da Paola Pallottino. A sostegno autorevole e scientifico del presente testo per la “Strenna dei Romanisti”, e per affinità di materia, vale segnalare

della stessa Autrice l'articolo “EX UNGUE LEONEM! Duilio Cambellotti sommo animalista”. Ricco di bibliografia, è contenuto nel Catalogo della mostra *A come Alfabeto... Z come Zanzara* al Palazzo delle Esposizioni, Roma, novembre 1998 – gennaio 1999, a cura di Giovanna Alatri.

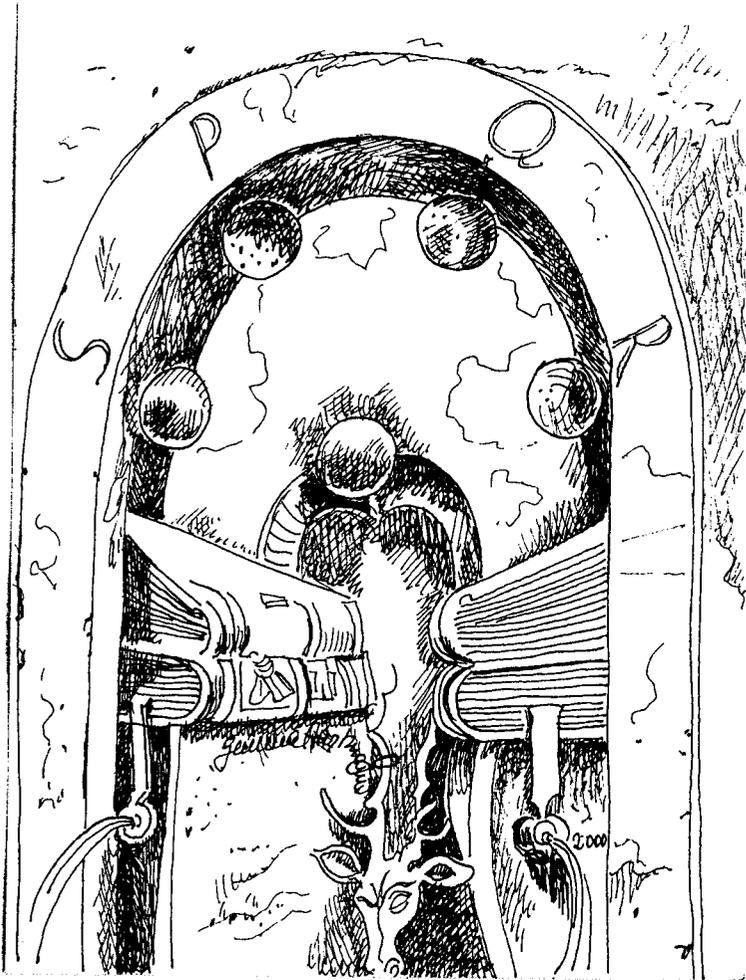
I singoli animali della mandria (foto 8) risultano dal montaggio di tre tavolette segate al traforo e incollate: i due fianchi con zampe stringono il pezzo mediano coda-corpo-testa. Le sagome furono studiate da Cambellotti. Col lavoro di segare incollare rifinire colorare era intrattenuto un gruppo di invalidi di guerra, convalescenti, ospitati nell'Istituto Romano di S. Michele a Ripa, anni 1917-'18.

LUCIO CABELLOTTI



foto 8

La Consorte Italiana dell'Ambasciatore d'Austria presso la Santa Sede 1827-1848



Quando guardiamo un ritratto – qualsiasi ritratto – la nostra mente cerca di scoprire sotto la rigidità della pittura e delle sembianze, l'anima, la personalità, la vita della persona raffigurata, quasi a cercare quella differenza che lo scrittore Robert de la Sizeranne¹ mette in evidenza tra il “viso” e la “maschera”. La “maschera” è quella che si presenta al pubblico; il “viso” è quello che talvolta rimane chiuso in un mistero che lo rende più attraente proprio per la mancanza di notizie e di particolari. Quando, poi, il ritratto che contempliamo è quello di una persona della nostra famiglia, più intenso si fa il desiderio di saperne di più, di frugare tra le tracce e i ricordi, “*en tisonnant parmi le cendres*”, come avrebbe detto Châteaubriand. In questo momento mi sento attratto verso la figura di mia bisnonna Ignazia Sanjust (“Naziedda”).

Dispongo solo di pochi dati e mi varrò delle poche note familiari, partendo dai numerosi ritratti che conosciamo di lei e da pochissime lettere, frammenti che cerco di rianimare con filiale devozione.

Quella che i ritratti ci mostrano è la figura di una bellissima signora, alta, piena di dignità e insieme di modestia, dai lineamenti finissimi, occhi vivaci, capelli neri, bellissimo colorito.

Era molto elegante e il suo *charme*, seconde le testimonianze, conquistava. Dalle lettere traspare un cuore tenero, sensibilissimo (“appassionato” dice lei di sé) unito a una gran delicatezza di sentimenti sorretta da una fede e da una carità che hanno improntato tutta la sua vita e quella dei suoi.

¹ ROBERT DE LA SIZERANNE, *Les masques et les visages à Florence et au Louvre*, Paris, Hachette, 1913.

Visse in quell'arco di tempo pieno di improvvisi e fatali travolgimenti e sconvolgimenti tra la Rivoluzione Francese ed il Risorgimento Italiano.

Nata a Cagliari il 12 dicembre 1794, battezzata l'indomani nella cattedrale di Cagliari con i nomi di Maria-Ignazia-Lucia-Antioca-Martina-Efisia-Giovanna Sisinna, era la terza figlia di Don Francesco Sanjust e Catalan, barone di Teulada, Casaforte, Salti di Murdeu, Thuili, S. Sperate, Gentiluomo di Camera di S.M. il Re di Sardegna, Gran Croce dei SS. Maurizio e Lazzaro, (nato il 2.7.1731) che era marito (Torino 2.7.1786) di Donna Geneviève (Henriette-Catherine, detta "Javotte") Chaboz-Costa figlia del barone Henri Joseph Chaboz, marquis de St. Maurice, di Chambéry.

Nulla conosco della sua infanzia. Probabilmente sarà stata educata dalle suore e da qualche governante. Alle giovinette del suo tempo si insegnava molto catechismo e Storia Sacra, un po' di storia e geografia, un po' di letteratura e mitologia e poche altre notizie. Inoltre era doveroso conoscere le genealogie delle Case regnanti e delle principali famiglie. Certo è che parlava e scriveva il francese in modo eccellente. Il tedesco, appreso più tardi, non molto bene, come ammetteva. Credo che in italiano abbia conservato qualche inflessione sarda, come lo darebbe a pensare il suo modo di scrivere alcune parole: "famme" (fame); "prottetto"; "prodiggi"; "presaggisco". Il suo stile è improntato a quella enfasi settecentesca e a quella *sensiblerie* che erano ancora in uso in quel *milieu* e in quel tempo.

La sua istruzione ed educazione, nella quale le pratiche religiose avevano gran parte, erano completate da quelle *arts d'agrément* che erano consuete nelle giovinette di allora. Tra queste, la musica (di cui parleremo), la danza, il disegno. Ricamava magnificamente e ne fa fede un sofà a tre posti, i cui cuscini erano ricamati da lei e dalle sue figlie al *petit-point* con composizioni di fiori dai brillanti colori.

La sua voce di soprano era magnifica. Non so chi siano stati i

suoi maestri, ma certamente aveva una buona scuola se ha potuto cantare la parte principale dello *Stabat Mater* di Gioacchino Rossini alla prima esecuzione di questo lavoro che fu data nel 1842 all'Ambasciata d'Austria in Palazzo Venezia e segnò un grande avvenimento artistico e mondano, con l'intervento dell'Accademia di Santa Cecilia.

Da uno scambio di lettere con colui che doveva diventare il suo primo marito ci possiamo fare un'idea del clima rispettoso, un po' convenzionale ed enfatico – che a noi può sembrare esagerato – di quali dovessero essere i rapporti tra una giovinetta "da marito" ventenne ed un gentiluomo (forse quarantenne) che sembra le fosse proposto come consorte.

Il Cavaliere Jean-Baptiste Daidery, conte di Saint Laurent, di Nizza, "Oratore di S. M. Sarda", così le scrive il 23 Ottobre 1814:

Madamigella,

Ecco il tomo del Metastasio, di cui iersera si parlò. Vi troverà alla pag. 274 quella canzonetta che ella sa rendere così interessante e ammirabile colla magia della Sua voce. Se sapea così dolcemente cantare quel povero Filèno, Madamigella, quella crudelissima Nice non partiva.

Mi sarebbe stato carissimo il risparmiarLe l'incomodo di trascriverlo, ma io non ho voluto privare l'Ombra dell'illustre autore della più dolce ricompensa che possa mai avere la di lui poesia quella di essere ricopiata dalla di lei gentilissima mano. Che se notizia alcuna delle nostre cose giunge agli Elisii, io son certo, madamigella, che il Gran Poeta Cesareo goderà assai più in sapere di essere cantato e trascritto da Lei, che non godesse giammai in vedersi applaudito ed amato dalla gran Donna del Danubio.

Sono, col più ossequioso rispetto,
li 23 Ottobre 1814, Divotissimo, Oss.mo Serv.
Dajderi

Ed ecco la risposta della damigella:

“Que pourrais-je répondre à une lettre aussi savante, Monsieur, Vous mettez tellement mon pauvre esprit à la torture, qu’il m’est impossible de pouvoir y répondre catégoriquement (sic). J’ai beau penser et repenser, tout est inutile; mille idées s’offrent à mon imagination sans qu’il me soit possible d’en tracer une que je puisse croire assez passable pour ne pas exciter en Vous la dérision. J’espère cependant que Vous serez assez indulgent pour plaindre mon ignorance et vouloir par vos bontés en ces derniers jours de votre résidence à Cagliari en diminuer si celà est possible la grande et insupportable dose.

Combien le grand Poete que Vous me citez sera au désespoir si jamais la nouvelle lui arrive d’apprendre que j’ai eu l’audace de griffonner par mon horrible caractère son fameux air, qu’au contraire il aurait été charmé si vous, qui l’égalez en savoir, vous fusiez chargé de cette tâche. Me voilà, par mon ignorance, privée du plaisir de répondre au dernier article de votre lettre. Quand j’aurai l’avantage de vous voir, je vous prierai de m’expliquer ce que mon esprit n’est pas arrivé a comprendre et vous procurer à mes dépens un peu d’amusement par la lecture de ma ridicule lettre”.

Nella scelta degli aggettivi si può trovare una buona dose di civetteria. Eppure erano, mi sembra, un poco parenti da parte di Costa de Beauregard. Da questi complimentosi rapporti epistolari si giunge, un anno dopo, al matrimonio e al trasferimento a Torino.

Lì nacquero, nello spazio di cinque anni, le tre figlie:

Geneviève (Genoveffa) (1816-1860) sposa José-Maria Gutierrez de Estrada, Ministro del Messico, Senatore (1800-1867), illustre patriota.

Maria (1818-1871) sposa Marchese Angelo Nobili-Vitelleschi, pubblicista cattolico.

Giulia (1820-1875) sposa il cugino D. Vittorio Amat, march. di Villarios.

Sul Ministro J.B. Daideri o Deidery, conte di Saint Laurent non ho avuto modo di procurarmi altri dati, e me ne dispiace. Morì,



La comtesse de Lützow nata baroni di Teulada.

come sembra, a Torino.

A Torino Ignazia aveva incontrato il Ministro d'Austria Conte Rodolfo von Lützow² il quale si innamorò profondamente di questa giovane, attraente, interessante vedova e le chiese di sposarlo (malgrado corressero tra loro sedici anni di differenza). Matrimonio felice, basato su quella comunanza di educazione e di principî che meglio assicurano ogni unione, e da cui nacquero tre bellissimi figli:

Enrichetta (Gabiella-Giuseppina-Maria-Ignazia-Efisia-Balbina) nata il 31 marzo 1828, morta il 15 febbraio 1906 (mia Nonna)

Carlo (1830-1892) capitano dei Lancieri; Cav. S.M.O.M.. sposato a Caroline Chotek vedova Chotkova, Dama di Croce Stellata

Victor (1833-1876) capitano negli Ulani, Cav. S.M.O.M., sposato a Clementine V. Kollonitz-Kollegrad, Dama di Croce Stellata.

Questo matrimonio significò un grande cambiamento nella sua vita, specialmente quando il conte Lützow venne designato, nel

² Rodolfo, Reichsgraf von Lützow zu Drei-Lützow, nato a Salisburgo, 4 luglio 1779, deceduto a Monza il 28 Ottobre 1858.

Servì l'Impero per 45 anni:

1804: Uditore al Bundestag a Regensburg (Ratisbona);

1806: Segretario di Legazione a Monaco di Baviera;

1811: Ministro Plenipotenziario a Copenaghen;

1813: Ministro Plenipotenziario a Stoccarda;

1818: Internunzio a Costantinopoli (durante la rivoluzione greca contro i turchi);

1823: Ministro Plenipotenziario a Torino;

1827: Ambasciatore a Roma;

Ciambellano e Consigliere intimo effettivo di S.M.I. R. Apostolica;

Bali e Gran Croce del S.M. Ordine di Malta;

Gran Croce di S. Gregorio Magno, etc.

Sepolto a Roma, con la Consorte, nel Cimitero Teutonico.

I romani ne deformarono il nome in "Merluzzoffe" (cfr. G.G. BELLI, Sonetto n. 375 del 25-1-1832)



Conte Rodolfo von Lützow.

1827, Ambasciatore a Roma di Sua Cesarea Maestà l'Imperatore Francesco I presso il Sommo Pontefice Leone XII.

Lützow rimase a Roma sino al 1848, sotto i pontificati successivi di Pio VIII (Castiglioni che regnò 20 mesi), di Gregorio XVI (Cappellari eletto nel 1831) e infine di Pio IX, servendo, dopo l'Imperatore Francesco, suo Figlio Francesco Giuseppe, sotto la influente e rigida guida del Cancelliere Metternich, del quale era parente. Sulla figura e carriera diplomatica di mio bisnonno non mi considero all'altezza per addentrarmi, e rimanderei a quanto ne dicono Spellanzon e Filippuzzi³.

Mi piace citare qui il significativo elogio che ne fa Metternich il quale, scrivendo in data 3 gennaio 1829 a suo figlio Riccardo, dice:

“Je suis charmé de la considération dont y jouit l'Ambassadeur. Le Comte de Lützow est un fort brave homme, son cœur est droit comme son esprit et comme son caractère. J'étais convaincu qu'il réussirait à Rome et c'est pour cela qu'il y est.

Plus vous apprendrez à le connaître et plus vous lui trouverez de qualités. Cet Homme, tout gros et trapu qu'il soit, est un des meilleurs esprits que je connaisse. Il a été, dans les années 1808, 1809, 1810 et 1811, l'Espagne royaliste toute entière. Les services qu'il a rendu sont innombrables, et ils tiendraient du miracle, si dans les œuvres des bons esprits i y avait du miracle”.

L'Ambasciata di Roma poteva considerarsi la più importante in Europa, sia per la presenza del Papa, sovrano, e del collegio dei Cardinali sia delle rappresentanze diplomatiche di quasi tutte le Potenze. L'Europa era in travaglio dopo i grandi cambiamenti politici e geografici conseguenti al Congresso di Vienna. Specialmente l'Italia costituiva, per l'Austria, una “patata bollente” i cui fermenti indipendentistici giungevano fino agli Stati Pontifici, e l'attenzione dell'Ambasciatore a Roma era continuamente tenuta all'erta,

³ ANGELO FILIPPUZZI: *Pio IX e la politica austriaca in Italia dal 1815 al 1848*, Firenze 1958; CESARE SPELLANZON: *Storia del Risorgimento e dell'Unità d'Italia*, Milano 1938.

come appare dai suoi numerosi, coraggiosi, chiari “dispacci” a Vienna.

L'Ambasciata a Roma aveva grandiosa sede nel Palazzo Venezia, già sede degli “oratori” della Serenissima, che l'Austria aveva occupata dopo la conquista del Lombardo-Veneto. (L'Italia ne riprese possesso dopo la conquista di Trento e Trieste).

Lützow scrive a Metternich che sa di trovare a Roma “un ampio palazzo, che offre soltanto le quattro mura vuote, sudicie, e pronte a crollare e per di più a Roma, dove la rappresentanza esige sacrifici diversi da quelli da cui bisognava sottoporsi presso le altre Corti”. Il conte Lützow lo riassetò e lo arredò, in parte a proprie spese. Molte opere d'arte di pittori e scultori contemporanei – stranieri ed italiani - da lui acquistate fanno prova del suo mecenatismo e del suo buon gusto⁴.

“Il était généreux, quoiqu'il fut économe” (Victor Hugo)

Di questo beneficiò anche sua moglie, della quale – sposo tenero e anche un po' geloso, fece fare molti ritratti. Per le figliastre si dimostrò un vero padre, occupandosi della loro educazione e del loro collocamento dotandole.

Resse – in anni particolarmente difficili e delicati, con molto tatto e splendidamente - l'Ambasciata, spendendovi tutto il suo trattamento e molto di tasca propria. Sono frequenti le sue segnalazioni a Vienna sulla insufficienza dei fondi a sua disposizione, specialmente in occasioni straordinarie come quella del Conclave (ne vide tre) e delle visite di personaggi. “Una vita condotta con tanta prodigalità di mezzi gli consentì di raccogliere onori e decorazioni, ma non ricchezze”. Châteaubriand – che fu suo collega dal 1826 al 1828 – dice a questo proposito: *“Je n'ai pas la prétention de lutter en magnificence avec Monsieur l'Ambassadeur d'Autriche”*⁵.

⁴ Citeremo Fil. Agricola, Fr. Hayez, V. Camuccini, F. Leveque, J. Katlich, K. Markö, P. Rittig, C. von Saar, W. Achenbach, C. Maes, C. Tenerani.

⁵ CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'Outre-tombe*, tome V, p. 16; 95; 119.



Karl von Blaas (Vienna, circa a. 1840)

La contessa von Lützow con i tre figli: Enrichetta (1828-1906), Carolo (1830-1892), Victori (1833-1876).

Alla sua tavola, sempre molto ospitale, tutti i giorni venivano Cardinali, diplomatici, esponenti del mondo Vaticano ed aristocratico e di quello artistico-culturale e attraverso queste relazioni a tutti i livelli l'Ambasciatore era sempre al corrente di tutto. L'osservatore e patriota veneziano Giambattista Castellani – citato da Filippuzzi – ne dice: “L'austriaco è uno degli uomini più astuti che siano al mondo, ed espertissimo del paese”. La principessa Pauline de Metternich, nata Sandør, moglie del predetto figlio del Cancelliere, principe Riccardo poi ambasciatore a Parigi, nel suo spiritoso *Journal* dice: “*Le comte de Lützow a du caractère et il sait*

ce qui est possible ou impossible”.

Dal canto suo l'Ambasciatrice oltre ad essere al centro della vita diplomatica e mondana della Capitale (senza, per questo trascurare la sua amorosissima cura per i figli, cosa di cui sembra che quell'invidioso Châteaubriand tenti di darlene colpa dicendo che essa “canta sempre la medesima aria e parla sempre dei suoi bambini”) si occupava di molte opere caritatevoli, e ve ne erano tante a Roma. Convinsse il marito a prendere a suo carico un ragazzino di Trastevere che fece educare e mantenere. Un suo appello personale all'Imperatrice in favore di Don Bosco ottenne esito favorevole. Alla sua influenza si deve certo il valido interessamento dell'Ambasciatore presso l'Imperatore in favore di Silvio Pellico, che se ne dimostrò molto riconoscente e mandò alla loro figlia, mia Nonna, (che gli aveva chiesto la firma per il suo Album), questi versi:

“A te ch'io mai non vidi, o pia donzella,
Ma che so tutta grazia e leggiadria
Altri abbastanza volgerà favella
Che luce a' passi tuoi nel Mondo sia;
Io sol posso augurar ch'alma si bella
Dolcemente sia cinta in ogni via,
Come oggidì nel suo paterno tetto,
Di tanti esempi di virtù e d'affetto”.

La timida, ingenua fanciulla di un tempo aveva acquistato sicurezza e teneva brillantemente il suo rango, attirandosi la generale simpatia con la dolcezza e la semplicità del suo *approach*.

Era Dama di Onore e Devozione del Sovrano Militare Ordine di Malta. L'Imperatrice l'aveva nominata sua Dama di Palazzo e ricevuta nell'Ordine della Croce Stellata, Massimiliano la decorò dell'Ordine di N.S. di Guadalupe.

Quando questo fratello dell'Imperatore, fu nominato Imperatore del Messico e venne a Roma con la consorte (l'infelice Carlotta figlia di Re Leopoldo dei Belgi) e fu ricevuto da Pio IX, l'Ambasciatore Lützow dette a Palazzo Venezia un sontuoso ricevimento che fece epoca. Massimiliano espresse la sua gratitudine decorando

l'Ambasciatore dell'Ordine dell'Aquila del Messico ed inviando all'Ambasciatrice un bellissimo braccialetto in oro e pietre preziose opera del celebre orefice romano Augusto Castellani.

L'Ambasciatore conte de Hübner⁶, traccia un assai lusinghiero, ma vero, ritratto di lei: *“On se rencontre le soir au Casino ou chez la Comtesse de Lützow, toujours belle femme, toujours séduisante, chantant encore à merveille: un de ces êtres privilégiés qui savent désarmer le temps et se soustraire aux mauvais tours qu'il joue au commun des mortels. Aujourd'hui c'est la Saint Ignace et nous avons célébré la fête de la Comtesse. Nous étions d'une gaîté folle, de cette gaîté naturelle et possible seulement entre deux angoisses. Le temps paisible ne la comportent pas”*.

Parole profetiche mentre si preparavano tempi particolarmente tempestosi. Ai moti nelle “Legazioni” pontificie, specialmente nelle Romagne (pacificate nel 1839, ed è dato credere che Lützow abbia avuto parte influente in questo) erano seguiti altri continui, progressivi segni di insofferenza. La rivoluzione di Milano del 1848 aveva portato fino a Roma i fermenti di ostilità all'Austria. Una sommossa popolare guidata dal patriota Angelo Brunetti, detto “Ciceruacchio” si portò a piazza Venezia esigendo la rimozione dal balcone delle insegne imperiali. Salito personalmente dall'Ambasciatore lo pregò, col cappello in mano, di evitare una reazione violenta della folla. Lützow, a malincuore, d'accordo col suo governo, mise la cosa a tacere, e non protestò.

Quando Pio IX decise di abbandonare Roma e di rifugiarsi nel Reame di Napoli, a Gaeta, col Sacro Collegio, anche il Corpo Diplomatico accreditato unanimemente decise di seguirlo. Lützow non voleva lasciare Roma, dove altre influenze straniere avrebbero potuto giovare della situazione. Ma da Vienna gli venne, il 3 maggio 1848, l'ordine di farsi rilasciare i passaporti. Non aveva voluto chiedere un'udienza di congedo al Papa, ma Pio IX lo fece chiamare e volle salutarlo, con espressioni assai affettuose, nei Giardini

⁶ HÜBNER, *Une année de ma vie: 1848-1849*, Paris 1891.

Vaticani con la famiglia, e gli parlò molto confidenzialmente deplorando la sua partenza e la rottura delle relazioni diplomatiche. Lützow gli parlò con altrettanta franchezza. Il 16 maggio lasciò la Capitale insieme con la famiglia e a Civitavecchia si imbarcò per Trieste-Venezia. Attraversare l'Italia era malsicuro.

Malgrado i suoi 68 anni, la sua grande esperienza ed abilità avrebbero potuto essere ancora utili al giovane Imperatore. Ma la politica era cambiata e dopo la caduta del potere temporale a Roma doveva essere inviato solo un Ministro. Non avendo una casa di sua proprietà, si spostò tra l'Austria, Venezia, Milano ed altri posti dove la consorte accompagnava sempre colui che chiamava teneramente “*Mon Lützow*”. Ma la fine della carriera era stata un duro colpo per lui. Cominciò a perdere la memoria, a soffrire di arteriosclerosi, gotta, cuore. Doveva morire di apoplezia il 28 ottobre 1858, compianto da tutti. I giornali ne parlarono con elogio. Ignazia aveva

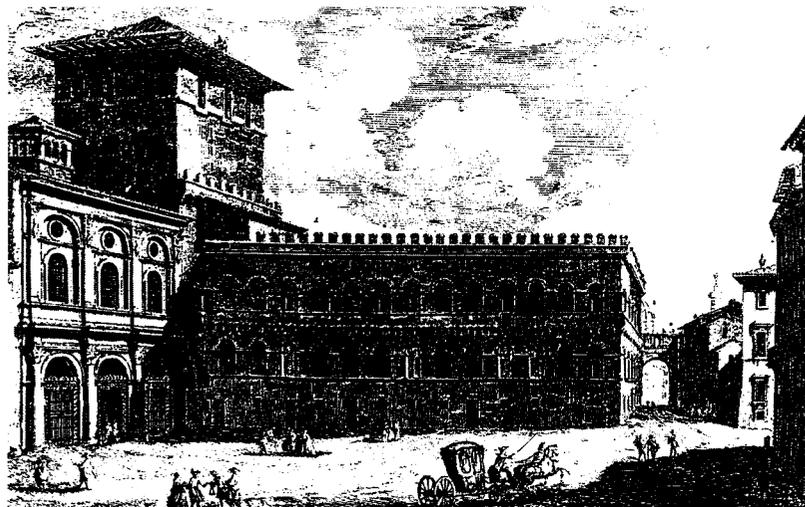
*A te ch'io mai non vidi, o pia Donzella,
Ma che so tutta grazie e leggiadria
Altri abbastanza volgeran favella
Che luce a' passi tuoi nel mondo sia:
Io sol posso augurar ch'Alma sì bella
Dolcemente sia cinta in ogni via,
Come oggidì nel suo paterno tetto,
Da santi esempi di virtù e d'affetto.*

Silvio Pellico.

allora 64 anni. Il suo animo sensibile, pur confortato dagli affetti dei figli, dei parenti, di tanti amici, ne portò sempre il dolore.

Venne scelta dall'arciduchessa Carlotta, moglie di Massimiliano Imperatore del Messico, come "Gran Maggiordoma" (*Grande Maître* della Sua Casa, ed essa la seguì nei suoi viaggi, a Bruxelles ed altrove, ma non nel fortunoso viaggio in Messico). A Miramare aveva la direzione e la responsabilità della Casa, incarico che la lasciava spesso sola.

Nel 1864, ebbe un attacco di cuore. Ma il 19 marzo (festa di S. Giuseppe Patrono della buona morte) quasi improvvisamente passò all'altra vita, assistita amorevolmente dalla sua cara nuora Carolina. Il medico, accorso subito, ma tardi, da Trieste, diagnosticò una "paralisi (paralisi) fulminante dei polmoni". Eppure, poche ore prima, dopo la consueta Benedizione del SS.mo e Rosario nella Cappella, si intratteneva allegramente, lavorando al suo *crochet*, con Carolina e col Cappellano, il Padre Tomaso Gomez, Francescano spagnolo.



Palazzo Venezia (parte demolita a ricostruita verso V. degli Astalli).

Carolina durante l'assenza degli Arciduchi, era rimasta al Castello di Miramare e, volendo fare una sorpresa alla neo-Imperatrice Carlotta, studiava lo spagnolo col Padre Gomez, il quale era meravigliato del come in tre settimane essa avesse già raggiunto una buona conoscenza della lingua. Il Padre Gomez stava interrogando, facendola rispondere in spagnolo, correggendone la pronuncia. E Ignazia partecipava, con ilarità, e quando sentiva qualche parola che esisteva anche nella lingua sarda, lo faceva notare. E si mise a staccare i francobolli da alcune lettere appena arrivate, per destinarli alle missioni, per il riscatto dei bambini cinesi. Si coricò alle 10,30 di buon umore e in normali condizioni, ma dopo un'ora fece chiamare Carolina dicendo di sentirsi un poco oppressa. Verso mezzanotte sentendosi venir meno, ebbe il tempo di dire: "Mio Dio Vi raccomando l'anima mia e Vi chiedo perdono", e perse conoscenza. Tale fu la serena fine di questa bella Anima, di cui ho tentato qui di fissare, anche se molto incompletamente il ricordo.

CARLO CARDELLI

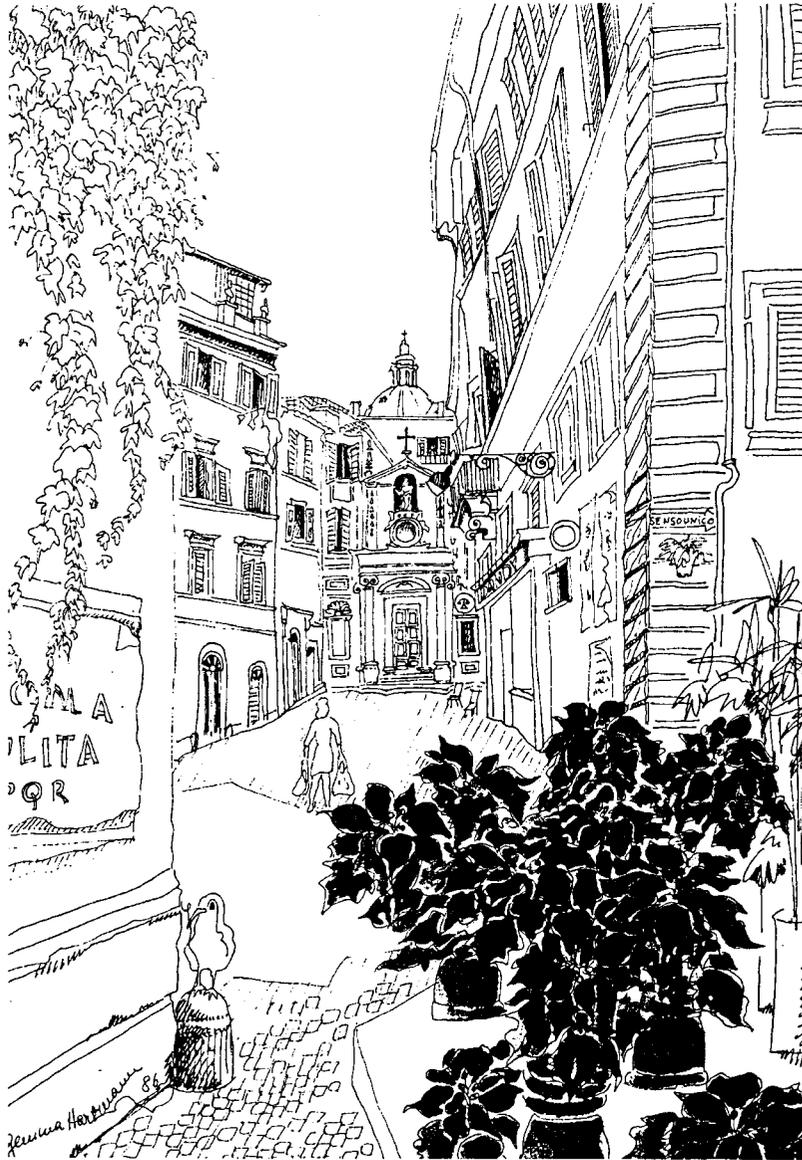
Roma classica e barocca nei *Sonetti* e nel *Diario del 1944* di Vjačeslav Ivanov

La musa romana di Vjačeslav Ivanov può dirsi nata nel lontano 1892, quando il poeta ventiseienne giunse per la prima volta nell'Urbe, reduce da anni di studi sulla sua antica storia alla Scuola berlinese di Teodoro Mommsen. In quell'atmosfera di fervide ricerche e indagini coi "ragazzi capitolini" dell'Istituto Archeologico Germanico, ancora imbevuti delle lezioni del Niebuhr e avidi di seguire le orme del Mommsen e di Gaetano De Sanctis, gli approfondimenti culturali, storici e filologici del giovane russo si accompagnavano all'ispirazione lirica, in lui suscitata dall'incontro con una compatriota, Lidija Zinòv'eva-Annibal, il primo grande amore della sua vita, conclusosi col matrimonio dopo anni di traversie giudiziarie, onde sciogliere i rispettivi legami.

Il ritorno a Pietroburgo, la riunione del "mercoledì" nella "Torre" di via Tavričeskaja, dove conveniva tutta l'*intelligencija* della capitale, l'adesione al movimento simbolista, con la pubblicazione delle prime raccolte poetiche, sono le tappe successive di una vita che avrà in "Venceslao il Magnifico" il Maestro riconosciuto della sua epoca.

Ma Lidija, la diletta compagna, muore in pochi giorni, nel 1907, lasciando un vuoto che al poeta pare incolmabile e dal quale riemerge solo rifugiandosi nella memoria; lentamente riprende il suo cammino, aderendo al pensiero del filosofo Vladimir Solov'ev, di cui venera la memoria.

Nell'estate del 1910, e poi ancora nel 1912, Ivanov è nuovamente a Roma per raccogliere materiali sui culti dionisiaci; di qui nascerà la sua opera fondamentale su *Dioniso e il predionismo*, che pubblicata a Baku soltanto nel 1923 gli varrà la cattedra di filologia classica presso quella Università.



Siamo ormai alla vigilia dell'ultimo viaggio verso l'*Ausonia felix*. Il poeta, che nel 1924 è venuto a Mosca per partecipare alle celebrazioni puškiniane, ottiene di andare in missione alla Biennale d'Arte di Venezia. È l'addio alla Russia, per sempre; coi figli Lidija e Dimitri parte per Roma, "città dell'anima, seconda patria", come direbbe Gogol'. Di quel soggiorno in un modesto appartamento in via delle Quattro Fontane, dei contatti, diretti ed epistolari, con letterati ed amici russi e italiani hanno scritto, tra gli altri, Ettore Lo Gatto, insigne slavista e suo ammiratore¹, Rinaldo Küfferle, suo fedele traduttore e monsignor Cesare Angelini², rievocando gli anni pavesi al Collegio Borromeo, che lo vide docente e maestro in vari campi letterari e filologici, e gli incontri con Benedetto Croce, Tommaso Gallarati Scotti, Charles Du Bos.

Nei mesi che seguono l'arrivo a Roma, nel settembre 1924, nascono quelle perle della sua poesia che rappresentano un *unicum* anche per la cultura italiana: il ciclo dei nove *Rimskie sonety* (Sonetti romani), rimasti a lungo inediti prima di venir pubblicati in una rivista russa dell'emigrazione, le "Sovremennye zapiski" (Memorie contemporanee) di Parigi, nel 1936³.

¹ Vedi E. LO GATTO, *I miei incontri con la Russia*, Milano, Mursia 1976, pp. 67-76; ID., *Russi in Italia. Dal secolo XVII ad oggi*, Roma, Editori Riuniti 1971, pp. 279-284.

² C. ANGELINI, *Poeta russo al "Borromeo"* in "Annuario Associazione Almo Collegio Borromeo", Pavia 1975, pp. 11-14. Vedi pure ANDREI SHISHKIN, *Ivanov italiano*, in "I Russi e l'Italia", a cura di V. STRADA, Milano, Libri Scheiwiller 1995, pp. 189-194.

³ "Sovremennye zapiski", 1936, fasc. LXII. Va però detto che due sonetti, *Regina viarum* e *Monte Pincio*, erano già stati pubblicati in "Il frontespizio" (VIII, settembre 1930), nella traduzione di Giovanni Papini, che volle conservare l'anonimo, non essendo conoscitore del russo. Inoltre la rivista "Il Convegno" dedicò un intero fascicolo (XV, n° 50, 8-12, gennaio 1934) a saggi critici di vari illustri autori (Zelinskij, Stepun, Curtius, Steiner, Marcel, Pellegrini, Gancikov, Ottokar) sull'opera ivanoviana.

Dopo un lungo silenzio, è nella Città Eterna che si esprime di nuovo liberamente la musa ivanoviana, in un linguaggio che alterna i toni epici ai lirici, valendosi, quasi per un omaggio alla patria d'adozione, di quel "breve et amplissimo carme" che è il classico sonetto, caro al Petrarca e a tanti nostri poeti sino al Carducci, ma assai poco frequente nel Parnaso russo.

Del primo di essi, che porta il titolo di *Regina viarum*, lo stesso autore volle dare la versione italiana, profondo conoscitore qual'era della nostra lingua, che parlava e scriveva con eleganza e forbitezza. Ecco:

Di nuovo, agli archi antichi fedele pellegrino
all'ora mia tarda, col vespertino *Ave*
ti saluto, come la volta della casa natia,
come il porto di ogni peregrinazione, eterna Roma.

Noi demmo alla fiamma l'Ilio degli avi:
si spezzano gli assi dei carri
in mezzo al frastuono e alle furie del mondiale ippodromo.
Tu, regina delle vie, guardi come noi bruciamo.

Anche tu andasti in fiamme e risorgesti dalle ceneri;
e il memore azzurro
del tuo cielo profondo non si accecd.

E si ricorda, sotto la carezza di un sogno d'oro,
il custode delle tue porte – il cipresso – come una nuova Troia diventasse
quando giaceva arsa la città di Enea. gagliarda,

Lo stato d'animo di Ivanov non è dunque solo quello di chi rievoca antiche glorie, guardando agli archi, ai Fori imperiali, con l'emozione dello storico e del poeta, ma pure quello del pellegrino medievale (*palòmnik*), al pari dell'igumeno Daniil, che primo dei russi visitò la Terrasanta all'alba del XII secolo. Pure, sotto "la volta della casa natia", egli non può dimenticare le rive della Tauride da cui proviene e l'"Ilio degli avi" gli riappare alla memoria in tutto il suo orrore. La guerra fratricida, da poco conclusa a terribile prezzo,

assomiglia a quel rischioso gioco dell'antichità, la corsa nel circo, quando nel fervore della lizza gli aurighi si scontravano coi carri avversari spezzandone gli assi⁴. Roma, come la vede Ivanov, è una *regina viarum*, che pare insensibile allo scatenarsi delle furie nelle arene del mondo; però l'appellativo, più che alla città viene dato solitamente alla più famosa delle sue strade consolari, quella via Appia che la congiungeva alle province orientali dell'Impero. Sembra perciò che nella fantasia del poeta la strada, in un'originale *contaminatio*, si identifichi con la città dei suoi costruttori, che quella grande arteria di comunicazione aprirono non solo per gli eserciti conquistatori, ma pure per i popoli pacificati sotto il suo dominio.

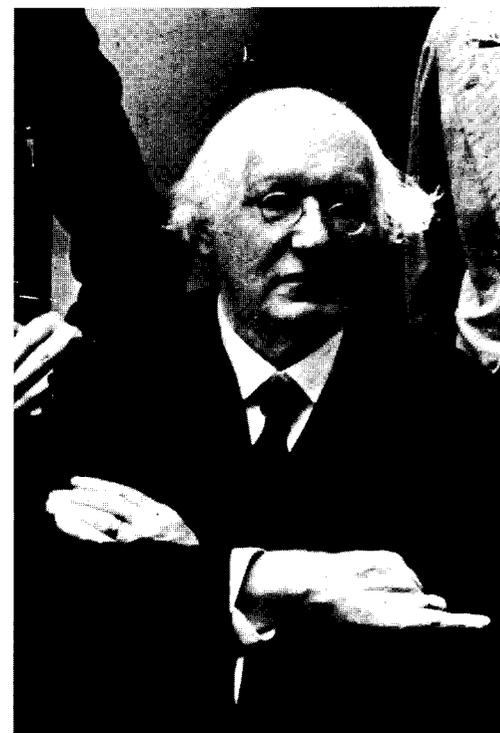
Un richiamo diretto all'antica via troviamo invece nel *Rimskij dnevnik 1944 goda* (Diario romano del 1944)⁵ a carattere memorialistico, che comprende numerose poesie e può dirsi la continuazione, dopo vent'anni, dei *Sonety*. In quell'anno di guerra, poco dopo la liberazione da parte degli Alleati, Ivanov scrisse di getto, alla data del 21 novembre, dei versi intitolati appunto *Via Appia*, in cui il motivo personale si fonde col richiamo storico, suscitato dal l'antichità del luogo. Sedutosi su un praticello accanto a una statua sepolcrale, egli ha bevuto allegramente del vino rosso, così trascorrendo una giornata serena, dopo tanti affanni, ai bordi della via consolare:

Non gli avi ai lor nipoti pel banchetto
apparecchian la tavola sul prato?
Presso la memorabile Via Appia,
che ondulata trascorre, ove dileguansi

⁴ V.I. IVANOV, *Sobranie sočineij* (Raccolta delle opere), I-III, Bruxelles, "Foyer Oriental Chrétien", 1971-1979. I *Sonetti romani* si trovano nel vol. III (*Svet večernyj*), alle pp. 579-582.

⁵ Il *Diario* è stato pubblicato in *Svet večernyj* (Luce serale). *Poems by Vyacheslav Ivanov*, introduzione di M. Bowra e commento di O. Deschartes, Oxford, Clarendon Press 1962.

le colline in azzurra melodia,
e il crinale si fonde con la valle
nebulosa, un Romano senza nome
e senza testa, avvolto nelle pieghe
della toga virile ci ha invitato
tutti ugualmente, posteri e stranieri
(non son gli dèi di tutto l'universo?)
a cenar sui marmorei frammenti
del suo sepolcro fra obliate tombe,
e nelle coppe ci ha versato il succo
rosso cupo dell'uva, nel respiro
resinoso dei pini e dei cipressi
doppiamente olezzante, come sopra
la mensa dei *misthòs* o dei beati.
(Trad. di E. Lo Gatto)



È questo un quadretto di classico nitore, che ben si addice alla musa ivanoviana degli ultimi anni, così come nella chiusa del sonetto *Regina viarum* c'è un'immagine altrettanto classica: quella di un cipresso, uno dei tanti cipressi romani, che pare un custode (*vratar*) alle porte dell'Urbe, la "nuova Ilio", nata dalle ceneri dell'antica. Nell'ispirata fantasia, con la rievocazione del fuoco, elemento distruttore, ma anche purificatore, Ivanov accomuna ai tragici eventi del passato quelli vissuti dai suoi compatrioti e sente di avere abbastanza sofferto nel suo Paese lacerato dalle discordie intestine per poter guardare con animo dolente, ma non affranto, a quell'altro Paese, l'Italia, che straniero per lui non è mai stato.

* * *

Però anche altri temi dominano il ciclo dei *Sonetti*, come constatiamo nel secondo, in ordine di pubblicazione, intitolato *Monte Cavallo*, che è poi il *Collis Quirinalis* del *Septimontio*, ma come usa chiamarlo il popolo. Qui su ogni altra prevale l'immagine dei Dioscuri, fattisi compagni d'arme dei Quiriti nella battaglia contro Latini e Tarquinii al Lago Regillo (499 a. C.) e poi comparsi prodigiosamente ad annunciare la vittoria presso la Fonte Diuturna nel Foro. Le statue di quegli arditi giovanetti, che per Roma erano deità forestiere (*bògi-prišlecý*), messaggere di liete notizie, paiono al poeta ergersi sull'alto del colle sino alla fine del mondo (*do skončiny mira*). Essi sono come il simbolo dell'eterna giovinezza, al pari dei patrii modelli di quelle virtù civiche impersonate dai Dioscuri: i *bogatyri* dei canti epici medievali, S. Giorgio il Vittorioso e i Santi Floro e Lauro, protettori dei cavalli, venerati dal popolo nelle preziose icone. Si potrebbe dire che qui il poeta esalta "l'eterno nella storia", tema che ritorna nel sonetto nono, dal titolo *Monte Pincio* (poi mutato in *La Cupola*), del pari tradotto in italiano dallo stesso autore, come qui viene riportato:

Bevo lentamente la luce di miele del sole
che si addensa, come, laggiù, il suono delle campane a sera;
e limpido è lo spirito in malinconia serena,
tutto una pienezza che non ha nome.

Non è forse il miele degli anni risorti, pieni fino all'orlo,
che fa traboccare questa coppa che incorona il giorno?
Non è l'eternità che l'anello di sposalizio
porge al giorno, al di là della meta visibile?

Al mare lucido è simile la gloria
dell'oro liquido del cielo,
dove il disco si fonde e il gigante s'annega.

Con le dita cieche il raggio palpò
la cima d'un pino, e l'occhio si spense. Sola
sull'orlo si stacca, sferica, la Cupola azzurra.

Domina nell'*incipit* un senso di serena mestizia, nel pieno abbandono alla contemplazione del tramonto da quel grande balcone che è il Pincio. Di fronte a tanto fulgore la fantasia poetica si finge immagini che richiamano il rito nuziale: la colma coppa del Giorno, a cui l'eternità porge l'anello di sposo e con l'avanzare del crepuscolo pare che nel cielo anneghi un gigante e solo il cupolone di San Pietro si staglia sullo sfondo dorato. Continuando nell'esame dei *Sonetti* siamo portati a notare anche un'altra "costante" poetica, prevalente nel ciclo. Infatti sono ben cinque (il terzo, il quarto, il quinto, il sesto e l'ottavo) quelli che hanno per motivo ispiratore l'acqua delle mille fontane di Roma. Così nel terzo, intitolato *Aqua felix*, è descritta la Fontana dei Fiumi di Piazza Navona, opera del grande Bernini, inventore di effetti suggestivi e sempre alla ricerca di spettacolari "trovate", come le cavità rocciose animate dalle quattro possenti figurazioni fluviali. Mentre il quarto sonetto, dal titolo *La barcaccia*, ha per soggetto la fontana in Piazza di Spagna, opera di Bernini senior, che pare essersi riferito a un fatto accaduto dopo un'inondazione del Tevere, quando presso il ponte di Ripetta le acque ritirandosi lasciarono un barcone sul lastricato. Nel quinto sonetto, *Il Tritone*, il poeta è ispirato da un'altra celebre fontana berniniana, quella di Piazza Barberini, nella sua mirabile concezione del gruppo dei quattro delfini, reggenti con le code lo stemma Barberini e le valve aperte di un'enorme conchiglia, su cui

è accosciato un tritone, che soffiando in una buccina manda al cielo un alto zampillo. Così pure nel sesto sonetto Ivanov descrive la fontana delle Tartarughe nell'appartata Piazzetta Mattei, opera del Landini, che ne fece una composizione, piena di grazia e di movimento, di arte tardo-rinascimentale. Infine nell'ottavo sonetto, intitolato *Acqua Virgo*, è la famosa fontana di Trevi, opera classica, in pieno periodo rococò, dell'architetto Salvi e degli scultori Bergondi, Grossi, Bracci e Valle, che ispira il poeta russo a cantare il tema dell'acqua, come sorgente di vita inesauribile.

Per vero in questi sonetti, specie nelle terzine, non troviamo soltanto l'esaltazione dell'elemento equoreo; infatti vi si sovrappone un gusto descrittivo dei luoghi, quasi da paesaggista; protagonisti ne sono le piazze solitarie, gli angusti vicoli, i sonnolenti palazzi che il poeta va visitando.

Così, nel sonetto *La barcaccia*, Ivanov nota le ragazze della Campagna Romana che ridanno vita a quei marmi, dilavati dai getti d'acqua, con l'offerta ai passanti di fiori variopinti; è una macchia di colore che rompe l'uniformità della pietra. Motivo di ascesa spirituale sono invece i campanili della Trinità dei Monti, la grande scala biforcuta e l'obelisco della celebre piazza; il pensiero corre a quei poeti ed artisti che abitarono "le case di cupo arancione", dal Canova al Monti, da Keats a Byron. Passando poi dalle vie brulicanti di vita all'oscurità e quiete della notte Ivanov gode dei melodiosi "accordi di vellutate chitarre" e del "vagante strepitare del mandolino", e in quelle "sospirose cavatine" intonate da sentimentali amanti coglie una nota di folclore romano, come già nelle giovani fioraie di Piazza di Spagna.

Allo stesso modo, nel sonetto *Il Tritone*, rende omaggio al grande Lorenzo che lo rallegra col suo mirabile "gioco"; il genio umano gli si presenta come un prodigio della natura: dalla base orizzontale della fontana il benefico umore si alza verticalmente, come un raggio che pare voler attingere la volta celeste. Nel contrasto dei colori la fresca immagine del manto muschioso che copre in parte il tritone si sovrappone a quella della piazza arsa dalla calura. Però

anche qui, nelle terzine, lo stato d'animo del poeta muta; egli va errando per i luoghi già un tempo cari a Gogol', e così dalla sua abitazione alle Quattro Fontane raggiunge il "memorabile" Pincio, per poi scendere a via Sistina – dove lo scrittore ucraino scrisse *Le anime morte*, nella "cella" che l'amico pittore Alessandro Ivanov frequentava, - e alle "titaniche architetture" rinascimentali celebrate nelle acqueforti del Piranesi, con la serie delle "cupe carceri" e delle imponenti "rovine" di Roma antica, ispiratrici del grande maestro incisore.

Ancora due luoghi, preferiti nelle solitarie passeggiate di Ivanov, sono da lui descritti come *exempla*, in cui l'arte dello scultore si fonde con l'ambiente circostante: la piazzetta Mattei e quella della fontana di Trevi. Ecco nel sesto sonetto gli adolescenti danzanti sui musci rincagnati dei delfini, che sollevano oltre le spalle le tartarughe, "gibbose prigioniere", mentre spruzzi d'acqua escono dalle rotonde fauci. "Prodigiose monellerie" le chiama il poeta; il genio ha eternato quegli efebi che "se la spassano sui delfini", mentre "il riso verde-fluttuante del giorno" lucida "or gli stinchi or le bronzee schiene". È lecito supporre che il poeta rammemorasse quei capolavori dell'arte classica ed ellenistica ammirati ai Musei Capitolini, il *Galata morente* o il *Cavaspina*, che già preludono al naturalismo del tardo Rinascimento e al Barocco? L'arte, infatti, egli osserva, è un mirabile gioco e mentre ne coglie "i festosi diletti", ode pure "l'eco delle tue melanconie, Lorenzo", come apostrofa il Magnifico Lorenzo de' Medici, cui lo lega un inesausto amore per la bellezza.

Nell'ottavo sonetto, *Aqua Virgo*, tocca ad Ivanov di proclamare la potenza dirompente dell'acqua; è davvero la "regina delle fontane" quella che riversa le sue argentee cascate, come pare, direttamente dalle stanze del palazzo retrostante, mentre i cavalli marini si lanciano "in fulgido furore" e le dèe si affacciano agli scogli, volgendo lo sguardo al Nettuno-Oceano che va incontro alla Vergine-Acqua. Però, dopo la contemplazione dell'esteta, segue la mestizia del "fuggiasco prigioniero" (*nevòl'nyj beglèc*) di Roma e il poeta, come tanti altri visitatori prima di lui, non sa sottrarsi alla supersti-

zione popolare e getta dietro le spalle la monetina nella vasca, pregando di poter ritornare. Si ripresenta qui il tema del pellegrino, del "romeo", questa volta "felice", perché dopo tanto errare ha potuto deporre il suo fardello dinanzi all'altare del Pescatore, con una solenne conversione al cattolicesimo secondo l'antica formula basiliana.

Fra i sonetti "equorei" ve n'è ancora uno, il settimo, intitolato *Valle Giulia*, in cui predominano le impressioni dell'autunno che invita a godere delle sue porpore, detti "cenci regali". Qui, tra le rocce e i muschi del ninfeo, il poeta scorge la statua del medico divino, Esculapio, che pare contemplare il rosso acero, il sontuoso paramento del fogliame, non tocco dai geli e dalle nevi e lo zam-pillo dall'ondeggiante stelo, teso verso un raggio di luce. Beati tutti, canta nella chiusa il poeta, "Asclepio, l'acero, e il cielo e la fontana", che ci guardano con un sorriso sereno, specchiandosi capovolti nella superficie delle acque.

Sembra di riudire il famoso verso di Blok, quando vagando per Pietroburgo enumerava gli oggetti della sua emozione poetica, però su uno sfondo di paesaggio invernale, mentre qui è "l'autunno dorato" – *zolatàja òsen'*, come lo chiamano i russi, - che trionfa coi suoi colori su un ampio orizzonte. Forse in quelle immagini c'è l'eco di un ricordo dei parchi, laghetti, grotte, statue, ninfei in veste autunnale, visitati dal poeta un giorno lontano negli ameni dintorni della capitale russa: da Peterhòf a Pàvlovsk, da Gàtcina a Oranienbàum, al più famoso di tutti, Càrskoe Selò, immortalato nei versi dell'Àchmàtova. Ed è anche probabile che Ivanov conoscesse quelle superbe interpretazioni musicali delle *Fontane di Roma*, che Ottorino Respighi aveva composto pochi anni prima, nel 1916, piene di colore e di ispirata fantasia. Coincidenza casuale tra l'estro del Poeta russo e del Maestro bolognese, che in gioventù era stato alla scuola di Rimskij-Korsakov e aveva dato lezioni alla figlia di Ivanov, Lidija? Non pare davvero, mentre è ben possibile un'affinità d'ispirazione, come quella che idealmente unisce la musa del Nostro al genio gogoliano.

* * *

In chiusura mi pare opportuno ricordare quanto scrive l'ultima amica di Ivanov, Olga Deschartes, sulla singola affezione ch'egli provava per la città, ispiratrice dei suoi *Sonetti romani*:

"Dalla sua casa sul Campidoglio il poeta aveva davanti agli occhi il Palatino, il Foro Romano, il Colosseo, tutta Roma e dietro di essa, da una parte i colli, dall'altra il libero spazio lontano, sin quasi al mare. E di fronte a questa fiabesca monumentalità, davanti alla casa, un giardino idillico, circondato da un muro con adiacente una pergola di vite strettamente imprigionata da fantastici fiori e alberi fruttiferi e musicalmente animato da un'antica fontanina con pesci rossi e intorno delle tartarughe striscianti⁶.

Qui, poco prima della guerra, Ivanov riceveva gli amici russi venuti a Roma, tra cui Dmitrij Merežkovskij con la moglie Zinaida Gippius, che parlò della visita al poeta, descrivendo il suo rifugio fiabesco in quella casa "sulla rocca capitolina".

Ivanov visse là quattro anni e dovette lasciarla quando, per ordine di Mussolini, la stradetta con le piccole case venne sacrificata per fare luogo a un belvedere per i turisti. Il programma però non si realizzò, perché dopo le demolizioni venne alla luce

"una parte di quella Via Sacra per la quale, attraverso il Foro, passavano le processioni trionfali al tempio di Giove e risultò che sotto 'il giardinetto bisbigliante' la Via Sacra formava una ripida curva, cominciando a salire sul Campidoglio al solenne santuario di Roma antica"⁷.

Colpito da questa scoperta, che lo riportava indietro a un remoto passato, Ivanov nel 1937 si sentì ispirato a scrivere i versi di *Starosèl'e* (L'abitazione di un tempo), che riunì poi, sotto il titolo di *Via Sacra*, ad altra poesia composta nel 1944; esse costituiscono

⁶ Cit. da LO GATTO, *Russi in Italia*, cit. pp. 282-283.

⁷ *Ibidem*, p. 283.

come un prologo al *Diario* di cui già si è detto; eccone dei brani:

Giardino bisbigliante ed oltre lungi,
le tue nude reliquie, o Roma! In esso
sono accanto alle rose, il lauro e il fico
ed in pesanti grappoli la vite.

E a un tratto ammutoliscono... i picconi
demoliscono la casa sulla roccia
del Campidoglio e scure e zappa insieme
devastano il giardino bisbigliante.

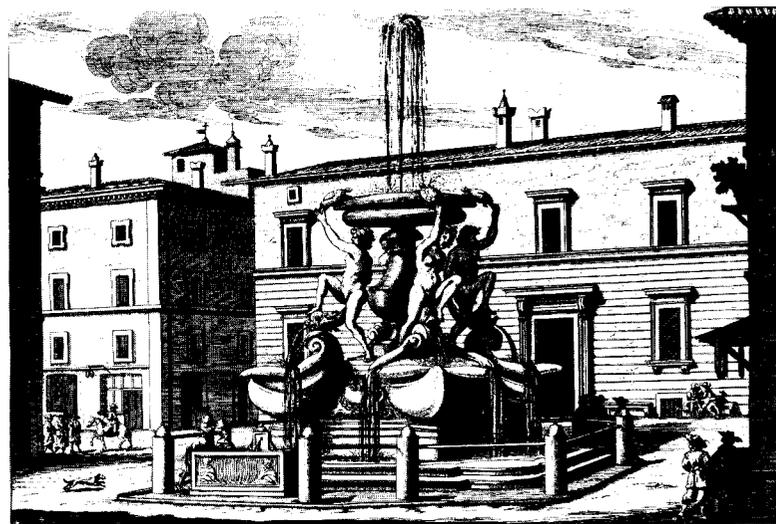
E di sotto al giardino si rivelano
le tue nude reliquie, o Roma! Qui
corse il cocchio del reggitor del mondo
sul colle al tempio del tonante Giove.

E consacrerò l'Augure la via
del Quirite di selci lastricata...
Entra nell'immortale cimitero,
focolare distrutto della Musa!
(Traduzione di E. Lo Gatto)

Negli ultimi anni di vita il poeta visse sull'Aventino, non lontano dall'antica basilica parrocchiale di San Saba, santo della Cappadocia del VI secolo, venerato anche dai Russi sotto il nome di "Saba il Benedetto"⁸.

Ornati di colonne, i templi e le antiche basiliche romane erano per Ivanov i simboli viventi della bimillennaria storia della Cristianità. Come spiegava il poeta in una lettera a un amico,

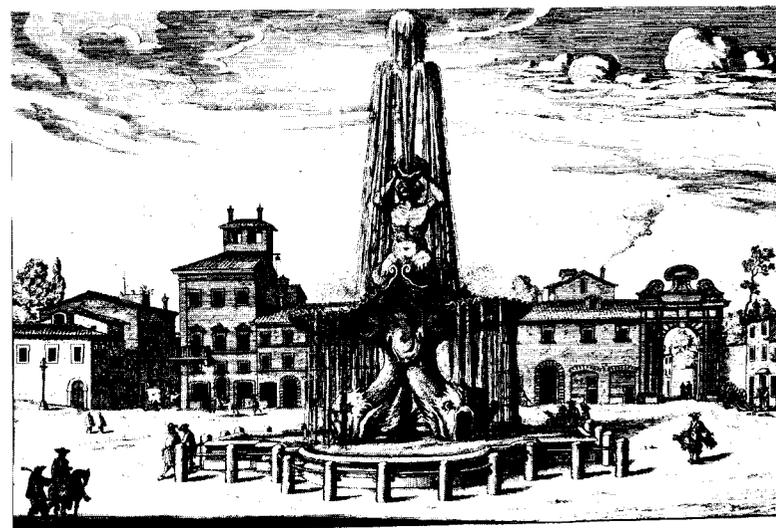
⁸ Già alla fine del VI secolo la basilica venne attribuita da Papa Gregorio Magno ai monaci siriano-palestinesi, originari del monastero di San Saba sulla Collina dei Cedri, in Giudea. La chiesa, attualmente di proprietà del Collegio Germanico, possiede dei rari affreschi dell'VIII secolo (vedi ARCHIMANDRIT DIONISIJ, *Sputnik russkogo pravoslavnogo bogomol'ca v Rime* (Guida del pellegrino russo ortodosso a Roma), Ed. Chiesa russo-ortodossa in Roma 1999, p. 99.



FONTANA SV LA PIAZZA DE SS. MATTEI
nel Rione di S. Angelo Architet. di Giacomo della Porta

coll. Baldi del 17. sec.

coll. Raff. le stampa in Roma alla Pace di Pio del 5. Princ. 23



FONTANA DEL SIG. PRINCIPE DI PALLESTRINA

sulla Piazza Barberini, all'incirca del Quirinale in Via Felce, nel Rione di Trionfo, Architet. del Cav. Gio. Lorenzo Bernini

coll. Baldi del 17. sec.

coll. Raff. le stampa in Roma alla Pace di Pio del 5. Princ. 25

“da simili luoghi di Roma la secolare vita della Chiesa si presenta in lunghi, lunghi cortei simili a una processione, nella quale avanzano, dagli inizi e fino ad oggi, i primi testimoni del Cristo”⁹.

Scomparso ottantatreenne nel 1949, Ivanov è sepolto nel cimitero del Testaccio, presso la Piramide Cestia, ai piedi dell’Aventino, dove riposano altri illustri Russi morti a Roma. Nel suo appartamento ancora si conservano l’archivio e la biblioteca e dal 1981 opera la Società internazionale di ricerca “Convivium”, che si occupa della pubblicazione delle opere del poeta e favorisce il dialogo tra la tradizione spirituale europea e quella orientale.

PIERO CAZZOLA



⁹ Cit. in SHISHKIN, *artic. cit.*, p. 194.

Roma l'altro ieri

Piccolo vademecum di vita quotidiana

Lo insegnano i sensi, il cuore e anche le grammatiche: il passato prossimo non è veramente passato. Niente a che fare con il passato remoto, suo lugubre fratello, senza più legami col presente e, infatti, usato perlopiù nei necrologi. Il passato prossimo invece i suoi legami col presente li ha, eccome. Riguarda cose di ieri, dell'altro ieri, cose che molti di noi ricordano e che negli altri, quelli che non possono ricordare perché non c'erano ancora, riescono a suscitare un'eco, a smuovere un'emozione. Roma cinquanta, quaranta, trent'anni fa. Niente Giulio Cesare, Cola di Rienzo, Pio IX. No a lucerne, bighe, umanisti, zuavi, garibaldini, sediaristi, boia. Sì ai primi comizi, ai taxi verdi e neri, ai cinemini e arene scomparsi, ai primi bar all'americana, ai gagà, alle gagarelle, alle cassiere cotonate ecc. ecc. E in mezzo a quest'eccezione sta una cosa molto importante: tutta la nostra vita.

BERE

Un gustoso espresso va preso da Buscaglione a via di Propaganda: raffinata torrefazione, bei mobili in legno, tanti scomparti con tutti i tipi di caffè in vista, commessi con lo zinale grigio, buon odore di tostato, anziana e austera signora che fa funzionare la cassa dal garbato e rassicurante campanello. Da Buscaglione, d'estate, il caffè caldo diventa, per magia, caffè freddo davanti ai tuoi occhi: il liquido viene versato in un apparecchio con serpentine ghiacciate: ne esce allora un buonissimo infuso freddo che ne conserva intatto l'aroma.

I frappè si trovano anche al bar Pascucci di via Torre Argentina. Ottimo quello con l'amarena; lo chiamano il “Monte Rosa”. Ottimi anche quelli con nomi strani, buffi, condensato di alimenti e parole: il “Pescovo” e il “Banalatte”.

Un aperitivo alla “Quirinetta”. È il bar del Teatro Quirino. Bazzicato da molti attori; quando provano ci si può incontrare Paola Borboni, Luigi Cimara, Renzo Ricci ed Eva Magni, i sempre elegantissimi Giuseppe Porelli e Franco Scandurra. Poi qualche giornalista, di quelli che lavorano nel vicino Palazzo Sciarra, sede delle redazioni de “Il Giornale d’Italia” e de “Il Risorgimento Liberale”: Goffredo Bellonci, Manlio Lupinacci coi due bassotti al guinzaglio, Carlo Mazzarella con la fissazione di partire per Salisburgo, Ennio Flaiano con l’eterna sigaretta, avvolto in una nuvola di fumo.

E gli artisti dove vanno? Nei caffè, bar, osterie delle strade comprese fra piazza di Spagna e piazza del Popolo, zona che da secoli è il quartiere della scapigliatura, dell’anticonformismo, del genio e sregolatezza: i locali si trovano prevalentemente al Babuino e a via Margutta. Inutile andarci la mattina perché i pittori, gli scultori, gli scrittori, gli jazzisti hanno fatto le ore piccole impegnati in accalorati battibecchi, appassionate polemiche sui “movimenti”, “manifesti”, “tendenze” artistiche e, anche, in interminabili bevute. Ci troviamo, prima di mezzogiorno, solamente alcuni decoratori, corniciari, imballatori, paciosi artigiani che prendono il caffè al vetro, prima di iniziare il lavoro nelle botteghe lì vicino. I locali incominciano a riempirsi verso le sei del pomeriggio diventando poi affollatissimi soltanto la sera. Spalle a piazza di Spagna, sul marciapiede a sinistra del Babuino, andando verso il Popolo c’è il “Baretto”, mitica tana dei “maledetti”. Gli artisti più artisti, quelli più sfacciatamente vestiti da artisti, sfoggiano il nero, occhiaie, espressioni sofferenti, voci roche; ostentate patetiche macchiette di Juliette Gréco e di Boris Vian, riconosciuti simboli dell’esistenzialismo parigino tanto di moda.

Il “Baretto” è anche un posto dove si ritrova una clientela un po’ malavitosa e ambigua che non ha niente a che vedere con l’arte vera o fasulla che sia: piccoli e grandi taglieggiatori, frequentatori di bische clandestine, borsaioli, strozzini, prostitute e loro protettori, gente ricercata dalla Questura. Il miscuglio delle due faune produ-

ce un’atmosfera che trasmette un improvviso brivido di trasgressione.

Più tranquilla l’aria che c’è da “Notegen”, sempre al Babuino, sempre *rive gauche*, poco prima di piazza del Popolo. “Notegen” è più caffè che bar: anzi addirittura nasce come drogheria e ne conserva in parte l’originaria struttura: (nel sottosuolo, tanti anni fa, c’era una fabbrica di marmellate ricercatissime dai ghiottoni raffinati). Nella sala, scaffalature con salse esotiche, spezie rare, primizie di paesi lontani, una gran quantità di bottiglie di whisky e di liquori di ogni genere. Gli artisti qui sono più quieti, sono degli intellettuali che per ore e ore conversano, tramano, discutono, polemizzano. È quasi un salotto, frivolo, arguto e ciarliero, non solo di pittori, scultori e modelle ma anche di scrittori, critici, giornalisti, cinematografari, musicisti, politici vogliosi di apparire ed emergere. Il *juke box* non suona dischi di Nilla Pizzi o del Duo Fasano ma invece, cosa rara, riproduce, a giusto livello sonoro, brani di musica sinfonica, *cool jazz*, Edith Piaf e Georges Brassens. “Notegen” è insomma una versione leggermente spregiudicata del Caffè Greco e di quella che un tempo fu la Terza Saletta d’Aragno, caffè d’incontro più autorevoli e paludati.

MANGIARE

A via della Croce ci sono due trattorie molto frequentate e molto alla moda: “Cesaretto” e “Otello”.

Cesaretto, ovvero la “fiaschetteria Beltramme”, resisterà alla chiusura, per l’apertura di qualche più redditizio negozio, in virtù di un decreto ministeriale sulla tutela delle cose d’interesse artistico e storico. Sì, perché da sempre, dalla fine dell’Ottocento, è il posto dove vanno a mangiare le persone dell’ambiente culturale, giornalistico e politico non solo romano ma anche italiano e straniero. Il locale è piccolo, semplice, garbatamente sciatto: “Un buchetto” – dicono – “le tovaglie sono di carta, siedi dove ti capita, alla prima sedia libera, e ti metti seduto anche in qualche tavolo già occupato da altri”. Ma tutti si conoscono o mostrano di conoscersi.

Conversazioni e discussioni fra un tavolo e l'altro. Banco di mescolta, credenze, l'orcio per l'olio; alle pareti, per certificare la provenienza regionale di Beltramme Moscardini, sono appesi numerosi fiaschi toscani impagliati; sono esposti anche alcuni disegni, schizzi, caricature e composizioni poetiche di clienti celebri che danno il tono alla trattoria. Un po' come da Bagutta, a Milano, ma in un'atmosfera di finto-povero che non disturba troppo. E si mangia bene. I prezzi poi sono anche onesti.

L'altro posto di via della Croce per andare a mangiare è "Otello", il cui nome è meglio definito con l'aggiunta del pacioso "alla concordia", quindi "Otello alla Concordia": tutto un rassicurante programma. Già la strada in cui si trova è una delle più vive e movimentate di Roma; via della Croce è un succedersi di negozi alimentari con una ricchissima e varia gastronomia in vetrina: un ottimo aperitivo per chi si reca a mangiare. Figurarsi se poi lì, da Otello, si trovano, come promesso, concordia, pace, armonia. Sì, la promessa è rispettata: il clima è sereno e giovanile, pieno di speranze, i clienti sono attori e attrici, sceneggiatori, registi, quasi tutti non romani e per la maggior parte alle prime armi; conversazioni su provini, su film che non si faranno mai, su progetti di spettacoli spettacolosi. Mangiano comunque serenamente. Non hanno una lira. Con la concordia di Otello pagheranno a fine mese. Durante le Feste, tornati nelle loro città di provincia, sentenzieranno nei locali Circoli del Cinema.

Prima di entrare o appena usciti da "Otello" sarà bene scrutare se c'è la "macellaretta", ritenuta la più bella donna di Roma; sta alla cassa di una vendita di "carni bovine", proprio lì di fronte. Si chiama Noemi ed è prossima sposa del felice proprietario della macelleria in cui lavora.

Per respirare un po' di aria turistico-internazionale-mondana bisognerà andare invece a via Veneto, a pranzo al *Café de Paris*. Piatti stranieri sul lunghissimo bancone gremito di vivande calde e fredde, ma anche gastronomia nazionale con ottimi vini. Una particolare clientela si avvicenda nel locale: funzionari della vicina

ambasciata americana, equivoci fannulloni che bazzicano via Veneto, spioni, turisti che escono dai grandi alberghi circostanti. Siamo nella *City* romana (una *City* un po' speciale, odorosa di pane fresco del forno Palombi): via vai di impiegati di banca, di agenzie di viaggio e di linee aeree. Tutti mangiano e conversano rapidamente, all'anglosassone: hanno fretta, devono riprendere il lavoro, non è un pranzo il loro, è uno "spuntino". Il *Café de Paris* è lo *snack* più importante di Roma, proprio il migliore per le capacità e le doti organizzative di Victor, Vittorio Tombolini che lo ha caparbiamente voluto così. Notissimo *barman*, per tre volte campione del mondo della categoria, già proprietario del famoso *Victor bar* (diventato poi il Club 84) e del *Sans-souci*, primi templi in cui si è officiato, a Roma, il rito del cocktail. Ora, al posto del vecchio Caffè Excelsior, ha aperto il *Café de Paris*, ispirato appunto alle *terrasses* parigine. Victor, conosce tutto e tutti della società mondana e notturna di Roma: è informato come un'agenzia di stampa. Il suo stemma è un galletto. niente a che vedere però con la Repubblica francese; te lo spiega lui il significato: il suo primo primitivo e prediletto lavoro è quello di *barman*; il *barman* fa il *cocktail*, parola inglese composta da *cock*, gallo, e *tail*, coda. Da qui il marchio, depositato, di Victor.

Da "Meo Patacca" si trova raccolto il più completo trovarobato del folklore di Roma. Questo posto, sotto le ingannevoli sembianze di ristorante, rappresenta il più perfetto museo del kitsch romanesco (genere "Roma dell'Ottocento", sottospecie "Roma che nun c'è più"). Mangiare bene o male, qui, non è importante: essenziale è che il cliente-turista-visitatore s'immerga nella ricostruzione di un ambiente che fu, abbandonandovisi. Poi si penserà al mangiare, programmaticamente in subordine. Questi gli intendimenti del mezzo pellerossa canadese, ex studente di canto al Conservatorio del Manitoba, Remington Olmsted e di sua moglie Diana Varè, valente amazzone e figlia di Gabriele Varè, autore del piacevole libro *Il diplomatico sorridente*. Sono loro due che hanno creato "Meo Patacca": un'iniziativa per gli stranieri a Roma in cerca di

colore e calore locale. Il nome, ovviamente, trae origine dalla maschera epico-teatrale del popolano trasteverino manesco e fanfarone, ma di buon cuore: si adatta, non per niente, alle caratteristiche del posto. Questo si trova a piazza dei Mercanti, a Trastevere che, guarda un po', è il più romano dei rioni e più si presta, quindi, a operazioni di questo tipo. Prima di entrarci, già si scorgono, all'aperto, i materiali scenici predisposti per la rievocazione: un carretto a vino, molte botti, diverse ruote di carro, una foresta di piante e arbusti in vaso, incongrua a Trastevere ma funzionale al guardamacchine che vi si aggira travestito da brigante col "trombone" a tracolla. L'attraente quadro è al suo meglio di sera: niente neon ma fiaccole, fuochi e focaracci. "Meo Patacca" funge da antica locanda di Posta e l'insegna dice: "Se magna, se beve... ar cambio der cavallo". L'interno è illuminato da una luce traballante ma rigorosamente d'epoca proveniente da "padelle" ad olio; poi, com'è giusto, ecco camerieri, cuochi, sguatter, guardarobiere, tutti in costume da romani dell'Ottocento. Una brigantessa legge la mano, un nanetto dà i numeri al lotto, un venditore di corni di falso corallo magnifica la sua merce con la frase "So' la pace de casa". Attrezzi di cucina appesi al muro: forchettoni, colabrodo, scolapasta, padelle, setacci, ramaioli, pentole e tegami; le trecce di aglio e cipolle e i cestini di noci e nocchie sono di rigore. Tavoloni, tovagliacche, candele con abbondanti smoccolature. Gigantografie giganti di stampe dell'immane Pinelli: saltarelli, briganti, minenti, ottobrate, carnevali, liti fra popolane, puncicate davanti alle Madonnelle. Poi modellini di primissime navi a vapore e fotografie del porto di Ripa Grande, che stava lì vicino, tutto stipato di battelli. E ancora l'inevitabile baccano prodotto da uomini e donne di ogni età nei ruoli di stornellatori a squarciagola (repertorio romanesco, antico e moderno con frequente sconfinamento di canzoni napoletane). Smisurati, coloratissimi *menu*, che i turisti, al ritorno dal viaggio in Italia useranno come *poster* nelle loro cucine come attestazione e ricordo di un'indimenticabile cena romana.

"Anvédi questo! Nun s'aregge in piedi. Ma quanti giorni so' che

nun magni? Mettete a sede là, morto de fame, che quando me va, te porto da magnà. Fa pure rima: che paraculo che so' io ! Zitto e bono!" Con accoglienze di questo genere il forestiero che per assurda curiosità vorrà affrontare una serata da "Cencio", famigerata trattoria a vicolo del Cinque, nel solito pittoresco Trastevere, potrà assistere, se proprio ci tiene, alla più degradante messa in scena di una Roma da barzelletta, una Roma trucida scortese villana. Più che assistervi potrà, anzi dovrà, partecipare a una specie di *happening* sado-maso con padroni camerieri cuochieri che insultano dileggiano deridono clienti imbarazzati divertiti estasiati. È la fiera dei "mortacci", la girandola dei "chissene", l'orgia dei "vaffa". Che divertimento. Mangiato alla meno peggio, chiesto timidamente il conto (c'è nell'aria la minaccia "Quanno ve lo porto so' cazzi vostri") il cliente si avvia all'uscita tra un coro finale di lazzi e pernacchie. Il romano che lo ha accompagnato (mai un vero romano metterebbe piede nel locale di sua spontanea volontà) si vergogna come un ladro, il forestiero molto di meno. In fondo si è divertito, anche perché non ha afferrato bene tutte le espressioni idiomatiche. Si sente, è stato protagonista di una serata diversa, schietta, genuina, romanesca.

Dopo il museo del folklore, dopo il museo dell'orrore, finalmente andiamo a mangiare: ancora a Trastevere. Sì, ma quello vero. Qualche dubbio sulla finestra della Fornarina (ma da una finestra si sarà pure affacciata), nessuno invece sulla bella Porta Settimiana. Autentico ambiente familiare, autenticissimo pergolato di pizzutello bianco nel grazioso cortiletto. Sono le caratteristiche di "Romolo", Romolo Casali che con moglie e figli dirige, e con successo, l'andamento dell'antica trattoria. Ma la fondamentale particolarità di questo locale, la cosa principale, sta nella genuinità della sua cucina romana: abbacchio e capretto; spaghetti alla gricia; saltimbocca, piselli al prosciutto, mozzarella in carrozza, coda alla vaccinara, trippa con mentuccia, spezzatino di pollo, carciofi lessi, ciriole con piselli.

Negli anni '30, prima della guerra, da "Romolo", allora poco più di un'osteria, andavano clienti illustri: gli Accademici d'Italia, la cui

sede era alla Farnesina, nella contigua via della Lungara. Marconi, Fermi, Pirandello, Marinetti, Mascagni e altri si facevano delle ricche magnate. Poi, per qualche anno, "Romolo" è stato anche luogo di garbate manifestazioni culturali. Per esempio la "Scoperta dell'America" di Pascarella adattata ai burattini di Maria Signorelli (che abitava lì vicino, a via Corsini), biglietto d'invito disegnato da Arnoldo Ciarrocchi, regia di Lina Wertmuller, è stata rappresentata con grande successo per gli affezionati clienti-spettatori. Un'altra buona idea: "Pittori a braccio", un premio a chi, nello spazio di due ore, dipingeva il più bel paesaggio di Roma: alla prima competizione aveva vinto una "Piazza Navona" di Achille Sdruscia. "Romolo" ha avuto persino un suo periodico di cultura romanese, "Ponte Sisto", e la sua Galleria d'Arte personale, la "Fornarina". Tutto questo senza sbracciarsi, sommessamente, adeguandosi allo spirito dell'affettuosa lapide dedicata a Trilussa che, ammiratissimo, frequentava assiduamente questo piacevole e tranquillo locale. Dove poi, e non fa male, si mangia bene.

PECCARE DI GOLLA

Le bombe col dirigibile: da scegliere tra alcune particolari pasticcerie a via della Cuccagna, a Cola di Rienzo, alla Maddalena o, d'estate, a Ostia. Nella cucina vengono fritte le bombe che sono poi messe dentro un contenitore metallico vagamente somigliante ad un dirigibile agganciato ad un filo aereo che lo trasporta in sala; giunto sopra il bancone si apre la pancia del dirigibile e avviene un festoso e allegro bombardamento. Le bombe cadono su di un ampio recipiente, colmo di zucchero; il pasticciere, cappello da cuoco in testa, con abili mani le avvolge da ogni parte e le serve, tutto sorridente, agli sbalorditi clienti.

"Bevilacqua" è la più lussuosa salsamentaria della Capitale. Non è davvero il pizzicarolo, il pizzicagnolo o il norcino che siamo abituati a vedere a Roma. Prima di tutto "Bevilacqua" si trova nella borghese via Nazionale, proprio davanti al Palazzo delle Esposizioni. All'interno, qui non troviamo le pur belle vasche di

marmo per tenere il baccalà a mollo; non c'è la porchetta in mostra dentro una sdrucita retina di protezione; qui è come stare da Bulgari: un *parquet* ludicissimo, una sfarzosa scenografia da operetta con la presenza sovrastante di lampadari che ricordano quelli della metropolitana di Mosca. Qui soltanto si può acquistare un vassoio di affettati misti di inimmaginabile varietà: non si pensi al solito assortimento di risaputi prosciutti salami bresaole mortadelle wurstel eccetera ma a un ikebana di insaccati, i più ricercati e sofisticati, dai nomi sconosciuti e misteriosi, forse inventati dai fantasiosi commessi: la nocetta; il salame di patate; i coglioni di mulo; il cappello del prete; il nicchio. Per tutta la vita te li ricorderai quei nomi. E quello che hai pagato. Anche quando avrai dimenticato quei sapori.

I polli arrosto, quelli speciali, quelli ricercati dai raffinati intenditori, si comprano da "Canepa", a via delle Terme. Molti acquirenti, specialmente la domenica. Il pollo, nutrimento abituale nelle campagne, è il piatto forte e richiesto dai romani straccittadini. È normale fare la fila, una fila lunghissima, di quelle organizzate con i numeri di precedenza.

E i supplì della "Rosetta" al Pantheon sono i più buoni di Roma: grandissimi, oblungi, ripieni di fegatini. Sarebbe meglio mangiar-seli lì, belli caldi, con la mozzarella che fila, giustificando il loro nome di "supplì al telefono".

Poi un'autentica ghiottoneria: i grandi vasi di vetro pieni di carciofini sott'olio: verdi geometrie di piccoli vegetali, allineati l'uno vicino all'altro come un'immagine di caleidoscopio fissata nel momento più bello. E i migliori carciofini a Roma, noti in tutta Italia, si trovano al buffet-ristorante "Valiani", alla stazione Termini. È un celebre locale con una ricca scelta di piatti internazionali e dall'inappuntabile servizio; ma la sua specialità sono questi carciofini al punto che il proprietario, il cav. Angiolo Valiani, è conosciuto come il "re dei carciofini all'olio". Data la nomea e il successo della familiare specialità dicono che al figlio di Valiani sia stato imposto il nome "Carciofino". O è un soprannome? Parrebbe.

Comunque tutti, parenti amici e conoscenti, lo chiamano così.

Voglia di “mela stregata”, quel frutto caramellato che brilla nei ricordi dell’infanzia. Dove trovarla? Forse da “Biancaneve”, bar pasticceria a ponte Vittorio, prima di attraversare il Tevere per andare a S. Pietro. Luogo di ritrovo per gli studenti del vicino liceo Virgilio e sala da tè domenicale per innamorati che non sanno dove andare. Il locale si richiama alle favole dei fratelli Grimm ma è preponderante il gusto del film di Walt Disney; nell’interno un affresco sulla parete di fondo riproduce i personaggi della storia di Biancaneve tra uccellini in volo, timidi animaletti del bosco, foglie rigogliose, simpatici e buffi nani. Ai vetri che danno sul lungotevere, caratteri pseudo-gotici con la dicitura “Biancaneve – la mela stregata”. Fuori, invece, c’è Roma e si vede, con evidente contrasto, l’Ospedale di S. Spirito, Castel S. Angelo e i gruppi allegorici in travertino del ponte Vittorio Emanuele II. Un pasticcio tremendo. Era comunque fatale che qui dentro, in questa ingenua patetica e un po’ forzata atmosfera da fiaba, un dolce in vendita venisse chiamato “mela stregata”. Ahimé, in realtà si tratta di un gelato, a forma di mela, rivestito da una dura cortecchia di cioccolato, sicuramente intrasportabile; bisogna mangiarlo subito se no si squaglia. Pazienza. Ormai è chiaro che c’è stata una sovrapposizione mnemonica e che il favoloso frutto, tanto desiderato nei ricordi, è quello che si trova in tutte le bancarelle di piazza Navona, tra Natale e la Befana.

TIRARE TARDI

A Roma si cena tardi ma, incredibilmente, ci si alza presto. Così il dopocena, almeno per la gente comune, dura poco: dalle nove e mezzo – dieci a non molto oltre la mezzanotte. Eppure, quelle poche ore sono piacevolissime, specialmente se passate all’aperto, come si fa dalla tarda primavera al mezzo autunno. Piazze, strade e giardini sono pieni di gente, tutta fuori di casa, dopo aver cenato, prima di andare a letto. L’Esedra è una delle piazze che più si prestano ad accogliere questa massa di romani sazi e spensierati: le mastodontiche ombre delle Terme di Diocleziano e di S. Maria

degli Angeli sullo sfondo, le insegne al neon violetto della CIT, la possibilità di sedersi sul bordo dell’enorme fontana con gli alti zampilli, l’ascolto, gradito e gratuito, delle musiche che vengono dal Caffè all’aperto sotto quei portici un po’ subalpini ma che la fanno apparire come piazza degna di una capitale. Il ceto medio impiegatizio, la piccola borghesia, i modesti commercianti, i malinconici militari di stanza a Roma, seggono a quel Caffè, il “Grande Italia”: è il loro dopocena, breve, ma intenso, molto vissuto, molto interessante. Si delineano programmi per i giorni futuri, si spettegola su fatti accaduti, s’imbastiscono accordi su astrusi e improbabili progetti. Si cazzeggia, come si è sempre fatto in tutti i caffè. Ma soprattutto, qui, si occhieggia con la speranza di far nascere attesi fidanzamenti fra le figlie, signorine da marito, e i giovanotti, in cerca di moglie. Sguardi assassini partono e arrivano con la complicità di appassionate canzoni napoletane e illusori valzer viennesi. Molte limonate, aranciate, cedrate, coppe gelate al pistacchio. Chinotti. Ma quelli che godono di più, quelli che applaudono più calorosamente sono forse i passanti, i curiosi, i poveracci che non hanno consumato e se ne stanno fuori dal recinto del Caffè “Grande Italia”.

Per quelli che possono è tutt’altra cosa. Il dopocena, per loro, comincia più tardi e, senza interruzioni, diventa notte. Si svolge, per la maggior parte nei mesi rigidi e al chiuso perché nelle belle stagioni chi può va in villeggiatura, all’aperto, al mare, in montagna, fa viaggi all’estero: molto più divertente e senz’altro più nuovo che lo stare a Roma a Villa Borghese o a Ostia a morire di caldo. È nel chiuso dei circoli e delle associazioni che si svolge quindi la vita mondana e notturna della città: ritrovi senza dubbio eleganti ed accoglienti anche se, talvolta, ingannevoli perché possono essere copertura per il gioco d’azzardo che a Roma ha sempre proliferato. Retate della Buonc Costume nella notte con ampi e impietosi resoconti nella cronaca nera del giorno dopo letti con la preoccupazione di trovarci il nome di qualche amico coinvolto nello spiacevole accaduto: meglio evitarne la frequentazione.

Il *bal tabarin* a Roma non ha mai attaccato; bastavano, almeno per un ristrettissimo ceto, la "Sala Pichetti" e per la gran massa popolare, il giovedì e la domenica pomeriggio, qualche scalcinato Salone da ballo al Salario, a S. Giovanni e in Prati dove regnavano i sempre affollati "Giannini" a piazza Adriana e "Bruscolotti" a via Paolo Emilio. Al *bal tabarin* poi non è che ci si andava per ballare: lì c'erano le donne, le *entraîneuses*, i *viveurs*, *champagne* e cocaina, peccato e perdizione, i nottambuli, "Gastone", "Vipera", "Balocchi e profumi", "Lo scettico blu", simboli e figure che l'immaginario collettivo aveva fatto nascere in quel mondo. Chi frequentava con una qualche assiduità il *tabarin* rischiava di essere additato come una macchietta. Nessuno a Roma prendeva molto sul serio quell'ambiente vizioso e dannato. E, più prosaicamente, si sapeva che andarci costava un sacco di soldi.

Anche quando il francesizzante *bal tabarin* si è trasformato nell'anglosassone *night club* il discorso sui locali notturni, a Roma, non è cambiato. Poche differenze e in peggio. La clientela a quel punto è diventata più torva: la maggior parte è costituita da stranieri (non manca mai, chissà perché, un nutrito gruppo di equivoci e misteriosi libanesi o mediorientali) e da piccoli e medi affaristi italiani, insinuanti e ostentatamente goderecci, carichi di soldi avuti chissà come. Qualche pugile in auge, alcuni calciatori della "Roma" e della "Lazio" scappati dal ritiro delle squadre, uno o due divetti di fotoromanzi: tutti pronti a farsi spolpare dalle avide *entraîneuses* che gli fanno compagnia costringendoli a bere numerose coppe o addirittura bottiglie di cattivo spumante. Le tenaci donne avranno una percentuale sul consumo da loro procurato; nel gergo della malavita "vanno a tappo". Sì, d'accordo, "a tappo" ma bravissime anche perché ogni sera, ripetendo un logoro canovaccio, riescono a convincere il primo sconosciuto cliente che timidamente o no chiede compagnia di essersi innamorate di lui. Bisogna poi aggiungere che al *night club* non mancano mai i numeri di varietà, le cosiddette attrazioni: prestigiatori, danzatori spagnoli, *gigolò* e *apaches* con le loro vittime, balletti di marinarette e di contadinelle, *streap-teases* di damine del Settecento.

Lo spettacolo genera angoscia, immancabilmente. Tutto sommato, meglio non andarci.

C'è stata poi anche la moda del *night* "pulito": niente più l'equivoca presenza delle *entraîneuses*, soppressi gli spettacoli d'intrattenimento, scomparso lo spumante, selezionata la clientela all'ingresso. Sempre ore piccole, molto whisky, gin, Alexander, intimità col barman, ragazze di *college*, figlie di diplomatici a Roma, *jeunesse dorée* capitolina proveniente dal Golf dell'Acqua Santa e dal Concorso Ippico, qualche *play boy* con smaglianti attrici straniere che lavorano a Cinecittà. Il primo locale notturno di questo tipo è la "Quirinetta", nel sotterraneo del Teatro "Quirino" e del Caffè omonimo: tutto rosa e salmone, stile e arredo di Marcello Piacentini che ha anche restaurato la Sala teatrale sovrastante. La notte si balla, con orchestra e voce, molto confidenziale, di Bruno Quirinetta che ha preso come pseudonimo il nome del ritrovo.

L'"Open Gate" che sta in via S. Nicola da Tolentino, non è un *night club*, è di più: addirittura un Circolo per le relazioni internazionali, arredato con molto gusto da Andrea Busiri Vici, nel vasto sotterraneo del Cinema Fiamma. Nel circolo, ci mancherebbe altro, c'è anche un *night club*, ma non è tutto. Le intenzioni sono di costituire un rispettabile punto d'incontro tra persone appartenenti ad un ambiente molto "bene", farne un posto elegante dove poter bere qualcosa, ballare, ma anche conversare, mangiare nel grande *restaurant* a pranzo e a cena (ma lì, sbagliando, preferiscono dire "colazione" e "pranzo"); assistere a spettacoli teatrali e cinematografici (film, s'intende, in lingua originale, prima che passino per il vituperato e popolare doppiaggio: vuoi mettere, la voce vera di Laurence Olivier?). Inoltre si organizzano feste *ad hoc* come balli *en tête* e si programmano varie attività di divulgazione cultural-salottiera. Entusiasmo per la rivista musicale "Il bel Tevere blu" che ha visto in scena goffi rampolli e impacciate rampolle dell'aristocrazia romana; successo per il "David di Donatello", premio annuale al miglior film proiettato nell'anno; curiosità per la ricostruzione di processi celebri a regine belle e sfortunate come Maria Antonietta e Maria Stuarda. I

soci dell'“Open Gate”, inutile dirlo, sono il Corpo Diplomatico presso la Repubblica e la Santa Sede, l'aristocrazia romana, qualche politico accettato dopo una dura selezione, professionisti di gran nome, accademici universitari, industriali affermati. Quote sociali salatissime, ospiti tollerati. Si mangia “internazionale” come negli *hotels*, così così. Ammissioni, regolamenti, comportamenti fra il circolo della Caccia e il Rotary.

LUIGI CECCARELLI



La mancata realizzazione della “Gloria” del Bernini

In occasione della ricorrenza del IV centenario della nascita di Gian Lorenzo Bernini, si sono tenute a Roma numerose, interessanti manifestazioni celebrative (protrattesi anche nell'anno in corso) intese a rievocarne l'importanza e il ruolo di autentico protagonista, nel panorama artistico della Roma dei Seicento.

Mostre, conferenze, incontri culturali, non hanno mancato ancora una volta di evidenziarne la grandezza e di sottolineare, in pari tempo, la modernità di certe sue ardite concezioni, ma soprattutto l'incommensurabilità della sua potenza creatrice.

Resta quindi assai arduo – per non dire impossibile – di fronte a tanta congerie di idee, di valutazioni, di critica, che ne hanno esaminato gli aspetti più svariati, cercare di presentare o di aggiungere qualche cosa di “nuovo” che già non sia stato rivelato.

Tuttavia è altrettanto vero che quando ci si pone di fronte alla vita e alle opere di certi geni che hanno illuminato il cammino dell'umanità (Dante, Michelangelo, Beethoven, tanto per fare degli esempi) ci sembra che in rapporto all'elevatezza del loro sentire, non se ne sia mai detto o trattato abbastanza e che sempre qualche cosa resti da scoprire o da cercare di interpretare, magari secondo il proprio gusto o la propria sensibilità.

Per il Bernini è certamente la stessa cosa, appartenendo egli senza dubbio, alla eletta schiera dei “geni” sicché, anche per me, è stato proprio il desiderio di rievocare la genesi di uno dei suoi più grandiosi capolavori – la “Cattedra” e la “Gloria” nella Basilica di San Pietro – ciò che mi ha indotto, attraverso queste brevi note, a ripercorrerne l'itinerario artistico e a ricostruirne, per quanto possibile, la lunga e travagliata storia.

Lo faccio in segno anche di riconoscente omaggio alla memoria di un grande studioso austriaco del Barocco, il professor Kurt

Rossacher (scomparso una decina di anni fa) che mi onorò della sua amicizia e al quale devo, sulla base delle ricerche da lui entusiasticamente compiute, delle sue interpretazioni tradotte in eccellenti saggi, se oggi posso, sia pur in termini ridotti, trattare dell'argomento.

Il Museo barocco di Salisburgo (di cui il Rossacher fu infaticabile animatore e generoso sostenitore perché fosse convenientemente attrezzato e valorizzato) annovera tra i suoi "gioielli" una singolare terracotta ovale rappresentante la Trasfigurazione di Gesù sul Monte Tabor.

È opera del Bernini, perfettamente conservata e che è stata ritrovata a Londra nel 1966, proveniente dalla collezione Frey di Lucerna, cui pervenne – stando anche alle risultanze di Stanislao Frascchetti – direttamente dalla famiglia senese dei conti Chigi-Saracini.

La tematica compositiva mostra, nella morfologia dei corpi e del drappeggio, così come nel ritmo dei movimenti, la raggiunta maturità artistica del Bernini e già questo elemento permette di inquadrare l'opera in un preciso contesto cronologico.

Ad un osservatore frettoloso e superficiale questa terracotta potrebbe anche apparire semplicemente come una fra le tante singolari creazioni berniniane e nulla più.

Viceversa, essa riveste un'eccezionale importanza in quanto si tratta del "modello" ideato dal Bernini per la grandiosa composizione che avrebbe dovuto esser collocata come "Gloria" nel vano ovale della finestra sovrastante la Cattedra.

Come per Michelangelo la mancata realizzazione del sepolcro di Giulio II aveva costituito la tragedia della sua vita, così anche per il Bernini il rifiuto di questa sua sofferta creazione e per giunta la sua sostituzione con altra di un artista di minor rilievo rappresentò una drammatica dolorosa rinuncia di cui non poté mai più darsi pace.

I riferimenti a tale lacerante e angosciosa situazione, così come andava preparandosi, traspaiono principalmente dalle pagine dello



Gianlorenzo Bernini, *La Trasfigurazione*, modello in terracotta, Salzburger Barockmuseum.

Chantelou, il gentiluomo messo a disposizione del Bernini da Luigi XIV, in occasione del suo viaggio e della sua permanenza in Francia, ma non mancano altresì testimonianze costituite da lettere, confidenze ai familiari, dalle quali si ricava tutto il dramma e tutta l'ansia e la preoccupazione dell'artista per non aver concluso i suoi lavori a Roma.

Com'è noto, Luigi XIV aveva insistentemente richiesto ed ottenuto che il Bernini si recasse a Parigi perché desiderava (dopo aver constatato che le sterili polemiche fra i suoi architetti non approdavano a nulla) fosse proprio un grande artista come lui a progettare il Louvre che, al pari di Versailles, avrebbe dovuto tramandare il ricordo della sua gloria e della sua potenza. Avrebbe dovuto inoltre, nello stesso spirito e nello stesso clima scolare anche il "Busto" del Re.

Il Bernini si era chinato "obtorto collo" alla volontà di quanti ve lo avevano sospinto, ma durante la permanenza a Parigi, non mancava occasione – come riferisce lo Chantelou – che l'architetto non pensasse ossessivamente ai lavori lasciati a metà a Roma, aggiungendo che se pensava all'alto compito che doveva assolvervi, gli veniva da piangere!

Lo stesso soggiorno a Parigi gli appariva insopportabile e non ne faceva mistero: si sentiva soffocare per mancanza di sole e per l'atmosfera grigia della città di cui detestava le architetture gotiche che gli facevano l'effetto di pettini capovolti. Sentiva inoltre ostili i colleghi architetti francesi che vedevano in lui lo "straniero" e per di più estraneo alla visione razionale che essi avevano delle proprie architetture, forse invidiosi della sua impetuosa fantasia che loro mancava.

Perciò, quando ai primi di settembre del 1665 giunse in Francia la notizia che il Papa Alessandro VII era caduto gravemente ammalato, il Bernini se ne mostrò molto addolorato, ma anche assai preoccupato per le conseguenze gravissime che avrebbe comportato per lui e per la sua attività una repentina scomparsa del Pontefice.

Chiese quindi di poter far subito ritorno a Roma dichiarando che era per lui assolutamente necessario ultimare i lavori della Cattedra

che considerava "più importanti di sua moglie e dei suoi figli".

Ma tutto fu inutile, per cui a metà mese dovette insistere nuovamente, e questa volta con toni più duri, dicendosi pronto anche a sfidare la prigione e ribadendo l'assoluta inderogabilità dei lavori che aveva in corso, fonte per lui di costante preoccupazione.

Il Re parve voler venire incontro ai desideri del Bernini, ma indispettito per l'ostinazione mostrata dall'artista, non era certo disposto a tollerare che non si rispettassero le sue volontà. Si era preparato quindi ad esternargli tutto il suo sdegno, proprio il giorno in cui avrebbe dovuto posare per il famoso "Busto". Nessun modo migliore per manifestarglielo che ferire l'artista nella sua vanità e nel suo orgoglio. Infatti gli avrebbe detto a chiare note, che tanto zelo nel voler partire a tutti i costi era semplicemente inutile, in quanto aveva appreso con sicurezza che a Roma in quel periodo, era scoppiato "un grosso scandalo" ossia – come oggi si direbbe – che i giochi erano stati fatti senza di lui, per cui mai e poi mai avrebbe realizzato l'opera che tanto gli stava a cuore.

Fortunatamente l'abilità e la diplomazia dello Chantelou riuscirono a dissuadere il Re dal farlo, cosicché, l'artista, ignaro di quanto era accaduto, poté attendere alla celebre scultura con quella passione e quello slancio che metteva in ogni sua composizione. In quell'occasione – sia detto per inciso – restò famosa la sua battuta: "Vostra Maestà può ben mostrare alta la fronte a tutto il mondo", pronunciata quando, tutto preso dal suo lavoro, aveva arditamente sollevato il capo del Re con rapido tocco, ma si era poi accorto che il suo gesto temerario era stato troppo confidenziale.

Finalmente, il 15 ottobre del 1665, generosamente ricompensato dal Re, l'artista riprendeva la via del ritorno, anche se con comprensibile amarezza, dato che i suoi progetti per il Louvre erano stati accantonati, causa non ultima la gelosia dei colleghi architetti francesi e fondamentalmente il cordone della borsa, tenuto ben stretto dal Colbert che considerava troppo dispendiose le fastose architetture ideate dal Bernini. Gli restava, in compenso, l'ardente speranza di raggiungere in tempo Roma con la gioia di tornare pre-

sto al lavoro e ultimare il coronamento della "Gloria" per la famosa Cattedra. Purtroppo non fu così! Durante la sua assenza, o per ragioni di carattere finanziario, o per motivi di occulti maneggi contro l'artista, era stato deciso di scartare il suo progetto e di sostituirlo con la messa in opera di una vetrata con la Colomba dello Spirito Santo simboleggiante, anch'essa, eterna, infallibile Verità. Il tutto era stato poi affidato al pittore decorativo Giorgio Schor.

Per il Bernini fu un colpo durissimo, quasi un'amara beffa del destino. Sotto l'aspetto professionale, gli veniva a mancare imprevedibilmente la possibilità di manifestare ancora una volta le sue straordinarie doti di inventiva tecnica e di creatività; sul piano poi delle sue intime convinzioni, in un contesto più ampio di concezioni politiche e spirituali, gli veniva meno l'opportunità di esaltare attraverso la sua opera grandiosa, non solo la universalità e la potenza della Chiesa cattolica, ma il trionfo del suo magistero. Ne avrebbe dovuto essere espressione immutabile quella "Cattedra" che già rifulgeva, lieve e solenne a un tempo, sullo sfondo dell'abside e che avrebbe trovato la sua luminosa conclusione nella "Trasfigurazione" intesa come "Gloria", attornata da una radiosa schiera di angeli. Non già quindi una vetrata a colori con una semplice Colomba, avrebbe potuto mai competere con una concezione così elevata e solenne!

Quali effetti e quali risultati avrebbe prodotto il mantenimento della creazione originaria, è discorso che ha appassionato studiosi e critici dell'arte berniniana e in proposito già ebbe a sottolineare l'importanza del ritrovamento della terracotta della "Trasfigurazione" Mons. Giovanni Fallani in un suo magistrale articolo apparso sull'"Osservatore Romano" alcuni anni fa¹. Secondo l'eminente studioso era la "Trasfigurazione" e soltanto quella il soggetto religioso che avrebbe dovuto concludere l'itinerario artistico della "Gloria". Basava le sue affermazioni richiamandosi al rinvenimen-



A sinistra: fotomontaggio con la ricostruzione del progetto berniniano.
A destra: l'altare della Cattedra di San Pietro come appare oggi.

¹ G. FALLANI, *Fantasie e spettacolo a servizio dell'arte*, in "Osservatore Romano", 7 marzo 1980.

to della terracotta in questione che riteneva però – erroneamente – trovarsi in Germania e non già in Austria, a Salisburgo.

Ma a darci la possibilità di meglio comprendere il significato profondo della concezione berniniana (messa in rapporto anche con tutta la struttura stessa della Basilica, della Piazza e del colonnato) e di immaginare da vicino quale suggestione avrebbe prodotto nell'animo del visitatore la visione della "Gloria" è stato il Professor Kurt Rossacher², attraverso la sua appassionata e paziente opera di analisi, di esame critico e di ricostruzione. Oltre ad aver potuto stabilire inequivocabilmente la paternità del "modello" berniniano, ha condotto una serie di rigorosi studi riuscendo a dimostrare come, riportato a grandezza naturale, il "modello" della "Trasfigurazione" si inserirebbe esattamente nell'ovale della finestra dell'abside di San Pietro.

Sempre secondo i risultati delle sue ricerche, un'ulteriore prova che proprio la "Trasfigurazione" – e soltanto questa – avrebbe dovuto essere il soggetto religioso da collocare in cima alla "Cattedra" è data dal fatto che anche utilizzando "virtualmente" un fotomontaggio della stessa, le dimensioni e le misure coincidono in maniera così precisa con quelle dell'altra raffigurazione (oggi visibile nella vetrata) da permetterne l'inserimento perfetto entro l'ovale della finestra.

Quali che possano essere le differenti interpretazioni o le diverse reazioni di ognuno di fronte alla ricostruzione proposta dal Professor Rossacher, resta il fatto che questa ci ha dato la possibilità di immaginare non solo con la fantasia, ma anche con adeguati riscontri di immagine, quale sarebbe stato lo splendore e la grandezza della creazione artistica del Bernini, ove felicemente portata a termine.

FRANCO CECCOPIERI MARUFFI

I due ultimi Regolamenti della Gendarmeria Pontificia

Le origini della Gendarmeria vanno cercate nel Corpo dei Carabinieri, istituito nel 1816 con i compiti del mantenimento dell'ordine pubblico, dell'esecuzione delle leggi e della vigilanza all'interno dello Stato Pontificio.

I Carabinieri, riorganizzati da Gregorio XVI nel 1838, e licenziati il 17 dicembre 1849, dopo la caduta della seconda Repubblica Romana, vennero sostituiti, con decreto di Pio IX del 15 febbraio 1850, con la nuova arma dei Veliti pontifici. Nel successivo anno 1851, tale Corpo assunse il nuovo nome di Gendarmeria Pontificia.

Dopo il 1870, i Gendarmi, in virtù di uno speciale articolo aggiunto alla capitolazione, continuarono a svolgere in Vaticano le loro funzioni, con un effettivo di cento uomini¹; con la costituzione dello Stato della Città del Vaticano, a seguito della stipulazione dei patti lateranensi, la Gendarmeria fu posta alle dirette dipendenze del Governatore, a norma dell'art. 7 della legge fondamentale del 7 giugno 1929, n. I².

Con il Regolamento per gli Uffici e Servizi del Governatorato del 5 dicembre 1932, n. XXXIII³ il Comando Gendarmi venne a dipendere dall'Ufficio Centrale di Segreteria; in tale Ufficio rientravano anche le Sezioni protocollo generale, Archivio e personale, Affari legali, Stato civile, Servizi sanitari, Ragioneria, ed Annona ed Economato. Erano Uffici Centrali del Governatorato, oltre a quello di Segreteria, i Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie ed i Servizi Tecnici.

¹ Per i dati finora riportati, cfr. *Mondo Vaticano passato e presente*, a cura di Niccolò Del Re, Città del Vaticano, 1995.

² *Acta Apostolicae Sedis, Supplemento per le leggi e disposizioni dello Stato della Città del Vaticano*, Anno I, 8 giugno 1929, num. 1.

³ *Idem*, Anno IV, 5 dicembre 1932, Suppl. al num. 12.

² K. ROSSACHER, *Der Aufruf der Seligen zum Elysium als Konzept von Neu-St-Peter*, in "Pantheon", Internationale Jahresschrift, 1986.

Pochi mesi dopo l'entrata in vigore del suddetto Regolamento, l'8 maggio 1933, venne emanato, a firma del Governatore Camillo Serafini, il Regolamento organico e disciplinare per il Corpo della Gendarmeria Pontificia, consistente in ben 332 articoli⁴. La prima parte – Regolamento organico – era divisa in sei titoli, dedicati, rispettivamente, alla costituzione del Corpo, alle nomine e promozioni, all'arruolamento, alla permanenza in servizio – commissioni – esami, alle istruzioni, ed ai provvedimenti conseguenti alla cessazione dal servizio, per complessivi 84 articoli. La seconda parte – Regolamento di disciplina – era divisa anch'essa in sei titoli, relativi ai doveri generali, ai doveri speciali, alle prescrizioni per alcuni casi, alle punizioni disciplinari, alle ricompense militari, alle assenze, riforma e congedamento. La seconda parte, molto più lunga della prima, comprendeva pertanto 248 articoli.

Il Corpo, oltre a vigilare sull'incolumità della persona del Sommo Pontefice, aveva il compito di esercitare le funzioni inerenti al servizio di polizia, di ordine interno e di sicurezza nel territorio dello Stato della Città del Vaticano; ad esso era affidato, altresì, l'incarico di far osservare le leggi dello Stato ed i regolamenti e ordinanze delle pubbliche autorità.

La Gendarmeria comprendeva (art. 3) oltre centocinquanta effettivi. Dello Stato Maggiore facevano parte un Colonnello-Comandante, un Maggiore-Vice Comandante, un Tenente in prima, un Tenente in seconda, un Sottotenente, un Sottotenente di Amministrazione ed un Cappellano (equiparato, nel grado, a Maggiore). I Sottufficiali erano ventinove (un Maresciallo capo, due Marescialli di sezione, due Marescialli d'alloggio, dodici Brigadieri e dodici Vice-brigadieri); la truppa era costituita da venti Appuntati, un Capo trombettiere (appuntato o gendarme) e cento Gendarmi, compresi gli allievi e i trombettieri.

Il Corpo (art. 4) dipendeva dal Governatore dello Stato, ma, in periodo di Sede Vacante, era a disposizione del Maresciallo del

⁴ *Idem*, Anno V, 8 maggio 1933, num. 4.

Conclave, per i servizi attinenti al Conclave stesso.

La scelta e la nomina del Comandante erano riservate al Sommo Pontefice, ed il Cappellano veniva designato dal Cardinale Segretario di Stato, sentito il Colonnello. Al grado di Maggiore-Vice Comandante, in caso di vacanza del posto, veniva promosso il Tenente in prima, previo parere favorevole della Commissione per le promozioni degli Ufficiali. A Tenenti erano nominati ufficiali, anche in congedo, delle armi combattenti dell'esercito italiano, preferibilmente dell'Arma dei Carabinieri, scelti tra quanti avessero fatto domanda. I Sottotenenti erano tratti dai Marescialli del Corpo, il Maresciallo capo dai Marescialli di sezione, e questi ultimi dai Marescialli di alloggio, a loro volta tratti dai Brigadieri. I Brigadieri erano tratti dai Vice-brigadieri, e questi ultimi dagli Appuntati e Gendarmi.

L'aspirante gendarme, oltre ai requisiti morali, religiosi e civici (ad esempio, aver soddisfatto, se cittadino italiano, agli obblighi di leva) doveva avere un'età compresa tra i venti ed i venticinque anni, ed una statura non inferiore a metri 1,75, né superiore a metri 1,85. Doveva, inoltre, aver frequentato le classi elementari, fino alla quinta inclusa.

I sottufficiali ed i militari di truppa potevano essere tratti in servizio fino ad un massimo di venti anni, con una prima ferma di tre anni, seguita da successive rafferme biennali, e da un'ultima rafferma di un anno. I sottufficiali ritenuti meritevoli, e che avessero fatto apposita domanda, potevano essere ritenuti oltre il ventennio, con rafferme annuali, ma per non più di cinque anni. Sussisteva anche una possibilità di assunzione in servizio temporaneo volontario dei più meritevoli ed adatti dei militari congedati, quando circostanze straordinarie avessero chiesto l'impiego di tutta la forza effettiva, o di gran parte di essa, e non rimanessero militari sufficienti per essere comandati nei servizi ordinari. Comunque, il numero di tali militari doveva essere strettamente limitato alle indispensabili sostituzioni.

La commissione per la promozione e nomina degli ufficiali era composta dal Presidente del Consiglio Centrale del Governatorato,

dal Direttore Generale dell'Ufficio di Segreteria, dal Comandante del Corpo della Gendarmeria, da un Ufficiale Superiore della Guardia Nobile di Sua Santità, designato dal Comandante di tale Corpo, e da un Giudice designato dal Tribunale di Prima Istanza dello Stato della Città del Vaticano. Erano contemplate anche una Commissione per gli arruolamenti, una per le rafferme, ed una per le promozioni ai vari gradi di sottufficiale.

Erano inoltre previsti esami, ad esempio per i marescialli aspiranti al grado di sottotenente, i quali dovevano sostenere una prova scritta, consistente nella redazione di un rapporto di carattere disciplinare e di servizio, ed un esame orale di cultura generale e sulla legislazione dello Stato della Città del Vaticano, con particolare riferimento al Regolamento della Gendarmeria. Era titolo di preferenza la conoscenza della lingua francese, o di altro idioma straniero.

L'istruzione militare comprendeva quella individuale, quella di plotone e di squadrone appiedato, secondo il regolamento di esercizi allora in vigore, nonché quella sulla nomenclatura e sul maneggio delle armi e le esercitazioni di tiro al bersaglio; era prevista anche una istruzione di cultura generale, obbligatoria per gli allievi che, a giudizio del Comandante, presentassero carenze in tale materia, e facoltativa per gli altri allievi e i gendarmi. Essa consisteva nell'insegnamento della lingua italiana, delle operazioni fondamentali di aritmetica e delle principali nozioni di storia e di geografia fisica e politica. Non mancava un'istruzione sul servizio di istituto, unita a quella sulle materie di carattere giudiziario e sulla legislazione dello Stato della Città del Vaticano, e ad un corso d'igiene e di pronto soccorso; l'istruzione religiosa, obbligatoria per tutti, era impartita dal Cappellano, che poteva essere coadiuvato da un altro ecclesiastico da lui proposto.

È interessante notare che, oltre a tali materie, doveva essere curata un'istruzione speciale sulla storia e l'ordinamento dei Corpi Armati Pontifici, come pure sulla topografia della Città del Vaticano, sugli uffici aventi sede nella Città medesima, e sulla topografia di Roma ed ubicazione degli uffici di Curia. Dovevano, inol-

tre, essere curate le cognizioni che valessero ad accrescere la cultura generale, specie dal lato storico, archeologico ed artistico; perciò, con la guida di persona scelta dal Comandante, dovevano essere fatte ripetute visite alle basiliche, ai musei, alle catacombe, alle pinacoteche ed a tutti i monumenti costituenti la gloria della religione e dell'arte.

Il solenne giuramento di fedeltà al Papa era prestato dal comandante nelle mani dello stesso Sommo Pontefice, e dagli ufficiali avanti al Comandante; i militari di truppa prestavano giuramento collettivamente alla presenza di tutto il Corpo riunito. Il Cappellano leggeva la formula, il Colonnello invitava a giurare, e tutti, alzando la mano destra, rispondevano "Giuro", e sottoscrivevano quindi la formula del prestato giuramento.

Ai militari del Corpo non era lecito portare barba, né fedine che oltrepassassero la metà dell'orecchio; i capelli dovevano essere tagliati in modo da lasciare scoperta la fronte e le orecchie, e non toccare il colletto. Erano rigorosamente vietati i capelli troppo lunghi, e le pettinature esagerate.

La sala convegno, utile al benessere morale dei gendarmi, doveva essere fornita di biblioteca e di tutto il materiale per la scrittura.

Gli ufficiali non potevano contrarre matrimonio, se non dopo averne ottenuta l'autorizzazione dal Governatore, e dovevano comprovare che la sposa fosse cattolica, di specchiata condotta morale ed appartenesse a distinta famiglia; i militari di truppa potevano sposarsi dopo il compimento dei venticinque anni di età, e dopo aver compiuto almeno tre anni di servizio; la sposa doveva possedere i già citati requisiti religiosi e morali, ma era sufficiente che appartenesse a buona famiglia.

Le punizioni erano diverse a seconda del grado; per tutti erano possibili il rimprovero, la dispensa dal servizio e, nei casi più gravi, la destituzione o espulsione. Ci si sofferma qui sulla sala di disciplina", che era riservata ai brigadieri ed ai vice-brigadieri e sulla prigione (da tre a trenta giorni) che costituiva invece una sanzione per i soli gendarmi.

Per “sala di disciplina” si intendeva la reclusione dei sottufficiali, a cura del maresciallo di picchetto, in una stanza separata. Gli interessati erano, possibilmente isolati, e ad essi era concesso avere il proprio letto per la notte. Agli appuntati e gendarmi rinchiusi in prigione era concesso solo l’uso del proprio materasso, e, nella stagione fredda, delle proprie coperte. Il vitto, che doveva essere senza vino, veniva consumato nel luogo della punizione, alla presenza del brigadiere di giornata, il quale doveva anche sorvegliare il ritiro delle stoviglie, delle posate e del tovagliolo.

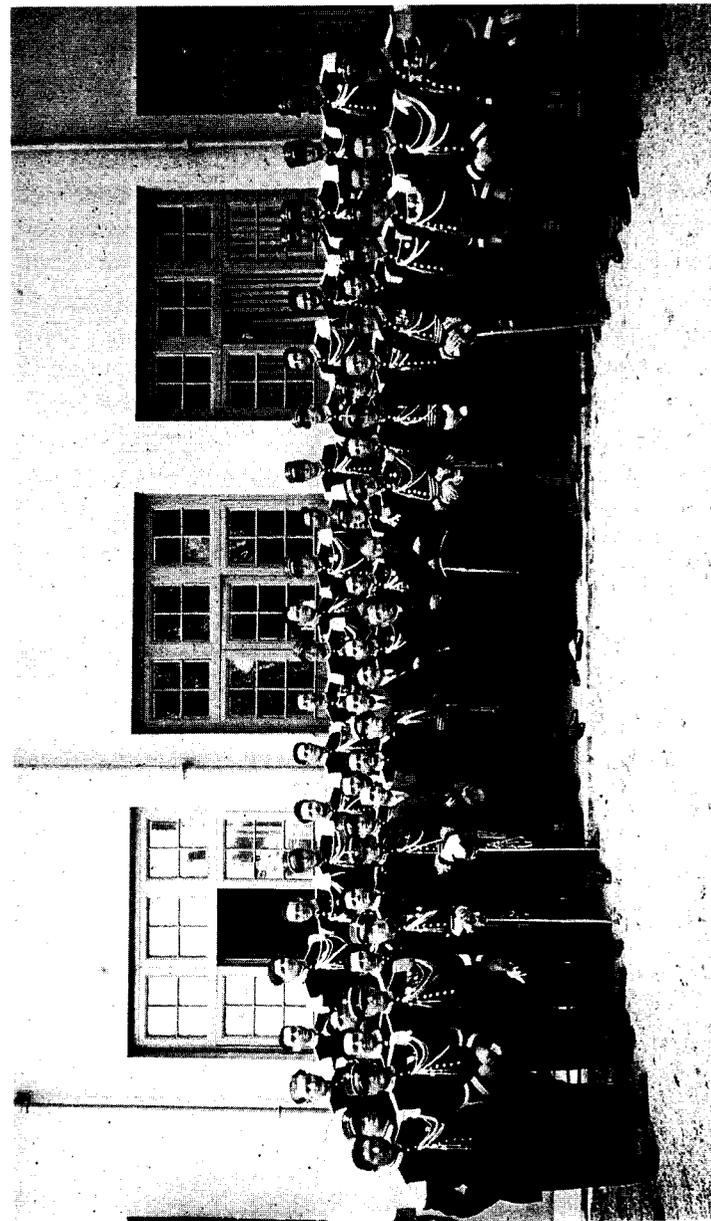
I puniti di sala o prigione prendevano parte alle varie istruzioni e concorrevano in tutti i servizi; ad essi era però vietato, oltre che fumare e bere vino o liquori, di avere libri di lettura amena o giornali, nonché di avere colloqui con chicchessia, tranne che con gli ufficiali del Corpo o sottufficiali di servizio, e per motivi di lavoro. In casi di estrema necessità, era loro concesso di parlare con i propri parenti stretti per breve durata, e sotto discreta sorveglianza.

Erano previste anche ricompense e gratificazioni; ad esempio, in caso di rilevante merito, c’era l’encomio solenne, che veniva pubblicato all’ordine del giorno e comunicato dal Comandante alla presenza dei militari del Corpo. Potevano anche essere concesse dal Comandante gratificazioni e licenze premio.

Il Comandante ed il Cappellano non avevano limiti di età, né di servizio; per gli altri, il limite massimo di età variava dai 35 anni per gli appuntati e gendarmi ai 60 per il maggiore ed il sottotenente di amministrazione.

Gli ammessi al Corpo assumevano il titolo di allievi-gendarmi e venivano sottoposti ad un anno di esperimento, al termine del quale dovevano subire una speciale e rigorosa visita sanitaria (ne avevano fatte già due, di cui una con esame radioscopico), e, se idonei, erano nominati gendarmi; il Comandante aveva facoltà di proporre direttamente al Governatore il licenziamento degli allievi che non dimostrassero di possedere i necessari requisiti militari, morali ed intellettuali.

Il Regolamento del 1933 ebbe appena 13 anni di vita; l’8 dicem-



CITTÀ DEL VATICANO. Gendarmeria Pontificia. Ricordo degli esercizi spirituali, 13 aprile 1935. Ufficiali, sottufficiali e gendarmi in uniforme ordinaria nel cortile della caserma.

bre 1946 ne venne emanato uno nuovo, di ancora maggiore lunghezza, in quanto composto di 372 articoli⁵.

Nel frattempo, erano intervenuti significativi mutamenti nel diritto pubblico vaticano; il nuovo Pontefice Pio XII, pur non abolendo l'incarico di Governatore (il titolare della carica, Marchese Camillo Serafini, morirà nel 1952 e non sarà sostituito) aveva nominato nel 1939, poco dopo la sua elevazione al Pontificato, una Commissione Cardinalizia, delegata a presiedere, in suo nome e in sua vece, al Governatorato dello Stato della Città del Vaticano ed uffici annessi⁶.

In tal senso, il nuovo Regolamento della Gendarmeria venne firmato dai membri della Commissione (Cardinali Nicola Canali, Presidente, Raffaello Carlo Rossi e Giuseppe Pizzardo), nonché dal Segretario, Mons. Primo Principi.

Nel 1946, la Gendarmeria non era più alle dipendenze dell'Ufficio Centrale di Segreteria del Governatorato, non più esistente, ma direttamente delle autorità centrali; nella stessa situazione si trovavano le tre Direzioni Generali (dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, dei Servizi Tecnici e dei Servizi Economici), i Servizi Sanitari, la Stazione radio, la Specola, ed i quattro uffici di segreteria, protocollo e archivio, legale, del personale e dello stato civile e di ragioneria. Tale ordinamento degli uffici e servizi del Governatorato era stato stabilito con il Decreto della Pontificia Commissione in data 31 marzo 1943, n. XX⁷.

Il nuovo Regolamento era destinato ad avere più fortuna del precedente, in quanto rimase in vigore fino allo scioglimento del Corpo, nel 1970; ai sensi di esso, la Gendarmeria Pontificia dipendeva non

più dal Governatore, ma dal Cardinale Presidente della Pontificia Commissione per lo Stato della Città del Vaticano. Rimanevano salvi i poteri del Maresciallo del Conclave, in caso di Sede Vacante. Come era scritto nel Regolamento, la Gendarmeria aveva per Patrono l'Arcangelo San Michele.

L'organico del Corpo era ancora di oltre 150 persone, e rimanevano invariati nel numero il Capo Trombettiere (unico) ed i cento gendarmi, compresi gli allievi ed i trombettieri; invece, gli appuntati passavano da venti a dodici ed i Vice-brigadieri da dodici a sedici, mentre rimaneva invariato il numero dei dodici Brigadieri. I Marescialli passavano da sette a nove (uno d'amministrazione, due maggiori, tre di sezione e tre d'alloggio), mentre per i sei ufficiali erano previsti nuovi e diversi gradi (un Colonnello Comandante, un Tenente Colonnello Vice-Comandante, un Maggiore, un Capitano, un Tenente ed un Sottotenente). Il Cappellano era equiparato nel grado a Tenente Colonnello, ed entrava a far parte dello Stato Maggiore un Sanitario, equiparato nel grado a Capitano.

La nomina del Comandante rimaneva riservata al Sommo Pontefice, mentre il Cappellano veniva nominato, con l'approvazione del Papa, dal Presidente della Pontificia Commissione per lo Stato della Città del Vaticano.

Rimanevano le possibilità di carriera (se ne avevano i requisiti, il Maggiore diventava Tenente Colonnello, ed il Capitano diventava Maggiore). Però, per il grado di Capitano, era tassativamente previsto un concorso per esami, al quale potevano partecipare, oltre al Tenente della Gendarmeria, ufficiali subalterni di altri Corpi, che avessero prestato, per almeno cinque anni, lodevole servizio da ufficiale. Erano previste nel Regolamento le materie d'esame; per il grado di Tenente, si tornava alla possibile promozione senza esami, in quanto ad esso veniva promosso il Sottotenente, se ne aveva tutti i requisiti.

Sembra, quindi, che il Regolamento concedesse, almeno in teoria, maggiori possibilità di carriera al semplice gendarme, che, con il Regolamento del 1933, poteva arrivare al massimo a

⁵ *Regolamento organico e di disciplina per il Corpo della Gendarmeria Pontificia*, 8 dicembre 1946, n. XXXIX, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1946.

⁶ Per la costituzione e i compiti della Pontificia Commissione, cfr. *L'Osservatore Romano*, anno settantanovesimo, mercoledì 5 aprile 1939.

⁷ Cfr. *Acta Apostolicae Sedis, Supplemento per le leggi e disposizioni dello Stato della Città del Vaticano*, Anno XV, 31 marzo 1943, num. 2.

Sottotenente, dal momento che Tenenti erano nominati ufficiali dell'esercito italiano. Con il nuovo Regolamento, il Tenente, proveniente dalla truppa, poteva concorrere al posto di Capitano, e diventare quindi, in caso di riuscita, Maggiore e Tenente Colonnello, rimanendo invariata, per il Comandante, la nomina Pontificia.

Anche per diventare sottotenente, con il nuovo Regolamento era necessario un esame, al quale potevano partecipare i marescialli che avessero riportato, negli ultimi cinque anni, una qualifica non inferiore a quella di "distinto". La Pontificia Commissione poteva disporre che al concorso partecipassero anche sottotenenti di altri Corpi, di età inferiore ai venticinque anni e forniti dei necessari requisiti.

Comunque, una delle principali differenze del nuovo Regolamento dal precedente era relativa alla maggior previsione di esami; essi erano stabiliti anche per i gradi di maresciallo di amministrazione, di maresciallo di alloggio e di vice-brigadiere. Non erano previsti esami, invece, per i passaggi ai gradi di maresciallo maggiore, maresciallo di sezione, brigadiere ed appuntato.

Quanto ai requisiti per l'arruolamento, rimaneva, fra gli altri, quello della statura non inferiore a m. 1,75, né superiore a m. 1,85; variava, però, l'età, in quanto l'aspirante non poteva avere più di 22 anni.

Rimaneva l'autorizzazione ai matrimoni (concessa, questa volta, dalla Pontificia Commissione per lo Stato della Città del Vaticano); la sposa, oltre ai requisiti religiosi e morali, doveva ancora appartenere a "distinta famiglia" per gli ufficiali, ed a "buona famiglia" per i sottufficiali. Per gli ufficiali, doveva inoltre risultare che le condizioni economiche della sposa o di entrambi i futuri coniugi fossero tali da permettere la decorosa costituzione di una famiglia.

Era, questa ultima, una semplificazione rispetto al Regolamento del 1933, a norma del quale gli ufficiali dovevano comprovare che da essi o dalla loro futura consorte, o da entrambi complessivamente, fosse costituita una rendita pari ad un quinto dell'assegno mensile lordo dell'ufficiale, non calcolando gli aumenti quinquennali.

Una curiosità, nei confronti del Regolamento del 1933, era la possibilità, concessa agli ufficiali in congedo, di indossare, nelle

cerimonie solenni ed udienze pontificie, l'uniforme, costituita da feluca, marsina con spalline, cordoni e decorazioni, pantaloni lunghi, stivalini con elastico muniti di speroni, guanti bianchi; con l'uniforme, dovevano portare anche la sciabola (con pendaglio d'argento e dragona d'oro) e la bandoliera, ma non potevano cingere la sciarpa. Nelle cerimonie e ricevimenti in luoghi aperti, era permesso l'uso del mantello.

I limiti massimi di età per il congelamento nei gradi di ufficiale, variavano (a parte i 70 anni per il Cappellano) dai 65 per il Comandante ai 50 per il Tenente ed il Sottotenente; in pratica, il collocamento in pensione di questi ufficiali inferiori ad età ancora relativamente giovane rendeva difficile ad essi proseguire la carriera, partecipando, con esito positivo, se Tenenti, al concorso per Capitano, tenendo anche conto che il limite massimo di età per questo ufficiale era di 55 anni, e per il Maggiore di 60.

Il servizio da prestare nel Corpo, per il Regolamento del 1946, era breve, ma con possibilità di rafferme; i gendarmi potevano essere trattenuti fino al limite massimo di servizio di cinque anni, con una ferma di tre anni e successive rafferme annuali; gli appuntati fino al limite massimo di sette, mediante rafferme annuali. Per i sottufficiali, il limite era invece di età: 46 anni per i Vice-brigadieri, 48 per i Brigadieri e 50 per i Marescialli. Erano previsti richiami e riasunzioni in servizio, come nel Regolamento del 1933. Agli effetti del trattamento di quiescenza, il servizio prestato nel Corpo era computato con l'aumento di un terzo.

In pratica, si voleva costituire un Corpo nel quale una permanenza di notevole durata fosse riservata ai meritevoli, e cioè a chi avesse raggiunto almeno l'incarico di Vice-brigadiere, e questa era una delle più notevoli differenze rispetto al Regolamento del 1933, che, come si è visto, prevedeva la possibilità dei venti anni di servizio anche per i militari di truppa.

La Commissione per la nomina e promozioni degli ufficiali era composta dal Comandante, dal Cappellano e da altri membri designati dalla Pontificia Commissione per lo Stato della Città del

Vaticano; c'erano poi altre Commissioni, ed era scomparsa la presenza per le promozioni e nomine degli ufficiali, fino allora necessaria, di dirigenti del Governatorato e di un esponente della Guardia Nobile.

Il Comandante non prestava più giuramento nelle mani del Papa, ma in quelle del Cardinale Presidente della Pontificia Commissione per lo Stato della Città del Vaticano, gli ufficiali nelle mani del Comandante, ed i militari collettivamente davanti allo stendardo, alla presenza di tutto il Corpo. Più sintetico era il regolamento per l'istruzione, ripartita in religiosa, militare e sul servizio d'istituto, ma senza le previsioni del Regolamento precedente in relazione a visite guidate di carattere culturale. Tra le punizioni, rimaneva la possibilità della prigione per gli appuntati e i gendarmi, e della sala di disciplina per i brigadieri e i vice-brigadieri.

Per andare in pensione, bisognava raggiungere almeno il grado di vice-brigadiere; altrimenti, era prevista una indennità, maggiorata da un premio di congelamento. Erano previsti trattamenti pensionistici per i militari riformati per infermità dipendente da causa di servizio.

Come accennato, il Regolamento del 1946 rimase in vigore per circa ventiquattro anni, con alcune modifiche, apportate con il Decreto della Pontificia Commissione 30 dicembre 1953, n. LXXXIII. Ai sensi di esse, il limite di età per l'ammissione venne portato da ventidue a ventitré anni, e fu precisato che la preventiva autorizzazione della Pontificia Commissione era necessaria per il matrimonio non solo dei sottufficiali, ma anche degli appuntati e gendarmi, sempre che le persone rientranti in queste tre categorie avessero compiuto otto anni di effettivo servizio.

Inoltre, gli appuntati e i gendarmi potevano essere trattenuti fino ad un massimo di servizio di sette anni, mediante rafferme annuali, purché riportassero annualmente la qualifica di ottimo; i gendarmi potevano essere trattenuti fino a cinque anni di servizio, con una prima ferma di tre anni, e due successive rafferme annuali, da concedere soltanto ai qualificati "buoni". Infine, gli appuntati e i gen-

darmi qualificati annualmente, rispettivamente, ottimi e distinti, potevano chiedere di essere trattenuti in servizio con rafferme annuali fino al limite massimo di quindici anni, purché conservassero, oltre tali qualifiche, anche i pieni requisiti fisici. Il militare aveva diritto a pensione dopo quindici anni di servizio effettivamente prestato.

Il 14 settembre 1970, il Sommo Pontefice Paolo VI indirizzò al Cardinale Giovanni Villot, Prefetto del Consiglio per gli Affari Pubblici della Chiesa, una lettera con la quale venivano sciolti i Corpi militari pontifici, ad eccezione della Guardia Svizzera⁸.

Il Papa sottolineava la sua volontà di far sì che "tutto ciò che circonda il Successore di Pietro manifesti con chiarezza il carattere religioso della sua missione"; in tale contesto, i Corpi militari, pur tanto benemeriti, come rilevato dal Pontefice, non corrispondevano più alle necessità per le quali erano stati istituiti.

La Guardia Svizzera, insieme ad uno speciale ufficio da costituirsi presso il Governatorato dello Stato della Città del Vaticano, avrebbe continuato ad assicurare il servizio di ordine e di vigilanza. Quanto alla Gendarmeria, il Santo Padre osservava che "occorrerà fissare la data entro la quale la presente decisione verrà portata ad esecuzione e le funzioni attualmente da essa svolte saranno assunte dal su menzionato Ufficio del Governatorato".

In effetti, il 15 dicembre 1970 la pontificia Commissione per lo Stato della Città del Vaticano emanò la Legge n. LXVII, per lo scioglimento del Corpo della Gendarmeria, a partire dal 20 gennaio 1971, e per la costituzione di un Ufficio Centrale di Vigilanza, dipendente dalla Segreteria Generale del Governatorato⁹. circa venti anni dopo, con la Legge n. CLXVIII del 25 marzo 1991, l'Ufficio Centrale di Vigilanza venne posto alle dirette dipendenze della Pontificia

⁸ Per il testo della lettera, cfr. W. Schulz, *Leggi e disposizioni usuali dello Stato della Città del Vaticano*, Roma, 1982, vol. II, p. 249-250.

⁹ Cfr. *Acta Apostolicae Sedis, Supplemento per le leggi e disposizioni dello Stato della Città del Vaticano*, Anno XLI, 15 dicembre 1970, num. 11.

Commissione, con la denominazione di “Corpo di Vigilanza dello Stato della Città del Vaticano”, e fu così istituita la struttura attuale¹⁰.

CLAUDIO CERESA



Città del Vaticano. Gendarmeria Pontificia. Ricordo del Precetto Pasquale, 26 aprile 1935. Nella foto ufficiali in uniforme festiva e loro ospiti, da sin.: Ten. in 1^a Francesco Saverio Bernardo, Mons. Giulio Mancini Cappellano, S. Ten. Alfredo Centi, Camillo Beccari Direttore Generale della Segreteria del Consiglio Centrale del Governatorato, Mons. Federico Callori di Vignale Cameriere Segreto Partecipante, Col. Arcangelo de Mandato Comandante, Magg. Mario Pericoli, Giovanni Fazio Segretario dell'Ufficio di Polizia.

¹⁰ *Idem*, Anno LXII, 25 marzo 1991, num. 3.

Mons. Ennio Francia il prete degli Artisti

Ennio Francia, il famoso “sacerdote scrittore” romano che ha dedicato la sua esistenza a portare la parola di Dio fra generazioni di artisti, a cinque anni dalla morte, avvenuta nell’Urbe l’8 febbraio 1995, all’età di 90 anni, continua a vivere nei suoi libri, nei poderosi volumi dedicati alla “Storia della costruzione del nuovo San Pietro”, nelle pubblicazioni, nei saggi, nelle critiche d’arte, negli articoli, testimonianza dell’acuto ingegno, della forza della ricerca, della profondità analitica di uno studioso dotato di straordinarie qualità intellettuali e culturali. Romanista insigne ha amato la Città Sacra con una dedizione totale, in cui esprimeva appieno i carismi del suo ministero sacerdotale. Uomo di ardente fede, era in possesso di una comunicativa umana innata, di una accattivante simpatia, di un ascendente sulle persone. Aveva un carattere forte, deciso, anche aspro, esigente, caparbio, uno spirito indomabile, anticonformista, unito a sentimenti di generosa carità. Sui principi non transigeva, anche quando con un pizzico di furbizia avrebbe potuto ottenere favori e consensi. Nei palazzi vaticani era noto, fra l’altro, per la proverbiale *vis polemica*, per le fulminanti battute, per l’ironia con cui commentava fatti e avvenimenti. La sua causticità, la sua fermezza, la sua opposizione erano riservate ai detentori del potere, laici o ecclesiastici che fossero. Era un prete che aveva altissimo il senso della missione sacerdotale, alla quale non avrebbe mai potuto anteporre la ricerca del tornaconto personale, il miraggio della carriera, la scalata agli effimeri riconoscimenti. La vita di monsignor Ennio Francia fu uno specchio di coerenza spirituale, un esempio di identificazione totale con Dio, di cui come prete fu e si sentì l’*alter Christus*. La sua fu una vocazione autentica, una chiamata irresistibile, un anelito verso il soprannaturale, a cui fu fedele in tutta la sua operosa esistenza.

Nato a Roma nel rione Ponte, in via dei Coronari, il 23 dicembre 1904 da modesta famiglia marchigiana, frequentò la scuola elementare al "Gesù e Maria". Dotato di una bella voce entrò nella *Schola Cantorum* di San Salvatore in Lauro e fece parte, con Goffredo Petrassi, del Coro della Cappella Giulia di San Pietro. Entrambi furono scelti per il coro del *San Graal*, nelle prime edizioni del *Parsifal* di Wagner al Teatro Costanzi di Roma. Un'amicizia, questa, fra il futuro sacerdote e il grande musicista, che si sarebbe cementata negli anni nel segno delle comuni idealità.

Entrato nel Seminario Romano Lateranense, si mise in luce per la viva intelligenza, per la solidità del pensiero, per l'impegno negli studi. Nel 1924, anno della temibile maturità classica, quella integrale voluta da Giovanni Gentile, allora ministro della Pubblica Istruzione, si presentò da privatista con gli altri seminaristi, al liceo romano "Tasso", ottenendo la massima votazione e il compiacimento della commissione esaminatrice. Conseguì a pieni voti le lauree in filosofia, teologia e legge all'Ateneo Pontificio del Laterano e all'Università statale "La Sapienza" di Roma. Ordinato sacerdote il 19 marzo 1928, fu nominato vice rettore del Collegio Tata Giovanni sulla via Ardeatina. A contatto con i ragazzi evidenziò la peculiarità di un apostolato di trascendente fervore, proteso a scavare nelle anime, a trasmettere il dono della fede, ad approfondire il messaggio del Vangelo con un linguaggio semplice quanto denso di contenuti, efficace, chiaro, suscitatore di serenità e speranze per ragazzi nell'età della formazione. Don Ennio manifestò il suo edificante altruismo, la sua naturale partecipazione alle esigenze di tutti, con comprensione vera, tolleranza sincera, apertura di animo e di cuore. Allegro, gioviale, schietto, sapeva parlare ai giovani come un fratello maggiore, sempre disponibile, pronto a capire, a sostenere, a consigliare. A quegli anni risalgono le sue prime collaborazioni a quotidiani e a riviste, dove teneva rubriche di critica d'arte, di cui per anni fu titolare. Pubblicò numerosi saggi letterari, prevalentemente sulla letteratura francese contemporanea. In breve, il suo nome cominciò a circolare negli ambienti culturali per l'originalità dei

contributi, per la serietà delle tesi, per l'efficacia e la godibilità della prosa.

Il 1936 segnò una svolta importante nella sua presenza nella Curia romana. Ebbe la nomina a Scrittore presso la Sacra Congregazione del Concilio, a cui fece seguito quella di Aiutante di Studio presso la Dataria Apostolica. Nel gennaio del 1938 divenne Sostituto Notaro presso la Sacra Congregazione del Sant'Uffizio; il 7 luglio di quell'anno fu chiamato alla Segreteria di Stato di Sua Santità Pio XI. Nel nuovo impegno, Francia confermò le sue non comuni capacità, segnalandosi per l'analisi delle problematiche con cui doveva misurarsi nell'ufficio più delicato della Santa Sede. Parimenti, proseguiva le collaborazioni ai giornali, che gli avevano ottenuto nel 1937 un concreto riconoscimento con l'iscrizione all'Albo dei Giornalisti, nell'elenco Pubblicisti.

L'elezione al Papato nel 1939 del Segretario di Stato, Cardinale Eugenio Pacelli, rappresentò un momento fondamentale nella vita del minutante della Segreteria di Stato. Va detto, al riguardo, che la sempre più frequente comparsa della sua firma nella stampa, aveva creato qualche disagio nei vertici vaticani. Alcuni personaggi non secondari avevano la preoccupazione che questa attività potesse coinvolgere la Santa Sede nelle valutazioni e nei commenti di un funzionario vaticano. All'indomani della sua elezione al pontificato, il 2 marzo 1939, Papa Pacelli ebbe un incontro con tutti i componenti della Segreteria di Stato.

Quando si avvicinò Ennio Francia, il Santo Padre fu esplicito: "Don Francia è un bravo scrittore. Continui a scrivere sempre bene così". La perentoria esortazione del Papa fu un *imprimatur* che pose fine ad ogni discussione. Non potevano esserci più ostacoli per il proseguimento della sua opera giornalistica, da lui intesa come parte integrante del proprio apostolato sacerdotale. Per quasi vent'anni continuò il suo servizio nell'ambito della Segreteria di Stato.

Secondo il suo stile, dava il meglio di sé, con zelo, diligenza, sensibilità. Altrettanto ardore poneva nell'esercizio della sua missione di prete, con la diffusione della parola di Dio nel mondo della

cultura. Aveva tutte le carte in regola per aprire il dialogo con il difficile ambiente dell'intelligènzia. Scrittore di forte presa, critico d'arte e musicologo, comprendeva naturalmente i problemi degli artisti, un pianeta impercorribile per altri che non fossero nelle condizioni di immedesimarsi nell'arduo, impervio campo della creatività.

La frequentazione sempre più assidua nei pomeriggi domenicali con gli intellettuali che si riunivano nell'accogliente casa di piazza di Spagna dello scultore romano Alfredo Biagini e di sua moglie Wanda, squisita pittrice, maturò in don Ennio l'iniziativa di dire Messa per gli artisti. Fu un'idea nata dall'esigenza di dare una risposta alle ansie religiose di eletti spiriti, per i quali le vie della grazia confluiscono nella ricerca dell'ispirazione nelle diverse e multiformi espressioni del pensiero. La folgorante intuizione di Ennio Francia si realizzò la domenica del 23 marzo 1941, alle ore 12, quando nella Chiesa di Santa Maria, in via Lata, al palazzo Doria, fu celebrata la prima "Messa degli Artisti". I nomi dei partecipanti sono patrimonio della nostra cultura: Petrassi, Giuganino, Sobrero, Erolì, Anderson, Somma, Bartoli, Mancini, Donghi, Torresini, Ferrazzi, Achilli, Vignanelli, Pettinelli, Bellini, Bottazzi, De Campos, Giordani, Morpurgo, Cenci, Biagini, Fazzini, Selva, Prencipe, Monteleone. Ad essi, nelle domeniche successive si unirono Enrico Del Debbio, Bernardino Molinari, Giorgio De Chirico, Umberto Giordano, Giuseppe Bottai, Marino Lazzari, Beniamino Gigli, Tancredi Pasero, Nino Rota, Giacomo Lauri Volpi, Willy Ferrero, Antonio Baldini, Carlo Belli, Alfredo Casella, Giuseppe Ungaretti, Silvio D'Amico, Carlo Trabucco, Dall'Oro Hermil, Ninetta D'Amico, Giuseppe De Luca, Mortari, Mongiovì, Tomassini, Fusco, Renzi. L'elenco di coloro che nell'arco di oltre dieci lustri hanno animato la "Messa degli Artisti" è imponente. Ennio Francia nel suo pregevole volume "I 50 anni della Messa degli Artisti", pp. 151, Iride, edito nel 1990, ha ripercorso con grata memoria la storia della sua istituzione, a cui il Gotha della cultura italiana ha dato l'apporto entusiasta del cuore e della partecipazione nel segno della fraternità cristiana.

Dalla Chiesa di Santa Maria in via Lata, all'Oratorio del Santissimo Sacramento in piazza Poli, dall'Oratorio del Caravita a San Giacomo in Augusta fino alla Basilica di Santa Maria in Montesanto, in piazza del Popolo, dove dal 1953 l'istituzione ha trovato stabile sede, si snoda il cammino spirituale della Messa fondata da Ennio Francia. Oggi, sotto la fattiva guida di mons. Marco Frisina, noto musicista e apprezzato compositore, le nuove generazioni degli artisti romani continuano a frequentare domenicamente la Chiesa di Santa Maria in Montesanto, confermando la validità della profetica ispirazione di un prete che seppe precorrere alcuni contenuti qualificanti del Concilio Vaticano II.

Gli anni del secondo conflitto mondiale videro mons. Francia dividersi fra l'attività nella Segreteria di Stato, in cui dipendeva dal Sostituto monsignor Giovanni Battista Montini, gli studi, i saggi, gli articoli, l'apostolato appassionato nel mondo della cultura. Gli artisti subivano più di altri le ristrettezze economiche causate dal fermo totale delle committenze. Tiravano avanti alla giornata, privi di tutto. Don Ennio si muoveva da un punto all'altro di Roma, portando aiuti alimentari, medicine, caffè, sigarette. Era un modo tangibile di dare una mano a chi lottava con la fame, con la mancanza di denaro, con la miseria. Quei tempi perigliosi temprarono il sacerdote, sempre comprensivo e pronto, incurante di rischi e pericoli. Il prete degli artisti usciva dal Vaticano nonostante i ripetuti inviti alla prudenza. Uomo libero, non poteva non opporsi all'occupazione nazifascista della Capitale. Dopo l'8 settembre 1943, amico di Guido Gonella, giornalista del quotidiano della Santa Sede l' "Osservatore Romano" e indimenticabile autore degli *Acta Diurna*, prese parte alle riunioni di redazione clandestina del "Popolo", organo della nascente Democrazia Cristiana.

Dopo la liberazione di Roma, a Ennio Francia fu affidata la terza pagina del quotidiano DC, con l'incarico di trattare, in particolare, le problematiche religiose e la critica d'arte. In forza di questo specifico rapporto professionale, nel 1951 divenne Giornalista Professionista. La sua presenza attiva, estrosa, produttiva nella vita

del giornale conquistò tutti. Ennio Francia fu per la redazione un collega di grande apertura di mente, rapido nello scrivere, pronto nei titoli, la cui cultura era un punto di riferimento quando si trattava di risolvere un dubbio, di chiarire una questione. Sul campo si conquistò il titolo di “maestro” che mai, come in questo caso, fu più veritiero e appropriato. Gli impegni di Ennio Francia erano molto gravosi ma sempre accettati con serena consapevolezza di farsi strumento della Provvidenza divina. Il 18 aprile 1956 Papa Pio XII con Breve Apostolico lo nominò Canonico della Patriarcale Basilica di San Pietro.

Nella nuova dignità mons. Francia portò dinamismo, attitudine alla ricerca storica e artistica, assoluto rigore scientifico nella consultazione delle fonti bibliografiche e archivistiche, capacità intuitive nell'interpretazione e nella valutazione critica delle fonti. Alla base di tutto, va posta la sua leggendaria dedizione al lavoro, a cui non è mai venuto meno nell'arco della sua esistenza. Nell'accezione comune un canonicato è sinonimo di sinecura, beneficio, prebenda. Per Ennio Francia tutto questo sarebbe stato inconcepibile oltre che offensivo. Lo scrupoloso adempimento quotidiano degli obblighi del suo *status* di prelado era da lui considerato propedeutico allo svolgimento delle sue peculiarità di studioso, saggista, docente e cultore di arte sacra. La sua venerazione per Pietro, principe degli Apostoli, la cui tomba custodita nella Basilica è da sempre meta del sentito omaggio della Cristianità orante, si è sostanziata nella realizzazione dei preziosi volumi dedicati alla “Storia della costruzione del nuovo San Pietro, 1506-1606”, pubblicati, rispettivamente, nel 1977 e nel 1989 per le Edizioni De Luca di Roma.

Sulla basilica petrina, sui suoi fasti e sulle sue vicende plurisecolari si sono esercitati, nel tempo, sommi cultori dell'arte, dell'architettura, dell'archeologia, della storiografia. Libri importanti che hanno descritto le bellezze monumentali, artistiche, iconografiche della *Regina Ecclesiarum*. Ennio Francia con i suoi due imponenti volumi ha disegnato il modello intimo della basilica, nei dati storici, economici, polemici, estetici, spirituali, penetrandone gli aspetti



Sala Rossa del Caffè Greco. Nella riunione del 7 dicembre 1994, il Gruppo dei Romanisti celebrò i 90 anni di Mons. Ennio Francia. L'allora Presidente della Repubblica, Oscar Luigi Scalfaro, partecipò alla riunione. Nella foto, il Capo dello Stato consegna al “prete scrittore” una medaglia a ricordo dell'avvenimento.



29 giugno 1990. Nella bella terrazza della casa di Mons. Ennio Francia nel palazzo della Canonica, in Vaticano, sotto la cupola di Michelangelo, si festeggiano i 50 anni della “Messa degli Artisti”. Pina Passigli, nota gallerista romana, presenta a Mons. Francia la torta del cinquantennio. Alla sinistra di Pina Passigli, Giovanni Schiaroli, pittore marchigiano, di cui Ennio Francia aveva riconosciuto il grande talento e la autenticità del suo lirismo.

meno noti. La chiave di volta per intendere l'originalità del percorso seguito dall'autore si legge nel frontespizio del primo volume:

“Questo libro che narra la costruzione del nuovo San Pietro in Roma è dedicato alla memoria di Greco da Sarno, Luigi Coronaro, Antonio Trevisan, Giacomo Pinciurlino, che “caschorno con il ponte alla man destra della Tribuna”, a Teodoro da Caldarola, Giorgio Staffetta, Felice Pizzuto che “si sfracellorno sotto li massi de travertino”, ai poveri fornaciari abbrusciati vivi nelle calcare”, ai “poveri garzoni muratori” fulminati dalle saette cadute sul campanile, agli scalpellini precipitati dall'orlo delle cornici, a quanti diedero la vita per costruire senza nome, nel nome di Dio e dell'Apostolo Pietro il nuovo tempio dell'antica fede”. Questa dedica rivela la sensibilità del Canonico di San Pietro, che non ha avuto solo il proposito di sottolineare gli interventi dei grandi protagonisti che demolirono la basilica costantiniana e costruiscono la nuova. Mons. Francia si è sobbarcato ad una fatica immane nel raggiunto intento di esplorare lungo il corso dei secoli le vicende minime della costruzione della Basilica, delle attività di cantiere, illuminando i volti e i nomi di oscuri operai, il cui insostituibile apporto è attestato nell'Archivio della Fabbrica di San Pietro, nei manoscritti della Biblioteca Vaticana dove sono stati trasferiti, sotto il pontificato di Pio XI, il prezioso materiale storico del Capitolo di San Pietro e i documenti sparsi nelle varie sezioni dell'Archivio di Stato.

Lavoro straordinario questo di Ennio Francia, che nel ponderato giudizio di mons. Michele Basso, illustre Archivistica della Fabbrica di San Pietro e Canonico della Basilica petrina, trova una probante valutazione: “... È vero che tra i documenti d'archivio di tre o quattro persone responsabili ciascuna della realizzazione della grande Fabbrica di San Pietro ci sono discordanze tra liste di lavoro, e di pagamento per progetti circa uno stesso manufatto o circa costruzioni monumentali, dati assai divergenti tra loro pur trattandosi dello stesso soggetto. Ma è altrettanto acuto il Francia, che intuisce di trovarsi davanti a documenti diversi, vi scopre le anomalie tra le note di pagamento del computista della Fabbrica e le misure

dell'Architetto revisore e i lavori eseguiti, ed ha la capacità di determinare e proporre l'accordo più probabile e vicino alla realtà. Questo è genio! È capacità intuitiva di un grande!”. In precedenza, ho già evidenziato la proverbiale capacità di lavoro di Ennio Francia, la sua costanza, la sua volontà di proseguire giorno per giorno, anno dopo anno, con una metodicità propria del ricercatore scientifico di razza, testi, registri, manoscritti, documenti. Per il primo volume ha impiegato due anni per scriverlo e sei anni d'archivio per consultare ben diecimila schede. Per il secondo, che al titolo comune “Storia della costruzione del nuovo San Pietro” aggiunge la specificazione “da Michelangelo a Bernini”, è occorso un impegno altrettanto oneroso. Lascio ancora la parola a mons. Michele Basso:

“Ricordo che dal 22 marzo 1984 all'ottobre del 1989 mons. Francia siglò la sua presenza nella sala consultazioni dell'Archivio della Fabbrica di San Pietro per oltre 150 giorni, donando alla consultazione dei manoscritti in foglio dell'Archivio della Fabbrica più o meno come un migliaio di ore lavorative. A ciò poi si devono aggiungere oltre le ore per la revisione e la stesura fatte nel suo tavolo di lavoro nello studio di casa, le innumerevoli presenze nell'Archivio della Fabbrica negli anni precedenti al 1984 e tutte le giornate date alla consultazione delle fonti della Biblioteca Vaticana e degli Archivi di Stato. Sono in questo ampio spazio di tempo, che giorno dopo giorno, ora dopo ora, si determinavano i vari incontri scientifici con personalità note e ignote dell'erigenda Fabbrica di San Pietro. Era nell'incessante lavorare e colloquiare dei documenti con l'Ennio Francia, che si dipanavano dubbi e si apriva al ricercatore la via della conclusione di una cappella, del transetto, della nave mediana, della sacrestia, della facciata ecc. È piacevole scorrere le pagine del nuovo volume perché il fatto storico si affianca all'aneddoto; il freddo calcolo numerico si contrappone all'ardita maestosità di una guglia che sovrasta l'imponenza monumentale dei vari settori della Basilica; gli anonimi operai che rivivono immortalati nelle loro titaniche imprese ed i semplici nomi, non avvolti dalla notorietà, sono

emersi dai piccoli pezzi di carta ingialliti dei pacchi d'Archivio e che il Francia li pone nella storia. Sono sfaccettature diverse ben cesellate di una poliedrica personalità che fanno di Ennio Francia, l'autore mirabile di una grandiosa opera affidata ora alla Storia ed alle Fonti della gloriosa Basilica Vaticana".

Solo la vasta cultura, la sensibilità poetica e la volontà tenace del "prete degli artisti" potevano ideare e portare a compimento un'operazione di tale portata, che ha consentito di svelare gli aspetti, anche i più piccoli, i più riposti, della edificazione del tempio massimo della Cristianità. L'esercito sconosciuto degli esecutori ha così preso forma, attraverso l'omaggio che un geniale sacerdote ha voluto rendere, come egli stesso ha scritto, "agli umili protagonisti del monumento più emozionante creato dalla sapienza e dalla mano dell'uomo". Il filo conduttore cui si è sempre ispirato Ennio Francia è stato il suo costante interesse per gli umili, in partecipata adesione alle pene, alle sofferenze degli altri. Documentare che nella costruzione della basilica del nuovo San Pietro venti operai hanno perduto la vita, non è una indicazione statistica, un dato notarile. Significa rendere noto ai posteri, agli stupefatti, ammirati visitatori di un grandioso luogo sacro, in cui "tutto diventa stupendo in questo spazio infinito", che tanta bellezza ha avuto un doloroso contrappasso nel supremo sacrificio di una plebe, il cui tributo di sangue non poteva rimanere misconosciuto nell'indifferenza della storia.

Per trovare le motivazioni e gli ideali morali di Ennio Francia è indispensabile soffermarsi sulle dediche apposte ai libri su San Pietro. Nel primo ha reso dovuto onore agli operai morti sul lavoro; nell'altro, ha esaltato un gruppo di preti, che hanno avuto determinante influenza sul suo sacerdozio. Riporto di seguito il testo: "Questo secondo volume sulla costruzione della Basilica di San Pietro è dedicato ai miei maestri nel sacerdozio di Cristo Don Pacifico Ciabocco, Don Ariodante Brandi, Don Giuseppe De Luca, Don Giuseppe Sandri, Don Vincenzo Ceresi, Don Giuseppe Del Ton, Don Remo Riccioni, ignorati ai potenti del mondo ma prediletti da Dio che mi insegnarono a indagare la verità e la giustizia nel-



Mons. Ennio Francia in piazza del Popolo, attorniato da un gruppo di pittori, dopo la Messa domenicale nella Chiesa di Santa Maria in Montesanto. Alla destra del sacerdote, Ennio Calabria; il secondo a sinistra di Mons. Francia, Gianni Testa. Nella foto primo da sinistra Carlo Riccardi.

l'archivio misterioso della vita del Cristo come i lapicidi che senza gloria e senza nome innalzarono a Pietro il monumento più eccelso dell'arte cristiana".

Sono dichiarazioni di una trasparenza umana emblematica, un atto di fede nei valori portanti del messaggio del Cristo, che ha privilegiato i poveri, gli oppressi, i miseri, i semplici, i diseredati, gli ultimi della scala gerarchica. La scelta di Ennio Francia è stata coerentemente dalla parte degli sfruttati in ogni tempo, in ogni condizione sociale. Il prelado vaticano nominato il 18 marzo 1981 da Papa Giovanni Paolo II Uditore Generale della Camera Apostolica, carica che gli attribuì il titolo di "eccellenza", non dimenticava i preti minori, lontani da riconoscimenti e onori. A questi sacerdoti sconosciuti che, secondo la sua efficace definizione, vivono "nel sottosuolo della Chiesa", Ennio Francia ha dedicato il suo ultimo libro, pubblicato nel giugno del 1994, con il titolo: "Seminaristi e

preti di Roma". Il volumetto di 77 pagine, rappresenta il testamento spirituale del sacerdote, giunto al declinare dei suoi giorni. I suoi novant'anni, che cadevano il 23 dicembre 1994, erano stati festeggiati dal nostro Gruppo dei Romanisti, di cui era autorevole componente, al Caffè Greco il 7 dicembre, nella tradizionale riunione del primo mercoledì del mese.

A questo punto debbo di necessità fare un riferimento personale. Legato da anni a mons. Francia, che mi aveva voluto nel Comitato Romano della "Messa degli Artisti", ero stato incaricato dall'allora presidente del nostro sodalizio, Manlio Barberito, di pronunciare il discorso per il genetliaco del nostro illustre socio. In questa prospettiva, conoscendo l'antica amicizia esistente fra l'on. Oscar Luigi Scalfaro e Ennio Francia, presi l'iniziativa d'informare il capo dello Stato del felice avvenimento, auspicando la sua partecipazione alla nostra riunione. Analoga comunicazione rivolsi al Segretario Generale della Presidenza della Repubblica, S. E. il Consigliere di Stato, Gaetano Gifuni, e al Consigliere del Presidente per la Stampa e l'Informazione, dott. Tanino Scelba. Venne il 7 dicembre 1994 e il mio sogno si avverò, quando il capo dello Stato, accompagnato dai suoi più stretti collaboratori, fece il suo ingresso nella Sala Rossa del Caffè Greco. L'affettuoso abbraccio fra il Presidente della Repubblica e il "prete scrittore" fu un momento di viva commozione. Il ringraziamento che mons. Ennio Francia rivolse al capo dello Stato e ai Romanisti toccò il cuore e l'animo di ciascuno di noi. La sua fu una memorabile testimonianza di vita, resa solenne dalla presenza della massima carica dello Stato, che offrì al festeggiato la medaglia del suo settennato. La distribuzione del libro "Seminaristi e preti di Roma" fu il dono di Ennio Francia per tutti. Nel suo novagenario tracciò la sintesi della sua esistenza nel ricordo dei suoi fratelli in Cristo, da lui mai obliati.

Due mesi dopo, l'8 febbraio 1995, mons. Ennio Francia tornava alla Casa del Padre nel rimpianto sincero di quanti ebbero il privilegio di godere i tesori del suo apostolato, del suo ingegno, del suo esempio luminoso di testimone della fede. Le esequie furono cele-

brate nella Basilica di San Pietro, da lui tanto amata e alla quale aveva dedicato il meglio di se stesso. L'Arciprete della Basilica Vaticana, Sua Eminenza il Cardinale Virgilio Noè, officiò la Santa Messa nello stupendo altare di bronzo, collocato nella Tribuna dell'abside maggiore della Basilica di San Pietro, dove si svolgono le funzioni del Capitolo Vaticano. Il pregevole altare che fu inaugurato da Giovanni Paolo II nella Pasqua del 1980, seconda festività della Resurrezione del pontificato di Papa Wojtyła, è stato realizzato dallo scultore italo americano Albert Friscia, che collaborò attivamente con mons. Ennio Francia nell'ambito della "Messa degli Artisti". Francia fu convinto estimatore di Friscia, le cui opere - ripeteva - meritavano la collocazione nella Basilica di Pietro. Per lui fu una grande gioia che il Cardinale Mario Nasalli Rocca di Corneliano, su sua indicazione, affidasse allo scultore l'esecuzione del sacro monumento, di cui il porporato avrebbe fatto dono a San Pietro a ricordo dei suoi 40 anni di servizio come Canonico. Friscia interpretò magistralmente l'idea del committente. Il suo altare è stato posto nel presbiterio della Cattedra della Basilica Vaticana, e, come scrisse lo stesso Francia nell' "Osservatore Romano" del 3 aprile 1980, "si direbbe che quest'altare, più che di scultura, sia opera di oreficeria gigante, così sottile e accurata è la modulazione delle superfici che si risolvono in una trina tridimensionale. Trina o merletto è il motivo conduttore delle pareti concave realizzate a sfiorature tonde, piatte, oblique, romboidali, calibrate diversamente nello spessore della materia che si articolano e si aggregano seguendo la tematica astratta che l'artista ha impiegato fin da quando scolpiva, tanti anni or sono, le porte bronzee della Cattedrale di Boston o l'altare della "Messa degli Artisti" in Roma".

Mentre seguivo commosso la Liturgia Eucaristica pensavo che monsignor Ennio Francia non avrebbe potuto desiderare niente di diverso. Il feretro deposto nella Basilica dell'Apostolo Pietro, da lui tanto venerato, dinanzi all'altare realizzato dallo scultore, Albert Friscia, simbolo in quel momento dei suoi prediletti artisti. Il sacerdozio come totale consacrazione della sua vita a Cristo. L'apo-

stolato tra gli artisti perché “sono stati loro ad insegnarmi ad amare di più Dio”. Un tutt’uno nella testimonianza terrena di un santo prete che ha sempre ricercato la dimensione religiosa dell’evento spirituale, in connubio tra preghiera e cultura.

ANTONIO D’AMBROSIO



Il cardinale Domenico Toschi Papa mancato

Tra i vari cardinali ritenuti papabili durante la sede vacante di Clemente VIII, morto il 3 marzo 1605, figurava anche Domenico Toschi, valente giurista e canonista, che aveva ricevuto la porpora esattamente sei anni prima dal Papa appena defunto in riconoscimento, tra l’altro, del suo buon governo di Roma, specie nel lungo periodo di soggiorno dello stesso Pontefice in Ferrara (8 maggio - 26 novembre 1598) in seguito alla devoluzione di quel ducato alla Santa Sede, eretto poi in legazione governata da un cardinale.

Eppure in una relazione stesa poco più di un anno prima, ovvero sia alla fine del 1603, dal noto scrittore politico rodigino Girolamo Frachetta per il nuovo ambasciatore di Spagna a Roma Juan Fernández Pacheco, marchese di Villena e duca di Escalona, al fine di ragguagliarlo sulla Corte pontificia in genere e sulle caratteristiche personali dei singoli cardinali in specie, del Toschi si poteva leggere che “è di natura zotica e fa l’assertore della libertà ecclesiastica, onde si può credere che difficilmente alcuno potrà promettersi di lui ne’ conclavi”, al tempo stesso in cui analoga relazione, senz’altro anonima benché arbitrariamente attribuita al sunnominato Frachetta e redatta in forma di lettera nell’agosto dello stesso 1603, proprio in vista di un prossimo conclave quantunque non considerato imminente dallo sconosciuto autore, nei riguardi del nostro cardinale diceva una prima volta che “è più rozzo di qualsivoglia altro, né ha niente dell’ecclesiastico, se ben dopo la porpora ha cercato d’emendarsi assai” e poi ancora che “fa il galantuomo, tuttavia non è uomo che piaccia a chi lo conosce nell’intrinseco”¹, anche se poco prima l’aveva incluso tra le “persone che possono pretendere”.

¹ Vedi A. E. BALDINI, *Puntigli spagnoleschi e intrighi politici nella Roma di Clemente VIII; Girolamo Frachetta e la sua relazione del 1603 sui cardinali*, Milano 1981, pp. 113, 136, 141.

In favore del Toschi, comunque, si era andato adoperando il cardinale Pietro Aldobrandini, che capeggiava il partito più forte, tanto che il cardinale ex governatore dell'Urbe poté raccogliere su di sé inizialmente un buon numero di voti, insieme con il cardinale Cesare Baronio, il quale era però aspramente osteggiato dagli spagnoli². Si sa bene come finì poi il conclave del marzo 1605, che si pensava dovesse durare a lungo sia per il gran numero dei papabili sia per la difformità di vedute tra gli elettori, mentre si esaurì nel breve giro di due settimane con l'elezione nella notte del 1° aprile del cardinale Alessandro de' Medici che, con il nome di Leone XI, sedette purtroppo sulla Cattedra di Pietro neanche per un mese - Pontefice "ostensus magis quam datus"³ - essendo stato sorpreso dalla morte il 27 seguente.

² Il cardinale Cesare Baronio è stato un altro papa mancato nel primo conclave del 1605; infatti, quando già le operazioni di voto sembravano volgere decisamente in suo favore, fu solo per la irriducibilità del partito spagnolo, che per la devozione al re Cattolico non poteva perdonare al grande storico della Chiesa il suo *Tractatus de Monarchia Sicula*, se il Baronio non venne allora eletto papa. Inserito nel XI volume dei suoi *Annales ecclesiastici*, in tale trattato il Baronio negava ogni autenticità alla bolla di Urbano II del 1098 su cui la Spagna basava tutte le sue pretese in materia ecclesiastica, compendiate nella cosiddetta *Monarchia Sicula* (Legazia o Legazione di Sicilia), tribunale misto istituito nel 1530 da Carlo V, che pretendeva di fare in nome del re le veci di un nunzio e quindi di giudicare ecclesiastici, scomunicare ed assolvere ecclesiastici e laici, impedire gli appelli alla Santa Sede, dare l'istituzione canonica, ecc. Sulla mancata elezione del Baronio vedi in particolare F. RUFFINI, *Perché Cesare Baronio non fu papa; contributo alla storia della Monarchia Sicula e del jus exclusivae*, Perugia 1918; vedi anche G. CATALANO, *Il cardinale Cesare Baronio e la "Regia Monarchia Sicula"*, in *Raccolta di scritti in onore di Arturo Carlo Jemolo*, I, 1, Milano 1962, pp. 167-183.

³ Parole chiaramente allusive al brevissimo pontificato di Alessandro de' Medici, che si leggono nell'epitaffio apposto sul monumento sepolcrale di Leone XI in S. Pietro, opera di Alessandro Algardi, con cui ha inizio la serie dei cosiddetti "monumenti candidi" perché fatti di solo marmo bianco.



Ottavio Leoni, *Ritratto del card. Domenico Toschi*.
Wien. Kunsthistorisches Museum.
(Foto Kunsthistorisches Museum, A4897)

L'occasione di una sua eventuale ascesa al soglio pontificio, svanita nel marzo, si ripresentò tuttavia per il Toschi ancora una volta nel maggio di quello stesso anno 1605 durante il conclave riunito per eleggere il successore dell'effimero papa mediceo, e sempre con il favore dell'Aldobrandini, appoggiato anche dai cardinali Bonifacio Bevilacqua, Bartolomeo Cesi, Giovanni Delfino, Luigi d'Este e dallo spagnolo Francesco Guzmán de Avila, il quale andava ripetendo continuamente come un ritornello che il Toschi era "el solo, que el Rey, mi señor, quiere et ningun otro"; a costoro si affiancava altresì il cardinale Lorenzo Bianchetti, e tutti insieme riuscirono a trarre dalla loro molti altri, tanto che sembrò ad un certo momento che l'elezione del Toschi fosse cosa fatta, al punto da correrne addirittura voce il 1° maggio per tutta Roma.

A vanificare il tentativo dei sostenitori del Toschi di procedere il 16 maggio alla sua elezione per adorazione s'interpose con la sua indubbia autorità il cardinale Cesare Baronio che, esortato invano ad unirsi a tal fine a tutti gli altri dall'Aldobrandini, dichiarò senza mezzi termini che "l'elezione di un uomo, il quale tradiva nelle sue maniere e nel suo linguaggio così chiaramente l'antico soldato, avrebbe suscitato ovunque grave scandalo; che egli, Tarugi e Bellarmino non intendevano causare uno scisma, ma che essi sarebbero gli ultimi a consentire ad una simile decisione. Questa dichiarazione coraggiosa fu decisiva"⁴.

⁴ Cfr. L. PASTOR, *Storia dei papi*, XII, Roma 1930, p. 28. Prima ancora di mettere in bocca al Baronio l'asserzione che le maniere e il linguaggio del Toschi tradivano in lui "l'antico soldato", il Pastor aveva già dichiarato che il cardinale "aveva conservato della sua antica carriera militare modi così rozzi, cosicché sebbene settantenne non sembrò adatto alla dignità di sommo pastore". Anche il Pastor non esita ad associarsi ai vari autori che hanno fatto del Toschi un militare di carriera, a cominciare dai suoi contemporanei, tra cui basti citare il cardinale Guido Bentivoglio, il quale di lui dice che "nella sua gioventù applicatosi all'armi più che alle lettere aveva posto le sue speranze più in quella professione che in questa". Vedi G. BENTIVOGLIO, *Memorie e lettere*, a cura di C. PANIGADA,

Ciò nonostante ancora una volta circolò per Roma l'incontrollata notizia dell'elezione del Toschi, al quale peraltro mancavano soltanto due voti per il raggiungimento del quorum necessario dei due terzi, tanto che davanti al suo palazzo "fu concorso grande di popolo, et di amici ch'erano andati a congratularsi, et mostrarne allegrezza", come riferiva un *Avviso* di Roma del 18 maggio 1605⁵.

Non riuscendo comunque più a contrastare la dichiarata ostilità del trio Baronio-Tarugi-Bellarmino, membri affatto autorevoli per pietà e dottrina tra i componenti del Collegio cardinalizio, l'Aldobrandini dovette cedere da ultimo e rivolgersi immediatamente verso altro candidato, trovandolo nella persona del cardinale Camillo Borghese, che divenne infatti il nuovo pontefice con il nome di Paolo V, alla sera di quello stesso 16 maggio 1605, segnando così la fine dell'avventura elettorale di Domenico Toschi, papa mancato, al quale non dovette tuttavia nuocere soltanto la scurrilità del suo eloquio corrente, poiché "tra le altre imputazioni gli hanno dato che nella causa di Ferrara, et in tempo si dimandava investitura scrivesse contro la Chiesa, et che siano trovate sue lettere al Duca di Modena, onde si possa sospettare, che tornerebbe Ferrara agli

Bari 1934, p. 68. Si può comunque affermare che il Toschi non fu mai un militare di carriera, perché se veramente lo fosse stato lo avrebbe di certo notificato nella sua "Autobiografia", dove accenna soltanto ad un eventuale suo arruolamento nel 1554 in qualità di combattente, come vedremo più sotto, e ad un "posto di lanza spezzata con 8 scudi al mese" (ovvero di guardia del corpo) che gli sarebbe stato assegnato dal marchese Sigismondo II d'Este, del quale era divenuto in pari tempo uditore, al cui proposito A. Cremona-Casoli, confutando la presunta milizia del Toschi, dice che Sigismondo potrebbe avergli assegnato "più che il posto di lanza spezzata, gli otto scudi al mese, che a quel posto erano annessi", forse per arrotondare il modesto compenso corrispostogli come uditore. Vedi A. CREMONA-CASOLI, *Alcuni scritti di antiche notizie e di vecchi ricordi reggiani*, Reggio nell'Emilia 1928, p. 33.

⁵ Bibl. Vat., Cod. Urb. lat. 1073, f. 266^v.

Estensi”, come avvertiva un *Avviso* di Roma del 14 maggio 1605⁶, oltre al fatto che “non si vedeva in lui - secondo quanto lasciò scritto il cardinale Guido Bentivoglio - né tal pratica di maneggi pubblici, né tal gravità di costumi ecclesiastici, né tal concorso d’altri proporzionati ornamenti che potessero a pieno renderlo capace di un sì alto e maestoso officio”⁷.

Personaggio di spicco nella Roma papale del primo Seicento non soltanto per la dignità della porpora, di cui era stato insignito da Clemente VIII sin dal 3 marzo 1599, ma forse ancor più per la sua solida dottrina giuridica, Domenico Toschi era approdato sedicenne alla Città Eterna, proveniente dalla natia Castellarano (Reggio nell’Emilia), dove aveva visto la luce l’11 giugno 1535. Dopo essere stato occupato per qualche tempo a Roma presso tal Marco Spaneto, un amico di suo padre, ed aver pensato poi in un primo momento di andare a combattere in favore di Siena, assediata nel 1554 dagli imperiali, il giovane Toschi, come apprendiamo dalla sua autobiografia⁸, entrò quindi al servizio di Giovanni

⁶ Bibl. Vat., Cod. Urb. lat. 1073, f. 258.

⁷ Cfr. G. BENTIVOGLIO, *Memorie*, cit., pp. 69-70.

⁸ Ritrovato nella biblioteca del convento di S. Spirito dei Minori Osservanti a Reggio Emilia, l’originale autografo dell’autobiografia redatta dal Toschi quasi ottantenne, fu trascritto nel 1748 da Achille Crespi e pubblicato quindi da N. TACOLI nelle *Memorie storiche di Reggio* (pt. III, pp. 272 ss.), venendo anche parzialmente riprodotto da G. VENTURI nella sua *Storia di Scandiano* (Milano 1822, pp. 140-143). Vedi A. CREMONA-CASOLI, *Alcuni scritti*, cit. p. 23. Ad una eventuale sua esperienza militare con l’intento di partecipare al conflitto allora in corso tra Siena e gli imperiali (marzo 1554 - aprile 1555) accenna, come già detto, lo stesso Toschi nella summenzionata autobiografia, laddove ci è dato infatti di leggere: “Essendo nata la guerra di Siena, io mi risolsi andare alla guerra, ed essendo amico e compagno di un nipote del Sig. Gio. Battista Brugnolo, auditore di Monsignor Archinto, Vicario del Papa, qual voleva ancor lui venire alla guerra, concordassimo di tirare la busca, chi di noi due andasse, perché l’altro dovesse accomodare li denari a quello che andava,

Battista Brugnolo, uditore di mons. Filippo Archinto, vescovo di Saluzzo e Vicario generale allora di Giulio III per la diocesi romana; divenuto poi uditore egli stesso, seppe guadagnarsi in breve tutta la stima e la fiducia dell’alto prelato che volle anche condurlo con sé a Venezia in funzione di segretario, allorché fu inviato da Paolo IV il 26 giugno 1555 nunzio apostolico presso la Serenissima, quivi rimanendo ancora come tale con il nuovo nunzio Antonio Trivulzio vescovo di Tolone.

Ma quando l’Archinto venne nominato arcivescovo di Milano il 16 dicembre 1556, il Toschi corse subito a porsi nuovamente a sua completa disposizione, seguendolo difatti a Bergamo, dove il neo arcivescovo dovette purtroppo andarsi a stabilire non essendo riuscito a prendere possesso della sua diocesi un po’ per la manifesta ostilità nei suoi confronti della curia milanese, fortemente intemorita dalla sua fama di austero riformatore, ed un po’ per controverse insorte con il governatore spagnolo della città D. Juan de Figueroa, alla cui felice composizione si adoperò abilmente il Toschi, spedito apposta a Roma dal Papa, e che fece appena appena in tempo a rientrare poi a Bergamo per informarne lo sfortunato arcivescovo, ridotto ormai allo stremo.

Morto l’Archinto il 21 giugno 1558, il Toschi passò quindi al servizio del marchese di San Martino Sigismondo II d’Este (m. 1560), governatore di Pavia, il quale dapprima gli “assegnò un posto di *lanza spezzata* con 8 scudi al mese”, come narra egli stesso nell’autobiografia, poi lo nominò suo uditore, favorendo in pari tempo la sua ammissione al Collegio Castiglioni (1558) perché potesse seguire gli studi giuridici nella locale Università, dove difatti si addottorò brillantemente *in utroque iure* il 17 aprile 1562, “nobilissimum invidiae argumentum suis omnibus coetaneis”.

e toccò a me restare; et diedi cinque scudi che io avevo al Brugnolo, e lui mi lasciò in luogo suo al servizio del Sig. Gio. Battista suo zio, con il quale stetti circa un anno”. Vedi A. CREMONA-CASOLI, *Alcuni scritti*, cit., p. 32.

Dopo aver esercitato per circa un triennio la podesteria di San Martino in Rio, feudo estense non lungi da Correggio (Reggio nell'Emilia), dove era stato inviato da Filippo d'Este nel 1563⁹, tornò quindi a Roma nel 1567, divenendo quivi procuratore e uditore di mons. Pier Donato Cesi (1522- 1586), vescovo di Narni, che lo provvide di vari benefici ecclesiastici e gli donò pure una casa, ed al cui seguito rimase anche quando quegli fu creato cardinale nel 1570, accompagnandolo nelle varie missioni diplomatiche di cui venne di volta in volta incaricato dal papa e seguendolo da ultimo nella legazione di Bologna, a cui il Cesi era stato designato da Gregorio XIII il 4 luglio 1580.

Passato poi al servizio del cardinale Antonio Maria Salviati, subentrato nel governo della legazione nell'agosto del 1585, venne da questi nominato suo vicelegato, e della città felsinea il Toschi fu anche governatore per tutto il tempo intercorso dalla fine della legazione Salviati alla nomina del nuovo legato cardinale Enrico Caetani (luglio-agosto 1586), dopo di che, dispensato dal recarsi quale commissario a Malta nel 1587, si trasferì nel gennaio del 1588 a Firenze, dove era stato chiamato a rivestire la carica di uditore perpetuo nel Consiglio di Stato conferitagli *motu proprio* dal granduca Ferdinando I de' Medici¹⁰, alla cui Corte rimase fino al 1592, allorché venne richiamato a Roma dal nuovo pontefice Clemente VIII, che lo nominò uditore della Congregazione della Sacra Consulta.

Tenuto in grande stima da papa Aldobrandini sin da quando questi era uditore della Sacra Romana Rota, venendo molto spesso

⁹ Vedi C. COTTAFANI, *San Martino in Rio. Ricerche storiche (dal 1050 al 1859)*, Reggio nell'Emilia 1885, p. 59.

¹⁰ Il granduca Ferdinando I aveva conosciuto a Roma il Toschi, apprezzandone molto le qualità e la profonda dottrina giuridica, fin dal tempo in cui vestiva ancora la porpora cardinalizia, alla quale aveva dovuto tuttavia rinunciare nel 1587 per assumere il governo del granducato di Toscana, succedendo al fratello Francesco I, morto senza eredi maschi il 19 ottobre di quell'anno.

richiesto del suo parere e dei suoi consigli su importanti e delicate questioni giuridiche, il Toschi fu eletto il 10 maggio 1595 vescovo di Tivoli, dove provvide subito ad istituire, accanto a quella antichissima di arcidiacono, le tre nuove dignità capitolarie di arciprete, di decano e di preposto, che fornì pure di adeguate rendite, per ingraziarsi il clero locale, da cui sembra che non fosse peraltro troppo ben accettato¹¹ e con il quale non dovette forse essersi mai incontrato, se è vero che, come trovasi scritto nell'anonimo *Discorso de cardinali viventi in tempo di Paolo V*, "havendo havuto tanti anni il vescovato di Tivoli, ch'è così vicino a Roma, egli non vi è mai andato, né mai ha fatto funzione alcuna ecclesiastica, anzi a pena sa dir la Messa"¹², causata di certo questa sua permanente assenza dalla diocesi tiburtina dal fatto di essere stato costituito, poco dopo la sua nomina episcopale, governatore di Roma esattamente il 19 agosto 1595¹³, carica che esercitò per circa quattro anni, dimostrandosi "più rigoroso che mite", a detta ancora dell'anonimo autore succitato, ma operando da energico e saggio amministratore e prodigandosi interamente per il bene dell'Urbe, specie durante la prolungata assenza del Papa nel 1598 per le già note ragioni.

E suonino di sommo elogio per il Toschi, riguardo al suo buon governo della Città Eterna nella suddetta circostanza, le sincere parole con cui il cardinale Pompeo Arrigoni (1552-1616), nella sua qualità di legato pontificio designato per Roma da Clemente VIII, rispose con tutta onestà al Papa che si andava congratulando con lui per le ottime condizioni nelle quali aveva ritrovato la città al suo rientro dalla Romagna: "Tusco Gubernatori, cuius consiliis ac prudentia omnia rite

¹¹ Vedi G. CASCIOLI, *Nuova serie dei vescovi di Tivoli*, in *Atti e memorie della Società Tiburtina di Storia e d'Arte*, 9-10 (1929-30), p. 131. Il Toschi rinunciò alla sede il 31 luglio 1606 in favore del pronipote Giovanni Battista.

¹² Bibl. Vat., Fondo Boncompagni C. 20, f. 158v.

¹³ Vedi N. DEL RE, *Monsignor Governatore di Roma*, Roma 1972, p. 96.

peracta sunt, non mihi, si licet, gratias agere debetis”¹⁴. Non mancò, peraltro, lo stesso Pontefice a rendergliene ufficialmente ampio e giusto merito elevandolo poco dopo alla dignità cardinalizia nel concistoro del 3 marzo 1599, assegnandogli il 17 seguente il titolo presbiteriale di San Pietro in Montorio, da lui poi mutato per opzione il 25 gennaio 1604 con quello di Sant’Onofrio, che tenne fino al 5 maggio 1610 per riprendere quindi il primitivo titolo di San Pietro in Montorio.

E quale autorevole membro del Sacro Collegio il cardinale Domenico Toschi entrò quindi nei due successivi conclavi del marzo e del maggio 1605, che dovevano essere tuttavia per lui motivo ad un tempo di grande orgoglio e di pari amarezza per la duplice sfumata possibilità di ascendere in quell’anno alla Cattedra di Pietro.

Nient’affatto contrariato, anche se indubbiamente assai deluso, per la sua mancata elezione al pontificato, in cui aveva invero riposto “alquanto di speranza”, come confessa egli stesso nell’autobiografia, dove non esita inoltre a dichiarare che, ritenendo sinceramente ben meritata l’elezione del cardinale Camillo Borghese, divenuto papa Paolo V in quella faticosa tumultuosa sera del 16 maggio 1605, fu “ispirato dal Signore Iddio ad essere delli primi cardinali che l’andassero ad adorare”, Domenico Toschi tornò pertanto a rituffarsi nei suoi prediletti studi legali, procedendo innanzitutto ad una attenta revisione generale e provvedendo quindi alla pubblicazione del suo ampio repertorio giuridico *Practicarum conclusionum iuris in omni foro frequentiorum tomus primus [-octavus & postremus]* che volle dedicare espressamente al neoletto Paolo V Borghese.

Stampato a Roma dal 1605 al 1608 e più volte ristampato, nel suo vasto repertorio, con cui “magnum apud viros doctos in tota Europa sibi nomen comparavit”¹⁵, il cardinale emiliano tratta con mano sicu-

¹⁴ A. CHACÓN, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S.R.E. Cardinalium*, II, Roma 1630, col. 1898.

¹⁵ A. CHACÓN, *Vitae*, cit., col. 1898. Le varie ristampe del repertorio giuridico del Toschi furono effettuate a Francoforte nel 1612, a Venezia nel 1617, a Colonia e ad Anversa nel 1620, a Lione nel 1634 e nel 1661.



Il cardinale Domenico Toschi offre in omaggio a Paolo V il primo volume del suo repertorio giuridico (sopra).

ra e solida dottrina delle più importanti questioni di diritto penale, civile e canonico, i cui argomenti sono presentati in ordine alfabetico per agevolarne la ricerca e la consultazione; largamente apprezzata per la sua pratica utilità dai giuristi contemporanei, in ragione di quest'opera, che è peraltro la sua maggiore, il Toschi si reputava, indulgendo forse un po' troppo con se stesso, un secondo Bartolo, a detta degli ambasciatori veneti¹⁶; ma anche se non proprio tale, "gran dottore di legge quanto buono in giudicatura, e soprattutto gran giudice in criminale", viene considerato comunque dal noto storico cardinale Guido Bentivoglio (1579-1644), che nelle sue *Memorie* continua col dire: "Erasi mostrato specialmente grand'emulo del celebre Farinaccio nella conformità della professione, degl'impieghi e del grado; e dopo non meno ancora gli si mostrò nella mole di tanti volumi dall'uno e dall'altro stampati, benché fossero con questa differenza poi ricevuti, cioè che Tosco ne' suoi fusse riuscito uomo di fatica più che d'ingegno, e all'incontro che Farinaccio avesse conseguita lode uguale nell'una e nell'altra parte"¹⁷.

Anche dopo la pubblicazione del repertorio, il Toschi continuò ad elaborare nuove ed interessanti *conclusiones iuris*, lasciandone infatti un gran numero alla sua morte, che il pronipote conte Carlo Toschi provvide a raccogliere in un volume stampato a Lione nel 1670 con il titolo di *Additiones locupletissimae ad caetera octo volumina Practicarum conclusionum iuris in omni foro frequentiorum*, che costituisce pertanto il nono volume del repertorio stesso, a cui trovasi premesso un breve profilo biografico del cardinale medesimo, dovuto all'abate Ferdinando Ughelli (1594-1670).

¹⁶ Vedi F. RUFFINI, *Perché Cesare Baronio*, cit., p. 37, nota 4.

¹⁷ Cfr. G. BENTIVOGLIO, *Memorie*, cit., p. 70. Il Bentivoglio allude qui alla *Praxis et theorica criminalis*, la monumentale opera del famoso criminalista romano contemporaneo Prospero Farinacci, della quale il vasto repertorio giuridico del cardinale Domenico Toschi può considerarsi un degno parallelo. Sul Farinacci vedi N. DEL RE, *Prospero Farinacci giureconsulto romano* (1544-1618), Roma 1999.

La produzione scientifica del Toschi comprende inoltre il *Tractatus de iure statuum in Imperio Romano* (Francoforte 1620) e *Theologiarum quaestionum, ac tractationum omnium hucusque... elaboratarum, ac in lucem editarum series...* (Bologna 1665), dove si trovano riuniti in un sol volume "ad promptiorem rerum in iis contentarum occursum, commodiorem legentium usum, et totius operis connexionem", tutti i suoi scritti di argomento teologico e morale, disposti in quello stesso ordine cronologico con cui erano stati pubblicati separatamente di volta in volta. Ne diamo alcuni titoli: *De recto sacrosanctae Ecclesiae ritu; An bellum sit licitum, et inita pax cum omnibus servanda sit; Tractatus de liberi arbitrii nostri viribus, et divinae gratiae virtute; An pura philosophia nobis ab Aristotele tradita re vera sit, ac esse possit fundamentum theologiarum nobis extrinsecans cognitionem rerum*. Inedito è rimasto un suo breve lavoro sull'*Antichità di Tivoli e della villa di Adriano imperatore*, copia del quale è contenuta in un manoscritto cartaceo miscelaneo del XVII secolo conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana (Cod. Barber. lat. 5352, ff. 184-196).

Occupato nello scrupoloso assolvimento dei doveri inerenti alla dignità cardinalizia rivestita - nel 1616 fu, per esempio, Camerlengo del Sacro Collegio¹⁸ - ed ai vari uffici esercitati, nonché dedito ai suoi studi giuridici, il Toschi non mancò tuttavia di rivolgere nel contempo il suo pensiero e le sue premure verso i propri numerosi parenti, che aiutò e favorì continuamente con vera larghezza di mezzi e non soltanto nelle

¹⁸ Da non confondersi con il Camerlengo di S.R.C., che è il cardinale preposto alla Camera Apostolica, il Camerlengo del Sacro Collegio è il cardinale che presiede la Camera cardinalizia, ossia l'organo che amministra i beni e le rendite del Collegio dei cardinali. Istituita da Leone X (1513-21), la carica di Camerlengo del Sacro Collegio viene esercitata annualmente per turno da tutti i cardinali residenti in Roma, a cominciare dal primo dei cardinali vescovi fino all'ultimo dei cardinali diaconi; oltre a queste funzioni di ordine amministrativo, il Camerlengo del Sacro Collegio compie anche funzioni di carattere notarile, in quanto provvede alla redazione degli *Acta consistorialia*, in cui vengono registrate tutte le decisioni prese in Concistoro.

loro necessità più urgenti, non minore attenzione rivolgendo parimenti al proprio paese natìo Castellarano, dove fece costruire, infatti, una chiesa intitolata a San Prospero, antico vescovo di Reggio Emilia, il santo patrono locale, nonché due cappelle nella chiesa e pieve di Santa Maria di Castellarano, nei cui pressi, e precisamente in località detta la Cavriana, provvide alla costruzione di un'altra chiesa dedicata a Santa Margherita, come pure fondò e fece edificare la cappella della Visitazione di Maria SS.ma nel duomo di Reggio Emilia, quale cappella di famiglia e dove "sibi vivens locum sepulturae delegit".

Scampato nell'agosto del 1617 da una grave infermità, che gli aveva anche procurato una temporanea cecità, di qualche anno ancora si protrasse l'esistenza terrena del cardinale Domenico Toschi, che fu raggiunto dalla morte al mattino del 26 marzo 1620 nel palazzo che si era fatto appena costruire per sua abitazione "in Monte Citorio, rincontro la chiesa di S. Biagio religione Somasca...nella miglior aria di Roma", come si legge nell'autobiografia¹⁹, venendo quindi sepolto nel coro della sua chiesa titolare di San Pietro in Montorio, la cui abside egli aveva fatto "adornare con pitture assai devote e belle da Paolo Guidotti (1560-1629), pitture che rappresentavano la caduta di Simon Mago e la crocifissione di s. Pietro"²⁰, andate purtroppo perdute nel 1849 con la distruzione dell'abside stessa sotto le cannonate dei francesi che assestavano la città al tempo della seconda Repubblica Romana.

Alla scarna ed umile iscrizione apposta sulla sua tomba gianicolense MDCXX / DOMINICI CARDINALIS TUSCI / OSSA, "che per i meriti di tanta humiltà maggiormente dimostra la grandezza, et eccellenza di così dotto cardinale", come lasciò scritto il Ghilini²¹, e

¹⁹ Cfr. G.B. VENTURI, *Storia di Scandiano*, cit., p. 143.

²⁰ Cfr. P. L. VANNICELLI, *San Pietro in Montorio e il tempio del Bramante*, Roma 1971, p. 44. A proposito degli affreschi perduti, il Vannicelli aggiunge che "Nel 1967, nella scoperta della vecchia parete dietro il coro... all'estrema parte destra apparve un affresco, o meglio resti di un affresco... si può pensare a resti delle pitture del Guidotti".

²¹ Cfr. G. GHILINI, *Teatro di uomini illustri*, Venezia 1647, p. 45.

di cui ci rimane il ricordo perché riportata altrove, fa riscontro la lunga epigrafe espositiva di tutte le cariche da lui successivamente rivestite, apposta sul sepolcro che si era fatto approntare sin dal lontano 1605 nella summenzionata cappella della Visitazione nel duomo reggiano, rimasto comunque vuoto in funzione di cenotafio, su cui si erge un artistico busto del cardinale in marmo policromo, opera dello scultore milanese Ambrogio Buonvicino (1552-1622).

Ma forse l'epitaffio più genuino, che ha tramandato e seguirà a tramandare nel tempo la grande occasione perduta da Domenico Toschi di ascendere al soglio pontificio il 16 maggio 1605, quando la tiara gli stava già sorridendo da presso, lo ha tracciato il giovane Giacinto Gigli (1594-1671) nel suo *Diario di Roma*, allorché nel dare notizia della morte del porporato emiliano, sotto la data del 26 marzo 1620, scriveva candidamente che "il Card. Tosco homo dottissimo nelle leggi... nella sede vacante dell'anno 1605, si perse di esser fatto Papa, non per altra ragione, che per le parole oscene, che haveva in bocca"²², anche se non dovette essere stata davvero questa, pensiamo, la sola ragione.

NICCOLÒ DEL RE

²² Cfr. G. GIGLI, *Diario di Roma*, a cura di M. BARBERITO, I, Roma 1994, p. 71. Quali fossero le *parole oscene* usate continuamente dal Toschi, quali comuni intercalari del suo linguaggio ordinario, lo apprendiamo dalla "Supplicatio ad Imperatorem, Reges, Principes, super causis generalis concilii convocandi contra Paulum Quintum..." (Londini 1613, p. 11), dove l'autore Martino Becano S. I. (m. 1624) riferisce che il Baronio ancora sulla porta della Cappella Sistina gridasse rivolto ai cardinali: "Vultisne creare Papam qui in omni verbo priapum miscet... et hoc in tam magnum scandalum Christianorum"? Ma ancor più esplicitamente e senza eufemismi le riporta Teodoro Amayden nella sua *Relazione delle opposizioni fatte dal cardinale Baronio al cardinal Tusco*, pubblicata da G. CALENZIO come documento n. XIV della sua opera *La vita e gli scritti del cardinale Cesare Baronio*, Roma 1907, pp. 937-938.

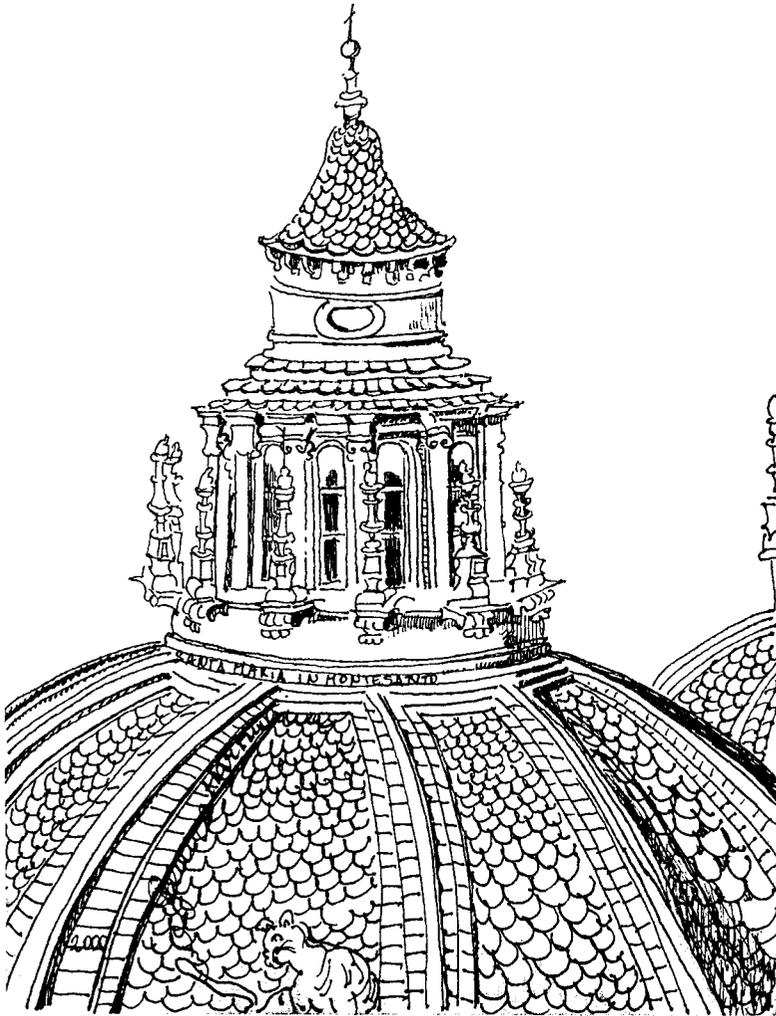
Gatti, monumenti e burocrazia

Dall'antichità ai nostri giorni i gatti – è cosa nota – sono di casa a Roma: lo sono in effigie, come la gatta posta sull'angolo di Palazzo Grazioli che ha dato il nome alla via che porta al Collegio Romano; lo sono soprattutto in carne, ossa e peli.

La presenza dei gatti è tanto radicata a Roma da aver fornito spunti ad innumerevoli opere figurative e letterarie. Dirò di più: nel loro lungo dimorare fra noi i gatti sembrano aver assorbito qualcosa dell'indole dei quiriti. Cosa c'è infatti di più autenticamente romano della *paciosità* indolente e della vigile *strafottenza* di certi gatti pigramente distesi al sole e sovranamente indifferenti a tutto? E il trasformarsi di quella paciosità nella furia delle estive tenzoni notturne nei cortili – con miagolii che diventano ruggiti ed urla – non s'apparenta un po' alla ferocia dei duelli rusticani dei giovanotti *de core e de cortello* della Roma di Belli e di Pinelli?

Con questi concittadini di genere particolare i romani hanno intessuto e mantenuto nel tempo buoni rapporti. Rapporti tutto sommato liberali, non incrinati neppure da un'eventuale riluttanza a dar la caccia ai *sorci*, salvo forse nei periodi di carestia quando la dura legge della sopravvivenza si dice abbia decimato le popolose colonie feline. Il fatto del resto non stupisce: se l'uomo può essere lupo per l'uomo, figurarsi con i gatti...

Anche all'infuori dei tempi di carestia, e non considerando la più o meno occasionale disonestà di qualche oste, la vita dei gatti romani non è sempre trascorsa liscia e serena. Nel lontano inverno del 1889 quelli del Pantheon ad esempio corsero il rischio di essere sterminati: lo si apprende da una curiosa pratica di archivio – “*Distruzione dei gatti del Pantheon*” – che di recente ho avuto modo di consultare¹.



¹ Archivio Centrale dello Stato, *Ministero Pubblica Istruzione, Direzione generale Antichità e Belle Arti*, I versamento, b. 122, fasc. 173/35.

Lo scenario di questa storia è dunque il Pantheon, all'epoca in cui era stato di recente liberato, per il deciso impegno del ministro della pubblica istruzione Guido Baccelli, dalle casupole e dai negozietti che gli si affollavano intorno. Da allora, e a lungo negli anni successivi, i funzionari ministeriali dovettero molto occuparsi dell'insigne monumento. Da una parte i lavori di demolizione suscitavano beghe infinite per opposizioni e richieste di indennizzo; dall'altra – cosa ben più grave – c'era da provvedere a continue e minacciose infiltrazioni di acque: acque piovane che s'infiltravano dai tetti, dai finestrone e dalle gronde sconnesse; acque putride – peggio ancora – che rifluivano di frequente dalle fognature provocando miasmi terribili (sul fianco occidentale del tempio c'era poi “*un cesso di pessima costruzione... il quale aumenta l'esalazione pestifera di quella località*”). Di qui tutto un intrecciarsi di competenze e un rimbalzar di responsabilità tra vari uffici comunali e statali, mentre la stampa echeggiava e rilanciava le proteste della gente. Come se tutto ciò non bastasse bisognava poi fronteggiare le continue querimonie del Capitolo della basilica di Santa Maria ad Martyres, lamentante – anche con esposti indirizzati al Sovrano – ora ritardi nel pagamento dell'indennizzo concordato per la demolizione della sagrestia, ora impedimenti vari alla regolare ufficiatura liturgica, ora danni cagionati dagli apparati disposti in occasione delle solenni cerimonie sulla tomba del Padre della Patria, ecc. ecc.

Nell'ambito del contesto qui brevemente delineato – che ben spiega un certo nervosismo dei funzionari ministeriali a causa dei continui grattacapi che il Pantheon loro procurava – la nostra pratica prende le mosse da un appunto dell'1 febbraio 1889 col quale un alto funzionario del ministero della pubblica istruzione (forse l'ing. Francesco Bongioannini, ispettore generale per i monumenti) segnalava la necessità di un urgente sopralluogo al Pantheon. Sulla base di questo appunto il giorno stesso Giuseppe Fiorelli, direttore generale per le antichità e belle arti, invitava l'ing. Angelo Contiglozzi, direttore dell'Ufficio per la conservazione dei monumenti, ad effettuare entro il giorno successivo un'ispezione al monumento “*per esamina-*

re quali siano le riparazioni da farsi... ed avvertendo nel tempo stesso che è necessario che lunedì 4 si incomincino immancabilmente i lavori che si proporranno”. Del 4 febbraio è la risposta del Contiglozzi: verificata “*la realtà dei danni giustamente lamentati dal Capitolo e della sporcizia lasciata dagli operai addetti ai funerali*” aveva disposto l'immediata esecuzione degli opportuni lavori e concordato “*con mons. Sagrestano maggiore*” la riapertura della chiesa per consentire l'accesso ai forestieri, mentre le funzioni sarebbero riprese solo al termine degli interventi.

Tutto bene dunque, almeno in apparenza. L'alto funzionario di cui si è già detto non mancava tuttavia di tenere occhi vigili sul Pantheon; del 20 febbraio è questo suo appunto: “*Mi pare che tempo fa si è ordinato di togliere i gatti così dal Pantheon come dal Foro Traiano. Come va che non son tolti? il guardiano del Pantheon mi dichiarò ieri che non ha mai avuto ordine di toglierli. Ordinare un'altra volta ciò e domandare conto della cosa al Contiglozzi per sapere chi sia il responsabile di questa trasgressione degli ordini ministeriali. Il responsabile dovrebbe essere sospeso*”.

Fra le tante cure del suo ufficio il direttore generale Fiorelli trovò tempo di dar seguito alla segnalazione; il 22 febbraio dettava allo scrivano Italo Palmarini la seguente lettera al Contiglozzi, con oggetto “*Distruzione dei gatti che infestano il Pantheon*” (ricopiata il 25, la lettera venne inviata al destinatario il giorno 27: il ritardo può esser segno di una qualche burocratica svogliatezza?): “*Come si è fatto per il Foro Traiano, desidero che si faccia per il Pantheon, i cui ruderi sono infestati sempre dai gatti. Invito quindi V. S. a dare gli ordini opportuni al guardiano di quel monumento perché, nel miglior modo che crederà, liberi quel luogo da siffatto sconcio*”.

Pur con notevole ritardo un qualche effetto gli ordini ministeriali dovettero averlo, inducendo il guardiano del Pantheon a progettare di liberarsi dei gatti con modi alquanto spicci e crudeli (proposito per altro probabilmente non attuato). Così almeno lascia intendere la seguente petizione, indirizzata al Fiorelli da un negoziante con esercizio al n. 82 di Piazza della Rotonda, il 23 aprile di quell'infau-

sto (per i gatti) 1889: “Onorevole Signore, il sottoscritto a nome di molti negozianti di Piazza della Rotonda si permette dirigerle la presente. Con gran sorpresa si è venuto a conoscenza che cotesto Ministero abbia dato ordini che sieno avvelenati i gatti che dimorano nei ruderi del Pantheon. Siccome una buona porzione di noi negozianti abbiamo il nostro gattino che spesso si vanno a solazzare nei ruderi, per conseguenza venissero avvelenati non sarebbe cosa piacevole, tanto più che i gatti sono di molta utilità per noi negozianti. Se questo ordine fosse per caso dato da Lei, si prega volerlo ritirare, facendogli conoscere che i gatti più ne ammazza più ve ne saranno; li ruderi del Pantheon non sono quelli di Colonna Trajana che hanno un ricinto. Spero che Ella vorrà essere compiacente di prendere nota della presente e levandoci questo pensiero che tanto ci disturba ed evitare qualche conseguenza, con tale speranza mi creda sempre dev.mo – Ettore Balme (?)”.

L'intervento fu efficace e, fortunatamente, non si parlò più di avvelenare i poveri gatti del Pantheon (della sorte di quelli del Foro Traiano non ho notizie). La burocrazia ha tuttavia la sue esigenze inderogabili. Ricevuta la lettera sopra riportata, il Fiorelli credette bene di rivolgersi al Contigliozzi (30 aprile 1889) per chiedergli conto dei provvedimenti adottati, ricevendone in risposta questo piccolo capolavoro di efficienza burocratica: “In conformità della controciitata nota di V. E. ho ordinato nuovamente all'operaio addetto alle polizie del Pantheon di scacciare i gatti che vi penetrano, e di avvisare quelle persone che gli gettano dei cibi a smettere simile sconcezza”.

La breve pratica termina qui, senza ulteriore seguito. Possiamo quindi ritenere che i gatti del Pantheon abbiano continuato beatamente “a sollazzarsi nei ruderi”, romanamente indifferenti alle contrarie intimazioni, come tuttora fanno alcuni loro discendenti.

FILIPPO DELPINO

Come andare a Roma nell'Anno Santo

Una carta tedesca delle strade per Roma per il Giubileo del 1500 ed il primo manuale di conversazione italiano-tedesco.

Tutte le strade, come è noto, portano a Roma. Tuttavia è consigliabile sapere più precisamente quali strade portano a Roma e come. Così la pensava anche il cartografo tedesco Erhard Etzlaub (1462-1532), quando stilò per i pellegrini che volevano recarsi dalla Germania a Roma per l'Anno Santo 1500 una carta delle principali strade, apportandovi le didascalie non in latino, come fino ad allora era uso, ma in tedesco, e facendola stampare a Norimberga come foglio volante.

La carta, di alto standard geografico, è un'opera straordinaria, in quanto per la prima volta dopo la *Tabula Peutingeriana* tardo antica disegna realmente le rotte e indica le distanze, motivo per cui è molto nota nella storia della cartografia¹. Poiché era pensata per fini assolutamente pratici, vogliamo qui utilizzarla in questo modo: quindi come andare a Roma nell'Anno Santo?

La carta è orientata verso sud, Roma è dunque sul margine superiore (si giri la carta sottosopra per riconoscere i contorni familiari). Essa ha quindi praticamente già lo stesso orientamento, la stessa ottica del viaggiatore sulla sua strada per Roma. Basta che egli tenga il foglio, che con le sue dimensioni di circa 30x40 cm era piuttosto maneggevole, a mezzogiorno in direzione del sole, per vedere in quale direzione si trova la grande meta, Roma. Meglio ancora se usa una bussola, come indicato al centro del margine inferiore (Etzlaub, infatti, era anche costruttore di bussole e simili strumenti). Sulla didascalia a destra in basso il viaggiatore viene istruito su “come si fa a camminare con la bussola”, e cioè appoggiando la bussola sul foglio (*prief*) e orientando il foglio secondo l'ago

¹ L. BAGROW e R. A. SKELTON, *Kartographie*, Berlino 1973, pp. 191-193. Per la traduzione ringrazio Monika Kruse.

magnetico (*zungle*, “linguetta”).

Bastava che il viaggiatore desse uno sguardo alla carta, per vedere quale dei grandi passaggi attraverso le Alpi fosse il più conveniente per lui: attraverso l’Austria il passo del Semmering, attraverso la Baviera e il Tirolo il passo del Brennero, attraverso la Svizzera il Monte Spluga, il Settimo oppure il Maloja. Dipendeva da quale paese partisse il pellegrino, se situato più ad est o più ad ovest. Certamente non tutte le strade disponibili erano espressamente riportate, ma le grandi rotte davano indicazioni sufficienti per organizzare in anticipo un viaggio a Roma.

Le indicazioni delle distanze servivano proprio a tale progettazione, e che l’autore considerasse questa innovazione parte essenziale della sua carta si riconosce dal fatto che sul margine superiore troviamo il seguente titolo: “Questa è la strada per Roma, miglio per miglio contrassegnata con punti da una città all’altra attraverso il territorio germanico”. Ogni punto rappresenta 1 miglio tedesco, quindi 7,4 km. Così da Colonia a Bonn sono 4 punti oppure circa 29 km e da Norimberga ad Augusta sono 18 punti oppure circa 133 km (tutte e due le indicazioni sono abbastanza precise); oppure da Bolzano a Trento 7 punti o circa 52 km e da Firenze a Siena 9 punti oppure quasi 67 km (anche queste non del tutto errate). È chiaro che con intervalli di 7,4 km si devono mettere in conto arrotondamenti per eccesso o per difetto.

E quando sulla carta non erano segnati i punti di distanza perché le città cercate non si trovavano lungo le strade principali, si era provveduto ad un rimedio anche in questo caso: come dice la didascalia in basso a sinistra, si prenda la distanza tra le due città con un compasso, poi la si riporti sulla scala indicata nel margine inferiore, e si calcoli così comodamente la distanza in miglia. Se si fa la prova e si prende con il compasso la distanza tra Norimberga ed Augusta, allora sulla scala risultano effettivamente 18 punti o 18 miglia tedesche. Questo funziona perché la scala della carta, naturalmente con alcune deformazioni (tuttavia è tangibile il progresso rispetto alla cartografia tolemaica), in genere è di circa 1:5.000.000.



Carta tedesca delle strade per Roma (c. 1500)

Solo che in Germania le miglia non vengono calcolate ovunque in maniera uguale secondo la *gemeyn deutsche meyl* (“miglio tedesco comune” di 7,4 km), ma in alcune regioni indicate valgono “sei per cinque”, in Svizzera “due per una”: e anche questo fatto viene menzionato sulla carta con brevi annotazioni!

E così si avevano tutte le informazioni necessarie per azzardare un viaggio sulla carta, oppure per progettare in anticipo un viaggio reale: si vedevano le rotte raccomandate, si riconoscevano i fiumi che dovevano essere attraversati e le montagne che sbarravano la strada; si distinguevano le città che avrebbero accolto il viaggiatore e si poteva calcolare in anticipo, secondo le distanze, di quanto si sarebbe avanzati normalmente. Andando a piedi si potevano calcolare in media circa 30 km oppure 4 punti al giorno; tuttavia, per non farsi sorprendere dall’oscurità ed evitare di trovarsi davanti a città dalle porte chiuse, bisognava ricordare che una giornata non aveva la stessa lunghezza a tutte le latitudini. Ed anche a questo si era pensato sulla carta: se sul margine sinistro erano annotati i gradi di latitudine, così sul margine destro, secondo la tradizione delle carte di Tolomeo, era annotata la durata del giorno più lungo dell’anno alle diverse latitudini (*Das seyn Stund des lengesten Tages*): 17 1/2 ore lassù a Schleswig, 16 3/4 a Berlino, 15 3/4 a Innsbruck, 15 1/4 a Firenze.

Facciamo dunque partire un pellegrino per Roma, scegliendo appositamente un punto di partenza molto a nord: Lübeck/Lubecca, l’importante città anseatica sul Baltico - una scelta giustificata dal fatto che per l’Anno Santo del 1500 ritroviamo nel libro della confraternita di S. Maria dell’Anima, già allora chiesa nazionale dei tedeschi a Roma, diversi pellegrini provenienti proprio da Lubecca!² Innanzitutto si attraversano le lande della Germania settentrionale (Mölln, Lüneburg, Sell/Celle), dopo Brunswig/Braunschweig iniziano - sulla carta

² Archivio di S. Maria dell’Anima, *Liber confraternitatis beate Marie de Anima Teutonicorum de Urbe*, fol. 84.

come nella realtà - i primi monti. Poi si passa per la grande città di Erfurt ed oltrepassando il Meno si arriva a Nürnberg/Norimberga, città che aveva un’alta considerazione del proprio rango in Germania e veniva situata dal nostro cartografo - che vi viveva - di certo intenzionalmente al centro della Germania. A Norimberga i contatti con l’Italia non era insoliti: solo 6 anni prima da qui il giovane Albrecht Dürer era partito per Venezia. Quale itinerario avesse seguito per giungere in Italia, lo sappiamo dai paesaggi raffigurati nei suoi acquerelli: è la stessa rotta raccomandata anche dalla nostra carta.

Se si partiva da altre località del nord si consigliavano altre rotte - ed il bacino della carta è molto esteso: addirittura chi voleva recarsi a Roma partendo da Danzica, ritrova la sua città natale sulla carta insieme ad un itinerario consigliato (e ripeto ancora una volta che l’espressa indicazione di strade con le rispettive distanze costituiva una novità!). La rotta consigliata portava lungo la costa del Mar Baltico - “il mare pomerano” - fino a Stettin/Szczecin (anche lassù in Pomerania erano indicate le distanze!), poi attraverso la - allora ancora modesta - Berlino fino a Lypz/Lipsia, per raggiungere il Danubio a Regensburg/Ratisbona. Oppure prendiamo una città agli estremi confini opposti, vicino al mare del nord (“das groß deutsch mer”, dice la carta): Brügge/Bruges nelle Fiandre - una città ben nota come importante piazza di cambio per il trasferimento di denaro della Camera Apostolica dall’Europa settentrionale a Roma. Anche da lì su questa carta si può facilmente trovare la strada per Roma: attraversava Gand/Gent, Bruxelles, Leuven/Lovanio, Maastricht, e solo in Alsazia si collegava con l’asse renano. Da Basilea era consigliata per Roma la serie di passi tra Chur/Coira e Cleff/Chiavenna (quindi Spluga oppure Settimo oppure Maloja)³,

³ A. ESCH, *Spätmittelalterlicher Passverkehr in Alpenraum. Typologie der Quellen*, in IDEM, *Alltag der Entscheidung. Beiträge zur Geschichte der Schweiz an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit*, Berna 1998, pp. 173-248.

che sboccavano in direzione di Milano attraversando poi il Po presso Piacenza.

Ma riprendiamo ora nuovamente la rotta centrale del nostro pellegrino, che da Lubeca era intanto giunto a Norimberga e proseguiva dunque diritto verso sud. Presso Werdgemund (Donauwörth) si oltrepassa il Danubio, poi con 6 punti o 44,4 km (la stessa distanza di oggi) si raggiungeva la grande città di Augusta. Anche Augusta aveva stretti rapporti con l'Italia, i nostri viaggiatori camminano addirittura per la prima volta su un'autentica strada romana, la via Claudia Augusta, che i romani avevano costruito, come dice un miliario della stessa, *a flumine Pado ad flumen Danuvium*. "Dal Po al Danubio" portavano diverse strade romane. Qui la nostra carta propone al pellegrino tedesco la rotta del passo più comodo e più frequentato, il Brennero. Le strade provenienti da Regensburg/Ratisbona e Augsburg/Augusta vengono fatte confluire ad Yspruck/Innsbruck per raggiungere in seguito attraverso Matri il passo del Brennero. Poi si scende verso Sterzing/Vipiteno, Brixen/Bressanone, Clausen/Chiusa - qui, da qualche parte nella Valle d'Isarco, deve essere stato disegnato il bell'acquerello di Dürer, che documenta la strada addirittura con tutti i suoi particolari, con le tracce delle ruote ed i muretti laterali!⁴ Poi lungo l'Adige per Trento (qui un altro acquerello di Dürer del 1494), finalmente Clusa (si tratta di Chiusa di Rivoli, chiamata dai tedeschi "Veroneser Klause/Chiusa di Verona", ma - contrariamente alla precedente *Klausen* nella Valle d'Isarco - adesso troviamo sulla carta la versione italiana del nome), Verona, [Isola della] Scala, Osti[gli]a. Chissà quante esperienze avrà già vissuto il nostro pellegrino strada facendo. Ma in questa sede vogliamo resistere alla tentazione di dilungarci su informazioni storiche sui viaggi di allora, limitandoci appositamente a questa carta particolare.

⁴ *L'opera completa di Dürer* (Classici dell'Arte Rizzoli 23, Milano 1968), nr. 25; altri acquerelli di paesaggi di questo viaggio: nr. 16, 21-23, 26, 27.



Dettaglio

E così finalmente il pellegrino tedesco si trova davanti al Po. Di nuovo tiene il foglio - che nel frattempo probabilmente si è un po' consumato - a mezzogiorno in direzione del sole, a mezzogiorno verso "Mittag/mezzogiorno" (così viene chiamato il "sud" sul margine superiore del foglio), e adesso comprende che la strada non proseguirà più dritta verso sud: la carta gli mostra che lo stivale è fortemente inclinato (anche un po' troppo secondo la tradizione tolemaica) verso sud-ovest e che Roma è da cercare quindi più verso sinistra, ed anche che, dopo la larga pianura fluviale, alla quale è giunto dopo aver attraversato le Alpi, vi è da superare un'ulteriore catena montuosa: l'Appennino.

Qui ad Ostiglia, importante punto di passaggio del Po già in epoca romana, la carta lo pone tuttavia davanti alla scelta, se, per andare a Roma (che con il suo profilo di città poco specifica, addirittura "gotica", si avvicina sempre di più sul margine superiore della carta) vuole prendere la rotta orientale piuttosto che quella occidentale - noi diremmo, conoscendo la viabilità storica: la via Flaminia oppure la via Francigena? Di regola si sarà deciso per quest'ultima. Ed anche, e soprattutto, su questa via Francigena si potrebbe dire molto - sul suo substrato romano, sui suoi spedali e santuari, sui suoi itinerari tramandati, addirittura sulle reminiscenze della *Chansons de geste* francesi lungo il suo percorso⁵. Ma facciamoci per una volta guidare solo ed esclusivamente da questa carta eccezionale. Oltre il Po 3 miglia tedesche (esatto) fino a *Merendia*/Mirandola, poi Bonporto, S. Giovanni [in Persiceto], Bologna. Poi oltre il Passo della Raticosa ed il Giogo di Scarperia, attraverso Firenzuola e Scarperia, fino a Firenze. Passando per S. Cason/S. Casciano [in Val di Pesa] dopo 5 punti di distanza (6 sarebbe più esatto) si raggiunge a *Possebuncz*/Poggibonsi la via Francigena vera e propria che - proveniendo da Pontremoli e Lucca - fino a qui scorreva più ad ovest.

⁵ R. STOPANI, *La via Francigena*, Firenze 1988; A. ESCH, *La via Cassia. Sopravvivenza di un'antica strada*, Roma 1996.

La carta segue adesso questa classica strada dei pellegrini attraverso Siena e Buonconvento. Alcuni dei nomi dei paesi sembrano come ascoltati da orecchie tedesche e riportati da bocca tedesca: S. *Clerico* per S. Quirico [d'Orcia], *Monteflascon* per Montefiascone, *Tierdebaccan* (?) per Baccano - il pellegrino può leggere sulla carta addirittura il suo *Count Down* fino all'arrivo a Roma: da Acquapendente ancora 15 miglia tedesche (oppure 111 km, oppure 3¹/₂ giorni di viaggio), da Viterbo ancora 9, da Ronciglione (la strada passava per i Monti Cimini, mentre l'antica via Cassia li aggirava più ad ovest) ancora 7. E finalmente Roma!

Trattandosi di una carta tedesca, sulla quale abbiamo voluto seguire a Roma qualche pellegrino tedesco, vogliamo aggiungere perciò ancora una considerazione di natura linguistica. Che l'attraversamento del confine linguistico - essendo un'esperienza esistenziale - fosse percepito dai viaggiatori, è chiaro ed è documentabile nei resoconti di viaggio. Ma in terra italiana, con gli italiani dotati di facile capacità di comprendere ogni situazione, già allora i problemi linguistici degli stranieri non erano insormontabili. Del resto, in quell'epoca, molti alberghi in Italia erano gestiti da osti tedeschi (allora Papa Pio II sosteneva, addirittura, che la maggior parte degli alberghi in Italia fossero gestiti da tedeschi, e dove non c'erano tedeschi, non si sarebbe potuto neppure trovare alloggio!). Ma sia detto per inciso - perché piuttosto poco noto - che già allora si poteva preparare il soggiorno in Italia con l'aiuto di un manuale di conversazione.

Il più antico manuale di conversazione italiano-tedesco era già disponibile a quell'epoca: redatto nel 1424 a Venezia da un tedesco di Norimberga per facilitare la comunicazione tra i mercanti tedeschi di Venezia ed i loro soci d'affari italiani⁶. Per questo motivo il vocabolario è pieno di termini economici (*el cambio*, *la merchandantia*, *el guadagno*, ecc.), e la coniugazione viene insegnata sul-

⁶ *Das älteste italienisch-deutsche Sprachbuch*, a cura di O. PAUSCH, Vienna 1972.

l'esempio del verbo calcolare: *e fazo rason/ich rechen, tu fa rason/du rechenst, quell fa rason/der rechent; e feva rason/ich rechnat; e ho fato rason/ich han gerechent...ecc.* Anche gli esercizi di conversazione avanzati, con i quali poi prosegue questo manuale - non diversamente da quelli attuali - sono improntati alle esigenze del mercante (mercanteggiare sul prezzo, spiegare quantità e qualità della merce, e cose del genere).

Ma anche il comune viaggiatore poteva trovare istruzioni linguistiche per tutte le situazioni di vita: saluto e commiato (*sta de bona voia/gehab dich wol*), gentile domanda riguardo lo stato di salute, e l'offerta di una bevuta: *no voli vuj far colazione?/wolt ir nicht ein trunk tun?...* Il tedesco risponde: *el no e mio usanza a beber cossi per tempo, impero el no e usanza di thodeschi*; l'italiano: *questo he ben meraveia!* Di nuovo il tedesco: *Di pur anche ti cossi che le todeschi sian imbrigi/Sprich nur du auch allso, daz die deuczen truncken seien*, ecc. Vengono inclusi addirittura degli esempi di conversazione che vogliono essere spiritosi (*tu va si malamente sulle to pie chomo va una peliza vechia sulle so manege [maniche]* - si può solo sperare fervidamente che il nostro viaggiatore tedesco non si sia azzardato ad utilizzare una frase del genere!). Oppure malattie, perché in questo settore la conoscenza della lingua poteva decidere sulla vita o sulla morte: *amalado/siech, debile/plod [blöd]*, e poi i nomi di tutte le parti del corpo che si potevano ammalare. Erano tutti vocaboli o modi di dire che potevano essere utilizzati anche dal nostro pellegrino che dalla Germania aveva intenzione di venire a Roma e che voleva prepararsi - come d'altronde preferiscono fare ancora oggi i tedeschi - possibilmente in maniera scrupolosa per questo viaggio, chiedendosi: come andare a Roma nell'Anno Santo.

ARNOLD ESCH

Il museo Canonica: lo scultore contestato

Il custode del grande recinto della villa in cui starnazzavano e si abbeveravano le galline, le anatre, i polli, i fagiani e gli struzzi del principe Francesco Borghese, generale di S. Romana Chiesa, e del fratello Giambattista, castellano di Castel S. Angelo, non immaginava che la palazzina di due piani dove abitava con il carrettiere agli inizi del Seicento avrebbe ospitato un museo.

Fu descritta minuziosamente da Jacopo Marrilli nel 1650 e da Domenico Montelatici nel 1700, quando era abbellita con due statue di marmo, una raffigurante Ercole fanciullo, l'altra con la clava e la pelle del leone, e con due colonne anch'esse di marmo, rinvenute negli scavi promossi dai principi nell'area circostante.

Verso la fine del secolo, per farvi correre i cavalli barberi del principe Marcantonio IV, l'architetto Antonio Asprucci vi disegnò la piazza simile a quella di Siena su cui i fantini si contendono il Palio; vi costruì la chiesetta che fu affrescata sul prospetto e nel portico da Felice Giani che sopra le porte e le finestre della palazzina aveva dipinto sette grandi teste in forma di cariatidi, collocandovi poi la statua dell'Immacolata attribuita allo scultore Filippo Andrea Grandjaquet. Nel 1809, infine, chiuse la palazzina dentro una muraglia merlata, che le conferì l'aspetto di una piccola fortezza, una fortezzuola medievale.

Succeduto a Marcantonio, il principe Francesco Borghese Aldobrandini fece decorare il soffitto della loggia della palazzina con gli stemmi del drago alato dei Borghese, la stella a otto punte degli Aldobrandini, i tre caprioli dei La Rochefoucauld, l'illustre casata della consorte Adelaide; ingrandì e abbellì la villa con il monumentale ingresso sul piazzale Flaminio, i cosiddetti propilei egizi e un'antica statua dell'imperatore Settimio Severo, le fontane e numerose altre opere d'arte.

Circa un secolo dopo, quando Umberto I ebbe donata la villa ai romani continuarono però a chiamarla villa Borghese, nel primo piano della fortezzuola il comune ricavò la scuderia dei cavalli delle guardie municipali e adibì gli altri piani a uffici amministrativi ma dopo l'incendio che nel 1915 ne aveva danneggiato alcune strutture, decise di chiuderla.

Rimase abbandonata fino al 1926, allorché ebbe per inquilino Pietro Canonica, nato il 1° marzo 1869 a Moncalieri, in Piemonte, che a Roma, per la vasca della fontana a destra del Vittoriano aveva scolpito la colossale statua giacente del *Mare Tirreno* e composto il melodramma in tre atti, *La sposa di Corinto*, su libretto di Carlo Bernari da una ballata di Goethe, rappresentato nel 1918 al Teatro Argentina, cui seguì *Medea*, su libretto proprio, dall'omonima tragedia di Euripide, nel 1953, al Teatro dell'Opera.

Trasferitosi a Roma nel 1922, lo scultore prese in affitto una casetta sul Palatino, sfrattatone quando il governo volle continuarvi gli scavi di Rodolfo Lanciani e di Giacomo Boni, con la mediazione di Corrado Ricci, direttore generale delle antichità e delle arti del ministero della pubblica istruzione, nel 1926 ottenne l'uso gratuito della fortezzuola, con l'impegno di donare al Comune tutte le opere che dopo la morte vi avrebbe lasciato.

La restaurò a proprie spese, ne abbellì l'ingresso con le statue di bronzo dell'*Alpino* e dell'umile eroe *Il muletto* e al primo piano, collocandole stavolta un po' alla rinfusa in due o addirittura in tre stanze, dispose le repliche, i modelli e i calchi delle opere che formano il Museo intitolato al suo nome, inaugurato e aperto al pubblico nel 1961.

Nella prima delle sette sale sono esposti i ritratti in marmo a mezzo busto di *Franca Florio*, della *Duchessa Elena d'Aosta*, della *Principessa Emily Doria Pamphilj*; di regine e di re; il gruppo de *Le comunicande*, due fanciulle inginocchiate davanti alla balastra dell'altare; il calco della giovane suora *Dopo il voto*; il modello della *Stella del mattino*, statua che ornava una fontana della villa Nobel a Leningrado; il marmo de *L'abisso*, due amanti abbracciati

come Paolo e Francesca che Dante vede tra i lussuriosi nel secondo cerchio dell'*Inferno*.

Nella seconda sala vi è anche il modello della testa del *Crocifisso* ch'era stato eseguito per la chiesa del Sacro Cuore di Maria e fu distrutto nel 1944 dalle bombe a Torino, nel cui cimitero il canonico costruì la commovente *Tomba di Laura Vigo*, la bambina che sul rilievo in bronzo del modello appoggia le mani sopra il grande cerchio di legno, e non si accorge dei due angeli che stanno scendendo dal cielo.

Inoltre i bozzetti dei rilievi sui basamenti di tre monumenti distrutti nel 1917 e nel 1958: i rilievi che sul *Monumento al granduca Nicola Nicolaevich* raffiguravano gli eserciti russi e alleati nei pressi di Instambul e le battaglie di Clipka e di Gronitza che pose-ro fine alla guerra contro la Turchia; sul *Monumento allo zar Alessandro II* l'abolizione della servitù della gleba, l'adozione del codice di procedura civile, l'istruzione estesa a tutti i sudditi (il quarto, *La Pace che vola sopra i campi di battaglia*, era stato riprodotto e si conserva nella chiesa della Consolata a Torino); il modello della statua equestre del *Monumento a Faysal II*, il re dell'Iraq ch'era stato ritratto nella villa di Vetralla e per ricordo gli aveva lasciato il suo pugnale d'oro cesellato, e il 14 luglio 1958 fu ucciso con tutta la famiglia a Baghdad.

Nella terza sala il modello in gesso patinato a bronzo della battaglia di Sakaraga sul *Monumento alla Repubblica turca*, e sul *Monumento a Kemal Atatürk*, la figura di una ragazza che indossa i calzari e senza il velo sul viso, simbolo dell'emancipazione della donna nella nuova Turchia, marcia davanti ai soldati sulla strada per Smirne.

Dopo la quarta e la quinta sala, meno interessanti, nella sesta i bozzetti delle opere di soggetto sacro, e nell'ultima i calchi dei busti in marmo della *Zarina Alessandra Feodorova*, e dell'affascinante *Lyda Borelli* che si ritirò dalle scene dopo aver sposato nel 1917 l'imprenditore e finanziere Vittorio Cini.

Nel salone i dipinti, i bozzetti dei costumi e delle scenografie dei

melodrammi e al primo piano, arredato con i mobili e i quadri di artisti piemontesi, lasciati dalla moglie Maria Assunta Riggio (la prima era stata Olga Sormani); per completare la visita al museo, nello studio il modello del *Monumento a Giovanni Paisiello*, l'ultimo. Fu inaugurato sul lungomare di Taranto, città natale del musicista, l'8 giugno 1959, anno in cui Pietro Canonica si spense. Ora dopo aver tanto lavorato riposa nella chiesolina dell'Immacolata in piazza di Siena, a due passi dalla fortezzuola.

Ardengo Soffici, pur considerandolo un lavoratore sapiente del marmo, lo definì il ritrattista di re pachidermici e ventruti, di vecchie titolate e signorine avvizzite, di signori idioti e vanagloriosi; Massimo Bontempelli aveva invitato gli artiglieri a demolire coi cannoni, a Torino, il *Monumento all'artiglieria*; a Ugo Ojetti non erano piaciute altre sue opere.

La morte, più pietosa, gli risparmiò l'ultima amarezza. Non gli fece sapere che la S. Sede, per le continue proteste dopo aver trasferito nel palazzo del Laterano il *Monumento a Pio XI* lo sostituì nella basilica vaticana con quello in bronzo commissionato a Francesco Nagni.

Non ricordiamo i monumenti nelle altre grandi basiliche romane e a Valle Giulia, nelle abbazie di Montecassino e di Casamari, ad Agrigento, Benevagnana, Biella, Bolzano, fiduciosi che le sculture da noi menzionate invogolino il lettore a compiere quella che Rodolfo Longhi – sul catalogo del pittore Alberto Ziveri, presentava nella galleria della Nuova Pesa, il 22 aprile 1964, a Roma – ha chiamato l'ottava opera di misericordia: visitare i musei.

Oggi, però, lo scultore che nel 1929 era stato nominato accademico d'Italia e nel 1950 senatore a vita “per avere illustrato la Patria con grandissimi meriti nel campo artistico”, è lo scultore al quale i manuali di storia dell'arte e perfino la grande *Enciclopedia cattolica*, ingiustamente hanno dato l'ostracismo.

Che cosa è il mondan rumore, cosa è l'onore del mondo? Dante, nel canto XI del *Purgatorio*, li aveva paragonati a un refolo, a un'ala di vento, e il Belli, di rincalzo, a un “foco de pajja, vento de scor-

regge”, cioè a “peti, con rispetto parlando”, spiegava in nota al sonetto *La bbonna nova*.

Molti secoli prima del 1960, anno in cui Paolo VI abolì l'antichissimo rito dell'incoronazione del papa neoeletto nella Basilica Vaticana, mentre un chierico avvicinava la fiamma di una candela a un batuffolo di stoppa in cima a una canna argentata, il maestro delle cerimonie portifice, in ginocchio ripeteva tre volte: *Pater Sancte, sic transit gloria mundi*.

Così passa, ecco quanto dura la gloria del mondo.

MARIO ESCOBAR



Corrado Alvaro poeta a Roma



Nel 1917, a Roma, presso Bernardo Lux, Corrado Alvaro pubblica le *Poesie grigioverdi* e nel 1942, le ripubblica in *Il viaggio* con una prosa poetica in omaggio al padre scomparso, *Memoria e vita*, e con altre ventisei poesie. Il volume è stato ripubblicato, nel 1999, con un'Appendice di sessantotto poesie e prose liriche disperse¹. Queste si trovano in quindici quotidiani e periodici e in quattro volumi collettivi, dal 1913 al 1961. Svariate sono le testate, e si va da Catanzaro a Genova, da Bologna a Trieste, da Milano a Foligno. Tuttavia proprio a Roma è pubblicato il numero maggiore delle liriche alvariane.

E alla capitale lo scrittore calabrese è legato fin da quando il padre lo manda, non ancora undicenne, nel 1906, al Collegio Mondragone di Frascati. Dopo gli anni dell'adolescenza e della gioventù tra Calabria, Umbria e Campania, poi tra Firenze, Bologna e Milano, e dopo la guerra dalla quale riporta una ferita alle braccia, Alvaro sceglie Roma quale residenza per sé, per la moglie bolognese e per l'unico figlio.

Proprio a un quotidiano romano, "Il mondo" di Amendola, lo scrittore manda da un lungo soggiorno a Parigi, nel 1922, corrispondenze recentemente riscoperte e pubblicate in volume². E proprio in un settimanale romano, "La fiera letteraria", il giovane romanziere presenta interessanti ricordi del soggiorno a Berlino, nel 1928-1929, esilio volontario durato cinque mesi³. In seguito,

¹ Cfr. CORRADO ALVARO, *Il viaggio*, Brescia, Morcelliana, 1942, 134 pp.; ID., *Il viaggio*, Reggio Calabria, Falzea, 1999: *Introduzione*, pp. 9-74; *Memoria e vita*, pp. 75-96; *Poesie grigioverdi*, pp. 97-118; *Poesie, Il viaggio*, pp. 119-170; *Appendice*, pp. 171-292; *Bibliografie e Indici*, pp. 293-316.

² Cfr. ID., *Lettere parigine e altri scritti 1922-1925*, Roma, Ed. Salerno, 1997.

³ Cfr. ID., *Viaggio letterario in Germania*, in "L'Italia letteraria",

Alvaro lascia Roma per viaggiare in Italia, in Turchia, in Russia sovietica, in Austria, in Olanda, in Danimarca e in Francia.

Ma sempre, anche dopo il soggiorno a Napoli del 1947, per dirigervi un quotidiano, Alvaro ritorna a Roma dove, nel 1943, dirige "Il popolo di Roma", dal 1949 al 1953, è critico del "Mondo" di Pannunzio, e nel 1944, fonda con Jovine e Bigiaretti il Sindacato Nazionale degli Scrittori. A Roma, si affaccia sulla scalinata di Trinità dei Monti la sua casa, dove scompare nel 1956. Lungo gli anni, questo spettacolo gli fornisce spunti per osservazioni nei diari, come *Quasi una vita*, Premio Strega nel 1951, per capitoli degli itinerari, come *Roma vestita di nuovo*, e per racconti delle nove raccolte. E Roma è onnipresente nella saggistica come nella narrativa, tinta di sangue dopo i delitti di regime, animata da nuove generazioni portatrici delle colpe dei padri o splendente nell'unicità della sua urbanistica.

Fin dal 1915, nella capitale, Alvaro pubblica in un battagliero periodico, "Il Fascio repubblicano", *Il canto dell'attesa*, lungo inno combattivo che si chiude su un clangore:

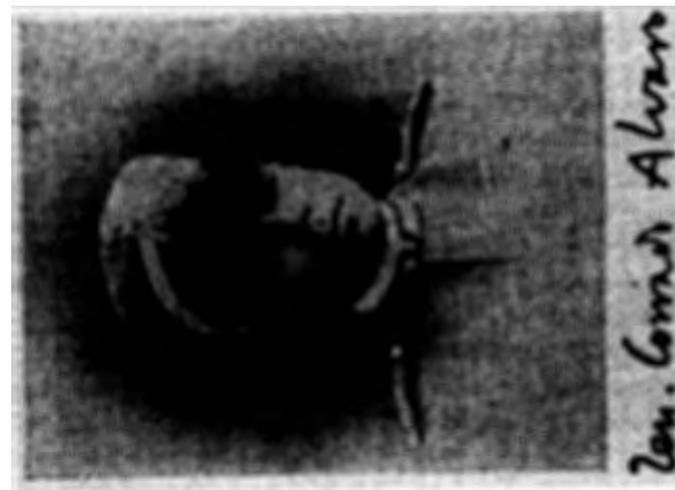
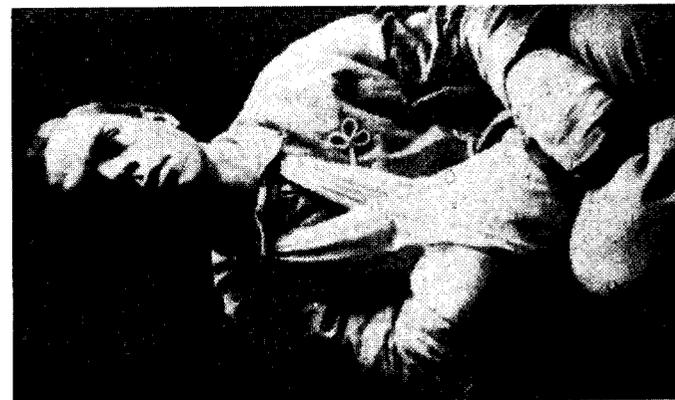
"Che sia l'Italia in tutti i suoi confini
degli italiani! Splenda in ogni giogo
il Tricolor, pe' nuovi alti destini
acceso sempre come un faro e un rogo!"⁴

Tale retorica patriottica non si ripete nelle *Poesie grigioverdi* pubblicate a Roma, nel 1917, come precisa Alvaro, in ricordi poco conosciuti⁵. Alla baldanza dei primi impeti guerreschi succedono il disincanto e l'amarezza per le ferite che colpiscono il cuore quanto

Roma, a.V, n. 28, (14-VII-1929), p. 1; nn. 30, 32, 34, 36, 38, e *Conclusioni sulla Germania letteraria d'oggi*, *ibid.*, n. 39, 29-IX-1929, p. 1. Questi articoli sono raccolti in *Id.*, *Scritti dispersi. 1921-1956*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 233-282.

⁴ *Id.*, *Il canto dell'attesa*, in *Il viaggio*, 1999, *op. cit.*, p. 184, str. 33, vv. 1-4.

⁵ *Id.*, in *Il primo passo*, per cura e con premessa di L. M. PERSONÈ, Firenze, Nemi, 1930, p. 34.



Corrado Alvaro, "La fiera letteraria", Roma, a. XV, n. 51, 18-XII-1960, p. 4.

gli arti. La lirica più famosa fra le grigioverdi, *A un compagno*, è un canto non alla guerra né all'eroismo, ma alla famiglia e alla terra:

"Se dovrai scrivere alla mia casa,
Dio salvi mia madre e mio padre,
la tua lettera sarà creduta
mia e sarà benvenuta.

[...]

Di' loro che c'era gran sole
pel campo, e tanto grano
che mi pareva il mio piano;
che c'era tante cicale
che cantavano; e a mezzo giorno
pareva che noi stessi a falciare,
con gioia, gli uomini intorno"⁶

Proprio i contrasti nel nucleo familiare, nell'alveo della natia Calabria, sono celati in una novella rimasta ignorata, pubblicata dal quotidiano romano "Il mondo", il 25 gennaio 1925, e mai ripresa in raccolta dall'autore, per una rimozione rivelatrice. *Storia su una vetrata* scruta con inquietante penetrazione la lenta ascesa dell'impulso criminale in Caino⁷.

E ancora in un periodico romano si trova, nel 1928, un'altra confessione del poeta sulla cacciata dal paradiso terrestre, mai ripresa e caduta nell'oblio. Si tratta della rivista "L'Italia che scrive" che già, nel luglio e nel dicembre 1927, pubblica due saggi di Alvaro, *Come leggere la critica* e *Si parla di tradizione*, e nell'aprile 1928, un elogio delle *Poesie grigioverdi* firmato da Alberto Spaini, come poi, nel marzo-aprile 1942, una recensione a *Il viaggio* di Salvatore Rosati. Nel novembre 1928, per la rubrica *Confidenze degli autori*, Alvaro annuncia due volumi di novelle, un romanzo e una prosa, precisandone titoli e editori, senza che nessuno di questi progetti veda la luce. Nell'aprile del 1928, per la rubrica di poesia *Istantanee allo specchio*, "L'Italia che scrive" pubblica un sonetto,

⁶ ID., *A un compagno*, in *Il viaggio*, 1999, op. cit., pp. 108, 109, str. 1, vv. 1-4, str. 7, vv. 1-7.

⁷ ID. *Storia su una vetrata*, *ibid.*, pp. 230-234.

Abele io fui..., firmato Corrado Alvaro, che suona come l'accorata confessione del poeta sradicato dalla regione natale, e che alla terra rimane legato indissolubilmente:

"Così la vita mia passa tracciando
righe sopra la carta, come i bovi
di solchi fan tutto stemmato il piano"⁸.

Ancora una rivista letteraria di Roma, "La cabala", pubblica, nel 1933, una versione della lirica *Padre*, che diverge da quella che figura nel *Viaggio* del 1942, sullo stato d'animo di un giovane padre, e una seconda lirica di potente originalità, *Il bambino*, non ripresa nella raccolta, sul figlioletto che, a contatto con gli animali e con la terra, già inizia ad allontanarsi dal padre:

"Te felice, te beato,
che di me ti sei liberato"⁹.

Le due poesie costituiscono un dittico dell'affetto paterno, ma privo di leziosità, anzi di originale forza emotiva, come altre e non rare testimonianze di Corrado Alvaro padre, la cui attenzione instancabile al crescere del figlio meriterebbe uno studio a sé stante. Ed è ancora in una rivista con sede a Roma, *Aretusa*, che nel 1945, si trova un altro commovente dittico: nel marzo, Corrado Alvaro vi pubblica *Lettera al figlio*, in cui evoca il ventennio e la guerra "ingiusta", richiamandosi tuttavia alla terra e alla speranza; e nell'ottobre, Massimo Alvaro sembra rispondergli con *Battaglia senza bollettino*, bella evocazione della lotta tra partigiani e Tedeschi¹⁰.

È un'altra rivista romana a pubblicare, in data 15 marzo 1942, tre liriche alvariane di cui due non figurano nella raccolta *Il viaggio* uscita l'11 febbraio dello stesso anno. Il periodico è "Il selvaggio"

⁸ ID., *Abele io fui...*, *ibid.*, p. 241, str. 3, vv. 1-3.

⁹ ID., *Il bambino*, *ibid.*, p. 259, str. 3, vv. 1-2.

¹⁰ ID., *Lettera al figlio*, in "Aretusa", Roma, a. II, n. 7, (marzo 1945), pp. 46-51; MASSIMO ALVARO, *Battaglia senza bollettino*, *ibid.*, n. 14, (ottobre 1945), pp. 71-74, Massimo vi si battezza "Cesarino" secondo l'uso del padre, nella narrativa.

che, nato nel 1924 in Toscana, con Mino Maccari per redattore, diventa famoso come portavoce di Strapaese contro Stracittà, di cui la rivista romana di Massimo Bontempelli, "900", nata nel 1926, e alla quale collabora Alvaro, è il vessillo. Dal 1932, tuttavia, "Il selvaggio" ha sede a Roma e indirizzo artistico più che polemico.

Delle tre poesie, *Rivelazione* è ripresa nel *Viaggio*, ed è presumibilmente dovuto al fatto che entrambe le pubblicazioni si succedono a distanza di pochi giorni, lo scarso numero delle varianti che solitamente Alvaro moltiplica nelle diverse versioni di una stessa prosa o di una medesima lirica. In *Rivelazione*, non si nota che "levai" invece di "levavi":

"Da quale sogno ti levai"

e potrebbe trattarsi di un refuso, dato che in ambedue le versioni del volume e della rivista, in seguito il poeta si rivolge alla ragazza:

"da quale gioco e da che incontro
eri tornata"¹¹.

Al quarto verso della terza strofe, il punto e virgola è diventato una virgola. Per il resto, la lirica serba il ritmo incalzante che evoca la scoperta del sesso da parte di un'adolescente, osservata da un adulto con commossa partecipazione. È rivelatore il paragone tra l'inizio di una novella, *Gli uomini*, che svolge lo stesso tema, e questa lirica che si avvale dell'audace taglio di un aggettivo tra due versi

"Erano i tuoi occhi improvvisamente adulti e distanti"

e dei ripetuti *rejets*, in particolare nella sesta strofe:

"non so, ma certo una sùbita
rivelazione, come al calice pieno
basta per traboccare un'ultima
goccia"

come anche di vari salti tra le strofe, così fra la quinta e la sesta, la sesta e la settima, l'ottava e la nona:

¹¹ C. ALVARO, *Rivelazione*, *ibid.*, p. 142, e in "Il selvaggio", Roma, a. XVIII, nn. 1-3, (15-III-1942), p. 3, str. 5, vv. 1-3.

"e perché ero il primo uomo
su cui si posava il tuo sguardo
di donna;"

in modo da scandire la progressiva scoperta¹², e gli ossimori finali sanciscono l'irrimediabile perdita dell'innocenza e il peso della colpa originale:

"io mi sentivo il colpevole
di tutto, come un nemico,
io l'uomo, io il carnefice,
io il traditore e il tradito."¹³

Narciso pubblicato nel 1942 nel "Selvaggio" è ripresentato in "L'approdo letterario", a Roma, nel 1959. Si rileva nella prima versione, all'ultimo verso della prima strofe, l'omissione di una virgola che si trova nella seconda versione:

"il mio cuore il tuo cuore indovina
e il corpo, il corpo. Noi fummo tutt'uno."

mentre si nota al penultimo verso della quarta strofe, una virgola che non figura nella seconda versione¹⁴. Più rilevanti appaiono tre varianti: al quinto verso della seconda strofe, invece di "alla" si legge, nel 1942, "sulla":

"certo la tua voce quando parli
s'intona sulla mia"

e nel ripetuto alternarsi, alla quarta strofe, degli infiniti e dei condizionali, sono questi a vincerla, nella prima versione:

"Parleremo lo stesso linguaggio,
e della vita la vecchia scienza
accenneremmo con un gesto stesso.
Scopriremmo gli stessi frutti
e gli stessi moti del cuore."¹⁵

¹² *Ibid.*, str. 3, vv. 1-2; str. 6, vv. 1-4; str. 8, v. 4, str. 9, vv. 1-2.

¹³ *Ibid.*, str. 11, vv. 1-4. Cfr. *Gli uomini*, in *Id.*, *La moglie e i quaranta racconti*, Milano, Bompiani, 1963, pp. 363-364.

¹⁴ *Id.*, *Narciso*, in "Il selvaggio", (15-III-1942), *op. cit.*, p. 3, e *Il viaggio*, 1999, *op. cit.*, p. 272, str. 1, vv. 8-9; str. 4, v. 15.

¹⁵ *Ibid.*, str. 2, vv. 4-5; str. 4, vv. 10-14.

Sembra quindi più irreali il congiungersi del Narciso alvariano con il suo doppio femminile, nella prima versione rispetto alla seconda, in cui il poeta afferma “accenneremo” e “Scopriremo”. Che questa lirica tocchi nel profondo un senso originale della corporeità si rivela alla fine della seconda strofe:

“Conosco di te ogni cosa
senza dirmelo, come d’una
sorella andata sposa”

intima confessione del legame carnale che unisce i membri di una famiglia, già espressa in *Lettera a casa*, nell’invocazione alle sorelle:

“in voi la carne della mia carne,
prime donne che ho conosciute”

e che si ritrova nella prosa poetica *Memoria e vita*: “[...] ecco l’atteggiamento del padre si riscopre in questa struttura del corpo, come del corpo della madre s’impadronisce l’idea del figlio”¹⁶. Tale marcata carnalità può spiegare l’esclusione di *Narciso* dalla raccolta del 1942, concordata con Don Giuseppe De Luca e con l’editrice Morcelliana di Brescia¹⁷.

È presumibile che il medesimo motivo abbia fatto escludere la terza lirica presentata nel “Selvaggio”, e entrambi i titoli di questa versione come dell’altra, pubblicata postuma da “La fiera letteraria” a Roma, nel 1961, ne sono la riprova: *Corpo* il primo, *Le gambe della ragazza* il secondo. Fra le varianti, si nota che una virgola, al quinto verso, è sostituita da un punto, nel 1961, mentre in altri tre versi, sono state aggiunte delle virgole che confermano la frequenza di questo segno nell’interpunzione alvariana, rilevata dal critico Arnaldo Bocelli, corrispondente dello scrittore¹⁸. Di ben

¹⁶ *Ibid.*, str. 2, vv. 8-10; *Id.*, *Lettera a casa*, in *Poesie grigioverdi*, in *Il viaggio*, 1999, *op. cit.*, p. 114, str. 5, vv. 5-6; *Id.*, *Memoria e vita*, *ibid.*, p. 94.

¹⁷ Cfr. G. CARTERI, *Il Dio nascosto*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999, pp. 35-36, 85; G. DE LUCA-F. MINELLI, *Carteggio III. 1940-1946*, a cura di M. RONCALLI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, in corso di pubblicazione.

¹⁸ C. ALVARO, *Corpo*, in “Il selvaggio”, (15-III-1942), *op. cit.*, p. 3, e *Le gambe della ragazza*, in *Il viaggio*, 1999, *op. cit.*, p. 291, vv. 5, 8, 12,



“Il selvaggio”, Roma, a. XVIII, nn. 1-3, 15-III-1942, p. 3.

maggiore peso è la variante che si trova nel cuore della lirica:

“Oh le gambe che ricordano
una cavalleria innocente;
ma non tanto;”

mentre tale restrizione è eliminata dalla seconda versione, quasi a non intaccare l'innocenza delle popolane¹⁹.

Questa lirica trova un'eco nel diario *Quasi una vita*, laddove Alvaro scrive: “Anche la più povera ragazza ha un paio di belle gambe e le calze velate”²⁰. E questo appunto pare ispirato all'osservazione dello spettacolo offerto quotidianamente allo scrittore dalla scalinata di Trinità dei Monti, come l'incisiva notazione: “Nei giorni di notizie buone della guerra, le donne, rassicurate e inorgogliate, muovono, camminando, più lesto il sedere”; oppure questo baluginio: “Discorrendo di sera, seduti sulla scalinata di Trinità dei Monti, certi giovani parlavano di gambe. Una ragazza, fra loro, fece toccare il suo ginocchio a tutti sollevando nel buio la veste nera.”²¹

Appare quindi sommamente ingannevole e deliberatamente contraddittoria la grafica che accompagna, nel “Selvaggio”, le tre liriche alvariane su un Narciso che rammenta Adamo ed Eva, sulla rivelazione del sesso e sulle gambe delle popolane. Gli svolazzi laterali e la leggiadra mano che protende una gemma sono da attribuire a Leo Longanesi e alla sua vena di “dolce ironia” sottilmente individuata da Giuseppe Raimondi.²²

Non di vaghi schizzi, ma di ritratti sono corredate le pubblicazioni alvariane in un altro periodico romano, “La fiera letteraria”,

che dedica allo scrittore spazio e attenzione. Fin dal 1926, quando ha sede a Milano, la rivista pubblica una sua rubrica intitolata *Caratteri e facce* e nel 1927, tre sue liriche, due delle quali non incluse nel *Viaggio* del 1942.²³ Da Roma, nel 1929, “La fiera letteraria” diventata sottotitolo di “L'Italia letteraria”, offre, prima della serie di servizi sulla Germania, un'intervista di Alvaro a Pirandello, il 14 aprile 1929, seguita da un'intervista allo stesso Alvaro, il 2 giugno, corredata da un ritratto firmato Pietro Lazzari, con questo *incipit*: “Alvaro quando stava a Roma era facile incontrarlo verso il tramonto, per una di quelle ripide stradette che si arrampicano fino all'obelisco della Trinità dei Monti. [...] Ma da un pezzo non capitava più di trovarlo. Lo sapevamo a Berlino [...]. Così ieri, appena ci è parso di riconoscerlo nella figura di un piccolo uomo che s'avviava su per via della Mercede, gli siamo corsi dietro [...]”.²⁴

Il 5 aprile 1931, in prima pagina, “La fiera letteraria” presenta un'altra intervista corredata da una fotografia, ad Alvaro che ha vinto il Premio “La Stampa”, e ancora un'intervista, ancora ritratti sono pubblicati dalla rivista, il 1 aprile 1934, il 29 giugno, il 20 ottobre e il 10 novembre 1935. Nell'aprile 1934, Alvaro evoca le poesie di Leopardi, quali “preghiere”, e menziona *L'asino d'oro* di Apuleio, al quale è dato rilievo in *L'uomo è forte* del 1938; e nel novembre del 1935, lo scrittore annuncia una prossima raccolta di liriche: “Sono le poesie che ho scritto nei momenti di sosta, ossia nei momenti di maggiore tranquillità spirituale”, e sottolinea che la forma nella poesia “è strettamente legata all'ispirazione”, a tal

13, 14. Cfr. A. BOCELLI, *Letteratura del Novecento*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1975, p. 476.

¹⁹ C. ALVARO, *Corpo*, in “Il selvaggio”, (15-III-1942), *op. cit.*, p. 3, e *Le gambe della ragazza*, in *Il viaggio*, 1999, *op. cit.*, p. 291, vv. 8-10.

²⁰ ID., *Quasi una vita*, [1 ed. 1950], Milano, Bompiani, 1994, p. 220.

²¹ *Ibid.*, pp. 251, 261.

²² G. RAIMONDI, *Storia di Longanesi*, in “Il selvaggio”, Roma, a. XVIII, nn. 4-6, (15-VI-1942), p. 10.

²³ C. ALVARO, *Il viaggio*, 1999, *op. cit.*, pp. 235, 236-237, 240.

²⁴ Cfr. ID., *Pirandello parla della Germania...*, in “L'Italia letteraria”, Roma, a.V, n. 15, (14-IV-1929), pp. 1-2, e in ID., *Scritti dispersi*, *op. cit.*, pp. 213-218. Per la serie di servizi sulla Germania, cfr. *supra*, nota 3. Per l'intervista, cfr. IL POSTIGLIONE D'EUROPA, *Arrivi e partenze. La Germania letteraria d'oggi. (Intervista con Corrado Alvaro)*, in “L'Italia letteraria”, n. 22, (2-VI-1929), p. 6, articolo non incluso in *Scritti dispersi*.

segno che “è la forma che diventa contenuto.”²⁵

In questo stesso numero del 1935, “La fiera letteraria” offre ai lettori, quale brano di un romanzo *in fieri*, *Passeggiata fuori porta*, una prosa poetica sulla nascita di un agnello nella campagna, che è un’epifania dell’armonia millenaria e immediata tra l’uomo, l’animale e le piante: “[...] allora, poiché il latte era tiepido e il sapore della vita buono, l’agnello si levò sulle quattro zampe e si mise a poppare. La madre rimaneva col muso fisso all’orizzonte ascoltando il figlio e la sterminata sera. [...] La luna era tersissima. Faceva grandi ombre delle cose.”²⁶ Alcune settimane dopo, il 26 gennaio 1936, la rivista romana presenta una prosa alvariana sulla vita e sulla creazione, *Il fiume sotterraneo*.

Quando rinasce il periodico, nel 1946, con la testata “Fiera letteraria”, Corrado Alvaro fa parte del Comitato di direzione e, fin dal secondo numero, il 18 aprile, come ancora il 9 maggio, l’11 e il 18 luglio, il 31 ottobre, pubblica articoli e racconti. Nel numero del 22 gennaio 1950, sono dedicati allo scrittore vari saggi e presentati due testi corredati da fotografie.

Il 27 gennaio 1952, in prima pagina con seguito in seconda, appare un’intervista in cui Alvaro precisa: “Io sono laico, e posso passare agli occhi di molti per anticlericale. Anche se ciò fosse, non vorrebbe dire tuttavia essere anticristiano. [...] Ma non vedo nulla che possa sostituirsi alla civiltà nata dal Cristianesimo, e credo che i pensieri d’un laico siano maturati proprio sull’esperienza e la coscienza della morale cristiana.”²⁷ E tali osservazioni corroborano la lirica *Nella notte della stanza* che, in *Il viaggio*, evoca con ritmi ternari, armonie imitative e ripetuti ossimori, la scoperta del divino:

“creato, increato, silenzio, vocìo,

²⁵ BIS, *Corrado Alvaro, ibid.*, a. X, n. 13, (1-IV-1934), p. 2; C. B., *Colloquio con Alvaro, ibid.*, a. XI, n. 45, (10-XI-1935), pp. 1-2.

²⁶ C. ALVARO, *Passeggiata fuori porta*, in *Il viaggio*, 1999, *op. cit.*, p. 262.

²⁷ ANGELO MORRETTA-PETRASCINCU, *Alvaro*, in “La fiera letteraria”, Roma, a. VII, n. 4, (27-I-1952), p. 2.

tra il separarsi della notte dal giorno
balza fuori infinito Dio.”²⁸

Il 19 aprile 1953, il 14 marzo e il 18 luglio 1954, Alvaro dà a “La fiera letteraria” interessanti riflessioni sulla pittura, sul poeta Nicola Moscardelli e sulla letteratura italiana contemporanea, e l’ultimo di questi saggi è accompagnato da una sua fotografia. Nel 1955, il 9 ottobre, lo scrittore fa l’elogio di Valentino Bompiani, e il 16, dà un racconto, *Fine della villeggiatura*, corredato dal suo ritratto ad opera di Ardengo Soffici e da fotografie, in particolare di Alvaro davanti a Trinità dei Monti, in terza pagina e nella quarta a lui dedicata. Il 12 febbraio 1956, Alvaro fa l’elogio dello scultore Giuseppe Ritto.

Il 24 giugno e il 1 luglio 1956, le prime pagine sono dedicate ai necrologi dello scrittore, firmati da Bellonci, Virdia e Falqui. Ancora il 21 aprile 1957, la rivista pubblica un testo di Alvaro, ma è il 18 dicembre 1960 che essa dedica ampio spazio a una sua lunga prosa, *Dora o le spie* e a otto sue liriche, con il titolo *Il diario poetico di Alvaro*, e con varie fotografie di cui due raffigurano il poeta soldato e ferito nella prima guerra, e tre lo rappresentano sullo sfondo di Trinità dei Monti. Le liriche sono presentate da “La fiera letteraria”, in prima pagina, come un’esclusiva concessa dalla vedova dello scrittore, Laura Babini, e inedite. In realtà, delle otto poesie, tre sono già state pubblicate da “L’approdo letterario”, una da “Il selvaggio” e da “L’approdo letterario”, una addirittura in “La fiera letteraria” del 1927 e in *Il viaggio* del 1942 e ancora due volte in una miscellanea e in “L’approdo letterario”.²⁹

Tre liriche sembrano inedite, fra le quali un sonetto, privo di titolo e datato 1914, è chiaramente riconducibile alla serie delle quattro ottave pubblicate in “La Riviera ligure”, nel 1916, con il titolo *Mattinata sulla strada*, e comprese in *Il viaggio* del 1942, con

²⁸ C. ALVARO, *Nella notte della stanza*, in *Il viaggio*, 1999, *op. cit.*, p. 153, str. 4, vv. 2-4.

²⁹ Cfr. ID., *12 marzo 1945, Canzonetta, Frammento, L’angelo brutto, Narciso*, in *Il viaggio*, 1999, *op. cit.*, pp. 278, 279, 280, 282, 284-285.

varianti militaresche anche nel titolo *Mattinata in marcia*.³⁰ La ricorrenza del tono cortese, del colore del melograno e della chiusa da madrigale, riallaccia senza possibile dubbio il sonetto alle quattro ottave del 1916. Un'altra delle liriche inedite pubblicate da "La fiera letteraria", nel dicembre 1960, è anche essa un'ottava, ma datata 1941, priva di titolo, e stranamente disincantata:

"I nostri padri hanno goduto tutto,
e ci hanno lasciati come
quei ragazzi delle vecchie coppie,
gracili, pallidi, e senza voglia di vivere."³¹

Ben diversa appare la terza lirica inedita, *Primavera*, di dieci strofe, che rievoca il complesso mondo poetico alvariano e il perduto Eden:

"Adamo, ecco che tu ritorni
e ti fai risospingere conscio
alla condanna dell'inverno terrestre"

e la fantasia dell'infanzia:

"Portavo i monti a guinzaglio,
e avevo l'orto sotto un girasole"

e l'inesorabile esilio e l'impossibile ritorno:

"Ma la casa sarà chiusa
e i genitori bianchi
grideranno spauriti dietro la porta."³²

Il 5 febbraio 1961, con il sottotitolo *Una poesia inedita*, "La fiera letteraria" pubblica la lirica *Sogni di cose lontane*, ma altra non è che *Febbre* inserita nel *Viaggio*, nel 1942, e presentata con il titolo *Sogni di cose lontane* da "L'approdo letterario", nel 1959; e tra queste versioni e quella del 1961, si rileva una sola variante: "il calmo respiro

³⁰ Cfr. ID., *Se in Provenza...*, *ibid.*, p. 281, e per le quattro ottave, pp. 110-111, 196-197.

³¹ ID., *I nostri padri...*, *ibid.*, p. 283, vv. 1-4.

³² ID., *Primavera*, *ibid.*, pp. 286, 287, 288, str. 1, vv. 8-10, str. 6, vv. 1-2, str. 10, vv. 9-11. *Primavera*, con il titolo *Poesia inedita* e priva delle ultime due strofe, è pubblicata in "Il messaggero", Roma, a. 108, n. 330, (1-XII-1986), p. 3.

dei fiumi" diventato "caldo", il che sembra un refuso.³³

Ancora nel 1961, l'11 giugno, "La fiera letteraria" pubblica in prima pagina la fotografia di Alvaro davanti a Trinità dei Monti, già apparsa nell'ottobre del 1955, questa volta con dieci elzeviri dello scrittore e la lirica *Le gambe della ragazza*; e il 5 novembre 1961, la rivista presenta un monologo in prosa, *Bellezza per vivere*. La lirica *Le gambe della ragazza*, datata 1941, è di quindici versi, mentre con il titolo *Corpo*, in "Il selvaggio" del 15 marzo 1942, comporta un verso supplementare, che sottintende la non totale innocenza della popolana.³⁴

Un'altra rivista che si pubblica a Roma, offre ben sette liriche e una prosa poetica di Alvaro, nel 1952 e nel 1959. Si tratta di "L'approdo" che, nel primo numero del suo primo anno con sede romana, offre ai lettori l'evocazione dei mesi ad opera di vari scrittori e *Agosto* è affidato ad Alvaro. Da uomo della terra, egli descrive l'apice della calura e il primo presentimento autunnale: "È il mese che si fugge e che si cerca. È l'estate piena, e già declina", e con la sua scomparsa nascono i rimpianti e i progetti per l'anno venturo.³⁵

In "L'approdo letterario" dell'ottobre-dicembre 1959, confluiscono sette liriche lette sul "Terzo Programma", essendo la rivista della Radiotelevisione italiana. Sebbene siano precedute dal titolo *Poesie inedite*, le ultime quattro già sono state pubblicate: *Narciso*, in "Il selvaggio" del 1942; *Paese* in "La fiera letteraria" del 1927 e in una miscellanea del 1930; *Sogni di cose lontane* con il titolo di *Febbre* in *Il viaggio*, nel 1942; *L'angelo brutto*, in "La fiera letteraria" del 1927, nella miscellanea del 1930 e in *Il viaggio*, nel 1942. Rivestono particolare importanza invece le prime tre liriche, *1 gen-*

³³ ID., *Febbre, Sogni di cose lontane*, in *Il viaggio*, 1999, *op. cit.*, pp. 139, 275-276, 289-290, str. 5, v. 3. Si contano invece otto varianti tra la versione del 1942 e le versioni del 1959 e del 1961.

³⁴ Cfr. *supra*, note 18, 19.

³⁵ C. ALVARO, *Agosto*, in *Il viaggio*, 1999, *op. cit.*, p. 265.

naio 1941, 12 marzo 1945 e *Canzonetta*, che sembrano frammenti di un diario. In *1 gennaio 1941*, è evocato il coro infernale degli anni bui:

“Cantano orrendamente dalle bocche
sdentate; cantano e una lebbra li copre.
Ma non s'accorgono. Gloriose
credono essi le loro parole.”³⁶

E la chiusa nostalgica echeggia ampliata nella lirica seguente *12 marzo 1945*, in cui suonano come singhiozzi *rejets* e *enjambements*:

“e che cos'è la vita
se non un indistinto
logorarsi”

perché alla pietrificazione del “paese”, inteso quale villaggio e quale millenaria civiltà, sfugge la coppia erosa dal passare dei giorni, e alla donna che ha conosciuta “intatta come un fiore” l'uomo dichiara:

“io ti mangerei, mi vorrei nutrire
di te, perché tu rimanga
con me in questo deserto,
perché tu sia veramente mia”

salvo a confessare, nella sconsolata *Canzonetta*, in un chiasmo rivelatore:

“Siamo gelosi di soffrire.
Di vivere siamo gelosi.”³⁷

Sulle trentotto liriche raccolte in *Il viaggio* del 1942, dodici sono state pubblicate a Roma, nel 1917; sulle settantuno poesie e prose poetiche disperse, di cui sessantotto sono presentate nell'edizione del 1999 del *Viaggio*, ventinove figurano in quotidiani e in periodici romani. Inoltre a Roma, nel 1946, presso il tipografo editore Capriotti, Alvaro pubblica due delle sue dieci antologie scolastiche, con pagine poetiche sull'armonia tra il cielo e la terra e sulla mis-

³⁶ ID., *1 gennaio 1941*, *ibid.*, p. 266, str. 4, vv. 1-4.

³⁷ ID., *12 marzo 1945*, *ibid.*, p. 268, str. 1, v. 19, str. 2, vv. 1-4; p. 270, str. 4, vv. 19-22; *Canzonetta*, *ibid.*, p. 271, str. 1, vv. 3-4.

sione dell'artigiano come dello scienziato e dello scrittore.³⁸ Nelle pieghe delle riviste di Roma, dove Alvaro visse per trentacinque anni, sono rimaste celate confessioni palpitanti, come il sonetto *Abele io fui*, e dopo la sua scomparsa, il destino delle sue liriche è affidato a due periodici romani. “La fiera letteraria”, in particolare, nel presentarne una decina, nel 1960 e nel 1961, colloca lo scrittore noto per la narrativa e per la saggistica, al posto di poeta che gli spetta di diritto.



Corrado Alvaro, “La fiera letteraria”, Roma, a. XVI, n. 24, 11-VI-1961, p. 1.

³⁸ Cfr. ID., *Il grande amico, Giorni della vita*, Roma, Capriotti, [1946]. Su queste antologie riscoperte, cfr. *Il viaggio*, 1999, *op. cit.*, pp. 295-296. Sul periodo in cui Alvaro dirige collane di Capriotti, cfr. M. T. MANDALARI, *Gli anni decisivi*, in “Linea d'ombra”, Milano, a. XIV, n. 113, (marzo 1996), p. 51.

Dal 1917, con la pubblicazione delle liriche della guerra, agli anni '60, con la rivelazione del "diario poetico", quasi un testamento, Roma è onnipresente nella poesia di Corrado Alvaro, come nelle sue prose, siano esse visioni incantate oppure osservazioni disincantate, come anche nella sua vita quotidiana. Colui che si raffigura come un "angelo brutto", proteso sulla scalinata di Trinità dei Monti, prosegue instancabile l'ascesa verso la montagna magica dell'infanzia e della poesia, sulla quale sembra chiudersi la lirica *Esperienza*³⁹, perché lì "si schiude l'infinito".

BIBLIOGRAFIA

"L'Italia che scrive", Roma, C. ALVARO, *Come leggere la critica*, a. X, n. 7, luglio 1927, pp. 148-149; ID., *Si parla di tradizione*, n. 12, dicembre 1927, p. 265; ID., *Istantanee allo specchio*, a. XI, n. 4, aprile 1928, p. 86; A. SPAINI, *C. Alvaro*, *ibid.*, pp. 85-86; *Confidenze degli autori*, n. 11, novembre 1928, p. 283; ID., a. XIII, n. 11, novembre 1930, p. 342; S. ROSATI, *Il viaggio*, a. 25, nn. 3-4, marzo-aprile 1942, p. 57; M. AURIGEMMA, *C. Alvaro*, a. 39, n. 8, agosto 1956, pp. 136-137.

"L'Italia letteraria. La fiera letteraria", Roma, C. ALVARO, *Pirandello parla della Germania...*, a. V, n. 15, 14-IV-1929, pp. 1-2; *La Germania letteraria d'oggi. (Intervista con C. Alvaro)*, n. 22, 2-VI-1929, p. 6; C. ALVARO, *Viaggio letterario in Germania*, nn. 28, 30, 32, 34, 36, 38, 39, cfr. *supra*, nota 3; *Corrado Alvaro ha vinto il Premio letterario "La Stampa"*, a. VII, n. 14, 5-IV-1931, p. 1; BIS, *C. Alvaro*, a. X, n. 13, 1-IV-1934, p. 2; G. PARENTI, *Il mondo poetico di C. Alvaro*, a. XI, n. 42, 20-X-1935, p. 6; C. B., *Colloquio con Alvaro*, a. XI, n. 45, 10-XI-1935, pp. 1-2; C. ALVARO, *Il fiume sotterraneo*, a. XII, N. S., n. 1, 26-I-1936, p. 3.

"Fiera letteraria", Roma, C. ALVARO, *L'allegria dei poveri*, a. I, n. 2, 18-IV-1946, p. 1; ID., *Come una ferita*, n. 5, 9-V-1946, p. 3;

ID., *L'Italia sola contro l'odio straniero*, n. 14, 11-VII-1946, p. 1; ID., *Lettera per il Sindacato Scrittori*, n. 15, 18-VII-1946, p. 8; ID., *Lettera*, n. 30, 31-X-1946, p. 8.

"La fiera letteraria", Roma, *Ritratto di C. Alvaro*, a. V, n. 4, 22-I-1950, p. 3; C. ALVARO, *Un fatto di cronaca*, *ibid.*, p. 4; ID., *Lettera*, n. 6, 5-II-1950, p. 1; A. MORRETTA-PETRASCINU, *Alvaro*, a. VII, n. 4, 27-I-1952, pp. 1-2; C. ALVARO, *Eva Fischer*, a. VIII, n. 16, 19-IV-1953, p. 7; ID., *L'immagine di quel nuovo poeta*, a. IX, n. 11, 14-III-1954, p. 5; ID., *Un lavoro proficuo*, a. IX, n. 29, 18-VII-1954, p. 3; ID., *Vocazione alla cultura*, a. X, n. 41, 9-X-1955, p. 3; ID., *Fine della villeggiatura*, n. 42, 16-X-1955, p. 3; C. Alvaro, *ibid.*, p. 4; C. ALVARO, *G. Ritto*, a. XI, n. 7, 12-II-1956, p. 6; C. Alvaro, n. 26, 24-VI-1956, pp. 1-2; ID., n. 27, 1-VII-1956, pp. 1-2; C. ALVARO, *Il diritto d'autore*, a. XII, n. 16, 21-IV-1957, pp. 1-2; ID., *Inedito. Il diario poetico. Un capitolo di Dora, o le spie*, a. XV, n. 51, 18-XII-1960, pp. 1, 3, 4; ID., *Sogni di cose lontane*, a. XVI, n. 6, 5-II-1961, p. 1; ID., *Elzeviri. Le gambe della ragazza*, n. 24, 11-VI-1961, pp. 1, 2, 3, 4; ID., *Bellezza per vivere*, n. 44, 5-XI-1961, p. 1.

Su "Il selvaggio", cfr. *"Il selvaggio" di Mino Maccari*, a cura di C. L. RAGGHIANI, [1 ed. 1959], Vicenza, Neri Pozza, 1994; L. CAVALLO, *Indice del "Selvaggio"*, Firenze, Edizioni Galleria Michaud, 1969; R. BUSINI, *Il "Selvaggio" squadrista*, "Quaderno '70 sul Novecento", Padova, Liviana, 1970, pp. 37-62; *Strapaese e stracittà*, a cura di L. TROISIO, Treviso, Canova, 1975.

ANNE-CHRISTINE FAITROP-PORTA

³⁹ C. ALVARO, *Esperienza*, in *Il viaggio*, 1999, *op. cit.*, p. 151, str. 4, v. 3.



Alcuni dispacci dell'avvocato Federico Zaccaleoni di Priverno, primo Console della Repubblica Romana (1798-1799)

Tempo addietro sono stato invitato da un confratello e dal Presidente della delegazione Granpriorale di Veroli dello S. M. O. M. ad illustrare la presenza dell'ordine di Rodi e di Malta in Priverno come già a suo tempo feci per i beni in Veroli¹ al fine di commemorare il IX centenario dell'ordine (secoli X - XX) .

Il caso vuole che nella cittadina del basso Lazio proprio in quest'anno 1999 si celebrino due anniversari: quello della vetusta fondazione dell'Ordine e quello della prima Repubblica Romana 1798-99, tra i cui protagonisti principali figura un cittadino privernate di nome Federico Zaccaleoni.

Mettendo da parte il primo dei due anniversari, vorrei qui riproporre alcune note su questo personaggio storico di rilievo all'interno di quelle vicende che sul finire del XVIII secolo investirono soprattutto Roma e il basso Lazio².

Non è inutile ricordare che la Repubblica Romana fu il frutto dell'occupazione da parte della Francia repubblicana di Roma e di

¹ GIULIANO FLORIDI, *Presenze giannite in Veroli*, ed. Centro di Studi Storici Ciociari, Veroli 1993; IDEM, *La Commenda e l'Ospedale Melitensi di San Giacomo di Ferentino con notizie sulla Commenda Melitense di Pontecorvo, Fondi e Gaeta, ecc.* edizione Centro di Studi Storici Ciociari, Roma 1990.

² EDMONDO ANGELINI, *L'influenza e le ripercussioni dei principi rivoluzionari a Priverno*, Patrica, Convegno di Studi Storici 29 ottobre 1989; GIOACCHINO GIAMMARIA, *Anagni e le repubbliche del 1798-99 e del 1849*, ed. Istituto di Storia e di Arte del Lazio Meridionale, Anagni 1999.

notevole estensione dello Stato Pontificio.

Con le armi giunsero in Roma le idee largamente eversive e le istituzioni che in Francia avevano spezzato le strutture dell' Ancien Régime.

Il personaggio che dominò questi eventi e che interpretò la temperie dei tempi nuovi nel Lazio meridionale e poi a Roma, è certamente il ricordato Federico Zaccaleoni .

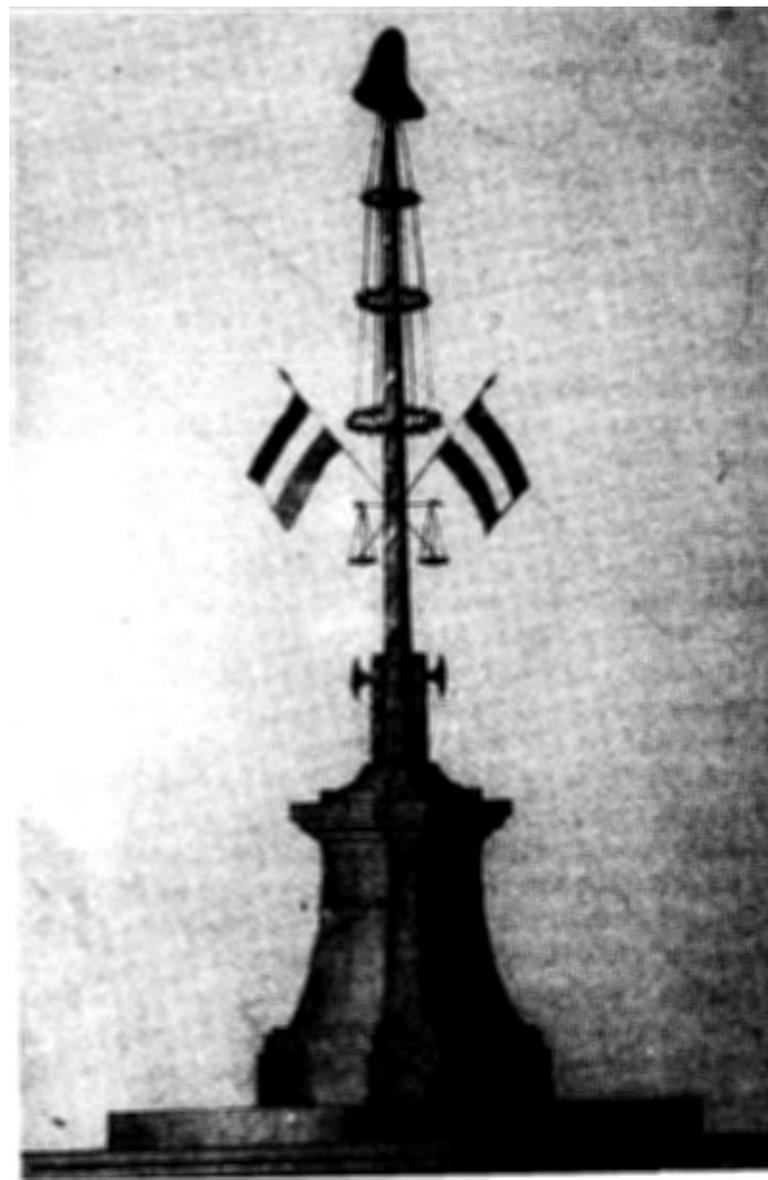
Egli nacque nel 1760 da una famiglia privernate, originaria del Monferrato, che, come attestano i biografi, fu tra le più note della città. Il palazzo Zaccaleoni ancora sta a testimoniare l'importanza indubbia del casato³ . Giovane aderì ai principi della rivoluzione; ebbe importanza decisiva in questo suo orientamento progressista il periodo che egli trascorse nella celebre scuola militare di Brienne, dove ebbe la ventura di avere come compagno di studi il grande Bonaparte. Federico non seguì la carriera militare, ma si volse agli studi della giurisprudenza e divenne un famoso avvocato. Nella Repubblica Romana Zaccaleoni portò la sua esperienza di giurista e i suoi ideali repubblicani, nutriti della filosofia dell'Enciclopedia.

La sua prima esperienza di pubblico amministratore la svolse come commissario Console nel dipartimento del Circeo con sede in Anagni.

Lasciò la città dei Papi il 17 settembre 1798 chiamato a Roma come magna pars della Repubblica Romana⁴ . Rivestito della prestigiosa carica di primo Console, ebbe anche responsabilità militari per fronteggiare le iniziative borboniche volte contro la neonata Repubblica. Trasferì, infatti, il comando generale dell'esercito repubblicano da Frascati a Priverno per meglio opporsi all'offensi-

³ EDMONDO ANGELINI, *Studi privernati (e il Palazzo Zaccaleoni in Priverno)*, Priverno 1973, pag. 40; GIULIANO FLORIDI, *Le famiglie Zaccaleoni e Tacconi di Priverno*, Roma, Rivista Araldica 1985.

⁴ FRANCO BERTI, *Federico Zaccaleoni Console della Repubblica Romana Giacobina*, in *Economia Pontina*, ed. Camera di Commercio di Latina, fasc. 3, Latina 1980.



L'albero della libertà

va di quello Napoletano.

La sua grande capacità di giurista gli valse di far parte del Corpo Legislativo.

Napoleone, preso il potere, si ricordò dell'amico privernate, gli conferì la Legion d'onore e, lo chiamò, unico fra gli italiani, nella eletta schiera degli eminenti ventinove giuristi che elaborarono il codice Napoleone, cioè le norme cui poi si ispirarono alcune fra le massime codificazioni del secolo XIX.

Fu successivamente nominato, come accennato, commissario del dipartimento del Circeo con sede in Anagni e in seguito Prefetto a Foggia nel regno murattiano.

Tolse in moglie una Romana: Chiara Capocaccia, di buona borghesia dell'Urbe.

Su Federico Zaccaleoni molti hanno scritto; a me preme qui ricordare i pochi dispacci che sono conservati nella Biblioteca Nazionale e in copia nel museo del Risorgimento ubicato nel Vittoriano. Egli termina sempre con la formula: Salute e fratellanza e si firma il presidente del consolato .

Certamente i dispacci conservati sono una piccola parte di quelli che Zaccaleoni aveva firmato e spedito. Spettano tutti ai mesi di gennaio e febbraio 1799 e si opina che siano inediti.

Sette dispacci sono del Piovozo dell'anno VII e due del Ventoso dello stesso anno .

Gli argomenti sono di varia natura. Tutti comunque rispecchiano i tempi difficilissimi che il Consolato ebbe il compito di affrontare, sia per le contribuzioni all'esercito di Championnet, sia per il malcontento che serpeggiava nei vari dipartimenti.

È di notevole eleganza l'intestazione dei dispacci. Un rocchio di colonna reca il titolo della magistratura: Consolato della Repubblica Romana ed è cimato dell'aquila romana, con le ali spiegate, circondata dal serto di alloro.

Un personaggio maschile regge il fascio littorio e due figure femminili simboleggiano la Repubblica con il berretto frigio e l'abbondanza con la cornucopia.



A. Il Consolato Romano (Sped. in abb. no. 40.)

Ci Cittadini Rappresentanti il Popolo Romano in Senato

Cittadini Rappresentanti

Il Consolato desiderosa, che nella imminente Festa Nazionale si combini nella possibil misura la decorosa comparìa coll'indispensabil economia, per disimpegnarsi da ogni dispendioso apparato, che richiederebbe la lunga strada del Quirinale al Foro Romano, genererebbe opportuno d'incominciarsi pubblicamente da una posizione meno distante, dove si potessero privatamente riunire anche gli altri Individui, che vengono enunziati nel già offeso Vediamo di non portarsi tutti agiudi nel luogo della Funzione. Non presentandosi a quest'oggetto un centro di riunione più adatto del Capitolio, s'invita, o Cittadini Senatori, a volergli cedere la mattina di N. Piovozo il gran salone del Palazzo Capitolino / quando possa comodamente raggrupparsi / con due stanze contigue, o altrimenti tre sale, che siano capaci di raccogliere insieme coi Membri del potere Esecutivo, tutto l'Indicato suo seguito. Spera il Consolato della vostra saviezza e cortesia un facile assenso, e ne desidera un sollecito, e deciso riscontro

Salute e Fratellanza
Il Presidente del Consolato
Zaccaleoni
del Consolato
Il Segretario
Gajvanon

I dispacci del 6 e dell' 8 gennaio 1799 presentano una scena assai più composita. La figura femminile, seduta sotto un albero, regge il berretto frigio posto in cima ad una lunga asta e tutto intorno un'ampia messe di fasci littori, di picche, di spade, di scudi, di bandiere, crea un forte impatto decorativo.

Con l'ottobre del 1799 cadde la Repubblica, grazie soprattutto all'intervento delle truppe napoletane accorse in aiuto del Papa.

Il Console De Mattheis di Frosinone, lo Zaccaleoni e padre Francesco Bouchon priore del convento di San Tommaso di Priverno, furono arrestati nelle rispettive cittadine di origine e tradotti a Roma.

Il Nostro fu rinchiuso in castel Sant'Angelo e il frate con il frusinate nelle Carceri Nuove.

I tre arrestati, però, prima di essere destinati alle rispettive prigioni, subirono la vergogna di una punizione esagerata, cioè la gogna: furono messi sul dorso di tre asini in senso contrario e in questa scomoda posizione furono fatti sfilare su via del Corso fino a piazza del Popolo e su via Ripetta, subendo il ludibrio della folla.

Tuttavia, dopo il provvedimento di clemenza di Pio VII, i predetti furono rimessi tutti in libertà.

Federico, abbandonata la vita politica, si ritirò a Priverno dove seguì a svolgere l'attività forense e a dedicarsi agli studi giuridici, di storia patria e di agricoltura, di cui era un capace intenditore.

Scopo di queste brevi note è semplicemente quello di ricordare un illustre figlio di Priverno che nei favorevoli, come negli avversi eventi, mantenne sempre una apprezzata linea di moderazione e di saggezza. Non piccolo suo merito, ove si prescinde dalla sua vicenda politica, è il fattivo interesse per la bonifica delle paludi pontine; egli contribuì così, con altri illustri studiosi, alla conoscenza dei problemi della zona in materia di agronomia e di idraulica. Il prezioso manoscritto che tratta questi argomenti passò, poi, in proprietà dell'illustre famiglia Caetani e fu conservato, come riferiscono alcuni storici, nella biblioteca del casato.

A coloro secondo i quali accennare ai beni dell'Ordine di Malta in Priverno insieme alla figura dello Zaccaleoni avrebbe significa-



Lettera del Presidente del Consolato avv. Federico Zaccaleoni del 25 gennaio 1799. In basso a sinistra ricostruzione dell'effigie dello Zaccaleoni, opera del Prof. Luciano Zanelli, suggerita da documenti e ritrattistica dell'epoca.

to quasi mescolare il diavolo con l'acqua santa, rispondo direttamente con le belle parole che alcuni sacerdoti e storici privernati ebbero per questo personaggio.

Il canonico Michele Sargenti, noto studioso locale, lo definisce uomo umile che, nonostante la sua grande cultura, amava la dimestichezza e l'amicizia anche con il basso popolo⁵.

Morì pieno di meriti e non manifestò mai atteggiamenti ostili alla Chiesa.

L'arciprete Giovanni Battista Locatelli⁶, della basilica di San Cristoforo, scrisse che la sede episcopale fu riportata, finalmente, in Priverno grazie soprattutto all'interessamento e all'opera svolta dall'avvocato Federico con l'aiuto del figlio avvocato Agostino, suoi parrocchiani. Tra l'altro i due Zaccaleoni ebbero a cuore la difesa e la tutela dei beni che l'ordine di Malta possedeva nella cittadina.

Lo stesso arciprete registrando la morte del console deceduto nel 1826 a 66 anni, annota che morì in totale e piena comunione con i principi di Santa Romana Chiesa⁷.

Aggiungo, poi, come precisa lo storico indigeno, Edmondo Angelini, che lo Zaccaleoni, padre Francesco Bouchon e Giovanni Antonio De Castris furono pienamente assolti in un processo loro intentato da un tribunale locale circa l'attività da loro svolta durante la prima Repubblica Romana⁸.

⁵ MICHELE SARGENTI, *Dei Volsci e Pipernesi Illustri Michele Can. Sargenti al cittadino e amico d'infanzia Mons. Paolo Alessandro Spoglia Vescovo di Comacchio*, ms del 1878 in Archivio casa Tacconi di Priverno, ed. in *Economia Pontina*, Camera di Commercio di Latina, fasc. 3, Latina 1980.

⁶ G. B. LOCATELLI, in *Liber mortuorum* della parrocchia di San Cristoforo di Priverno; E. ANGELINI, *Cenni storici sulla Chiesa e Parrocchia dei SS. Cristoforo e Vito di Priverno*, in *Economia Pontina* 1969.

⁷ G. B. LOCATELLI, cit. passim.

⁸ E. ANGELINI, *L'influenza e le ripercussioni ecc.*, cit. pag. 88.

La comunità Privernate, dopo la morte del console, intestò allo stesso, a memoria della sua opera, una strada cittadina.

A questo punto mi piace ricordare che Federico ebbe quattro figli e che la famiglia si estinse nella privernate casa Tacconi e nelle case Milani (con Eugenia) e Floridi (con Marietta), entrambe di Guarcino⁹. Quest'ultima andò sposa al mio congiunto zio Giacinto Floridi, sindaco e presidente per molti anni del civico ospedale di Santo Spirito e della società di Mutuo Soccorso di Guarcino, ma soprattutto valente storico patrio; egli ci ha lasciato un prezioso manoscritto sulle vicende storiche del paese¹⁰.

La povera Marietta Zaccaleoni, figlia di Luigi, che "mutò la natia Priverno in Guarcino" si spense giovanissima dando alla luce una bella bambina, lasciando nel più grande dolore il consorte e i figlioli. Il tutto si legge condensato nella lapide della cappella gentilizia.

Con questo breve profilo spero di avere sottratto all'oblio una figura meritevole di menzione e di ricordo, riportandola all'attenzione dei Romani.

Federico fu infatti un apprezzato uomo di legge, ma soprattutto ebbe parte notevole in eventi storici di tale portata che da soli gettano luce sulla sua figura e sul suo operato.

GIULIANO FLORIDI

⁹ GIULIANO FLORIDI, *Le famiglie Zaccaleoni e Tacconi di Priverno*, cit. passim; IDEM, *Floridiana – storia e leggenda sull'origine della famiglia Floridi, con argomenti di storia benedettina*, ed. Centro di Studi Storici Ciociari, Roma 1980, pag. 288.

¹⁰ GIACINTO FLORIDI, *Esatte coscenziose notizie sulla terra di Guarcino*, ms. secolo XIX in Sezione di Archivio di Stato di Guarcino: "Notai Giuseppe e Giovanni Floridi".

Una grande americana a Roma Julia Ward Howe

Molti ricorderanno il bell'articolo di Manlio Barberito nella strenna del 1995 intitolato "la nostalgia di Frank Marion Crawford", nostalgia per la Roma "ante Venti Settembre", come scrive l'autore.

Ora noi desideriamo parlare di Julia Ward Howe, zia del Crawford, sorella di Louisa Ward madre dello scrittore, che aveva dedicato a Roma quindici dei suoi quarantaquattro romanzi, tanto popolare al suo tempo da essere definito "l'Americano di Roma"¹. Anche Julia Ward potrebbe essere soprannominata "l'Americana di Roma", poiché a Roma venne ben cinque volte, conservandone sempre una grande nostalgia e dedicando alla nostra città una poesia che volle intitolare *The City of my love*, in cui esprime il desiderio che, quando fosse morta, il suo cuore potesse essere sepolto a Roma (desiderio che non fu esaudito), a Roma che ella visitò nel 1843-44, in viaggio di nozze, nel 1850-51, nel 1867, nel 1877-78 e infine nel 1897-98 all'età di 78 anni.

Julia Ward fu donna eccezionale: poetessa, saggista, giornalista, impegnata socialmente per tutta la vita nella lotta per l'abolizione della schiavitù (durante la guerra civile americana scrisse l'"Inno di battaglia della Repubblica"), si batté per l'emancipazione della donna, diresse il *Perkins Institute* per l'educazione dei bambini ciechi, fondatrice del movimento pacifista femminile, suffragetta, amica di Emerson, Thoreau, Longfellow, Ricevette tre lauree "ad honorem" e fu la prima donna ad essere eletta membro dell'*Academy of Arts and Sciences*. Fu soprannominata "la Regina d'America".

¹ Cfr. anche il mio articolo "Villa Madama in un romanzo americano del primo '900" in "Monte Mario", Anno XXV, Maggio 1993, n. 150, p. 3; nonché il capitolo 43 nel mio libro *Monte Mario, finestra su Roma* (Bardi editore, Roma, 1998).



Julia Ward era nata il 27 maggio 1819 a New York. Fra le altre materie (francese, musica, Sacre Scritture) studiò letteratura italiana con Lorenzo da Ponte, il librettista di Mozart, e lingua italiana con Eleuterio Felice Foresti, un esiliato politico, professore all'università di Columbia. Giovanissima perdette la madre, Julia Cutler, poetessa, che morì a 27 anni dando alla luce il settimo figlio, poi quando compì venti anni perdette anche il padre, Samuel Ward, e il fratello preferito Henry. Con le sorelle fece la conoscenza del poeta H. W. Longfellow e dell'uomo politico Charles Sumner, fondatore del partito antischiavista. Nell'inverno del 1842 Julia si fidanzò con il dottor Samuel Grindley Howe, molto più anziano di lei, che aveva lottato, come Lord Byron, per l'indipendenza della Grecia, e che si dedicava con passione all'istruzione dei sordomuti. Si sposarono il 23 aprile 1843. Partirono subito dopo in viaggio di nozze per l'Europa, visitando prima l'Inghilterra dove conobbero Thomas Carlyle e il poeta Wordsworth, poi la Svizzera, l'Austria e l'Italia, dove a Milano fecero la conoscenza del conte Confalonieri, e finalmente Roma, dove, scorgendo per la prima volta la cupola di S. Pietro, Julia fu presa da meraviglia; scrisse così nelle sue *Reminiscences 1819-1899*: "Era mai possibile? Ero io vissuta tanto per arrivare a vedere la grande Città, la signora del mondo? È come qualcosa visto in sogno, a stento comprensibile con i sensi materiali..."

A Roma si trattennero a lungo, e a Roma nel palazzo Torlonia vicino a piazza di Spagna, dove gli sposi soggiornavano, venne alla luce la loro prima figlia che ella volle chiamare Julia Romana. In seguito, poiché la loro dimora era piuttosto fredda e triste, si trasferirono in via S. Nicola da Tolentino. Roma le apparve come una città ancora medievale, silenziosa e cupa; scrisse: "La vasta città racchiusa nelle mura era quasi disabitata. I giardini dei conventi e le ville della nobiltà occupavano grandi spazi". Fu colpita dal contrasto fra le grandi ricchezze dei pochi e dalla estrema povertà dei molti. Scrisse allo zio "La città sembra essere abitata soltanto da artisti, preti e mendicanti". Rimase impressionata dal Colosseo al chiaro di luna e da una visita alle gallerie delle sculture dei Musei



Julia Ward Howe
(da una fotografia di J.J. Hawes, 1861 circa)

Vaticani illuminate dalla luce delle torce (il che dimostra che l'apertura serale dei musei non è una innovazione dei nostri tempi), dalla visita alle prigioni di Castel S. Angelo, voluta dal marito (sempre attento alle condizioni di vita nelle carceri, negli ospedali, nelle scuole) dove un detenuto si rivolse proprio al dottore, implorando il suo aiuto, non sapendo il perché fosse stato arrestato. Assistette in seguito ad una recita degli alunni dell'istituto di S. Michele presso Porta Portese, che rappresentarono un dramma che trattava dell'ira di Mosè contro gli Ebrei adoratori del Vitello d'Oro.

Il direttore dell'istituto, Mons. Moracchini, volle poi far visita al marito di Julia per consigliarsi con lui sul tipo di istruzione da impartire ai ragazzi della classe lavoratrice. I due sposi furono anche ricevuti dal pontefice Gregorio XVI, a proposito del quale, nella sua autobiografia (*Reminiscences*), scritta molti anni dopo, Julia racconta un episodio curioso avvenuto pochi giorni dopo la sua visita: durante una festa dei fiori in un villaggio presso Roma (probabilmente allude all'infiorata di Genzano), il papa, vedendo il suo ritratto in uno dei quadri con il naso troppo acceso, composto con petali di garofani, esclamasse ridendo: "Son brutto da vero, ma non così" (in italiano nel testo). Ad un ballo in casa "del principe-banchiere Torlonia" Julia ammirò molto la padrona di casa, nata Colonna, adornata con uno splendido diadema di diamanti e collana di enormi perle. Durante quel primo soggiorno a Roma, avvenne uno spiacevole episodio: Il dottor Howe, sempre distratto nei suoi pensieri, uscito per recarsi alla posta, sorpassò senza volerlo una zona militare ed ebbe una discussione con la sentinella: il risultato fu che venne arrestato e trattenuto per una giornata intera, con grande ansietà di Julia; fortunatamente il console americano, G.W. Greene, loro lontano parente, intercedette per lui e il dottore fu liberato il giorno seguente.

Al suo ritorno a Boston, nel marzo 1848, Julia ebbe il suo secondo figlio, Henry Marion; dopo il parto riprese i suoi studi di latino, ebraico e filosofia e fu allora che conobbe Ralph Waldo Emerson e la letterata Margaret Fuller. Ben presto, nel febbraio 1850, ebbe un

altro figlio, una bambina alla quale impose il nome di Laura Elizabeth. Nel giugno dello stesso anno 1850, Julia e il marito tornarono in Europa: il dottore si fermò in Germania per curarsi dei postumi della malaria e poi rientrò in America, mentre Julia con la sorella Annie e con i due figli più piccoli (i due maggiori erano rimasti in America affidati ad amici) proseguì per Roma, dove nel frattempo l'altra sorella di Julia, Louisa, si era sposata con il noto scultore Thomas Crawford (il futuro padre del romanziere Francis Marion), autore del monumento a Washington e a Jefferson e della statua della "Libertà armata" nel Campidoglio di Washington. A Roma Julia si fermò per circa nove mesi.

Non volle approfittare dell'ospitalità della sorella Louisa e del cognato, che abitavano nella splendida villa Peretti-Montalto-Negrini-Massimo alle terme, luogo di incontro di artisti e intellettuali come W.W. Story, Gregorovius etc; ed andò ad abitare in un confortevole appartamento in via Capo le Case 38 dove prese in affitto un pianoforte, ed un asino le portava carichi di legna per il caminetto. Si mise ad esplorare "la meravigliosa vecchia Città" e continuò i suoi studi della lingua ebraica sotto la guida di "un colto rabbi del ghetto" che però doveva lasciarla presto poiché obbligato a rientrare nel ghetto alle sei del pomeriggio. Notò che i romani non amavano i francesi (il ricordo della Repubblica Romana del 1849 era ancora troppo fresco).

Assistette alle cerimonie religiose del Natale: nella basilica di S. Maria Maggiore, la sera della vigilia, il papa portò in processione la culla che si credeva fosse stata quella di Gesù, seguito da un corteo di prelati discesi dalle loro carrozze cremisi ed oro. Il giorno di Natale i Crawford dettero una gran festa nella loro splendida dimora, dove era stato allestito un albero di Natale, una novità mai vista a Roma fino allora, e Julia fu invitata a suonare per il ballo che seguì. Ripartendo per l'America all'inizio di giugno 1851, Julia scrisse: "Mentre si avvicinava il momento della partenza, sentii quanto fosse profondo il sottile fascino della vita a Roma e quanto esso fosse penetrato nel mio essere più intimo".

Nel 1854 Julia pubblicò un volume di poesie intitolato *Passion flowers* (Fiori della passione), apprezzato dall'Emerson e dal predicatore Theodore Parker, assertore dell'emancipazione delle donne.

In questa raccolta, oltre a poesie sulla situazione dei neri in America, ve ne sono alcune dedicate al suo soggiorno romano, come per esempio, quella intitolata appunto "Roma" in cui dice: "Guarda indietro! La cupola! meravigliosa nel tramonto-/ la vedo e l'anima si concentra in quella vista – La cupola è svanita – ed anche il cielo sembra svanito con essa. / La notte nasconde il mio dolore. O Roma mia, / Come io ti ho amata, così l'amore di Dio sia con te!". In altre poesie è ricorrente il tema del Risorgimento dell'Italia, e l'accusa alla Francia per aver infranto gli ideali della Repubblica Romana del 1849.

Durante la guerra civile americana Julia compose il testo dell'"Inno di battaglia della Repubblica" famosissimo in tutto il mondo: "Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord... His truth is marching on."

Nel 1867 Julia era di nuovo a Roma, dove, dopo molti anni, rivide la sorella Louisa che nel 1857 era rimasta vedova e nel 1861 si era risposata con il pittore Luther Terry, andando ad abitare nel palazzo Odescalchi in piazza Ss. Apostoli. Questa volta però Julia, oltre a comportarsi come una turista desiderosa di godere della visita a monumenti e ad antiche chiese visitò la basilica di S. Clemente, i Ss. Quattro Coronati, le Catacombe di S. Callisto (già da lei visitate nel 1844), gli scavi per riportare alla luce le Tombe della via Latina e, fra le ville, la Farnesina alla Lungara (che era abitata dall'ex re di Napoli Francesco II), si interessò anche alle condizioni sociali della popolazione: "Misera nera", scrive, "e ignoranza caratterizzano le classi povere, cattivo gusto e mancanza di educazione la classe media, totale arroganza e superficialità l'alto ceto...L'eguaglianza fra gli uomini davanti a Dio è qui del tutto astratta e inesistente... Guardate questo popolo rozzo e stracciato, sudicio e incolto... Eppure questo popolo è forte e gentile: dovrebbe essere soltanto educato alle idee moderne.."

Era il periodo pasquale e Julia non poté fare a meno di assistere alle cerimonie religiose in S. Pietro, alla lavanda dei piedi, al banchetto offerto ai poveri, al canto del "Miserere" nella Cappella Sistina, ma fu spiacevolmente colpita dalla maleducazione e dalla malsana curiosità delle altre turiste anglosassoni che si spingevano e si accalcavano per entrare fra le prime, e perfino divoravano biscotti, *sandwiches* e dolcetti portati dall'Hotel de Russie. Fu tanto disgustata che non si trattenne neppure per la processione nella Cappella Paolina, né per l'adorazione delle reliquie, né per il lavaggio dell'altare in S. Pietro. Anche il pasto offerto alle povere contadine, servito dalle nobildonne alla Trinità dei Pellegrini e la messa cantata in S. Andrea della Valle alla quale assistevano famiglie dell'alta borghesia romana, ben vestite e apparentemente devote, le causarono disagio. Si divertì invece assistendo ad una tombola in piazza Navona durante la quale si verificò un incidente che provocò l'indignazione rumorosa del pubblico: i numeri non ancora estratti dall'urna caddero a terra e furono frettolosamente raccolti, contati e riposti di nuovo nell'urna. Fu interessata ed ammirata dall'attività di un "limonaro", certamente un padre di famiglia, che si affannava fra la folla per vendere la sua merce (spremute di limone ed orzata) gridando "Chi vuol bere? Ecco il limonaro" (in italiano nel testo): Julia commiserò il poveruomo e si rattristò nel vedere sprecate le capacità di un essere così attivo in una città pigra e indolente. L'apice delle cerimonie religiose era raggiunto nel giorno di Pasqua, quando il papa celebrava la messa solenne, "la più impressionante cerimonia del mondo": prima che il pontefice bevvesse dal calice d'oro, un incaricato assaggiava il vino, per assicurarsi che non fosse avvelenato; il coro della Sistina accompagnava il rito; poi tutti si precipitavano sulla piazza per ricevere la benedizione: un ragazzo gridando affittava posti a sedere; poi il papa appariva sulla Loggia, adornato dal prezioso triregno, annunciato da colpi di cannone: "sollevando due dita, egli impartì la benedizione apostolica con voce chiara e potente, ricevuta dai buoni Cattolici inginocchiati. Un altro colpo di cannone chiuse "lo spettacolo" e nello stesso

momento il papa lasciò cadere dalle mani due o tre fogli che contenevano le indulgenze...”

Rientrata in America, nel 1870 scoppiò in Europa la guerra franco-prussiana che Julia definì un “ritorno alla barbarie”: fu allora che rivolse un appello alle donne di tutto il mondo in francese, spagnolo, italiano, tedesco e svedese, affinché risvegliassero negli uomini la coscienza dei sacri diritti della vita e indisse un Congresso per la pace nel mondo. Dal 1872 organizzò a Londra il primo Congresso femminile pacifista. Rientrata negli USA lanciò l'idea della “Giornata della Madre” nel secondo giorno di giugno “quando i fiori sono copiosi e quando è possibile riunirsi all'aperto”. Nel febbraio 1871 aveva composto l'“Inno per la celebrazione dell'Unità d'Italia” : “Suoni una strofe di vittoria dalle montagne al mare!... L'Italia è una! Suoni la tromba della resurrezione! Si levino i morti gloriosi! Che la gioia illumini i cieli e il paradiso in terra, poiché l'Italia è una! Glory, hallelujah!”

Julia perdette il marito il 9 gennaio 1876 e nel 1877 compì il suo penultimo viaggio a Roma con la figlia Maud. Arrivò in tempo per il pranzo di Natale a palazzo Odescalchi dove ritrovò la sorella e il nipote Francis Crawford che aveva allora 23 anni ed era molto bello e colto; con lui Julia compì numerose visite culturali: egli la condusse fra l'altro a vedere la trattoria che era stata frequentata da Goethe, e alla quercia del Tasso. La sorella Louisa, madre di Francis, abitava nel palazzo Odescalchi in piazza Ss. Apostoli e passava il tempo in tè pomeridiani e in visite ad amici, cose che annoiavano Julia. Adelaide Ristori tenne una lettura drammatica di beneficenza recitando la parte di Maria Stuarda, e poiché l'attrice che doveva sostenere la parte della regina Elisabetta si era ammalata, Julia fu pregata di sostituirla; in un'altra recita sostenne il ruolo della confidente di Lady Macbeth nella scena del sonnambulismo.

Roma era ormai la capitale d'Italia, ma purtroppo il 9 gennaio 1878 il re Vittorio Emanuele II, che era molto amato, morì: Julia, che lo aveva incontrato pochi giorni prima durante una passeggiata al Pincio e che ne aveva ammirato l'espressione di schiettezza e di

buon umore, volle recarsi a rendere omaggio alla salma del sovrano esposta nella camera ardente e poi assistette al funerale da una finestra dell'appartamento di un'amica di fronte al palazzo Barberini: la bara era su un carro scarlatto trainato da sei cavalli, corone e bandiere provenienti da tutte le regioni d'Italia precedevano il carro e così pure i nobili con i loro valletti in livrea che recavano torce accese. Il cavallo da battaglia del re, velato in crespone nero, seguiva anch'esso il carro. Al passaggio del corteo Julia gettò sulla bara il suo omaggio di fiori.

Fu poi presente alla rivista delle truppe da parte del nuovo re Umberto I in piazza Indipendenza, dalle finestre del Consolato americano, e in seguito al giuramento di Umberto davanti al Parlamento: erano presenti in un palco la regina Margherita, sua cognata, la regina del Portogallo, il principe di Galles, il principe ereditario di Germania; il piccolo principe di Napoli (il futuro Vittorio Emanuele III) sedeva vicino alla madre, e al momento dell'incoronazione Alberto Edoardo d'Inghilterra lo sollevò gentilmente fra le braccia per permettergli di vedere meglio la cerimonia. Dopo appena un mese morì anche il pontefice Pio IX, e Julia si recò in S. Pietro dove era stata esposta la salma. Pio IX non fu molto rimpianto dal popolo e quando Julia espresse le sue condoglianze ad un amico, questi rispose: "Penso che abbia vissuto abbastanza", tuttavia ammise a suo merito che non aveva approfittato della sua carica per arricchire la sua famiglia, ricordando che quando una sua nipote si maritò, il papa le donò soltanto dei diamanti che erano stati regalati a lui dal Sultano turco. Inoltre non aveva permesso che fossero negati al re, suo nemico politico, gli estremi sacramenti, dicendo: "È sempre stato un sincero cattolico e non deve morire senza i sacramenti". Julia dedicò una poesia alla morte dei due personaggi. Con la sorella Louisa assistette alla consacrazione del nuovo pontefice Leone XIII nella Cappella Sistina, che ebbe luogo "con la solita pompa, era avvolto in seta bianca, preceduto da due nuovissimi flabelli barbarici, ed indossava il tiaregno, circondato da una processione di alti dignitari, civili ed ecclesiastici, questi ultimi

risplendenti di sete preziose, pellicce e gioielli. Ciò che mi interessò maggiormente fu il brano del Vangelo che il papa lesse in greco e che io fui capace di comprendere...". Julia però come protestante rifiutò di essere ricevuta dal nuovo pontefice, perché aveva appreso che egli aveva imposto ai visitatori di inginocchiarsi davanti a lui e di baciargli la mano, cosa che i suoi predecessori non avevano mai preteso, contentandosi dei tre inchini. La figlia di Julia, Maud, durante questo soggiorno, si ammalò gravemente di malaria ("Roman fever") nel febbraio 1878, e quando migliorò, nella tarda primavera, Julia e Maud lasciarono Roma.

Maud aveva conosciuto in quell'anno un giovane pittore scozzese, John Elliott: i due giovani si sposarono nove anni più tardi, nel 1887 e dieci anni dopo, nel novembre 1897, Julia ritornò a Roma per l'ultima volta, all'età di 78 anni, passando tutto l'inverno nel loro appartamento di palazzo Rusticucci presso la Città Leonina. La sorella Louisa era morta da circa due mesi e nei primi giorni Julia fu molto depressa, poi l'antico fascino di Roma, la "grande incantatrice" si impossessò di nuovo di lei, e allora iniziò a scrivere i suoi *Ricordi*, fondò un club femminile, frequentò la casa del corrispondente del "Times", William J. Stillman, luogo d'incontro di artisti e "litterati": con la moglie del giornalista, Maria Spartali, che era stata amica dei Rossetti, visitò negozi di antiquari, acquistando vecchi merletti e gioielli. Visitò la Fontana di Trevi e il Colosseo e tenne conferenze. Il giorno di Natale assisté con la figlia Maud alla messa a S. Pietro e fu impressionata dalla forza intellettuale che sosteneva la Chiesa di Roma. Dalla terrazza dell'appartamento degli Elliott, dove soggiornava, Julia che amava trattenervisi a lungo coltivando i fiori che adorava, poteva vedere il colonnato di S. Pietro, lo scintillio delle fontane e le finestre dell'appartamento privato del papa Leone XIII, per il quale, prigioniero nella sua splendida dimora, ella cominciò a sentire simpatia, benché non condividesse la sua politica.

Il 3 gennaio 1898 si recò sul "Monte Janicolo" per godere della splendida vista di Roma e il monumento equestre di Garibaldi "che



Julia Ward Howe nel 1897, anno del suo ultimo soggiorno a Roma.

incoronava l'altura", e il 12 gennaio presiedette la prima riunione del club femminile da lei fondato. Il pittore spagnolo José Villegas (poi direttore del museo del Prado a Madrid) che viveva in un villino di stile moresco ai Parioli, dipinse un bel ritratto di Julia, e lo scultore norvegese Hendrik Anderson le modellò un busto in terracotta. Ad un ricevimento in casa di J.C. Heywood, un colto americano funzionario del Vaticano, Julia fece la conoscenza del cardinale Satolli che ella trovò molto geniale e cortese. Il 19 gennaio inviò una lettera al "professor Lanciani" invitandolo a tenere una conferenza sulle case dell'antica Roma per il suo circolo femminile. Ella stessa ne tenne una sul tema "La donna nel dramma greco" davanti ad un numeroso pubblico, ed in seguito altre due, una sull'"Appello all'Umorismo" e l'altra sull'"Ottimismo e il Pessimismo", e numerose altre. Il suo motto era "Nulla dies sine linea", e perciò teneva diligentemente un diario e si dedicava alla stesura delle *Reminiscences*.

A S. Pietro per la festa della cattedra di S. Pietro, fra il pubblico eterogeneo, fu colpita dalla figura di un operaio che, immobile come una statua, ascoltava con grande attenzione il canto del coro. Dalla signora Helbig ebbe notizia di un pellegrinaggio di contadini russi che erano venuti a Roma a piedi. A Villa Madama a Monte Mario comperò uova fresche da un contadino ed un'altra volta vi ritornò per cogliere del biancospino per adornare la sua stanza. A Campo di Fiori acquistò due pezze di merletto a venti lire ciascuna e uno spillone da cappello per cinque lire. Ad una colazione al Grand Hotel rivide Adelaide Ristori alla quale recitò il brindisi della "Locandiera", di cui l'attrice recitò, a sua volta l'ultima parte. A palazzo Orsini desinò con i marchesi de Viti de Marco e conobbe il poeta "Pascarello"(sic), autore di poemetti romaneschi, "il più importante dei quali è una narrazione comica della Scoperta dell'America". Negli ultimi giorni del suo soggiorno a Roma, con il genero (che in quel periodo stava lavorando al bozzetto per la decorazione della volta della biblioteca pubblica di Boston, rappresentante "Il trionfo del Tempo") si recò a visitare la tomba della sorel-

la Louisa portandovi un mazzo di rose colte sulla terrazza. Julia termina il diario di questo suo ultimo soggiorno a Roma scrivendo: "Cara antica Maestà di Roma, questo è il mio ultimo scritto qui. Ringrazio Dio per avermi concesso tanto".

Rientrata in America, riprese le sue attività sociali e benefiche in difesa dei diritti delle donne e dedicandosi all'educazione dei bambini ciechi ospiti dell'Istituto Perkins di Boston (descritto dettagliatamente da Dickens in *American Notes*).

Julia Ward Howe morì il 17 ottobre 1910, all'età di 91 anni, a Newport, nella sua favorita dimora estiva, un anno e mezzo dopo la scomparsa del suo caro nipote, il romanziere Francis Marion Crawford, il figlio di Louisa. Il funerale di colei che fu soprannominata "la regina dell'America" si tenne a Boston e fu un trionfo, vi assistettero centinaia di persone, la bara era sostenuta da otto suoi nipoti e i bambini ciechi cantarono in coro davanti alla tomba nel Mount Auburn Cemetery. Nello stesso tempo, a tremila miglia da Boston, a S. Francisco, il sindaco e la banda del 13° Fanteria, sotto la bandiera calata a mezz'asta, cantarono in coro il suo "Inno di battaglia della Repubblica." Il Presidente degli USA, Taft, commentò la sua scomparsa, dicendo: "La notizia della sua morte è un dolore per l'intera nazione. Julia Ward Howe è stata amata dal popolo americano per oltre 50 anni, e le sue opere le danno un posto nella storia americana quale nessuna donna ebbe mai".

Pochi mesi dopo la scomparsa di Julia, il 27 maggio 1911, ebbe luogo a Roma una commemorazione della eminente donna da parte del Consiglio nazionale delle Donne Italiane, che aveva sede in piazza Nicosia 35.

Purtroppo però, stranamente, nessuna delle sue opere è stata tradotta in italiano.

LUCIANA FRAPISELLI

BIBLIOGRAFIA

JULIA WARD HOWE, *Passion flowers*, Boston, 1854

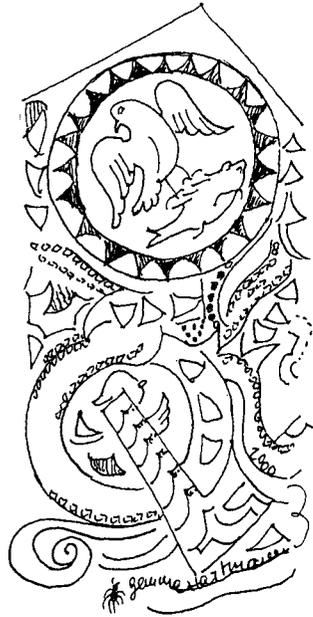
JULIA WARD HOWE, *From the oak to the olive-A plain record of a pleasant journey*, Boston 1868

JULIA WARD HOWE, *Reminiscences 1819-1899*, Boston and New York, 1899 (edizione consultata 1910).

LAURA E. RICHARDS and MAUD HOWE ELLIOTT, assisted by Florence Howe Hall, *Julia Ward Howe, 1819-1910*, 2 volumi, Boston and New York, 1915.

DEBORAH PICKMAN CLIFFORD, *Mine eyes have seen the Glory - A biography of Julia Ward Howe*, Boston-Toronto 1978-79.

SILVIA PIERGENTILI, *Julia Ward Howe e Roma*, (Tesi di laurea, Università degli Studi di Roma Tre, Anno accademico 1996-97).



Rivivere gli anni dell'infanzia

L'intensa preparazione dell'imminente giubileo è argomento importante che oggi domina ed impegna tutti i mezzi di comunicazione: stampa, tv., radio, Internet, all'approssimarsi della fine di questo secolo ventesimo. Per cui noi tutti siamo coinvolti.

La tarda età contribuisce a renderci una sensibilità del tutto particolare di fronte alle novità del momento. In vecchiaia ognuno di noi è tentato a rivangare il passato e fare paragoni, impossibili sul piano pratico, con quanto ci sembrava analogo in gioventù, dimenticando che il mondo è cambiato e che gli uomini pensano e ragionano diversamente.

A questo punto si avvia un discorso di memorie sulla mia lontana giovinezza. Il Giubileo o meglio ancora l'Anno Santo è l'avvenimento storico-religioso tra i più rilevanti per la storia della Chiesa e del Cristianesimo.

L'anno 1925, si celebrava il Giubileo. Avevo dodici anni, la ricorrenza mi era presentata in tutti i suoi aspetti, e la sua intrinseca importanza. Da due anni alunno ginnasiale, mio professore era Don Giuseppe Clementi. Fedele amico di famiglia, da giovane a Civitavecchia era stato maestro di mio padre. Presentarlo compiutamente è difficile, trattandosi di una particolare personalità di sacerdote e uomo di profonda cultura storico-umanistica. Infatti l'insegnamento della storia era una sua specifica prerogativa; presentando i fatti e i personaggi, ostentava un gusto tutto suo particolare, con l'espone i propri giudizi su uomini e cose dell'epoca con imparzialità e obiettività, lasciando all'ascoltatore la facoltà di dire la propria opinione e manifestare la propria conoscenza della storia.

L'anno 1925 ricorreva il Giubileo. Molti ricordi affollano la mia mente. Anzitutto l'aspetto di Roma presentava un'atmosfera tranquilla di città di provincia d'altri tempi, con il suo raro traffico di

automobili, i trams che attraversavano l'intero centro cittadino, le carrozze con i cavalli, molti pedoni e qualche rara bicicletta, assenti totalmente pullmans turistici e ciclomotori. E pure restano nel mio ricordo i disordini che nel biennio 1919-1920 esplodevano periodicamente sia nella centrale piazza Venezia sia nella periferia estrema di S. Lorenzo, risolti sempre dalle cariche dei carabinieri e dalla guardia civica. In quell'anno, 1925, da circa tre anni Mussolini al potere aveva instaurata la dittatura, con la soppressione dei partiti politici e proibizione totale di manifestazioni pubbliche e sindacali.

Ebbene Clementi decise di portarmi in Vaticano dove era allestita un'importante mostra missionaria. Era la prima volta che salivo su di un tram: il numero 1 dalla stazione Termini a San Pietro, il biglietto dal costo di 20 o 50 centesimi. Traversato il ponte Vittorio ci s'imbatteva in un dedalo di viuzze strette, in fondo alle quali appariva la piazza San Pietro, con lo spettacoloso colonnato di Gian Lorenzo Bernini voluto da Papa Alessandro VII, e che, come scrive Laura Gigli, se per un verso si ispirava ad una precisa esigenza di carattere utilitario riparava i fedeli dal sole e dalla pioggia. La piazza fù l'ultima grandiosa impresa edilizia eseguita in Borgo, e pose il problema della demolizione della famosa Spina di Borgo, risolto dopo la conclusione dei patti Lateranensi dal progetto Piacentini-Spaccarelli. Il 28 ottobre 1936 iniziarono i lavori di demolizione della Spina.

I miei ricordi dell'anno 1925 si riferiscono naturalmente ancora alla vecchia Spina e soprattutto al giorno del Concordato. In quell'anno, ripeto, accompagnato dal professore Clementi, entrai per la prima volta nella basilica di San Pietro. Inutile che mi dilunghi nel ripetere e ricordare tutte le impressioni, le emozioni provate nell'ammirare la chiesa, centro della Cristianità, e la sua magnificenza per profusione e ricchezza d'arte, non trascurando naturalmente memorie storiche e religiose. Per la prima volta salii sulla cupola. Ma ciò che oggi mi viene alla mente è il clima generale del momento storico in cui mi trovavo. Era lontano ed impensabile che il Papa uscisse dal Vaticano; soltanto il giorno della sua elezione, tre anni

avanti nel 1922, quel pontefice Pio XI si era affacciato dal balcone centrale della basilica per benedire la folla, evento straordinario che non avveniva dal 1870, tra l'entusiasmo dei cattolici e la sorpresa dei liberali. Così pure per la prima volta, entrando in San Pietro vidi gendarmi pontifici, oggi soppressi nella divisa ottocentesca, che controllavano i visitatori, soprattutto le donne cui era severamente proibito indossare vestiti scollati, mentre correva l'obbligo di tenere la testa coperta, perlomeno con un fazzoletto. A questo proposito mi viene alla mente quando nell'udienza del Papa era severamente prescritto che le donne indossassero un abito e velo nero sulla testa. A prescindere da questi ricordi di facciata, la sostanziale differenza è che oggi, a settantacinque anni di distanza, l'ambiente, l'atmosfera politico-sociale, il costume sono talmente mutati, da non poter fare il più piccolo paragone con quelli di allora; e i ricordi della visita della mostra delle missioni possono essere annoverati tra quelli. Un esempio: nel 1925 era molto raro incontrare sacerdoti africani, oggi non solo numerosissimi, ma vescovi e cardinali ricoprono cariche importanti sia nella Curia romana, sia come capi di diocesi nelle loro terre. Ciò vale anche per quelli di altri continenti. La mostra missionaria era la concreta dimostrazione della missione secolare della chiesa nei paesi oltreoceano: in Africa, Asia ed Americhe. Regnava allora Pio XI chiamato il Papa delle missioni, per l'impulso dato all'evangelizzazione del mondo intero, in palese contrasto con la posizione del Papa chiuso in Vaticano. Oggi il Pontefice regnante visita ed ha visitato i quattro angoli della terra, e in questo consiste la vera grande evoluzione dei tempi.

FELICE GUGLIELMI

Michelangelo scultore a Roma prima del 25 giugno 1496

‘È stato Michelagnolo, fin da fanciullo,
uomo di molta fatica ...’
(A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*)

Un capitolo nuovo sulla reale e graduale formazione di Michelangelo scultore, – che appare già completamente maturo nelle prime opere a lui attribuite –, potrà essere scritto solo dopo aver sgomberato il campo dai due capolavori di Casa Buonarroti: la *Battaglia dei Centauri* e la *Madonna della Scala*. I due rilievi, anche recentemente collocati intorno al 1490-92, vanno invece spostati per motivi stilistici e tecnici ad un periodo più tardo, come del resto hanno già proposto alcuni dei più avvertiti e competenti studiosi¹. L’attività scultorea della fanciullezza e della prima adolescenza potrà così essere ricostruita, in parallelo con quella pittorica

¹ È ancora questa la collocazione cronologica che viene imposta nel volume *Giovinetza di Michelangelo*, a cura di K. WEIL-GARRIS BRANDT, C. ACIDINI LUCHINAT, J. D. DRAPER, Milano 1999, nonostante le diverse opinioni da molto tempo espresse: vi si parla solo di ‘rilavorazioni’ forse continuate per un decennio! Sulla *Battaglia dei Centauri* i dubbi iniziano col Vasari: ‘... la battaglia di Ercole coi Centauri, che fu tanto bella, che talvolta, per chi ora la considera, non par di mano di giovane, ma di maestro pregiato e consumato negli studi e pratico in quell’arte’ (VASARI, *Le Vite* ..., Firenze 1568, ed. a cura di Milanesi, Firenze 1906, vol. VII, p. 143); per Roberto Longhi (1958) il rilievo, citato per la prima volta nel 1527, è databile alla fine del XV secolo, dopo la *Pietà* di Roma. Per la *Madonna della Scala* una datazione posteriore al soggiorno bolognese (1494-95) è stata sostenuta da Longhi, Argan, Parronchi, Pope-Hennessy, J. M. Massing, ecc.. Non esistono a tutt’oggi opere scultoree di Michelangelo pacificamente accettate e anteriori al 1494: il ‘Michelangelo giovane’ della critica attuale è quindi almeno ventenne, mentre in questa sede proponiamo di spostare le indagini di almeno cinque anni all’indietro.

per la quale è possibile risalire, grazie a precise testimonianze ed indizi, ben indietro negli anni '80 del quattrocento, agli anni che cioè precedono il primo lavoro ufficiale e unanimemente accettato, e cioè le tre statuette per l'Arca di S. Domenico a Bologna (1494-95). Tra le tappe che è indispensabile ricostruire per la comprensione di uno sviluppo lungo ed intenso, un soggiorno a Roma anteriormente al 25 giugno 1496 (quando Michelangelo viene ospitato da Raffaele Riario) appare pressoché certo, e quasi ovvio, ma curiosamente non è stato mai neppure supposto: nemmeno da Roberto Longhi che, nell'attribuirgli il *S. Giovannino* di S. Giovanni dei Fiorentini e nel datarlo 1492-93, lascia intendere che l'opera sia stata eseguita a Firenze e trasferita successivamente a Roma².

La straordinaria precocità – in pittura – documentata già dal 1487 e la riconosciuta formazione da scapellino e scultore rende pressoché scontato, sulla scia di una lunga tradizione degli artisti fiorentini, uno o più soggiorni romani, probabilmente in compagnia di scultori più maturi, come Andrea Contucci (il Sansovino), Simone del Pollaiuolo (il Cronaca), o Giuliano da Sangallo (per non parlare di pittori come Filippino Lippi), tra la fine degli anni '80 e il 1494. Non è solo l'interesse per la scultura antica, che Michelangelo in breve tempo diventa capace di imitare al punto di ingannare gli intenditori, che lo muove, ma anche quello per l'architettura e per la decorazione marmorea e, infine, quello per le grottesche, scoperte proprio in questi anni. Infine, i contatti con gli ambienti della Curia romana e con la ricca committenza ecclesiastica, che più tardi daranno frutti clamorosi, sono stati già probabilmente allacciati, grazie ai buoni rapporti tra Lorenzo il Magnifico e Innocenzo VIII, e in un periodo in cui il giovanissimo genio poteva essere incoraggiato a questo tipo di viaggi di studio o di lavoro, partecipando al cenacolo fiorentino del Giardino di S. Marco³.

² R. LONGHI, *Due proposte per Michelangelo giovane*, "Paragone", 101, 1958, pp. 59-64.

³ Per le più recenti opinioni sul Giardino vedi *Il Giardino di S. Marco. Maestri e compagni del Giovane Michelangelo*, a cura di P. BAROCCHI,

Uno dei criteri per individuare la presenza michelangiotesca nella sterminata produzione di tombe - e tabernacoli – di area romana si basa sul confronto analitico degli elementi decorativi con opere più tarde di conclamata autografia, come il monumento a Giulio II o le Cappelle Medicee. L'idea che Michelangelo possa essersi basato solo sugli aiuti nelle membrature architettoniche o nelle decorazioni scultoree o a bassorilievo è errata, o meglio, va corretta con la constatazione che egli si è spesso avvalso di esecutori nelle sue opere, ma non in modo particolare in quelle di questa categoria. Anzi, la cura meticolosa, la scelta ossessiva dei soggetti rappresentati e le loro inesauribili varianti documentano come, anche in questo campo, egli tendeva ad un controllo e ad un intervento personale spinti all'eccesso. La sua inflessibile scelta nel senso dell'originalità lo costringe spesso a citare solo se stesso, ad usare cioè quegli elementi da lui stesso già inventati precedentemente o prescelti con cura: il che giustifica e rende possibile il procedimento a ritroso – ad esempio a partire dai due complessi citati, ricchissimi di decorazioni – alla ricerca dei possibili incunaboli giovanili. Il repertorio comprende anzitutto elementi simbolici che, per il loro nome, alludono nelle iniziali bo – oppure bu – al cognome (Bonarroti o Buonarroti) alle formazioni di M maiuscole o minuscole, e più raramente, ad accostamenti e compresenze di entrambi i segnali di autografia, in tal caso reciprocamente integrabili in un rebus o cifra. Tra i primi ricordiamo la borchia (principallissima), la bulletta e bulla (= sfera), il bucranio, il bordo, il boccale, la boccia, la borsa, il bottone, il boccolo, il bocciolo, il buco, la buccia; mentre M maiuscole sono formate facilmente da modanature (tra gli ovuli), calici di fiore di melograno, disposizioni e profili di foglie ecc., ed m minuscole da volute di nastri. Altre M rotondeggianti (che, ruotate, si trasformano in B) possono essere com-

Milano 1992 e N. BALDINI, *Quasi Adonidos hortum. Il giovane Michelangelo al giardino mediceo delle sculture*, in 'Giovinezza ...' cit., pp. 49-56.

poste dai piedi delle candelabre opportunamente adattati. Vi sono poi elementi che alludono direttamente a persone, come le ghirlande (Ghirlandaio), i grani o sferette di ogni tipo (Granacci), e l'emblema principale della compagnia Granacci-Michelangelo, la Melagrana:

“M(ich)ela(gnolo) Grana(cci)”⁴.

L'insieme di questi e di altri analoghi indizi, che sembrano comparire a Roma intorno al 1490, costituisce una formidabile spia di una presenza creativa che, in ogni caso, va comunque ricercata e sostenuta sulla base di dati stilistici di confronto; si può dire però che, all'opposto, la totale assenza di questi indizi permette di escludere totalmente un'opera da quelle ideate o realizzate dal giovane Michelangelo.

L'intera produzione dei monumenti sepolcrali e dei tabernacoli romani dell'ultima decade del quattrocento si svolge, dopo la stagione di Mino da Fiesole e Giovanni Dalmata, nell'orbita della bottega dei lombardi Andrea Bregno e Luigi Capponi⁵. L'analisi di queste numerosissime opere, diseguali per impegno e qualità, è resa difficile dalla scarsità della documentazione, del gran numero di scultori e scarpellini coinvolti, dalla incerta datazione: perfino le date che vi si leggono incise si dimostrano spesso, a causa dei lunghissimi tempi d'esecuzione e delle modifiche intercorse, scarsamente indicative. Basta citare due esempi: il complesso tabernaco-

⁴ Per le sigle e le altre modalità di firma praticate dal maestro vedi, dopo qualche accenno estemporaneo (A. PARRONCHI, *Opere giovanili di Michelangelo*. II, Firenze 1975, pp. 123 segg.) le nostre ricerche sistematiche: *Sigle del giovane Michelangelo nelle opere di Domenico Ghirlandaio e Francesco Granacci*, Vetralla 1999; *L'affresco michelangiolesco di Capranica*, Roma 1999; *M come Michelangelo, Bo come Bonarroto* (in corso di stampa) e *Fanciullezza di Michelangelo*, Roma 2000.

⁵ V. GOLZIO, G. ZANDER, *L'arte in Roma nel secolo XV*, Bologna 1968, passim.

lo in S. Gregorio al Celio, considerato di scuola del Bregno, che reca la data 1469, ma terminato con tutta evidenza oltre venti anni più tardi; e il monumentale altare di Pio II nel Duomo di Siena, sempre di Bregno, datato al 1485 ma terminato vent'anni più tardi con il determinante apporto di Michelangelo⁶. Quest'ultima, documentata collaborazione è un non trascurabile indizio di precedenti partecipazioni del Buonarroto a lavori da scarpellino e da scultore nella bottega del maestro che si riteneva un redivivo Policeto e che, a giudicare dall'autore, anch'egli milanese, delle *Antiquarie Prospetive Romane* (il Bramantino) era esperto in grottesche⁷.

⁶ L'incongruenza si spiega da un lato con la ovvia seriorità delle parti architettoniche rispetto alle sculture autonome, dall'altro con le possibili variazioni di programma; basta pensare al caso limite della *Tomba di Giulio II* di Michelangelo che assembla parti scolpite appartenenti a diversi periodi di attività, dal 1505 al 1545! Questa prassi ha dato luogo a tentativi di riconoscere, dove Michelangelo ha sicuramente operato come scultore, una sua partecipazione al progetto architettonico: vedi le ipotesi di M. Hirst per l'altare Piccolomini ma soprattutto quelle di A. Parronchi (*Opere ...cit.*, vol. II, pp. 65 e sgg.) per l'Arca di S. Domenico a Bologna.

⁷ E. GUIDONI, *L'autore e la data delle Antiquarie Prospetive Romane: Bartolomeo Suardi detto il 'Bramantino', 1497*, in Id. 'Ricerche su Giorgione e sulla pittura del suo tempo', Roma 1998 e in "L'Urbe", LIX, 1-3, 1999, pp. 7-19. Bregno era il possessore del c.d. *Torso del Belvedere*, il celebre frammento antico ammirato dallo stesso Michelangelo. È ben noto l'apprezzamento di Michelangelo per le grottesche, mentre la sua abilità nelle decorazioni è testimoniata dalla lettera di Vincenzo Giustiniani a Teodoro Amideni (1590 c., *Lettere pittoriche*, VI, 25) a proposito di un mortaio che a Roma gli era stato provocatoriamente richiesto: "Fece dunque egli in detto mortajo molti rabeschi, fogliami e maschere ed altre cose vaghe e capricciose con tanto disegno, vaghezza nell'invenzione e pulizia, che era uno stupore a vederlo" (VASARI, *op. cit.*, vol. VII, p. 283). Per una forse non casuale coincidenza (dato che il Bregno aveva bottega a Monte Cavallo): 'si dice che un piccolo mortajo di marmo, lavorato come quello descritto di sopra, fosse nel Palazzo Rospigliosi a Monte Cavallo' (ibidem, nota del Milanese).

L'ipotesi intorno alla quale è utile oggi lavorare è che Michelangelo nei suoi primi viaggi a Roma, e poi per tutto l'ultimo decennio del secolo, abbia tenuto come punto di appoggio della sua attività di scultore le botteghe del Bregno e del Capponi, come, in parallelo, si è verosimilmente appoggiato per la pittura alla bottega di Antoniazzo⁸. Questa prospettiva è tanto più interessante in quanto implica anche un coinvolgimento nell'esercizio dell'architettura – non solo nella progettazione architettonica di tombe e tabernacoli ma anche in grandi cantieri, come quello del Palazzo della Cancelleria – il che potrebbe costituire un precedente per la consulenza richiesta a Michelangelo, nel 1495, per il nuovo salone savonaroliano di Palazzo Vecchio a Firenze⁹.

Tra le opere romane di questo periodo che si prestano ad essere attribuite allo scalpello di Michelangelo in questi primi soggiorni romani trattiamo in questa sede il già citato *S. Giovannino* di S. Giovanni dei Fiorentini, il *Tabernacolo* e le *Storie di S. Gregorio* in S. Gregorio al Celio, il *Sepolcro di Ferdinando de Cordova* in S. Maria in Monserrato, l'*Angioletto reggiscudo* dell'altare di S. Lucia (Grotte Vaticane); rinviando ad altra sede sia l'analisi delle opere degli stessi anni presenti in altri centri, sia quella dei successivi sviluppi della collaborazione di Michelangelo con la botteghe romane.

Il *S. Giovannino* di S. Giovanni dei Fiorentini attribuito dal Longhi è certamente meritevole di uno studio dettagliato. La vivacità, unita ad un'eleganza efebica destinata in breve tempo a scomparire dalla produzione michelangiotesca (ma imparentata con il *Fanciullo Arciere* di New York e memore di alcune figurazioni pittoriche di ambito ghirlandaiesco), ne fanno quasi un *unicum*, accentuato dalla presenza di una preziosa nicchia, a sua volta da sottoporre ad approfondite analisi¹⁰. Quest'ultima, infatti, incongruamente attribuita a Jacopo Sansovino, va invece ritenuta pertinente

⁸ GUIDONI, *L'affresco michelangiotesco ...cit.*.

⁹ VASARI, *op. cit.*, *Vita di Simone detto il Cronaca*, vol. IV, p. 448.

¹⁰ Vedi, come precedenti, i coronamenti dei monumenti a Eugenio IV



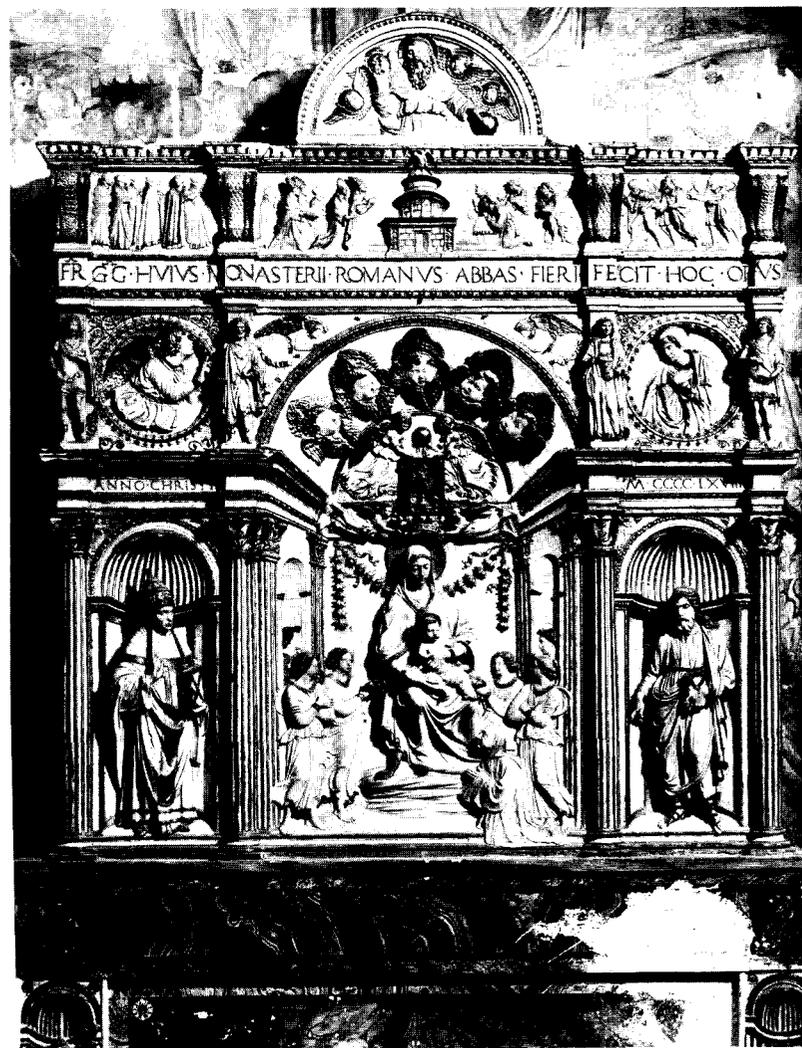
S. Giovannino, Roma, S. Giovanni dei Fiorentini.

alla statua e quindi appartenente all'ultimo decennio del quattrocento, sia per i possibili confronti con coeve soluzioni fiorentine, sia perché a sua volta comprende particolari in tutto e per tutto congruenti con le decorazioni architettoniche impiegate da Michelangelo nei primi soggiorni romani, e ancora ripetute nella *Tomba di Giulio II*. Tra questi, citiamo le sferette su cui poggiano i candelabri (bu-lae) e quelle inserite nella cornice, la tipica M ricavata alla base delle strigilature tra gli ovuli, ecc.; è comunque dubbio se i coronamenti superiore e inferiore della nicchia che rivelano una sensibilità diversa appartengano ad un altro scultore-scalpellino attivo in monumenti coevi presenti in altre chiese romane.

Basta qui accennare alla semplicità del pannello e dei gesti, alla presenza di sigle nei ciuffi di pelo della pelle e nei folli capelli ricciuti, alla varietà delle vedute che fanno risaltare, a seconda della posizione dell'osservatore, la staticità o il moto del santo fanciullo, e ad altri caratteri michelangioleschi; per concentrare infine la nostra attenzione su una firma del tutto eccezionale anche per un narcisista come il giovane scultore. Si tratta di una grande M capitale, disegnata col pennello presso il bordo della veste, tra il collo e la spalla sinistra, espressamente indicata dall'indice della mano destra che, a questo scopo, ha addirittura comportato la particolare posizione del braccio. Tenendo presente che di solito (e anche nel *S. Giovanni Battista* di Bertoldo) la destra del Precursore di Cristo indica (Cristo, un suo attributo o simbolo, il nome dell'autore, ecc.), questa plateale firma è giustificata, come quella più tardi apposta sulla *Pietà*, dal desiderio di Michelangelo di proporsi come artista riconoscibile in una città come Roma, grande e ricca di scultori di differente provenienza¹¹. Purtroppo questa

(Roma, S. Agostino) e al Cardinale d'Albret (Andrea Bregno; Roma; S. Maria d'Aracoeli). Per uno sguardo d'insieme sulla produzione scultorea romana e su i suoi protagonisti si rinvia a V. Golzio, G. Zander, *L'arte in Roma nel secolo XV*, Bologna 1968.

¹¹ J. D. DRAPER, *Bertoldo di Giovanni Sculptor of the Medici Household*, Columbia, London 1992, pp. 159 e sgg. Questa autoindicazione si può sciogliere come una firma: di (to) Giovanni.



Tabernacolo, Roma, S. Gregorio al Celio.

eccezionale M autografa è stata da tempo cancellata ed è documentata solo da vecchie fotografie: ennesimo e clamoroso esempio delle vere e proprie inconsulte distruzioni causate da interventi di restauro promossi nel segno della faciloneria e dell'ignoranza e che continuano a perseguire pericolosamente le opere del 'divino' artista.

Nel *Tabernacolo* di S. Gregorio al Celio la complessa impalcatura architettonica, ispirata anche a monumenti classici, è accostabile ad esempi di matrice fiorentina tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90, destinati a vasta fortuna; l'assenza di candelabre esalta il plasticismo delle sculture e dei dettagli costruttivi. Si può ancora rilevare la sintonia del tema dell'*Annunciazione* nei tondi con l'altare di Andrea Sansovino in S. Spirito a Firenze; ma è forse uno dei da Maiano ad avere qui collaborato con il Bregno, cui vengono comunemente assegnate le Storie a bassorilievo del coronamento¹². L'intervento michelangiolesco si rivela – tralasciando aspetti decorativi secondari – nella stupenda invenzione della statua a tutto tondo del S. Andrea, solenne nella posa, nel panneggio monumentale e nel trattamento bilanciato dei gesti: quasi un'anticipazione del Dio Creatore della volta Sistina per l'avvolgersi della veste che 'lega' il moto delle gambe. In questa creazione non manca una vistosa sigla: la M sulla legatura del libro, rivelata dalla mano sinistra che intenzionalmente copre il resto della X bordata; la mano sinistra del santo compone inoltre la m con le tre dita pollice, indice, medio. Oltre a questa ostentazione buonarrotiana (bordatura, bo-rcchie), segnali minori possono indicarsi nei nastri che compongono m minuscole sul pannello centrale dove il bellissimo gruppo della Vergine con il bambino sembra voler trattenere l'eccessiva tridimensionalità (la mano della madre che copre il ginoc-

¹² Vedi D. CARL, *Il pergamo di Benedetto da Maiano in santa Croce a Firenze*, in 'Giuliano e la bottega dei Da Maiano', Firenze 1994, pp. 158-67. Evidente l'analogia compositiva con la Pala e con l'*Annunciazione* di Benedetto da Maiano in S. Anna dei Lombardi a Napoli (1489), che fa pensare ad un soggiorno romano intorno a questa data.



Sepolcro di Ferdinando di Cordova, Roma, S. Maria di Monserrato.

chio avanzante del figlio) con un tipico espediente più volte usato dal maestro che intende così contestare il meccanismo prospettico.

Il *Monumento sepolcrale de Cordova* (post 1486; si può ritenere terminato, per confronti istituibili con altre opere simili, intorno al 1492) si rivela come un'invenzione michelangiolesca nella sua interezza, anche se nell'esecuzione è intervenuta una mano meno dotata. Si possono notare la perfezione assoluta delle proporzioni, la densità del tutto nuova dell'espressione che si concentra sul rapporto, tutto interno, tra il sarcofago e l'incorniciatura architettonica: il primo si espande ai lati travalicando i propri limiti, la seconda resiste con il raddoppio interno delle paraste. Questa inedita tensione di espansione e di contenimento è sigillo incontestabile della paternità di Michelangelo, che si rivela nelle ghirlande, nei calici di fiori di melograno, e nella scelta degli oggetti rappresentati nel fregio: una borchia, due scudi, un boccale di vino. Insieme ai ripetuti nastri delineanti la M, l'artista si firma con la semplice cifra: M Bo(-rchia, -ccale) di vino sc(udi) e cioè: 'Michelangelo Bonarroti divino scultore'¹³. La scritta D.O.M. (=Deo Optimo Maximo) nel disco centrale può anche intendersi *Dedit Operam Michelangnolus*, mentre i due angioletti reggiscudo, poveri nel modellato e forse eseguiti da altro scalpello, sono però nell'invenzione quasi identici a quelli dell'altare di S. Lucia delle Grotte vaticane, uno dei quali è un capolavoro di indiscussa autografia, se pure un poco più tardo.

Una interessantissima collaborazione con Luigi Capponi si può ipotizzare sia su basi compositive che sulla presenza di una originale marcatura ideogrammatica per il paliotto con *Storie di S.*

¹³ Il boccale – che può essere stato ripreso dalle piccole brocche inclinate del già citato monumento ad Eugenio IV di Isaia da Pisa – compare nell'attico della Sacrestia Nuova di s. Lorenzo, insieme ai nastri in forma di M. In un famoso foglio autografo di Michelangelo contenente un elenco di cibi del 1517 c. troviamo, al secondo posto, la figura di un boccale con a fianco la dicitura 'ubóchal divino' (sic); vedi *Michelangelo. Mostra di disegni, manoscritti e documenti*, Firenze 1964, tav. LXXXVI.



Paliotto con Storie di S. Gregorio Magno, Roma, S. Gregorio al Celio.

Gregorio, sempre nella medesima chiesa dei Santi Gregorio e Andrea al Celio. Le tre scene a bassorilievo – *La liberazione del Monaco, La visione di S. Gregorio, L'altare privilegiato* – rivelano una sapientissima costruzione spaziale, costantemente imperniata sulla mensa dell'altare quasi ribaltata in avanti per una rarissima scelta d'invenzione prospettica che solo una forte personalità artistica può concedersi alla fine del quattrocento. La mascheratura di questo eccezionale 'errore' avviene con mezzi sottili e altrettanto eccezionali: la deviazione dalla verticale del Crocifisso del Cristo nel sepolcro nella prima e seconda scena, e la trasformazione in leggio, con tanto di libro aperto, del piano dell'altare nella seconda e terza scena. Una rigorosa simmetria, mai statica ma comprensiva di varianti caratterizza i rilievi laterali, nei quali un santo in piedi (un bellissimo S. Sebastiano a sinistra, S. Rocco a destra) stabiliscono una sorta di mediazione con i donatori e gli offerenti. Che in questi rilievi sia intervenuto Michelangelo, intorno al 1492-93, può ipotizzarsi sia per la morbida bellezza di alcuni nudi (soprattutto l'idealizzato S. Sebastiano, e le due anime del Purgatorio, nella scena di destra) sia per la presenza di numerose sigle (M) nelle vesti, trattate con eccezionale, lignea minuzia tipica della scultura lombarda; anche le caratterizzazioni ritrattistiche sono tipica risorsa espressiva di Luigi Capponi. Interessante è il fregio superiore a ghirlande raffinatissime di grani di grandezza variata, e sormontate da nastri che compongono la tipica doppia ondulazione ad M. Inoltre, l'intenzionalità con la quale S. Rocco indica il bubbone sulla coscia destra può far riferimento, anche qui, a Buonarroti; ma sono anche in bella mostra la borsa e il bordone. Sui basamenti delle paraste centrali troviamo, a sinistra, un giglio, evidente emblema fiorentino, mentre a destra è in bella mostra la 'marca' cui si è accennato: un triangolo con una M, e un ovale con una B sormontato a sua volta da una croce doppia (cardinalizia). In assenza di diverse interpretazioni si può avanzare l'ipotesi che possa trattarsi, comunque, anche di una 'marca' di Michelangelo basata sul cono rovesciato (o trottola, simbolo del moto rotatorio)



Angioletto reggitemma, dall'altare di S. Lucia, Roma, Grotte Vaticane.

antesignana della successiva e ben nota composta dai tre cerchi intrecciati¹⁴.

L'*Angioletto reggiscudo* di destra dell'Altare di S. Lucia, conservato nelle Grotte vaticane, è opera di straordinaria e compiuta perfezione: un capolavoro di Michelangelo databile forse – in via del tutto provvisoria – al 1494 c., e che rivela la propria sconvolgente qualità proprio per la possibilità di confrontarlo con l'*Angioletto* di sinistra dello stesso altare. Quest'ultimo, interessante ma puramente descrittivo, viene letteralmente surclassato dal nostro, non tanto per la caratteristica maggiore grossezza (del volto e di tutte le membra, compresi i genitali) quanto per la maliziosa consapevolezza, la spontanea vivacità della posa e dei gesti rivelatori, la sottile torsione e il dinamismo contenuto e variato a seconda delle diverse vedute, le ali che oltrepassano la cornice, l'attenzione inesauribile per i dettagli, dai capelli fino alle figure dello scudo. Cominciamo subito con l'indicare la firma in cifra, simile a quella della precedente opera: la m è chiaramente formata dalle tre

¹⁴ A loro volta i tre cerchi potrebbero essere stati ispirati allo stemma della Rovere (rovere dai rami similmente intrecciati) e quindi a Giuliano (poi Giulio II). Un interessante risvolto araldico è rappresentato dalla ruota ad otto raggi che caratterizza gli stemmi nel *Monumento ai fratelli fiorentini Antonio e Michele Bonsi* di Luigi Capponi, oggi collocato nell'atrio della medesima basilica dei Santi Gregorio e Andrea al Celio. Si tratta di un caso in cui Michelangelo può avere adottato come proprio simbolo, che ben si adattava al cognome (Bona-rotta) e che, nell'irraggiamento ad otto direzioni, trova un singolare riscontro nelle principali 'vedute' circoscritte all'opera scultorea (E. GUIDONI, *Il Mosè di Michelangelo*, Roma-Bari 1982). Questa sorta di mimetismo porta il giovanissimo artista a ricercare, in ogni occasione, cose da far proprie e persone da emulare: ad esempio oggetti dei quali, per le loro iniziali, possa appropriarsi oppure simboli da inserire, con piccole mutazioni di senso, nella autocelebrazione che, come di norma in età rinascimentale, comincia dal nome e dal cognome. In questo senso vale anche la 'marca' di cui sopra, che potrebbe valere anche per altri nomi (ad. es. Michele Bonsi).

dita della mano sinistra (pollice, indice, medio), l'indice punta sull'ombelico, a pochi centimetri di distanza (bu-co, oppure meglio bo-ttone); abbiamo poi lo sc-udo, divi-so in quattro parti. Il risultato è ancora:

'Michelangelo Bonarroti scultore divino'

Molte altre M variamente composte sono visibili nelle ciocche dei capelli, nelle pieghe della carne, e infine nelle bande a denti di sega dello scudo.

Infatti l'inesauribile creatività michelangiolesca colpisce senza scampo anche nei due rilievi con lo stemma della Rovere (testimonianza non secondaria dell'appartenenza del committente alla famiglia di Giuliano): le radici della rovere in alto compongono la classica M, mentre quelle della rovere in basso sono piegate, ad imitazione delle zampe di un candelabro, a formare una B (ruotare di 90° in senso antiorario). È quasi ovvia conseguenza di questa sconvolgente confessione di strapotere creativo l'identificazione dell'*Angioletto* con il giovane genio: e infatti il puttino alato non è altro, sulla scia della tradizione iconografica stabilita dal Bregno, che il Genio (Genius) funebre derivato dall'antico¹⁵.

A conclusione di questo *excursus* su un primo soggiorno romano di Michelangelo che proprio in questa sede viene per la prima volta proposto, possiamo porci anche il problema dei compagni d'arte con i quali può aver vissuto questa fondamentale esperienza, ma soprattutto dei necessari protettori – o mecenati – che l'hanno

¹⁵ Un parallelo significativo: le sigle incise sul basamento della *Pietà Rondanini*, a quanto sembra mai convincentemente interpretate (M.G.R.N.I.), dovrebbero intendersi come iniziali della frase:

"M(ichelagnoli) G(enius) R(omae) N(icodemum) I(mitatur)"

E cioè: 'Il Genio di Michelangelo, in Roma, imita (=è costretto ad imitare) Nicodemo'. Frase - confessione perfettamente in linea con il Nicodemismo michelangiolesco: vedi PARRONCHI, *Opere ...cit.*, vol. IV, 1992, pp. 61 segg.

reso possibile. Sul primo punto poco si può aggiungere a quanto abbiamo più sopra accennato: molti sono gli artisti fiorentini che, in quegli anni, fanno la spola tra Firenze, Roma e Napoli, e che potrebbero aver accompagnato il più giovane ma già apprezzato collega. Tra questi, sono particolarmente indiziati coloro che gravitavano, sulla base delle scarse notizie dei biografi, intorno al Giardino di S. Marco, come il Cronaca, il Torregiani, Baccio da Montelupo, il Sansovino, i da Maiano, i Sangallo. Ma sicuramente un compagno lo ha fedelmente accompagnato anche a Roma: Francesco Granacci. Un sostegno economico a tali viaggi di studio va senz'altro ipotizzato da parte di Lorenzo il Magnifico.

Per quanto riguarda invece l'eventuale mecenate romano, occorre scartare subito Raffaele Riario, soprattutto perché invisato ai Medici dal tempo della congiura dei Pazzi, e quindi non frequentabile prima del 1494. Sembra invece proponibile la figura di Giuliano della Rovere (futuro Giulio II), e per molti motivi (oltre alle future, fondamentali imprese della Tomba e della Sistina): l'amicizia con Lorenzo e l'inimicizia con Alessandro VI (pontefice per il quale Michelangelo sembra aver provato sincera avversione), i buoni rapporti con il Savonarola e, soprattutto, la stretta alleanza con i francesi. La protezione, più o meno indiretta, di un personaggio così potente e così autenticamente amante dell'arte (oltre che della spada) potrebbe rendere anche più motivabili i successivi, fondamentali successi del giovane scultore, come il coinvolgimento nella conclusione dei lavori all'Arca di S. Domenico a Bologna (Giuliano della Rovere è arcivescovo di Bologna dal 1483 al 1503) e l'affidamento del gruppo marmoreo della Pietà da parte dell'ambasciatore del re di Francia presso Alessandro VI, Giovanni de Bilhères. È infatti da tener conto che dalla primavera del 1494, visti fallire i tentativi di riconciliazione, Giuliano della Rovere si era rifugiato in Francia presso Carlo VIII, e che sarebbe tornato a Roma solo dopo la morte dell'invisato Rodrigo Borgia.

Uno o più soggiorni di lavoro a Roma, tra la fine degli anni '80 e il 1494, vanno quindi considerati se si vuole comprendere una

fase fondamentale della formazione di Michelangelo scultore, certamente più ricca di collaborazioni che di opere interamente autografe ma essenziale per i futuri sviluppi della sua arte.

ENRICO GUIDONI



La Madonna del Buon Consiglio e il restauro dell'edicola mariana nell'Ospedale di San Giacomo in Augusta



Roma come capitale della cristianità, città sacra per eccellenza, era ricchissima d'immagini votive, per lo più mariane, segno di una devozione comune a tutte le classi sociali e spesso fissate in scene di vita popolare, di romana pietà, nelle incisioni di Bartolomeo Pinelli, nelle litografie di J. B. Thomas e negli acquarelli di Roesler Franz e di Giuseppe Fammilume¹.

I passi di una lettera spedita da Ernesto Renan nel 1849 all'amico Berthelot, durante il suo primo soggiorno romano, permettono d'intuire come la città un tempo doveva essere addirittura costellata di edicole sacre, comunemente chiamate "madonnelle", stando a quanto si legge "...Dopo un quarto d'ora che camminate per Roma siete subito rapiti da tante immagini che si accumulano prodigiosamente... ovunque trovate la Madonna... In cima ad ogni casa... ad ogni angolo di muro..."². Pochi anni dopo il Rufini ne dà la prima e più preziosa lista sottolineando nella prefazione come "Uno dei più grandi elogi di cui va meritevole il Popolo Romano, è la viva devozione sempre mai spiegata verso la gran Madre di Dio Maria santissima, dispensatrice di ogni dono, rifugio dei tribolati..."³.

¹ Le edicole sacre sono state elencate ed illustrate dal Rufini (1853), dal Cecchelli (1923 e 1931) e dal Parsi (1939). Cfr. L. CARDILLI, *Edicole Sacre Romane, un segno urbano da recuperare*, cat. Mostra Roma 1990 con biografia aggiornata.

² G. DE FIORE, *Le luci negli angoli, Le Madonnelle*, s.d. p. 7.

³ A. RUFINI, *Indicazioni delle immagini di Maria Santissima...*, Roma 1853, p. V. Le edicole sacre della città, descritte dal Cavalier Rufini nel

Il culto delle immagini sacre, come si evince dal Moroni⁴, è antichissimo ed ebbe inizio con la Chiesa, anche se conobbe la sua più compiuta e felice stagione soltanto nel XVIII secolo, in pieno clima illuministico e di condanna alle oscurantistiche credenze e alle superstizioni.

Di fronte al rischio iconolatrigo la Chiesa intervenne puntando sul valore strumentale ed edificante dell'iconografia devota, decre-

1853 risultavano essere ben 1421, il Parsi nel 1939 nel stimò 535; attualmente nei soli rioni del centro storico ne sono state censite 573. La grave decrescita, avvenuta tra il 1853 e 1939, fu causata dalle modificazioni urbanistiche e dal nuovo assetto della città dopo il 1870, dal mancato restauro e dal cambiamento d'ubicazione. Il termine edicola, di derivazione latina "aedes" (tempietto), indica un santuario di piccole dimensioni ed è testimonianza di una cultura popolare fondata su antichissime tradizioni. Fin dall'epoca romana si collocava, ai crocicchi di campagna, un ceppo sormontato da un'immagine sacra a protezione del territorio secondo la tradizione pagana del culto dei Lari e dei Penati, protettori della casa. Col popolamento della città, il culto si trasferì dalle campagne ai centri abitati e le sacre immagini iniziano ad essere apposte sulle facciate dei palazzi o lungo i vicoli e le strade urbane, protette da un baldacchino o una tettoia e spesso illuminate da un lampioncino, anche a perpetuare il culto pagano della fiammella ardente, simbolo del focolare domestico da proteggere. Nel biennio 1796-97 si assiste al dilagare di un fenomeno prodigioso, iniziato nel 1796 con l'evento dell'edicola della Madonna dell'Archetto nel rione Trevi (vicino alla Chiesa dei SS. Apostoli) che incominciò a muovere gli occhi; prodigio che interessò un centinaio d'immagini della Vergine dislocate in vari rioni suscitando grande emozione tra i fedeli che ottennero grazie e guarigioni. Cfr. C. CECHELLI, *Edicole Stradali*, in "Capitolium" (VII) 1931, p. 439 e ss.; GIO. MARCHETTI, *Dè Prodigj avvenuti in molte sagre immagini...*, Roma 1797, ove sono riportati in appendice i decreti e tutto il testimoniale dei vari processi comprovanti la realtà dei miracoli.

⁴ G. MORONI, *Dizionario di Erudizione Storico-Ecclesiastica da S. Pietro fino ai Nostri Giorni*, Venezia 1845, v. XXXIV, p. 15.



C. Grandi, Santa Maria del Buon Consiglio, incisione (Frontespizio del libro di A. M. De Orgio, 1753)

tata nel Concilio di Sens del 1528⁵ ed è affermata nell'enunciato Tridentino⁶. Entrambi i dettati conciliari pongono nelle giuste linee la venerazione delle immagini, le quali assolvevano essenzialmente un compito pedagogicamente ideografico e di stimolo concreto alla pratica della devozione, divenendo come sottolinea il Vecchi "la causa esemplare cui rende la devozione modo concreto della pietà"⁷.

Accanto a queste immagini devozionali, mezzo pedagogico e strumento di edificazione ad una vita di pietà personalissima e privata, vi è l'immagine di culto che ha una destinazione collettiva ed è fruita in modi e forme differenti da quella canonica. La prima appartiene ad un itinerario spirituale del fedele, mentre in quella di culto è la stessa immagine che, dotata di una sua propria incomparabile storia, assurge al rango di *unicum* ed è venerata in virtù del suo valore intrinseco, spesso legato alla sua potenza taumaturgica. La sua storia prodigiosa, che legittima e ne fonda il culto, si basa invariabilmente su uno o più dei classici soprannaturali dell'agiografia: la traslazione portentosa dell'immagine dal luogo eletto a nuova sede; l'epifanie luminose che la vocano al culto; un miracolo o una serie di miracoli con concorso di folle osannanti. Qualunque sia stato l'evento santo, esso perdura nell'immagine stessa che lo racchiude e lo prolunga; in tal modo la sacra effigie diventa canale di comunicazione tra mondo celeste e mondo terreno e, veicolando il miracolo, potente strumento taumaturgico. In quest'ottica è spiegabile come, fra tutte, abbiano un ruolo privilegiato le immagini mariane, poiché la Vergine è la mediatrice esemplare della sfera divina e col suo instancabile intercedere dispensatrice d'infinito grazie agli uomini.

Un caso concreto di prodigiosa sacra immagine è quella della Madonna del Buon Consiglio, illustrato dall'agostiniano Dionigi

⁵ G. MORONI, *op. cit.*, p. 19.

⁶ *Ibidem*.

⁷ A. VECCHI, *Il Culto delle Immagini nelle Stampe Popolari*, Firenze 1968, p. 1.



Anonimo sec. XVIII, Immagine di Santa Maria del Buon Consiglio, incisione (Frontespizio del "Divoto Compendio" di Dionigi Ciappolini, 1812)

Ciarloni⁸ e raffigurata nell'omonima edicola a tempietto situata nel cortile d'accesso all'Ospedale di San Giacomo⁹ e restaurata dalla Sovrintendenza Comunale nel 1993.

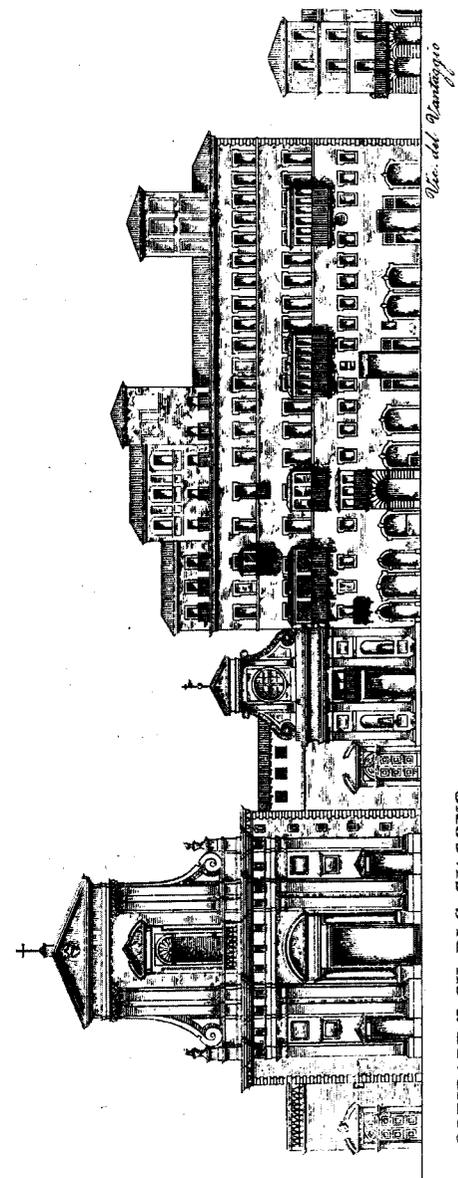
L'evento straordinario cui è collegata la sacra immagine è la traslazione a Genazzano dal luogo ove originariamente era "venerata con singolare pietà" fin dal 1467, cioè "una piccola Chiesa, situata presso Scutari, antica e nobile città"¹⁰. Secondo un'antica e costante tradizione la sacra Immagine lasciò "spontaneamente" la chiesa di Scutari, per sfuggire all'invasione dei Turchi, trasportata dagli angeli e seguita da due pellegrini albanesi, Giorgi e Sclavis, fino a Genazzano ove aveva ordinato ad una terziara (o mantellata) agostiniana nota col nome di Beata Petruccia, vedova di Giovanni da Nocera, di costruirle un sacro luogo¹¹.

⁸ D. CIARLONI, *Divoto Compendio della Storia della Prodigiosissima Sagra Immagine di Maria Santissima del Buon Consiglio*, I ed. Venezia 1756, II ed. Napoli 1810.

⁹ Sull'Ospedale di San Giacomo cfr. A. LIO, *Chiesa di San Giacomo in Augusta del Complesso Ospedaliero*, Roma 1993; di prossima pubblicazione A. LIO, *Il Complesso Ospedaliero del San Giacomo e la chiesa di S. Maria Porta Paradisi*, con bibliografia aggiornata. Dell'Ospedale si conserva un modellino del Camporese presso il Museo Storico dell'Arte sanitaria, cfr. A. LIO, *Alcuni restauri al Museo dell'Arte sanitaria*, in "Bollettino dei Musei Comunali" 1993.

¹⁰ D. CIAPPOLINI, *op. cit.*, p. 9. Il De Orgio ne indica anche la sua esatta collocazione nella Chiesa albanese, in "... muro dirimpetto alla Porta, fosse la detta Santa Immagine, tantopiù che nel medesimo muro si vede essere rimasto nudo" cfr. A.M. DE ORGIO, *Istoriche notizie della prodigiosa apparizione dell'immagine Maria SS. del Buon Consiglio nella Chiesa de' Padri Agostiniani di Genazzano*, Foligno 1753, p. 7 e ss.; sul Santuario di Genazzano a Roma si veda C. VANNUTELLI, *Cenni storici sul Santuario di Maria Santissima del Buon Consiglio di Genazzano*, Roma 1839; B. RICCARDI, *Guida al santuario di Genazzano*, Roma 1953; P. G. SCHIAVELLA E V. STELLA, *Divinamente apparve questa immagine - Santuario Madonna del Buon Consiglio*, Roma s.a..

¹¹ "... Staccarsi dal muro per mano degli Angioli, la Venerabile



Ospedale e Ch. di San Giacomo
(Archivio Fotografico Ufficio Monumenti Medioevali e Moderni, Fondo Sciamanna, 1930 ca.)

Durante l'edificazione della nuova chiesa, in un momento di mancanza di fondi, nonostante la pia donna vi avesse investito tutte le sue ricchezze, accadde l'Apparizione "miracolosa e improvvisa" sulla parete incompiuta della Chiesa, "asimmetrica ed irregolare" del dipinto della Madre di Dio, all'ora del vespro del 25 aprile di quell'anno 1467, festa di San Marco, dando prova della sua potenza taumaturgica¹².

Tre documenti coevi all'episodio straordinario testimoniano la veridicità del fatto. Il primo è la relazione dell'agostiniano P. Ambrogio Massari da Cori, detto il "Coriolano", contemporaneo e testimone oculare, che riferisce di "una immagine della Beata Vergine apparve miracolosamente sulla parete della chiesa... Sul muro senza intervento umano"¹³. Il secondo è l'iscrizione scolpita sulla tribuna della Madonna che riporta "Divinitus apparui / A. D. M / CCCCLXVII XXV Aprilis" (divinamente apparve questa Immagine nell'anno del Signore 1467, il 25 Aprile). Ultima è l'iscrizione sul timpano del Portale della facciata con inciso "l'anno del Verbo di Dio incarnato 1467 all'ora del vespro, apparve in alto l'Immagine della Madre di Dio Maria che venerate nella cappella marmorea di questo Tempio". Inoltre i codici manoscritti dell'epoca comprovano la risonanza dell'avvenimento e l'eccezionalità del fatto tanto da attirare pellegrini da tutta Italia, come ricorda lo stes-

Immagine, e portarsi dagli Angioli medesime sopra le loro ali, come sovra real trono, risonando per l'aria Inni di laude... In quell'istante comparvero... due colonne, destinate loro di guida nel lungo ignoto viaggio, una in forma di nube, per attemperare eziando i cocenti raggi del Sole; l'altra rilucente di fuoco per scoprirgli le balze, ed i dirupi, che di necessità attraversar dovevano in quel lungo cammino", cfr. A.M. DE ORGIO, *op. cit.*, p. 17 e D. CIARLONI, *op. cit.*, p. 11.

¹² Cfr. A.M. DE ORGIO, *op. cit.*, p. 10 e ss. e pp. 17 e ss..

¹³ P. Ambrogio non dice la data ma afferma che la Beata Petruccia fu sepolta nella cappella della Madonna al tempo del suo principalato: fu Provinciale in due riprese, dal 1466 al 1468 e dal 1470 al 1476. Cfr. B. RICCARDI, *op. cit.*, p. 11.



Ospedale di San Giacomo, cortile con l'edicola mariana.

so P. Ambrogio da Cori “tutta l’Italia si è commossa all’avvenimento e città e paesi si sono mossi processionalmente verso Genazzano, ottenendo miracoli e lasciando elemosine”¹⁴. La “Venuta” della Beata Vergine come la sua “partenza da Scutari” sono ricordate in due opere del pittore P. Piatti nel 1885 ed in un olio conservato nella cappella di Santa Restituta della tenuta del Cavaliere, dell’Ordine dei Fatebenefratelli (ex Pio Istituto), che accenna all’episodio dei due pellegrini albanesi¹⁵.

Il modo e le circostanze della stessa “Apparizione” portarono ai diversi appellativi di *S. Maria del Paradiso*, perché arrivata dall’alto e divinamente bella, di *S. Maria della Piazza*, dal luogo dell’apparizione, o di *S. Maria di Genazzano*, così comunemente chiamata dai pellegrini dal luogo del Santuario. Furono gli Agostiniani, ispirati da ragioni storiche, ad attribuirle l’antico titolo della loro chiesa dedicata a *S. Maria del Buon Consiglio*, confermato dai diplomi pontifici e poi adottato dai fedeli¹⁶. Ed è soprattutto durante il XVIII secolo che si diffonde su vasta scala in Italia l’immagine della Madre del Buon Consiglio, accolta con grande fiducia dal popolo¹⁷.

La sua devozione quasi universale è documentata dalle numerosissime copie conservate in Vaticano (Camposanto e Cappella Paolina), nelle chiese di S. Marco e di S. Nicola da Tolentino, in

¹⁴ Per tutti i documenti, cfr. B. RICCARDI, *op. cit.*, pp. 11 e 12. Nel “Codex miracolorum” alla data del 7 dello stesso anno sono registrati già ben 161 miracoli, controfirmati da un notaio.

¹⁵ La “Venuta” del Piatti è riportata da P. G. Schiavella e da V. Stella, p. 12; la “Partenza da Scutari” dello stesso artista in *ibidem*, p. 77 e dalla guida locale sul “Santuario di Genazzano” a p. 7; P. BERTELLI, *La tenuta del Cavaliere*, Roma 1995, p. 151 fig. 4 (Scheda a cura di A. Lio).

¹⁶ Madre del Buon Consiglio è un titolo dal doppio significato: Gesù ha realizzato il *Progetto* (Consilium) di Dio di salvare l’umanità, è *Buono* perché solo Dio è buono e ci arricchisce di beni. La *Madonna*, in quanto Madre di Gesù (*Buon Progetto di Dio*), è Madre del Buon Consiglio.

¹⁷ Enciclopedia Cattolica, Firenze 1948-54, s.v. “Maria” n° 8, p. 101.



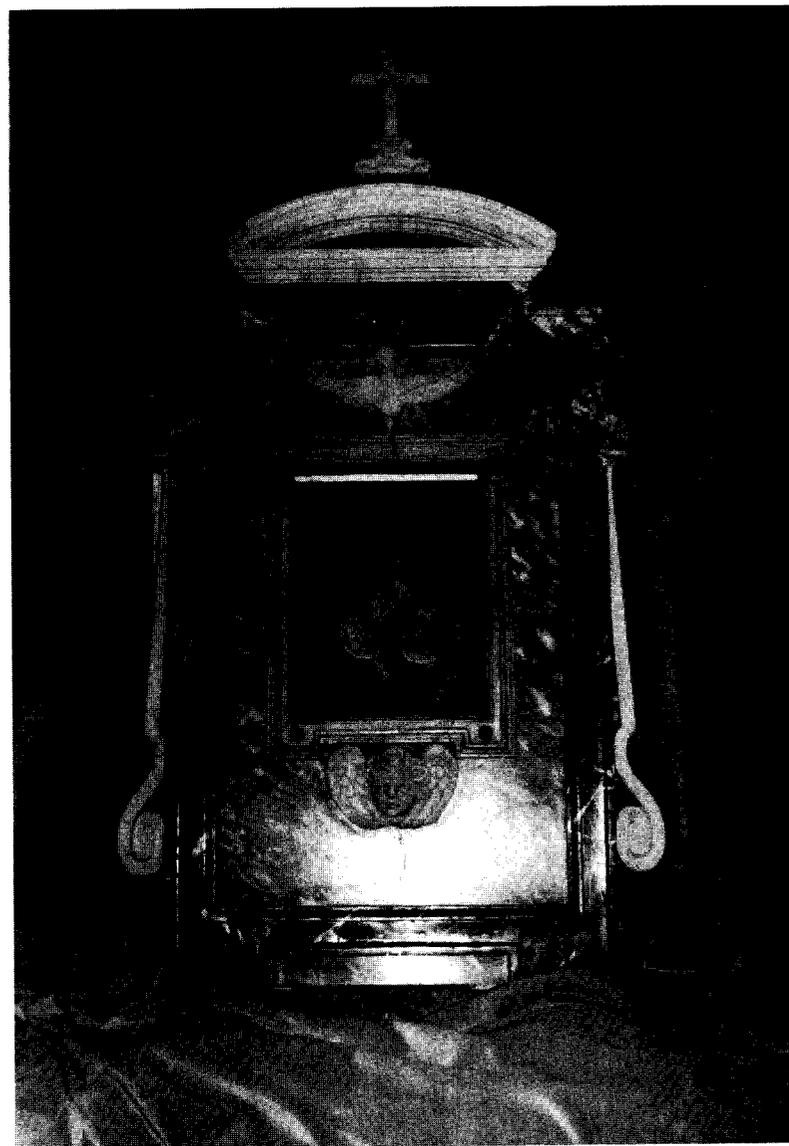
Edicola della Madonna del Buon Consiglio prima dell’intervento del restauro.

collegi, famiglie, nelle edicole stradali e in moltissime chiese d'Italia e del mondo fino alla denominazione di Genazzano del Buon Consiglio di una cittadina della Columbia¹⁸. Il fenomeno è spiegabile con la tipologia delle due figure, Madre e Figlio amorosamente abbracciate, che per le "singolari prerogative dei suoi lineamenti", ricordate dal Ciappolini e dal peruviano Saverio Vasquez, esemplifica il tema della bellezza sublime e della fattura sovraumana¹⁹. Inoltre, come accenna lo stesso Ciappolini, la sacra immagine risulta irriproducibile non solo per l'incomparabile bellezza ma anche perché "si muta di volto", visibile non solo all'autore ma anche da molti altri che non riescono a copiarla in quanto appare ora "di volto chiaro, dolce, amabile, ma di color pallido" ed ora invece "con aria di maestà, con viso acceso, rubicondo e fiammeggiante" tanto che alcune sue Copie "sembrino essere animate dalla di lei virtù, e presenza"²⁰.

¹⁸ Celebri per esempio sono le immagini di Bagnoregio, Frosinone, S. Martino in Colle, Lucca, Castiglion Tinella, Modena, Napoli, Messina, Palermo, Madrid, Vienna, Praga, Anversa e Monaco di Baviera. Edicole stradali di tal soggetto attualmente esistenti si trovano soprattutto nei rioni Monti (via Paolina, 30), Campo Marzio (Via dei Greci, 46) e Regola (via di Monserrato, 13-14 e via Pettinari, 86), censite nella mostra del 1990 con riscontro con quelle elencate dal Rufini (rispettivamente alle pp. 34-35 Monti; pp. 142-43 Campo Marzio; p. 260 Monserrato e 265 Pettinari). Interamente dedicata alla Madonna del Buon Consiglio si trova a Roma una Cappella in via Tor dè Cenci, 1 nell'antico quartiere della Suburra presso l'arco dei Pantani, cfr. A. BARTOMIOLI, *Cappella di Santa Maria del Buon Consiglio*, in "Roma Sacra", fasc. 16 giugno 1999, p.5.

¹⁹ D. CIARLONI, *op. cit.*, p. 33; "... La sua bellezza rapisce i cuori. Il suo sentimento a volte è ilare. A volte è mesto e talora si vede infiammato come di color di rosa. La sua venusta faccia è da paragonarsi al Paradiso, per cui, fin dalla sua Apparizione, venne chiamata S. Maria del Paradiso" in B. RICCARDI, *op. cit.*, p. 14.

²⁰ D. CIARLONI, *op. cit.*, pp. 35-36.



Edicola restaurata, prima della sua collocazione in loco.

L'iconografia di tale immagine è codificabile nell'affettuoso abbraccio delle due figure a mezzo busto racchiuse dal manto verde che scende senza pieghe dal capo della Vergine sulle spalle di entrambe: la Madonna china il capo verso la gota del Bambino che le cinge con la destra il collo e con la mano afferra la scollatura del vestito in segno di profonda tenerezza e di amore divino; due aureole circondano il loro capo incorniciato dall'iride. I volti, d'infinita dolcezza velata da leggera mestizia, riassumono il fascino orientale, bizantino (linee del naso e degli occhi), con la cultura occidentale d'ambito veneto per il leggero cromatismo.

L'edicola conservata nel cortile del Complesso Ospedaliero del S. Giacomo, fondato nel 1339 e radicalmente rinnovato dal card. Salviati tra il 1579-80, è un piccolo dipinto incorniciato da una modanatura in marmi policromi (giallo, rosso e nero) con brevi volute laterali (marmo bianco), stilisticamente riferibile ai secoli XVII-XVIII ed ornato in alto dalla colomba dello Spirito Santo sovrastata da corona ed in basso da una testa di cherubino. Corona l'edicola un timpano curvilineo aperto al centro e sormontato da croce mentre una mensola su beccatelli sottende la composizione. La tela, di discreta fattura e di gusto popolare, ripropone anche se in chiave più mediterranea (la Madonna ha i capelli scuri) il modello della sacra immagine della Madonna del Buon Consiglio di Genazzano, della quale riprende fedelmente l'iconografia ed i colori, inserendosi nelle numerose copie d'epoca.

L'opera (tempera su tela) in pessime condizioni conservative, annerita e scarsamente leggibile, anche per la sua esposizione all'aperto, presentava una pellicola pittorica molto arida, ricoperta da una fitta crettatura e diverse cadute di colore causate dalla sua protezione sotto vetro che, fungendo da lente ai raggi solari, ha provocato la cottura della superficie e lo sfibramento della tela di supporto con conseguente sollevamento e caduta di piccole scaglie di colore; le parti lapidee della modanatura policroma riscontravano numerose lesioni e ampie zone distaccate in diversi punti oltre ad un notevole strato di sporco incoerente.



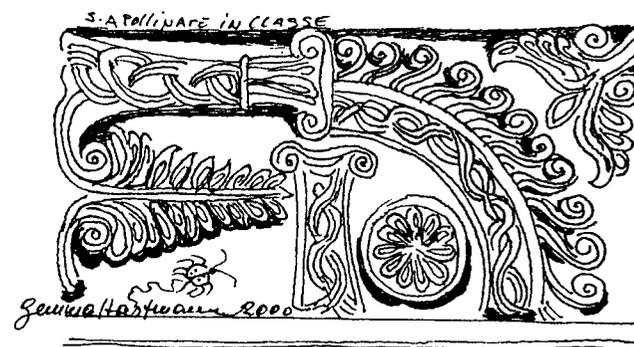
Particolare dell'immagine mariana dopo il restauro.



L'edicola dopo il restauro e la sua collocazione nel cortile dell'Ospedale.

Il restauro²¹, effettuato dalla Sovrintendenza Comunale nel 1993 grazie al contributo di uno sponsor, ha permesso la rilettura di questa prodigiosa immagine mariana dal culto europeo.

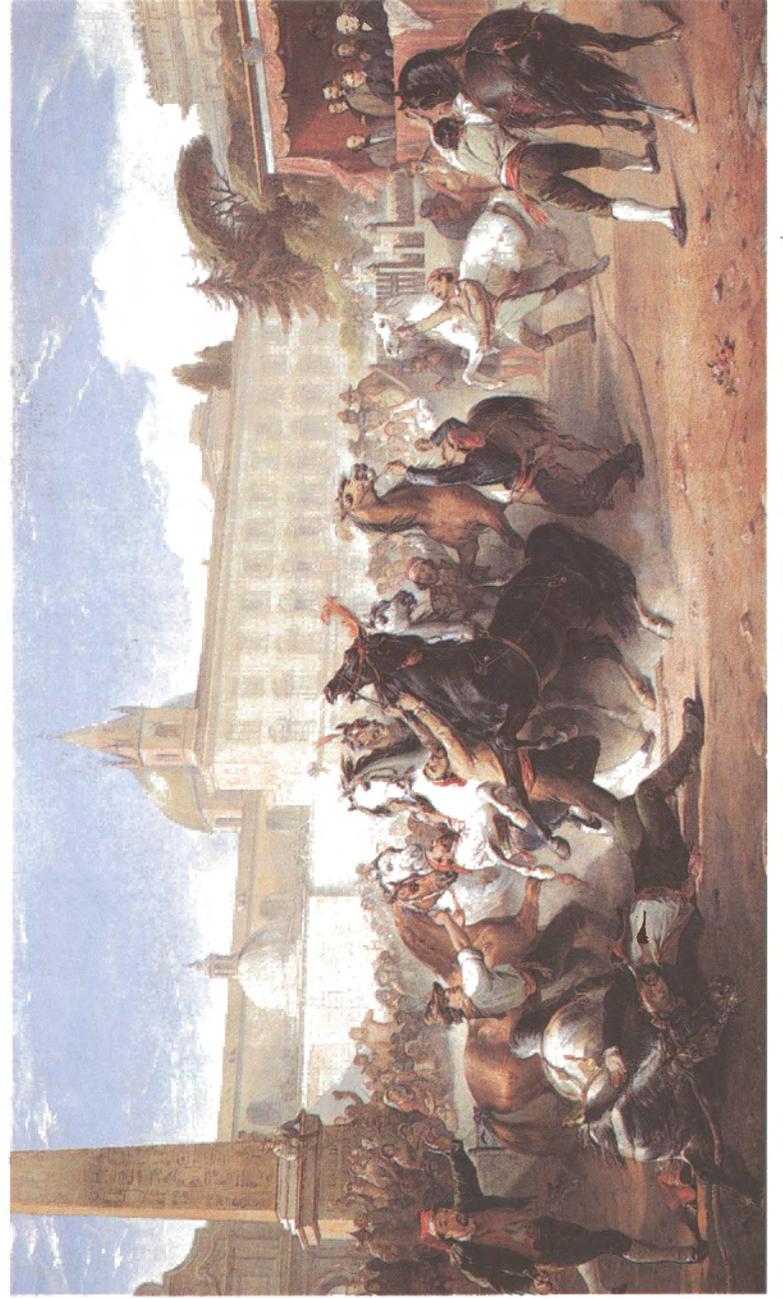
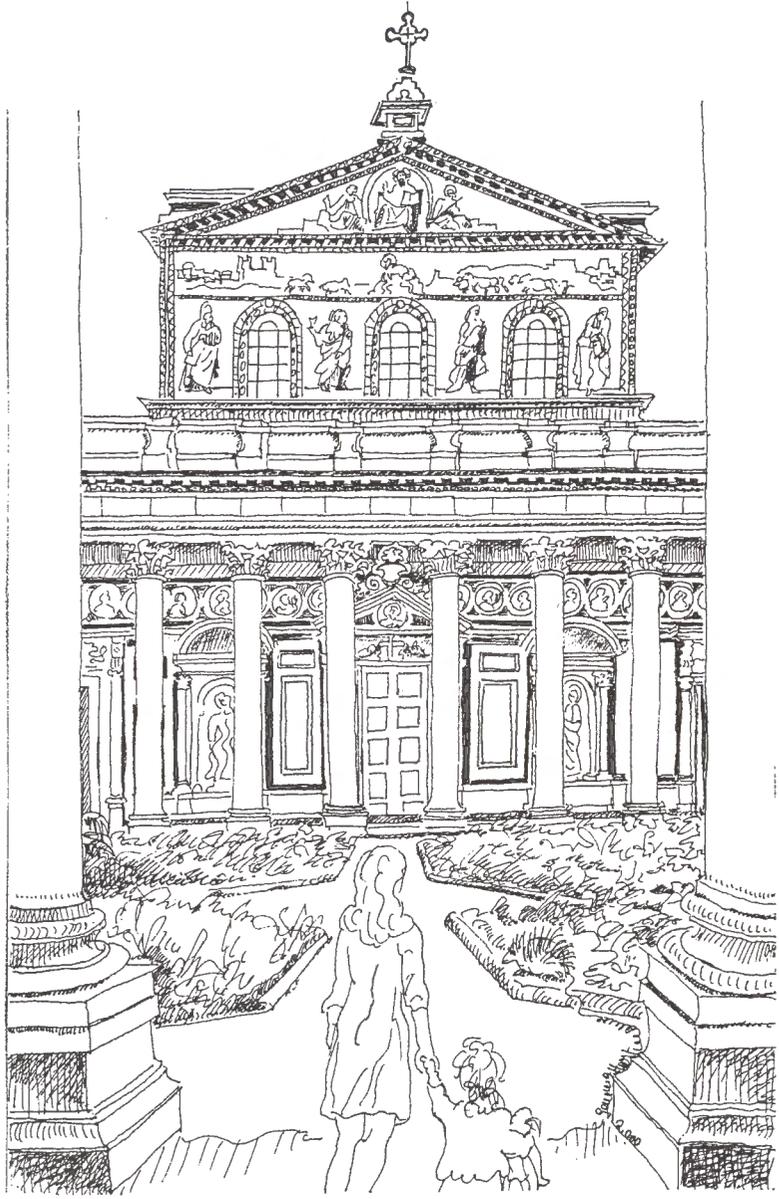
ANNA LIO



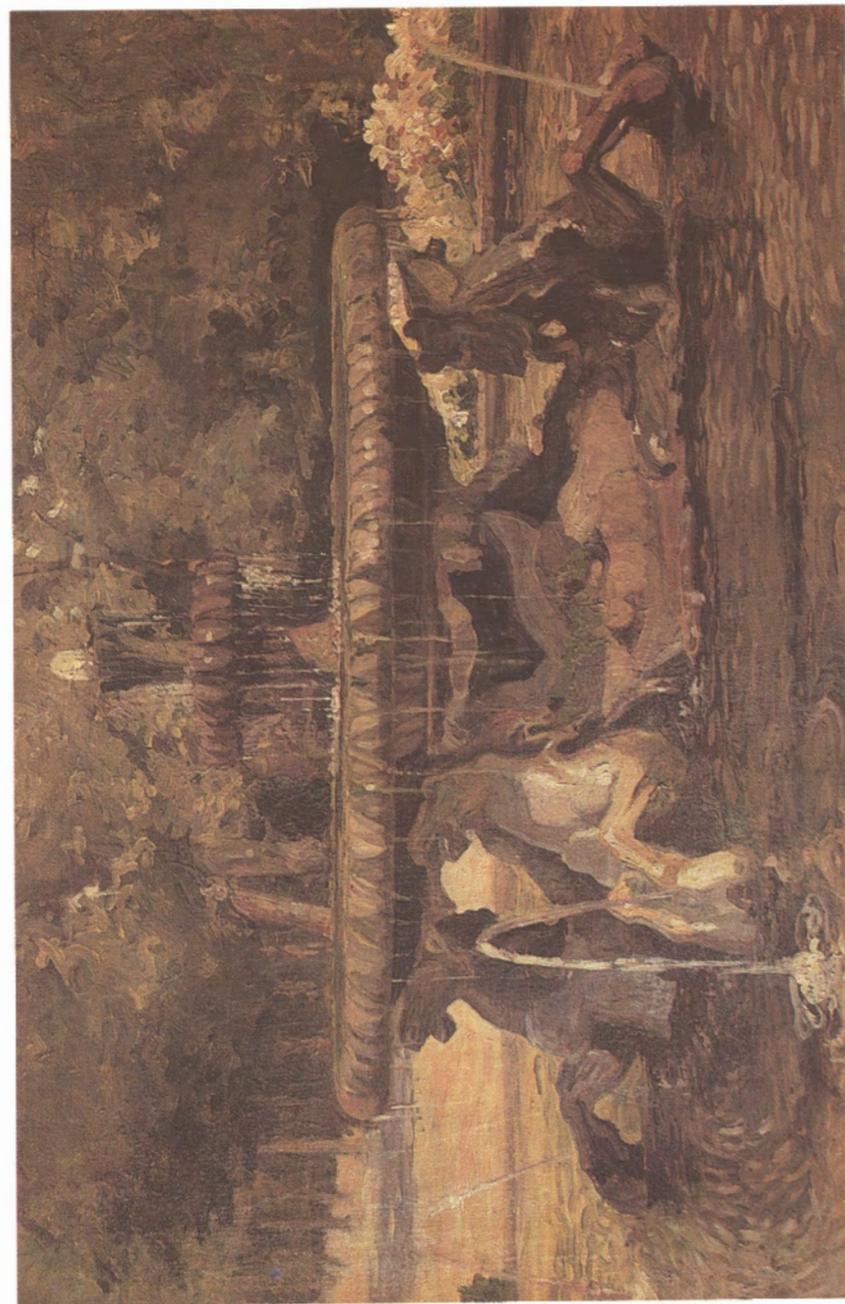
²¹ Per il restauro cfr. A. LIO in L. CARDILLI, *Restauri per la città. I monumenti/2*, Roma 1994, p. 23. Il restauro dell'edicola è stato effettuato dalle Ditte S.E.I. per il dipinto su tela e Medici per i marmi policromi, su finanziamento del Capitano della Guardia Svizzera Pontificia, Martin Utz, che l'ha sponsorizzato nel 1993. Gli interventi di restauro hanno comportato le seguenti operazioni distinte per materia dell'opera:

- Dipinto (tempera su tela), foderatura e nuovo telaio ad espansione, pulitura della superficie pittorica, stuccatura delle lacune e loro reintegrazione ad acquerello, velatura delle parti abrase, protezione finale della superficie con applicazione di vernice trasparente.

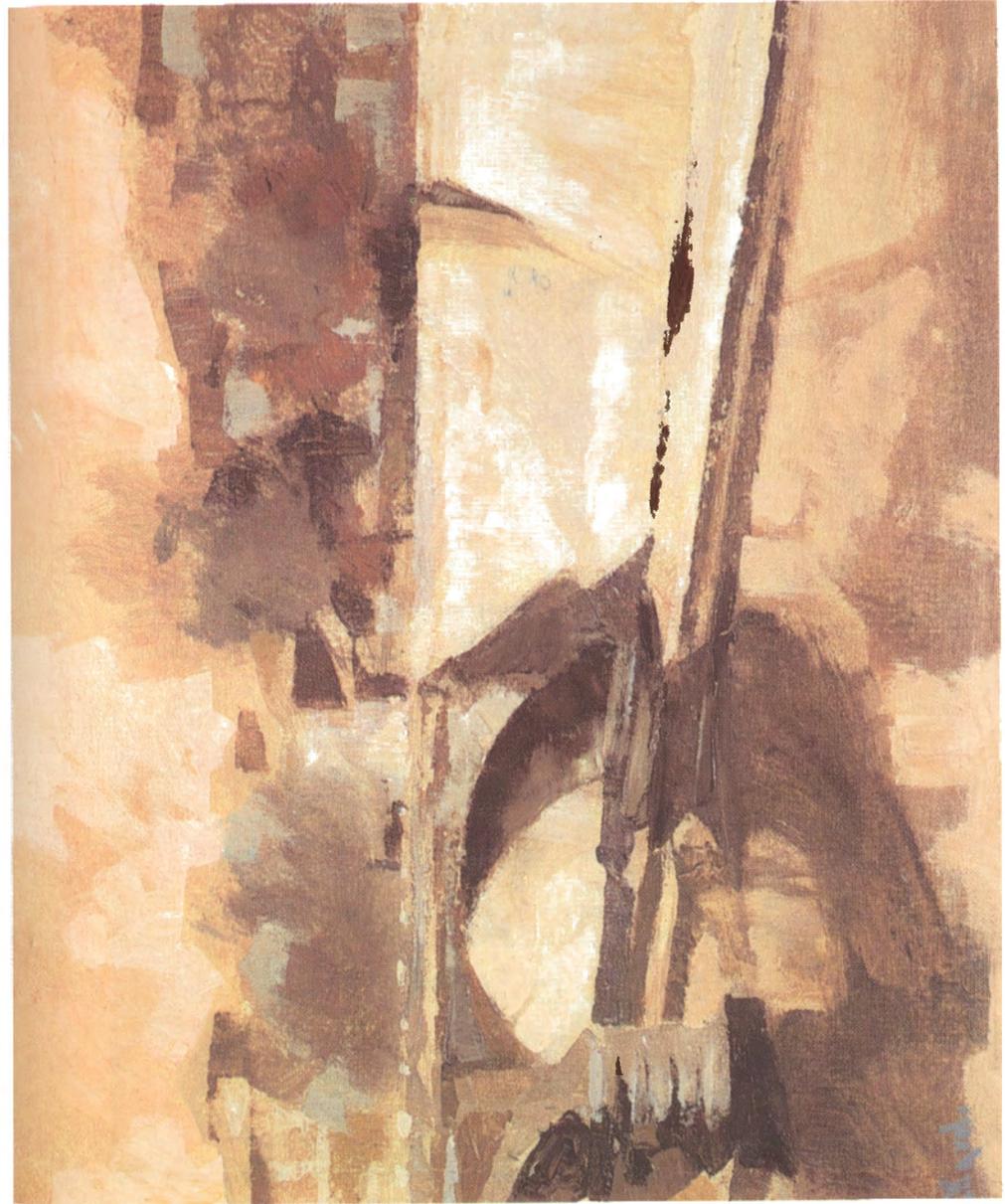
- Marmi (giallo antico, rosso francia e nero marquina), consolidamento, pulitura meccanica e chimica, nuovi tasselli per le lacune, protezione finale.



THOMAS JONES BARKER (Bath 1813 - Haverstock Hill 1882)
La Partenza della Corsa dei Barberi a Piazza del Popolo
(collezione Ente Cassa di Risparmio di Roma)



ANTONIO DONGHI (Roma 1897-1963) - *La Fontana dei Cavallucci Marini*
(collezione Banca di Roma)



UGO ATTARDI (Sori-Ge 1923) - *Paesaggio Romano*
(collezione Banca di Roma)



Il complesso di Santa Maria della Pietà*

Santa Maria della Pietà per i romani, è semplicemente un sinonimo di manicomio. In realtà tale secolare istituzione, che ha avuto come ultima sede la zona di Monte Mario, è ormai chiusa da alcuni anni e da alcuni anni, nella cronaca cittadina, si è acceso il dibattito sulla futura destinazione del notevole complesso che l'ha ospitata: polo universitario, centro stampa per le mancate Olimpiadi di Roma, centro di assistenza per il Giubileo, parco urbano e centro di servizi per il quartiere, sede della XIX Circoscrizione, ecc. Si tratta di un dibattito ancora aperto; l'unica ipotesi, almeno per il momento, realizzata è quella relativa all'attuale Giubileo. Sono stati ristrutturati nove dei 35 padiglioni esistenti al fine di creare circa 400 posti letto, e relativi servizi, destinati a pellegrini in condizione di disagio fisico, psichico o solo economico. Tale destinazione d'uso, oltre che chiudere per il momento la discussione, si riallaccia alla caritatevole attività di assistenza ai "poveri forestieri" e quindi ai "pazzerelli" che alla metà del XVI secolo determinò la nascita dello Ospedale.

Il complesso attuale, che costituisce la terza sede, in ordine di tempo, dell'Ospedale, presenta un certo interesse, oltre che per le ricche memorie storiche che ad esso si accompagnano, anche in se stesso, sia come struttura architettonica che come sistemazione a verde.

* * *

Il toponimo della "Pietà", benché apparentemente sembra moderno e legato all'opera di carità connessa all'assistenza ai dementi, ha un'origine molto antica ed è in relazione con la zona centrale della nostra città.

* Mi è gradito dedicare questo studio alla memoria di Luigi Pallottino, Presidente del Gruppo dei Romanisti, in particolare nella sua veste di cultore delle vicende storiche ed artistiche di Monte Mario.

Nell'antichità, dinanzi al Pantheon, si apriva una vasta piazza, lastricata di travertino, che si estendeva sino all'attuale Via delle Coppelle. Tale piazza, situata presso l'area delle celebri Terme Neroniane, aveva due lati costituiti da porticati sopraelevati su scalinate (ne furono scoperti alcuni avanzi nel 1871). Quasi al centro di questo grande spazio sorgeva l'*Arco Trionfale di Traiano*, innalzato in seguito alla conquista della Dacia del 106 d. C. In uno dei rilievi marmorei che decoravano l'Arco si vedeva una figura muliebre che, inginocchiata davanti all'Imperatore, gli rendeva omaggio. Così come in altri monumenti onorari, doveva trattarsi dell'allegoria di una Provincia conquistata da Traiano (la Dacia appunto) che rendeva a lui tributo di sottomissione ed obbedienza.

Questa scena dell'omaggio di una Provincia all'Imperatore per tutto il Medioevo fu invece interpretata dalla fantasia popolare come la rappresentazione della vicenda di una vedovella, cui era stato ucciso un figlio, che chiede a Traiano di farle giustizia. Secondo tale racconto, l'imperatore, pressato dai suoi impegni, voleva rimandare l'esercizio della giustizia al suo ritorno dalla guerra. Ma la vedova insiste perché teme che l'imperatore non ritorni. Traiano ribatte che in questo caso il suo successore le avrebbe reso giustizia, ma la vedova torna ad insistere, osservando che in tal caso l'imperatore avrebbe comunque mancato al suo dovere e che il bene fatto da altri non sarebbe tornato a suo merito. Traiano, mosso a pietà dal dolore e dalla logica stringente della poveretta, decide allora di sospendere la marcia ed ordina che essa sia subito vendicata e i responsabili duramente puniti.

La leggenda ebbe una larga diffusione durante il medioevo e fu ripresa da diversi novellieri e poeti del tempo. La troviamo per esempio narrata dall'anonimo autore del «Novellino». Per tutto il Medioevo, anzi, nessuno dubitò della storicità del fatto. Si dice che S. Gregorio Magno, commosso dalla pietà di Traiano, avrebbe pregato Dio di salvare l'anima dell'Imperatore e l'avrebbe vista, durante la Messa, trasportata in cielo dagli angeli. Più tardi anche S. Tommaso spiegò come fosse possibile che l'anima di un pagano

come Traiano potesse essere liberata dall'Inferno.

Anche Dante, a Roma per il giubileo del 1300, potrebbe aver veduto il rilievo dell'Arco di Traiano, allora ancora in piedi, e non solo pensò bene di includere il grande Imperatore fra i salvati a causa delle preghiere di Papa Gregorio, ma descrisse anche la leggenda, immaginandola scolpita in uno dei tre altorilievi che ornano il primo girone del Purgatorio (X, 73 e segg.), così come probabilmente l'aveva vista scolpita sull'Arco della piazza del Pantheon:

*« Quivi era storiata l'alta gloria
del roman principato ...*

Il brano dantesco si conclude con le parole di conforto alla vedova da parte dell'Imperatore, parole che hanno la forza e la sintesi di un'epigrafe classica:

*Ond'elli: "Or ti conforta, ch'ei conviene
ch'io solva il mio dovere anzi ch'i' mova:
giustizia vuole e pietà mi ritene."*

Per tali motivi l'Arco Trionfale di Traiano fu denominato nel Medioevo *Arco della Pietà*. L'Arco influì anche sulla toponomastica locale: tutta la zona circostante fu denominata *della Pietà*, una chiesa a Via delle Coppelle si chiamò nel medioevo *S. Salvatore della Pietà* ed un'altra chiesa di Piazza Colonna, attualmente dedicata ai Ss. Bartolomeo e Alessandro dei Bergamaschi, si chiamava allora *S. Maria della Pietà*. Proprio accanto a questa chiesetta venne a localizzarsi, verso la metà del sec. XVI, l'*Ospedale dei Pazzi*, cioè il primo manicomio di Roma. Anche l'Ospedale prese allora il nome di *S. Maria della Pietà*, nome che conservò sia quando, nel 1726, fu trasferito alla Lungara presso Porta S. Spirito e cioè, grosso modo, all'imbocco dell'attuale Ponte Duca d'Aosta junior, sia quando, nel secondo decennio del nostro secolo, fu trasferito definitivamente a Monte Mario.

Di riflesso da quello romano furono chiamati *della Pietà* vari manicomi di altre città italiane ed europee con l'errata credenza, nel

tempo, che si denominassero così per la *pietà* verso i poveri dementi (la cui terapia, spesso, presentava di tutto tranne che pietà).

* * *

Il primo embrione di quello che sarebbe diventato il Santa Maria della Pietà nacque, attorno al 1540, presso la chiesa di S. Caterina dei Funari. Il cappellano di quella chiesa, Don Ferrante Ruiz di Siviglia, aiutato da due nobili di Navarra, Diego Bruno ed il figlio Angelo, iniziarono qui a dedicarsi all'assistenza verso i forestieri bisognosi. Questa attività caritatevole venne istituzionalizzata nel 1548 con la creazione della Confraternita "dei poveri forestieri". Nel 1551 la benefica istituzione viene confermata da Giulio III.

Attorno agli stessi anni, una nobile romana, Faustina Francolini, aveva donato ai Gesuiti, una sua casa a Piazza Colonna a favore dei preti poveri. Risultando ormai insufficiente la sede ai Funari, don Ruiz si accordò con i Gesuiti per trasferire la sua istituzione a Piazza Colonna. Non solo ma, essendoci già a Roma una Arciconfraternita dei Pellegrini, pensò di rivolgere le sue cure agli alienati, che fino ad allora non avevano alcuno che si curasse di loro. Nacque così l'"Ospedale di Santa Maria della Pietà dei pazzarelli".

Nel corso degli anni l'istituzione ottenne diversi riconoscimenti ed ampliò le sue strutture negli edifici adiacenti, occupando tutto l'isolato tra piazza Colonna e piazza di Pietra. Nel 1599 la Confraternita divenne Congregazione con a capo un Cardinale protettore. In questo periodo è già una notevole struttura che accoglie 100 posti letto più il personale.

Nel 1725 i Bergamaschi, che officiavano la chiesa di S. Macuto, vennero autorizzati dal Pontefice ad acquistare tale proprietà e a trasferirvisi. Questa operazione venne favorita dal pontefice Benedetto XIII perché "parendogli non troppo acconcia località la casa allora de' Pazzi occupata in postura tanto centrale in uno de' più frequentati quartieri della città, divisò trasportarla altrove, ed ordinò, si desse tosto mano alla costruzione di un nuovo ospedale presso il grandioso e già rinomatissimo di S. Spirito alla riva destra del Tevere al di là appena della porta della Città leonina sul princi-

piare della via che per la sua estensione è detta Longara. Due bracci di fabbricato tanto grandi, quanto lo spazio dalla riva alla strada il permetteva sorsero quasi per incanto abbelliti di cortili con porticati, refettori, bagni, cappella ed altre comodità a siffatti stabilimenti indispensabili, e nel Dicembre dell'anno 1728 da Piazza Colonna i poveri pazzi venivano traslocati alla nuova loro abitazione assegnandosi l'un dei bracci alle donne, l'altro agli uomini"¹.

Nel corso degli anni l'Ospedale ebbe diversi ingrandimenti e modifiche. In particolare, attorno al 1850, i Barberini cedettero la loro villa situata sul colle soprastante (che peraltro all'epoca "era ridotta a orto") all'Ospedale dei Dementi di Roma. Pochi anni più tardi il complesso ha una profonda ristrutturazione. Pio IX affida nel 1860 l'incarico a Francesco Azzurri (1827-1901) previa indagine conoscitiva "perché visitando tutti i migliori Stabilimenti di tal natura, ed ogni miglior metodo studiandone offrissi in seguito apposito progetto ad ampliamento e miglioramento dell'Ospedale de' Pazzi a Roma". I lavori vengono eseguiti negli anni 1860-63. Proprio in occasione di tali lavori il papa pensò di "trasformare la villetta già dei Barberini in incantevole abitazione per la classe più agiata dei dementi pensionanti. ...aperta tra il Casino e il Manicomio assai comoda comunicazione per l'arco del Sangallo, che serve da porta alla Città Leonina, congiunge le due fabbriche per modo che l'una all'altra presta bel comodo e vantaggio". Nel 1867, per opera dello stesso papa Pio IX e dello stesso architetto viene restaurata anche la cappella del Manicomio.

Pochi decenni più tardi, agli inizi del '900, con la costruzione dei Lungotevere, viene demolito il Manicomio. Nel 1920 la ex-villa Barberini viene venduta ai Gesuiti che ne fanno una residenza per gli intellettuali dell'ordine, nell'ambito della più ampia 'isola' che in quel tempo si vanno costruendo a Borgo. In seguito a tali lavori viene nuovamente trasferito il Manicomio.

* * *

¹ AA. VV., *Le scienze e le arti sotto Pio IX*, Roma, s.d.

Prima di esaminare la terza ed ultima sede dell'Ospedale di Santa Maria della Pietà, anche per comprendere le novità configurate dal complesso di Monte Mario, sarà utile fornire qualche informazione sulle origini e la tipologia degli ospedali psichiatrici.

La parola italiana ospedale deriva dal latino *hospitale*. Le *hospitalia* erano però le stanze degli ospiti e non avevano una particolare funzione curativa che invece, nell'antichità greca e romana, era connessa a particolari santuari e divinità come Esculapio (*asclepiei*). Nelle prime comunità cristiane la cura dei malati faceva parte di una più ampia opera di beneficenza. Nell'alto medioevo si affermano gli *xenodochia*, una parola greca (ξενοδοχεῖον) che indica gli ospizi, con eventuali cure, per pellegrini; questi sorsero in genere presso le antiche sedi vescovili, le diaconie, i monasteri e in genere lungo le vie di pellegrinaggio. Solo in epoca carolingia prevale la voce *hospitale* che finì per assumere il significato di luogo di cura.

In età moderna le forme tradizionali di beneficenza furono modificate a partire dai rivolgimenti politico-religiosi iniziati nel XVI secolo. Da una parte vi fu un rifiorire, nel mondo cattolico, di ordini ospedalieri e di iniziative caritatevoli (come è appunto il caso per il Santa Maria della Pietà); dall'altra la carità diveniva una funzione dello Stato (e quindi molte istituzioni tradizionali, in alcuni paesi, vennero soppresse).

Col tempo gli ospedali, oltre ad acquisire il carattere di istituzioni pubbliche si andarono specializzando. Ciò si verifica per i *Manicomi*, vocabolo derivato dal greco mania (μανία=pazzia) e koméo (κομέω=curo). Tale termine indicava appunto il luogo di ricovero e cura dei malati affetti da alienazione mentale. La funzione del manicomio, secondo un concetto oggi superato, si basava su un criterio di difesa sociale (il malato come individuo pericoloso e protezione della comunità 'sana' come obiettivo). È relativamente recente, anche nell'uso comune, il termine *ospedale psichiatrico*. Questa rivoluzione linguistica ha significato l'accettazione del dato che non tutti i ricoverati sono pericolosi o di pubblico scandalo, ma in primo luogo malati. Gli ospedali sono così divenuti anzitutto luoghi di cura e di assistenza, e solo

secondariamente luoghi di custodia per i malati che risultino pericolosi.

Negli ultimi decenni la ricerca nel campo psichiatrico ha subito un radicale rinnovamento sia pure con semplificativi slogan ideologici che affermavano che la malattia mentale non esisteva e che i malati erano vittime di una lotta di classe. La posizione più avanzata in questo campo è riassunta dallo psichiatra Franco Basaglia (1924-1980). Esponente dell'antipsichiatria, è stato un convinto sostenitore della chiusura degli ospedali psichiatrici, da sostituirsi con comunità-alloggio e cooperative di lavoro per reinserire i pazienti nella vita sociale. Questa posizione, tuttora assai discussa, ha apportato indubbiamente una parola nuova in questo campo. Le sue teorie sono state accolte dalla legge 180/1978, detta anche "Legge-Basaglia". A lui è stata dedicata una via proprio nei pressi dell'ospedale romano.

* * *

La tipologia edilizia per queste particolari strutture ospedaliere ha rispecchiato l'evoluzione della disciplina medica. Gli edifici costruiti agli inizi del XIX secolo ripetevano i criteri degli ospedali comuni, ovvero un unico grandioso blocco, come era appunto il Santa Maria della Pietà progettato dall'Azzurri.

Alla fine del XIX secolo si afferma una tipologia edilizia più articolata con padiglioni comunicanti e con i malati divisi per sesso, malattia, classe sociale.

Negli anni trenta del XX secolo si preferisce una struttura aperta e immersa nel verde; un ospedale tipo villaggio, frazionato in vari edifici di diverso aspetto, staccati tra di loro, destinati ai vari gruppi di malati. Ogni padiglione deve avere gli ambienti ariosi e variopinti, senza inferriate, aperti su giardini senza muri ma con reti mascherate da siepi. Viali alberati collegano i padiglioni con i fabbricati per i servizi generali e per il personale. Il malato non deve avere l'impressione della costrizione ma godere di relativa libertà. Un tipico esempio di questa edilizia ospedaliera è rappresentato, appunto, dal S. Maria della Pietà di Roma.

La configurazione architettonica dell'odierna teoria psichiatrica comporta invece, come detto, "la chiusura degli ospedali", cioè una comple-

ta negazione di strutture edilizie specifiche a favore di manufatti il più possibile prossimi alla normale edilizia residenziale (le case-famiglia).

* * *

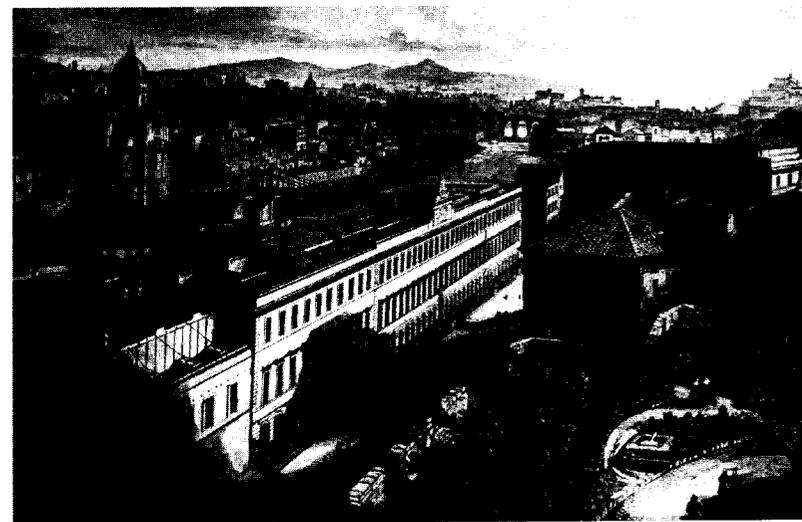
L'attuale struttura del Santa Maria della Pietà nasce nel 1907 quando l'Amministrazione Provinciale incarica del progetto gli Ingegneri Edgardo Negri e Silvio Chiesa². La posa della prima pietra dell'Ospedale risale al 29 giugno 1909.

Tra i progettisti dell'opera va anche citato Nicodemo Severi, autore del giardino che circonda i padiglioni e della sistemazione a verde che si estende fino ai confini della proprietà. Come ricorda De Vico Fallani in un suo bel saggio sul parco del Santa Maria della Pietà³, Severi fu direttore dei giardini pubblici di Roma dal 1907 al 1923, ed ebbe parte in numerose iniziative urbanistiche della Capitale di quegli anni. Oltre al progetto per questo giardino, realizzò quello di piazza Cavour, quello di piazza Dante (oggi distrutto), le sistemazioni a verde di piazza Santa Croce in Gerusalemme, un piano per il restauro e l'adeguamento funzionale di villa Borghese e il progetto del parco della Passeggiata Archeologica. Uomo di notevole cultura, seppe anche mantenere stretti contatti con i colleghi di oltralpe e scrisse numerosissimi articoli specialistici, soprattutto sulla rivista "La Villa e il Giardino", da lui fondata e diretta.

L'inaugurazione dell'ospedale avvenne il 31 maggio del 1914, alla presenza del Re, dopo cinque anni giusti dalla posa della prima pietra. L'impianto di Monte Mario andò gradualmente sostituendo il vecchio Santa Maria della Pietà ai piedi del Gianicolo, che continuò a funzionare, in maniera sempre più ridotta, fino al 1924. Il S. Maria della Pietà, nella sua nuova collocazione, è stato attivo fino al 1996, allorché ha avuto piena attuazione la legge del 1978 più nota come "riforma Basaglia". Dalla fine degli anni '80 non si sono

² S. CHIESA – E. NEGRI, *L'Ospedale psichiatrico di Monte Mario*, Roma, 1909.

³ MASSIMO DE VICO FALLANI, *Il restauro del parco di Santa Maria della Pietà*, in "Roma-Rome", V, 1992, nr. 42, pp. 46-53.



In alto: la prima sede dell'Ospedale a Piazza Colonna (affresco nella Biblioteca Vaticana, 1588). In fondo, a destra della colonna, la chiesa di S. Maria della Pietà e l'"arco dei pazzarelli". In basso: la seconda sede a Via della Lungara, a sinistra l'ospedale e a destra la *dépendance* di Villa Barberini.

più fatti nuovi ricoveri e attualmente resta ancora parzialmente utilizzato dagli uffici dell'amministrazione sanitaria.

* * *

Il grande complesso ospedaliero è costituito da 150 ettari di terreno in cui si trovano 32 padiglioni di degenza. Le strutture edilizie occupano più di 20 ettari della superficie e si caratterizzano per una ordinata distribuzione degli edifici e delle relative aree verdi che, attraversando il parco dell'ospedale, non si riesce ad apprezzare; solo le planimetrie e le foto aeree⁴ rendono evidente la precisione geometrica del suo disegno.

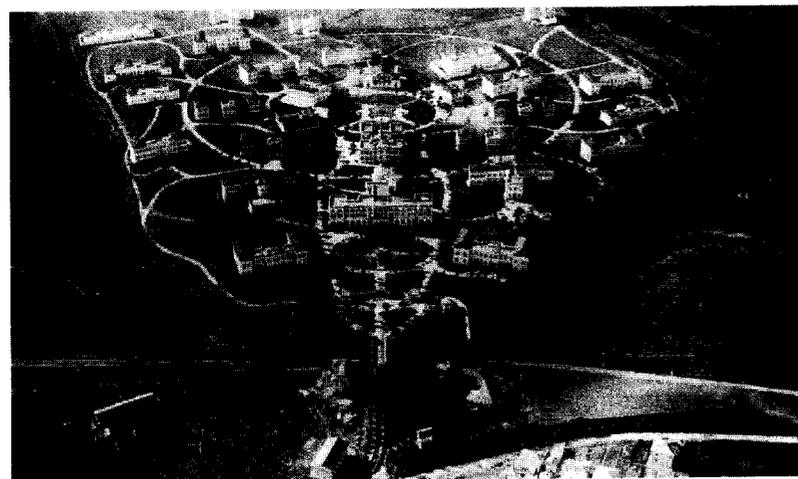
Il Santa Maria della Pietà occupa un terreno che presenta una leggera pendenza: la zona più alta è, verso la via Trionfale, sul piazzale di ingresso; la parte più bassa è sul confine opposto del complesso. Il dislivello, di 18 metri sui circa 500 di profondità del lotto, presenta una pendenza sostanzialmente regolare e costante (pari al 3,6 %). Lo schema distributivo interno si basa su un asse di simmetria, disposto longitudinalmente al sistema, e su un anello stradale di forma perfettamente circolare (ha un diametro di 350 e si sviluppa per oltre un chilometro). Percorrendo tale viale non si riesce a coglierne le caratteristiche geometriche per l'impossibilità di una visione complessiva in grado di comprendere la grande dimensione e l'ampiezza del suo raggio di curvatura.

Altra difficoltà a percepire lo spazio deriva dalla diversa tipologia, posizione e allineamento degli edifici. Per i 32 padiglioni abbiamo corpi di fabbrica semplici o articolati (a I, a E, a C, ad H o a T); all'interno dell'anello vi sono 14 edifici, disposti in un duplice giro, e 18 all'esterno; gli andamenti non sempre paralleli, anche se viene privilegiato l'orientamento est-ovest per i lunghi prospetti finestrati. Ogni edificio gode di un proprio spazio "a verde"; l'accesso avviene mediante una viabilità secondaria che si snoda dal viale circolare; il tracciato di questa viabilità si presenta

⁴ La foto qui pubblicata è ricavata da: LUIGI PALLOTTINO, *Monte Mario tra cronaca e storia*, Roma, 1991.



Ospedale di S. Maria della Pietà: l'edificio della Direzione.



La terza sede dell'ospedale, in una foto aerea degli inizi del secolo (da Pallottino).

sinuoso e sempre correlato alla folta vegetazione del parco.

All'interno dell'area centrale, situato sull'asse di simmetria anche se non in posizione esattamente baricentrica, si apre un grande piazzale dove si affacciano vari edifici previsti per i servizi generali. Altri edifici importanti, destinati alla direzione, sono sistemati sull'asse principale.

In definitiva si può affermare che l'insieme presenta una rigida volontà progettuale basata essenzialmente su uno schema distributivo e su chiare esigenze funzionali (rapido accesso ai padiglioni dalla viabilità principale, ricerca dell'esposizione ottimale per i corpi di fabbrica, suddivisione degli spazi a giardino attorno ad ogni edificio). Questo preciso disegno architettonico e l'ancor più rigido disegno urbanistico (fondato sull'asse centrale e sul grande viale anulare) viene però dissimulato da una sistemazione articolata e varia del verde. Il viale ad anello, per esempio, non è rinforzato, come sarebbe stato spontaneo, da alcun filare alberato che avrebbe marcato con un segno forte e chiaro l'insieme. Allo stesso modo non viene sottolineato l'asse centrale, che pure è leggibile all'esterno del sistema (viale di accesso dalla via Trionfale, ponte sulla ferrovia Roma-Viterbo, piazza Santa Maria della Pietà, cancello dell'ingresso principale); all'interno, l'asse viene ripreso da un breve viale e dal piazzale interno e subito interrotto di fronte all'edificio principale della Direzione.

Il padiglione della Direzione, e il retrostante edificio della cappella, sono gli elementi architettonicamente più qualificati. La Direzione stilisticamente si richiama a linee rinascimentali: si articola su tre piani (con un piano terra caratterizzato da un forte bugnato) e diciassette campate di aperture. Le tre campate centrali sono leggermente aggettanti; presentano a piano terra un profondo portico e superiormente finestre con timpano triangolare; al di sopra il cornicione si inflette a formare un frontone che accoglie al suo interno uno stemma. Ai lati del portico, sulla facciata dell'edificio, sono stati murati una "protome" leonina ed un sarcofago strigilato, entrambi in marmo bianco, trasformati in fontana.

Nell'androne dell'edificio è stata posta una lapide che ricorda la fondazione del complesso.

Alle spalle dell'edificio della direzione, è situata la cappella anch'essa caratterizzata da semplici linee neorinascimentali. Lo schema planimetrico è a pianta centrale; si tratta di una croce greca, con l'abside leggermente più profonda degli altri bracci e adiacente a due piccoli vani con funzione di sacrestia. Al suo interno custodisce due lapidi: una, dedicata a Pio XI, è una memoria del precedente ospedale pontificio di via della Lungara; l'altra ricorda la fondazione del nuovo ospedale⁵.

* * *

Come detto, l'ex manicomio provinciale di Santa Maria della Pietà merita attenzione, oltre che per gli aspetti storici ed urbanistici, per le sue componenti paesistiche e naturalistiche.

Il Parco di S. Maria della Pietà, pur essendo attualmente molto trascurato, conserva ancora leggibile l'impianto originario, con alberi d'alto fusto di diverse specie. Il valore ambientale del parco è arricchito dalla fauna (in particolare numerosi uccelli) e dai frammenti classici che arricchiscono l'insieme.

Come ha giustamente osservato De Vico Fallani, al giardino è affidato un ruolo di primaria importanza nella composizione dell'insieme: l'impianto di verde non segue un disegno geometrico, con assi regolari e prospettive vincolanti, ma al contrario tende a coagularsi in nuclei di verde che mirano a definire ambienti autonomi e differenziati. L'idea guida del progetto tende a impedire la libera reciproca vista dei padiglioni e, allo stesso tempo, creare, pur nella differenza delle specie vegetali adottate, una continuità volumetrica fra le chiome sempreverdi degli alberi.

Le poche specie a foglia caduca sono state impiantate in gruppi omogenei nelle aree adiacenti agli edifici, al fine di garantire un maggiore soleggiamento invernale agli ambienti abitati e offrire

⁵ LUIGI HUETTER, *Iscrizioni della città di Roma dal 1871 al 1920*, Roma, 1962.

variazioni cromatiche per chi deve soggiornare. Tali gruppi arborei rendono diversamente qualificato ogni singolo corpo di fabbrica: attorno a ciascuno si crea quasi un boschetto che nasconde il singolo edificio raggiungibile mediante percorsi ondulati ed evitando fruizioni assiali e ripetitive. Solo nei pressi degli edifici, gli impianti arborei acquistano un disegno geometrico per marcare l'asse centrale del corpo di fabbrica.

I gruppi omogenei di piante sono costituiti da un numero e un ordine variabile di esemplari della stessa specie a seconda che si sia voluto ottenere una sorta di piantata regolare ovvero l'effetto di un boschetto. Altre volte le piante sono collocate in forma isolata, generalmente in particolari posizioni, all'incrocio di percorsi o a costituire un polo visuale. Più raro è il caso della sistemazione a filare, che è sempre duplice ai bordi delle strade periferiche ai limiti del lotto, che realizzano così la funzione di una quinta arborea rispetto allo spazio libero.

Per quanto riguarda le specie impiantate nel parco, esse variano a seconda della funzione semantica che, come detto, le piante stesse devono svolgere. Nel caso dei gruppi: le specie ricorrenti sono i cedri, i cipressi, i pini marittimi anche a costituire piccole pinete, i tigli. Allorché si necessiti di esemplari isolati sono molto frequenti le palme, i pini domestici, i cedri del Libano. Quando invece occorre marcare i viali, si utilizzano filari regolari di lecci o di pini domestici.

Nel complesso del parco abbiamo due sistemazioni a verde particolari che si distinguono per una più ricca qualità spaziale e semantica: la zona relativa all'ingresso principale e quella del piazzale centrale con vasca.

Nella zona d'ingresso, secondo un modello ancora neoclassico, troviamo due assi ortogonali che definiscono quattro aiuole attorno ad una fontana centrale quadrilobata; sono qui, ordinatamente piantate, gruppi di palme assieme a cedri e pini.

Nel piazzale centrale, invece, viene adottato un linguaggio più libero e neoromantico con maggiore elasticità di disegno. La vasca

centrale polilobata acquista una dimensione e una forma tale da assimilarla a un piccolo laghetto. Anche il corredo di verde presenta un valore più casuale e pittoresco: immediatamente a ridosso della vasca è stata collocata una piccola collezione di palmacee di varie specie, mentre sullo sfondo si presenta una cortina di pini domestici. Queste scelte, oltre a rispondere ad un gusto corrente per le essenze esotiche, denotano anche una ricerca coloristica negli accostamenti fra le varie palme e tra queste e le piante a fondale.

Una notevole importanza nel parco assumono anche i motivi d'acqua. Per lo più si tratta di piccole fontane con un semplice bacino a terra ed uno scoglio centrale verdeggianti per l'adduzione dell'acqua; costituiscono in genere un luogo di sosta con sedili fra l'ombra. Più importante, da un punto di vista architettonico, è la fontana del piazzale d'ingresso, che ripete modelli del Seicento romano: due bacini sovrapposti, a terra una vasca dal bordo lobato, al centro un piatto rotondo sollevato su un supporto centrale. L'altro importante 'nodo' d'acqua è costituito dall'ampia vasca del piazzale centrale. Posta al centro di uno slargo di circa 120 di diametro, presenta 30 metri di larghezza ed un contorno con quattro lobi simmetrici. Come detto, costituisce quasi un piccolo lago; al centro del bacino, come un'isoletta, è un ammasso a scogliera. Un terzo notevole punto d'acqua si trova, un po' appartato, a destra dell'edificio della Direzione; è una specie di piccolo ninfeo a grotta, scavato leggermente nel terreno ed accessibile con ampia gradonata. È un tipico elemento da giardino nobile, ora abbandonato e privo di acqua..

Benché la struttura del giardino sia assai stabile, il lungo abbandono del "Santa Maria della Pietà" ha prodotto un diffuso aspetto di disordine: sono presenti alberi morti, vegetazione arbustiva infestante, pavimentazioni incerte e tracce di potature male eseguite negli anni. A ciò è da aggiungere il degrado degli edifici.

L'attuale occasione giubilare ha portato a parziali interventi di restauro su alcuni edifici per creare spazi di accoglienza. I lavori, se da una parte hanno fermato il degrado delle strutture architettoniche, dall'altra hanno provocato una loro alterazione (scale esterne

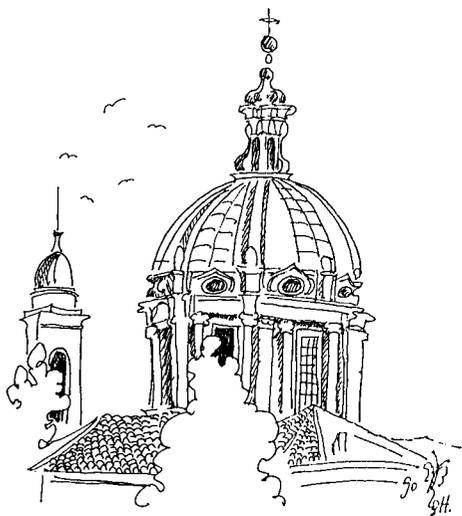
di sicurezza, rampe per eliminare le barriere architettoniche, ecc.).

Per quanto riguarda il futuro uso del complesso il dibattito è ancora aperto e destinato a ravvivarsi in futuro, passato il Giubileo. La struttura del Santa Maria della Pietà, dal canto suo si presenta assai ricca ed aperta alle più diverse utilizzazioni: da un uso pubblico a servizio del quartiere ad un insediamento semiaperto a servizio della Terza Università.

Qualunque sia la futura destinazione, ogni opera di restauro dovrà occuparsi non solo del recupero del costruito ma anche e soprattutto del recupero e salvaguardia dell'impianto a verde. Lo richiedono le ragioni della storia ma anche le leggi della natura.

E forse un domani il toponimo di "Santa Maria della Pietà" non sarà più sinonimo di manicomio ma di qualcosa di bello e di utile.

PIERLUIGI LOTTI



Incontro ravvicinato con Tiberio

Quando l'inverno dà segni d'insofferenza, perché sente avvicinarsi la fine del suo turno annuale, Capri ancora tranquilla offre deliziose mattinate serene, in cui all'aria pur frizzante si mescola il tepore d'un sole già ricco di segni della sua gloria mediterranea. Specialmente nei giorni lavorativi non c'è ancora l'onnipresenza degli ospiti e, lasciando il centro lungo via Fuorlovado, quando comincia la prima salita della strada che porta a Villa Jovis, la presenza umana si va diradando, finché, verso villa Moneta, incontri quasi solo qualche sporadico turista esotico che arranca in direzione della mitica residenza di Tiberio. C'è un tratto, prima dell'ultima lunga rampa che finisce all'ingresso della zona archeologica, un tratto di strada pianeggiante, dove hanno sistemato alcune panchine. Sedendoti puoi centellinare la vista del golfo, con l'invito verde di vigne, d'orti, di giardini, che scivola verso villa Ferzen per piombare infine nel mare.

Me ne andavo a passo tranquillo per quel tratto di strada, *nescio quid cogitans nugarum*, quando vidi un anziano signore vestito di scuro, come usavano i vecchi al tempo della mia infanzia, il cappotto dello stesso colore del vestito e il cappello non tanto diverso, seduto su una delle panchine; e guardava fisso oltre il mare, mentre le mani stringevano con decisione il pomo d'avorio d'un bastone puntato a terra.

Non ho l'abitudine d'attaccare discorso con gli sconosciuti e ancor più mi secca disturbare il prossimo; ma un ghiribizzo senza spiegazione mi spinse stavolta a sedermi all'altro capo della stessa panchina. "Buongiorno" dissi in corretto uso caprese cui è buono e giusto abituarsi: lui si volse appena e rispose cortesemente: "Buongiorno". Poi tornò a fissare, lontano, le varie sfumature d'azzurro, il mare, i monti, il cielo.

Stavamo così, in silenzio, quando uno scalpiccio lieve di scarpe da ginnastica sui sassi annunciò l'arrivo di qualcuno: era un turista

giapponese solitario, in maniche di camicia, occhiali, zaino, una macchina fotografica appesa al collo e un libro fra le mani, forse una guida. Giunto davanti a noi sillabò: "Tiberio?" e glielo confermammo in due, con cenni del capo. Lui, ringraziando con un sorriso e con quel movimento verticale della testa a quarantacinque gradi, caratteristico del Sol Levante, riprese ad arrancare, soddisfatto e rassicurato.

Voltandomi un po' a guardarlo, sbirciai meglio il mio vicino di panchina. Portava una camicia bianca con la cravatta nera a fiocco, come i vecchi repubblicani delle prime decadi del Novecento. Aveva un'età indefinibile, ma doveva essere molto vecchio, anche se lo sguardo era sicuro e le mani, magre come il resto, non mostravano segno di tremito alcuno.

Non so proprio come fu, ma mi trovai ad aver azzardato la domanda se abitasse da quelle parti. Non feci a tempo tuttavia a pentirmi dell'indiscrezione. "Questa una volta era casa mia" stava rispondendo con gentilezza un po' distaccata "e ora ci vengo qualche volta, quando mi danno il permesso." Parlava un perfetto italiano, ma con uno strano accento di fondo, non riconducibile ad alcuno dei dialetti che mi risultano. Era un accento un po' duro, molto arcaico, avrei osato definirlo, quale non avevo mai ascoltato. Lo guardai con curiosità e con istintiva simpatia. "Non le pesa salire fin quassù?" Rispose: "Sono stato sempre un buon camminatore. Quella volta accompagnai a piedi il feretro di mio fratello dalla Gallia fino a Roma. Ora, poi, a noi il corpo non pesa più." In quell'atmosfera di primavera irreale, in cui vibravano ricordi confusi, sensazioni che stentavano a materializzarsi, come quegli azzurri monti lontani che sembravano un gouache, un lampo folle mi attraversò la mente. "Ma lei allora sarebbe l'impe..." Captò, credo, l'antica simpatia che vibrava nella mia voce o forse non gli piaceva il titolo che stavo pronunciando; con un lievissimo sorriso mi interruppe: "Tiberio Claudio Nerone, *civis romanus*:"

Rimasi interdetto. Certi incontri possono avvenire soltanto in questo luogo, sotto questo cielo e in momenti come questo. Io mi

scrollai di dosso la meraviglia e dissi: "Il successore d'Augusto..." Lui, con lo stesso tono di prima, replicò: "Sì, il cattivo Tiberio." E mentre io facevo segno di no con le mani e col capo, soggiunse: "Oh, così mi hanno tramandato, Tacito che non mi aveva capito e quel banale giornalista di pettegolezzi che fu Svetonio. Naturalmente, poi, nel mondo divenuto cristiano, dato che Cristo era stato crocifisso in un angolo dell'impero sotto il mio governo, quella fama non me la tolse più nessuno. E il buon Velleio, che mi conosceva meglio di tutti, perché era stato al mio fianco in guerra, quando il carattere degli uomini si svela più schietto che mai, fu scartato con la taccia di adulatore. Così sono il cattivo Tiberio. Solo qui a Capri ancora mi vogliono bene, anche se continuano a ripetere assurde leggende crudeli sul mio conto. Però sono "Timberio", una gloria locale. Del resto amavo quest'isola, più di quanto l'amasse Ottaviano ed era già molto; e vengo volentieri a respirarne l'aria, quando me ne danno il permesso."

Azzardai: "Nell'ultimo secolo, tuttavia, la Sua figura storica è stata riesaminata criticamente in senso positivo." "Sì" replicò conosco quel che hanno scritto di recente sul mio conto, dal Ciaceri alla Storoni Mazzolani, e li ringrazio tutti. Ma nei libri di scuola, nelle guide turistiche, nei manuali di divulgazione, resto sempre il crudele Tiberio. Ed anche gli illustri scrittori che hanno riesaminato con comprensione la mia figura storica non hanno centrato in pieno la mia personalità di uomo e il mio pensiero politico e tanto meno compreso il mio problema, direste oggi, esistenziale."

Mi aveva ammesso nella sua confidenza, sicché mi permisi di chiedere: "Qual era il problema?" Guardò lontano e poi lentamente riprese: "Io sono stato un illuso e un deluso. E tutta la mia vicenda di reggitore della res publica romana è stata condizionata da questi miei stati psicologici."

Non osavo incalzarlo di domande e attesi. E infatti lui continuò: "Io nacqui figlio primogenito d'una coppia dai nomi illustri. Quasi due secoli prima uno della *gens* di mio padre ed uno della *gens* di mia madre avevano condotto insieme l'esercito romano alla vitto-

ria contro Asdrubale al Metauro, segnando la svolta nelle sorti della guerra annibalica. La mia famiglia era una fra le più antiche e illustri di Roma e poiché di sabina s'era fatta romana nei primissimi anni della repubblica, quando ancora incombeva la minaccia del ritorno del tiranno, la vocazione repubblicana vi era tradizionale." Fece una breve pausa, come per assicurarsi che avessi bene assorbito il concetto e proseguì: "Quando nacqui si combattevano ancora le guerre civili che culminarono con la fine della repubblica e meno male che Azio ci evitò di scivolare molto precocemente verso una monarchia di tipo greco-orientale. Mio padre era tendenzialmente repubblicano e solo una personale amicizia per Cesare lo aveva indotto a comandare vittoriosamente la sua flotta durante la guerra alessandrina. Ma quando Cesare morì la sua scelta di campo fu per i repubblicani e mise in pericolo lui stesso e mia madre e me che ero molto piccolo. Fu per amor nostro probabilmente che poco tempo dopo, mentre mio fratello Druso doveva ancora nascere, acconsentì al divorzio e lasciò che sua moglie, in stato interessante, sposasse Ottaviano: una storia che seppi solo molto tempo dopo e che aveva fatto scalpore, perché divorzio e matrimonio in quelle condizioni erano in contrasto con le regole tradizionali."

"Mia madre era una donna energica, sapeva bene quel che voleva ed era orgogliosa della sua nascita e ambiziosa. Voleva molto bene a Druso e a me. Abitavamo nella sua casa al Palatino, quartiere d'élite ed avevamo per vicini alcuni dei più bei nomi del ceto senatorio, fossero d'antica stirpe oppure *homines novi*. Ottaviano, da quando comparve in casa, si mosse sempre con tatto. Con noi ragazzi fu cortese, quasi paterno, mai invadente; e non ebbe mai gli atteggiamenti d'un padre. Del resto lasciava fare nostra madre che per noi ragazzi era tutto. La grande abilità di Ottaviano era di saper far lavorare gli altri: oggi l'avreste definito un grande manager. Aveva l'aria un po' provinciale, era tanto freddoloso e non ricordo d'averlo mai visto trascinato dall'ira. Un brav'uomo, in definitiva. Ma a me mancava un padre e, con la fantasia dei ragazzi, del padre uscito di casa quando avevo tre anni e che praticamente era per me

uno sconosciuto, feci un mito. Crescendo, poi, mi resi conto del fatto che solo la posizione criptomonarchica di Ottaviano aveva potuto togliermelo: e fu così che divenni repubblicano nell'animo prima ancora che nel pensiero."

"Eppure venivo educato nella casa del signore di Roma: ma ai miei occhi quella di Ottaviano, che si faceva chiamare l'Augusto, era solo una parentesi nella storia della Repubblica, come lo erano state quella di Silla e l'altra, ancor più breve, di Cesare. Lo stesso Ottaviano, del resto, aveva cura di far sembrare la sua posizione inserita nel quadro, almeno formalmente rispettato, delle istituzioni repubblicane e, per molti aspetti, stava svolgendo un'utile opera di risanamento. All'epoca di Azio, poi, tutta Roma lo sentì come il garante della sua tradizione, minacciata dagli orientali e fummo tutti con lui. Ma, inoltrato negli studi, andavo favoleggiando di quel che sarebbe successo alla sua morte, degli onori che gli avrebbero resi i Consoli reintegrati nei loro pieni poteri, alla presenza d'un Senato nuovamente titolare effettivo della sua accorta e cosciente sovranità."

"E' vero che, senza troppo parere, s'andava preparando una successione sostanzialmente monarchica nella persona di Marco Claudio Marcello, figlio d'una sorella di Ottaviano. Era mio coetaneo, più vecchio d'un anno e ci educavano insieme, sotto la guida dello stesso pedagogo. Ci avevano nominati, anzi, entrambi *principes juventutis* e come tali partecipammo insieme ad alcune cerimonie pubbliche. Penso che per quanto riguarda me la decisione di Ottaviano fosse stata presa per far piacere a mia madre; o forse era anche per diluire le apparenze d'un disegno monarchico in una carica simbolica collegiale come le magistrature repubblicane."

"Mi colpiva il fatto che fossimo due Claudii insieme al primo posto, come il segno d'un destino ignoto. Quando m'ero ritirato qui a Capri interrogai più volte il mio fedele Trasillo perché scrutasse nelle stelle e mi dicesse se lassù era scritto che in un modo o nell'altro i Claudii dovessero salire al potere supremo, unica famiglia romana a trovarsi al primo posto tanto nella repubblica che nell'impero. Da giovane mi confortava la considerazione di quest'en-

diadi nel sogno della restaurazione repubblicana e a volte immaginavo Marcello come il Timoleone di Roma, che io avrei aiutato fedelmente. Marcello apparteneva ad un ramo in origine plebeo della nostra gente, forse uscito da un nostro antico liberto, un ramo tuttavia reso illustre già prima della guerra annibalica dalla grande figura di quello che fu poi il conquistatore di Siracusa e da secoli una delle più influenti famiglie senatorie.”

“Gli volevo bene e lo piansi quando morì, appena dopo aver sposato Giulia, l’irrequieta figlia di Ottaviano, che più tardi doveva tormentare anche la mia vita. Frattanto mi dedicavo con serietà allo studio di quel che continuavano ad insegnarmi e leggevo molto. Mi piaceva il greco e cercavo d’approfondire la cognizione della lingua e della storia di quel popolo che, dopo aver gettate le fondamenta del pensiero occidentale e salvato l’Occidente a Maratona e Salamina, aveva conquistato l’Oriente, lasciandosi conquistare da quanto d’irrazionale e di viscido correva laggiù e affascinava anzi molti dei nostri. Il mio timore era che i Romani, alla lunga, finissero per imboccare la stessa strada e subire la sorte che ad Azio, per un soffio, avevamo evitata; e nell’analisi della vicenda greca cercavo una guida.”

“Ero in età militare e come ogni buon Claudio, anzi come ogni buon Romano di quei tempi, partii da Roma. Combattei contro Reti e Vindelici, in Alto Adige, in Tirolo, in Baviera, regioni che percorsi in lungo e in largo e imparai a conoscere molto bene, anche se non le ebbi in grande simpatia, perché noi Romani d’una volta non avevamo alcuna dimestichezza con la montagna, che ci appariva estranea e infida, tanto nebulosa quanto noi amavamo le cose chiare. Percorsi rapidamente la carriera e tornando a Roma sposai Vipsania Agrippina, figlia di Agrippa, che intanto aveva presa come nuova moglie Giulia, la vedova di Marcello, da cui ebbe, con grande gioia di Ottaviano, tre figli maschi, sui quali il principe appuntò le sue speranze di successione. Io ne ero fuori, con dispiacere di mia madre, ma con mia sostanziale soddisfazione. Agrippina intanto diede un figlio anche a me e lo chiamammo Druso, il nome del mio amatissimo fratello, un nome antico della *gens* Livia.”

“Tornai definitivamente a Roma e fui eletto console. Ma l’anno dopo Agrippa morì e cominciai per me un periodo doloroso. Ottaviano cercava un patrigno per quei bambini, in cui vedeva i suoi successori, tanto più per l’irrequieta inaffidabilità della loro madre. Mise gli occhi su di me, forse perché sentiva di potersi fidare e mi obbligò a divorziare da Agrippina, cui volevo un gran bene; e questo fu un grande dolore. Mi obbligò a sposare Giulia: e questo fu anche peggio perché non avevo per lei neppure stima. Giulia del resto mi ripagò con perfidia. Per fortuna presto fui spedito in guerra a sedare rivolte in Dalmazia e in Pannonia. Poco dopo morì mio fratello Druso, in Gallia.”

“Mi avevano tolto il padre che ero bambino e, fatto adulto, una moglie di cui ero innamorato, tanto che non riuscivo a guardarla se l’incontravo per una via di Roma; avevo perduto il fratello che rappresentava ormai l’unico legame con la famiglia d’origine; era morto il mio amico d’infanzia Marcello; la mia nuova moglie era una conclamata squaldrina. Non si può dire che la mia vita sia stata fortunata negli affetti. Più tardi persi prematuramente mio figlio Druso ed uno dei miei due nipoti. E la malasorte mi perseguitò anche dopo la morte, perché il mio giovane nipote Tiberio Gemello, che avevo indicato successore insieme a Gaio, detto Caligola, figlio del figlio di mio fratello Druso, il famoso Germanico, fu presto assassinato. Poi si sono meravigliati perché, in vecchiaia, stanco e deluso, cercai nelle stelle una spiegazione qualunque della mia privata sfortuna.”

Tacque e nuovamente rimase assorto a guardare lontano. I brevi istanti di silenzio che seguirono sembravano galleggiare nell’aria, come fossero filacce di nebbia. Poi riprese, un po’ roco: “Finite le esequie di mio fratello tornai sul Reno, dove la scomparsa del comandante aveva resa critica la situazione; e mi impegnai a fondo per ristabilire equilibrio e sicurezza al confine con le tribù germaniche. Infine rientrai a Roma e mi tributarono i più grandi onori, il trionfo, il consolato e la *tribunicia potestas* per cinque anni. Ma il ritorno in famiglia non andò altrettanto bene. Di Giulia e delle sue

scostumatezze non ne potevo più e finii per separarmi da lei. Ottaviano era esasperato anche lui e fu comprensivo; così comunque lo scopo della mia presenza come patrigno dei figli d'Agrippa era esaurito. Adottai mio nipote Germanico, il figlio maggiore di Druso, un ragazzo molto promettente e dal quale mi attendevo molto e, appena possibile, me ne andai a Rodi. Forse cominciai allora la mia predilezione per il rifugio in un'isola. Il mare ti assedia e ti protegge dagli importuni. Le tempeste che ti impediscono a volte d'andar via intralciano ugualmente arrivi indesiderati. Fu quello, quasi otto anni, uno dei pochi periodi sereni della mia vita. Rodi era un importante centro di cultura. Passavo le mie giornate in un clima meraviglioso, studiando, ascoltando, discutendo. Era tanto lontana la mia Roma, con la sua grandezza, i suoi problemi, i suoi intrighi, il suo splendore culturale e militare e la sua decadenza etica e politica! Anni indimenticabili. Poi, uno dietro l'altro, morirono i figli di Agrippa e di Giulia. Così, mentre speravo d'essere stato del tutto dimenticato, mi ritrovai ancora una volta indispensabile ai disegni di Ottaviano, che mi mandò a chiamare in tutta fretta. Frattanto lui, ferito e arcistufato di tanti scandali, lui, un borghese del genere di quelli che hanno fatto la Francia dell'Ottocento, aveva confinato Giulia in un'isola. Il destino chiamava sempre le isole."

"Mi ritrovai così a Roma, rivestito d'una figura scomoda per le mie idee, quella del secondo di tutti, l'erede designato al potere di Ottaviano. Mia madre naturalmente ne andava fiera; io cominciavo a pensare che, per uno scherzo del destino scritto nelle stelle, in cui credevo sempre più, la parte del Timoleone di Roma toccava ora a me. Per mia fortuna, intanto, mi sottrassero all'ambiente viscido della capitale le necessità militari. Rivestii la divisa e comandai campagne in Pannonia, in Dalmazia e in Germania. Ero lontano dal Reno quando Varo cadde nell'imboscata tesaglia da Arminio e parve che i Germani stessero per varcare il fiume rimettendo in discussione l'ormai avanzata romanizzazione delle Gallie. Corsi dunque a riorganizzare la difesa dei confini."

"Dopo qualche anno Ottaviano morì e mi trovai, tra le ovazioni

e le acclamazioni della plebe, dei poetastri e dei cortigiani, gravato del potere di decidere per tutti e, come presto compresi, a volte contro tutti, le sorti di Roma e del suo impero. Avevo cinquantasei anni, dietro le spalle l'esperienza d'una vita movimentata e le idee ben consolidate per averle maturate nei peristili di Rodi assolata e nelle tende sulle rive del Reno e del Danubio avvolte dalle nebbie."

"Il primo problema di chi si trovi sbalzato un certo giorno nella prima posizione è quello di decidere il proprio atteggiamento. Nessun capo può imitare il suo predecessore. Ognuno ha il suo carattere, le sue inclinazioni, le sue preferenze. Decisi dunque d'essere me stesso e di mettere in pratica le mie idee. Mi presentai in Senato, feci l'elogio di "Augusto", ma subito dopo anche di quell'insigne consesso, istituito da Romolo e che aveva guidato le sorti di Roma dalla città stato all'impero. Dissi a chiare note che attendevo dai senatori l'iniziativa delle direttive per la grande politica romana e che io ne sarei stato il fedele esecutore. Grandi acclamazioni; ma scoprii presto, con grande delusione, che la mia convinta professione di fede e insieme proposta di restaurazione repubblicana era stata presa per volgare manifestazione d'ipocrisia; e Svetonio ne è testimone convinto lui stesso."

"Così attesi inutilmente che il Senato si svegliasse dal comodo torpore in cui si era adagiato sotto il principato di Ottaviano. Mi accorsi che a prendere le iniziative dovevo essere io e solo io a decidere e di problemi ce n'erano tanti, da quelli economici a quelli militari, oltre alla difficile gestione d'un impero così multiforme nelle sue parti tanto lontane fra loro. Chiedevo consiglio e mi accorsi che, piuttosto che esprimere una schietta opinione, cercavano d'indovinare il mio pensiero per adeguarvisi in prevenzione. In questo modo s'andava formando una camarilla di persone che speravano d'accaparrarsi la mia fiducia e con essa una fetta di quel potere che inutilmente attendevo rivendicasse a sé stesso il Senato. Me ne resi conto troppo tardi; del resto non era fra le mie doti quella di saper scegliere i collaboratori, spiccatissima invece in Ottaviano. E poi Roma non disponeva più d'un ceto così vasto di

persone capaci e brillanti, come quello in cui aveva potuto scegliere il mio predecessore. Dovetti arrendermi all'evidenza: il ceto senatorio era scaduto molto di qualità, non aveva più la forza di prendere iniziative e le attendeva invece dall'alto. Machiavelli, molto più tardi, spiegherà che la vera radice dei mali non sta nella condotta dei governanti, ma nel carattere dei cittadini. Solo ora capivo che per restaurare la repubblica non bastavano le mie idee e la mia buona volontà: occorreva un'élite dinamica e responsabile, espressione d'un ceto di cittadini cosciente delle esigenze del bene pubblico. Quel che in ogni tempo serve per garantire un regime "democratico" nel senso che usate oggi."

"L'unico ad aver capito si rivelò in definitiva essere il figlio minore di mio fratello Druso, quello che portava il mio stesso nome, Tiberio, e che voi chiamate Claudio. In famiglia lo stimavamo uno stravagante, di mente limitata; avevamo sotto gli occhi il paragone con il fratello, Germanico e in definitiva ci vergognavamo d'uno che disdegnava quel che per secoli aveva fatto l'essenza stessa dell'uomo romano, l'attività politica e quella militare. In realtà, assorto nei suoi studi storici, aveva capito che la Repubblica era morta irrimediabilmente e che non c'erano più i repubblicani, disposti a dedicarsi fattivamente alla cosa pubblica; sicché, quando, anche lui per uno strano e impreveduto destino, si troverà al vertice della cosa pubblica, sarà proprio Claudio a compiere la vera rivoluzione storica, portando alle conseguenze logiche un processo avviato da Ottaviano, ma che in realtà aveva avuto i suoi prodromi già con Silla; e attraverso l'utilizzazione politica dei propri liberti inventerà la burocrazia dei millenni a venire, trattando il Senato come meritava e in fondo desiderava. Io questo non l'avevo capito; o forse non avevo alcuna volontà di ammetterlo; e mi trovavo così in gravi difficoltà psicologiche. Finii per concentrarmi nei problemi di largo respiro, mentre senatori e cavalieri mi ronzavano intorno offrendo i loro servigi. E nel bel mezzo di questi problemi scoppiò il più grave di tutti, quello di Germanico. Il figlio di mio fratello Druso, che avevo adottato, era un giovane brillante, ottimo

comandante militare, dotato d'un fascino naturale che conquistava soldati, senatori e plebe. Era, come dite dai tempi di Max Weber, un capo carismatico. Molte virtù – e molti vizi – gli venivano dalla madre, la figlia di Antonio il triumviro; e tra i vizi erano purtroppo l'ambizione irrequieta, l'audacia eccessiva, il gusto per il lusso e il fasto, la vanità. Per Roma fece molto, combattendo vittoriosamente in Germania e vendicando la sconfitta di Varo, ma dovevo tenerlo a freno, perché avrebbe voluto avventurarsi fino all'Elba e oltre e io sapevo quanto fosse arduo e pericoloso condurre una guerra così lontano dalle nostre basi in un ambiente naturale ed umano così diverso anche dalla nostra Gallia."

"Dovetti richiamarlo, con la scusa di mandarlo in Oriente. Passò per Roma acclamato dalla plebe e adulato dai senatori. C'era una fronda cauta contro di me e di lui facevano il simbolo d'una ribellione di cui erano incapaci. Partì infine per l'Oriente e si fece subito affascinare da quell'ambiente, né più né meno di quello che era capitato a suo nonno Antonio; si montò la testa e venne perfino a lite seria con un governatore locale. Cercai di tenerlo a freno, ma inutilmente. Sapeva che era vietato entrare in Egitto, ma lui volle andarci. Sembrava che dal Nilo dovesse muovere un'ondata pericolosa per Roma, che avrebbe resa inutile la vittoria di Azio. Un giorno, probabilmente a causa di qualche sua incontinenza, s'ammalò d'uno dei tanti mali ignoti che affliggono quelle regioni e morì, con mio profondo dolore. E invece sparsero subito la voce che fossi stato io stesso a fargli propinare un veleno; o addirittura che gli avessi architettato contro un maleficio. La vedova, Agrippina, anche lei irrequieta e ambiziosa e che con la morte del marito aveva visto troncato il suo sogno di principato, tornò a Roma e si mise alla testa del movimento sotterraneo dei mormoratori. E gran parte dei senatori, incapaci di qualunque iniziativa utile allo stato, si dimostravano abilissimi nell'intrigo spicciolo e fertili d'idee nella mormorazione e nella calunnia."

"Dopo qualche anno non ne potei più. Ero sulla soglia dei settant'anni, portavo dentro di me i segni d'una vita convulsa e fatico-

sa e delle tante delusioni e non riuscivo a disegnare le prospettive d'un avvenire. Sembrava che il destino s'accanisse contro di me. Ero stato sempre di carattere chiuso, tanto quanto Germanico era estroverso e mi andavo chiudendo ancor più, non trovando persona che m'ispirasse fiducia piena. Non tolleravo più l'ambiente di quel grande mostro urbano che era divenuta Roma. Mi rendevo conto che affiorava dentro di me quell'*odi profanum vulgus et arceo* di cui aveva parlato Orazio e che una tradizione storica, ispirata dalle *gentes* rivali aveva definito vizio congenito d'alterigia dei Claudii. Alla fine delegai molte faccende ad Elio Seiano, che s'era mostrato fedele e disponibile e me ne venni qui a Capri, dove Ottaviano aveva costruito alcune ville. Scelsi questa qui sopra di noi, più appartata di quella a mare e anche di quella di Damecuta, che pure possedeva un panorama immenso. Quassù era più faticoso arrivare e speravo d'essere lasciato più solo, con i miei pensieri."

"Seiano. Lo so, avevo scelto l'uomo sbagliato. Ma l'ho già detto, non avevo in questo la capacità di Ottaviano, né c'erano intorno a me un Mecenate o un Agrippa, né più ne sarebbero venuti. Al massimo ci saranno abili scrittori, *laudatores temporis acti*, ma incapaci di fare invece che professare nostalgia. Quante volte, per quanto mi riguarda, mi è tornato in mente, come un rimprovero, il detto coniato dal più illustre dei miei antenati, che *faber suae quisque fortunae*! Per quanta parte m'ero creato io stesso le radici dei miei guai? Trasillo cercava di confortarmi, dicendo che il destino sta scritto nelle stelle. Non ne ero del tutto convinto. Poi successe quel che successe. Seiano in mia assenza ne fece di cotte e di crude. Ma nessuno a Roma era capace di resistergli; eppure ne avrebbero avuto i poteri in Senato. Quando intervenni e Seiano finì, i suoi nemici non si comportarono meglio di lui. Furono vendette crudeli e la mia grave colpa fu di non intervenire io stesso, pesantemente. Ma perché dovevo farlo, nello sfacelo di quella Repubblica morta che m'ero illuso di poter resuscitare? Avevo settantacinque anni e per quei tempi ero molto vecchio."

"E sentivo che dopo di me sarebbe stato anche peggio. Non

c'era altra soluzione che una successione di tipo dinastico, per quanto mi ripugnasse. Il figlio di mio figlio, dal mio stesso nome, era troppo giovane. Non potevo che affiancargli il figlio di Germanico, detto Caligola e amato almeno dai soldati; eppure costui mi faceva paura con i suoi difetti, quelli del padre, ma ad un livello assai più volgare. Sulla persona di suo zio "Claudio" non facevo affidamento. In quel periodo teneva dietro alla stesura d'una monumentale storia degli Etruschi e appena sentiva parlare d'affari di stato trovava un pretesto qualunque per andarsene. E pensare che, tutto sommato, ne venne fuori un principe assai migliore di Caligola, anche se fu lui pure come me calunniato e a sproposito."

"Infine venne l'ora mia. Mi venne incontro a Miseno, mentre stavo tornando a Capri. Fu l'ultima delusione. Avrei voluto che la morte mi cogliesse lassù mentre dall'alto consideravo il mare e la penisola di Sorrento, come tante volte avevo fatto. Roma, la grande Roma che amavo, che aveva cacciati i re etruschi e, dopo due secoli di lotte accanite e faticose, aveva intrapresa la conquista del mondo, la Roma che la mia *gens* aveva tanto contribuito a fare grande, era finita. Ne lasciavo una diversa, che non avevo voluta..."

Tacque, dopo questa lunga narrazione che ero stato a sentire sempre più affascinato. E riprese a guardare lontano oltre il mare, oltre i monti azzurrini che si disegnavano lontano. Sentivo il mio pensiero accompagnare il suo, ora inespresso. Ad un certo punto mi volsi a lui per fare una domanda. Ma Tiberio non c'era più.

In quel momento mi sentii chiamare: "Umberto! Umberto!" Aprii gli occhi. Giovanna mia sorrideva. "Hai dormito! Russavi!" Il sole era tepido, il vento frizzante, le varie sfumature d'azzurro, il mare, il cielo, i monti lontani erano sempre lì, davanti a me. M'alzai in piedi e riprendemmo, tenendoci per mano, la salita verso Villa Jovis.

UMBERTO MARIOTTI BIANCHI