STRENNA
DEI
ROMANISTI

LXIV
2003

Strenna dei Romanisti

NATALE DI ROMA
MMDCCLVI
21 APRILE 2003

STRENNA DEI ROMANISTI

"Ma tu la strenna del felice annunzio
m'appresta..."

Odissea XIV, 183-184

In copertina:
G. B. Busiri, Campo Vaccino (sec. XVIII) Roma, coll. privata

STRENNA DEI ROMANISTI

NATALE DI ROMA

2003

ab U. c. MMDCCLVI

Arrighi Borghese - Barberito - Bartoloni - Battelli - Benocci - Biancini e Costabile - Bonadonna Russo - Carloni - Cazzola - Ceccarelli - Ceccopieri Maruffi - Ceresa - Ciampaglia - Coccia - Crielesi - D'Ambrosio - Della Seta - De Rosa - Di Castro - Di Gioia - Domacavalli - Esch - Escobar - Fagiolo - Faitrop-Porta - Floridi - Frapiselli - Guidoni - Hartmann - Imbrighi - Impiglia - Lotti - Malizia - Mammuccari - Mariotti Bianchi - Masetti Zannini - Mazio - Morelli - F. Onorati - U. Onorati - Orsini - Paglialunga - Panella - Pasero - Pinto - Pocino - Porfiri - Quintavalle - Ravaglioli - Russo De Caro - Santini - Tamblé - Tournon - Trastulli - Verdone - Vian

MATURIS NISIBUS GAUDEO
EDITRICE ROMA AMOR 1980

EDITRICE ROMA AMOR 1980

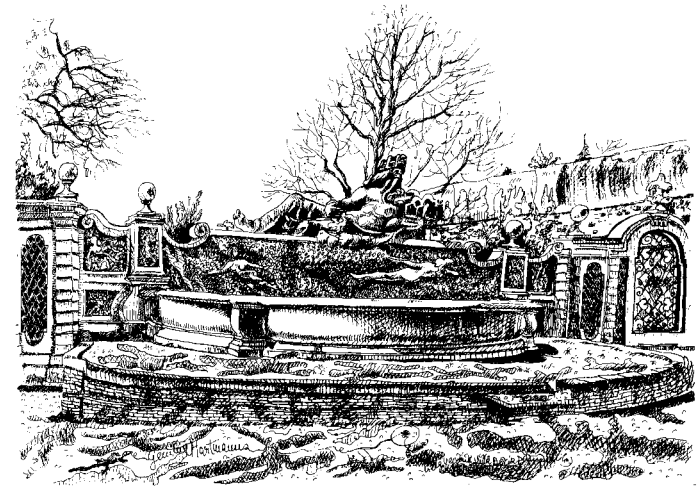
Comitato dei curatori:
MANLIO BARBERITO
ANTONIO D'AMBROSIO
LAURA GIGLI
UMBERTO MARIOTTO BIANCHI
ANTONIO MARTINI
FRANCO ONORATI
MARIA TERESA RUSSO BONADONNA
DONATO TAMBLÈ
FRANCESCO PICCOLO

Coordinamento e impaginazione:
GEMMA HARTMANN
AMEDEO INNOCENTI
BRUNO MARIO NOBILE
GIOVANNA RONDONI

Consulenza editoriale:
ANDREA MARINI

GRUPPO DEI ROMANISTI
www.gruppodeiromanisti.it
romanisti@fondazionemarcobesso.it

© EDITRICE ROMA AMOR 1980
TEL. 06 32 34 375



MMDCCLVI
AB VRBE CONDITA

S. Pietro successore di Romolo

MANLIO BARBERITO

In un mio scritto di qualche anno fa, ho parlato delle cerimonie e delle tradizioni religiose e popolari che nella Roma papale contrassegnavano la festa dei santi Pietro e Paolo, annunciata e preparata già vari giorni prima da tridui e novene che si tenevano non solo in tutte le chiese dedicate ai due Apostoli e cioè le due basiliche, la vaticana e l'ostiense, S. Pietro in Vincoli, S. Pietro in Montorio e S. Paolo alla Regola, ma anche in quelle comunque legate alla loro memoria e alle loro vicende. Pertanto i riti preparatori venivano celebrati anche in S. Pudenziana, sorta sulla casa dove il senatore Pudente ospitò S. Pietro che vi celebrò la Messa, S. Giuseppe dei Falegnami sul Carcere Mamertino dove fu prigioniero S. Pietro liberato dall'Angelo, dopo che ebbe convertito e battezzato i suoi carcerieri, S. Maria in via Lata, dove alloggiarono gli Apostoli Pietro e Luca che qui avrebbe scritto gli Atti, S. Sebastiano f.m., sorta sul luogo che ospitò i corpi di S. Pietro e di S. Paolo durante le persecuzioni, SS. Nereo e Achilleo, il *titulus fasciolae* dalla benda che qui cadde dal piede di S. Pietro mentre veniva condotto al martirio, S. Giovanni in Laterano, in cui si venerano le Teste dei due Apostoli, *Domine Quo Vadis?*, sul luogo dove Gesù sarebbe apparso a S. Pietro mentre fuggiva da Roma per sottrarsi alla persecuzione, provocando il suo ritorno a Roma per affrontare il martirio.

Nella chiesa, come tutti sanno, un tempo era custodita la pietra su cui sarebbero rimaste le impronte dei piedi del Salvatore, ora nella basilica di S. Sebastiano; citeremo ancora la Cappella o Oratorio della Separazione, dove si incontrarono i due Apo-

stoli mentre venivano condotti al martirio, l'Oratorio dei SS. Pietro e Paolo del Gonfalone in via Giulia e infine S. Angelo in Pescheria, sede della Confraternita dei SS. Pietro e Andrea dei Pescivendoli.

La festa cominciava fin dal giorno della Vigilia, colma di solenni cerimonie, tra le quali spiccava quella dedicata al Pagamento dei Tributi dovuti alla Sede Apostolica da parte di coloro che avevano avuto l'investitura di feudi, la concessione per lo sfruttamento di miniere o di altri beni economici. La cerimonia trovava il suo momento più importante con il festoso corteo con il quale il Gran Connestabile del Regno di Napoli – feudo della S. Sede – prestava l'omaggio della Chinea recante sul dorso il cofanetto con settemila ducati d'oro; persino il Capitolo della basilica di S. Pietro doveva annualmente una libbra di cera per la concessione di una porzione dell'acqua che alimenta le fontane della piazza. La cerimonia terminava con la solenne protesta del Procuratore Fiscale della Camera Apostolica per i tributi non pagati.

Nel pomeriggio si celebravano Vespri solenni in S. Pietro e alla sera si assisteva all'illuminazione della basilica, del colonnato, degli edifici pubblici della città e di molte case private. Due ore dopo il tramonto aveva luogo la girandola, un tempo accesa a Castel S. Angelo e poi al Pincio con la quale si chiudevano le cerimonie della Vigilia.

La mattina dopo, all'aurora, i romani venivano svegliati dalle salve d'artiglieria di Castel S. Angelo che annunciavano la giornata festiva e nuove salve venivano sparate a mezzogiorno, qualora il tempo fosse stato favorevole per confermare l'accensione della girandola che veniva replicata al Pincio.

Nella mattinata si teneva in S. Pietro il solennissimo pontificale celebrato personalmente dal papa e al quale intervenivano il Senatore di Roma e i Conservatori che muovevano in corteo dal Campidoglio recando al Capitolo Vaticano il tradizionale omaggio di un calice d'argento cesellato.

Al termine della Messa, il Pontefice riceveva dal Cardinale arciprete della basilica una borsa di seta bianca contenente – secondo una cronaca della metà dell'Ottocento – trenta giuli d'oro «pro Missa bene cantata», borsa che il papa consegnava al cardinale diacono che ne faceva dono al suo caudatario, il quale la riportava al Capitolo Vaticano, ricevendone in compenso venticinque paoli.

Il pomeriggio avevano luogo nella basilica i Vespri solenni detti dai romani "il Vesperone" e la replica delle illuminazioni e della girandola chiudeva la giornata.

Ma le cerimonie in onore dei due Apostoli continuavano per tutta l'Ottava nelle varie chiese che abbiamo prima citato con la celebrazione di Messe solenni e di Vespri "in musica": nel secondo giorno dell'Ottava (30 giugno) dedicato, come dice il calendario liturgico, alla "Commemorazione di S. Paolo" era di turno la basilica ostiense e alla Messa celebrata dall'Abate della comunità benedettina interveniva anche il Papa; il terzo giorno le cerimonie si svolgevano a S. Pudenziana; il quarto a S. Maria in via Lata; il quinto a S. Pietro in Vincoli; il sesto a S. Giuseppe dei Falegnami e al Carcere Mamertino; il settimo a S. Pietro in Montorio; l'ottavo a S. Giovanni in Laterano.

Abbiamo rammentato, sia pure sommariamente, le cerimonie che contrassegnavano questa festa sia per dimostrare che nessuna altra festa – salvo il Natale e la Pasqua – riveste tanta solennità e importanza e anche perché costituiscono un necessario punto di riferimento per il nostro discorso che ora sarà dedicato alle cerimonie che in questo stesso giorno, il 29 giugno, si svolgevano nella Roma pagana.

Sull'argomento, Ovidio ci dà precise notizie: *«del mese [di giugno] tanti giorni restano quanto le Parche»* – e, quindi, siamo al 29 – *«quando sorse il tuo tempio o Quirino trabeato»* (F. VI, 795-796). Si festeggiava, dunque, l'anniversario della dedicazione del tempio di Quirino, eretto sul luogo che è stato individuato

nei pressi dell'incrocio tra la via del Quirinale e via delle Quattro Fontane e sorto molto probabilmente, come dice anche Festo, su un sacello molto più antico e sempre dedicato a Romolo Quirino. comunque quello di cui si parla fu votato nel 325 a.C. da L. Papiro Cursore e dedicato nel 293 a.C. dal figlio, dopo le guerre sannitiche, secondo il racconto di di Livio (X, 46): *«consacrò il Tempio di Quirino»... «ma fu il padre dittatore a votarlo»*.

Non abbiamo bisogno di rammentare che il dio Quirino era lo stesso Romolo divinizzato dopo la morte ed è ancora Livio che narra come Romolo, subito dopo la morte, sia apparso a Giulio Proculo predicendogli che Roma avrebbe dominato il mondo; episodio narrato ancora più distesamente da Ovidio (F, II 475-512) che mette in bocca a Romolo la frase *«Incenso m'offra il popolo pio placando il novello / Quirino... Al dio s'innalza un tempio: da lui prese nome anche il colle»*, dove quell'invito a placare il nuovo Quirino è da riferirsi alla tradizione che vuole Romolo assassinato dai senatori.

Per quanto riguarda il tempio, esso ci è stato tramandato dalla descrizione di Vitruvio (*De arch*, 2, 7) con un doppio ordine di colonne intorno alla cella e otto colonne di stile dorico in ciascuna delle due facciate.

Ma quel che è più interessante è quanto era stato raffigurato nel frontone del tempio, giunto fino a noi, e il Lugli ne dà precisa descrizione.

Vi sono raffigurati Romolo e Remo nell'atto in cui stanno per prendere l'*augurium* per la fondazione della città. Un gruppo di uccelli sta volando verso Romolo, accanto al quale sono Giove, Marte e Vittoria, mentre le figure accanto a Remo sono interpretate come Pale e Murcia, personificazioni rispettivamente del Palatino e dell'Aventino.

Quindi possiamo affermare che il tempio era dedicato a Romolo Quirino nel suo aspetto più importante, stavo per dire nella sua vera essenza, cioè quella di *fondatore* della Città; ma dopo secoli, un altro tempio è stato innalzato a Roma ad un altro *fondatore* della Città, la Roma cristiana e cioè a Pietro, secondo il mandato divino *«Tu sei Pietro e su questa pietra* fonderò *la mia chiesa»* chiesa anch'essa destinata a diffondersi per tutto il mondo e *«le porte dell'inferno non prevarranno contro di lei»*.

Torniamo ora ai versi che abbiamo citato poco prima da Ovidio, il quale, a proposito della festa del 29 giugno, ci dice che nel tempio è la statua di Quirino che veniva rivestita dalla toga trabeata e cioè la toga a strisce di porpora bianche e scarlatte riservata ai re e ai consoli.

A questo punto, il pensiero corre a quanto accade ora nella basilica dedicata al fondatore della Roma cristiana e dove la statua di S. Pietro, il 29 giugno, viene rivestita dalle insegne sovrane: il triregno, la croce, la stola, il piviale con il pettorale di pietre preziose, al dito l'anello con rubino e diamanti e, nella mano, la chiave adorna anch'essa di pietre preziose e cioè le vesti eredi della "toga trabeata" di Quirino.

Ma non si ferma qui il parallelismo tra i due fondatori – entrambi uccisi ed entrambi, in un certo senso, "martiri", l'uno dei senatori l'altro dalla persecuzione ordinata da chi era "principe" del Senato.

Essi hanno in comune anche l'evento dell'"apparizione": Romolo appare a Giulio Proculo per svelargli i destini universali della Roma da lui fondata, Cristo appare a Pietro che sta fuggendo da Roma e ferma quella fuga, affinché col martirio Pietro possa diventare la pietra su cui fondare la Roma cristiana e universale.

È chiaro, dunque, che nella Roma pagana, il 29 giugno si celebrava la festa del Nume tutelare della Città, cioè quella che noi chiamiamo la festa del santo Patrono, insopprimibile festa del patrimonio sacro e cultuale di tutti i popoli, comunque mutino i tempi e le fedi. A Roma è addirittura rimasta alla stessa data, divenendo da festa di Romolo Quirino la festa di S. Pietro.

Dico "divenendo" perché la data del martirio di S. Pietro non è storicamente accertabile; nei primi tempi del Cristianesimo, era celebrata nelle date più diverse: il 28 dicembre nel calendario ariano orientale, il 22 febbraio nelle Gallie; in altri luoghi, il secondo venerdì dopo l'Epifania oppure nella stessa data della Cattedra di S. Pietro. È alla fine del IV secolo che si afferma la data del 29 giugno, il primo a parlarne è il Cronografo del 354 e l'uso si diffuse rapidamente anche in Oriente attorno al 490.

A metà del IV secolo, il paganesimo era ormai cancellato dalla coscienza religiosa dei romani, ma quando il sole tornava a sorgere la mattina del 29 giugno rimaneva in loro il ricordo o almeno la sensazione che quel giorno era stato sacro ad una grande festività e addirittura alla celebrazione del patrono e fondatore della loro città.

E quindi nulla di più naturale che il vuoto lasciato nel calendario e cioé la festa del protettore e fondatore di Roma, perché nel suo culto fosse assicurato un felice avvenire al popolo romano, venisse colmato celebrando in questo stesso giorno colui che davvero era il celeste patrono e la pietra d'angolo su cui era stata fondata la nuova Roma.

La festa di S. Pietro è, dunque, un altro esempio del processo di cristianizzazione di feste ed usi pagani, collaborando a ciò un felice esito della "tradizione", coincidenze o somiglianza di circostanze storiche, di tradizioni e leggende, modalità dei riti, natura e significato dei simboli.

Da quasi tremila anni dai monti Lucretili al Campidoglio e dintorni. Quando l'Aquila vola su Roma

ROMANO BARTOLONI

Dai tempi delle prime capanne di Romolo sull'Aventino, le aquile volano sulla testa dei romani, segnando e accompagnando i destini e la storia dei colli fatali. Da epoca immemorabile, la stessa famiglia vive e nidifica, di generazione in generazione, sulle pareti scoscese del monte Pellecchia, la vetta più alta (1368 metri) della montagna romana, i Lucretili, a una trentina di chilometri in linea d'aria dal Campidoglio e ben visibili nelle giornate limpide dalla terrazza del Gianicolo.

Nell'arco di quasi tre millenni, non hanno mai tradito le alte sfere dell'Urbe. Il dominatore dei cieli, di sangue quirite, ha colpito il cuore e l'immaginazione degli uomini, ispirando e influenzando le tradizioni, l'iconografia, l'arte e la letteratura e, in particolare, i simboli di secoli di potenza militare e di conquiste. Ieri, forse perché i fenomeni dell'urbanesimo e della motorizzazione dell'aria erano ancora da venire, volteggiavano e veleggiavano da queste parti più volte nel corso dell'anno con spettacolari esibizioni di coppia. Oggi le loro apparizioni sono sempre più rare, anche perché quei quattro cittadini, che osano alzare gli occhi dal caotico tran-tran quotidiano, cadrebbero increduli dalle nuvole o potrebbero scambiarli per parapendii.

Le legioni romane hanno portato in giro per il mondo le insegne dell'aquila di casa nostra, che si è conquistata sul campo per sé e per la sua specie il titolo di reale. L'impero ha steso le

sue ali e il suo vessillo sul mondo romanizzato. Poeti e scrittori dell'antichità, con in testa Orazio nelle sue Odi, hanno narrato e cantato le meraviglie della sua forza, del suo ingegno e del suo famoso sguardo d'aquila. Templi, monumenti, case, ipogei l'hanno immortalata negli affreschi, lasciandone tracce fino ai nostri giorni. Per secoli e secoli, ha continuato ad avventurarsi, di quando in quando, nel paesaggio cittadino. In transito per le sue misteriose ragioni di estensione territoriale o solo per spirito di curiosità e di esplorazione dei propri confini, mai ha conflitto con l'uomo o è sceso in picchiata in città per battute di caccia diversamente da altri rapaci, come lo sparviero, il gufo e il ghebbio che sono andati urbanizzandosi insieme agli storni, ai gabbiani e altri animali esuli dalle campagne e ghiotti dei nostri rifiuti.

Uno dei suoi voli trionfali sulla capitale è stato ricordato da un ornitologo inglese, Alexander, che ne ha documentato nelle sue memorie scientifiche l'apparizione su Villa Borghese intorno al 1910. Da allora, è cominciato il declino di un mito, il tramonto di un rapporto idilliaco forse anche perché la città è diventata una metropoli cosmopolita e sono scomparsi i romani di una volta dal profilo aquilino. In epoca fascista e fino alla fine degli anni '50, l'aquila è stata ingabbiata, accanto a una lupa spelacchiata, sotto la rupe Tarpea nell'illusione di rinverdire i fasti dell'antichità. La gloria e il vanto della Roma dei Cesari spiumati e ridotti in catene per dare un senso alle fantasie di grandezza di Mussolini all'indomani della rivoluzione urbanistica che ha spazzato via intere fette di rioni per far posto ai trionfi della via dei Fori, di piazza Venezia e di via del Teatro Marcello.

Ai nostri giorni, le è accaduto di peggio. Narrano le cronache urbane ai confini fra leggenda e realtà che, nel 1964, un solitario esemplare sorvolò sconsideratamente i tetti del Quirinale e venne abbattuto a colpi d'arma da fuoco. Rimane ancora fitto il

mistero di quella intrusione, e il dubbio se a sparare furono i servizi di sicurezza o i corazzieri, e in quale anfratto dei giardini presidenziali sono conservate le spoglie impagliate. Peraltro, fino al 1979, le leggi consideravano l'aquila un rapace nocivo e la caccia era non solo autorizzata ma anche incoraggiata. Oggi la cultura ambientalista ha ristabilito gli antichi rapporti di amicizia, di tutela e di rispetto della regalità e una rete di difesa della sua *privacy* è stata stesa intorno al nido incastonato sulla parete sud-occidentale del monte Pellecchia, che strapiomba a picco sulla valle di Civitella di Licenza. I vecchi sentieri di avvicinamento, percorsi da cacciatori e da comitive di turisti armati di teleobiettivi, sono diventati tabù. Per anni predatori ufficiali e clandestini si sono calati con corde e carrucole fin sopra il nido per catturare i pulli (gli aquilotti di pochi mesi) destinati o alle famose gabbie del Campidoglio o a collezionisti privati. Per soddisfare la curiosità degli escursionisti senza disturbarla, è stato realizzato un punto di osservazione a considerevole distanza dal nido, facilmente raggiungibile in una mezz'ora lungo un sentiero ben attrezzato.

Tuttavia, le fortune e le azioni dell'aquila romana sono in ribasso. Se con l'avvento del parco dei Lucretili ha stipulato una polizza sulla propria incolumità, il suo territorio di caccia – esteso per 10mila ettari – ha subito profonde modifiche esistenziali, paradossalmente da quando l'uomo ha abbandonato la montagna e la pastorizia. Anche se non disdegna le incursioni nei pollai dei vicini paesi, la sua preda preferita rimane la lepre che riesce a scovare e catturare sui terreni sassosi o, comunque, liberi da vegetazione di macchia. La riduzione delle praterie di alta quota, il rimboschimento e la crescita incontrollata dei ginestreti hanno cambiato il volto e la fisionomia dei suoi territori di caccia. L'attuale coppia ha raggiunto la piena maturità (un'età intorno ai 15 anni rispetto a un'attesa di vita di 24), e la nuova femmina (che ha spodestato la vecchia e malandata nel 1998) ha finalmente

avuto un erede nel maggio dello scorso anno. Un evento eccezionale quanto sempre più raro. Peraltro, da qualche anno, la famiglia reale ha migliorato le proprie condizioni di vita, costruendosi un nuovo nido, pochi metri sopra quello vecchio, e restaurando la seconda casa sul Naregna, la vicina montagna che sovrasta il lago del Salto.

Probabilmente a causa della bassa natalità che sembra colpire tutti gli esseri viventi, l'aquila sta allargando i propri spazi vitali sia in cielo sia in terra. Secondo le tradizioni della specie, i figli, non appena riescono a cacciare da soli, diventano *single* a viva forza: e sono allontanati dal nido e accompagnati, con le buone o con le cattive, agli estremi confini del territorio. Sul romanticismo delle femmine si raccontano aneddoti strappa-lacrime. Nel 1988, una vedova di fresco stava covando le uova. Ma la solitudine la stava intristendo a rischio della sopravvivenza della futura nidiata. Allora si librò in volo verso est per tornare dopo 24 ore con un nuovo compagno.

Per vederle volare o si trascorrono le giornate nel bar della piazza centrale di Licenza oppure occorre informarsi sulle loro abitudini e sui loro orari di volo. Intanto, come per i parapendii, hanno bisogno di robuste correnti ascensionali per volteggiare senza fatica nelle più alte quote. In gennaio e febbraio, i voli nuziali a cerchi e girotondi offrono uno spettacolo fuori del comune. Ma anche nelle altre stagioni, dopo la deposizione delle uova che avviene fra marzo e aprile, è possibile ammirarle nelle loro veleggiate ad ali spiegate durante le ore centrali della giornata. Timida e scontrosa nonostante il cipiglio aggressivo, vive, cresce e si moltiplica nel suo universo solitario di coppia, rifiutando ogni approccio di relazioni sociali con i propri simili, anzi attaccando chi osa sconfinare senza autorizzazione. Nel Lazio sono segnalate 7 coppie fra i Simbruini, gli Ernici e la Laga, un discreto numero se si considera che in tutti gli Appennini nidificano 50 coppie rispetto alle 400 delle Alpi.

Per saperne di più fra storia e leggenda sul conto dei capostipiti del Pellecchia, i mosaici e gli affreschi della villa di Orazio sulla via Licinese (in parte conservati nel museo oraziano di Licenza) tramandano ai posteri la passione e la devozione dei *fans* latini per il campione dei cieli e per il simbolo della grandezza di Roma, un simbolo che ha avuto nei secoli diversi passaggi di testimone da Napoleone fino agli Stati Uniti d'America. Per restituire all'aquila romana il posto d'onore che le è dovuto, il Comune di Licenza ha messo in cantiere un museo dedicato alla sua avventura biologica e culturale. Sorgerà in una stalla dell'Università agraria in località La Posta lungo la strada per Civitella, laddove un crocevia di strade bianche e di sentieri conduce alla scoperta della montagna romana dei Lucretili; oggi nel cuore degli escursionisti della domenica nonostante la carenza della segnaletica, e un tempo passaggio obbligato per i viaggiatori che volevano raggiungere l'Urbe evitando le strade consolari battute dai briganti.

Piazza Navona del tempo mio

GIULIO BATTELLI

Roma cambia, anzi è molto cambiata da quando è divenuta capitale dell'Italia unita, con tutte le nuove esigenze di una città moderna, come tutte le città europee: le recenti conquiste della tecnica e i cambiamenti della società ci assicurano che molti aspetti cambieranno ancora e presto.

Forse a Piazza Navona un rapido visitatore non si accorge dei cambiamenti che ne hanno rispettato l'aspetto monumentale; ma chi, come me, ha avuto la fortuna di traversarla per più di novantanni – da quando frequentai la quarta elementare nella scuola comunale di via della Palombella – ha avuto occasione di ricordare i cambiamenti, anche se non hanno modificato l'aspetto generale, sente il desiderio di ripensare piazza Navona come l'ha vista crescere, come ancora vive nei ricordi.

La conservazione dei numeri civici delle case e dei negozi, che qualche volta indicherò fra parentesi, è la prova della continuità della vita attuale dal tempo precedente.

Ma prima dei ricordi di piazza Navona, devo accennare alle feste di Natale, rimaste indimenticabili. Già nei primi giorni di dicembre cominciava la preparazione delle baracche provvisorie ai bordi del marciapiede centrale della piazza, per accogliere ogni anno gli stessi pasticceri che lavoravano lo zucchero filato e vendevano a pochi soldi i bastoncini di filati. Poi venivano nel marciapiede le baracche dei "pupazzetti" del presepio in terracotta: i bambinelli e i Re Magi erano tenuti a parte secondo il calendario. C'erano però anche baracche di tiro a segno, che davano premi ai vincitori, di giocattoli e di prodotti regionali, come

nelle fiere paesane. L'elemento caratteristico si aveva dopo il Natale, verso la Befana: la strombazzata di trombe di latta, vendute pure a pochi soldi sul posto, che diveniva assordante fino alla sera prima dell'Epifania. Poi tutte le baracche scomparivano e l'ambiente tornava normale.

Allora cominciano i miei piccoli ricordi. Abitando a via del Governo Vecchio, entravo a piazza Navona dalla piazza di Pasquino, notevolmente cambiata: non c'è più lo stazionamento delle carrozzelle a cavallo. C'è però la chiesetta degli Agonizzanti che aveva perduto da molto tempo l'ufficio di suffragio dei morti per condanne capitali; c'è ancora un antico caffè, noto per lo "squaglio", la cioccolata calda in uso nelle colazioni di festa.

Accanto, nella casa all'angolo di un vicolo, ricordo di aver cercato al terzo piano l'abitazione in un anziano docente universitario di Storia del Risorgimento, che aveva ricevuto l'incarico dell'insegnamento di Storia Moderna per la cattedra resa vacante dalla nomina del titolare a ministro della Pubblica Istruzione, il senatore prof. Pietro Fedele; lo cercai perché stavo preparando una tesi di argomento medievale di competenza della cattedra di Storia Moderna, ma egli mi rispose onestamente che non poteva aiutarmi perché la sua competenza era di un altro periodo della storia. Dopo poco però ricorsi all'assistenza del prof. Ottorino Bertolini, noto medievalista, venuto a Roma da Torino. Il 28 giugno 1928 mi sono laureato alla Sapienza, essendo relatore Pietro Fedele.

Nella casa vicina al caffè, all'angolo di Via del Teatro Pace c'era un negozio di "norcino" (di Norcia, da dove venivano quei negozianti) che d'inverno, fino al 15 marzo, vendeva carne di maiale e i suoi derivati (lardo, prosciutti, strutto, ecc.) e d'estate vendeva cappelli e oggetti di paglia.

A piazza Pasquino in un palazzo d'aspetto moderno con ingresso in via dell'Anima, c'era un negozio di telerie molto noto: al primo piano abitava la famiglia di un mio compagno di scuola, di cui il padre era il dott. Baliva, inventore del Ferrochina Baliva; un balcone che occupava tutto il lato sulla piazzetta era pieno di piante fiorite, allora una novità.

La breve via di Pasquino porta a Piazza Navona, costeggiando a sinistra un lato di Palazzo Pamphili che, attraverso le finestre del piano terreno, mostrava grandi spianate di pasta fresca appese, come per farla asciugare prima di passarle ad un apparecchio a taglio,che le avrebbe ridotte nelle varie forme della pasta asciutta. La scritta "Pistilli" all'angolo di Palazzo Pamphili, sembrava indicare il nome del proprietario della fabbrica di pasta, non c'è più. La ditta che gestiva la fabbrica è scomparsa.

A destra, via di Pasquino formava il lato settentrionale di Palazzo Braschi, l'ultimo dei palazzi costruiti da Papi per la loro famiglia (Pio VII per la famiglia Braschi, dopo l'anno 1792): al tempo della prima guerra mondiale fu sede del Ministero dell'Interno e del Presidente del Consiglio: l'ingresso era in via S. Pantaleo. Più volte vidi entrare il capo del Governo; ora è diventato la sede del Museo di Roma. A sinistra, su piazza Navona c'è Palazzo Pamphili, allora proprietà del principe Doria, abitato in parte da privati. Al primo piano, con ingresso a via dell'Anima, era la sede di una facoltà tecnica dell'Università di Roma. Nel 1960 tutto il palazzo è stato acquistato dal governo del Brasile, che vi ha posto l'ambasciata presso il Quirinale e il Centro di Cultura Italo-Brasiliano. Dall'ingresso del palazzo, un po' rialzato, si gode la visione della piazza, che conserva le dimensioni e la forma dell'antico stadio Domiziano. Il nome, ormai tradizionale, deriva dalla falsa allusione popolare ai giochi che vi si tenevano quando la piazza veniva allagata e ridotta ad un lago (*navona* da *in agone*). La piazza conserva al centro, in un ampio marciapiede che la difende dal traffico, tre gruppi di fontane monumentali recentemente restaurate: a destra quella detta del Moro, al centro la berniniana Fontana dei Fiumi e a sinistra la fontana del Nettuno, recentemente arricchita con nuove

statue. Il gran marciapiede aveva intorno molti sedili di pietra che richiamavano i bambini a giocare. Al centro si alternavano artisti che vendevano vedute di Roma o eseguivano ritratti a mano di passanti che li chiedevano come ricordo. Attorno al gran marciapiede centrale giravano le carrozzelle dei visitatori che si fermavano per godere lo spettacolo dell'ambiente. Prima di lasciare l'incantevole veduta della piazza, diamo uno sguardo alle terrazze degli ultimi piani, che rappresentano uno spettacolo nuovo: dove è possibile, ovunque, ci sono piante, alberelli, fiori. È difficile riconoscere se la nuova ornamentazione sia dovuta ad antichi o ai moderni proprietari e affittuari.

Annessa a Palazzo Pamphili, è la chiesa di S. Agnese in Agona, di cui aveva il patronato casa Pamphili, alla quale apparteneva pure il Collegio Innocenziano per ecclesiastici, con ingresso in via dell'Anima, di fronte alla quattrocentesca Torre Millina. Qui c'è una strada verso la chiesa della Pace, che aveva tra i negozi due ora scomparsi: una farmacia con una bilancia di precisione usata per eseguire le "cartine" ordinate allora da medici in luogo degli attuali medicinali preparati da grandi ditte italiane e estere; e un "tripparolo", venditore della "trippa" di vaccina, cibo economico e popolare, i cui resti erano destinati ai gatti. S. Agnese e il Seminario mi suggeriscono un caro ricordo: il 24 giugno 1933 il rettore della chiesa mons. Pio Cenci, mio collega nell'Archivio Vaticano, benedì le mie nozze e dopo, nell'antico salone della biblioteca del Seminario, fu offerto il pranzo agli amici presenti, tra cui Pietro Sella, ben noto agli studiosi di storia medioevale, tra l'altro come fondatore del *Corpus Statutorum italicorum.*

Tornando alla chiesa di S. Agnese, con due campanili dovuti al Borromini, c'era lì accanto un negozio di ricordi locali che ha preceduto l'attuale negozio di Plinio Nardecchia, già Romanista (n. 25), specializzato per la vendita di antiche stampe. All'angolo della breve via di S. Agnese c'era un caffè, oggi strasformato

in un locale assai più moderno (n. 29) e, poco dopo l'accogliente ristorante dei Tre Scalini (n. 19). C'era poi una grande ditta, scomparsa, che importava e distribuiva ferramenta, di cui resta ancora una traccia del nome del proprietario al secondo piano (n. 35-37): Monami. Comincia poi con recenti costruzioni la zona degli scavi dell'anfiteatro di Domiziano. Al centro della curva c'era un passaggio che portava ad un noto ristorante con ingresso esterno nella piazza di Tor Sanguigna, chiamato appunto del Passetto. Nella nuova sistemazione della piazza il ristorante si è ingrandito e si è trasferito a via Zanardelli 14.

Le case che erano nella curva dell'anfiteatro romano appartenevano alla chiesa di S. Nicola dei Lorenesi, posta dietro ad esse, tuttora esistente con la facciata sulla retrostante via di Febo. Tutto il gruppo, case e chiesa, è stato recentemente restaurato. Ricordo che un amico ora scomparso aveva preso in affitto un appartamento con le finestre su piazza Navona. Sotto, sulla piazza, ci sono negozi nuovi, tra i quali uno di articoli fotografici (n. 41), una galleria d'arte (n. 42), un caffè (n. 44), una succursale del Credito italiano (n. 46-48), una gioielleria (n. 50) e un antiquario (n. 51, 52). Al loro posto, ancora una trentina di anni fa, c'era un gran negozio di mercerie all'ingrosso tenuto da Ciapparoni, padre di una compagna di scuola di mia figlia, e di seguito, l'ambulatorio del dott. Chierichetti, veterinaio piuttosto noto.

Nella piazza, dietro un moderno negozio di giocattoli, sono visibili i resti dell'antico stadio romano. Con la nuova sistemazione è scomparsa un'antica "friggitoria", che preparava e vendeva all'aperto i "pezzetti" fritti di polenta, di carciofi e di baccalà; si diceva allora che il padrone avesse dotato due figlie prima di lasciare il locale. Le friggitorie ora sono scomparse, sostituite dalle pizzerie. Al suo posto, poco distante, c'è oggi un piccolo portico medievale, recentemente ricomposto dal restauro di case medievali.

Dopo un locale della Tipografia del Senato, in un palazzo che ha un secondo ingresso sul Corso del Rinascimento (n. 62) è una succursale dell'*École Française de Rome*, una istituzione di ricerche storiche fondata nel 1875, che conserva la sua sede tradizionale a Palazzo Farnese, nel piano superiore dell'Ambasciata di Francia presso il Quirinale, dove tiene pure riunioni pubbliche e conserva la ricca biblioteca. A piazza Navona si tengono altre sedute di studio e congressi internazionali; a piano terreno ci sono locali per esposizioni di carattere storico e archeologico.

Seguono due case già di proprietà degli Ospedali Riuniti di Roma, con ingresso anche nell'attuale corso del Rinascimento; si conserva un breve tratto di Piazza delle Cinque Lune, che evoca il ricordo di un antico nome, originato forse da uno stemma di famiglia. Oggi resta come titolo di una piccola pasticceria sorta da molti anni, quando ero studente, che vendeva ogni giorno ottimi biscotti e pastarelle agli studenti dell'Università alla Sapienza.

A piazza Navona, dopo i locali della Scuola Francese, c'erano piccoli negozi ora scomparsi; nuovi ristoranti hanno preso il loro posto: al n. 68 "Dolce Vita"; al n. 72 "Food no stop"; al n. 73 c'è un antico ristorante del mio tempo (Panzironi) che per anni fornì al Senato i pasti per i militari di guardia nei giorni di seduta; al n. 76 c'è il ristorante moderno Barocco; segue poi un negozio di antica data (De Sanctis) che vende oggetti per la casa. Un lato del negozio prosegue nella breve via della Corsia Agonale che porta a Palazzo Madama, sede del Senato. L'altro lato della Corsia è ora un portico che contiene il Caffè Colombia, con cui cominciano le case di antica proprietà spagnola: una libreria (n. 90), l'istituto Cervantes (n. 91-92), una gelateria (n. 94) e l'antico ristorante di Mastrostefano (n. 96). Segue la chiesa del Sacro Cuore ora officiata da Missionari francesi, ma una volta si chiamava San Giacomo degli Spagnoli, con l'ingresso principale nell'attuale via del Rinascimento. La chiesa fu sede delle cerimonie religiose della Casa Reale di Spagna.

Dopo la chiesa si ha ancora un ristorante e poi, dopo un negozio di generi alimentari del mio tempo c'è un moderno negozio di giocattoli che confina con via dei Balestrari.

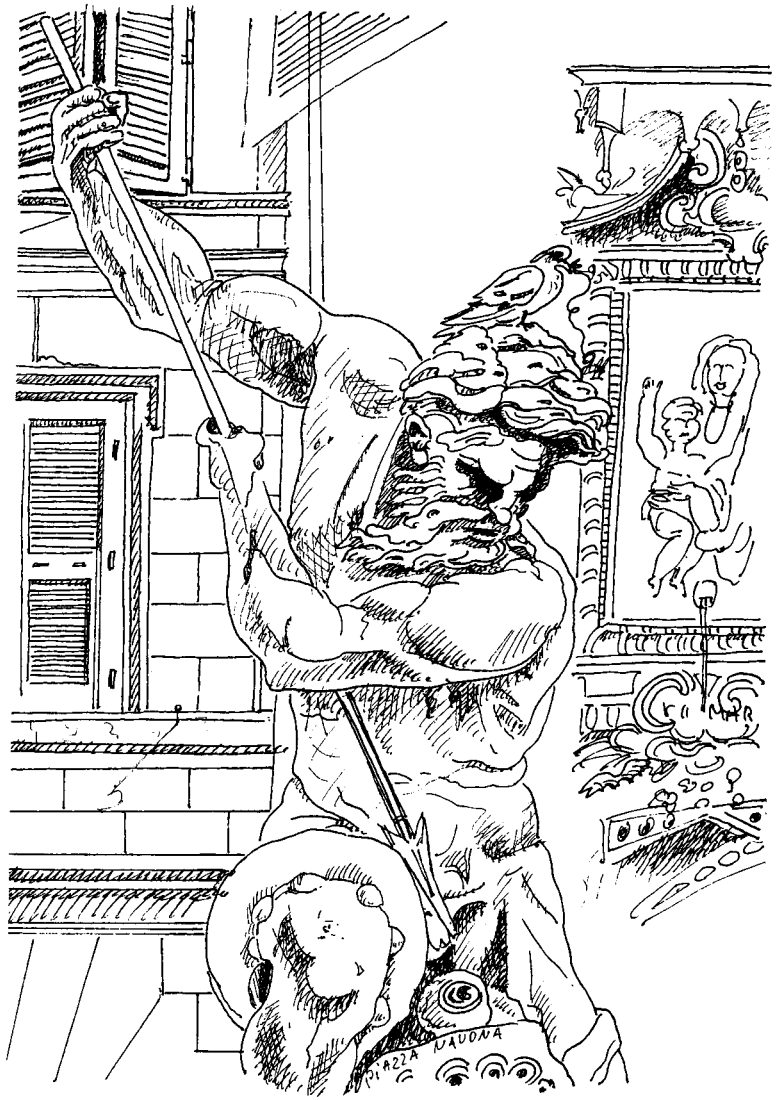
La piazza chiude con l'antico Palazzo Lancellotti, da qualche anno sede di "Christie's", una grande società internazionale specializzata nelle vendite all'asta di oggetti preziosi e antichi.

Questo palazzo mi fa ricordare un episodio di quando ero ragazzo. Al piano terreno c'era un grande magazzino di telerie; un giorno vi accompagnai mia madre e il proprietario del magazzino, un uomo sulla quarantina, mi raccontò che da ragazzo aveva giocato a pallone nella Società Sportiva della Roma, che nasceva allora, ma solo per divertimento, senza pensare a premi o a compensi, bastava solo vincere. Il mondo sportivo e la Roma sono davvero cambiati.

La famiglia dei principi Lancellotti (oggi Massimo Lancellotti) si è trasferita in un antico palazzo in via S. Pantaleo.

Dai miei ricordi risulta che piazza Navona è in parte cambiata, ma in meglio, sotto vari aspetti: dal punto di vista sociale, per la presenza di istituti culturali esteri, di una importante ambasciata, di ristoranti e caffè molto frequentati; e perfino dal punto di vista artistico per l'accrescimento di monumenti, per gli scavi archeologici dello Stadio romano e per il restauro dei palazzi privati. Anche le terrazze delle case sono ornate, con piante e fiori.

C'è stato anche un cambiamento del traffico, con l'adozione della zona pedonale: sono tornate le carrozzelle e sono scomparse le automobili.



Il giardino di villa Aldobrandini a Monte Magnanapoli in un quadro secentesco ed un'ipotesi per Gaspare Vanvitelli

CARLA BENOCCI

Sul mercato antiquario è apparso un magnifico quadro, ad olio su tela, di cm 137 di altezza per cm 99 di larghezza, raffigurante una rarissima veduta del giardino della Villa Aldobrandini a Roma (fig. 1). Il quadro, già di proprietà della Whitfield Fine Art di Londra, è stato esposto in diverse mostre, tra cui quella di Maastricht del 2001, ed è stato acquistato dal Comune di Roma, per esporlo nel Museo della Villa Doria Pamphilj, come esempio di giardino commissionato dai Pamphilj e pressoché analogo a quello ancora esistente nel Giardino Segreto della stessa Villa Doria Pamphilj, mentre il giardino della Villa Aldobrandini, pure di pertinenza comunale, ha assunto connotazioni paesistiche alla metà dell'Ottocento del tutto diverse rispetto al giardino raffigurato nel quadro[1].

[1] Anche nella Villa Aldobrandini esiste una sede museale, al momento concentrata nell'unico vano affacciato sul giardino del piccolo padiglione tardocinquecentesco, con deposito ordinato di sculture e di matrici delle copie degli arredi in un altro padiglione. In questa sede si conservano le sculture che rimangono della collezione Aldobrandini e del conte F. S. A. Miollis, oltre ad altre opere più recenti. Su questo museo cfr. C. BENOCCI, *Il nuovo museo della Villa Aldobrandini*, in "Bollettino dei musei comunali di Roma", XIII, N. S. 1999, pp. 147-170.

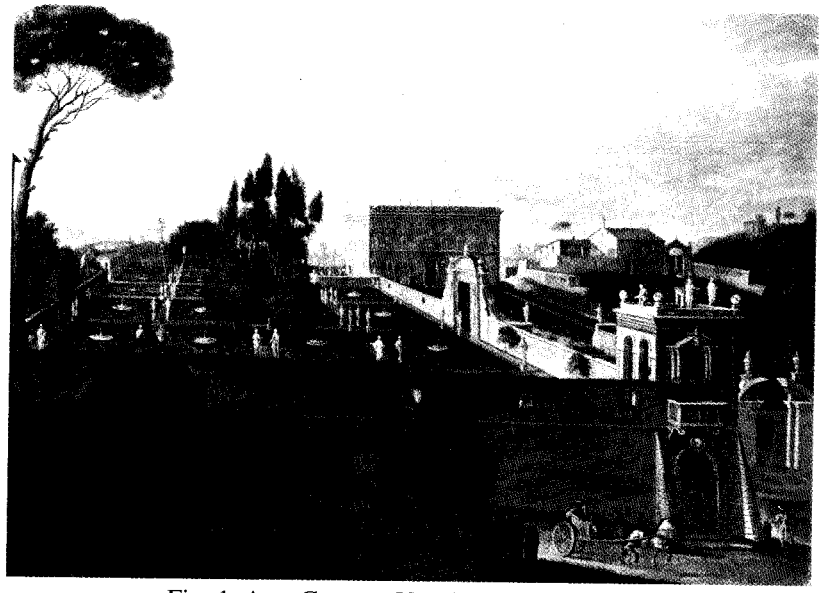


Fig. 1. Attr. Gaspare Vanvitelli, *Veduta della Villa Aldobrandini* a Monte Magnanapoli, c. 1682

Non si conosce la storia di questo quadro: la cornice, con gli emblemi araldici Aldobrandini, è stata adattata alla tela ma non è pertinente; non sono emersi dati sui precedenti proprietari né su eventuali segni di possesso o numeri di inventario riportati sull'opera e quindi al momento è solo l'immagine dipinta nel quadro che può fornire tutte le informazioni necessarie per una valutazione complessiva.

Si tratta, come già asserito, di una veduta di grande originalità: la villa si presenta infatti con un assetto non facile per una visione d'insieme, posta su di un'altura alle pendici del Quirinale e circondata da un muro elevato, interrotto dal padiglione tardo-cinquecentesco con loggia sovrastante, in angolo tra la Strada Pia e l'attuale Via Panisperna. Poco visibile è anche il palazzo, posto più avanti lungo la stessa Via Panisperna; le incisioni ed i disegni secenteschi e settecenteschi relativi alla villa, infatti,

mostrano in generale solo il padiglione suddetto, visto di sottinsù, oppure limitati scorci delle facciate del palazzo, viste dalla chiesa dei SS. Domenico e Sisto, o infine più raramente la veduta delle facciate secondarie sul giardino, come quella di Israel Silvestre, presa dal giardino "del cardinal Mazarini"[2]. Mai raffigurato è inoltre lo spazio compreso tra la facciata ortogonale alla Via Panisperna verso il giardino del padiglione tardo-cinquecentesco ed il prospetto principale del palazzo, spazio cinto di mura, cui si accedeva, oltre che dall'ingresso principale, anche dal giardino prospiciente la Strada Pia tramite un portone; lo spazio, delimitato in prossimità della loggia da muri ornati con statue, era occupato da una cordonata, arricchita successivamente da una piazza con fontane in corrispondenza del prospetto stesso e da un boschetto; ben più complesso era il progetto per la facciata verso la cordonata del padiglione stesso, in minima parte realizzato[3].

Per quanto riguarda l'assetto sei-settecentesco del giardino, maggiori dati sono quelli desumibili dalle piante di Roma, soprattutto da quella di Giovanni Battista Falda del 1676, che mostra sommariamente i riquadri elaborati in "*parterres*" che compongono il giardino, e da quella di Giovanni Battista Nolli del 1748, che indica le diverse parti dello stesso giardino[4].

Il quadro mostra invece il giardino stesso con grande precisione e soprattutto con una inquadratura prospettica costruita grazie all'uso della camera oscura, come dimostra l'individua-

[2] Cfr. le vedute della villa in C. BENOCCI, *Villa Aldobrandini a Roma*, Roma 1992, pp. 50, 52, 53, 91.

[3] Cfr. C. BENOCCI, *La fortuna delle innovazioni estensi dei giardini del Quirinale in alcune ville romane tra Cinquecento e Seicento*, in "Strenna dei Romanisti", 2001, pp. 33-57.

[4] Cfr. le piante di Roma relative alla Villa Aldobrandini in C. BENOCCI, 1992, pp. 51, 90.

zione di un unico punto di fuga, posto sulla direttrice centrale del giardino, in corrispondenza del gruppo di alberi di alto fusto e concepita come punto estremo del giardino stesso verso l'orizzonte dietro agli alberi.

Per consentire la veduta dello spazio verde sopra all'elevato muro di cinta, è stato scelto un punto al secondo piano del Palazzo Florenzi, sull'altro lato della Strada Pia, ed in particolare del corpo di fabbrica destinato a case di affitto, sul lato in direzione del centro della città[5]. La fascia in primo piano non risulta occupata solo dall'elevato muro della villa ma si scorge una parte dell'interno del giardino del Palazzo Florenzi, con gli alberi in vaso ed uno spazio destinato ad uccelliera, costituito da un recinto quadrangolare con un ingresso con pilastri sormontato da una copertura metallica trasparente a cipolla, derivazione semplificata di uccelliere secentesche più celebri, come quella della Villa Borghese. Il portale d'accesso al giardino Florenzi, sulla destra, verso lo slargo antistante l'ingresso della Villa Aldobrandini, mostra uno scorcio della fontana a parete con vasca a terra protetta da una serie di colonnotti disposti a semicerchio, nucleo che compare anche nelle stampe raffiguranti lo stesso slargo di Conrad Meyer del 1670 e di Matteo Gregorio De Rossi del 1686[6]. Lo scorcio del complesso di Palazzo Florenzi è tenuto su registri cromatici molto scuri, risultati evidenti anche dopo l'opera di pulitura recentemente condotta, così da creare un effetto di base visiva di contrasto su cui si appoggia la veduta del giardino, dominata dall'accostamento dei diversi toni di verde dei "*parterres*" e degli alberi e dai bianchi delle sculture e delle fontane, sfumati in coloriture con bicromie giallo chiaro-azzurrino "color d'aria" per gli edifici ed i corpi di fabbrica della Villa Aldobrandini e per il portale del complesso dei SS. Domenico e Sisto, mentre per il gruppo di edifici sulla destra i colori sono più generici, con accenni a cromie più calde.

[5] Cfr. A. NEGRO, *Guide Rionali di Roma, Rione II Trevi*, parte seconda, fascicolo II, Roma 1985, pp. 54-60.

[6] Cfr. le due stampe in C. BENOCCI, 1992, pp. 52, 53.

L'uso della camera oscura è indicato dalle linee prospettiche che servono a raffigurare il giardino, fiancheggiato dai muri laterali e dai prospetti dell'edificio principale, in due diverse condizioni di luce, e del padiglione d'angolo, anch'esso in analoghe condizioni. Come è logico nell'uso della camera oscura, dotata in questo periodo di obiettivi grandangolari primitivi, la parte marginale destra della veduta del quadro è costruita secondo una diversa composizione, incerta dal punto di vista della coerenza prospettica rispetto alla parte centrale, sfumata e confusa, ad eccezione del portale d'ingresso al complesso monastico, precisamente raffigurato dietro al portale della Villa Aldobrandini.

Il dato più singolare è la mancanza della facciata della chiesa dei SS. Domenico e Sisto, costruita nello stesso arco temporale cui appartiene il portale raffigurato[7], mentre l'eterogeneo e generico gruppo di edifici retrostanti non ricorda che vagamente il complesso conventuale. Questa mancanza deriva dall'imponenza della facciata stessa, che, se raffigurata secondo lo stesso tipo di veduta "oggettiva" del giardino ed in modo prospetticamente coerente, avrebbe prevalso sul giardino stesso. Era preferibile, quindi, essendo stata scelta la Villa Aldobrandini come soggetto del quadro, accentuare la deformazione della parte periferica a destra della composizione, tagliando fuori dal campo visivo l'ingombrante facciata della chiesa.

La camera oscura, quindi, si rivelava strumento adeguato per questa scelta, mettendo a fuoco con precisione il soggetto prevalente e sfumandone i margini. Il vasto cielo sovrastante accentua infine la veduta allungata del giardino, avvicinando que-

[7] Cfr. L. BARROERO, *Guide Rionali di Roma, Rione I Monti*, parte quarta, Roma 1984, pp. 56-64.

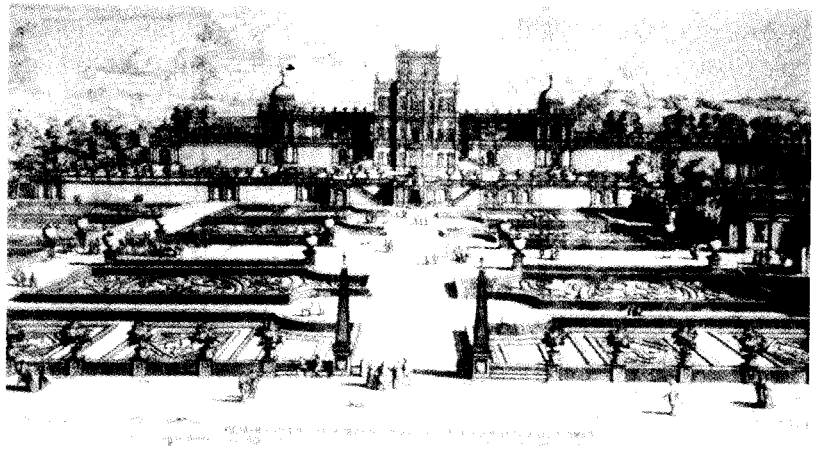


Fig. 2. Veduta del Giardino del Teatro della Villa Pamphilj a Roma, c. 1670, dal volume "Villa Pamphilia"

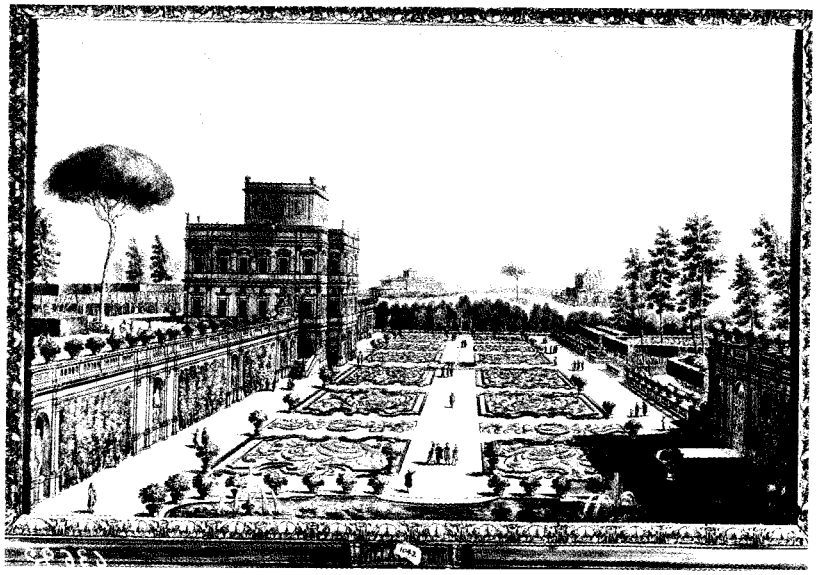


Fig. 3. Veduta del Giardino Segreto della Villa Pamphilj, in un quadro già nella collezione Maraini, Roma, I.C.C.D., E 43692

sta composizione dello spazio verde a quella dei grandi giardini francesi della seconda metà del Seicento, giocati appunto su di un asse centrale allungato fino all'orizzonte, che trova però nel palazzo, in posizione elevata, l'elemento da cui ha inizio la composizione, come ad esempio a Vaux Le Vicomte.

La necessità di valorizzare lo spazio anonimo del grande muro di cinta del giardino Aldobrandini in basso e di bilanciarlo con l'atmosfera del cielo azzurro può aver motivato la scelta di un formato non del tutto consueto, che presenta una grande dimensione orizzontale (di circa 5 palmi e mezzo) ma non una dimensione verticale pari alla metà della prima dimensione, come usualmente avveniva nei quadri di vedute: in questo caso, l'altezza, corrispondente a 4 palmi circa, arricchisce con fasce di cornice rilevanti la visione centrale.

I "*parterres*" del giardino sono costituiti da aiuole con fontane al centro accompagnate da gigli araldici ed elementi decorativi, probabilmente realizzati in bosso nano o con analoghe essenze, secondo un disegno valorizzato dall'uso di sabbie colorate, di cui nel quadro si individua una cromia diversa, più chiara, rispetto al disegno verde del bosso: queste soluzioni compositive rappresentano una fase intermedia tra le incisioni di giardini della stessa famiglia Aldobrandini Pamphilj, come quelle contenute nel volume "*Villa Pamphilia*" edito intorno al 1670, in cui sono raffigurati i progetti per la Villa Pamphilj fuori Porta San Pancrazio, in cui i riquadri più ampi del Giardino del Teatro (fig. 2) presentano sempre i gigli araldici, racchiusi in perimetri vegetali con siepi più alte ma con composizioni più semplici, e la veduta del Giardino Segreto della stessa villa Pamphilj, in un dipinto già nella collezione Maraini (fig. 3), raffigurante l'assetto del giardino realizzato intorno al 1709 secondo forme francesi, in cui i "*parterres*" si presentano con analoghi soggetti ma trattati secondo la forma di "*broderies*", minuti e riccamente elaborati.

Il giardino della Villa Aldobrandini, rinnovato agli inizi del

Seicento su commissione del cardinale Pietro Aldobrandini e poi del fratello cardinale Ippolito, era stato ulteriormente trasformato nel quinto-ottavo decennio del Seicento, in gran parte sotto la direzione di Giovanni Pietro Maraldi e con l'assistenza di giardinieri residenti stabilmente nella villa, trasformazione funzionale altresì all'uso del giardino come luogo di teatro, di feste e di musica, sotto il patrocinio di Olimpia Aldobrandini e del figlio Benedetto[8].

Gli inventari Aldobrandini-Pamphilj sono preziosi per la datazione del dipinto, che conferma e precisa quanto riscontrato finora: gli inventari del 1662 sono i primi a distinguere le sculture e gli arredi del giardino da quelli del Casino Nobile, indicando così la crescita dell'importanza del giardino come spazio di interesse museale; le indicazioni relative alle parti del giardino stesso sono però molto sommarie. È l'inventario del 1682[9] quello che distingue più precisamente la distribuzione degli arredi scultorei nelle diverse parti del giardino e le sculture risultano descritte con le stesse modalità in cui sono raffigurate nel quadro, almeno per quanto riguarda quelle precisamente identificabili. Tra di esse, di particolare valore è la copia dello Spinario capitolino posta sulla loggia tardocinquecentesca, descritta nell'inventario del 1682 come «un putto a sedere mezzo abbozzato, che si cava una spina da un piede, alta palmi tre e mezzo». Questa statua, ancora esistente nella villa anche se acefala, corrisponde nell'altezza alle misure riportate nell'inventario ma nel quadro sembra essere più grande, probabilmente per metterne in risalto il singolare soggetto.

L'inventario del 1682 ricorda le sculture della loggia senza

[8] Cfr. C. Benocci, 1992, pp. 59-66: si rimanda a questo volume per la trattazione degli inventari citati di seguito.

[9] Archivio di Stato di Roma, 6 luglio 1681, not. Francesco Belletti, prot. 821, ultima parte.

distinguerne l'esatta collocazione sul manufatto, che viene invece precisata nell'inventario del 1710[10]; quest'ultimo menziona un numero di poco inferiore di sculture rispetto all'inventario precedente (317 anziché 326) ed alcuni diversi pezzi ma in generale illustra con maggiori particolari la stessa situazione documentata nell'inventario precedente. Nel 1710 vengono ricordate in cima alla loggia quattro statue (citate anche nel 1682 nell'area), di cui, oltre allo Spinario, sono «una statua di marmo di una figura di donna vestita, con le ginocchia nude, e tiene avanti un piatto, con corone, alta palmi sei in circa» (identificabile con quella posta sul prospetto del portone ma con l'inversione della posizione delle braccia, errore comprensibile se la statua veniva vista sul vetro di proiezione della camera oscura), «una statua di marmo alta palmi sei in circa tutta in pezzi, con testa piccola e barba di vecchio», che nel 1682 era precisato essere «vestita con il braccio dritto alzata, con asta con la mano piccola», forse identificabile con la statua panneggiata vista di spalle, ed infine «una statua di marmo di un Bacchetto, che con la mano manca tiene un bastone, con la dritta una tazza, appoggiato sopra ad un tronco, con una tigre ai piedi, alta palmi sei in circa», che non viene raffigurata, forse perché in corrispondenza della sua probabile collocazione è disegnato un comignolo.

Nel quadro sono raffigurati tre sarcofagi, addossati al muro di recinzione a sinistra: si tratta di tre opere identificabili anch'esse con arredi descritti nel 1682 (a partire dall'alto sono "un pilo grande con due teste di leoni, con coperchio sopra con due statue colche, con puttino alli piedi", coperchio ancora conservato nella villa, "un pilo grande istoriato, con diverse figure, con un mascarone grande, di basso rilievo, che serve per il fontanone, longo palmi 10 in circa", e "un pilo grande con due maschere di leone,

[10] Archivio Doria Pamphilj, Fondo Aldobrandini, scaff. 86/33, pp. 818-905.

scannellate, con il suo coperchio, sopra un'Ercole, la moglie et un figlio", raffigurato solo in parte nel quadro, opera di cui rimangono attualmente solo alcune parti del sarcofago). Il "fontanone" citato nel 1682, corrispondente probabilmente alla grande fontana ancora esistente, è collocato in una posizione indicata nel quadro all'interno del gruppo di alberi centrali e quindi non è visibile. La dicitura "serve per il fontanone", attribuita al secondo sarcofago adibito a fontana, si riferisce forse al sistema di adduzione o scarico delle acque oppure ad una funzione diversa, ad esempio di fontanella per abbeverarsi, al servizio della fontana più grande.

L'inventario del 1682 ed ancora più precisamente quello del 1710 descrivono con una corrispondenza sorprendente, trattandosi di rilievi e sculture, le decorazioni del portale con cancello di accesso alla cordonata posta tra il portale sullo slargo ed il prospetto del Casino ("un basso rilievo di diverse figure e diversi animali, in particolare un leone, murato sopra il cancello di ferro, dalla parte di dentro, verso il giardino, grande"), rilievo visibile ad una osservazione ravvicinata del quadro nel particolare della lunetta sovrastante il cancello. Anche i sette rilievi posti al piano nobile della facciata principale del casino (descritti come otto nel 1682 ma forse comprendenti anche quello sulla facciata laterale raffigurato nel quadro) sono riconoscibili nel quadro ed in particolare quello centrale, descritti nel 1710 come "sette tavole grandi di marmo di bassirilievi istoriate, con diverse figure, eccetto quella di mezzo che vi è un putto con dui festoni e dui cornucopij, tutte murate in detta facciata". Perfino i rastelli e le stelle araldiche Aldobrandini sulle sfere poste sulla loggia (ancora conservate come quelle su tutto il muro di cinta) e sugli arredi fiancheggianti la lunetta già descritta sono perfettamente riconoscibili.

L'inventario del 1811[11], redatto al momento della vendita della villa al Miollis, descrive in modo puntuale la configurazione del giardino anziché la situazione delle sculture. Nella villa sono ricordati alcuni manufatti nuovi, come "due stufe di ananassi", ed una sistemazione di gusto accentuatamente francese: «l'altro piano grande che forma villa è diviso in dieciotto quadri tutti contornati con spagliere di busso ben tosate in buono stato; tre di questi quadri formano un pomaro giovane con piante di frutti di buona qualità. Gl'altri quadri sono portati a fioritura, vi sono sparsi in questi medemi quadri altre piante di frutti ed agrumi. I viali sono tutti ben spianati e puliti, bene aggiustati con saponella». Il dato più interessante riguarda le fontane: «nelli sopradetti quadri vi sono num. 15 fontanelle con suoi zampilli, che gettano acqua. A capo del viale di mezzo vi è un berzò coperto di lavoro, e sotto vi è la fontana principale, nell'ingresso vi sono due cariatidi e in mezzo alla fontana vi è un sarcofago antico istoriato, e sopra vi è un gruppo di scogli con tre statuine di marmo antiche. Alli due lati estremi di questa fontana vi è una spalliera di agrumi in buono stato con la necessaria armatura di colonne, correnti, architravi, tavole e stole per coprirla nell'inverno...». Si tratta quindi del giardino raffigurato nel quadro, con alcune varianti: si ritrovano infatti le 15 fontanelle, che seguono un andamento modulare e quindi sono individuabili anche dietro al gruppo di alberi centrali. Quest'ultimo, però, dove è collocato il fontanone, non risulta nel quadro organizzato con gli arredi descritti nel 1811, in particolare il "berzò" e la spalliera di agrumi, mentre la fontana con gli arredi scultorei relativi è la stessa descritta nel 1710.

Occorre ricordare che nel 1728-33 Gabriele Valvassori[12] aveva condotto un restauro complessivo delle strutture edilizie del giardino, allora interessato – come oggi – da smottamenti e crolli causati dalla difficoltà di far defluire le acque e dalla presenza

[11] Archivio Aldobrandini, tomo I, Fabbricati Palazzo e Villa in Roma, fasc. 28.

[12] C. Benocci, 1992, pp. 77-91, 190-203

di strutture archeologiche sottostanti. Si trattò prevalentemente di interventi di consolidamento ma anche evidentemente di aggiornamento dei caratteri già francesizzanti del giardino, in analogia con le stesse innovazioni conferite agli altri giardini di casa Pamphilj-Aldobrandini. È probabile, però, che le 15 fontanelle e l'impianto generale del giardino siano quelli risalenti al 1682-1710 e raffigurati nel quadro, perché nei conti non compaiono sostanziali opere di impianto come quelle che sarebbero state necessarie per sistemare tutte le fontane.

Un altro elemento di datazione per il quadro è dato dal balcone marmoreo posto davanti alla porta finestra del padiglione: mentre nella stampa di Conrad Meyer del 1670 è raffigurata solo la porta-finestra con un semplice manufatto con grate a protezione dell'affaccio sul portale, il balcone marmoreo compare a partire dalla stampa di Matteo Gregorio De Rossi del 1686.

Il quadro è databile quindi intorno al 1682, datazione cui concorrono tutti i fattori considerati. La lunga e dettagliata analisi dell'opera e l'uso della camera oscura consente di avanzare un'ipotesi sulla sua attribuzione: Gaspare Vanvitelli potrebbe esserne l'autore, visto che nello stesso 1682 e negli anni immediatamente successivi mette a punto proprio l'uso della camera oscura per le sue diverse composizioni romane, con incertezze prospettiche analoghe a quelle riscontrate nel quadro ma con una stessa ricerca della veduta esatta, ottenuta scegliendo un preciso punto rialzato da cui inquadrare l'immagine, come hanno efficacemente dimostrato i recenti studi sul Vanvitelli, che hanno sottolineato le modalità tecniche e l'importanza dell'uso della camera oscura per la costruzione della nuova veduta vanvitelliana[13].

[13] Cfr. F. BENZI, *Idea e metodo nella pittura di Gaspare Vanvitelli "degli Occhiali"*, in *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*, catalogo della mostra, Roma 26 ottobre 2002-2 febbraio 2003, Venezia 28 febbraio –1 giugno 2003, Roma 2002, pp. 21-32.

Sempre dal 1682, inoltre, il Vanvitelli raffigura la vicina piazza di Montecavallo in varie tempere e quadri ad olio, per diversi committenti. In particolare, il motivo del calesse con la figura maschile seduta ed abbigliata elegantemente con il tricorno ed il cavallo fissato con un passo preciso costituisce un motivo che ricorre anche nel quadro del 1682 raffigurante la piazza di Montecavallo conservata presso la Pinacoteca Capitolina, con la variante di due figure anziché una seduta sul calesse[14]; lo stesso calesse, con la copertura sollevata, è raffigurato anche nella veduta della piazza di S. Giovanni in Laterano[15], rappresentando quindi un elemento ricorrente nella produzione dell'artista.

Il motivo del lanzichenecco in divisa che si allontana nel quadro nell'angolo a destra introduce un altro elemento di riflessione: la presenza di questa guardia è da mettere in relazione con il pontefice, che evidentemente in quel periodo soggiornava nel palazzo pontificio del Quirinale, e rappresenta quindi un efficace indicatore di un legame di questa villa con la vicina residenza pontificia. Il carattere severo del giardino, privo di scene di animazione (l'unica presenza umana è l'uomo con tunica e cappello che si affaccia nella seconda apertura a destra del muraglione), tanto care al genere dei "paesi" con animali e scenette di genere, rimanda ad un progetto di raffigurazione aulico e raffinato, in cui assumono un ruolo di protagonisti il giardino in forme geometriche, quasi una prospettiva matematica, e le sculture, traduzione della vocazione antiquaria della città in una dimora signorile.

[14] Cfr. L. LAUREATI, *Gaspar Van Wittel, Veduta della Piazza e del Palazzo di Montecavallo*, in *Il Quirinale. L'immagine del Palazzo dal Cinquecento all'Ottocento*, catalogo della mostra, Roma 6 giugno-8 settembre 2002, Roma 2002, pp. 98-99, 164-165, con bibliografia precedente; per un confronto si veda L. LAUREATI, *8. Veduta della piazza e del palazzo di Montecavallo*, in *Gaspare Vanvitelli.... cit.*, 2002, pp. 88-89.

[15] L. LAUREATI, *22. Veduta di piazza San Giovanni in Laterano*, in *Gaspare Vanvitelli...cit.*, 2002, pp. 116-117.

Questi elementi ne fanno un giardino esemplarmente moderno, lontano dalle facili allusioni alle feste e ad altri svaghi che avevano invece animato lo stesso spazio negli anni precedenti, come l'allestimento nel carnevale del 1669 di un palco per le commedie, su commissione di Olimpia Aldobrandini e del figlio Benedetto.

Questo clima espresso nel dipinto si inserisce pienamente nel pontificato di Innocenzo XI Odescalchi, che, quand'anche avesse riseduto al Quirinale, come fa supporre la guardia svizzera, avrebbe molto apprezzato un simile luogo a breve distanza. Tutto ciò permette di avanzare un'ipotesi sull'ambito culturale in cui è stato commissionato questo quadro: la veduta esatta del giardino non può non rimandare al principale committente della sua trasformazione, proprio quel Benedetto Pamphilj che aveva profondi legami affettivi con quel luogo, risalenti alle attività svolte con la madre, tanto che nel 1728 se ne fa concedere l'uso esclusivo da Camillo Pamphilj *junior*, nonostante che a quel tempo avesse già a disposizione il suo palazzo ad Albano, riccamente arredato, oltre che la residenza romana; sulla villa concentra non poche risorse, come i finanziamenti per il restauro del giardino, sotto la direzione del Valvassori.

Questo personaggio, destinato alla famiglia alla carriera ecclesiastica ma colto ed amante delle arti, del lusso e dei piaceri della vita, era stato visto per questi motivi con sospetto dal papa Odescalchi, che aveva ritardato per molti anni la sua nomina a cardinale: finalmente, nel 1681, Benedetto aveva ottenuto la sospirata porpora cardinalizia e questo quadro potrebbe costituire una testimonianza esplicita dell'adesione del novello cardinale al clima raffinato, colto ma severo caro al pontefice. Purtroppo, però, nei vasti studi che hanno avuto come oggetto la ricostruzione della personalità di Benedetto e della sua quadreria non sono emersi dati né circa la presenza di questo quadro nei suoi inventari né pagamenti da lui fatti al Vanvitelli[16]: seguendo le generiche indicazioni riportate nella biografia del pittore tracciata da Lione Pascoli, si può pensare che il cardinale si sia servito di mercanti d'arte per ordinare il quadro (forse Pellegrino Peri citato dal Pascoli o altri) e che il quadro, una volta realizzato, non sia entrato a far parte delle collezioni del cardinale per qualche motivo (costava troppo oppure non era di soddisfazione del cardinale stesso o altro). Il cardinale possedeva infatti quadri raffiguranti giardini, ma si trattava di soggetti con animali, con prospettive architettoniche, con scenette animate, e quindi di un genere molto diverso dalla veduta vanvitelliana.

Potrebbe essere formulata un'altra ipotesi, che tiene presente il panorama culturale sin qui enunciato: la regina Cristina di Svezia possedeva alcuni quadri del Vanvitelli e negli anni 1681-82 si osservano particolari congiunture che indicano una consonanza culturale tra la regina stessa ed il cardinale Benedetto: nel 1681 viene data alle stampa l'Opera I, dodici "Sonate a tre", di Arcangelo Corelli, pubblicata a Roma da Giovanni Angelo Mutii, dedicata alla regina Cristina; si tratta di «musica strumentale d'assieme per stru-

[16] Lo studio più completo sul cardinale Benedetto è quello di L. MONTALTO, *Un mecenate in Roma barocca. Il cardinale Benedetto Pamphilj (1653-1730)*, Firenze 1955; per le sue collezioni di quadri cfr. A. M. RYBKO, *La quadreria ad Albano del cardinale Benedetto Pamphilj*, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana. Grande pittura del '600 e del '700*, catalogo della mostra, Roma 8 marzo-13 maggio 1990, Roma 1990, II, pp. 275-298; C. AMMANNATO, *L'Inventario del 1725 del cardinale Benedetto Pamphilj*, in *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, a cura di A. G. DE MARCHI, Firenze 1999, pp. 235-250; F. CAPPELLETTI, *Palazzo e collezione fra Seicento e Settecento. Il principe Giovanni Battista e il cardinale Benedetto Pamphilj, ibidem,* pp. 65-79; cfr. anche Archivio Doria Pamphilj, scaff. 4. 16-17; scaff. 86. 33-34; scaff. 1, n. 35, Cardinale Benedetto Pamphilj. Rincontro del Banco 1673-1687; scaff. 1. 23, Entrata e uscita del cardinale Benedetto Pamphilj, 1686-1693

menti ad arco, di impiego cameristico o accademico, esattamente quel tipo di musica che in quegli anni a Roma veniva sì prodotta e largamente consumata ma mai stampata; una svolta ribadita nel 1682 con la pubblicazione [sempre ad opera del Mutii] di un'analoga raccolta di sonate di Carlo Mannelli dedicate questa volta al cardinale Benedetto Pamphilj, anch'egli esordiente con quest'edizione quale dedicatario di un volume di musica strumentale»[17]. Potrebbe essere stata la regina, o direttamente o anch'essa indirettamente tramite mercanti d'arte, ad ordinare l'immagine di questo straordinario giardino collocato in prossimità dell'altra veduta del Vanvitelli a lei appartenuta, prima dell'acquisto nel 1692 da parte di Livio Odescalchi. D'altra parte, in un inventario dell'Archivio Doria Pamphilj la cui datazione e attribuzione è ancora da chiarire[18] si riporta che «217. un quadro alto palmi quattro e mezzo, lungo quattro, con un pranzo con donne et huomini, una che sona il tamburro, et un altro il chitarrino, con cornice intagliata et indorata. Il sottoscritto quadro segnato del numero duecento dicisette fu donato al signor Arcangelo del Violino bolognese per padrone di S.E.P. il dì 6 maggio 1689»; nello stesso inventario è ricordato al n° 211 «un quadro alto palmi quattro e mezzo largo sei e mezzo con paesi con tre figure, uno è un todesco con la libarda et un cane rosso e bianco con cornice tutta dorata».

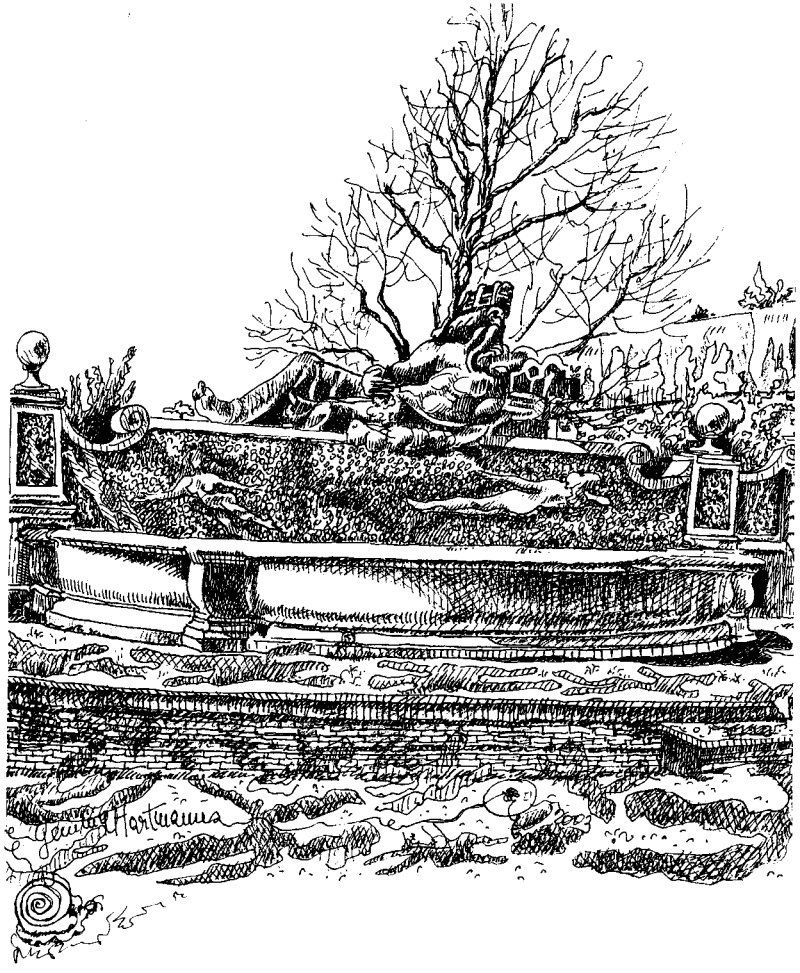
Minore attendibilità presenta una terza ipotesi, che riprende quanto asserito da Ludovica Trezzani per la veduta della Villa Aldobrandini a Frascati, del Vanvitelli[19], che potrebbe essere stata commissionata da viaggiatori stranieri, poiché negli inventari di Giovanni Battista Pamphilj, in quel momento proprietario della villa, non risultano opere con questo soggetto. Se per un visitatore di Frascati una veduta generale della villa, con il nuovo muro di recinzione di Carlo Francesco Bizzaccheri, inserita nel contesto del paese, poteva essere un piacevole ricordo da portare a casa, la veduta del giardino romano, così particolare e legata alla famiglia proprietaria del giardino stesso, poteva riscuotere un successo molto limitato, come d'altra parte anche altre vedute del Vanvitelli, non ripetute. Anche in casa Colonna, comunque, sono ricordate vedute di giardini o ville del Vanvitelli che possono costituire un elemento di confronto con il quadro in esame ma che non sono con esso identificabili, per le misure e la descrizione del soggetto: si vedano ad esempio «n° 470. Un quadro di palmi 6 per traverso rappresentante la veduta d'un paese con una villa= Gaspero Vanvitelli detto degl'occhiali; n° 808. Un quadro di 4 per traverso= Veduta d'una villa con paese= Gaspero Vanvitelli»[20]. Solo il ritrovamento di ulteriore documentazione potrà ricostruire la storia e la fortuna di questo quadro e confermare o meno l'attribuzione di un'opera di grande qualità, come quella in esame, al magnifico pittore della veduta moderna di Roma.

[17] F. Piperno, *Cristina di Svezia e gli esordi di Arcangelo Corelli: attorno all'Opera I (1681)*, in *Cristina di Svezia e la musica*, convegno internazionale, Roma 5-6 dicembre1996, atti dei Convegni Lincei 138, Roma 1998, p. 101.

[18] Archivio Doria Pamphilj, scaff. 4.16.

[19] L. Trezzani, *44. Veduta di Villa Aldobrandini*, in *Gaspare Vanvitelli...cit.*, 2002, pp. 158-159.

[20] *Catalogo dei quadri e pitture esistenti nel palazzo dell'eccellentissima casa Colonna in Roma*, Roma 1783, nn° 470, 808.



Bibliografia Romana
Bibliografie Romane

LAURA BIANCINI E PATRIZIA COSTABILE

Per dimostrare l'utilità e la necessità di iniziative tese a conservare il sapere a maggior gloria della ricerca non occorre certo ogni volta evocare la Biblioteca di Alessandria, o l'opera di Callimaco per spiegare come sia fondamentale organizzare quello stesso sapere in "elenchi", variamente strutturati e più o meno analitici o esaurienti, perché esso sia accessibile a chi studia e indaga.

Se è infatti vero che una bibliografia, compilata secondo criteri ordinati e rigorosi, è frutto di studi specialistici relativamente recenti, è altrettanto vero che non è difficile rintracciare nel corso del tempo, "tentativi di bibliografie", più o meno consapevoli, realizzati nelle forme e nei modi più svariati, che forniscono preziose informazioni "bibliografiche" all'eventuale utente, permettendogli di risparmiare chilometri di strada – spesso ardua nei tortuosi meandri del sapere – per arrivare a mete talvolta raggiungibili solo da accessi secondari o troppo nascosti perché privi di segnalazioni. A questo scopo tutto può essere utile, qualsiasi elenco, per qualsiasi fine esso sia stato redatto, e dovunque esso appaia, in pubblicazione autonoma, posto in appendice ad un opera, su una copertina o su un risvolto di copertina di un libro, in prefazione o in conclusione.

Prendiamo ad esempio gli elenchi di opere esibiti da tipografi o librai[1]: i loro cataloghi che, nel Cinquecento, si presentava-

[1] Nella complessa ed articolata realtà del mondo del libro del Cinque-

no o come fogli volanti «*tabulae*» o come libretti «*libelli*» di più pagine, oltre a reclamizzare la "merce" e a rappresentare una vetrina per l'eventuale cliente, amatore o studioso, si sono rivelati delle vere e proprie "fonti bibliografiche", rappresentando un buon sussidio per la "conoscenza" in genere e non soltanto per la ricostruzione delle vicende riguardanti la storia del libro, del suo commercio e delle varie imprese editoriali.

Tra i «*libelli*» potremmo citare l'*Indice de Libri di Musica Stampati nella Stamperia del Sermartelli di Firenze sino all'anno MDLXXXXII* o la *Lista di Libri Rossi, et Nigri, in Venetia della Stampa della Europa*, stampata intorno al 1600 circa.

Nella prefazione dell'*Index librorum qui in Aldina Officina ab ipso primum Aldo ab anno MCDXCII. ad annum MDXIV...*[2], pubblicato in forma autonoma, l'editore veneziano Aldo Manuzio così si rivolge agli studiosi:

«*Librorum et Graecorum, & Latinorum nomina, quotquot in hunc usque diem edendos curauimus, scire uos uoluimus, ubi etiam quaedam de libri singulis, tamquam eorum argomenta, di-*

cento in Italia sia gli stampatori, ossia coloro che materialmente stampavano i libri, sia i librari, ossia coloro che ne promuovevano la stampa e la vendita, utilizzavano frequentemente questo tipo di divulgazione per invogliare i potenziali acquirenti e spesso, per facilitarne le scelte, indicavano anche il contenuto delle opere.

Per la forma utilizzata, per la diffusione dei loro prodotti e per una puntuale descrizione dei primi cataloghi cfr. M. VENIER, *Immagini e documenti*, in *Il libro italiano del Cinquecento: produzione e commercio. Catalogo della mostra. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, Roma, 1989, p. 36-44.

[2] *Index librorum, qui in Aldina Officina ab ipso primum Aldo ab anno MCDXCII. ad annum MDXIV. Deinde ab eius suocero, Andrea Asulano, ad annum MDXXVIII. Tuma ab Aldi, et simul Asulani filiis, ad annum MDXXXVI. Inde a Paulo, et fratribus, Aldii filiis, ad annum MDLXIII.* [Venezia, dopo il 1563]. Il catalogo è diviso in libri greci e latini ed elenca sommariamente il contenuto delle opere.

cuntur; ut inde, quid unoquoque libro tractetur, facile cognoscatis. Quod ideo factum est, quia, cum unsique ad nos scribatur, quidam libri cura nostra impressi sint, sic satisfaciamus».

Nei cataloghi dei libri[3], in italiano e in latino, che si trovano disponibili in commercio a Venezia nel 1741, presso la bottega del libraio Giambattista Pasquali, la scelta di titoli è abbastanza ampia e copre una vasta gamma di esigenze e di interessi: la panoramica letteraria che ne risulta è estremamente interessante; si spazia infatti da opere come «*L'amore innamorato, di Antonio Minturno*» alle «*Antichità di Roma, del Fulvio, Ven. 1543*», dall'«*Arte di restituire a Roma la navigazione del Tevere, di Cornelio Muyer. Roma 1685, fig.*» alla «*Comunione di Mons. Giovanni Visconti. Macerata, 1685*».

Invece in appendice – come sovente accade – ad un opuscolo di semplice diffusione[4], dedicato e consigliato ai giovani che iniziano la carriera militare, nel 1768 il tipografo-editore Giacomo Beniamino Kross, nato a Danzica ed attivo a Guastalla nella seconda metà del Settecento, inserisce nell'ultima pagina la sua "pubblicità" informando che è attivo anche in un importante centro commerciale librario come Modena. Anche qui l'elenco di libri[5], corredato dai relativi prezzi, anche se presenta un re-

[3] *Catalogo de' libri esistenti appresso Giambatista Pasquali libraro in Venezia, 1741*, [Venezia, 1741]. Si tratta di quattro fascicoli, di cui uno in latino, recanti tutta la medesima intitolazione.

[4] *Istruzione d'un padre al suo figliuolo, ch'entra nel Serviggio militare..., Guastalla MDCCLXVIII Per Giacomo Benj. Kross di Danzica, Regio-Ducal Stampatore.*

[5] *Catalogo De' Libri vendibili in maggior numero appresso Giac. Benj. Kross di Danzica Mercante di Libri in Guastalla e Modena. N. B. Lire 30. fanno lire 22 venete, e bol. 20. fanno lire una.* Le opere segnalate sono 32. Il catalogo è stato oggetto di studio da parte Luigi Balsamo; il saggio *Osservazioni sul catalogo di un «mercante di libri» settecentesco* è stato pubblicato in "La Bibliofilia" 82 (1980), p. 33-50.

pertorio letterario non molto vario, fornisce comunque notizie utili ai cultori di alcune materie, offrendo, oggi, anche spunti di riflessione sul livello sociale dei lettori dell'epoca.

Pur rientrando nello stesso genere divulgativo ma dettato da ben altri intenti ci appare il caso del *Compendio della vita del beato Tommaso di Orvieto...*[6] nel quale il tipografo-editore Sperandio Pompei nella prima delle corpose note di corredo al testo, apposte alla fine del volume, esordisce:

«Nella mancanza di un'esatta storia municipale che Orvieto giustamente reclama, onde rendere sincera testimonianza di affetto e gratitudine alla direttissima Patria, non tralasciammo occasione, quando ce se ne offerse il desto, d'illustrarla co' nostri tipi e colle povere nostre forze: e diamo qui l'elenco di quanto ci riuscì finora poter pubblicare».

Da questa iniziativa scaturisce così una bibliografia – forse "di parte", ma pur sempre interessante ed inattesa – su Orvieto. Appare evidente che qui lo scopo non è solo quello, ormai quasi ovvio, di propagandare la "merce": una sorta di "orgoglio locale" spinge il redattore a mettere in luce la sua città, con il conseguente desiderio di voler documentare settori più o meno ristretti della conoscenza.

A proposito di "orgoglio" e di volontà di documentazione non va dimenticato l'esempio offertoci dalla *Drammaturgia*, opera di Leone Allacci, uscita a Roma nel 1666[7]: essa oltre a configurarsi come un vero e proprio archivio del teatro italiano dalla sua nascita, costituì per il suo autore un tentativo di riaffermazione di identità della cultura italiana.

[6] *Compendio della vita del beato Tommaso di Orvieto detto dal Fico dell'Ordine de' Servi di Maria ...*, Orvieto, 1858.

[7] L. ALLACCI, *Drammaturgia*, Roma, 1666, successivamente ripubblicata come: *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, In Venezia, 1775.

Forse ai suoi tempi l'opera di Allacci non sarà stata un *best-seller*, forse neanche tra gli addetti ai lavori ai quali apparentemente dovrebbe essere diretta, ma i teatranti, si sa, sono una categoria sempre vissuta ai margini del consorzio umano, (tanto da doverci giacere anche dopo la morte) e hanno sempre avuto poco tempo per l'erudizione, ma tanta necessità di guadagnare il pane quotidiano.

Lo scopo di quest'opera, che peraltro si configura come una vera bibliografia teatrale, era in realtà un altro: in un momento in cui nel resto dell'Europa gli stati nazionali, ormai consolidati, recepivano l'imprescindibilità dell' istituzione di un teatro a gestione pubblica come manifestazione della civiltà e della cultura del paese, l'Italia si trovava assolutamente spiazzata mancando ad essa i presupposti politici per esprimersi come nazione: a Leone Allacci, non restava altro che rivendicare l'unità ideale della cultura e della lingua italiana redigendo la sua *Drammaturgia*, vero e proprio monumento alla produzione teatrale del nostro paese.

Dopo di lui, di conseguenza, Scipione Maffei si sentì in dovere di compilare il *Teatro italiano, scelta di tragedie per uso della scena*[8], anch'egli con lo scopo di definire un repertorio classico italiano tanto che Ludovico Antonio Muratori nella *Dissertazione XXIX* delle sue *Antiquitates*[9], intervenendo nelle polemiche settecentesche sulla superiorità del teatro francese, evidenziava il contributo non indifferente degli autori drammatici italiani.

Qualunque sia stato in ogni caso il fine ultimo di Leone Allacci, la *Drammaturgia*, compilata con criteri scientifici e dotata di indici, è uno strumento di studio ancora oggi insuperato, almeno

[8] S. MAFFEI, *Teatro italiano, scelta di tragedie per uso della scena*, Venezia, 1723.

[9] Cfr. L. A. MURATORI, *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, Mediolani, 1738-1742.

nel suo campo, anche se non c'è dubbio che proprio la sua estrema specializzazione, la scelta cioè di documentare esclusivamente il teatro recitato, ha senz'altro facilitato l'impresa dell'autore.

Quando però l'oggetto di una bibliografia è Roma, il discorso diventa un po' particolare: Roma è una città che da sempre ha suscitato grandi amori, interessi artistici, storici e scientifici, o anche fanatismi più o meno esagerati, e pertanto se da una parte la richiesta di sapere non è mai mancata, dall'altra l'offerta si è sempre prodigata in mille modi per fornire elenchi, compilazioni, –le più variate–, al fine di descrivere, celebrare, illustrare o dimostrare la grandezza e lo splendore di questa città.

E così si va dalle brevi seppure esaurienti compilazioni di elenchi di "cose notevoli" da vedere nell'Alma Città per i fortunati che potevano raggiungerla e percorrere le sue strade, fino a quelle opere attraverso le quali quelle cose meravigliose potevano essere conosciute o vissute come diremmo oggi "virtualmente": è indispensabile quindi dover disporre di strumenti che ne facciano conoscere l'esistenza. Purtroppo, nel corso del tempo, nel bene o nel male, le opere che vantano le bellezze di Roma, sono così rapidamente cresciute da rendere difficile il compito di documentarle in maniera adeguata; basta un rapido esame di quelle pubblicazioni che, ormai in epoca in cui la bibliografia è una scienza consolidata, hanno tentato, in vario modo e con gli intenti più diversi, l'impresa, per rendersi conto che, salvo rare eccezioni, i risultati ottenuti sono parziali o inadeguati rispetto allo scopo che si proponevano di raggiungere.

Non sono mancati e non mancano tuttora a Roma cataloghi di vendita di libri[10], opere che hanno goduto sempre di non poca fortuna, data soprattutto la non indifferente disponibilità del mercato; in realtà la prima vera bibliografia su Roma, di carattere generale, seppure incompleta, è quella curata da Francesco Cerroti, e risale al 1893[11], alla quale segue nel 1900 la pubblicazione del catalogo della Biblioteca dell'Istituto Archeologico Germanico di Roma[12].

Tra il 1906 ed il 1939 vedono la luce una *Bibliografia Generale di Roma*[13], ambizioso progetto di Emilio Calvi, il *Bollettino bibliografico delle pubblicazioni italiane e straniere edite su Roma* ed il *Bollettino sistematico di Bibliografia Romana*[14].

Nel 1946 Ceccarius pubblica, sulla "Strenna dei Romanisti", *Largo dei Librari (Bibliografia Romana tra due Natali di Roma)*[15],

[10] *Catalogo di una copiosa e ricca libreria composta esclusivamente di opere relative a Roma,* Roma, 1878. Si tratta del catalogo delle opere vendute all'asta, tenutasi nella libreria dell'editore, nei giorni 14-16 e 18-21 febbraio 1878.

Choix de livres anciens rares et curieux en vente à la librairie ancienne Leo S. Olschki, Florence Via XX Settembre, 48. Florence, 1936. Ancora oggi ovviamente le librerie siano esse specializzate su Roma o abbiano particolari settori dedicati alla città eterna compilano con una certa cura i cataloghi rispettivi.

[11] F. CERROTI, *Bibliografia di Roma medievale e moderna,* Roma, 1893. Opera postuma e che si ferma al primo volume dedicato alla storia ecclesiastico-civile.

[12] A. MAU, *Katalog der Bibliothek des Kaiserlich deutschen archeologische Instituts in Rom,* Roma, 1900.

[13] E. CALVI, *Bibliografia Generale di Roma*, Roma, 1906-1912, 3 v. L'opera è organizzata per classi con indici per autori, editori, traduttori, materie e soggetti.

[14] E. CALVI, *Bollettino bibliografico delle pubblicazioni italiane e straniere edite su Roma,* Roma, 1910-1914. Organizzata per classi, ha indici per autori e soggetti. Viene poi ripresa dal *Bollettino sistematico di Bibliografia Romana*, a cura di G. Galassi-Paluzzi. Roma, 1939. Divisa per classi, reca l'indice dei nomi, delle riviste e dei collaboratori.

[15] *Largo dei Librari (Bibliografia Romana tra due Natali di Roma) 1945-1946*, a cura di Ceccarius [G. Ceccarelli], "Strenna dei Romanisti", 1946, p. 268-296; *!946-1947*, ivi, 1941, p. 1-79 (appendice); *1947-1948*, ivi, 1948, p. 1-97 (appendice).

inizio di una bibliografia corrente, aggiornata annualmente e che continuerà fino al 1957. In forma di estratto, la pubblicazione, invece, compare con un titolo diverso, *Saggio di Bibliografia Romana*[16], e l'autore così spiega la scelta:

«Marino Parenti, l'insigne bibliofilo, esprimendomi l'anno scorso il suo consenso alla pubblicazione in estratto della "Bibliografia romana", *mi domandava perché, l'avessi intitolata* "Saggio". *Gli risposi che con codesta parola intendevo garantirmi dall'eventualità di possibili omissioni, data la vastità del tema. Tale preoccupazione ho anche quest'anno, specialmente per quel che riguarda le pubblicazioni straniere attinenti a Roma e delle quali ho cercato di raccogliere elementi dal 1940 ad oggi. Ho in proposito sfogliato la* "Bibliographie de France", *molti cataloghi americani ed inglesi; ho domandato notizie agli illustri direttori degli Istituti stranieri storici ed artistici di Roma, da tutti ho ricevuto pronta e cortese adesione. Ho schedato quanto poteva interessarmi su Roma e cose romane alla Mostra del libro francese e a palazzo Venezia e a quella ordinata a palazzo Antici Mattei dalla "American Library Association". Ma certamente molte pubblicazioni possono essermi sfuggite*[17]».

Nel 1948 Ceccarius annuncia, inoltre, una curiosa novità:

«Mio figlio, infine, appassionato di quella nuova arte che è il cinema, ha aggiunto una "Filmografia"[18] – così ha voluto chiamarla – nella quale ha compreso i film a soggetto girati su sfondo romano ed i documentari su Roma apparsi sugli schermi nel 1947 e nei primi mesi del 1948[19]».

[16] CECCARIUS [G. CECCARELLI], *Saggio di Bibliografia Romana*, poi *Bibliografia Romana*, Roma, 1946-1957.

[17] *Largo dei Librari...*, cit., 1947, p. 1 (appendice).

[18] L. CECCARELLI, *Filmografia Romana*, in *Largo dei Librari* cit., 1948, p. 97. Sarà pubblicata fino al 1960; dal 1952 in collaborazione con Mario Verdone.

[19] *Largo dei Librari...*, cit., 1948, p. 2.

Un tentativo di proseguire l'opera di Ceccarius è quello della *Bibliografia Romana 1989-1990*[20], redatta da alcuni romanisti del Caffé Greco che guardavano *«con nostalgia a quella "Bibliografia Romana", a quella fatica, fra le tante, del nostro Ceccarius e da lui abbandonata così a malincuore...»*.

Ampio è anche l'arco di tempo – dal 1870 al 1970 – che si propongono di documentare Claudio Cascianelli e Giovanni Sicari nella *Bibliografia della città di Roma*, anche se la loro indagine è dichiaratamente limitata ad un ambito storico-artistico[21].

Ultima, se si vuole seguire un criterio cronologico, è *Roma bibliografica* a cura di Emilio Piccioni. Articolata in due volumi, copre il periodo che va dal 1959 al 1994, è divisa per argomento ed esclude lo spoglio di periodici e quotidiani[22].

Lo Stato Pontificio, la Repubblica Romana del 1789 e Trilussa hanno, invece, costituito oggetto di specifiche bibliografie[23], come pure la stampa periodica[24].

[20] *Bibliografia Romana 1989-1990*, a cura di M. Barberito, A. Martini, M. T. Russo, G. Scano, Roma, 1991.

[21] C. CASCIANELLI – G. SICARI, *Bibliografia della città di Roma (1870-1970)*, Roma, 1971. Bibliografia non esaustiva, con indice degli autori e dei soggetti. Fornisce, inoltre, una «una quantificazione monetaria, risultante del prezzo medio dei listini antiquari».

[22] *Roma bibliografica*, a cura di E. Piccioni, Roma, 1989-1995, 2 v.

[23] L. RANGHIASCI, *Bibliografia delle città e dei luoghi dello Stato Pontificio*, Roma, 1792. Ordinata per luoghi è corredata da ricchi indici per nomi e materia; V. E. GIUNTELLA, *Bibliografia della Repubblica Romana del 1798-1799*, Roma, 1957; un inserto di bibliografia trilussiana (dal 1871 al 1971), pubblicato in occasione del centenario della nascita, si ritrova nella bibliografia *Libri su Roma. Catalogo di libri italiani recenti su soggetto romano*, a cura di A. Ravaglioli e G. L. Masetti - Zannini, Roma, 1973.

[24] A. DRESLER, *Uber die Anfange der Römischen Zeitungspesse*, München 1933; O. MAJOLO MOLINARI, *La stampa periodica Romana dell'Ottocento*, Roma, 1963, 2 v.; F. MALGARI, *La stampa cattolica a Roma dal 1870 al 1915*, Brescia, 1965; T. BULGARELLI, *Gli avvisi a stampa in Roma*

Non vanno inoltre dimenticate, in questa sede, le guide di Roma: degna di attenzione è l'opera di Oskar Pollak e Ludwig Schudt, *Le guide di Roma*[25], oggi aggiornata e arricchita da Sergio Rossetti, nell'ambito di un vasto progetto di bibliografia dei libri riguardanti Roma dall'invenzione della stampa al 1899[26].

Infine è interessante ricordare il volume dedicato a Roma, curato da Chris Michaelides[27], pubblicato nella collana *World bibliographical series*, principalmente diretta ai lettori anglofoni. La breve introduzione dichiara:

«Each volume seks to achieve, by use of careful selectivity and critical assessment of the literature, an expression of the country and an appreciation of its nature and national aspirations, to guide the reader towords an understanding of its importance.

The keynote of the series is to provide, in uniform format, an interpretation of each country that will express its culture, its place in the world, and the qualities and background that make it unique[28]».

Risulta evidente a questo punto come l'esigenza di documentare in modo esaustivo quanto si pubblica su Roma sia fondamentale, soprattutto ai giorni nostri in cui le pubblicazioni abbondano e non solo su supporto cartaceo.

nel Cinquecento, Roma, 1967; L. MAGNANTI, *Catalogo dei quotidiani romani dell'Emeroteca dell'Archivio Storico capitolino*, Roma, 1993; O. Majolo Molinari, *La stampa periodica Romana dal 1900 al 1926*, Roma, 1977, 2 v.

[25] O. POLLAK – L. SCHUDT, *Le guide di Roma*, Wien-Augsburg, 1930

[26] S. ROSSETTI, *Rome. A bibliography from the invention of printing trhough 1899*. Firenze, 2000-2001, 2v. Il primo volume è interamente ed esclusivamente dedicato alle guide di Roma. È in corso di pubblicazione il terzo ed ultimo volume.

[27] C. MICHAELIDES, *Rome*, Oxford, 2000.

[28] Ivi, p. V.

È per questo che, fin dal 1996, è stato avviato dal Centro per lo studio di Roma (CROMA) dell'Università degli Studi Roma Tre, su iniziativa del Prof. Carlo Maria Travaglini, un progetto per una bibliografia romana in collaborazione con numerose istituzioni culturali della città: l'Archivio Storico Capitolino, la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, la Biblioteca dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, la Biblioteca Provinciale della Provincia di Roma, la Biblioteca di Storia moderna e contemporanea, la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, l'Istituto centrale per il catalogo unico delle biblioteche italiane; all'iniziativa hanno successivamente aderito l'Istituto storico per il Medio Evo e la Fondazione Besso che, inoltre, generosamente ha messo a disposizione i suoi spazi come sede dei lavori della redazione[29].

L'intento è stato dunque quello di offrire informazioni bibliografiche – desunte dai cataloghi delle biblioteche partecipanti al progetto e dallo spoglio delle principali banche dati[30] – quanto più possibile aggiornate, nell'ambito di un arco cronologico che va dal Medioevo ad oggi. Sono state tralasciate la storia di Roma antica e l'archeologia, in quanto discipline non prive di corredi bibliografici adeguati, e sono stati posti anche confini geografici, dal momento che l'attenzione è rivolta esclusivamente all'area urbana della città.

Tutti i dati, relativi agli anni 1994-1998, sono stati, in un primo momento, ordinati secondo una suddivisione per classi, con

[29] Alla redazione partecipano, attualmente, Anna Maria Amadio, Anna Maria Velli, Laura Biancini, Rita Carrarini, Patrizia Costabile, Maria Pia Critelli, Carla di Loreto, Vincenzo Frustaci, Ludovica Mazzola, Flaminia Pizzino, Maria Antonietta Romano, Alessandra Scaccia, Sonia Silvestri, Silvia Simonelli. Per questo lavoro, inoltre, il CROMA ha messo e mette a disposizione i propri borsisti.

[30] È stato effettuato anche lo spoglio di periodici specializzati con esclusione, però dei quotidiani.

indici onomastici, e sono consultabili sui fascicoli "ROMA. Ricerca e informazione", usciti dal 1997 al 1999[31].

Nel 2003 vedrà la luce la pubblicazione che raccoglie ben dieci anni di bibliografia romana dal 1989 al 1998, corredata anche da indici per soggetto. Successivamente la Bibliografia, realizzando, così, il "sogno" al quale Ceccarius aveva dovuto rinunciare con immenso dispiacere, riprenderà ad uscire periodicamente: l'obiettivo, una volta resi fruibili i dati relativi al triennio 1999-2002, è quello di offrire una pubblicazione con cadenza annuale.

Non vi è dubbio, infatti, che un tale "strumento" è utile solo se "aggiornato", ma soprattutto ...l'importante è che una bibliografia, qualunque sia l'impostazione e indipendentemente dai risultati finali, fornisca informazioni veritiere, cioè che chi provvede alla sua redazione vagli la credibilità delle fonti, perché non debbano, poi, verificarsi disillusioni e inganni troppo gravi.

Non vorremmo che si creassero situazioni incresciose: trovarsi, ad esempio, di fronte a notizie fuorvianti come nel caso di quelle guide che vantano suggerimenti miracolosi per visitare senza fatica Roma e Napoli[32], e che hanno indotto più di un viaggiatore e più di un bibliotecario ad interminabili e frustranti ricerche, ma per fortuna... si tratta di leggende metropolitane!

[31] "ROMA. Ricerca e informazione", 1997, f. 1-2, 8-12;1998, f. 5-6, 9-10, 11-12; 1999, f. 6-10.

[32] A. DUMAS, *Impressions de voyage – Le corricolo*. Paris, 1880, p. 19-20.

A questo punto delle sue memorie di viaggio, Dumas accenna al fatto che gli sia stata offerta in vendita una guida per visitare Napoli nella calura estiva evitando l'inclemenza del sole a qualsiasi ora del giorno. Una guida simile si dice esista anche per visitare Roma. Lo scrittore francese non descrive particolari vantaggi derivati dall'acquisto di tale opera, nello stesso tempo mai a Roma risulta che qualcuno abbia goduto dei benefici di una analoga guida.

Gli avventurosi amori della duchessa di Ceri

MARIA TERESA BONADONNA RUSSO

Tra le clienti di rango delle avvelenatrici processate nel 1659 e già note ai lettori della Strenna, figura anche la Duchessa di Ceri. All'epoca del processo, Maria Anna Caterina Aldobrandini aveva 29 anni, come risulta dalla sua fede di battesimo che la dice nata il 22 febbraio 1630 dal breve matrimonio che il 29 marzo 1628 aveva unito Pietro Aldobrandini duca di Carpineto e Generale delle armate pontificie con Carlotta Savelli, e che la morte sciolse il 28 agosto 1630[1].

Oltre che ricca delle sostanze accentrate dalla nonna Aldobrandini sul suo secondogenito Pietro, unica speranza di far sopravvivere il nome della casata, Maria Aldobrandini era anche molto bella, secondo i canoni consacrati della bellezza femminile, che pare aver sempre privilegiate le bionde, soprattutto se dotate di lucenti occhi neri, ed era esperta nella danza e nel canto[2]. Gli avvenimenti dimostreranno che possedeva anche una volontà di ferro, intelligenza ed energia sufficienti ad affrontare un destino che fin dalla nascita non le si era dimostrato benigno, to-

[1] Cfr. R. LEFEVRE, *Ricerche e documenti sull'Archivio Savelli*, Roma 1992, p.168, nn. 523, 527 e ID. – *Il patrimonio romano degli Aldobrandini*, in: "Arch. della Soc. Romana di storia Patria" LXXXII (1959), p. 19.

[2] Così la descrive, *"se bene è leggermente tocca dal vaiolo"*, una rassegna di dame romane cit. da A. ADEMOLLO, *I misteri dell'acqua tofana*, Roma 1881, p. 29.

gliendole il padre e in un certo senso anche la madre, divenuta, dopo tre anni di vedovanza, la moglie d'un nobile calabrese, Scipione Spinelli principe di Cariati[3] e poi legandola, si e no ventenne, al non più giovanissimo Francesco Cesi, duca di Ceri, un militare già comandante delle truppe pontificie in quel di Perugia al tempo della guerra barberiniana contro il Granducato di Toscana. Presumibilmente il matrimonio dovette infatti celebrarsi intorno agli anni '50 del secolo, perché la prima moglie del duca, Giulia Pico della Mirandola, l'aveva lasciato solo nel 1647; e nella scelta della sposa aveva certo influito la sua giovane età dalla quale egli poteva sperare quella discendenza che donna Giulia non era riuscita a procurargli, e che appariva invece indispensabile per evitare l'estinzione della famiglia, come riferisce il sempre informatissimo Amayden[4].

Matrimonio malissimo assortito, dunque, e che si trascinava *"con discordia e disgusto per la debole complessione del marito":* sicché, quando Francesco Cesi morì quasi improvvisamente, il 30 giugno 1657 *"in quattro giorni di malattia per febbre maligna"*, a Roma si parlò subito di veleno, non tanto a causa della rapidità e segretezza delle esequie[5], giustificate dal perdurare della peste, quanto perché proprio in quel tempo era comparso nella vita di Maria l'uomo destinato a restarle accanto per tutta la vita.

Si chiamava Francesco Maria Santinelli, ed era il ventottenne rampollo di una famiglia di piccola nobiltà pesarese[6], all'erta per cogliere l'occasione favorevole a migliorare le sue modeste fortune: e certo nessuna gli poté apparire più ghiotta della presenza della Regina di Svezia nella sua città, tappa obbligata del viaggio verso Roma, il 13 dicembre 1655. La conquistò subito con la sua abilità di ballerino di gagliarda e ciaccona, con la sua agilità di giostratore e con l'ingegnosità dei suoi versi, quelli *"la maggior parte in lode di Sua Maestà"*, presentatile la sera stessa del suo arrivo dal card. Luigi Omodei, Legato di Urbino, e gli altri *"delle rappresentazioni accademiche e sceniche"*, fra cui particolarmente apprezzati i *Preparamenti festivi di Parnaso*[7], due atti scritti in venticinque giorni su commissione dello stesso card. Omodei. Dopo averla intrattenuta in questo modo a Pesa-

[3] L'atto di procura per questo matrimonio, datato 30 agosto 1633, in R. LEFEVRE, *Ricerche*. cit., p. 172, n. 542.

[4] Cfr. TH. AMAYDEN, *Storia delle famiglie romane con note e aggiunte di* C. A. BERTINI, vol. I, Roma, s.d. (rist. anast. Roma, 1987) p. 306. La speranza non si avverò, e quel ramo della famiglia si estinse con lui, nonostante l'esistenza d'un figlio naturale, Paolo Emilio, evidentemente non riconosciuto, perché il nome non compare nelle genealogie dei Cesi, cfr. E. MARTINORI, *I Cesi*... Roma 1931, p. 42.

[5] L'avviso relativo alla sua morte, edito da A. ADEMOLLO, *cit.* p. 61, registra le sue esequie celebrate "con molta pompa funebre" nella chiesa della Minerva, dove suo padre aveva eretto al principio del secolo un altare (non una cappella come si legge in E. MARTINORI *cit.*, p.41) dedicato a S. Giacinto cfr. M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma... a cura di* C. CECCHELLI, vol. I, p. 598 e dove in fatti andò a vederlo anche una delle imputate, che abitava da quelle parti, cfr. ARCH. ST. ROMA, *Trib. Crimin. del Governatore,* vol. 530, f. 84v; ma non è certo che vi sia stato anche sepolto, perché nessuna iscrizione ne indica il deposito, di cui peraltro non esiste traccia in alcuna altra chiesa di Roma.

[6] Giuseppe Gualdo Priorato, arruolato anche lui nella corte di Cristina, cfr. P. DE LUZ, *Christine de Suède*, Paris, 1951, p. 248, lo definisce *"cavaglier... cospicuo per antica nobiltà"*, cfr. G. GUALDO PRIORATO, *Historia della sacra Real maestà di Cristina Alessandra, Regina di Svetia*, Roma, 1656, p. 176; ma in realtà l'infeudazione del castello di Metola (Massa Trabaria) al suo antenato Pier Antonio Santinelli risaliva soltanto a circa un secolo prima, cfr. G. MORONI, *Diz...* vol. LXXXII, p. 132.

[7] Si trattava di un testo satirico che incontrò anche un certo successo, se l'anno successivo l'Autore decise di pubblicarlo a Roma presso la tipografia della Rev. Camera Apostolica, riveduto e ampliato con l'aggiunta d'un terzo atto, cfr. T. MATTIOLI, *I "preparamenti festivi di Parnaso" di F. M. Santinelli* in *Studi per Eliana Cardone*, Urbino 1988, pp. 77-100.

ro in una serata memorabile protrattasi fin dopo la mezzanotte, al termine di una cena in cui l'aveva servita come scalco "ad uso di Germania", continuò ad assediarla anche nella tappa successiva di Senigallia con una *"commedietta ridicola posta in ordine in una sola notte"* in collaborazione col fratello Ludovico; sicché alla fine Cristina, soggiogata da tanta bravura, *"lo fece ricercare al suo servitio da mons. Olstenio"* e ne fece il suo cameriere maggiore con un trattamento di 1000 scudi l'anno[8].

Allo stesso modo e senza troppo sforzo conquistò anche Maria Aldobrandini, che almeno al principio dovette apparirgli un'appetibile preda, per via del nome che portava e della dote di 100.000 scudi che le apparteneva[9], ma di cui ben presto s'innamorò sul serio e per sempre: *«T'amai quando il tuo giorno fu lucente/ e t'amerò fino all'occaso ancora»* poteva dichiarare, orgoglioso e un po' patetico, in uno dei suoi ultimi sonetti dedicati a Filli-Maria. Doveva averla conosciuta in una delle feste offerte a gara a Cristina dalla nobiltà romana in quel brillante inverno 1656-1657, ad esempio la *"collazione regia di canditi e confetture"* organizzata dal principe Panfili nella sua vigna di Belrespiro il 15 febbraio 1657, dove proprio il duca di Ceri *"le diede la salvietta"*; oppure nelle accademie settimanali a Palazzo Farnese, dove il bel cavaliere si esibiva sia come espositore del "problema" della serata, sia

[8] Su tutte queste iniziative di Francesco Santinelli cfr. G. GUALDO PRIORATO, *cit.* pp. 176-181. Collaborava e si esibiva con lui il fratello Ludovico che insieme a lui si sistemò alla corte di Cristina come capitano della sua guardia italiana, la servì come sicario nella vicenda Monaldeschi e poi scomparve, come si sussurrò, a Roma nel 1659 di morte violenta anche lui, cfr. G. CLARETTA, *La regina Cristina di Svezia in Italia*, Torino, 1892, p. 115 e P. DE LUTZ, *cit.* p. 249.

[9] Del resto nessuno a Roma credeva che avrebbe mantenuto lo stato vedovile. Il marito le aveva lasciato anche qualcosa dei suoi beni *"se ella non si mariterà, cosa poco verosimile per esser giovane bella e con dote sopra ai 100000 scudi"*, si legge nell'avviso del 30 giugno 1657, *cit.*

come figurante nelle coreografie di sua invenzione che seguivano la dissertazione accademica, comparendo per esempio fra *"le quattro stelle che batterono un canario con molta leggiadria"* alla fine della tornata del 7 febbraio di quell'anno[10].

La duchessa cedette dopo la resistenza minima necessaria per salvare le apparenze, letteralmente sommersa dai versi che lo spasimante le inviava a getto continuo, a puntuale commento delle fasi di questa schermaglia: l'amore di lui, la sua disperazione per l'iniziale rifiuto di lei, e la capitolazione finale. Il tutto sotto l'occhio benevolo di Cristina, che per il Santinelli stravedeva, tanto da far credere, a torto, di averne fatto il suo amante[11], e che comunque brigò a lungo, sempre invano, per costituirgli una posizione, magari in Francia, se Mazzarino gli avesse concesso un ducato, o come comandante di un reggimento, che le costò più di 3000 scudi, per combattere i Turchi agli ordini della Serenissima, in una nuova crociata di cui sognava di farsi l'ispiratrice[12].

Attraverso Santinelli questa fase degli amori di Maria s'intreccia con le vicende di Cristina di Svezia e della sua corte, affollata di personaggi spesso equivoci che alimentavano i suoi sogni di grandezza e di potere per scopi personali non sempre confessabili, e intanto approfittavano del suo *"animo vasto e profuso"* per dirla col Pallavicini, ribelle a ogni regola e insof-

[10] Cfr. G. GUALDO PRIORATO, *cit.* pp. 284-285, 292. Il canario era una sorta di ballo in coppia in cui i due Santinelli erano particolarmente abili, come si deduce dall'analogo successo ottenuto nei giorni dei festeggiamenti pesaresi, *ibid.* p. 176.

[11] L'amante in carica era, notoriamente, il mondanissimo card. Decio Azzolini (*«Elle eut, sans ce grand homme / passé de tristes nuits»*, insinuava, maligno, Pierre Philippe de Coulanges) che l'amico mons. Lascaris avrebbe subito avvertito, al primo sospetto di tradimento, cfr. DE BILDT, *Christine de Suède et le Card. Azzolini*, Paris, 1899, p. 69 .

[12] *Ibid.* pp.81, 91 e G. CLARETTA, *cit.*, p. 129.

ferente d'ogni freno. Erano gli anni in cui la Francia soffiava sul fuoco dello scontento napoletano per il soffocante dominio spagnolo, per eliminarlo ed insediarsi al suo posto: e Cristina entrò nel giuoco, credette alle promesse di Mazzarino di fare di lei la nuova Regina di Napoli, mandò in veste di suoi agenti Santinelli e Monaldeschi a Torino, a Modena e perfino a Londra, e intanto si circondò di fuorusciti napoletani e incaricò l'altro Santinelli, Ludovico, di preparare le divise, tutte viola, per la sua entrata solenne nel nuovo Regno. In questo clima maturò l'assassinio del conte Gian Rinaldo Monaldeschi, rivale del Santinelli non tanto in amore, quanto per ragioni di rango, e perciò vittima di un intrigo che lo fece apparire (ma forse lo era veramente) traditore della fiducia della sovrana: e di abbatterlo a colpi di spada si incaricò Ludovico Santinelli. Era il 10 novembre 1657[13].

La notizia, e insieme l'assicurazione della piena fiducia di Cristina nella sua lealtà, raggiunse l'altro Santinelli a Roma, dove si trovava da maggio, con l'incarico di allestire il Palazzo Farnese per il prossimo arrivo della sua padrona[14], che invece improvvisamente decise di passare in Francia per sollecitare

[13] I particolari di questo massacro sono contenuti in una relazione molto diffusa, ma di cui non si conosce l'originale, compilata da un p. Lebel, "Mathurin", chiamato ad assistere il moribondo. Le lettere che avrebbero dovuto perdere Santinelli contribuirono invece a perdere il suo rivale, del cui tradimento con la Spagna Cristina sarebbe stata informata per altra via, ma rimane oscuro l'argomento delle denuncia che contenevano: furto, rivelazione della tresca col card. Azzolini o, più probabilmente, dei progetti di conquista del Regno di Napoli. Su tutta la questione cfr. DE BILDT, *cit.* p. 77, DE LUTZ, *cit.* p. 252 e E. MASI, *Saggi di storia e di critica*, Bologna 1906, p. 239, nonché la *Succinta relatione della causa per la quale la Regina di Svetia ha fatto ammazzare il march. Monaldeschi*, in B.A.V., Barb. Lat. 5321, ff. 1-5.

[14] Arrivò a Roma, proveniente da Pesaro, il 19 maggio 1657, cfr. l'avviso pubblicato da A. ADEMOLLO, *cit.* p. 60.

l'impresa di Napoli e ricomparve a Roma soltanto nel maggio dell'anno successivo, sistemandosi nel palazzo di Montecavallo, ora Rospigliosi, cedutole da Mazzarino pur di allontanarla da Parigi con l'incarico di una, non si sa fino a che punto reale, missione presso il Papa.

A voler credere ai contemporanei, tutti concordemente ostili al Santinelli, che in fondo appariva come un intruso nel mondo esclusivo dell'alta aristocrazia e della grande politica, egli non corrispose con altrettanta lealtà alla fiducia di Cristina. Gran parte dei 6000 scudi affidatigli nel 1657 per l'allestimento del Palazzo Farnese e per il riscatto dei certi diamanti depositati presso il marchese di Palombara, sarebbero finiti nelle sue tasche, oltre quelli ricavati dalla vendita dell'argenteria e degli arredi della padrona, alienati tranquillamente a proprio beneficio confidando nel disordine della sua amministrazione e nell'estrema risorsa di far ricadere su altri la responsabilità degli ammanchi; e la stessa fine avrebbe fatto, l'anno successivo, il ricavato della vendita di altri oggetti preziosi, compreso il manto reale ricamato d'oro e foderato di ermellino e gli ornamenti della carrozza berniniana donatale dal papa, e perfino le famose divise preparate al tempo del sogno napoletano, per un valore complessivo di circa 3000 scudi, parte ceduti a Salomon Tedeschi ebreo per 1752 scudi e parte ricomprati dalla duchessa di Ceri che molto abilmente *"somministrava moneta al marchese per il mantenimento della corte di Sua Maestà"* per garantirsene l'appoggio, e le aveva persino promesso *"di accostarsi anch'ella in uffizio di prima dama"*[15]. Secondo mons. Gaspare Lascaris, che dalla Legazione di Urbino informava regolarmente l'amico Azzolini sul-

[15] Su queste malversazioni del Santinelli cfr. DE BILDT, *cit.*, pp. 74, 86; sul sostegno, non soltanto economico, offerto dalla Aldobrandini, cfr. G. CLARETTA, *cit.*, e S. PALLAVICINO, *Della vita di Alessandro VII...*, t. I, Prato, 1839, p. 235.

le mosse del rivale, Santinelli era un millantatore, una canaglia e un mentitore infame, come ad esempio a proposito dei famosi diamanti rimasti, secondo la sua abile versione, nelle mani del depositario perché il denaro per riscattarli gli era stato chiesto segretamente in prestito dal card. Azzolini, cui non conveniva chiedere spiegazioni[16].

Così quando si cominciò a parlare di veleno per la morte del duca di Ceri, si fece subito e soltanto il nome del Santinelli, di cui erano note non soltanto la relazione, ma anche le intenzioni matrimoniali nei confronti della duchessa, vagheggiata da molti e forse perfino da un Chigi per via dei centomila scudi di dote; ma se la confutazione totale o parziale delle altre accuse può presentare delle difficoltà, in questo caso si tratta, senz'ombra di dubbio, di una vera e propria calunnia, perché dagli atti processuali risulta che gli uomini erano rigorosamente esclusi dal sodalizio tutto femminile formatosi per la preparazione e lo smercio dell'*"acqua per far morire"*, nella convinzione che proprio in questa riservatezza estrema si fondasse la garanzia della propria impunità. D'altronde nelle deposizioni delle imputate compare soltanto il nome della Duchessa, e compare spesso e con dovizia di particolari: anzi sembrerebbe perfino che i suoi primi contatti con la più esperta fra loro siano anteriori alla sua conoscenza col Santinelli e si siano avviati, per colmo di raffinatezza o di ingenuità, sotto gli occhi stessi del Duca, persuaso che la presenza della fattucchiera nel palazzo di piazza di Trevi fosse determinata dal lodevole desiderio *"di fare figlioli"* nutrito dalla consorte[17].

[16] Cfr. DE BILDT, *cit.* pp. 69, 88 e G. CLARETTA, *cit.* p. 135. s.

[17] Nella sua deposizione dell'8 febbraio 1659 un'imputata raccontò di una visita di una sua complice al palazzo di piazza di Trevi compiuta al tempo in cui viveva ancora il proprio marito, morto da circa quattro anni e cioè nel 1655, cfr. *Trib. criminale del Governatore, vol. 530 cit.*, cit. ff. 31v, 57v.

Del resto per conoscere la verità basta leggere i verbali degli interrogatori di un paio di queste donne, perfettamente al corrente delle intenzioni della loro cliente, *"che era innamorata... e voleva levar di torno il marito"* e che aveva usato come intermediario il proprio maestro di casa[18] e una sua cameriera *"una donna né giovane né vecchia"*, indicata come "la Matrona", che ritirò per conto della padrona una fiala *"lunga mezzo dito e grossa quanto il dito grosso della mano"* dietro pagamento di 1000 scudi: prezzo altissimo, giustificato per un verso dalla preparazione particolarmente accurata del prodotto, confezionato personalmente dalla più brava di tutte per garantire con assoluta certezza *"che non dava vomito"*, come pretendeva la committente, e per un altro verso a causa dei maggiori rischi corsi dalle fornitrici, riluttanti a prestare la propria opera *"perché questi signori Grandi si sogliono sparare doppo morti, e in questo modo si sarebbe potuto venire in cognitione di qualcosa, oltre che era difficile anco poterglielo dare, in riguardo della servitù"*[19].

La Aldobrandini affrontò da sola tutti questi rischi, oltre a quello di un eventuale ricatto sempre possibile con gente di quella risma (e infatti ci fu chi accarezzò l'idea *"di farsi padrone della duchessa di Ceri"* usando contro di lei il suo segreto) con il sovrano distacco della gran signora, consapevole dell'abissale differenza di rango con i suoi interlocutori; e una volta libera cominciò a pensare al matrimonio. Cristina rimaneva l'unica a sostenere il diritto della coppia alla libertà delle proprie scelte, mossa in parte da affinità elettiva, in parte dai già ricor-

[18] Questo maestro di casa era in rapporti con lo *"spetiale che sta alla Minerva sulla cantonata per andare alla Rotonda"*, da cui l'intermediario acquistò l'arsenico necessario alla preparazione del veleno, perché costui gli *"manteneva in casa una figliola zitella"* amante o figlia naturale, *ibid*, f, 83v.

[19] *Ibid.*, f. 263.

dati interessi economici, e in parte perché riconosceva in quella vicenda una occasione di affermare il proprio potere; e mentre il popolo, opportunamente sollecitato, andava insultando per le strade *"il fratello del boia"* del conte Monaldeschi, peraltro consegnato agli arresti domiciliari nel palazzo di Montecavallo per ordine del Papa, lei, dall'alto della sua nascita regale, si permetteva di ricordare ad uno sconcertato Alessandro VII, per il tramite di mons. Governatore, *«di non essere nato prencipe né Papa»* e si levava il gusto di umiliare donna Berenice Chigi, moglie di don Mario, onnipotente fratello di papa Chigi, offrendole come sedile uno sgabello, del tutto inadeguato al suo rango e da cui la dama rovinò a terra, goffamente, fra l'imbarazzo delle altre signore presenti[20].

Tuttavia anche Cristina non poté resistere a lungo di fronte all'opposizione di tutta l'alta aristocrazia romana, concordemente ostile a una unione che avrebbe assicurato un'elevata posizione sociale, e soprattutto una dote cospicua, vagheggiata da molti di loro e forse dallo stesso Chigi, a un individuo che a malapena era degno del rango di servitore in casa Aldobrandini. Papa Chigi era assediato da tutte le parti affinché evitasse *"che tal matrimonio partorisse qualche tragedia, o qualche ignominia"* una volta che smorzato *"l'incanto della passione"*, fosse diventato chiaro per lui di *"aver preso una moglie... quasi padrona"* ma soprattutto reso insopportabile per lei il peso *"di quei disonorati legami"* da troncare *"se non altro col ferro"*[21] (e probabilmente, come osserva l'Ademollo, parlavano con cognizione di causa).

[20] Sulla risposta a mons. Governatore, che in quel periodo era Francesco M. Baranzone, cfr. N. DEL RE, *Mons. Governatore di Roma*, Roma 1972, p. 107; sull'incidente con donna Berenice Chigi cfr. G. CLARETTA, *cit.* pp. 122, 126.

[21] Cfr. S. PALLAVICINO, *cit.* p. 38.

Si agitavano non soltanto i Savelli e i Cesi, ma anche gli Orsini, imparentati con i Cesi tramite Cornelia, madre del duca di Ceri, e i Borghese, legati a Maria tramite sua cugina Olimpia, principessa di Rossano, e i Chigi, in procinto d'imparentarsi con i Borghese attraverso Virginia, promessa sposa di Agostino Chigi. Si scomodarono perfino la teologia e i Padri della Chiesa per revocare in dubbio la validità di una simile unione: *«Jamais le Concile de Trente e la Théologie n'ont été plus en vogue qu'à présent: sur cette matière chacun dispute»* informava Alberto Bally, vescovo di Aosta e agente savoiardo alla Corte di Francia[22].

In questi casi, l'esperienza indicava nella reclusione in convento il rimedio infallibile per aver ragione delle ribelli: ma la prudente accuratezza con cui venne preparata l'operazione nei confronti della Aldobrabndini dimostra quanto stavolta essa sia apparsa ardua e quanto temibili le scontate reazioni di lei.

La prima mossa fu compiuta nei riguardi di Cristina, impiegando con lei non tanto la tattica della segregazione dalla società solita riverirla nel suo palazzo di Montecavallo, guardato a vista dalla guardia pontificia, quanto il metodo di chiudere i cordoni della borsa: e Cristina, che, privata del sostegno economico della duchessa di Ceri, non poteva permettersi di rinunciare anche a quello del Papa, cedette subito. Per prima cosa liberò Alessandro VII dalla sua non gradita presenza a Montecavallo e si trasferì nel futuro palazzo Corsini alla Lungara, rimasto disabitato dopo la morte della proprietaria, la duchessa di Butera, portata via dalla peste; poi allontanò il Santinelli, inviandolo in missione gratulatoria a Leopoldo I neo-imperatore di Germania alla Corte di Vienna, dove prudentemente egli fece perdere le sue tracce e dove, il 3 maggio 1659, lo raggiunse una formale

[22] Cfr. G. CLARETTA, *cit.* p. 128. Il barnabita savoiardo Albert Bally (1605-1691), già segretario del futuro Vittorio Amedeo I, s'insediò nella Diocesi di Aosta il 13 gennaio 1659, cfr. EUBEL, *Hier. Cath.*, IV. p. 100.

lettera di licenziamento per aver ecceduto dai termini del suo mandato, arrogandosi *«il titolo di ambasciatore non solo contro la mia intenzione... ma lontanissimo dal vostro merito»*[23].

Isolata così la duchessa, il Papa si sentì pronto ad affrontare la seconda fase dell'operazione. Il 31 maggio 1658 mons. Vicegerente[24] si presentò a piazza di Trevi insieme alla due zie della duchessa, Camilla Savelli duchessa di Latera, la pia fondatrice del monastero trasteverino dei Sette Dolori, e Domitilla Cesi, inconsolabile per la morte del nipote[25]; e con una scorta di 50 cavalleggeri, caricò su una carrozza inviata dall'altro zio Bernardo Savelli una Maria talmente recalcitrante che il Prelato trovò più opportuno depositarla, tagliando per la Chiavica del Bufalo, nel prossimo monastero di San Silvestro in Capite, piuttosto che affrontare il lungo tragitto fino a Santa Caterina a Magnanapoli, sua originaria destinazione[26]. Così, *"macerata la duchessa con la prigione e la regina con il digiuno di quegli onori di cui era famelica"*, il problema parve risolto definitivamente. L'illusione durò poco, perché in realtà la duchessa, *"altrettanto superba quanto imperiosa"* non si lasciò "macerare" affatto da questo rovescio, e anzi si preparò a combattere la seconda fase di questa sua personalissima guerra d'indipendenza, ancora una volta affrontandone praticamente da sola tutti i rischi e i disagi, con l'unico appoggio esterno dell'amante, che continuò a mantenere con lei contatti ininterrotti e segreti, guidandone le mosse, onnipresente ma lontano.

[23] Si può leggere in A. ADEMOLLO, *cit.* p. 67.

[24] Ricopriva questa carica mons. Marc'Antonio Degli Oddi, cfr. N. DEL RE, *Il Vicegerente del Vicariato di Roma*, Roma 1976, p. 59.

[25] Camilla Virginia Savelli (1602-1668) era sorella di Carlotta ed aveva sposato Pier Francesco Farnese, ultimo duca di Latera; su di lei e sul monastero fondato nel 1655 cfr. L. GIGLI, *Trastevere*, p. I, Roma 1972, p. 108. Domitilla Cesi era invece una cugina in primo grado di Giovanni Andrea, padre di Francesco, cfr. E. MARTINORI *cit.* p. 16.

[26] Su tutta l'operazione cfr. G. CLARETTA *cit.*, pp. 126-128.

Le operazioni di questa guerra furono succintamente raccontate da Francesco Santinelli in un *Manifesto* composto alla fine della vicenda a difesa della correttezza della propria condotta, *"perché ogni huomo che opera bene è obligato di non lasciar far al mondo sinistri concetti delle rette sua attioni"*, ma da cui non risulta la vera portata dell'impresa compiuta dalla Aldobrandini, e che emerge invece, intera, nel carteggio in cifra intercorso fra il card. Chigi "Padrone" e il Nunzio a Napoli mons. Bernardino Rocci, incaricato di sorvegliare i movimenti della dama al pari del più delicato affare di Stato[27]. Soltanto quelle dettagliate informative rivelano infatti con quanta intelligenza e consumata abilità di un politico di razza lei abbia combattuto la sua battaglia, impiegando tutte le armi dell'astuzia, della simulazione e della corruzione, e mostrandosi ora sottomessa ed ora aggressiva, a seconda delle circostanze.

Non erano passati due giorni dalla sua reclusione in San Silvestro in Capite che, *«avendosi con doni e feminil eloquenza guadagnate le monache»* riuscì a farne uscire la procura necessaria per sposare il Santinelli, il 2 giugno 1658, davanti al Parroco di S. Maria in Via; poi si vestì di bianco per annunciare l'evento, finì a Castel Sant'Angelo per ordine di un irritatissimo mons. Vicegerente e forse su consiglio delle due implacabili zie Camilla e Domitilla, e ci restò cinque mesi, finché per uscirne dichiarò di essere pentita e ottenne di essere affidata alla madre, che la portò con sé in Calabria in cambio d'una promessa di totale obbedienza, pena una multa di 50000 scudi e la certezza che *"l'appartamento il quale lasciò a Castel Sant'Angelo sta per anco a sua dispositione"*.

Sempre dimostrando sottomissione e obbedienza e perfino il

[27] Il *Manifesto* in B.A.V., *Barb. Lat.* 5231, cit. ff. 19-28; il carteggio con mons. Rocci in: *Registro di cifre particolari scritte di proprio pugno dal card. Chigi Padrone*, in B.A.V. *Chig. D.I.12,* ff. 180-211

desiderio di chiudersi in un convento a Napoli, organizzò ben tre tentativi di fuga, fallendo sempre perché le spie d'un Papa inspiegabilmente interessato alla sua sorte finivano sempre per venirne a conoscenza. Provò una prima volta nel dicembre del 1659 da Napoli, dove proprio a questo scopo aveva convinto la madre a trasferirsi, col pretesto della salute, studiando un duplice piano di fuga, o via mare con imbarco da Pozzuoli verso Viareggio o Livorno, o via terra fino a Pescara, da dove far vela verso il Veneto o Trieste; poi, saggiate le difficoltà, tornò docilmente con la madre in Calabria e l'anno successivo pensò prima di raggiungere la stessa meta da Castrovillari, aspettando alla finestra del palazzo *"un segno con un lume in cima a una canna"* per scendere ai Cappuccini dove una barca avrebbe accostato di notte: e di nuovo in agosto, partendo sempre da Castrovillari verso Otranto o Taranto per passare in Istria, questa volta insieme al marito, passato apposta a Iesi e poi nel Regno di Napoli dalla Toscana, dove per conto del Granduca comandava il forte di Castiglion della Pescaia.

Combatté per nove anni, finché, al quarto tentativo e dopo una serata passata in conversazione con gli ospiti della madre *"si partì finalmente tacita con parte della sua famiglia alle 10 hore (le tre a.m.) del 12 febbraio 1667"*, raggiunse il marito in attesa e insieme *«ci portassimo... all'imbarco... e prendessimo felicemente il nostro viaggio»* fino a Castiglion della Pescaia, dove rinnovarono il loro impegno matrimoniale davanti al parroco di quella chiesa, e da dove raggiunsero Mantova, finalmente al sicuro *«sotto la clementissima ombra di Isabella Clara Arciduchessa d'Austria»*[28].

La storia straordinaria della duchessa di Ceri si concluse nel-

[28] Clara Isabella d'Austria-Tirolo, dal 1655 vedova di Carlo II Gonzaga Nevers, reggeva il Ducato di Mantova in nome del figlio quindicenne Ferdinando Carlo. Per la coppia rappresentava la protettrice ideale: anche

la dolce città lombarda, dove poté trascorrere i suoi giorni accanto all'uomo che si era liberamente scelto, riuscendo perfino, nonostante l'età non più freschissima, a dargli due figlie, di cui una, verso il 1693, tentò di ripetere l'impresa della madre, ma in chiave opposta e senza il suo successo, rifiutando le nozze con un conte Bigazzini a motivo dell'inferiorità sociale di lui, un nuovo ricco insediato nel nobile palazzo Salviati sul Corso; e perciò finì, per volontà della sua battagliera genitrice, nel solito Monastero di San Silvestro in Capite, dove si trovava ancora sette anni dopo[29]; né si sa se ne sia più uscita.

Scomparsi ad uno ad uno tutti i personaggi coinvolti e interessati alle sue avventure, donna Maria, ormai dimenticata, poté riprendere la via di Roma, forse anche prima che il marito la lasciasse nel 1697[30]. Non possedeva più né ducato né palazzo, *«essendo la robba... spartita fra gli principi Borghese e Panfilio»*[31]; ma pur ridotta a vivere *"in stato molto tenue per il suo grado"*,

lei infatti era stata afflitta da un marito indegno, sulla cui morte, appena trentaseienne, gravava il sospetto di veleno, e anche di lei era nota la relazione col conte Carlo Bulgarini, nominato Primo Ministro appena assunta la Reggenza, cfr. G. CONIGLIO, *I Gonzaga*, Milano 1967, pp. 442-452.

[29] Cfr. F. VALESIO, *Diario di Roma*, a cura di G. SCANO, vol. I, Milano 1977, p.190, alla data del 31 dic. 1700. L'altra si maritò invece, sempre nel 1693, in ottobre, *"in una famiglia de' Malespini in Lombardia"*, *ibid.* vol. II, Milano 1977, p.738 e A. ADEMOLLO, *cit.* p. 75.

[30] Secondo A. ADEMOLLO, *cit.* p. 71, sarebbe tornata fin dal 1683 e soltanto nel 1697 invece secondo G. CLARETTA *cit.* p. 147.

[31] Cfr. F. VALESIO, *cit.* vol. II p. 738. Il ducato e il palazzo, passati nel 1672 al card. Federico Borromeo per diritto ereditario (la madre era Giovanna Cesi) furono alienati nel 1678 l'uno a Livio Odescalchi, cfr. G. SILVESTRELLI, *Città, castelli e terre della regione romana*, vol. II, Roma 1942. P. 605 e l'altro a Lucrezia Colonna, moglie di Lotario Conti, duca di Poli, da cui l'immobile derivò il nome attuale, cfr. A. NEGRO, *Trevi,* p.V, Roma 1992, p. 108, cfr. anche A. ADEMOLLO, *cit.* p. 75.

rimase sempre la "duchessa di Ceri", di cui il diligentissimo Valesio non tralasciò di annotare la morte in poche righe del suo Diario, dove raccolse anche l'ultima eco dei suoi *"successi famosi"*, ma dove uno spazio bianco si apre malinconicamente sul foglio al posto del nome di battesimo di *"donna Aldobrandini"*, privata così perfino della propria identità[32]. Il tutto nello stile impersonale di una "breve di cronaca", tanto frettolosa da non scomodarsi nemmeno a registrare il luogo della sua sepoltura. Al tempo della sua scelta di quarant'anni prima, donna Maria forse non ne aveva valutato il prezzo, consistente in questo silenzio che ne avrebbe avvolto il ricordo; ma pagò anche quello, coraggiosamente e dignitosamente, come era nel suo stile.

[32] Cfr. F. VALESIO, vol. II, p. 738 *cit.*, alla data di sabato, 1 dicembre 1703.

Francesco Antonio Franzoni e Giuseppe Giovannelli nel museo Pio-Clementino: brevi note e documenti

ROSELLA CARLONI

Durante uno studio sull'intervento decorativo di Francesco Antonio Franzoni[1] nel museo Pio-Clementino, mi sono soffermata sulla porta d'accesso che immette dalla sala a Croce Greca alla sala Rotonda. L'opera dona un effetto scenografico all'insieme grazie alla singolarità dei materiali e delle forme, modellate da tre diversi artisti operanti nel museo, su un disegno dell'architetto Michelangelo Simonetti.

È un portale monumentale di granito rosso, formato da due telamoni egizi, provenienti dalla villa Adriana di Tivoli, detti "Cioci", restaurati dallo scultore Gaspare Sibilla, da un cornicione con due capitelli, scolpiti dal Franzoni e da due vasi che Giuseppe Giovannelli ha intagliato e posti al di sopra[2].

In questa sede si intende individuare ogni singola parte rea-

[1] Su questo artista si veda R. CARLONI, voce "Francesco Antonio Franzoni", in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 50, Roma 1998, pp. 283 – 287, con bibl. preced.; Eadem, *Un mediatore del commercio marmoreo da Carrara a Roma alla fine del Settecento: lo scultore Francesco Antonio Franzoni,* in "Strenna dei Romanisti", 21 aprile 2002, pp. 71-91.

[2] C. PIETRANGELI, *I Musei Vaticani,* Roma 1985, pp. 68-69; G. P. CONSOLI, *Il museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano,* Modena 1996, pp. 54-55.

lizzata dal Franzoni, approfondire la modalità del suo lavoro verificando, se possibile, quale fu il suo apporto ideativo alla decorazione, sulla base della relazione, pubblicata in appendice, che lo stesso scultore redasse come giustificazione del pagamento richiesto. C'è sembrato opportuno poi tracciare un breve profilo del Giovannelli che, diversamente dagli altri due artisti, è stato dimenticato dalla storiografia artistica anche se ha partecipato alla formazione e all'allestimento del museo come specialista nella lavorazione dei marmi colorati[3].

La breve scheda, qui redatta, nasce dunque dall'esigenza di comprendere, sulla base della documentazione finora rintracciata, il ruolo avuto dalla sua bottega nel museo e nella città.

Seguiamo ora la cronologia dei lavori del portale. Nel 1779 i due telamoni vengono portati a Roma e tra il 1781 ed il 1782 Gaspare Sibilla li restaura.

Nel 1781 il Franzoni, che già aveva lavorato ai capitelli della sala delle Muse e ai pilastri con i relativi capitelli della sala Rotonda, si dedicava alla realizzazione della porta monumentale[4].

Prima però incorniciava il soprastante bassorilievo "di Leone e Leonessa", raffigurante una scena di combattimento circense tra gladiatore e belve[5], seguendo la forma dell'arcone della sala.

La cornice, di ascendenza classicheggiante, era intagliata con un festone, "bistondato", lavorato a foglie di quercia con le sue ghiande, ognuna delle quali era "parte vota, e parte piena molto

[3] C. PIETRANGELI, *I Musei...* cit., p. 102.

[4] R. CARLONI, *Francesco Antonio Franzoni tra virtuosismo tecnico e restauro integrativo*, in "Labyrinthos", X, 19/20, 1991, pp. 166-167; G. P. Consoli, *Il Museo Pio-Clementino...* cit., p. 55.

[5] Si tratta di un rilievo antico, trovato nel 1775 durante la costruzione del convento di S. Silvestro in Capite e passato a Gavin Hamilton che lo cedette al museo, come in G. SPINOLA, *Il Museo Pio-Clementino*, vol. 2, Città del Vaticano 1999, p. 271 n. 4, con bibl. preced.

scurita, e trapanate"[6], per accentuare l'effetto volumetrico visibile dal basso.

Nel mezzo del festone aveva posto "un rosone di foglie doppio frappate, molto trapanate, e sotto il detto rosone principale un intrecciatura di panno piegato", che forma "delle legature", girando intorno al festone per ben venti volte. Anche in questo caso lo scultore aveva scurito il tutto, "acciò faccia buon effetto nell'altezza in cui si trovava"[7].

L'artista era poi passato alla lavorazione del cornicione sottostante, iniziando a intagliare le membrature dal "guscio superiore", mettendoci "una fittuccia intrecciata che forma incrociature tonde", dove erano ricavate alternativamente una testa di zefiro, una rosa e una stella. Il motivo proseguiva nella cornice posta tutto intorno alla base dei quattro arconi che definiscono la forma della sala, detta appunto, a Croce Greca, con i simboli araldici del pontefice Pio VI, per un totale di 33 teste di zefiro, 28 rose e 38 stelle. Lo spazio che all'interno rimaneva liscio era "lustrato a Specchi"[8].

Il Franzoni, prima di eseguire la cornice, aveva preparato un modello di tre palmi, ovvero di circa 67, 02 cm., "sul legno in cera", da sottoporre all'approvazione dell'architetto Michelangelo Simonetti[9].

Se leggiamo ancora il suo conto ci rendiamo conto che egli metteva una cura particolare nel realizzare le decorazioni vegetali in forme naturali, quando affermava che le pigne, poste negli angoli della cornice dove sono i dentelli, erano "copiate dal vero"[10]. Non era la prima volta che ciò accadeva. Per il monumen-

[6] Appendice documentaria, 1.

[7] Ibidem.

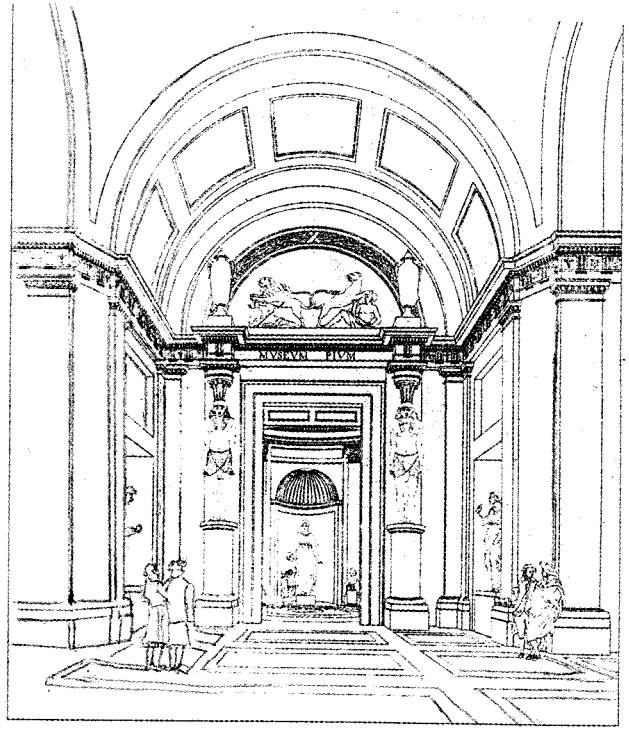
[8] Ibidem.

[9] Ibidem. Un palmo equivale a 22,34 cm.

[10] Ibidem.

to a Flaminia Odescalchi Chigi (1772) aveva condotto molti studi dal vero "con dispendio e perdimento di tempo", per raffigurare l'aquila e il leone che adornano la tomba progettata da Paolo Posi nella chiesa di S. Maria del Popolo[11].

Lo scultore si era poi dedicato all'intaglio dei capitelli di ordine dorico "che stanno in testa alle figure egizie", ornati con gigli, 4 teste di zefiro e 4 stelle, allusivi allo stemma del Papa Bra-



G. Volpato, Veduta della Sala a Croce Greca verso la porta monumentale. Città del Vaticano, museo Pio-Clementino, Sala a Croce Greca

[11] R. CARLONI, voce "Francesco Antonio Franzoni", in "Dizionario"... cit., p. 283.

schi. Per il loro completamento aveva pensato a due diverse soluzioni da prospettare all'architetto per la scelta definitiva, e perciò aveva posto un modello in creta sopra ad un telamone, consistente in "un ornato di foglie frappate, e sopra all'altro diverse piume", impiegandovi "giorni nove in modellare ed ultimare li Sudetti due pensieri"[12]. Questa affermazione implicherebbe che il Franzoni aveva seguito un disegno originale del motivo decorativo, poi realizzato dopo l'approvazione dell'architetto Michelangelo Simonetti. L'intera esecuzione era stata comunque un'operazione complessa, specie se si conta il tempo impiegato dai suoi aiuti, fin dalla fase preparatoria.

Un giovane aveva lavorato con lui tredici giorni per predisporre tutto il lavoro e due uomini lo avevano coadiuvato "per formare la parte modellata a penne sopra la testa di una di dette figure Colossali, con il covo di cere doppie per le due teste, e consegnato all' Ottonaro"[13].

In conclusione quest'opera da un lato rivela l'apporto ideativo del Franzoni alla decorazione delle sale del museo, che poi dovrà essere verificato negli altri interventi per comprendere la reale capacità progettuale dell'artista, dall'altro conferma l'attenzione quasi ossessiva all'ornamento ed al dettaglio, tradotto sempre in una tale finezza esecutiva, degna di un allievo di Giovanni Battista Piranesi, che ben giustifica la richiesta di quasi novecento scudi di pagamento[14].

Intanto Giuseppe Giovannelli, che già nel luglio 1779 aveva messo in opera uno dei mosaici, raffiguranti animali, pesci e frutta, nella "sala degli Animali"[15], scolpiva tra il 1780 – '81 i

[12] Appendice documentaria, 1.

[13] Ibidem.

[14] Ibidem. La cifra esatta è di scudi 857 e baiocchi 55.

[15] C. PIETRANGELI, *Scavi e scoperte di antichità sotto il pontificato di Pio VI*, Roma 1958, p. 95.

due vasi di granito rosso di Siene (Assuan, Egitto) con piedistalli, da porre sopra il cornicione del portale[16].

Si tratta di due anfore, lavorate con abilità e con un'attenzione particolare alla finitura superficiale. Esse, inoltre, proseguono idealmente, con le loro forme slanciate e con il colore purpureo, le due antiche statue egizie sottostanti, poste ai lati dell'ingresso. Ne risulta un'insieme armonioso che forma una degna cornice alla porta di accesso della sala Rotonda, riquadrando, sul fondo, la nicchia occupata, dal 1861, dalla statua colossale bronzea di Ercole.

Giuseppe Giovannelli, Anfora di granito rosso, posta sopra la porta d'accesso che immette dalla sala a Croce Greca alla sala Rotonda, Museo Pio-Clementino, sala a Croce Greca. 1780-1781, inv. 195 (Neg. n. XXVIII 1489)

[16] Cfr. n. 2.

Il Giovannelli non era solo un intagliatore, ma anche un fornitore di antichità, come gli altri artisti operanti nel museo. Nel 1781, ad esempio, vendeva al museo "una base e cimasa di marmo appartenente dall'ara della Fortuna Gioveniana", oggi conservata nella "sala delle Muse"[17] e un bassorilievo rappresentante "Centauri in età giovanile e satirelli fanciulli", restaurato l'anno dopo dallo scultore Giovanni Pierantoni e ancora visibile nel Portico est del museo[18].

I pagamenti che il Giovannelli ricevette, negli anni successivi, dalla Camera Apostolica evidenziano comunque il suo ruolo di esperto di materiali lapidei, che sapeva trovare marmi pregiati e rari per il museo, come un piccolo pezzo di porfido verde, definito "bellissimo", ed un altro "di rosso antico"[19] e che sa adeguatamente scolpirli in forme variegate e per usi diversi.

Nel 1782 lavorava a delle colonne d'alabastro, proveniente dal monte Circeo, e a tre vasi dello stesso materiale[20], l'anno do-

[17] Idem. *La raccolta epigrafica Vaticana nel Settecento,* II, in "Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie", XIII, 1993, p. 65.

[18] Idem. *La provenienza delle sculture dei musei Vaticani,* II, in "Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie", VIII, 1998, p. 154.

[19] Sui materiali lapidei citati si veda G. BORGHINI, *I marmi antichi*, Roma 1998, pp. sch. n. 118, 120; sul loro impiego cfr., *Delle pietre antiche di Faustino Corsi romano*, edizione a cura di C. Napoleone, Carrara 2002. Per i pagamenti relativi alle forniture dei marmi si veda alla nota successiva.

[20] Archivio Storico dei Musei Vaticani, busta III b, fasc. 6, LXVIII, "Nota del denaro sborsato da Gio.: Batta Visconti Com.o delle Antichità in servizio del Museo Pio-Clementino per ordine di N. S. fel. reg. dalli 8 Genn.ro al 1 Febr. 1782" [...]: «A Giuseppe Giovannelli Scudi trenta a conto delle Colonne di Alabastro del Monte Circeo, che da lui si lavorava Dico s. 30»; LXXI (pagamenti dal 16 marzo a 7 aprile 1782): «A Giuseppe Giovannelli quaranta per pagamento di tre vasi di alabastro del Monte Circeo coi loro piedistallini di marmo bianco, e cinquantanove per pagamento di due teste, una barbuta di grandezza naturale, e l'altra minore di un giovine atleta in tuto s. 992»; LXXVII (pagamenti dal 21 luglio agli 11

po intagliava quattro sgabelloni di porfido rosso, "scorniciati e alabastrati"[21], da identificare probabilmente con quelli sistemati nel "Gabinetto delle Maschere", allora in fase di completamento, e poi iniziava a modellare una gran tazza di serpentino che l'impegnava per più di un anno[22].

L'abilità dell'artista consisteva nel saper unire i marmi colorati per ottenere suppellettili di elegante fattura: ornava i tre vasi di alabastro del monte Circeo con i piedistalli in marmo bianco; modellava "due piedistalli d'alabastro con base e cimasa scorniciata di marmo bianco e zoccoli di serpentino" per un "desert"[23]; intagliava "due vasetti d'alabastro bianco orientale con zoccoletto di rosso antico" e "una colonna milliaria dello stesso

Musei Vaticani, Cortile Ottagono, Fregio con corteo dionisiaco, acquistato da G. Giovannelli nel 1781, inv. 977 (Neg. n. 93 Vat. 477)

Agosto 1782): «A Giuseppe Giovannelli scudi dodici e b. 50 in pagamento di un pezzo di bellissimo porfido verde, che forma circa un palmo e mezzo cubico dico s.12.50».

[21] Archivio di Stato di Roma, Camerale II, *Antichità e Belle Arti*, vol. 23, c. 30 v. (acconti dall'aprile 1783), c. 40, giustificazioni nn. 13, 14, 15. In tutto furono pagati 210 scudi. Il saldo fu versato il 17 giugno 1783.

[22] Ibidem, giustificazioni n. 6 (acconto di scudi 45) del 17 febbraio 1783; n. 10 (altro acconto di scudi 17) del 2 maggio; n. 11 (acconto di scudi 14) del 5 luglio; n. 3 (acconto di scudi 17) del 14 ottobre; n. 5 del 22 settembre; n. 8 del 13 settembre, n. 9 del 24 novembre 1783.

[23] Ibidem, c. 46 acconto di scudi 55 nell'estate 1783.

alabastro con base e cimasa di rosso antico posta sopra d'un piano giallo antico, ornato di quattro piccole colonnette d'alabastro di S. Felice, ed il tutto guarnito di metalli dorati"[24].

Colpisce la varietà dei marmi impiegati, spesso provenienti dagli scavi, accostati per ricreare vasi e suppellettili di grande impatto visivo, in una sintesi integrativa di antico e moderno, che si intonava all'assetto decorativo delle sale del museo, improntate al gusto settecentesco dell'esotico, del raro e prezioso anche nei materiali.

Il Giovannelli offriva una produzione molto più diversificata sul mercato romano, dall'arredo funerario alle suppellettili, in grado di soddisfare così anche le richieste di molti viaggiatori stranieri.

La presenza delle sue opere nelle sale del museo Pio-Clementino, che attirava i visitatori di ogni parte d'Europa, costituiva in tal senso un'invogliante pubblicità per coloro che volevano portare con sé un ricordo di tanta bellezza. Al tempo stesso era conosciuto dalla Curia romana come scalpellino della Camera Apostolica, che ancora nel 1803 l'impiegava per il distacco di una pittura antica proveniente da un muro dissotterrato ad Ostia durante una campagna di scavi, poi esposto in Vaticano insieme alle celebri "Nozze Aldobrandine"[25].

Ciò potrebbe spiegare la commissione del "deposito del cardinal Camazio", terminato secondo il Chracas il 28 ottobre 1786 nella chiesa di S. Giovanni in Laterano[26].

L'opera, di cui la fonte non precisa la consistenza, se cioè fos-

[24] Ibidem, c. 52 (prezzo di scudi 32 versato nell'estate 1783 per i due vasetti), giustificazione n. 1.

[25] B. NOGARA, *Le Nozze Aldobrandine. I paesaggi con scene dell'Odissea e le altre pitture murali antiche conservate nella Biblioteca Vaticana e nei musei pontifici*, Milano 1907, p. 66).

[26] CHRACAS 28.10.1786, n. 1234, p. 2.

se corredata da un busto ritratto o da una semplice lapide con l'epigrafe, è andata purtroppo dispersa in seguito alla ricostruzione della cappella di S. Giovanni Nepomuceno, dov'era collocata all'origine, quando nel 1883 il nobile banchiere Alessandro Torlonia la destinò alla propria famiglia[27].

Altri lavori virtuosistici e tipicamente decorativi erano invece destinati ai ricchi visitatori stranieri di passaggio a Roma come testimonia nel 1802 la vendita, per ben 150 piastre, di tre tavolini, caratterizzati da "mostre di pietre di diverse specie" e con piedini in legno dorato, nonché una statuetta di marmo verde di Carrara, resa più sfarzosa ed esotica dal basamento in porfido e dalla raffigurazione di un piccolo elefante[28].

Il Giovannelli era legato al mercato antiquario romano, che lo apprezzava per le sue qualità esecutive nel restauro dei reperti trovati durante le campagne di scavo, e praticava accordi commerciali per il ripristino e la vendita di antichità. Nel 1803 si trovavano in lavorazione presso la sua bottega in Campo Vaccino dieci colonne, di cui due di porfido e le rimanenti in granatello, per lo più antiche e forse di diversa origine, poiché quattro erano oggetto di controversia con i padri di S. Bartolomeo all'isola Tiberina. Erano state acquisite attraverso una società con il mercante di campagna, nonché collezionista, Carlo Giorgi[29], un personaggio di rilievo della Roma settecentesca, impegnato in numerosi scavi nelle terre camerali, prese in affitto[30].

Iscritto all'Università dei Marmorari, che aveva sede nell'oratorio dei SS. Quattro Coronati, era stato dal 1762, uno dei "fratelli" più assidui alle riunioni tenute dalla Congregazione, fino alla sua morte, avvenuta il 29 settembre 1821[31]. Il suo repertorio espressivo e la sua perizia nell'intaglio di ogni genere di materiale lapideo si collocano perfettamente nel clima antichizzante e raffinato della fine del secolo XVIII, teso a Roma alla produzione di souvenirs da offrire ai ricchi viaggiatori europei, e conferma il giudizio che l'erudito Giuseppe Tambroni diede sulla situazione artistica romana del primo Ottocento, quando sottolineava come in questa città l'arte dello scarpello fosse più nobile che altrove, diventando così "una emanazione della scultura"[32].

[27] D. ANGELI, *Le chiese di Roma*, Roma, 1955, p. 173.

[28] Appendice documentaria, 2.

[29] R. CARLONI, *Giuseppe Franzoni tra restauri e perizie d'arte: dalla Pallade alla collezione Giorgi*, in "La Pallade di Velletri: il mito, la fortuna", Atti della Giornata Internazionale di Studi, Roma 1999, p. 85.

[30] Eadem, voce, "Carlo Giorgi", in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 55, Roma 2001, pp. 309-311.

[31] Roma, Accademia Nazionale di S. Lucia, archivio dei Marmorari, *Congregazione e decreti*, vol. 77, cc. 3, 17, 23. L'ingresso all'Università dei Marmorari era avvenuto nell'agosto 1760.

[32] S. RUDOLPH, *Giuseppe Tambroni e lo stato delle Belle Arti nel 1814*, Roma 1982, p. 27.

APPENDICE DOCUMENTARIA

1. ARCHIVIO SEGRETO VATICANO, SACRI PALAZZI APOSTOLICI, COMPUTISTERIA 391 (1785)

Nota de Conti e Misure, per il lavoro ed Intaglio, Scultura d'Animali ed altro Modellato ed eseguito a tutte Spese e fatture da me Francesco Antonio Franzoni, per il Museo Pio-Clementino; come il tutto Siegue, fatto per Ordine di Nostro Signore Papa Pio Sesto, Felicemente Regnante.

[altra carta] [...]

Per aver intagliata la Cornice del Bassorilievo di Leone, e Leonessa, poste sopra la Porta grande al ripiano della Scala intagliata detta cornice con un festone bistondato intagliato tutto a foglie di quercia, ed in ogni fo-

glia vi è sopra la sua ghianda, parte vota, e pare piena molto scurita, e trapanate, nel mezzo di detto festone vi è un rosone [altra carta] di foglie doppie frappate, molto trapanate, e sotto il detto rosone principia una intreccatura di panno piegato, e forma delle legature che girano intorno detto festone N° 20 volte, che misurato detto panno Sono pal. (mi) 38. il detto festone di nel mezzo stende pal. (mi) 36. $^1/_2$ alto in pelle pal. (mi): 1. 2/3 il tutto molto risentito di scuri, acciò faccia il buon effetto nell'altezza in cui ritrovasi s. 152: 05

Per aver intagliate le membrature del Cornicione sopra detta Porta, come seguono, principiando dal guscio Superiore, con averci ricavata una fittuccia convessa nel mezzo, con listello dalla parte piegata ed intrecciata detta fittuccia, che forma incrociature tonde, dove alternativamente vi sono ricavati de intagliati, una Testa di Zeffiro, una rosa, e una stella, che ripartitamente Sieguono il giro di detto [altra carta] guscio, nelle ognature delli risalti, vi sono delle fronde intagliate, e frappate, longo con le rivolte detto guscio pal. (mi) 48: $^1/_2$ alto in pelle pal. (mi) 1/12 vi sono in tutto il giro N° 33 teste, N° 28 rose e N° 38 stelle, con la lustratura di teste, e stelle, e con avervi fatto pal. (mi) 3 di modello sul legno in cera s. 113:

Per la goletta intagliata a frondine, con archetto, ed altra foglia dentro longa pal. (mi) 46. $^1/_2$ alta pal. (mi) $^1/_4$ nelli angoli dove sono li dentelli vi sono n. 4 Pigne, intagliate, e Copiate dal vero alte pal. (mi) $^1/_2$ s. 69:75

Per l'intaglio dell'altra gola, con foglie frappate e trapanate, con altra frondina liscia fra l'una, e l'altra, longa pal. (mi) 44: $^1/_2$ alta pal. (mi) $^1/_3$ s. 66: 75

Sotto detta cornice siegue l'intaglio di due Capitelli, che stanno in testa alle [altra carta] figure Egizie, di granito, detti Capitelli formati d'ordine Dorico, nell'abaco, o sia tavoletta vi è la gola intagliata, a frondine frappate lunga per quattro faccie pal. (mi) 15. $^1/_2$ alta in pelle pal. (mi) $^1/_4$.

Per ovolo intagliato sotto detta tavoletta lunga in giro riguagliato pal. (mi) 11. 1/6 alto pal. (mi) 1/3 sieguono le fusarole intagliate longhe in giro pal. (mi) 9. 2/3 alti pal. (mi) 1/6. Per l'intaglio a rabesco nel fregio di detto Capitello di gigli, N° 4 teste di Zefiro nelli mezzi allusivi allo stemma gentilizato di N. S. lungo in giro pal. (mi) 9. $^1/_2$ alto pal. (mi) 1/12 nelli quattro angoli delle tavolette, vi sono ricavate N° 4 stelle con listellino che gira in quadro a guisa di gociolatore le stelle sono di diametro pal. (mi) $^1/_4$ rotato, ed impomiciato tutto il descritto [altra carta] Capitello, e lustrato a Specchi tutto ciò che resta di liscio, con li mezzi ovoli teste, e stelle, e sono N° 2. Simili s. 230

Per l'intaglio nella base d'ordino dorico sotto il rocchio della colonna di granito il Toro intagliato a foglie di lavoro, con il giro di N° 8. fittucce piegettate ad uso di panno, sopra ogni foglia un baccola ovale, longo in giro pal. (mi) 14. $^1/_4$ alto in pelle pal. (mi) 7/8. Per l'intaglio del bastoncino con fittuccia scannellata a listelli laterali, che forma un serpeggio, ed ogni giro da luogo ad una foglia frappata, e trapanata, così siegue in tutto il giro longo pal. (mi) 12: alto pal. (mi) $^1/_4$. Per la lustratura della discritta base, e plinto, e piani, e baccole, e fittuccie Sono due Simili s. 175:

[altra carta] Per essere andato a modellare Sopra le teste dalle Sudette figure Egizie Colossali, e laterali a detta Porta che mette al vestibolo avanti alla Stanza Rotonda, modellato in Creta sopra di uno, un ornato di foglie frapate, e sopra dell'altro diverse penne, impiegatovi giorni nove in modellare ed ultimare li Sudetti due pensieri s. 9:

Spesi del proprio per giornate undici ad un giovane di aiuto, e due giornate prima per ammanire detto lavoro s. 5.50

Spesi del proprio in giornate N° 13. di due Omini per formare la parte modellata a penne sopra la testa di una di dette figure Colossali, con il covo di cere doppie per le due teste, e [altra carta] consegnato all' Ottonaro che assieme sono s. 18:50

Spesi del proprio per fattura di una sagoma di legno con listello, gola dritta tondino sotto la medesima, modellato con Cera sopra la detta gola della fronde frappate, con delle frondine lisce, fra l'una, e l'altra nel bastoncino sotto detta gola modellatovi una fittuccina a serpeggio, ed aver fatto formare detto modello, e poi cavatoci due Cere per tutto il giro sotto li piedi di dette figure Colossali, o siano attorno il Rochio delle Colonne di granito, e consegnate parimenti all'Ottonaro unite al modello, che sono assieme s. 18

2. Archivio di Stato di Roma, Camerale II, Antichità e belle Arti, busta 14

Eminenza Rev.ma

Desiderando Giuseppe Giovanelli di estrarre da Roma per Livorno num.o tre Tavolini di mostre di pietre di diverse specie, co' suoi piedi di legno dorato, il tutto collocato in trè casse, pertanto supplica l'Em.a V.ra

Rev.ma di volerle accordare il dovuto permesso.

Avendo io sottoscritto visitato Lesposto con una picola statuetta di verde detto di Carrara con quattro pidici di porfido con un picolo elefante stimo tutto ciò piastre centocinquanta e giudico gli si possa accordare La richiesta licenza in fede questo dì primo Luglio 1802.

Gio: Battista Monti Scultore ed Assessore delle Antichità [altra carta]

Avendo esaminati e retroscritti oggetti di belle arti, contenuti in tre casse, non vi è difficoltà perché S. E. R.ma il sig. Card. Pro Camerlengo di S. Chiesa accordi la richiesta licenza questo di 1 luglio 1802

R. Carlo Fea

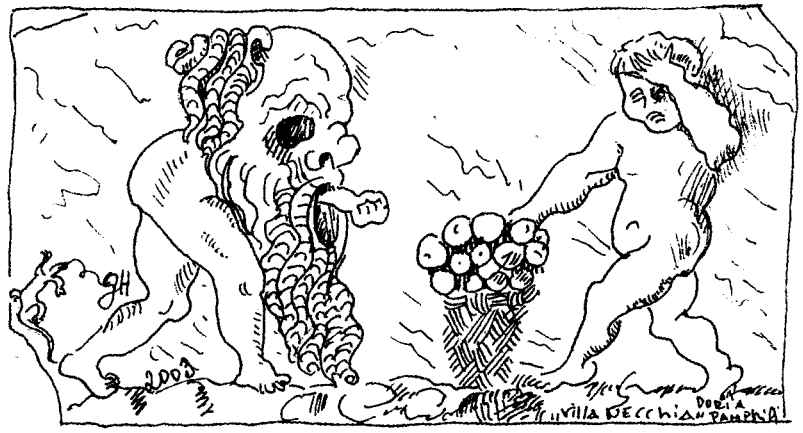
Commiss.o delle Antichità

[altra carta]

A sua Eminenza Rev.ma Il Sig.r Cardinal Doria Pro Camerlengo A dì 2. Luglio 1802

Attesa la Relazione del Commissario dell'Antichità, e dell'Assessore della Scultura, si concede la richiesta Estrazzione, pagando però i soliti Diritti Doganali

Il Card. Doria Pamphilj Pro Camerlengo Per Giuseppe Giovannelli.

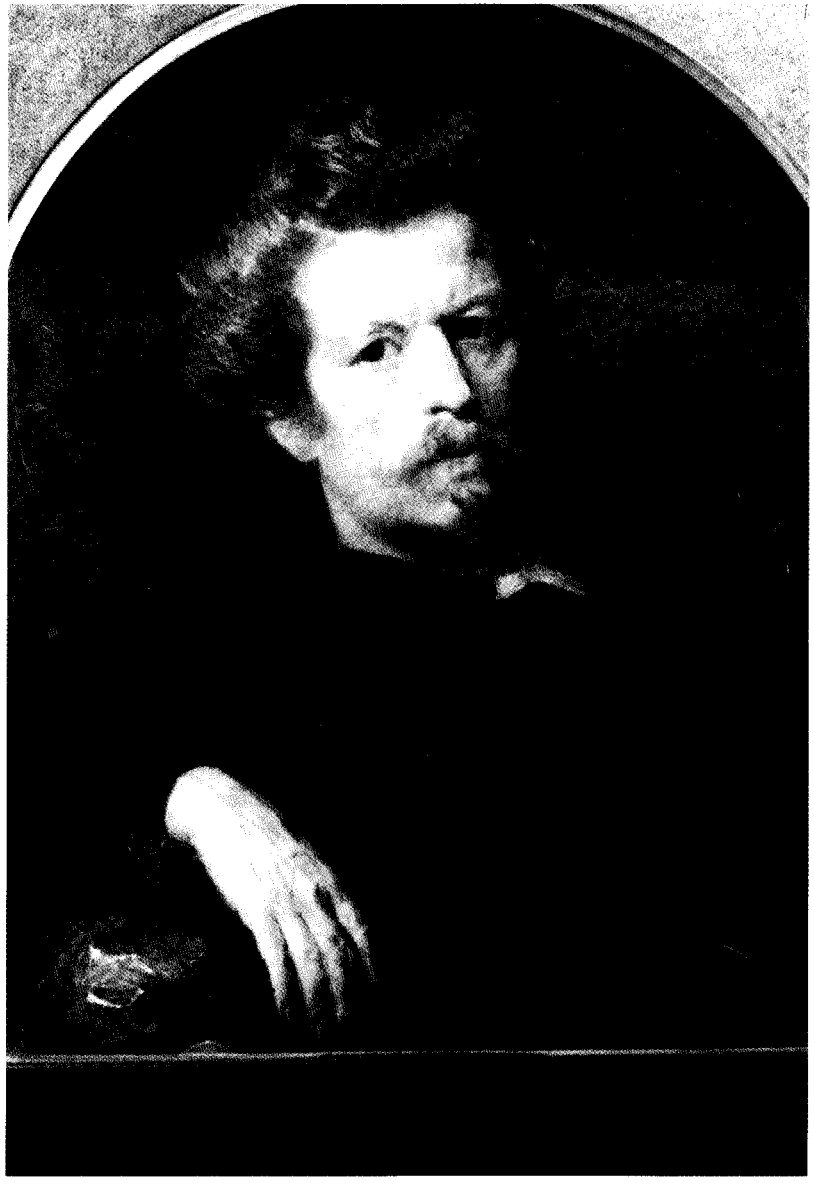


Karl Brjullov, eccelso pittore russo a Roma nell'Ottocento

PIERO CAZZOLA

Tra i pittori russi che vissero a Roma nella prima metà del XIX secolo il più conosciuto e ammirato dal pubblico e dalla critica fu Karl Pàvlovič Brjullòv[1], di lontana origine francese, essendo discendente da una famiglia di Ugonotti, rifugiatasi in Russia dopo la revoca dell'Editto di Nantes. Il «grande Karl», come lo chiamavano i contemporanei, aveva, per così dire, l'arte nel sangue; gli avi erano stati scultori ornamentalisti, due fratelli dei valenti pittori e un terzo, Aleksandr, architetto di fama. Nato nel 1799, l'anno medesimo del poeta Puškin, aveva compiuto gli studi presso l'Accademia di Belle Arti di Pietroburgo tra il 1809

[1] Su Brjullov numerosi sono i lavori monografici da parte di russi suoi contemporanei e posteri, memorialisti e critici d'arte. Qui ne citerò alcuni: *K. P. Brjullov v pis'mach, dokumentach i vospominanijach sovremennikov,* a cura di N. G. Maškovcev, Moskva 1961; *Archiv Brjullovych*, redazione e note di I. A. Kubasova, S. Peterburg 1900; A. SOMOV, *K. P. Brjullov i ego značenie v russkom iskusstve*, S. Peterburg 1899; G. G. GAGARIN, *Vospominanija o Karle Brjullove*, S. Peterburg 1900; A. N. MOKRICKIJ, *Dnevnik*, Moskva 1975; P. V. ANNENKOV, *Literaturnye vospominanija*, Moskva 1987; A. N. BENOIS, *Moi vospominanija*, Moskva 1980; I. E. REPIN, *Pis'ma ob iskusstve (1893-1894)*, in «Dalekoe i blizkoe», Moskva 1953; M. V. ALPATOV, *Karl Pavlovič Brjullov*, Moskva 1955; M. M. RAKOVA, *Brjullov-portretist*, Moskva 1956; E. N. ACARKINA, *Karl Pavlovič Brjullov. Žizn'i tvorčestvo, 1799-1852*, Moskva 1963; I. BOČAROV, JV. GLUŠAKOVA, *Karl Brjullov. Ital'janskie nachodki*, Moskva 1984; G.K. LEONT'EVA, *Karl Pavlovič Brjullov*, Leningrad 1986.



Autoritratto, 1848, Galleria Tret' jakov di Mosca

e il 1821; erano stati suoi maestri Andrei Ivànov, Aleksej Egòrov e Vasilij Šebùev[2], che lo avviarono alla pittura storica. Dall'Accademia Brjullov uscì meritandosi una medaglia d'oro e un attestato di primo grado per il quadro *L'apparizione di Dio ad Abramo alla quercia di Mambre, in aspetto di tre Angeli*, un soggetto più volte trattato dagli iconografi medievali. Inoltre ricevette una "borsa di studio" dalla «Società d'incoraggiamento degli artisti» per andare a perfezionarsi in Italia. Già nel 1819 Karl aveva dipinto un *Narciso che si specchia alla fonte*, lodato dal suo allievo Grigorij Gagarin[3] per una certa tendenza ad allontanarsi dagli schemi accademici, pur riprendendo temi classici. Nel 1822, in compagnia del fratello Aleksandr, iniziò il suo viaggio, ma una malattia lo trattenne a lungo nei Paesi germanici; non mancò allora di visitare i Musei di Dresda[4] e Monaco di Baviera, città d'arte per eccellenza. Attraversato il Brennero, giunse infine a Roma il 2 maggio 1823, seguendo l'itinerario di Venezia, Padova, Verona, Mantova, Bologna e Firenze. Nel corso della sua permanenza in Italia, durata sino al 1835, ebbe occasione di soggiornare, anche a lungo, a Napoli, Milano e Bologna.

La sua prima opera fu la copia a grandezza naturale della *Scuola d'Atene*, nelle stanze di Raffaello in Vaticano, che inviata a Pietroburgo riscosse il plauso degli artisti e dei mecenati,

[2] Sia Egorov che Šebuev furono tra i primi *pensionnaires* inviati in Italia a perfezionarsi nell'arte dai mecenati pietroburghesi all'inizio dell'Ottocento.

[3] GRIGORIJ G. GAGARIN (1810-1893), figlio dell'ambasciatore russo alla Corte pontificia, dal 1827 viveva col padre a Roma e alla scuola di Brjullov divenne pittore di talento, specie di paesaggi esotici, avendo seguito il maestro quando, lasciata l'Italia nel 1835, intraprese un viaggio-spedizione nel Levante europeo; di lui scrisse delle *Memorie*.

[4] A Dresda i viaggiatori russi si estasiavano soprattutto dinanzi alla *Madonna Sistina* di Raffaello; vedi P. C. BORI, *La Madonna Sistina nella cultura russa*, Bologna 1990.

giustificando così le speranze in lui riposte. Nella produzione dei primi anni romani prevalevano i soggetti storico-mitologici: un *Dafnis e Cloe*, un *Satiro e Baccante*, una *Bersabea*, un *Numa Pompilio in colloquio con la Ninfa Egeria*; rimase incompiuta un'*Erminia tra i pastori*, ispirata alla «Gerusalemme liberata» del Tasso. Non meno attraevano Brjullov la vita, gli usi e i costumi del popolo romano; i riusciti acquarelli dei *Pellegrini alle porte della Basilica Lateranense*, dei *Pifferari dinanzi all'immagine della Madonna* e una scena dal titolo *Alla confessione* si possono definire come «digressioni liriche» del suo talento. Soprattutto dopo un viaggio nel Sud l'artista creò una specie di "trittico": un *Mattino italiano*, del 1823, una *Fanciulla che coglie l'uva nei dintorni di Napoli*, del 1827 e un *Meriggio italiano*, del 1828, quasi a *pendant* del *Mattino*[5]. Era il «genere all'italiana» che Karl aveva scoperto e che ebbe poi molti imitatori nel «paese delle alte ispirazioni», per dirla con Puškin: l'opulenta bellezza delle donne, i pittoreschi costumi, la vaghezza dei paesaggi lo avevano conquistato ed egli guardava a quei soggetti con spirito innovatore, ricercandovi la ricchezza dei passaggi tonali. Cosicché al rimprovero dei critici accademici che nelle sue opere avevano notato «più piacevolezza che senso delle proporzioni» Brjullov rispondeva rivendicando il diritto di riprodurre le forme della "semplice natura", che «piacciono persino di più della severa bellezza delle statue»[6].

[5] Il *Mattino* si trova, eccezionalmente, alla Kunsthalle di Kiel, mentre il *Meriggio* e la *Fanciulla* sono fra i numerosi dipinti brjulloviani che arricchiscono il Museo Statale Russo di S. Pietroburgo, dove troviamo anche dei soggetti paesaggistici (*Rovine nel parco*) e dei temi classici (*Perseo e Andromeda* e *La morte di Laocoonte*), però trattati con spirito romantico.

[6] Vedi *Archiv Brjullovych*, cit., p. 103, cit. da G. GOLDOVSKIJ, *Živopis' Karla Brjullova v sobranii Russkogo Muzeja*, p. 10, prefazione a «Gosudarstvennyj Russkij Muzej. Karl Pavlovič Brjullov 1799-1852», S. Peterburg, Palace Editions 1999.

A Roma divenne un frequentatore del Caffè Greco, dove incontrava artisti di varie nazionalità, soprattutto tedeschi, nostalgici degli antichi maestri olandesi, la cui opera ritenevano perduta; ma Brjullov lo negava e per questo dipinse il *Mattino italiano*, che chiamava "la mia creatura", nonché degli acquarelli della Campagna Romana, sempre nel genere "all'italiana": una *Passeggiata ad Albano*, una *Festa della vendemmia* e un *Lieto ritorno* (una seppia), negli anni 1827-1832. Anche artisti russi erano presenti in quegli anni, sino a formare una piccola "colonia" gravitante nel quartiere di Piazza di Spagna: dal paesaggista Sil'vestr Ščedrin a Pëtr Basin, entrambi ritratti dal «grande Karl»; da Orest Kiprenskij a Fëdor Bruni, suo rivale; dallo scultore Gal'berg all'architetto Ton. Nel 1831 il compositore Michail Glinka[7], di passaggio per Roma, e nel 1833 Aleksandr Turgenev[8], dotto viaggiatore e storico, entrarono nella cerchia delle sue conoscenze. Fu nell'estate del 1827 che Brjullov – da anni innamorato della bella contessa, dalla vita avventurosa, Julija Pàvlovna Samòjlova, nata Pahlen, che a Milano, nel Palazzo Litta, teneva un salotto dove convenivano scrittori, artisti e musicisti[9], – si recò in sua compagnia a Napoli e visitò le rovine di

[7] MICHAIL I. GLINKA (1804-1857), pure subendo l'influenza della musica italiana, di ritorno in Russia creò il primo melodramma di argomento storico nazionale: *La vita per lo zar* (o *Ivan Susanin*), che gli diede durevole fama. Vedi E. LO GATTO, *Russi in Italia, dal XVII secolo ad oggi*, Roma, Editori Riuniti 1971, p. 69.

[8] Vedi M. ROSSI VARESE, *La «Lettera da Firenze a Simbirsk» di Aleksandr I. Turgenev*, in «L'alterità e le sue letture. Riflessioni e problemi in un mondo che cambia», a cura di E. KANCEFF, II, Moncalieri, CIRVI 2001, pp. 863-876. Vedi pure P. CAZZOLA, *Il poliglotta Cardinale Mezzofanti e i suoi rapporti coi Russi a Roma*, in "Strenna dei Romanisti", Roma, Ed. Roma Amor 1980, 2002, pp. 100-101, 103-104 e Nota 16, p. 100.

[9] JU. P. SAMOJLOVA (1803-1875) era stata adottata dal conte Giulio Renato Litta (1763-1835), di antica famiglia del patriziato milanese, passato

Pompei. Erano con loro Anatolij Demidov[10] e il fratello di Karl, Aleksandr, che si diede a studiare da competente «la città sepolta», nella quale, in quegli anni, fervevano gli scavi. Fu allora che l'artista cominciò a meditare sul tema del "sublime orrido", del "catastrofico", che suscita nello spettatore "orrore e tristezza"[11]. L'avevano trattato già i francesi Géricault con *La zattera della Medusa* (1819) un soggetto desunto da un naufragio sulle coste del Senegal, e Delacroix coi *Massacri di Scio* (1824), un episodio delle repressioni ottomane sui Greci in rivolta.

Inoltre, nell'autunno del 1825, era stata presentata con successo al Teatro San Carlo di Napoli un'opera lirica del compositore Giovanni Pacini[12], *L'ultimo giorno di Pompei*, che passò poi su altri palcoscenici italiani e stranieri. Brjullov conosceva il Pacini, cui lo legava la comune amicizia con la Samojlova, più volte da lui ritratta insieme alle figlie adottive, le giovinette Pacini. Uomo di molte letture, Karl volle documentarsi sul soggetto, e così tra le sue fonti ebbe le due epistole di Plinio il Giovine a Tacito e Dione Cassio, mentre andava visitando il Museo Borbonico (ora Nazionale) a Napoli, dove erano esposti dei bronzi e degli affreschi ritrovati negli scavi pompeiani.

Alcuni anni dopo, nel 1834, il romanziere Edward Bulwer Litton (1803-1873), in viaggio per l'Italia e appassionato di antichità, reduce da una visita alla "città sepolta", scrisse *The last days of Pompeii*, che ebbe subito un grande successo «per l'immaginosa rievocazione dell'atmosfera scelta a soggetto, la vivida descrizione delle passioni, l'interesse dell'intreccio che, abilmente congegnato, si snoda con un crescendo di diletto e di commozione verso il tragico epilogo»[13].

Dunque Brjullov, dopo aver concluso col Demidov un contratto per l'acquisto del futuro quadro (la prima committente, per vero, era stata la nobildonna M. G. Razumovskaja, che poi si ritirò), procedette a vari schizzi preparatori, che si sono conservati, ma poi fu travolto da uno slancio d'ispirazione; classicismo e romanticismo si unirono nell'«immagine di una natura inesorabile, di una forza distruttiva... che diventa un segno di pessimismo storico, una testimonianza dell'idea romantica»[14]. Non c'è dubbio che il grande soggetto fu impostato con spirito di auten-

al servizio della Russia, che lo colmò di onori; guerriero e diplomatico, fu nominato ammiraglio dopo la guerra contro la Svezia (1789). In Palazzo Litta, a Milano, la contessa teneva un salotto, frequentato da musicisti ed artisti, da Bellini a Rossini, da Donizetti a Massimo d'Azeglio. Non avendo prole, essa aveva a sua volta adottato la figlia del compositore Giovanni Pacini, Amacilia, rimasta orfana di madre e una sua sorella, Giovannina.

[10] ANATOLIJ NIKOLAEVIČ DEMIDOV (1812-1870), mecenate e benefattore, apparteneva a una famiglia di industriali minerari degli Urali. Viveva a Firenze nella Villa del Pratolino, sposò la contessa Matilde di Monfort, figlia di Gerolamo Bonaparte; per le sue benemerenze venne nominato principe di San Donato dal granduca di Toscana, Leopoldo II.

[11] Vedi NICOLETTA MISLER, *La luna italiana e il sole del nord*, in «La pittura russa nell'Età romantica», a cura di G. Goldovskij, E. Petrova, C. Poppi, Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1990, pp. XXXIX-XL; vedi pure CLAUDIO POPPI, *Idea, sentimento, natura e storia*, in «La pittura russa ecc.», cit., pp. LI-LII.

[12] Il maestro GIOVANNI PACINI (1796-1867) fu autore di numerose opere liriche che a suo tempo gli diedero fama (*Saffo, Medea, Il corsaro*). In tarda età scrisse *Le mie memorie artistiche. Autobiografia del maestro cav. G. Pacini*, Firenze 1875, in cui ricorda il successo del *Pompei* (pp. 21-22 e 41-42).

[13] Vedi EDWARD BULWER LITTON, *Gli ultimi giorni di Pompei*, Milano, Rizzoli BUR 1955, Nota (anonima) p. 7. Vale la pena accennare a un'opera lirica che il maestro Enrico Petrella compose nel 1858, *Jone*, il cui libretto era stato tratto dal romanzo di Bulwer, tradotto in italiano dal Cubani nel 1835 e che riscosse un buon successo.

[14] Vedi DMITRIJ SARAB'JANOV, *Artisti russi in Italia nel XIX secolo*, in «I Russi e l'Italia», a cura di Vittorio Strada, Milano, Libri Scheiwiller 1995, p. 148.

tica ricostruzione storica; è infatti la via dei Sepolcri che campeggia, dalla Porta di Ercolano alla Villa di Diomede, in direzione di quella dei Misteri[15]. La catastrofe è in atto, sui volti dei personaggi si legge l'orrore; disperati, essi cercano scampo nella fuga o si stringono l'uno all'altro; le madri abbracciano i figli, i giovani si portano i vecchi sulle spalle, chi spera di fuggire più presto a cavallo, chi crolla a terra, ormai senza vita. E l'incendio divampa sterminatore, rovinano gli edifici e le statue degli dèi; il cielo, percorso dai fulmini, è tutto nero, pregno di ceneri e lapilli, che si abbattono sulla città moritura e sui suoi abitanti. Ogni personaggio ha il suo rilievo, dall'atletico giovane al debole anziano; dalle donne, madri, figlie, spose, che seguono i loro uomini o si abbandonano, ai bimbi indifesi, innocenti, che invano chiedono aiuto a chi più non può darglielo.

Si può ben arguire che lavorando alla sua tela Brjullov intendesse rappresentare non solo un fatto storico, ma la tragedia dei destini umani, travolti da cataclismi naturali; in un tale approccio si leggeva una tensione emotiva, forse più avvertibile negli schizzi e disegni preparatori che nella composizione finale[16].

[15] Vedi ROBERT ETIENNE, *La vie quotidienne à Pompéi*, Paris, Hachette 1966, pp. 363-369 e fig. 32; pp. 40 e 55 (Villa di Diomede); pp. 267-273 e 293-303 (Villa dei Misteri). È probabile che lo spunto a raffigurare la Via dei Sepolcri fosse venuto a Brjullov dal fratello Aleksandr, che a Pompei lungamente studiò la topografia della città e pure ne scrisse, tentando la ricostruzione delle Terme.

[16] Ad esempio, in un bozzetto preparatorio del 1828, che si conserva al Museo Russo di Pietroburgo, si nota una notevole differenza nella posizione dei gruppi e delle singole figure, rispetto all'opera definitiva. Non c'è più qui l'espressivo personaggio del sacerdote pagano, che cerca di sfuggire al cataclisma portando con sé il vasellame del tempio; dal centro del quadro viene spostato in fondo con un manto bianco, che precedentemente era scarlatto; al suo posto sta il gruppo dei figli che portano a braccia il vecchio padre; sembra un richiamo a un tema classico (Anchise salvato da Enea), un segno di maggiore corrispondenza alle norme accademiche, pur conservando quell'impressione di tragicità tipicamente romantica.

Scrisse allora Alessandro Herzen che nel *Pompei*

«si erano inconsciamente riflessi i pensieri e i sentimenti dell'artista, provocati dallo scacco dell'insurrezione decabrista in Russia»[17], come pure dal fallimento dei moti liberali italiani del 1820-21.

Anche il giovane Gagarin allora osservò:

«Il successo del quadro La rovina di Pompei *fu, si può dire, unico, quale mai è capitato nella vita degli artisti. Questa grande opera d'arte ha suscitato in Italia un entusiasmo sconfinato. Le città, dove venne esposta, fecero al pittore accoglienze trionfali; gli dedicarono dei versi, lo accompagnarono per le vie con musiche, fiori, fiaccolate... Dappertutto venne ricevuto con onori, quali si tributano a un genio famoso, compreso e apprezzato»*[18].

Nell'*atelier* romano, in via San Claudio, non appena il *Pompei* venne esposto al pubblico nel 1833, c'era sempre gente che vi si accalcava in ammirazione. L'anziano scultore danese Bertel Thorvaldsen, cui Brjullov aveva reso visita come a un «maestro», se ne dichiarò entusiasta, così come il "padre" del romanzo storico, Walter Scott, allora in Italia, che lo definì "un'intera epopea". Altri suoi estimatori furono il "milanese" Stendhal e Liszt, "pellegrino" per la Penisola, mentre degli artisti italiani il romano Vincenzo Camuccini[19] e il bolognese Cincinnato Baruz-

[17] Vedi A. I. GERCEN, *Sočinenija*, Moskva 1958 1958, t. VIII, pp. 173-174.

[18] GAGARIN, *op. cit.*, p. 24. Vedi anche LO GATTO, *op. cit.*, pp. 140-142.

[19] VINCENZO CAMUCCINI (1771-1844) era tra i maestri del classicismo accademico, cui Brjullov rendeva onore. Pare che, alla vista del *Pompei*, si fosse vergognato per aver dubitato del talento del collega russo e lo abbracciasse, chiamandolo "un colosso". Vedi SOMOV cit., pp. 10-11.

zi[20] lo lodarono altamente. A conferma della fama di cui Karl godette, basterà ricordare che ben quattro furono le Accademie di Belle Arti che lo elessero a loro socio: la romana di San Luca, la bolognese Pontificia (già Clementina), la milanese di Brera e la Ducale di Parma.

Appunto a Milano, sin dal 1829, Brjullov era noto per aver esposto un acquarello della Samojlova in gondola, che venne tosto commentato favorevolmente dalla rivista «Biblioteca italiana»; due anni dopo, nel 1831, egli mandò all'Esposizione un ritratto del Pacini, cui altri ne seguirono. Così, nello stesso anno 1833, su richiesta degli organizzatori dell'annuale mostra di Brera, il *Pompei* fu colà trasferito, suscitando il plauso e l'ammirazione del pubblico e della critica[21]. L'anno dopo, 1834, su insistenza di amatori d'arte francesi, il quadro nuovamente cambiò sede, giacché venne presentato al Louvre, all'annuale Esposizione del *Salon* parigino, ricevendo la prima Medaglia d'oro, mentre più moderate furono le lodi della critica. Infine il dipinto tanto atteso giunse in Russia; portato all'Accademia di Belle Arti della capitale, fu esposto in una sala appositamente allestita. Giudizi più che positivi furono allora espressi da scrittori e poeti: da Puškin a Lermontov, da Kol'cov a Baratynskij, da Žukovskij a Belinskij; Gogol' vi dedicò un saggio,

[20] Lo scultore CINCINNATO BARUZZI, (1790-1878), allievo del Canova, fu tra i più sinceri ammiratori del talento di Brjullov e insisteva perché prendesse stabile dimora a Bologna, dove contava sulla stima generale.

[21] L'accademico di Brera, lo scultore IGNAZIO FUMAGALLI, pubblicò sulla rivista «Biblioteca Italiana» (tomo 71 del 1833) una dettagliata descrizione del *Pompei*, tessendone le lodi; Brjullov gliene fu grato e ne fece il ritratto, ancora oggi conservato alla Pinacoteca di Brera. Vedi I. N. BOČAROV, JU. P. GLUŠAKOVA, *Karl Brjullov v ital'janskoj pečati 1820-1830ch godov*, in «Rossija i Italija. Vstreča kul'tur», vypusk 4, Moskva, «Nauka» 2000, pp. 268-298 (alle pp. 280-288 la traduzione dell'articolo del Fumagalli).

poi incluso nei suoi *Arabeschi* (1835), in cui tra l'altro scrisse:

«Il quadro di Brjullov è uno degli eventi straordinari del XIX secolo. È la splendida resurrezione della pittura, rimasta per lungo tempo in uno stato di semiletargia»[22].

Numerose furono anche le recensioni apparse sulle riviste d'arte, si tradussero in russo alcune di quelle italiane, pubblicandole nella *Biblioteka dlja čtenija* (Biblioteca di lettura)[23]; pure una *brochure* di Pietro Visconti, che dava un'ampia descrizione del quadro, stampata nel 1833, venne subito tradotta per il pubblico russo[24].

Però nei circoli accademici ufficiali la reazione fu alquanto riservata, non si poteva perdonare a Brjullov "la demolizione", per non dire "l'attentato" ai canoni estetici classici. Uno dei suoi maestri, Andrei Ivanov[25], gli fece una gentile ramanzina per «la mancanza di ordine nella composizione», e ci fu chi arrivò a definire il quadro «una frittata». Invero, nella sua complessità, esso presenta vari significati, nell'assenza di quel rilievo, ritmicamente costruito, che è proprio del classicismo e nel prevalere di

[22] N. V. GOGOL', *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva-Leningrad 1952, tomo VIII, p. 109.

[23] *Raccolta delle descrizioni del quadro di Brjullov, L'ultimo giorno di Pompei*, S. Peterburg 1833, in «Biblioteka dlja čtenija» 1834, t. I, sez. 3°, pp. 119-138.

[24] P. E. VISKONTI, *Opisanie kartiny Brjullova «Poslednij den' Pompei»*, S. Peterburg 1834: traduzione russa della *brochure* di P. E. Visconti, *L'ultimo giorno di Pompei*, Roma 1833, ove tra l'altro è detto: «La scena del suo quadro è vera; vero l'aspetto che offre; molti de' casi dolorosi che rappresenta son veri» (p. 8).

[25] L'Ivanov, buon pittore accademico, fu padre di Aleksandr A. Ivanov (1806-1858), attivo a Roma per metà della sua vita, ove dipinse un capolavoro *L'apparizione di Cristo al popolo*, ispirandosi a personaggi del ghetto e ai paesaggi della Campagna romana. Vedi P. CAZZOLA, *Gogol' e Ivanov, un'amicizia nel segno dell'arte*, introduzione a «Due Russi a Roma», Torino, Bona (f.c.), 1966, pp. XIII-LV.

colori chiari, splendenti, quali non si erano ancora mai visti. Era, si può dire, una mescolanza dei princìpi dell'arte accademica, nelle migliori sue manifestazioni, con quella conflittualità romantica che avrebbe presto condotto allo sviluppo della pittura realistica. Così può intendersi il panegirico di un anonimo poeta contemporaneo: *«L'ultimo giorno di Pompei è il primo giorno della pittura russa»*[26].

Dopo il *Pompei* soltanto un altro quadro storico fu eseguito da Brjullov, senza però ottenere il successo conquistato in precedenza. È *La morte di Ines de Castro, moglie morganatica dell'Infante di Portogallo don Pedro*, dipinto in breve tempo a Milano nel 1834 per accontentare i suoi ammiratori che, al ritorno da Parigi, gli chiedevano qualcosa di nuovo per l'Esposizione di Brera. Il soggetto, tratto dai *Lusiadi* di Camoens, ricevette giudizi non tutti favorevoli, solo l'Ambrosoli lo lodò nella sua rivista[27]. Non è da dirsi altro del talento di Karl come pittore storico, perché *L'assedio di Pskov da parte del re di Polonia Stefano Bathory nel 1581*, su cui lavorò per commissione dello stesso zar Nicola I (che avrebbe peraltro preferito il tema della *Conquista di Kazan'*), rimase incompiuto nel 1843.

[26] Il *Pompei*, di enormi dimensioni (456,5 x 651), venne trasferito nel 1851 nelle collezioni d'arte dell'Ermitage e quando, nel 1897, fu inaugurato il Museo Russo "Alessandro III" nel restaurato Palazzo Michele, già residenza dello zar Paolo I, trovò colà degna installazione e tuttora vi è esposto in una grande sala "brjulloviana". Precedenti schizzi ed elaborazioni del soggetto sono esposti sia al Museo Russo che alla Galleria Tret'jakov di Mosca, da pochi anni riaperta al pubblico dopo radicali restauri.

[27] Il letterato e scrittore FRANCESCO AMBROSOLI (1797-1868) fu bibliotecario di Brera negli anni Trenta, prima di coprire la cattedra di filologia classica a Pavia. Ammiratore di Brjullov, ne commentò la *Ines de Castro*, giustificandone i difetti con la fretta fattagli dagli organizzatori dell'Esposizione di Brera. Vedi *Brjullov v vospominanijach sovremennikov*, cit., pp. 88 e 127.

A differenza delle composizioni storiche, che venivano dipinte dopo approfonditi studi e ricerche sulle fonti, i tanti ritratti (schizzi, disegni, acquarelli, olii) che Brjullov eseguì sia negli anni «romani» che in seguito, al ritorno in Russia, – dove tenne all'Accademia la cattedra di pittura storica e fu incaricato di preparare grandi affreschi per la Cattedrale di S. Isacco, allora in costruzione, – danno l'idea di una pennellata libera e veloce, che coglie la somiglianza col soggetto e la elabora poi con un accentuato colorismo. Per vero, non sempre i ritratti venivano eseguiti su commissione, ve n'erano di quelli buttati giù di getto, sotto l'impulso dell'ispirazione. È al Museo Russo di Pietroburgo che se ne possono ammirare in maggior numero, alcuni recanti la firma dell'artista, la data e il luogo di composizione. Negli anni passati in Italia, fu il ritratto ad olio della *granduchessa Elena Pavlovna con la figlia Maria* (1830)[28] che richiese uno stile particolare, con dettagli realistici e una certa ufficialità nella composizione. Mentre un acquarello della *principessa Elizaveta Pavlovna Saltykòva*, del 1833, la mostra affacciata alla terrazza di una villa (con un vaso antico alle spalle e la cupola di San Pietro nello sfondo), in abito vedovile, il volto mesto, in un contrasto di colori, di cui l'artista era maestro[29]. Ancora della *contessa Olga Pavlovna Ferzen su un asinello* è un acquarello del 1835, che la rappresenta in un vivace costume contadinesco, seduta di traverso sul mite animale, alla svolta di un sentiero; sullo sfon-

[28] La granduchessa ELENA PAVLOVNA (1806-1873), figlia del principe del Würtemberg, andò sposa al granduca Michail Pavlovič, dal quale ebbe cinque figli. Bella, colta, con molteplici interessi, fu tra le fondatrici della Società musicale russa.

[29] La principessa ELIZAVETA PAVLOVNA SALTYKÒVA (1802-1863), nata contessa Stroganova, rimase vedova nel 1832 del generale I. D. Saltykov. Tornata in Russia dal soggiorno romano, Brjullov la ritrasse in un olio, del 1841, in un sontuoso abito da società, con in mano un flabello di coda di pavone.

do appare un lago, probabilmente quello d'Albano, una delle gite preferite dagli stranieri a Roma, e s'intravvede un anziano signore in tuba, pure in groppa a un somarello[30]. Un altro ritratto ad olio, ritenuto un capolavoro, ma rimasto incompiuto, non posteriore al 1842, è quello della *contessa Julija Samòjlova, che s'allontana da un ballo con la figlia adottiva Amacilia*; composto al ritorno in Russia, la scena è perfetta nell'esecuzione, in quella posa che pare una mascherata della vita, per la sua fatuità[31]. Pure agli anni pietroburghesi, nel 1839, va ascritto il ritratto ad olio delle *Sorelle Šišmarëvy*, Aleksandra ed Olga, raffigurate nella tenuta di famiglia di Nòvaja Derèvnja, dove viveva il padre, noto amante del teatro e dei giardini. Invece è delle figlie adottive della bella Julija un olio del 1832, intitolato *Vsàdnica* (La cavallerizza), dove Amacilia è rappresentata a cavallo e Giovannina in atto di osservare la sorella, che si dimostra sicura nel dominare l'animale un po' focoso, pur sedendo «all'amazzone».

Numerosi sono i ritratti di cantanti, che ambivano a farsi raffigurare nei ruoli che interpretavano; così il soprano Giuditta Pasta[32], nelle vesti di *Anna Bolena*, dall'opera di Donizetti; Fanny Tacchinardi Persiani, nella parte di Amina, dalla *Sonnambula* di Bellini (1834); Pauline Viardot Garcia, sorella della Malibran e "grande amore" di Ivan Turgenev, in un cartone del 1844. Un professore dell'Accademia di Brera, Ignazio Fumagalli (1833), il romanziere Francesco Guerrazzi[33], l'arcivescovo di Taranto, Giuseppe Capecelatro[34], il conte Pozzo di Borgo[35] sono tra i personaggi ritratti dal pennello di Brjullov, continuamente assillato da ambiziosi committenti. Tra questi, *Anatolij Nikolaevič Demidov a cavallo*, in un olio non finito, risalente all'incirca al 1831, negli anni di composizione del *Pompei* e il giovane *Gagarin*, del 1829, quando l'artista indugiava su temi popolari (dal *Sogno della monachina* a *Una famiglia italiana in attesa di un bimbo*, acquarelli entrambi del 1831); il dotto *Sergej Sobolevskij*, del 1832 e ancora un soggetto di genere, *L'appuntamento mancato*, dipinto a Bologna nel 1834. È in quell'anno, infatti, che Brjullov, dopo aver visitato le Gallerie d'arte e i palazzi patrizi petroniani (alla Pinacoteca ammirò la *Santa Cecilia*, meta continua di visitatori), s'entusiasmò a tal punto della città da pensare a stabilirvisi[36]; ma per la

[30] I coniugi FERZEN erano con Brjullov in rapporti amichevoli. Olga Pavlovna, nata Stroganov, morì di appena trent'anni; anche del marito l'artista eseguì un acquarello.

[31] Il quadro, di grandi dimensioni (249x176), trovasi al Museo Russo di Pietroburgo. Venne esposto a Milano nel 1998 alla Mostra commemorativa della prima guerra d'indipendenza «Oh, giornate del nostro riscatto!».

[32] Grande fu il disappunto della «primadonna» per essere il quadro rimasto incompiuto, ma l'artista era ormai partito dall'Italia. Attualmente è esposto al Museo del Teatro La Scala di Milano.

[33] Su questo ritrovamento e identificazione del soggetto alla Galleria Tret'jakov di Mosca vedi I. N. BOČAROV, Ju. P. GLUŠAKOVA, *Karl Brjullov i ital'janskoe Risordžimento*, in «Rossija i Italija», vyp. 2, Moskva 1996, pp. 94-96. Vedi pure ACARKINA, *op. cit.*, p. 386.

[34] GIUSEPPE CAPECELATRO (1744-1836), all'età di 34 anni venne nominato arcivescovo di Taranto; durante il dominio napoleonico fu ministro degli affari interni; tornati i Borbone, fu perseguitato e anche incarcerato. Con lui carteggiavano sovrani, principi, scienziati, poeti, artisti di tutta Europa, dagli ultimi decenni dell'*ancien régime* al primo romanticismo; ne ha scritto magistralmente BENEDETTO CROCE, *Uomini e cose della vecchia Italia*, serie 2°, Bari, Laterza 1956, pp. 157-181. Il ritratto di Brjullov, un olio, è della prima metà degli anni Trenta.

[35] CARLO ANDREA POZZO DI BORGO (1764-1842), uomo politico còrso, avversario di Napoleone, fu a lungo in servizio diplomatico presso gli Alleati austriaci e russi, di cui godeva la fiducia. Partecipò ai vari Congressi, dopo quello di Vienna, in rappresentanza dello zar Alessandro I, infine si stabilì a Parigi, dove morì in tarda età. Il ritratto di Brjullov risale agli anni Trenta.

[36] Vedi P. CAZZOLA, *Russia-Bologna. Tre secoli di rapporti, incontri e viaggi*, Bologna, CLUEB 1990, p. 96; F. IORDAN, *Zapiski*, Moskva 1918, p. 145.

sua natura incostante mutò poi parere. Con gli artisti bolognesi strinse allora salde amicizie, in particolare con lo scultore Baruzzi, che ritrasse in un bell'olio, così descritto dallo Zucchini:

«Lo scultore, dalla fisionomia fine ed espressiva, tiene in mano la stecca con la quale ha or ora accarezzato una piccola bagnante *di creta dipinta nel fondo. All'accordo maggiore di giallo e bianco s'accompagna in sordina il grigio caldo della statuetta; il bellissimo ritratto ci appare come una rivelazione di pretta maniera italiana eseguita verso il 1830 ed esente da qualsiasi ombra accademica»*[37].

Fu appunto nel 1834 che l'Accademia Pontificia lo elesse a suo socio onorario ed egli ne fu così grato da scrivere, in una lettera in italiano del 12 dicembre 1834:

«...e ben di cuore mi congratulo e con Voi, Illustrissimi Signori, e con me stesso di partecipare ad una gloria nelle nobili arti del disegno, di cui questa inclita Città a ragione deve andare fastosa. Io ne sento tutta la maggiore compiacenza trovandomi nella patria felice dei Caracci, di Guido, di Domenichino, genii di tanta sublimità nell'arte e delle cui opere tanto sono innamorato che ho già divisato nell'animo mio di volere aver comuni con essi e il mio domicilio e la mia tomba, se fato avverso non me ne distoglie...»[38].

Quanto ai famigliari ed amici, Brjullov ebbe particolarmente caro il fratello Aleksandr, che ritrasse due volte; la prima in Italia, negli anni Venti e la successiva, circa 15 anni dopo, in Russia, nel 1841; così pure è suo un olio del 1836 del futuro poeta e drammaturgo *Aleksej Konstantinovič Tolstòj, in veste di cacciatore*, e dello stesso anno quello del narratore Aleksej A. Perovskij (in arte Pogorèl'skij), zio del giovane Tolstoj, nella cui casa di Mosca Brjullov fu ospitato, al suo ritorno in patria. I ritratti sono a *pendant*, ambedue a tendenza romantica e pervasi di un sottile lirismo, segnati dal rapporto personale dell'artista coi suoi modelli, la cui cerchia si andava restringendo a sodali e conoscenti, sì da fargli dire: *«E ora non lavoro per lucro, ma gratuitamente per i miei amici di Mosca»*[39].

Degli *Autoritratti*, il primo risale al 1823, al suo arrivo a Roma; un secondo, ad olio, verso il 1833, lo mostra di fronte, il bel viso incorniciato da una capigliatura fulva ricciuta; l'ultimo è del 1848[40] e rivela il tormento dell'uomo ammalato, che vuole ritrovare la salute nei più miti climi mediterranei.

Nell'aprile del 1849, infatti, Brjullov partiva dalla Russia in compagnia dei giovani pittori, suoi allievi, Železnov e Lukaševič; attraversando tutta l'Europa, dalla Polonia, per la Prussia e il Belgio, sino all'Inghilterra, raggiunsero il Portogallo e di qui l'isola di Madera. Infaticabile, Karl durante il viaggio ritrasse i suoi scolari, nonché alti personaggi incontrati: il duca di Leuchtenberg, i principi Bagration e dipinse un acquarello, *La passeggiata*. A Madera, dove soggiornò alcuni mesi, riprese il genere paesaggistico, con uno studio che richiamava i suoi lavori d'ambiente esotico di quindici anni prima, quando, con la spedizione storico-artistica del Davydov, aveva percorso la Grecia e la Turchia sino a Costantinopoli, incaricato d'illustrarle con *Schizzi di viaggio*.

Nel 1850 Brjullov da Madera passò in Spagna, prima di ri-

[37] Vedi G. ZUCCHINI, *Catalogo delle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna*, Bologna 1938, p. 154.

[38] Accademia Belle Arti Bologna. Archivio Pontif. Acc. B. A. – Cart. anno 1834.

[39] Vedi *La pittura russa nell'Età romantica*, cit., p. 28: commento al«Ritratto del conte A.K. Tolstoj», di Brjullov.

[40] L'originale è alla Galleria Tret'jakov di Mosca; una copia al Museo Russo di S. Pietroburgo, forse opera dell'allievo di Brjullov, N. A. Lukaševič, però ritoccato dal maestro nel volto e nella mano.

mettere piede a Roma, dove fece la conoscenza dell'orientalista Michelangelo Lanci e ne eseguì il ritratto al vero; l'anziano studioso è presentato nel suo ambiente di lavoro, lo sguardo vivace e penetrante, in nobili sembianze[41].

Nel poco tempo che gli rimaneva da vivere Karl ebbe occasione di conoscere e stringere amicizia con una famiglia di patrioti italiani, i Tittoni, dai quali venne accolto prima nella loro casa romana in via del Corso, poi nel borgo d'origine di Manziana, presso il lago di Bracciano. Dei tre fratelli, Angelo, Mariano e Vincenzo, nonché della giovane figlia di Angelo, Giulietta, e dell'anziana madre Caterina, Brjullov eseguì i ritratti, che sono conservati dai loro discendenti nella casa stessa dov'egli morì, appunto a Manziana, il 23 giugno 1852[42]. Innegabile è la maestria con cui vennero riprodotte le maschie fattezze dei Tittoni, che avevano preso parte attiva alla rivoluzione del 1848-49; veri eroi romantici, alla Bruto, come in veste eroica è rappresentata Giulietta, nei panni di Giovanna d'Arco. Ed è da un racconto fattogli da Angelo Tittoni che Brjullov fu ispirato a tratteggiare uno schizzo ad olio di una *Dimostrazione politica a Roma nel 1846*[43], dove, tra luci ed ombre, è rappresentato l'entusiasmo della folla in piazza del Quirinale all'annuncio, da parte

[41] MICHELANGELO LANCI (1779-1867) fu un erudito «antiquario», soprattutto nel campo dell'orientalistica, peraltro ancora ai suoi albori; ingegno bizzarro, indagò su iscrizioni aramaiche d'Egitto e calligrafiche arabe e ne scrisse in saggi curiosamente intitolati. Molto fu grato a Brjullov per il bel ritratto, ora alla Galleria Tret'jakov, e gli dedicò una poesia, come aveva fatto Cesare di Castelbarco con un sonetto, cit. in LO GATTO, *op. cit.*, pp. 141-142.

[42] Vedi BOČAROV, GLUŠAKOVA, *K. Brjullov i ital'janskoe Risordžimento*, cit., pp. 96-101.

[43] Il dipinto, un olio su tavola, si trova al Museo Russo di Pietroburgo; altri due schizzi, rimasti incompiuti, sono al Museo regionale d'arte di Tambov.

del neoeletto Papa Pio IX, di un'amnistia ai detenuti politici e di altre riforme nello Stato pontificio.

Spentosi prematuramente ad appena 53 anni, il "grande Karl" è sepolto nel Cimitero acattolico del Testaccio, presso Porta San Paolo, dove riposano altri suoi connazionali, che a Roma avevano trovato "una seconda patria".

La cavallerizza, 1832, Galleria Tret' jakov di Mosca

Ieri sposi

LUIGI CECCARELLI

Sembrava tutto impossibile e assurdo. Invece era tutto vero e per di più tremendo. Vera era la guerra che andava sempre peggio, il drammatico e lamentoso urlo delle sirene che annunciava gli attacchi aerei, i bombardamenti con i morti, veri, vera la sorprendente mancata incolumità di Roma, la sacra Urbe. Vera poi la fame, la luce che non c'era e il freddo che c'era, vero l'acetilene puzzolente, veri i fidanzati al fronte, la vita sempre più cara e la borsanera sempre più viva: insomma la guerra. Figurarsi allora con quale e quanta frustrazione e avvilimento, specialmente nei cuori femminili, potesse essere visto il matrimonio. Tutt'al più veniva rimandato, in attesa di tempi migliori che, si pensava, sarebbero una buona volta pur dovuti venire. Un ricordo ormai lontano erano quelle cerimonie, molto casalinghe, che avevano visto l'unione dei padri e delle madri: feste semplici e sobrie, gioiose e, al ricordo, bellissime: la tradizionale foto di gruppo all'uscita della chiesa, il pranzo con i testimoni e il prete di casa, il viaggio di nozze a Venezia (foto col piccione in testa alla sposa) o a Napoli (foto da "zì Teresa" con lo sposo pronto ad affrontare una porzione di vermicelli). Niente a che vedere, certamente, con quelle sontuose nozze (proprio così, nozze, non matrimoni, che suonava riduttivo e comune) così fastose e sfarzose dei reali e dei potenti (Umberto e Maria José, Boris e Giovanna, Galeazzo e Edda).

In quel clima tremendo e doloroso nacquero i matrimoni di guerra: era una sorta di compromesso tra il voler soddisfare i sentimenti dell'amore e il puntiglio di voler superare le storiche difficoltà del momento. Matrimoni tutti atipici: per procura (lui al

fronte, lei vestita da sposa col testimone accanto), in *articolo mortis* (lui morente in qualche ospedale militare, lei in lacrime con in mano le fotografie dell'amato in tempi felici) sposalizi semi-clandestini, fra l'avventuroso e il precipitoso (lui ricercato per non aver aderito alla Repubblica Sociale di Salò con testimoni assenti altrettanto politicamente compromessi), matrimoni attendisti (lui imboscato come barelliere o Guardia Palatina per essere esentato dagli obblighi militari). A tutti i contraenti sembrava un sogno il corteo delle 820 copie di sposetti che qualche anno prima si erano recati in massa, a braccetto, in fila per due, a San Pietro per ricevere la benedizione da Sua Santità Pio XI; almeno avevano fatto una passeggiata per Roma, vestiti da sposi, alla luce del sole, tra l'applauso dei presenti. L'atipicità, almeno per i matrimoni possibili, era dura e inderogabile: vestiti da sposa fatti a casa con "pezze di riguardo" chissà come e dove trovate, accessori (scarpe, calze bianche, guanti, borsetta) prestati da cugine premurose o da amiche fedeli, veli, velette e fiori d'arancio finti, reperti del matrimonio materno, tirati fuori dal cassetto dei ricordi più cari ma, comunque, abbastanza sgualcitelli. Per le fedi, in oro, qualche supremo sacrificio per acquistarle. Così per i fiori freschi. E pensare che solamente qualche anno prima le sposette, radiose e felici, potevano cantare:

«Fiori d'arancio, miei piccoli fior,
ricordo dell'ora più lieta,
dentro uno scrigno di seta
per sempre vivrete con me».

Ora, sconsolate e tristemente felici, vestite come regine dei burattini, prendevano quello che di buono c'era da prendere. Qualche telefonata, ma solo ai più intimi, e «radio fante», una sorta di tam-tam metropolitano, fungevano da partecipazione per comunicare luogo e ora della cerimonia; i testimoni erano proprio quelli

indispensabili (il capo-ufficio per lui, lo zio ricco per lei). Quelli importanti e di facciata, ben desiderati in tempi tranquilli, non erano in circolazione; le donne, allora, anche se non c'era nessun divieto in proposito, non avevano la dignità o meglio, non c'era l'abitudine che potessero testimoniare. Di regali se ne facevano il minimo, proprio per non fare troppo brutta figura; venivano rimandati a "dopo", quando "tutto" fosse finito. Le "liste" dei regali, si potrà capire, ancora non esistevano. Il viaggio di nozze avveniva o tappati a casa dei genitori di lei o di lui (impensabile che gli sposi potessero disporre di una propria abitazione) oppure nell'albergo più bello di Roma, al Grand Hotel o all'Excelsior (stile "la notte che ballai col principe"), arrivandoci in tram, in abito da viaggio. L'ATAG aveva allestito per i matrimoni alcune carrozze addobbate con i fiori come arredamento nuziale: ci sono ancora imbarazzanti, impietose e tenerissime fotografie. Alcuni audaci, snobbando gli spezzonamenti, erano andati in viaggio di nozze a Frascati, arrivandoci in carrozzella.

1945. La guerra è finita. Tira un'altr'aria. Anche se la borsanera prospera come sempre e le ristrettezze dell'immediato dopoguerra sono pesantissime, tutto pare più semplice. Piano piano, come tante altre cose andare in disuso, ci si ricomincia a sposare. Sembra che sia tanto difficile trovare moglie e marito e, come se non si fosse capace di farlo per proprio conto, si chiede una mano agli annunci pubblicitari che vengono pubblicati su "Il Messaggero" e su "Il Tempo". Quella degli annunci non è una novità ma in questo periodo le inserzioni di questo tipo sono in aumento. È anche il momento d'oro delle agenzie matrimoniali. Su questo e sulla grande tristezza dei matrimoni combinati da estranei si fanno, nel 1953, due film: una commedia dal titolo "Agenzia matrimoniale", diretto da Giorgio Pastina, e addirittura un film-inchiesta a più mani nel zavattiniano "Amore in città". L'episodio con l'uguale titolo "Agenzia matrimoniale", inserito nel film, ha la regia di Federico Fellini.

A un certo punto succede che un matrimonio si trasformi in un grandioso avvenimento mondano, pilotato quasi sicuramente da un'accorta e sagace regia. È il 22 gennaio 1949 e gli sposi, due attori, sono Tyrone Power e Linda Christian. Lui ha fatto tanti film, tutti di successo ed è quindi notissimo: per la prestanza fisica e per la bellezza del suo volto perbene è ai primi posti del *box-office* hollywoodiano. Lei, in pratica, è solamente molto bella: ha recitato in piccoli scialbi ruoli in qualche film di poco conto, ma è così tanto attraente, ambiziosa e capricciosa che alla fine la conoscono tutti. L'incontro con Power avviene prima ad Hollywood e in un secondo tempo in Italia durante la preparazione di un film, "Il Principe delle volpi", che i due avrebbero dovuto interpretare insieme, ma, all'ultimo momento, la parte di lei viene affidata ad un'altra attrice, Marina Berti, anglo-italiana. Sin dal primo momento Power fa una corte serrata a Linda, la riempie di regali e di attenzioni. Decidono di sposarsi. Ma lui in quel periodo è ancora unito con Annabella, una delicata attrice francese che si trova negli Stati Uniti; cominciano le pratiche per il divorzio. È il momento di Linda Christian, pronta ad una sua affermazione personale e ad una ambita scalata sociale. In realtà si chiama Rosa Blanca Welter, è di origine messicana con padre olandese, che sin da piccola se la porta dietro in tutto il mondo fino ad arrivare in California. Il nome d'arte, "Linda", è stato personalmente scelto da lei: in spagnolo "Linda" significa "bella". Linda prende in mano la direzione e l'indirizzo di tutto il matrimonio: dall'annuncio, allo svolgersi della cerimonia e fino al viaggio di nozze. Probabilmente nell'organizzazione e nel finanziamento viene affiancata da potenti agenzie e uffici stampa di case produttrici americane che hanno molto a cuore le sorti, un po' vacillanti, della cinematografia hollywoodiana. C'è poi anche, fatto rilevante, una grande quantità di capitali americani congelati in Italia e l'ovvia speranzosa prospettiva è quella di rinvestire gli stessi proprio in Italia. Ed infatti da lì a qualche anno inizierà, proprio a Roma, formidabile scenario e, questa volta a colori, la vistosa produzione di film. Nasce Hollywood sul Tevere. Imponenti film spettacolo sull'antica Roma e spigliate divertenti commedie ambientate sulla Roma moderna: "Quo Vadis?" (1951), "Ben Hur" (1959), "Vacanze romane" (1953), "Tre soldi nella fontana" (1954) eccetera. Per il matrimonio spettacolo Power-Christian viene messo in moto e si coinvolge tutto l'ambiente americano e alto mondano della capitale: ambasciate, nobiltà romana, addentellati vaticani, corpo diplomatico, stampa rosa, circolo del golf dell'Acqua Santa e il club del polo dell'Acqua Acetosa per fare di questo matrimonio la manifestazione più sontuosa, colorata, indimenticabile che si sia mai svolta a Roma. Potrà servire alla cinematografia statunitense. Figurarsi il richiamo, la curiosità, l'interesse, la gioia e l'invidia delle povere romane, avide di matrimoni da sogno, di poter assistere, anche come misere cenerentole, magari da lontano, ad uno spettacolo di questo genere.

Tutto è perfetto, come si voleva, come il copione prevedeva, con uno sforzo produttivo e organizzativo che darà i suoi frutti. Inizia quindi la produzione di un film su di un matrimonio che si svolge in technicolor a Roma che, col suo scenario naturale, si presta ottimamente alla grande rappresentazione. Viene scelta la chiesa di Santa Francesca Romana con straordinario effetto di entrata/uscita degli sposi sui Fori. Su questo sfondo romano, eccezionale, s'inserisce una sceneggiatura che gravita tra l'operetta e la commedia mondana di maniera: i personaggi principali e quelli di contorno sono tutti veri, sono gli sposi, i testimoni, gli inviati, con i loro abiti da cerimonia talmente belli e giusti da sembrare costumi disegnati apposta per un film; poi l'ambientazione così particolare e la musica così toccante, in contrasto con la scomposta folla, non invitata ma accorsa, che esulta fuori della chiesa. È d'altronde il tono che si desiderava, quasi sempre di sicuro successo. La chiesa si trasforma in un'attrezzatissimo *set*

per le riprese cinematografiche: rumorosi gruppi elettrogeni per l'illuminazione degli archi voltaici che gettano la livida luce sugli antichi affreschi, grossi e polverosi cavi fra le esili sedie dorate, microfoni nascosti fra i lillà dell'inginocchiatoio pronti a raccogliere il fatidico *I do* di Linda e Tyrone per la delizia dei radioascoltatori italiani, francesi, svizzeri e americani. L'altare maggiore non si presta alle riprese e alla visibilità della platea e viene pertanto improvvisato un altare da campo che verrà poi riccamente guarnito in stile; anche un grande organo sostituisce quello più piccolo in dotazione alla chiesa; il Maestro Barberis, l'autore di "Munasterio 'e Santa Chiara", cura il programma musicale della cerimonia che prevede un "andante" di Bach per l'Elevazione, ma Linda ne pretende, ed è accontentata, la sostituzione con il «largo» di Haendel. Dall'ingresso fino all'altare il fioraio Cardella, con ricco negozio a via Veneto, costruisce una guida di garofani «Esther», come quella collocata al matrimonio di Elisabetta d'Inghilterra; i garofani ordinati sono circa duemila al costo di ottanta lire ciascuno. Come celebrante circolava il nome del cardinale Tedeschini ma il papa Pio XII aveva dato ascolto a chi pensava fosse cosa sconveniente esporre un Principe della Chiesa in una cerimonia che aveva tutte le caratteristiche esteriori dello spettacolo. Gli sposi e gli organizzatori dovettero accontentarsi di monsignore William Hemmick, un alto prelato americano nella curia vaticana, assistito dal monsignore John Mix, amico di Tyrone, conosciuto a bordo del piroscafo durante il viaggio di nozze con Annabella.

Alla sinistra dell'inginocchiatoio i testimoni: il conte Miani, quello della Villa a Monte Mario, e la contessa Dorothy Dentice di Frasso, una ricchissima americana, proprietaria di Villa Madama, sempre a Monte Mario. I due conti sono i patroni del matrimonio: specialmente la contessa protegge e guida tutti gli attori americani a Roma e ad Hollywood. La Dentice di Frasso ha affittato ai fidanzati per circa 600.000 mensili la piccola *dépendance* della Villa che è diventata il quartier generale per la preparazione del film matrimoniale. Alla destra degli sposi gli altri testimoni: il conte Rudy Crespi, il signor Ornstein, marito della nipote di Mary Pickford e il signor Schragen, addetto aeronautico presso l'ambasciata americana. Dietro la sposa le damigelle d'onore Ariadna Welter, sorella di Linda e la signorina Luisa Costero, compagna di Linda al collegio di Poggio Imperiale di Firenze. I *garçons d'honneur* sono tutti in *tight*, bellissimi, elegantissimi, di grande spicco: l'attore Claudio Gora, marito dell'attrice Marina Berti, il Principe Dado Ruspali, l'attore Alan Curtiss e il signor Nightingale, controfigura di Tyrone.

Il matrimonio doveva celebrarsi nell'agosto del 1948 e subito la sartoria delle sorelle Fontana aveva predisposto un favoloso abito da sposa; raccontano le cronache: *«150 metri di tulle vaporoso per costruire un corpetto a vita e gonna a campana, chiuso fino al collo, meticolosamente pieghettato e adornato di paillettes e perline»*. Ma fu rimandato al gennaio 1949 a causa del ritardo del divorzio Power-Annabella. Ai primi di dicembre la sartoria Fontana ebbe la commissione per un secondo abito da sposa. Quello già confezionato era fuori stagione e Linda sarebbe morta di freddo. Per circa un mese undici sartine delle Fontana si adoperarono alacremente, lavorando a tappe forzate per il nuovo vestito, versione invernale: come premio sarebbero state incluse nei soli trecento esclusivi invitati alla cerimonia. Come povere cenerentole imbucate. Il nuovo modello era, stavolta, *«di pesante raso bianco, tagliato su una linea classica, lievemente decolleté, con applicazione di antichi merletti e pietre vere»*. Due giorni prima del matrimonio al "Whip Club", in via Sistina, gli amici di Power avevano organizzato una festa di addio al celibato, senza ricordare che il loro amico Tyrone era già stato sposato. Dopo la cerimonia l'ambasciatore degli Stati Uniti, James Dunn, offriva un ricevimento in onore degli sposi. Linda era stata anche insignita della croce di dama d'onore del "Supremo Progressista

Capitular Orden de la Hermandad Argentina", istituzione presieduta dal generale Peron e di cui gran dama era sua moglie Evita Duarte. Gli sposi, come programma di viaggio di nozze, avevano scelto Capri, la Svizzera e l'Austria. I fotografi alla cerimonia erano veramente tanti. Racconta Ugo Zatterin nella sua corrispondenza per "Oggi": *«La curiosa e rumorosa folla romana, ha fatto da "massa", aggruppata con mille equilibrismi sui ruderi che circondano la chiesa, sulle arcate del Colosseo, sui capitelli cadenti del Tempio di Venere e di Roma. Un intero reparto "Celere", carabinieri su bianchi cavalli, roteanti sfollagente, hanno stentato ad impedire che migliaia di spettatori non invitati si rovesciassero sugli sposi e sui pochi autentici invitati. Un urlo acuto, stridulo, quasi isterico delle mille donne assiepate dietro un cancello, è stato il* ciak *che ha iniziato la ripresa; per tutta la cerimonia la voce del celebrante, il canto solenne dell'organo, sono stati soverchiati dal gridare lontano della folla e dal ronzio più vicino delle macchine da presa».* Il matrimonio Power-Christian si sciolse nel 1955.

Se una piccola attrice come Linda Christian era riuscita a conquistare un principe dello schermo, a Dawn Addams, attrice anche lei eccelsa, riuscì un colpo ancora più grosso: quello di sposarsi un principe vero. Quando l'attrice inglese e il Principe romano s'incontrarono per la prima volta, le spiegano che don Vittorio è un principe autentico, discendente di Fabio Massimo il Temporeggiatore, generale romano, vissuto qualche centinaia di anni prima della nascita di Gesù Cristo. Tutta trepida e un po' incredula lei chiede se la cosa sia vera e don Vittorio, eccentrico di classe, con la sottile *nonchalance* dei Massimo risponde come un suo antenato aveva risposto a Napoleone che gli faceva la stessa domanda: *«È una leggenda che circola nella mia casa da oltre duemila anni. Ma io non ci credo».* Quest'incontro era avvenuto a Viareggio durante una pausa di un film, "Mizar", dove la divetta inglese, che sapeva nuotare bene, interpretava il personaggio di una sommozzatrice. La parte gliela avevano fatta avere Vittorio Gassmann e sua moglie Shelley Winters, conosciuti a Hollywood ma ora a Roma. Dawn e don Vittorio si rivedono spesso e poco dopo il principe la chiede in sposa: don Vittorio aveva sposato una ventina d'anni prima, con rito civile, una danese luterana, Margret Hedchen Mackie Bechshoff, dalla quale aveva poi divorziato nel 1949. Lui, da tempo, si è staccato dallo stile rigoroso e tradizionale di casa Massimo, sempre al primo posto dell'aristocrazia romana, nera e papalina, intransigente e pienamente osservante: assistenti pontifici, guardie nobili del papa, alte cariche vaticane; suo fratello don Leone, valente e serio musicologo, ha sposato la principessa Maria di Savoia Genova. Don Vittorio è fuori da ogni formalismo, le sue amicizie sono circoscritte nell'alta borghesia romana e nel generone, tutt'al più qualche frequentazione al circolo della Caccia; lavora come rappresentante della birra Hofbrau, gira per Roma in tuta a bordo di una vecchia jeep, residuato militare alleato. Ma è pur sempre un principe, quello sognato dalla ventisettenne Dawn Addams, graziosa provinciale inglese dai capelli bruni, dagli occhi verdi e dai lineamenti delicati in cerca di successo e di affermazione mondana. E anche in questo matrimonio spettacolo romano è lei, la sposa, che organizza, dirige, decide ogni cosa. È lei che sceglie la chiesa. Sarà Santa Maria in Aracoeli, preferenza dovuta al fatto che durante la sua prima visita nella basilica ascolta dall'organo una musica di Bach che la commuove e la fa piangere. È quindi stabilito che il giorno della cerimonia una frase melodica della grande "Messa in si minore" saluti l'ingresso di Dawn al tempio. In quel giorno, a chiesa gremita, nell'eccitazione dell'attesa, al grido lanciato chissà da chi "Ecco la sposa", attacca a tutto volume la solenne musica prevista. Ma non appare nessuna sposa e, viceversa, al suo posto si vede un piccolo uomo con i capelli bianchi, vestito di blu, con una stramba cravatta a farfalla: è Charlie Chaplin, uno degli invitati di riguardo. La musica cessa

di colpo e rimane nell'aria un divertito brusio. L'organo poi riattacca e, come si voleva, entra questa volta la sposa, Dawn Addams, al braccio del padre, il capitano James Ramage Addams, collaudatore di aerei in California e piccolo produttore cinematografico. Si sono sobbarcati tutta la scalinata dell'Ara Coeli con i suoi 124 gradini, con la solita folla plaudente e la visione del panorama di Roma nella bella giornata primaverile del 29 aprile 1954. L'abito della sposa, questa volta, era di raso candido, pizzo con sobri ricami e una cuffietta a tre punte, di gusto elisabettiano, ornata di perle, che le teneva raccolta la chioma.

Don Vittorio era stato un po' recalcitrante ad indossare il *tight* per la cerimonia. L'ultima volta l'aveva messo nel 1932 in occasione del matrimonio del fratello Leone con Sua Altezza Reale la Principessa di Savoia Genova, ma Dawn, alla fine, lo aveva convinto. Numerosissima la presenza della nobiltà romana: Colonna, Torlonia, Pignatelli, Borghese, Del Drago, Caetani, Sciarra, Odescalchi, Lancellotti, Rospigliosi, Ruspoli, Barberini, Aldobrandini, Theodoli. Testimoni per lui, il fratello don Leone e il principe Lancellotti e per lei il conte Lovatelli e l'attore cinematografico Robert Douglas. Quattro i *garçons d'honneur*: i fratelli Galli Zugaro, il duca Caracciolo, il principe Ferdinando del Drago; ospite d'onore Charlie Chaplin accompagnato dalla moglie Oona O'Neil. I fotografi, convocati da lei, sono un centinaio quasi tutti lì per conto di giornali e agenzie straniere e si comportano scompostamente: spalle al ciborio, scalano il pulpito cosmatesco, si accovacciano sui sarcofagi, urlano istruzioni agli sposi, fanno perdere l'equilibrio ad uno dei testimoni che quasi casca per terra. A questo punto con degna e illuminata chiarezza l'officiante, uno sconosciuto e giovanissimo frate dell'Ara Coeli, ha il coraggio di dire agli sposi nel suo rapido e risentito sermone: *«Io deploro, fervidamente deploro, che abbiate scelto nel giorno del vostro vincolo eterno un così discutibile, spettacolare apparato»*. Al momento dell'uscita, all'interno del-

la chiesa scrosciano i battimani e si sente gridare *«Viva Chaplin»*; il grande attore firma autografi ed è trionfante per il grande successo romano. Un'amica inglese, all'uscita della chiesa sussurra alla raggiante Dawn: *«Soltanto Roma poteva offrirti un'apoteosi come questa!»*.

Dopo la cerimonia c'è un ricevimento nella tenuta dei Massimo a Scorano, una trentina di chilometri da Roma, dalle parti di Capena. Per il rinfresco si sceglie la linea campagnola-finta povera-rustica-paesana, vino in fiaschi, piccioni e carne allo spiedo, pane casareccio ma non mancano anche *champagne* e caviale, *whisky*, *gin tonic*. Lei si è travestita da contadinella, in abito di cotone rosso e un fazzoletto del medesimo colore dei capelli castani bruni, lui, ha indossato, felice, gli abiti preferiti di ogni giorno: camiciona a sacchettoni e pantaloni *blue jeans*. Partecipa alla scampagnata anche qualche celebrità del cinema a Roma, Roberto Rossellini con la moglie Ingrid Bergman, il regista Leonide Moguy; ci sono i brindisi del sindaco di Capena e del farmacista, la musica della banda del paese che suona un brano dell'«Ernani» di Verdi come desiderava Dawn. Questo, in sintesi, il matrimonio di don Vittorio Emanuele, Salvatore, Ranieri, Michelangelo, Tristano, Adinolfo, principe di Roccasecca dei Volsci e di Dawn Addam, ora anche lei principessa di Roccasecca dei Volsci. I due divorziarono nel 1972.

Le povere donne romane che anelavano a matrimoni da favola, se pur da lontano, avevano potuto essere presenti a queste memorabili nozze così sfarzose, ricche, nobilmente affollate. Ne conservavano un luminoso quanto invidioso ricordo e, in qualche maniera, la loro intensa curiosità era stata soddisfatta. Certo è che non vi avevano mai preso parte, avevano un po' gioito per una gioia che loro non era. Non erano neanche mai riuscite ad entrare nelle chiese per poter assistere, bene da vicino, al rito nuziale, tra addobbi floreali, sedute sulle sedie dorate come tutta quella bella gente ufficialmente invitata. Dalla polizia, dai vigi-

li urbani e dai carabinieri a cavallo erano state sbattute sui sagrati e solo lì, loro malgrado, si erano dovute scomodamente assiepare in mezzo a grande confusione. Da lì, se non altro, avrebbero potuto cogliere il momento conclusivo della cerimonia: l'uscita degli sposi sotto la tradizionale e beneaugurante pioggia di riso. Quel momento dava anche modo di scrutare e valutare il vestito della sposa, di riconoscere i volti degli invitati di riguardo, di vedere, dal vero, attrici e attori del cinema, celebri nobili e *viveurs*, presidenzialisti abituali, tutto molto *chic*, sempre riprodotti nei periodici rosa.

Ad un matrimonio grandioso e appariscente che si era svolto a Sant'Agnese a piazza Navona, sempre nel 1954, le povere donne romane vollero bizzarramente partecipare: le nozze riguardavano la principessa Giovanna Pignatelli Aragona Cortès e il signor Georges Brehat. Lei è un bel nome, fa parte di una famiglia importante, amica dei Savoia in esilio, discendente del papa Innocenzo XI; ma più che altro la principessa Giovanna è l'attivissima protagonista della vita mondana di Roma, sempre in mezzo a fatti, fatterelli, scandali e scandaletti del bel mondo: più tardi si meriterà più opportunamente il titolo di "Principessa della Dolce Vita" con relativo omonimo libro autobiografico (Edizioni Sottotraccia, Salerno, 1997); la principessa diverrà il simbolo di quel periodo rilasciando numerose interviste a giornali e riviste e partecipando a *talk show* sull'argomento. Lui è solamente un bello, squattrinato, sconosciuto, attore francese alle prime armi. Questa volta è lui che con il matrimonio prova a rendersi celebre; l'avvenimento mondano e il nome importante di lei potrà facilitargli qualche interessante ingaggio. Le nozze, al solito, sono speciali: chiesa stupenda in una delle piazze più belle del mondo, partecipazione dell'immancabile aristocrazia romana, Cinecittà e Hollywood sul Tevere al completo, corpo diplomatico, abito confezionato da Concettina Bonanno, la sarta della regina, *"con 300 metri di tulle rosa, lunghissimo e larghissimo, stretto solo ai fianchi"*, 3000 rose, l'"Adagio" di Tomaso Albinoni suonato dall'orchestra di Santa Cecilia. Scriverà poi la sposa nel ricordo di quel luminoso giorno: «*Fuori, la piazza gremita di gente, soprattutto donne: aspettano l'apparizione della sposa e dei personaggi famosi facendo ala al tappeto rosso che esce dal portale della chiesa, inguaina i gradini e arriva a lambire la fontana del Bernini... Quando Georges e io siamo comparsi sulla soglia si è sollevata un'ovazione, poi un applauso scrosciante mi ha fatto tremare il cuore. Non avrei mai creduto un tale trionfo*». A quel punto «*... qualche centinaio di donne si sono lanciate in un abbraccio collettivo che per poco non si trasformava in involontario linciaggio. Le avevo addosso da tutte le parti, che mi baciavano, che si congratulavano, che erano felici per me. I due paggetti biondi* – anche loro vestiti di rosa – *che reggevano lo strascico, nel disperato tentativo di non perdere il contatto si sono aggrappati al vestito con tutte le loro forze... e lo hanno strappato. La ressa li ha inghiottiti e ha loro tolto dalle mani anche gli scampoli che ancora stringevano in pugno. A quel punto si è scatenata la caccia ai pezzi del vestito, e io stessa, che di quel delirio vedevo solo l'irrefrenabile gaiezza, ho cominciato a distribuirne dei pezzetti... Anch'io, mentre la folla mi spogliava, ho pensato che un pezzo per uno non faceva male a nessuno. Solo che sono rimasta praticamente in sottoveste, col rischio di beccarmi anche una denuncia: per l'epoca non era una tenuta che potesse rientrare nel comune senso del pudore. In fretta e furia io e Georges ci siamo infilati nella Mercedes rossa che mi aveva regalato mio fratello, la stessa automobile con cui eravamo arrivati. Finalmente siamo partiti, verso la meta del gran pranzo di nozze, a casa: era fatta*». Le povere donne romane, stanche e scocciate di dover assistere a matrimoni invidiabili e da sogno non ce l'avevano fatta più e, trasformatesi in audaci e chiassose amazzoni, erano andate all'assalto per conquistare almeno un cimelio, una reliquia di quell'ennesima spettacolare sacra manifestazione. Il mito di

quell'eroica giornata non si è spento: racconta sempre "La Principessa della Dolce Vita" che nel 1997, quarantadue anni dopo, una di quelle donne, ormai vecchia signora, ha mostrato all'ormai vecchia sposa, un pezzettino di tulle rosa conservato in *"una borsetta di pelle un po' sdrucita"*.

Niente assalti, niente attori famosi, neanche un nobile romano, un celebrante sconosciuto, solo lui e lei, pochi amici – due fanno da testimoni – nessuna folla curiosa e invidiosa. È il 19 maggio 1954 ed è la data del matrimonio di Alberto Rabagliati con Maria Antonietta Tonnini nella chiesetta dedicata all'Immacolata, detta anche la Casina di Raffaello a piazza di Siena. Lui, quasi al termine della carriera, è stato un famoso cantante della radio e del cinema musicale italiano e, per almeno vent'anni, ha cantato in milanese la «Madonnina» in omaggio alla sua città ma ha fatto anche e soprattutto commuovere il cuore degli italiani con centinaia di canzoni d'amore prima e durante l'ultima guerra. Lei è di Osimo, figlia di un medico dell'Ospedale; è bruna, alta, bella e sorridente, indossa un abito azzurro con guarnizioni bianche e un cappellino di paglia bianco con nastro di velluto blu notte. Per il suo matrimonio, Rabagliati, fa un regalo alla moglie e, una volta tanto, a se stesso: dopo il rito, all'uscita, prende un microfono e canta una delle melodie più note, di grandissimo successo popolare e tanto ingenuamente riguardante il matrimonio:

«Sposi!
Oggi s'avvera il sogno e siamo sposi!
S'apre la nuova vita nostra e più gioiosi
Radiosi verranno i dì...»

Arriva una decappottabile, gli sposi salgono e tra qualche commosso e solitario applauso si allontanano da Villa Borghese e da quella *chiesetta nascosta in mezzo ai fior*.

Valutazione storico giuridica della devoluzione di Ferrara (1598)

FRANCO CECCOPIERI MARUFFI

In conseguenza delle "Capitolazioni" sottoscritte a Faenza due settimane prima, il duca Cesare d'Este, il 28 gennaio 1598, si allontanava per sempre dalla sua amata Ferrara destinata ormai a rientrare nel patrimonio della Santa Sede, e si dirigeva tristemente verso la fedele Modena, chiamata ora ad essere la futura e gloriosa capitale degli Stati Estensi.

Il distacco era stato particolarmente doloroso e sofferto per il Duca, ma egli fino all'ultimo, aveva voluto lasciare buon ricordo di sé, acconsentendo a farsi accompagnare dalla Benedizione del suo Vescovo, prima di partire, e restituendo generosamente la libertà a prigionieri e detenuti, al momento del suo passaggio davanti alle carceri.

Alla fine, in preda all'angoscia, era risalito sulla carrozza che lo portava a Modena, mostrandosi completamente indifferente anche di fronte alla nutrita scorta di fanti e di cavalieri che lo accompagnava e faceva ressa attorno a lui, acclamandolo, ma, restando solo e unicamente assorto e concentrato nella lettura. Più precisamente, come tramandano le cronache «*senza mai alzare gli occhi da una lettera*»[1].

Se si trattasse di un documento urgente e assai importante, non è dato sapere, ma è più che probabile che quella servisse so-

[1] G. MORONI, *Dizionario di erudizione ecclesiastica*, Venezia, 1842 Volume XXIII, pag. 144.

lo di pretesto al Duca, per nascondere il tormento che gli traspariva in volto, o soffocare, magari, qualche indesiderata lacrima, ma più ancora, per evitare di portare lo sguardo di tutta quella gente che si era riversata ai bordi delle strade, per rivolgergli, più commossa di lui, un nostalgico saluto di addio.

Sia come sia, resta il fatto che con tale partenza calava definitivamente il sipario su quel dramma così amaro e velenosamente iniquo che prende il nome di "devoluzione" di Ferrara.

La maggior parte degli storici si è dimostrata concorde nel valutare il ritorno di Ferrara alla Santa Sede come un grande successo di Clemente VIII, dovuto principalmente alla forte personalità del suo carattere e alla sua irremovibile inflessibilità nell'ergersi a difensore intrepido dei diritti inalienabili della Chiesa. Ma fu veramente così? O non si trattò piuttosto di un vero "colpo di mano", ai danni degli Estensi, magistralmente messo a segno da Clemente VIII, in un momento di favorevolissima congiuntura internazionale?

La questione è certamente troppo complessa e controversa, perché qui ci si dilunghi ancora a discutere, specie dopo quanto è già stato dibattuto e scritto nei secoli passati tra le parti in causa.

Non c'è dubbio però che, una volta valutati i fatti, anche per lo storico più sereno e obbiettivo, è difficile oggi astenersi da un giudizio di condanna e di riprovazione per i sistemi e i mezzi impiegati per dirimere la controversia da parte della Curia romana, ma principalmente per l'atteggiamento ingeneroso (e per lo più anche astioso) dimostrato dal Pontefice verso il Duca Cesare d'Este.

Tanto più grave appare poi la condotta tenuta da Clemente VIII in tale circostanza, in quanto essa appare in aperta violazione del «dettame canonico» enunciato già nei secoli passati da San Gregorio Magno e che aveva trovato poi la sua giuridica formulazione nella massima del celebre Graziano da Orvieto e

cioè: «*Quod, si Papa cum aliquo causa habet, non debet ipse esse judex et rem adsumere, sed arbitros eligere*»[2].

Tale norma, che peraltro era stata fiduciosamente (e forse troppo ingenuamente) invocata dal Duca Cesare per trovare giustizia, non soltanto fu totalmente disattesa, ma indirettamente fu, con molta probabilità, la causa per cui sull'infelice Cesare si scagliarono ogni sorta di fulmini, sia di carattere *spirituale* (censure e scomuniche) sia di carattere *materiale* (interventi militari, imposizioni e gravami, fino addirittura alla consegna come ostaggio, del proprio figlio, a garanzia degli adempimenti imposti). Tutto ciò, quasi si dovesse punire un ignobile vassallo, reo di chissà quale gravissima fellonia!

Di fronte a tanto accanimento, c'è da pensare ad una sorta di rivalità o di latente risentimento che il Papa nutriva verso il Duca Cesare e che forse non sarà mancato, dato che gli Aldobrandini erano stati da tempo a stretto contatto con la corte di Ferrara e ne avevano colto forse qualche aspetto disdicevole. Ma non va dimenticato che la casa d'Este si era resa particolarmente benemerita verso gli Aldobrandini, col nominare il padre di Clemente, uditore del cardinale Ippolito II e Consigliere del Duca Ercole II. Senza contare che da giovani, tanto Clemente VIII quando suo fratello Tommaso erano stati educati a Ferrara.

Ma la ragione non è questa! La realtà vera è che c'era una posta in giuoco di eccezionale importanza: riuscire ad impossessarsi di Ferrara e i territori limitrofi che erano da molti «appetiti» per i grassi proventi e i profitti che potevano derivare dai promettenti mercati del sale e della pesca.

---

[2] Nativo di Ficulle, presso Orvieto, Graziano visse da monaco benedettino nel chiostro di San Felice a Bologna e risentì dell'impulso scientifico dato agli studi giuridici da Irnerio. Scrisse una poderosa opera di diritto canonico da lui chiamata "*Concordia discordantium canonum*", già conosciuta come "*Decretum Gratiani*" (anni 1139-1143).

È il momento qui di ricordare che Ferrara, pur avendo brillato di luce propria come una delle più fulgide e raffinate Corti italiane del Rinascimento, tanto da pregustare illusoriamente il sapore di un'autonoma sovranità, era rimasta, in realtà all'epoca della "devoluzione", un soggetto giuridico, in tutto e per tutto ancora sottoposto alle convenzioni e alle regole di un lontano passato medievale.

La città infatti faceva parte del patrimonio ecclesiastico della Santa Sede e questa l'aveva concessa nei secoli precedenti, sotto varie forme, alla Casa d'Este. Trattandosi di patrimonio ecclesiastico, di natura sua *inalienabile*, l'assegnazione non poteva avvenire nei modi e con gli stessi criteri che regolavano l'istituzione del Feudo laico.

Si configurava quindi piuttosto come la *concessione di un beneficio*, accordata a certe condizioni, ad un determinato soggetto, per un periodo limitato di tempo, e quindi con caratteri di *precarietà* e di *revocabilità*.

In questo modo la Santa Sede evitava il rischio che i suoi feudi potessero divenire ereditari (come era avvenuto per i Feudi laici, sia maggiori che minori)[3] e al tempo stesso si garantiva l'introito costante di ricchi censi, che potevano esser rinegoziati, ove le circostanze lo avessero richiesto.

Di regola, ciò avveniva tutte le volte che era eletto un nuovo Pontefice e – all'opposto – quando doveva subentrare nel Feudo un nuovo "erede" designato che necessitava però del riconoscimento da parte della Santa Sede delle sue aspettative di diritto.

Il Documento con cui la Sede apostolica esplicitava la volontà di rinnovare, estendere o restringere la concessione del beneficio era la "*Bolla*" che il Pontefice emetteva in forma solenne e nella quale si distinguevano principalmente due elementi, uno di natura *amministrativa* (indicazione del censo dovuto, modalità di pagamento, accessori vari, ecc.), l'altro di natura *costitutiva* (ed era l'aspetto più rilevante) che stabiliva i criteri secondo i quali il "designato" avrebbe potuto essere riconfermato nel feudo.

Ciò avveniva generalmente in base a successione legittima, ma non era esclusa l'estensione anche ad eredi che non sempre erano figli legittimi, o anche ad altri, designati dall'ultimo beneficiario.

In proposito basti qui ricordare che alla morte di Niccolò III d'Este, avvenuta nel 1446, successero – in ordine di tempo – prima Lionello e poi Borso che di Niccolò erano solo figli naturali, e che tutto ciò avvenne con il beneplacito della Santa Sede e senza pregiudizio alcuno per questa che trovò, anzi, nei due giovani degli eccellenti "vassalli" che portarono a grande splendore i domini loro assegnati.

Per queste ragioni assume fondamentale importanza la "*Bolla*" di Alessandro VI, in forza della quale veniva concessa *in perpetuo* l'investitura di Ferrara a tutti i *discendenti* del duca Ercole d'Este e veniva pure accordato il diritto a succedere (e quindi ad essere chiamati a reggere il Ducato di Ferrara) anche ai figli *naturali*[4].

L'aver stabilito che la concessione veniva fatta "*in perpetuo*" potrebbe far sorgere il dubbio che essa si ponga in contrasto con il principio della *inalienabilità* del patrimonio ecclesiastico, in quanto la situazione che si veniva a creare appariva, per certi aspetti, molto simile (e quasi assimilabile) a quella dei feudi ereditari, ma non è così.

La concessione accordata per un tempo senza limiti, va inte-

[3] L'ereditarietà dei feudi maggiori era stata concessa da Carlo il Calvo nell'anno 877 con il Capitolare di Kiersy; quella dei minori era stata accordata da Corrado il Salico nel 1037.

[4] In proposito cfr. L. A. MURATORI; "*Delle Antichità Estensi*", Modena, 1717, Vol. II, pagg. 270 e seguenti.

sa nel senso che con essa la Santa Sede mirava ad assicurarsi – e quasi reclamava – da parte del proprio vassallo una «perpetua» devozione e fedeltà senza soluzione di continuità, ma al tempo stesso, il beneficio conservava immutate le sue prerogative di precarietà e di revocabilità[5].

Alla fin fine poi, il documento papale ribadiva, ampliandolo, un concetto che era già stato espresso da *Sisto IV* che nel 1472 aveva concesso ad Ercole I, col titolo di Duca, l'investitura di Ferrara, per lui e per i suoi figli, tanto legittimi che naturali[6].

Va pure precisato che, se si escludono quei particolari momenti, in cui per ragioni anche di ordine internazionale, i rapporti fra la Santa Sede e gli Estensi si erano fatti aspri e difficili – ricordiamo qui in special modo il periodo dei contrasti con Giulio II, Leone X e poi ancora con Clemente VII, per le gravi conseguenze che ne derivarono anche alla Garfagnana – l'orientamento della Santa Sede era stato sempre quello di una particolare considerazione verso gli Estensi, sicché anche in materia di successione, che comprendesse anche la legittimazione a succedere dei figli naturali, era rimasto pressoché costante, al punto che anche il severo e rigido *Adriano VI* (papa olandese) aveva riconfermato agli Estensi l'investitura di Ferrara, nei termini stessi già stabiliti da Alessandro VI[7].

È solo durante il periodo della Controriforma che i gravami per la riconferma dell'investitura di Ferrara si fanno più pesanti

[5] La "Bolla" è del 15 ottobre 1501 ed è sottoscritta anche da ben 23 Cardinali. Viene concessa oltre alla riduzione del censo, anche l'investitura di Cento, Massa Lombarda, Pieve di Cento ed altre terre ancora. La generosità di Alessandro VI può essere messa in relazione col rapporto privilegiato instauratosi con gli Estensi a causa del matrimonio di Alfonso I (di Ercole) con Lucrezia Borgia, ma tutto ciò non inficia in alcun modo il valore giuridico della Bolla, nei riguardi dei suoi effetti costitutivi.

[6] G. Moroni, *op. cit.*, Vol. II, pag. 109.

[7] *Ibidem*, pag. 124.

e più aspre e restrittive divengono le condizioni per la concessione, ma, tutto sommato, anche nei momenti di maggior attrito, si riesce sempre a trovare un punto di accordo o un'onorevole soluzione, grazie alla decisa buona volontà di entrambe le parti.

Non è questa la sede per ricostruire lo svilupparsi e l'evolversi di questi rapporti con i vari Pontefici – quali più, quali meno favorevoli od ostili agli Estensi – sino all'elezione di Clemente VIII, avvenuta nel 1594, in quanto è storia largamente nota ed inoltre è argomento non strettamente attinente al tema prescelto.

Ci basti qui solo riassumere la cronaca dei fatti che portarono alla cosiddetta "devoluzione" di Ferrara. Per "abbracciare" tuttavia nella loro interezza i termini della questione, è necessario tornare un po' indietro nel tempo e compiere un "affondo" entro la genealogia di quella *generosa Erculea prole* di Ariostesca memoria, che poi tanto "generosa" – nel significato gentilizio del termine – a dir la verità – non fu, in quanto, seguendo tranquillamente il costume del tempo, non disdegnò di disseminare un buon numero di bastardini illegittimi, magari dandosi poi da fare per legittimarli. E veniamo al punto!

Alfonso I (avo dell'ultimo Duca) aveva avuto un figlio illegittimo anch'esso di nome ALFONSO, che fu il padre del nostro Cesare. Quest'Alfonso fu legittimato, come ci tramanda il Muratori, dal Cardinale Innocenzo Cybo, ma quel che più conta fu dichiarato *legittimo* a tutti gli effetti, dallo stesso padre che nel suo testamento dichiarò di averlo avuto «*de se soluto et de una soluta*», ossia mentre era vedovo lui e libera lei[8].

Questa situazione di incertezza che avrebbe potuto essere

[8] Secondo alcuni storici Alfonso avrebbe senz'altro sposato la donna da cui lo aveva avuto. Era questa la bellissima Laura Eustochia che, peraltro, anche dopo la di lui morte, godé a corte del prestigio e degli onori sovrani connessi al rango di una vera Duchessa.

chiarita con un po' di buona volontà, offrì invece il destro a Clemente VIII per considerare estinta la discendenza di Alfonso II e per contrastare, di conseguenza, la designazione di Cesare, adducendo a motivo l'illegittimità dei suoi natali.

Ma poiché la famosa Bolla di Alessandro VI aveva confermato ed esteso l'investitura di Ferrara *ad omnes discendentes* di ERCOLE I, Cesare riteneva, a buon diritto di appartenere al ceppo estense discendente di Ercole I e quindi di poter aspirare legittimamente a quell'investitura. Ne conseguì invece uno scontro assai aspro fra le parti, il cui esito è noto, ma che, a nostro avviso, non depone certo a favore della condotta tenuta dai rappresentanti della Curia Romana.

Alla morte di Alfonso, acclamato Duca di Ferrara dalla magistratura cittadina, con il consueto rituale di cerimonie civili e religiose, *Cesare* si premurò di darne notizia a Clemente VIII, chiedendo conferma dell'investitura e al tempo stesso professando in tutto e per tutto la sua fedeltà alla Santa Sede. A tale scopo inviò a Roma, come suo incaricato, il Conte Girolamo Giglioli, che fu ammesso, dopo non poche difficoltà alla presenza del Pontefice, e solo in quanto rappresentante della città di Ferrara e non del Duca.

Già questa cavillosa distinzione "protocollare" la dice lunga sulla disponibilità del Papa a voler ascoltare le ragioni del Duca e viceversa chiaramente denunzia un preconcetto malanimo verso Cesare e insieme il preciso intento di umiliarlo e di oltraggiarlo.

Va da sé quindi che non fu possibile alcuna intesa, perché Clemente VIII rimase irremovibile sulle sue posizioni e quando l'ambasciatore del Duca azzardò – saggiamente – la proposta di sottoporre la controversia «al giudizio confidente di persona di fiducia che senza passione decidesse», il Papa, montato in collera interruppe furiosamente l'Ambasciatore e bruscamente lo licenziò.

Si comportò così sia perché il suo carattere era collerico e irruento, sia perché non voleva in nessun modo essere contraddetto. Viceversa il Papa avrebbe dovuto adottare la soluzione proposta dal Conte Giglioli, non solo perché in casi del genere era stata sempre prassi canonica seguire quella strada (e lui aveva il dovere morale di adeguarvisi) sia perché in tempi assai vicini, ancor più liberamente, il Pontefice Paolo III aveva consentito perfino che si potesse senza difficoltà adire la giustizia civile.

Clemente VIII non volle farlo perché intimamente era convinto di poter seguire le orme di Giulio II nel preciso disegno di recuperare quanti più possibili territori della Chiesa e in tale ottica regolava ogni sua azione, senza curarsi di andare oltre quanto la morale e il diritto lo consentissero.

Le prospettive dunque per il duca Cesare si presentavano tutt'altro che favorevoli. Infatti, appena congedato il malcapitato ambasciatore, il Papa dichiarò formalmente dinanzi ai Cardinali (di cui non pochi si mostrarono contrari) ormai "devoluto" il Ducato di Ferrara, poi intimò al Duca Cesare di dimettersi sotto minaccia di scomunica, quasi fosse un usurpatore, e poi – tanto per salvare la faccia, pur considerando dentro di sé, già riacquistata Ferrara – assegnò 15 giorni al Duca per presentarsi a Roma ad esporre le sue eventuali ragioni. Un termine assolutamente troppo breve!

In pari tempo, però si premurò di radunare tutte le milizie dello Stato ecclesiastico perché si tenessero pronte a marciare su Ferrara e ne affidò il comando al nipote Pietro Aldobrandini.

Le misure adottate produssero un certo disorientamento nelle corti dei paesi cattolici, ma anche in questa occasione Clemente VIII seppe dimostrare machiavellico realismo, avendo già calcolato e valutato quale sarebbe stato in concreto il comportamento dei vari sovrani.

Infatti sapeva benissimo che il Re di Francia (Enrico IV) per

riconoscenza dei favori ricevuti dal Papa in occasione del suo ritorno alla Fede cattolica, non avrebbe mai preso posizione contro di lui, né tanto meno a favore degli Estensi (con cui peraltro la Francia aveva un rapporto privilegiato). Sapeva ancora che l'Imperatore Rodolfo II non poteva inimicarsi con lui, essendogli prezioso il suo sostegno nella lotta contro il Turco; quanto alla Spagna, Filippo II era troppo vecchio per iniziative militari.

I Principi Italiani poi si sarebbero astenuti da ogni intervento, perché troppo impegnati a risolvere i loro problemi interni. Infatti la *sola* Venezia si mostrò pronta ad aiutare il duca Cesare, in quanto alla Serenissima non piaceva avere vicino il Papa, molto più forte di Cesare, e pertanto schierò subito truppe nel Polesine e nella Romagna.

A questo punto la situazione era divenuta critica e in tale stato di «dubbiosa perplessità» (come la chiama il Muratori) ci fu un attimo di pausa, quasi maturasse un ripensamento. Viceversa, da emissari fidati che si erano infiltrati a Ferrara, il Papa venne a sapere che le forze militari del duca erano notevolmente inferiori alle sue e che se avesse dispensato denaro, prebende e onori, specie in mezzo ai familiari e ai vicini del Duca, questi si sarebbe trovato presto isolato e inerme[9].

Rotti perciò gli indugi, deciso ad agire senza dare il tempo a Cesare di far valere le sue ragioni, Clemente VIII, sul principio del dicembre del 1597, dopo un breve processo «che non venne mai alla luce» (Muratori) giunse alla sentenza della "devoluzione" di Ferrara, per incapacità, diceva egli, del Cesare estense. Aggiunse poi anche l'interdetto per la città e una gravissima scomunica non solo contro Cesare, ma contro quanti lo aiutassero «quasi si trattasse del maggiore e più manifesto tiranno ed eretico» (Muratori).

[9] Il Tassoni, nella sua *"Secchia rapita"* così flagellava i ferraresi: «*Eccovi là, volubil gente / che vaga ognor di Prinicipi novelli / or piega il Papa e nella vana mente / seco sognando va mitre e cappelle*». – (Canto III).

Di fronte a questo uragano che con tanta veemenza si era abbattuto contro di lui, il duca Cesare, che – tra l'altro – era religiosissimo, volle tentare ancora una volta un accomodamento col Papa, inviando a Roma un suo rappresentante di fiducia nella persona del conte Ercole Rondinelli. Tutto fu inutile!

Allora il duca, amareggiato per le insidie interne tramate contro di lui e in mezzo ai suoi stessi familiari, abbandonato da quanto avrebbero potuto aiutarlo, si decise ad arrendersi alla volontà del Pontefice e si indusse a sottoscrivere quelle "*Capitolazioni*" impostegli a Faenza dal legato papale, Cardinal Pietro Aldobrandini, che aveva trattato per la stipulazione delle stesse, con la Duchessa d'Este, a tale scopo designata da Cesare, ma di cui non fu certo, valida patrona, quando si trattò di difendere al meglio gli interessi del duca.

Gli articoli più rilevanti della convenzione stabilivano che Cesare veniva assolto dalla scomunica, ma in parti tempo privato di ogni e qualsiasi insegna che simboleggiasse la sua signoria su Ferrara.

Gli veniva poi imposto il pagamento di 500.000 ducati e la consegna in ostaggio del figlio primogenito, condotto nel frattempo a Bologna, fino al puntuale adempimento di tutte le clausole imposte. Infine fu concesso a Cesare di portare con sé ciò che era di sua privata proprietà (dobbiamo perciò a questa clausola e alle cure di Cesare se poté essere salvato per i posteri il prezioso Archivio Estense) e due dei quattro cannoni che guarnivano Ferrara[10].

[10] Oltre al ricco materiale bellico dell'arsenale, vi erano a Ferrara quattro cannoni assai famosi, e per la grandezza, e perché legati al nome del grande maestro di artiglierie Alfondo d'Este. Erano chiamati: "*Il grande Diavolo*", il "*Terremoto*", lo "*Spazzacamino*" e la "*Regina*". I primi due toccarono al Papa; gli altri due al Duca.

Si concludeva così, nell'arco di pochi mesi, il dramma della devoluzione di Ferrara che giungeva al suo epilogo il 28 gennaio 1598 quando – come si è visto – il duca Cesare si avviava tristemente verso Modena, dove lo attendeva la consolazione di poter riabbracciare il figlio primogenito, rilasciato dopo la puntuale esecuzione degli obblighi assunti, ma al tempo stesso un avvenire denso di incognite, di pericoli, di preoccupazioni. Se ne farà ben presto vessillifera, ancora una volta la repubblica di Lucca!

Quanto al Papa, con la *Bolla "Sanctissimus"* dell'8 gennaio 1598, aveva provveduto a dichiarare formalmente il ducato di Ferrara ricaduto sotto il dominio della Santa Sede, e poco tempo dopo faceva il suo ingresso trionfale nella città. Qui giunto, cercò di accattivarsi l'animo dei ferraresi con gesti di liberalità e diminuendo temporaneamente determinate imposte, mentre al tempo stesso cercò di favorire con ogni mezzo l'Imperatore d'Austria perché vedeva in lui un valido baluardo, in caso di conflitti con Venezia e – non si sa mai – anche contro la Francia. Clemente VIII favorì da Ferrara, ove le bendisse trionfalmente, le "doppie" nozze ispano-asburgiche fra Filippo III di Spagna e Margherita d'Austria e tra Alberto d'Austria e Isabella di Spagna. Per agevolare quest'ultima unione Clemente VIII concesse le più ampie dispense ad Alberto d'Austria che era Arcivescovo di Salisburgo.

Perché tanta accondiscendenza e liberalità su questo versante e tanta grettezza e ostinato malanimo verso gli Estensi?

Qualche osservazione sulla scelta del nome pontificio

CLAUDIO CERESA

La scelta di un nome pontificio diverso da quello di origine del Papa è stata quasi unanime nel secondo millennio della storia della Chiesa, anche se già in precedenza casi di cambiamento si erano registrati.

Infatti Mercurio, il cui nome era quello di una divinità pagana, aveva cambiato, a seguito dell'elezione, avvenuta nel 532, l'appellativo in quello di Giovanni, e lo stesso nome era stato assunto nel 561 da Catalino (Pontefici Giovanni II e Giovanni III)[1]. Avevano preso il nome di Giovanni anche Ottaviano dei conti di Tuscolo nel 955 (Giovanni XII) e nel 983 Pietro di Pavia (Giovanni XIV), il quale, a seguito del cambiamento, non aveva conservato la denominazione di Pietro.

Pertanto, fino al 983, da parte dei Pontefici che avevano mutato il nome, era stato assunto quello di Giovanni, con l'eccezione, nel 974, e poi nel 984-985, di Francone, Bonifacio VII, che era, però, un Papa non legittimo. Si può ricordare, anche, che, soprattutto nei secoli VII e VIII, c'erano stati diversi Papi non italiani, in prevalenza siri e greci; essi, però, avevano conservato l'appellativo di origine.

[1] Per questi dati, e per quelli successivi relativi all'elenco dei Papi, cfr. *Annuario Pontificio per l'anno 2002,* Città del Vaticano, 2002, p. 7*-20*. Si fa riferimento alla lista riportata in tali pagine anche per quanto riguarda la legittimità dei Pontefici, a parte quanto si accennerà per i due Papi *pisani* Alessandro V e Giovanni XXIII.

Un cambiamento si rileva, negli anni più vicini al mille, con i due Pontefici chiamati al soglio dall'imperatore Ottone III.

Si tratta, anzitutto, di non italiani; Brunone, dei duchi di Carinzia, Papa dal 996 al 999, era della Sassonia, e Gerberto, suo successore, che pontificò fino al 1003, dell'Aquitania. I nomi Brunone e Gerberto si presentavano, in relazione all'elenco dei Papi, come stranieri di origine nordica, e gli eletti che li portavano entrarono nella lista dei Pontefici con denominazioni di gloriosa tradizione romana, e furono Gregorio V e Silvestro II. Si riallacciarono, così, rispettivamente, alla serie che partiva da Gregorio Magno ed a Silvestro, il Vescovo di Roma che aveva pontificato per oltre un ventennio, dal 314 al 335, dopo la concessione della libertà di culto ai cristiani.

Papi ed antipapi cambiarono il nome di origine al momento dell'elezione, se si eccettuano i casi sopra richiamati, proprio a partire da questi due Pontefici stranieri[2]. In tal senso, i primi eletti dopo Silvestro II, che furono romani, ebbero anch'essi nuovi e diversi nomi pontificali; uno di tali Pontefici, Pietro, che fu pastore della Chiesa dal 1009 al 1012 come Sergio IV, aveva il nomignolo di Os porci, o Bucca porca, che avrebbe costituito una delle ragioni del cambiamento, oltre, naturalmente, alla volontà di non conservare, da Vescovo di Roma, il nome dell'Apostolo. Va rilevato, poi, che, dopo il mille, due Papi non cambiarono nome: Adriano Florensz, di Utrecht, eletto nel 1522, e che fu l'ultimo Papa non italiano prima di Giovanni Paolo II, si chiamò Adriano VI, e Marcello Cervini, eletto nel 1555, fu Marcello II.

Ai tempi di Adriano VI e Marcello II, il cambiamento dell'appellativo derivava, ormai da secoli, da scelta del chiamato al

[2] Cfr., anche per dati di seguito riportati, *Nomi dei Papi*, nell'ambito della voce *Papa*, in *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, vol. IX, p. 756; cfr. anche la voce *Nome dei Papi*, in *Mondo Vaticano passato e presente*, a cura di N. Del Re, Città del Vaticano, 1995.

soglio pontificio, ma, precedentemente, veniva seguita una prassi diversa. Infatti, era stato dapprima determinante il volere degli elettori, come era avvenuto, ad esempio, per le elezioni di Vittore II nel 1055, e dell'antipapa Benedetto X nel 1058; in proposito, ancora l'*Ordo Romanus XII* di Cencio, del 1192 circa, attribuiva la mansione di imporre il nome al *prior diaconorum*. Già l'*Ordo Romanus XIII*, del 1275, faceva però riferimento a scelta personale dell'eletto, in seguito a richiesta del primo dei diaconi.

Come si è visto, prima del mille ben quattro Pontefici di diverso nome si chiamarono Giovanni, e si potrebbe pensare che tale appellativo, arrivato con il successore di Pio XII all'ordinale ventitreesimo, sia stato, tra tutti i nomi dei Vescovi di Roma, quello maggiormente oggetto di scelta. In realtà, tra i Papi considerati legittimi nell'elenco riportato nell'Annuario Pontificio, solo dieci cambiarono la loro denominazione di origine in quella di Giovanni[3]. Si tratta, oltre che dei già ricordati Giovanni II, III, XII e XIV, di quelli identificati nel citato catalogo con gli ordinali XVII, XVIII, XIX, XXI, XXII e XXIII. Papa Roncalli, anzi, subito dopo l'elezione, avvenuta il 28 ottobre 1958, nel discorso di accettazione rivolto al Sacro Collegio dei Cardinali[4]

[3] Come dalle precisazioni riportate in *Annuario Pontificio...*, cit., p. 13* e 16*, i Papi legittimi di nome Giovanni non sono stati ventitré, ma ventuno, considerando non legittimo il Papa *pisano* Giovanni XXIII (1410-1415). Va ricordato, al riguardo, che in cataloghi e compilazioni medioevali il pontificato di Giovanni XIV (983-984) fu diviso tra due Papi Giovanni, e venne computato tra i Pontefici legittimi l'antipapa Giovanni Filagato (997-998), il quale fu il sedicesimo ad avere il nome che costituisce l'oggetto della presente nota. Inoltre, nell'elenco riportato nell'Annuario Pontificio, non compare un Pontefice Giovanni XX; nel 1276, quando fu ripreso il nome, che non era stato portato da circa 250 anni, Pietro di Giuliano si chiamò Giovanni XXI.

[4] Cfr. *Acta Apostolicae Sedis*, an. et vol. L, 22 novembris 1958 (Ser. II, v. XXV) – N. 18, p. 878-879.

volle spiegare i motivi che lo avevano indotto a scegliere il nome di Giovanni. Si trattava, come disse il Papa, esprimendosi in latino, di un nome per lui dolce, perché nome del proprio genitore; di un nome per lui soave, perché titolo dell'umile parrocchia nella quale aveva ricevuto il battesimo; del nome solenne di innumerevoli cattedrali, inclusa quella di Roma. Con il prenome Giovanni, poi, era conosciuto San Marco, patrono della città di Venezia, della quale il Cardinale Roncalli era Patriarca al momento dell'elezione al Pontificato, ed il Papa ricordò, infine, i due grandi Giovanni del Nuovo Testamento, il Battista e l'Evangelista, e sottolineò l'esortazione di quest'ultimo all'amore reciproco: *Diligite alterutrum.*

Immediato predecessore di Giovanni XXIII era stato Pio XII, deceduto nel 1958, ed il nome Pio, portato da dodici Papi, era stato scelto undici volte.

Infatti, solo Pio I, Papa dal 142 (o 146) al 157 (o 161) aveva conservato il proprio appellativo. Il nome era stato ripreso ben milletrecento anni più tardi, nel 1458, dall'umanista Enea Silvio Piccolomini, e forse era entrato, nella scelta, anche il ricordo del *Pius Aeneas*, l'eroe dell'antichità dal quale il nuovo Pontefice traeva la denominazione di origine.

Però, ci sono stati, nella storia dei Papi, nomi ancora più scelti di quelli di Pio e di Giovanni; cerchiamo di vederli, con riferimento ai Pontefici legittimi.

Al riguardo, il nome Gregorio, che giunge fino al sedicesimo ordinale con Papa Cappellari (1831-1846) fu scelto dodici volte, a cominciare del citato Pontefice sassone Gregorio V. Fu scelto, inoltre, per ben tredici volte il nome Clemente, ad iniziare da Clemente II (1046-1047) fino a Clemente XIV (1769-1774), e per dodici volte, dal secondo (1130-1143) al tredicesimo (1721-1724) fu scelto il nome Innocenzo.

Clemente II, un sassone eletto per volontà dell'imperatore Enrico III, ha un tratto in comune con Gregorio V e Silvestro II; il suo nome straniero, Suitgero, non compariva certo nell'onomastica della diocesi papale, ed egli assunse la denominazione di un predecessore romano, San Clemente, che era stato il secondo, o forse il primo, dei Pontefici nativi dell'Urbe, nella quale è particolarmente venerato, anche con il complesso basilicale a lui dedicato[5].

Il nome Leone, pur arrivando al tredicesimo ordinale (Leone XIII, 1878-1903) è stato scelto solo cinque volte, a partire dal lorenese Leone IX (1049-1054); anche il nome Benedetto è stato portato da molti Vescovi di Roma (dal 1914 al 1922 ha pontificato Benedetto XV, Giacomo Della Chiesa) ma è stato scelto solo sette volte, tenendo conto che non rientrano tra i Papi legittimi Benedetto X e l'antipapa Benedetto XIII, eletti, rispettivamente, nel 1058 e nel 1394, e che il nome Benedetto XIII è stato poi ripreso, nel XVIII secolo, da un Pontefice legittimo.

Tra gli altri nomi che sono stati di un buon numero di legittimi Pontefici, Urbano è stato scelto sette volte, da Urbano II (Oddone di Lagery, 1088-1099) ad Urbano VIII (Maffeo Barberini, 1623-1644). La scelta di tale nome, probabilmente, suscitò particolare emozione quando, nel 1362, un Pontefice residente ad Avignone si chiamò Urbano V, e si riallacciò quindi, anche nell'appellativo, alla sede romana. In effetti, quel Papa tornò a Roma, ma per soli tre anni, dal 1367 al 1370, e partì poi di nuovo per la Provenza. Anche dopo il definitivo ritorno dalla Francia del legittimo Pontefice, avvenuto nel 1377, il primo Papa eletto nella città eterna si chiamò Urbano VI, quasi ad esprimere l'intenzione di una definitiva permanenza romana.

Sette volte fu scelto anche il nome Alessandro, da Alessandro

[5] In effetti, nel citato elenco dell'Annuario Pontificio, per gli anni del pontificato di San Clemente si indicano le date 92-99, che ne farebbero il secondo Papa nativo di Roma, dopo Anacleto, o le date 68-76, che ne farebbero il primo Papa romano.

II (1061-1073) ad Alessandro VIII (1689-1691). Del Pontefice Alessandro V, però, è dubbia la legittimità, in quanto si tratta di un Papa *pisano,* eletto cioè, nel 1409, nel corso del Concilio di Pisa, che tentò di comporre la divisione allora esistente nella Chiesa cattolica, che obbediva in parte al Papa Gregorio XII, e in parte all'antipapa Benedetto XIII, lo spagnolo Pedro Martinez de Luna [6]. Alessandro V fu considerato Papa legittimo dal successivo Pontefice che prese il nome di Alessandro, che si chiamò Alessandro VI (Rodrigo de Borja, 1492-1503). Il successore di Alessandro V, Giovanni XXIII, non fu invece ritenuto legittimo dal primo successivo Vescovo di Roma che assunse il nome di Giovanni; Angelo Giuseppe Roncalli, infatti, si chiamò Giovanni XXIII, e non Giovanni XXIV.

Il nome Stefano fu di nove Papi, in quanto non può essere considerato legittimo Pontefice quel presbitero romano Stefano che fu eletto nell'anno 752, alla morte di Papa Zaccaria, ma che morì a sua volta quattro giorni dopo, e prima della sua *consecratio,* che, secondo il diritto canonico del tempo, costituiva il vero inizio del Pontificato. Ad ogni modo, per i Papi di nome Stefano, tale denominazione fu oggetto di scelta solamente per uno, l'ultimo, Federico dei duchi di Lorena, che pontificò dall'agosto 1057 al marzo 1058.

In relazione ai Papi legittimi, per cinque volte il nome pontificio, diverso da quello di origine, fu Paolo, per quattro Celestino, per quattro Niccolò, per tre Onorio, mentre due volte derivarono da cambiamento i nomi Silvestro, Eugenio, Martino, Adriano, Lucio, Callisto, Vittore, Giulio, Sisto, Bonifacio. Tale ultimo appellativo, che fu dell'antipapa Francone, il già ricordato Bonifacio VII, e di otto Pontefici legittimi, fu adottato soltanto dagli ultimi due di essi. Anche Francone, però, fu ritenuto legittimo da Benedetto Caetani, il quale, nel 1294, si chiamò Bonifacio VIII.

[6] Cfr. P. PASCHINI, *I Papi del grande scisma,* ne *I Papi nella storia,* Roma, 1961, vol. I, p. 530 ss.

Tra i nomi di legittimi Pontefici, derivati più di una volta da cambiamento della denominazione originaria, quello di Callisto, quando fu scelto, venne a contrassegnare solo Papi stranieri; infatti, dopo il romano San Callisto, che pontificò dal 218 al 222, e che mantenne il proprio appellativo, il nome fu portato da Guido di Borgogna (Callisto II, 1119-1124) e da Alonso Borja (Callisto III, 1455-1458).

Il nome Martino è particolarmente interessante, perché si passa direttamente da Martino I (649-655) a Martino IV (1281-1285), che fu il primo a portare il nome come oggetto di scelta. Infatti, erano stati considerati come Martino anche i due Papi di nome Marino, che avevano pontificato, rispettivamente, dall'882 all'884 e dal 942 al 946[7].

Furono scelti una sola volta a seguito di elezioni legittime i nomi Gelasio, Damaso, Sergio, Anastasio, Pasquale, e, come si è detto, Stefano; fu tirolese Damaso II, e lorenese Stefano IX, e, come già ricordato, Marcello II, come prima di lui Adriano VI, conservò il proprio nome di origine, e non operò quindi la scelta di una diversa denominazione.

Non sono mai stati oggetto di scelta, in relazione a Papi legittimi, nomi che pure furono di più di un Pontefice, come Felice, Adeodato, Pelagio, Teodoro, Agapito, Marino; si tratta, però, di serie con pochi Vescovi di Roma, generalmente due.

I nostri tempi hanno portato una novità di grande rilievo, in quanto, nel 1978, Albino Luciani, eletto al soglio pontificio, volle prendere un nome, quello di Giovanni Paolo, che non era mai comparso nell'elenco dei Papi. L'ultimo Pontefice il cui nome non era stato anche di un suo predecessore, Landone, della Sabina, aveva regnato dal 913 al 914, oltre mille anni prima; Lan-

[7] Cfr. *Annuario Pontificio,* cit., p. 16*.

done, però, aveva conservato il proprio appellativo, e non era stata effettuata scelta.

Pertanto, Albino Luciani, il Papa del sorriso, che ha avuto un così breve pontificato, nell'agosto e settembre 1978, è stato il primo, in circa due millenni, che si è proposto, con la scelta di un nome diverso dal proprio, e non portato da alcun Pontefice, come inizio di una serie di Papi. E, in effetti, tale serie ha avuto subito una continuazione, in quanto anche il successore ha voluto chiamarsi Giovanni Paolo.

Come Giovanni XXIII, anche Giovanni Paolo I ha spiegato la scelta del nome, e lo ha fatto parlando dalla loggia della Basilica Vaticana, il giorno successivo a quello dell'elezione, ricordando i suoi immediati predecessori, Giovanni XXIII e Paolo VI: «*Papa Giovanni* – disse – *ha voluto consacrarmi con le sue mani, qui nella Basilica di San Pietro, poi, benché indegnamente, a Venezia gli sono succeduto sulla Cattedra di San Marco... Poi Papa Paolo non solo mi ha fatto Cardinale, ma, alcuni mesi prima, sulle passerelle di Piazza San Marco, mi ha fatto diventare tutto rosso davanti a 20.000 persone, perché s'è levata la stola e me l'ha messa sulle spalle, io non sono mai diventato così rosso! D'altra parte in 15 anni di pontificato questo Papa non solo a me, ma a tutto il mondo, ha mostrato come si ama, come si serve e come si lavora e si patisce per la Chiesa di Dio. Per questo ho detto: Mi chiamerò Giovanni Paolo*»[8].

L'accenno a Giovanni Paolo I e Giovanni Paolo II permette di porre la questione dei Pontefici che hanno portato il nome del loro immediato predecessore, e, al riguardo, sembra anzitutto il caso di considerare che, quando la scelta non veniva normalmente effettuata, si era verificato più volte il caso di due successivi Vescovi di Roma con lo stesso nome. Era stato così, per la prima volta, con Bonifacio III (anno 607) e Bonifacio IV (608-615), e poi con Giovanni VI (701-705) e Giovanni VII (705-707), Gregorio II (715-731) e Gregorio III (731-741), Benedetto VI (972-974) e Benedetto VII (974-983), anche se, ne 974, c'era stato il già ricordato antipapa Francone, Bonifacio VII. Subito dopo Benedetto VII, e pur continuando Francone negli anni 984 e 985, c'erano stati Giovanni XIV (983-984) e Giovanni XV (985-996), dei quali, però, solo per il primo il nome era stato oggetto di cambiamento, mentre il secondo aveva mantenuto il proprio.

I primi due nomi eguali, di predecessore e successore, entrambi derivanti da scelta, si riferiscono ai romani Siccone (Giovanni XVII, anno 1003) e Fasano (Giovanni XVIII, 1003-1009).

La cosa si è ripetuta più volte negli ultimi secoli: nel 1566, l'immediato successore di Pio IV si chiamò Pio V, nel 1670 Emilio Altieri, successore di Clemente IX, volle denominarsi Clemente X, nel 1769 Papa Ganganelli, Clemente XIV, prese il nome del suo immediato predecessore Clemente XIII, nel 1800 Barnaba Chiaramonti, successore di Pio VI, si chiamò Pio VII, nel 1939 Eugenio Pacelli assunse il nome di Pio, che era stato quello del suo predecessore.

Per Eugenio Pacelli, il conte Giuseppe Dalla Torre, che fu per molti anni Direttore de *L'Osservatore Romano,* ricorda nelle sue memorie che, quando era andato a visitare il Cardinale Pacelli prima del conclave, lo aveva invitato a conservare, nel caso di elezione al pontificato, il nome di battesimo, chiamandosi così Eugenio V[9].

Il Cardinale aveva riso, mostrando di considerare scherzosa la proposta; ad ogni modo, negli ultimi secoli, i Papi che hanno scelto il nome del loro immediato predecessore hanno voluto

[8] Cfr. l'articolo di F. TAFFAREL *Ha viaggiato verso i traguardi di Dio,* ne *L'Osservatore Romano* del 28 settembre 2001, anno CXLI – N. 222 (42.680).

[9] Cfr. G. DALLA TORRE, *Memorie,* Verona, 1967, p. 140.

probabilmente sottolineare una continuità nell'azione pastorale di governo della Chiesa.

Fu così non solo per Pio XII, eletto in un momento di gravi difficoltà alla vigilia della seconda guerra mondiale, ma anche per Pio VII, che volle onorare la memoria di Pio VI, morto in Francia per le vicende che seguirono la rivoluzione del 1789. Clemente XIV, poi, era stato eletto in un periodo nel quale si dibatteva l'eventualità dello scioglimento della Compagnia di Gesù, e dopo un conclave molto combattuto, contrassegnato da circa 180 fumate nere. Nonostante tali difficoltà, sembra che egli, di carattere faceto, abbia pensato in un primo momento di chiamarsi Sisto Sesto (Sisto Quinto, infatti, era stato francescano come lui), ma abbia poi cambiato parere per il bisticcio del nome[10].

Clemente X, Emilio Altieri, era stato creato Cardinale a circa ottant'anni, nel corso della malattia che avrebbe portato presto alla morte Clemente IX, e sembra che questi gli abbia predetto la successione al pontificato[11]. Pio V, Antonio Ghislieri, in religione Michele, dell'ordine domenicano, prese il nome dell'immediato predecessore Pio IV, il Papa che aveva concluso il Concilio di Trento, e che era zio di Carlo Borromeo; quest'ultimo era estimatore del Ghislieri, e a buon diritto, dal momento che ora sono entrambi nell'albo dei Santi.

Nella storia dei Papi, il primo appellativo entrato nei nomi pontificali di più di due legittimi consecutivi Vescovi di Roma è stato quello di Paolo, preso nel 1963 da Giovanni Battista Montini, e che ha fatto parte, sia pure parzialmente, della denominazione di Giovanni Paolo, assunta dai suoi immediati successori; inoltre, per la prima volta, con la scelta di Papa Luciani, l'appellativo pontificio è stato composto di due nomi. A parte quanto accennato per questi Pontefici dei nostri tempi, mai più di due Papi immediatamente successivi si sono chiamati allo stesso modo, sia nel caso di scelta, sia in quello di conservazione del nome originario.

È vero che solo raramente i Papi hanno assunto il nome dell'ultimo predecessore, ma è anche vero che, almeno negli ultimi secoli, si sono chiamati come Pontefici non molto lontani nel tempo.

Nel ventesimo secolo, a parte il già citato caso di Giovanni Paolo I, ha assunto un nome inaspettato soprattutto Angelo Giuseppe Roncalli, eletto nel 1958, tenendo presente che Giovanni XXII era morto nel 1334 e che il Papa *pisano* Giovanni XXIII aveva terminato il suo pontificato nel 1415. Anche Papa Montini prese un nome che da molto tempo non era stato scelto, dal momento che Paolo V era deceduto nel 1621; quanto a Benedetto XV, eletto nel 1914, si era voluto probabilmente riallacciare a Benedetto XIV Lambertini, morto nel 1758, che era stato, come lui, Arcivescovo di Bologna.

Nel XIX secolo, Leone XII (1823-1829) e Gregorio XVI (1831-1846) assunsero nomi che erano stati portati l'ultima volta circa duecento anni prima. Però, negli ultimi secoli, è stata più frequente la scelta dell'appellativo di un recente predecessore; così, su otto Papi eletti nel '900, e sei nel secolo precedente, il nome Pio è stato scelto, in entrambi i casi, ben tre volte. Nel '700, su otto Papi eletti, quattro presero il nome di Clemente, e nel '600, su undici, tre si chiamarono Innocenzo. I nuovi pontefici vollero così generalmente assumere o il nome di chi li aveva elevati al Cardinalato, oppure la denominazione di predecessori personalmente conosciuti, o verso i quali sussistevano particolari motivi di venerazione, in relazione a non remote vicende.

Sintetizzando le scelte operate dal '600 in poi, è interessante notare che dalla morte di Sisto V, risalente al 1590, all'elezione

[10] Cfr. B. MATTEUCCI, *Il papato di fronte all'assolutismo e al giurisdizionalismo (1605-1774)*, ne *I Papi...*, cit., vol. II, p. 748.

[11] Cfr. B. MATTEUCCI, *Il papato di fronte...*, ne *I Papi...*, cit., vol. II, p. 710.

di Giovanni Paolo I, avvenuta nel 1978, e cioè per un'estensione temporale di quasi quattro secoli, i Pontefici, in numero di trentacinque, usarono solo dieci nomi: una volta Giovanni, due Paolo, due Urbano, due Alessandro, tre Gregorio, tre Leone, tre Benedetto, cinque Innocenzo, sette Clemente, sette Pio.

Tornando a Sisto V, eletto nel 1585, si può ricordare che, in contrasto col ristretto numero di nomi scelti nei secoli successivi, nel '500, su diciassette Papi eletti, ci furono ben undici appellativi diversi; in realtà, il periodo umanistico-rinascimentale espresse forse più di altri la volontà di ridare vita a nomi che non erano stati portati da moltissimo tempo. Si è già accennato a Pio II, Enea Silvio Piccolomini, e va tenuto presente che il suo immediato successore, Pietro Barbo, eletto nel 1464, si chiamò Paolo II, prendendo un nome che aveva avuto un unico titolare, nella seconda metà dell'VIII secolo.

Si può anche ricordare che Giuliano della Rovere, nel 1503, prese il nome di Giulio II, e che il primo Pontefice di tale nome era deceduto nel 352; si è già accennato a Marcello II, il quale, nel 1555, conservò il suo appellativo, ma venne così a riallacciarsi al Papa San Marcello, che aveva pontificato all'inizio del quarto secolo.

Il periodo successivo al mille, fino a circa il millecentocinquanta, fu l'epoca nella quale, per la prima volta, vennero ripresi molti nomi che erano stati di un solo Pontefice, spesso vissuto parecchi secoli prima. Abbiamo visto che in quell'epoca la scelta del nome diventò una costante per i Papi, e che molti stranieri assunsero un appellativo di sicura tradizione romana. Va ricordato, però, anche un notevole numero di italiani che furono contrassegnati dall'ordinale secondo: così, nel 1099 fu eletto Raniero, del Ravennate (Pasquale II), nel 1118 Giovanni Caetani (Gelasio II), nel 1124 Lamberto Scannabecchi (Onorio II), nel 1130 Gregorio Papareschi (Innocenzo II), nel 1143 Guido di Città di Castello (Celestino II), nel 1144 il bolognese Gerardo (Lucio II). Il nome pontificio di questi nostri connazionali era appartenuto ad un solo legittimo predecessore, e non era stato oggetto di scelta in relazione ad alcun legittimo Pontefice, né italiano, né straniero. A conferma dei dati sopra riportati, si può rilevare che, da Urbano II, eletto nel 1088, a Lucio II, eletto nel 1144, l'ordinale secondo comparve per otto legittimi Papi consecutivi, ciascuno dei quali portò un nome diverso da quello di origine.

Altro argomento interessante è quello dei Pontefici appartenenti ad una stessa famiglia, spesso in numero di due, e per i quali il più vicino a noi nel tempo non sempre è passato alla storia con il nome del predecessore consanguineo. Così, nei secoli XII e XIII, Lotario dei conti di Segni fu Innocenzo III, e Ugolino dei conti di Segni Gregorio IX, e, sempre nel '200, Sinibaldo Fieschi fu Innocenzo IV, ed Ottobono Fieschi Adriano V. Nel '400 e '500, Alonso Borja fu Callisto III, ed il nipote Rodrigo Alessandro VI, Francesco della Rovere fu Sisto IV, ed il nipote Giuliano Giulio II. Va anche rilevato, però, che, sempre nei secoli XV e XVI, Enea Silvio Piccolomini fu Pio II, e Francesco Todeschini-Piccolomini Pio III. Quanto ai tre Pontefici della famiglia Medici di Firenze, nel '500 Giovanni fu Leone X e Giulio Clemente VII; in seguito, nell'anno 1605, Alessandro riprese il nome di un Pontefice della sua casata, e si chiamò Leone XI; fu però Papa per brevissimo tempo, in quanto morì ventisei giorni dopo l'elezione.

Tornando ai nomi di Papi non italiani, si rileva che, a parte il sassone Clemente II, furono francesi Clemente IV, Clemente V e Clemente VI. Il nome Urbano ci ricorda la nostra città, ma Urbano II, Urbano IV e Urbano V furono francesi; pertanto, i nomi Clemente e Urbano furono oggetto di scelta per almeno tre Pontefici stranieri.

Il nome Urbano, anzi, fu voluto, in sostituzione dell'appellativo di battesimo, da un solo romano, Urbano VII, Giovanni Bat-

tista Castagna, immediato successore di Sisto V; egli, però, regnò pochi giorni, in quanto fu eletto il 15 settembre 1590, e morì il 27 dello stesso mese.

Tornando agli stranieri, l'inglese Nicola Breakspear si chiamò Adriano IV, ed il portoghese Pietro di Giuliano Giovanni XXI; i due spagnoli Borja presero, come sopra concordato, i nomi di Callisto III e Alessandro VI. Si è già accennato ai Pontefici germanici, ed a Giovanni Paolo II, di nazionalità polacca.

Per i luoghi di provenienza italiani, in relazione alla scelta del nome di un predecessore conterraneo, anche a lunga distanza di tempo, si può ricordare che Alessandro VII (1655-1667) era senese come Alessandro III (1159-1181), Gregorio XV (1621-1623) bolognese come Gregorio XIII (1572-1585), Pio VI (1775-1799) e Pio VII (1800-1823) erano entrambi di Cesena.

I Papi nativi di Roma, che portarono un nome diverso da quello di origine, ebbero svariati appellativi, e non sembra che ci sia stata per loro la ripresa di una denominazione con una certa frequenza, come fu invece per i nomi Clemente e Urbano per i Pontefici francesi. Comunque, a partire dagli ultimi secoli del Medioevo, il problema della scelta si pose sempre meno per nati a Roma, in quanto divennero rare le loro elezioni al Papato, che erano state invece tanto frequenti nel primo millennio della storia della Chiesa.

Una leggenda metropolitana romana: il "Raggio della morte" di Guglielmo Marconi

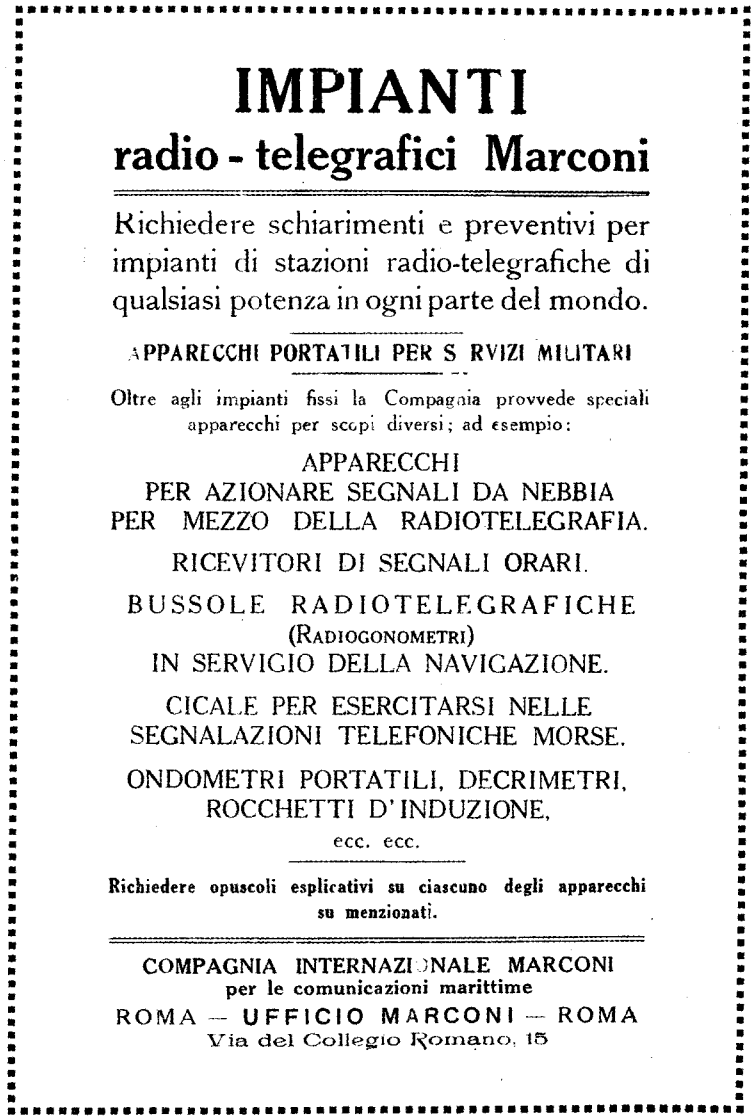
GIUSEPPE CIAMPAGLIA

Nell'epoca attuale, profondamente caratterizzata dall'uso di un'ampia scelta di sistemi di comunicazione di massa, che vanno dalla radio – TV al fax, alla posta elettronica via computer, i fatti di cui si parla sono in genere facilmente documentabili e verificabili.

È quindi difficile che, in maniera occasionale ed incontrollata, possano essere messe in circolazione e prese per vere notizie riguardanti eventi straordinari e sensazionali basate solo sul "sembra che..." o "si dice che...", che siano capaci di colpire l'immaginazione di quello che era il "popolino" ed è diventato oggi "opinione pubblica", per la maggiore diffusione delle conoscenze.

Malgrado ciò esistono ancora e si diffondono a livello cittadino, nazionale ed internazionale quelle che vengono definite "leggende metropolitane", usando un aggettivo che le qualifica già in partenza come incontrollabili, data l'estensione geografica, il forte numero di abitanti e la complessità di vita delle grandi città moderne.

Qualche anno fa girò nel mondo la diceria che le fogne di New York fossero popolate da giganteschi coccodrilli, dalla pelle non pigmentata per mancanza di luce solare, che erano pronti a sbranare qualsiasi addetto alla manutenzione fosse capitato loro a tiro.



IMPIANTI
radio - telegrafici Marconi

Richiedere schiarimenti e preventivi per impianti di stazioni radio-telegrafiche di qualsiasi potenza in ogni parte del mondo.

APPARECCHI PORTATILI PER SERVIZI MILITARI

Oltre agli impianti fissi la Compagnia provvede speciali apparecchi per scopi diversi; ad esempio:

APPARECCHI
PER AZIONARE SEGNALI DA NEBBIA
PER MEZZO DELLA RADIOTELEGRAFIA.

RICEVITORI DI SEGNALI ORARI.

BUSSOLE RADIOTELEGRAFICHE
(RADIOGONOMETRI)
IN SERVIGIO DELLA NAVIGAZIONE.

CICALE PER ESERCITARSI NELLE
SEGNALAZIONI TELEFONICHE MORSE.

ONDOMETRI PORTATILI, DECRIMETRI,
ROCCHETTI D'INDUZIONE,
ecc. ecc.

Richiedere opuscoli esplicativi su ciascuno degli apparecchi su menzionati.

COMPAGNIA INTERNAZIONALE MARCONI
per le comunicazioni marittime
ROMA — UFFICIO MARCONI — ROMA
Via del Collegio Romano, 15

Inserzione pubblicitaria su rivista del 1918 attestante la presenza a Roma in via Collegio Romano di un ufficio vendite di una delle società di Marconi

I giganteschi rettili sarebbero riusciti a crescere e a riprodursi in tale sfavorevole ambiente dopo che alcuni piccoli della specie erano stati gettati vivi nello sciacquone del bagno da amanti degli animali esotici privi di scrupoli, che si erano stancati di vederseli crescere nel salotto.

Malgrado i romani di antica stirpe abbiano imparato nel corso dei secoli ad accogliere con un sano scetticismo ogni tipo d'informazione simile, riguardante fatti e persone di qualsiasi categoria, anche nell'Urbe seguitano a circolare vecchie storie su eventi mai realmente verificatisi ma ritenuti ancor oggi verosimili.

Si potrebbe ricordare l'antica fola della scolaresca in visita ad una delle catacombe della Città Eterna, che, smarrita la strada del ritorno in superficie, dopo aver girovagato per giorni nelle viscere tufacee del sottosuolo laziale, sarebbe ritornata a vedere la luce ad oltre cinquanta chilometri di distanza, in prossimità della costa di Anzio. Storia servita sempre a ricordare l'esistenza di una Roma sotterranea ramificata ed estesa, forse ricca di reperti e testimonianze, che sarebbe interessante percorrere in lungo ed in largo.

La più nota ed improbabile tra le leggende metropolitane ancora in circolazione è però quella, nata nella prima metà degli anni Trenta e ormai radicata a livello nazionale e oltre, che narra dell'ideazione e sperimentazione, da parte di Guglielmo Marconi, nei dintorni della Città Eterna, del "Raggio della morte"; che sarebbe stato capace di creare serie interferenze con gli apparati elettrici delle automobili, impedendone il funzionamento, fino a provocare la morte delle persone che ne fossero state colpite.

Inventore della radio e premio Nobel per la fisica nel 1909, Guglielmo Marconi nacque a Bologna il 25 aprile 1874 da padre italiano e madre irlandese e si spense improvvisamente per attacco cardiaco a Roma, il 20 luglio 1937, nella residenza di fa-

miglia della seconda moglie, Maria Cristina dei conti Bezzi Scala, in Via Condotti 11.

Secondo quanto è stato riportato da chi lo conobbe personalmente, il celebre scienziato parlava l'inglese meglio dell'italiano e fu, infatti, in Inghilterra e non in Italia che vide riconosciute ed accettate ufficialmente per la prima volta le sue scoperte ed invenzioni, che erano state ottenute negli anni compresi tra il 1893 ed il 1895.

Tra il 1896 ed il 1897, sempre in Gran Bretagna, effettuò un'ulteriore serie di esperimenti di convalida delle sue teorie e fondò la prima delle società che portano ancora il suo nome, le quali cominciarono a realizzare su scala industriale le apparecchiature che aveva ideato, diffondendone rapidamente l'uso; tanto da consentirgli di raggiungere in breve tempo il successo imprenditoriale ed economico.

Nel 1897 tornò in Italia per svolgere a La Spezia analoghi esperimenti per la Regia Marina italiana.

Nel 1905 sposò Maurice O'Brien, di nobili ascendenze irlandesi e scozzesi, che gli diede quattro figli, da cui avrebbe in seguito divorziato.

Dopo aver ricevuto il premio Nobel diventò nel 1914 senatore del Regno d'Italia e partecipò alla Prima Guerra mondiale, facendo poi parte della delegazione italiana alla Conferenza di Pace di Parigi.

Nel 1919 acquistò il panfilo "Rowenska" che era stato costruito in Scozia per la casa regnante austriaca, ma era stato requisito nel corso della Grande Guerra dalla Royal Navy e trasformato in caccia sommergibili, che ribattezzò "Elettra" ed usò sia come abitazione sia come laboratorio mobile per condurre i suoi esperimenti in giro per il mondo.

Negli anni che seguirono ottenne grandi riconoscimenti con l'assegnazione della presidenza della maggior parte degli enti ed istituzioni di carattere tecnico-scientifico che sorsero in Italia in

quegli anni; che andavano da quella del consiglio d'amministrazione del primo istituto tecnico industriale sorto nella Capitale nei primi anni Venti, l'attuale "Galileo Galilei" di Via Conte Verde, a quella del Consiglio Nazionale delle Ricerche, avuta nel 1928.

Quando, dopo il 1924, Marconi doveva venire a Roma, il panfilo "Elettra" sostava nel porto di Civitavecchia e lo scienziato aveva così modo di frequentare alcune famiglie dell'aristocrazia romana come gli Odescalchi, i Sacchetti e i Rospigliosi che avevano le loro residenze estive lungo il litorale laziale tra Santa Severa e Santa Marinella.

Qui fece la conoscenza della nobildonna romana Maria Cristina Bezzi Scala, imparentata con i Sacchetti, che sposò nel 1927 dopo aver ottenuto l'annullamento religioso del primo matrimonio. Da questa seconda unione nacque l'anno successivo la sua ultimogenita, cui dette lo stesso bel nome della sua nave: Elettra, dalle chiare assonanze classiche e scientifiche.

Nel 1930 fu nominato presidente dell'Accademia d'Italia.

Dopo i tanti successi applicativi ottenuti in Italia ed all'estero, Marconi fu incaricato da Papa Pio XI di realizzare la prima stazione radio del Vaticano, che fu inaugurata alla presenza dello stesso Pontefice il 12 febbraio 1931.

Subito dopo si dedicò ad una serie di esperimenti basati sull'uso delle onde radio corte ed ultracorte, che dettero l'avvio alla formazione della leggenda del "Raggio della morte".

Il Vaticano gli chiese infatti di realizzare un sistema di collegamento diretto via etere, chiamato anche "ponte radio", tra la villa pontificia di Castelgandolfo, dove si trova la residenza estiva dei Papi, e la Città del Vaticano.

Tale impianto faceva uso di una complessa antenna trasmittente che era stata collocata sull'alto del colle della cresta vulcanica delimitante il lago sul quale si trova la stessa villa pontificia. Essa emetteva verso Roma uno stretto fascio di onde radio,

assimilabile a quello generato da un proiettore luminoso, che dopo aver raggiunto la Città del Vaticano poteva anche proseguire fino al litorale nella zona compresa tra Ostia e Civitavecchia e oltre.

Questo fascio elettromagnetico avrebbe però subito interferenze se un corpo umano o un altro ostacolo si fosse posto nel suo cammino aereo tra l'antenna stessa e la cupola di Michelangelo, ben visibile in lontananza.

Marconi fece quindi apporre in prossimità del dispositivo un cartello di divieto di stazionamento, che metteva in guardia gli eventuali astanti sui pericoli che avrebbero potuto derivare alla loro salute se il fascio di energia raggiante, emesso durante le prove, li avesse colpiti.

Il cartello era però eccessivamente allarmistico e fu tolto dopo pochi giorni, ma preoccupò seriamente tutti quelli che ebbero la ventura di leggerlo.

Le trasmissioni radiofoniche erano già iniziate in Italia a partire dal 1924, dopo che la "Società Unione Radiofonica Italiana" ne aveva ricevuto l'autorizzazione da parte del competente Ministero. Dato il loro alto costo l'uso degli apparecchi riceventi ebbe una diffusione lentissima, tanto che alla fine degli anni trenta solo il 4% delle famiglie italiane ne possedeva uno. La radio restava quindi un oggetto misterioso da avvicinare ed usare con un certo riguardo.

Iniziarono così a circolare una serie di dicerie che parlavano della creazione da parte di Marconi di un fascio elettromagnetico che era capace di compromettere la salute di un individuo fino ad ucciderlo.

Tale dispositivo sarebbe stato in grado di colpire a distanza anche gli aerei in volo, incendiandoli e facendoli precipitare, venendo a costituire un'arma tanto potente da permettere a chi ne fosse entrato in possesso d'annientare qualsiasi nemico.

La voce popolare asseriva inoltre che gli esperimenti erano

seguiti con attenzione dal Duce che riceveva regolarmente tutti i rapporti che li riguardavano.

Le prove di trasmissione con il fascio di onde corte emesso dalla stazione di Castelgandolfo venivano effettuate usando anche il panfilo "Elettra" ormeggiato con le sue apparecchiature a Civitavecchia, insieme ad una torre medioevale, allora esistente a Santa Marinella, sulla quale Marconi aveva collocato un'antenna ruotante capace di trasmettere a sua volta sia verso il mare sia verso terra.

Per le prove di collegamento a distanza lo scienziato s'avvaleva anche di un'autovettura "Balilla", dotata di antenne ed altri apparati, che nel corso degli esperimenti percorreva la Via Aurelia fermandosi in luoghi prestabiliti, per permettere allo scienziato di trasmettere e ricevere segnali da una distanza nota.

Queste strane soste, apparentemente inspiegabili, fecero probabilmente nascere l'ulteriore diceria secondo la quale le emissioni radio di Marconi, sulle quali si basava il presunto "Raggio della morte", erano in grado di bloccare il funzionamento degli impianti elettrici delle automobili, facendole fermare.

Oltre che sull'Aurelia quest'ultimo fenomeno venne dato come più volte avvenuto anche sulla Via del Mare tra Roma ed Ostia, con il conseguente arresto delle autovetture in transito, che appartenevano anche a personaggi illustri diretti verso il mare.

L'inspiegabile evento avrebbe interessato anche l'automobile sulla quale stava viaggiando la moglie di Mussolini, donna Rachele, che era stata però già messa sull'avviso dal potente e bene informato consorte, che le aveva pronosticato un viaggio ricco di avvenimenti particolari.

Né la sfilza dei "si dice..." si limitò a considerare questi soli eventi, che erano stati privi di più serie conseguenze.

Il "Raggio della morte" sarebbe stato ulteriormente sperimentato nel corso di alcune manovre militari colpendo in aria e facendo bruciare un paio di aeroplani radiocomandati in volo

nella zona di Orbetello e avrebbe anche provocato la morte di alcuni soldati costituenti l'equipaggio di un carro armato, che sarebbero stati trovati senza vita nell'interno del loro mezzo, pur non avendo ricevuto ferite o mutilazioni visibili.

Evento luttuoso che colpiva alcune famiglie, di cui sarebbero dovute trapelare notizie certe, ma che non sarebbe stato in realtà verificabile essendo coperto da un rigido segreto militare.

Malgrado queste chiacchiere circolassero con insistenza, nessuna autorità si prese la briga di smentirle ufficialmente; accreditando sempre più l'ipotesi che qualcosa di drammaticamente vero si fosse verificato.

In realtà, nei mesi e negli anni successivi, le Regie Forze Armate italiane non ricevettero in dotazione alcuna arma segreta del genere indicato, mentre un'importantissima realizzazione, che aveva qualcosa di strettamente attinente con gli esperimenti di Marconi, costituita dal radar, capace di avvistare in lontananza navi ed aerei, sarebbe segretamente entrata in uso in Gran Bretagna qualche anno dopo, a seguito di altri intensi studi.

Oltre che essere dure a morire, le leggende metropolitane hanno anche la caratteristica di avere sempre pronta almeno una risposta attendibile capace di spegnere ogni dubbio o contestazione.

La potentissima arma segreta ideata da Marconi non sarebbe stata più costruita in serie perché lo scienziato aveva maturato seri scrupoli morali circa la sua realizzazione definitiva, che, se attuata e diffusa, avrebbe causato incalcolabili danni all'umanità.

Nel corso dell'udienza papale seguita all'inaugurazione della prima Radio Vaticana, Marconi avrebbe espresso questi suoi dubbi allo stesso Pontefice Pio XI, il quale lo avrebbe invitato a rinunciare ad ogni possibile applicazione pratica dell'arma suddetta, facendo scomparire ogni traccia degli studi e degli esperimenti di messa a punto che erano stati effettuati.

La successiva repentina scomparsa di Marconi pose poi fine ad ogni ulteriore sviluppo della questione, permettendo di consegnare ai posteri una leggenda metropolitana ben confezionata ed altamente suggestiva, destinata ad essere tramandata a lungo nel tempo.

Oggi il "Raggio della morte" basato sul principio applicativo del laser esiste effettivamente ed é stato usato in via sperimentale dagli Americani per accecare gli apparati di guida dei missili e degli aeroplani avversari; ma non è ancora entrato nell'uso generalizzato per la grande complessità ed il peso delle apparecchiature occorrenti per generarlo, né sembra che lo sarà a scadenza breve.

Fatto che rende la leggenda metropolitana romana del "Raggio della morte" più verosimile ed attuale che mai.

In morte di Vincenzo Bellini

MICHELE COCCIA

Alla venerata memoria
di Mary La Rosa Aveline

La notizia della morte di Vincenzo Bellini fu data a Roma dal "Diario di Roma"[1] a p. 3 del n. 80 (mercoledì 7 ottobre 1835): «Il celebre compositore di musica Cav. Bellini, l'autore del *Pirata*, della *Straniera* e di altre applauditissime opere, è morto il dì 23[2] a Puteaux nelle vicinanze di Parigi. Egli ha dovuto soccombere ad una dissenteria cancrenosa: e non aveva ancora compito il suo trentesimo anno[3]». Lo stesso giornale, a p. 2 del

[1] Le date nelle quali la ferale notizia giunse nelle varie città italiane (se ho visto bene, si tace di Roma), in F. PASTURA, *Bellini secondo la storia*, Guanda, s.l. [ma Parma] 1959, pp. 536-538.

[2] In realtà, Bellini morì il 24 settembre 1835, giorno nel quale il barone Augusto Aymé d'Aquino, *attaché* all'ambasciata napoletana a Parigi, «entrato nella villa [di Puteaux, appartenente ai Lewis, che ospitavano il musicista] alle cinque pomeridiane, dopo un furioso temporale, trovò il B. già cadavere, mentre i Lewis erano partiti per Parigi», R. MONTEROSSO, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, VII, 1965, p. 734 (ampi stralci del diario del d'Aquino in Pastura, *op. cit.*, pp. 520-523). Anche Francesco Florimo, in *Bellini. Memorie e lettere*, a cura di F. Florimo, Barbera, Firenze 1882, pp. 60-63 e Pastura, *op. cit.*, p. 525, collocano la morte alle 5 pomeridiane di mercoledì 23 settembre 1835.

[3] Anche qui una inesattezza: Bellini era nato il 3 novembre 1801. Quanto alle cause della morte, «il referto autoptico [conservato nel Museo Belliniano di Catania] permette di inferire che la malattia mortale fu una dissenteria di probabile eziologia amebica, da cui il B. fu affetto, a partire

n. 82 (mercoledì 14 ottobre 1835) riporta, datandola "*Parigi,* 1 *ottobre*", la notizia che «Le esequie di Bellini avranno luogo venerdì prossimo nella chiesa degl'Invalidi» e che «La *Messa* di requie di Cherubini sarà eseguita da 200 Professori tra cantanti e suonatori. Il suo corpo sarà quindi trasportato al Cimitero del P. Lachaise». A p. 3 del n. 85 (sabato 24 ottobre 1835), infine, lo stesso "Diario" ci dà una minuta cronaca della cerimonia funebre svoltasi il 3 ottobre e dell'inumazione della salma nel "cimitero del padre Lachaise"[4].

«..., il 24 settembre 1835, era morto a Parigi Vincenzo Bellini, e il mondo intero si era commosso per la fine immatura di quel sublime genio all'apogeo della gloria»: così Guglielmo Ian-

dal 1830, con cadenza stagionale sempre durante i calori estivi. L'empirismo farmacologico di quel tempo favorì un cronicizzarsi della malattia, che nell'ultima fase aveva determinato lesioni probabilmente irreversibili», Monterosso, *l. cit.* Per le dicerie, diffuse dopo la scomparsa del Maestro, di una sua morte causata da un avvelenamento (è presente nella mia biblioteca C. Neri, *Bellini morì di veleno? I «diabolici intrighi» del Pacini e della contessa Samoyloff*, Prova d'Autore, Catania 2000), cfr. Monterosso, *l. cit.*, che le giudica prive di fondamento e giustifica «l'isolamento rigoroso in cui egli fu tenuto dai suoi ospiti durante la malattia» (il barone d'Aquino «riuscì a vedere il B., ormai a letto nella villa di Puteaux da parecchi giorni, solo l'11 settembre. Invano tentò di entrare nella casa di Lewis, ospiti del B., anche il 12 e il 13: il giardiniere-custode aveva avuto la consegna di non far passare nessuno. Il 14 poté entrare dal B. il maestro Carafa [Michele Carafa, zio del d'Aquino], che si era fatto passare per medico di corte») con il fatto «che in quei giorni il colera stava serpeggiando in tutta la Francia». Cfr. anche, per maggiori particolari, *Bellini. Memorie e lettere*, cit., pp. 60-63; Pastura, *op. cit.*, pp. 518-527.

[4] Sulle onoranze funebri, cfr. *Bellini. Memorie e lettere*, cit., pp. 65-67; Pastura, *op. cit.*, pp. 527-536; Monterosso, *op. cit.*, pp. 734-735.

Addendum alle note 3 e 4: per «capire come visse Bellini a Parigi, nell'ultima fase della sua esistenza, e come morì» cfr. Rosselli, *op. cit.*, pp. 200-212.

ni[5], e Alberto Cametti[6] ricorda che, dopo la morte di Bellini, «I giornali romani pubblicarono prose e poesie» in suo onore[7]. Il 30

[5] *Belli e la sua epoca*, CINO DEL DUCA, Milano 1967, II, p. 402.

[6] *Bellini a Roma. Brevi appunti storici* per cura di A.C., Tipografia della Pace, Roma 1900.

[7] P. 14 e n. 1, dove vengono ricordate, oltre allo scritto del Belli pubblicato da "Lo Spigolatore", del quale dirò più oltre, "un'ode di F. Jannetti e due sonetti di Sgattelli e di Debiase nella *Rivista teatrale* del 21 novembre 1835 e del 5 gennaio 1836" (cfr. F. JANNETTI "Ode in morte di Vincenzo Bellini", "La Rivista teatrale", anno III, n. 1 [21 novembre 1835], pp. 1-3; A. Sgattelli, "In morte Del Maestro Vincenzo Bellini, Sonetto" [già pubblicato altrove]; "Sonetto improvvisato da F. Debiasi fra gli Arcadi Callinico Oronteo la sera del 22 dicembre 1835", "La Rivista teatrale", anno III, n. 4 [5 gennaio 1836], p. 3). Come osserva il Florimo (in *Bellini. Memorie e lettere*, cit., p. 68), giunta la notizia della morte di Bellini, "L'Italia fu piena di versi che lagrimavano il caro estinto". Anche il Belli, nello scritto apparso in "Lo Spigolatore", ricorda «la gara di onori alla diletta memoria, tanto più nobili e commoventi in quanto non ebbero a cancellare nessuna vergogna di antecedenti disprezzi», e afferma: «Il meglio che noi conosciamo fra le copiose laudi, non mai notabili di esorbitanza, ci sembrano qui tredici iscrizioni severe eppur soavi, composte da Luigi Muzzi principe della italica epigrafia» (puoi leggerle in *Bellini. Memorie e lettere*, cit., pp. 269-270, dove il Florimo introducendole afferma, p. 268, che «questo gioiello [che "l'illustre Luigi Muzzi ebbe il gentile pensiero di regalare alla famiglia Bellini, appena appena si seppe l'immatura perdita del sommo Maestro"] è stato obliato e quasi sconosciuto fin oggi». Ho citato il testo belliano nella trascrizione che ne dà Giovanni Orioli in Giuseppe Gioachino Belli, *Lettere Giornali Zibaldone*, a cura di G. O., Einaudi, Torino 1962, p. 393). Per gli echi delle morte di Bellini nella cultura e nella stampa francesi, cfr. Pastura, *op. cit.*, pp. 530-532 (non sembri irriverente citare qui la notizia che ci offre "La Rivista teatrale" del 5 gennaio 1836, p. 1: «... a Parigi ora sono di gran moda i cappelli *alla Bellini*, i quali sono ovali, un po' appuntiti sul dinanzi e colle falde rivolte in su a mò di gronda. Vedremo se qualche testa coperta da que' cappelli, potrà immaginare dei motivi così teneri come quelli dell'illustre estinto»). Una singolare testimonianza della perdurante fortuna di Bellini

ottobre 1835, Giuseppe Gioachino Belli concludeva la sua "cronaca"[8] della recita di *La Sonnambula* svoltasi al Teatro Valle il 14 ottobre con le parole: «Ah! Teniamoci cara questa soavissima musica, blandiamola, accarezziamola, come le altre bellissime figlie dello stesso padre; e ricordiamoci che il portentoso genio che le creò, ahi pur troppo! Non potrà farne mai più»[9]. Un

è costituita, quarant'anni dopo la sua morte, dall'*Album-Bellini*, a cura di F. Florimo e M. Scherillo..., Tocco, Napoli 1886, nato dall'iniziativa del Florimo di innalzare, pubblicandolo il giorno dell'inaugurazione del monumento a Bellini in Napoli, anche "un monumento cartaceo" al compositore (cfr. QUIRINO PRINCIPE, «Anno belliniano con "coda"», "Il Sole-24 Ore", n. 114, 28 aprile 2002, p. 47), e contenente, nella prima delle tre sezioni che lo compongono, «una serie di scritti d'occasione, in cui a enfatici sproloqui di nullità si alternano rare e preziose dichiarazioni di [...], poesie di [...], testimonianze di [...]. Fili di paglia in un forziere di monete d'oro», Principe, *loc. cit.* L'*Album Bellini* è ora disponibile in una elegante ristampa anastatica curata da D. Mozzi per l'editore Sanfilippo, Catania 2001, nel quadro delle iniziative "Il Rotary per Vincenzo Bellini nel bicentenario della nascita".

[8] "Lo Spigolatore", Anno II, n. 20 (30 ottobre 1835), pp. 154-156.

[9] P. 156. A questa "cronaca" segue, pp. 156-157, una "Necrologia" di Felice Romani: si tratta di un testo già apparso nella "Gazzetta piemontese" del 1° ottobre, «che venne riprodotto – integralmente o a brani – da quasi tutti i giornali italiani» (Pastura, *op. cit.*, p. 536, che riproduce il necrologio a p. 537: il testo da lui fornito presenta, rispetto a quello di "Lo Spigolatore", diverse varianti, soprattutto grafiche: rilevo soltanto il fatto che a "una breve vita di 33 anni" corrisponde, nel testo del periodico romano, "una breve vita di 29 anni"). Nel "N.B." che segue l'articolo del Romani, ci si informa, fra l'altro, p. 157, che «In Roma il Valente Compositore Prussiano Signor Ottone Nicolai, compose e fece eseguire nel *Teatro Valle* a piena Orchestra una sua bellissima *Marcia funebre allegorica a questa acerbissima perdita*, e fu onorata di schietti applausi per l'intenzione generosa, e per la vaghezza della dotta composizione». (Su Carl O. Ehrenfried Nicolai [KÖNIGSBERG, 9 giugno 1810 – Berlino, 11 maggio 1849], cfr. *Dizionario Enciclopedico Universale della musica e dei Musicisti*, V, pp. 367-368 [R. COGNAZZO], UTET, Torino 1988; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Grove, New York 2001, pp. 871-874 [U. KONRAD]).

mese dopo, il 30 novembre 1835, lo stesso Belli componeva il sonetto "La cometa del 1835. In morte di Bellini":

La cometa del 1835
In morte di Bellini

«Stella nimica, il so, quella non sei
che rilusse di Cesare alla morte,
e degli abissi spalancò le porte
al terribil diluvio degli ebrei;

ma ben venisti a spaventar con lei
l'angla, la russa e l'alemanna corte,
allor che ad ambo, insiem quasi risorte,
segnò i confini il sovrumano Hallei.

E poi che in cielo ritornasti fida
quando sul Tago il traditor d'Averra
cadde, e i frati di Macco e Malagrida,

riedi in quest'anno di contagî e guerra
ad involar fra noi, stella omicida,
l'alma più dolce che albergasse in terra.

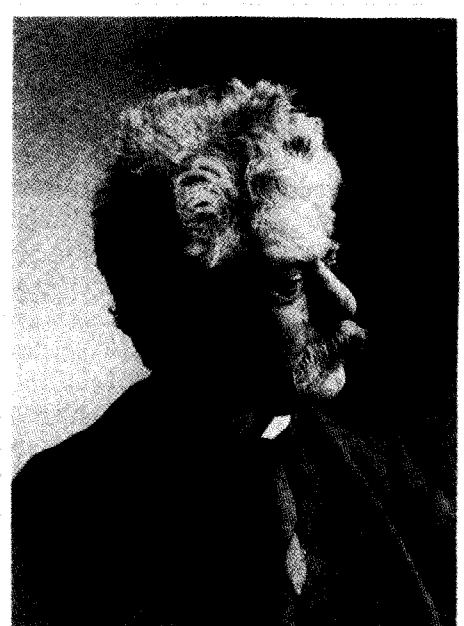
30 novembre 1835».

Al sonetto seguivano quelle che lo stesso autore, in calce alla minuta, definiva "dichiarazioni":

«La natura e il corso delle comete furono suggetto di molti

errori fino al tempo di Newton e dell'amico suo Halley, famosissimi astronomi inglesi. Nel 1680 ne comparve una minacciosa. Halley ne calcolò il moto; e trovato che nel 1106 erasi mostrata una cometa, e così prima nel 531 sotto i consoli Lampadio ed Oreste, e più anticamente l'anno 44° avanti l'era volgare, in cui avvenne la morte di Giulio Cesare, conghietturò essere stata sempre la cometa medesima, riaffacciatasi con fisse rivoluzioni di 575 anni. Di più, retrocedendo egli dalla morte di Cesare collo stesso periodo di 575 anni, giunse a toccar l'epoca nella quale gli ebrei fissano il diluvio universale. Ciò fece quindi pensare a Histon che l'avvicinamento di tal globo alla terra potesse aver prodotto quel tremendo cataclisma.

Nel detto anno 1680 accadde la cospirazione de' papisti di-



Gaetano Ardizzoni (Catania 1837-1924).
Foto Pirrone, Via Crociferi 34, Catania

retta da Strafford contro Carlo II e il reame d'Inghilterra. Due anni appresso, cioè nel 1682, si segnalò un'altra cometa, chiamata poi sempre la *Cometa di Halley*, per essere stata da lui esattamente calcolata l'orbita che descrive attorno al Sole nello spazio di 75 in 76 anni. In quell'anno 1682 morì lo Czar Teodoro Alexiowitz, cagione di torbidi alla corte di Russia; e contemporaneamente Maometto IV irruppe nella Germania, minacciando Vienna, liberata poi da Sobieski.

Secondo le predizioni del celebre astronomo, la stessa cometa, perturbata nel suo andamento dal pianeta di Giove, non ricomparve che in capo a 77 anni, cioè nel 1759, anno memorabile per la espulsione de' gesuiti dal Portogallo, in seguito all'assassinio in persona del re Giuseppe I, tramato dalla Compagnia di Loyola in unione con alcuni grandi del Regno.

Fra gli altri congiurati puniti di morte si ricordano qui il duca D'Aveyra e i gesuiti Matkos e Malagrida, principali motori dell'attentato.

La cometa dunque che trovasi ancora sul nostro orizzonte è la cometa di Halley, ritornata dopo il regolar periodo di circa 76 anni».

Ho riportato il testo stampato in *Belli italiano II. Le poesie del periodo romanesco*, Edizione integrale a cura di Roberto Vighi, Colombo, Roma 1975, pp. 157-158, che ho confrontato con gli autografi conservati presso la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II (oggi Biblioteca Nazionale Centrale) di Roma con le segnature MSS. Vitt. Em. 692, 3, 5 (la minuta) e MSS. Vitt. Em. 1233, 83 (una bella copia). Devo, purtroppo, segnalare alcune infedeltà del testo stampato dal Vighi rispetto ai manoscritti: "Whiston" è diventato "Histon" [si tratta di William Whiston (1667-1752), sul quale cfr. *Encyclopaedia Britannica*, XXIII, 1971, p. 482; *The New Enciclopaedia Britannica*, XII, 1989[15] p. 626]; "cataclismo" è divenuto "cataclisma"; "del Lojola", sovrapposto nella minuta a "di Gesù" cancellato, è divenuto

"di Loyola"; "regolar suo periodo" della minuta è divenuto "regolar periodo" (ma così già nella bella copia di MSS. Vitt. Em. 1233, 83). Dopo la morte di mio padre Pietro, avvenuta nell'autunno1961, ho rinvenuto, fra le carte di famiglia, una redazione autografa di questo sonetto, allora ancora inedito, riproducente la bella copia in possesso della Vittorio Emanuele. L'autografo, che non presenta varianti rispetto a MSS. Vitt. Em. 1233, 83 (a parte il ritorno di "regolar suo periodo"), fu giudicato autentico dall'amico e collega Giorgio Brugnoli, che lo confrontò con i facsimili allegati all'edizione mondadoriana dei *Sonetti romaneschi* curata da Giorgio Vigolo, e la sua opinione venne poi confermata, attraverso un confronto diretto con i manoscritti originali, dalla compianta Egle Colombi, custode e curatrice nella Biblioteca romana del fondo Belliano. Le "dichiarazioni" apposte dal Belli al testo poetico, delle quali ho, fino ad ora invano, cercato eventuali riscontri nelle carte dello *Zibaldone* ancora inedito, contengono, come mi fa osservare mio figlio Benedetto, Dottore di ricerca in Storia contemporanea, almeno un anacronismo, dato che Thomas Wentworth, conte di Strafford, venne decapitato il 12 maggio 1641 regnando Carlo I: cfr., ad es., G. Spini, *Storia dell'età moderna*, Einaudi, Torino 1965[4], p. 645; sull'«orripilante complotto "papista"» denunciato, durante il regno di Carlo II, da "Un losco figuro, certo Titus Oates", *ibidem*, pp. 830 ss. (*whigs* e *tories* sono presenti nella carta 1770 del volume III dello *Zibaldone* belliano [MSS. Vitt. Em. 1258, III], con il rinvio ad una fonte che non ho ancora identificato).

Sulla cometa di Halley abbiamo oggi il prezioso volume di Paolo Maffei, *La cometa di Halley dal passato al presente*, Mondatori 1987[2] [10], del quale mi sono sembrate, digiuno come sono anche delle nozioni più elementari di astronomia, particolarmente interessanti le pp. 21-24 ("Le comete nell'astrologia", relative alle credenze astrologiche dell'antichità); 24-30 ("Dall'astrologia alle superstizioni", nel Medioevo e nel Rinascimento); 149-315 ("La cometa di Halley nella storia"). Della "cometa del 1835", scoperta, dall'osservatorio del Collegio Romano, nella notte dal 5 al 6 agosto ad opera di E. Dumouchel[11], il Maffei osserva che «Era la prima volta che la cometa di Halley non veniva trascurata ritenendola un fenomeno atmosferico di scarsa importanza, né temuta come apportatrice di calamità, né letta come un messaggio celeste. [...] Finalmente, nel 1835, era stata soltanto osservata come un corpo celeste degno di studio. E la sua osservazione spassionata aveva dato subito i primi frutti»[12].

Nel n. 24 del 30 dicembre 1835[13], "Lo Spigolatore" pubblicava, nelle pagine 183-184, uno scritto del Belli intitolato "Un pensiero a Bellini"[14]: aperto dalle parole «Bellini non è più! Non appena si levò questo grido che rapidissimo rimbombò per Italia come voce di calamità», il saggio prosegue identificando il musicista catanese con uno dei creatori «di melodie squisite e inattese» il cui nome «volerà conosciuto e caro ad ogni anima, poichè in ogni anima avrà addolcito un dolore, scoperto un affetto, provocato un sospiro, accesa una fiamma, estinto uno sdegno, commossa una pietra, sospeso per un istante qualche oltraggio alla fortuna. Quindi entusiasmo certo, universale, potentissimo. E questo ottenne il Bellini in dieci anni di reale esistenza sopra trenta di vita»[15]. Il Belli passa poi a delineare «nel pur breve spa-

[10] Devo la conoscenza di quest'opera alla cortesia del collega Costantino Sigismondi.

[11] MAFFEI, *op. cit.*, p. 281.

[12] MAFFEI, *op. cit.*, p. 289.

[13] Anno II, n. 24.

[14] Ripubblicato in Giuseppe Gioachino Belli, *Lettere Giornali Zibaldone*, cit., pp. 391-393 (il testo riprodotto dal compianto Orioli presenta molte differenze rispetto a quello pubblicato nel periodico romano).

[15] GIUSEPPE GIOACHINO BELLI, *Lettere Giornali Zibaldone*, cit., p. 391.

zio dell'articolo, la collocazione di Bellini nella storia della musica del suo tempo»[16], identificandolo con un "eletto" destinato a rimettere «l'arte al suo centro fra le grette servilità ond'erasi emancipata e le pericolose incontinenze dove andava a trascorrere», dopo che Rossini, «quasi romantico della musica», «troncate con franca mano e di un colpo le fila tutte delle vecchie abitudini, sviluppò l'arte sua dai logori sistemi che la impigrivano, per ispingerla ad una altezza traveduta già da Cimarosa ma non aggiunta [Orioli: raggiunta], perchè sul declinare degli anni sentì fiacche le forze da lottare contro l'arduità delle innovazioni e contro il fastidio ingenerato da esse nei proseliti di autorità radicate per età lunga e per metodica osservanza»[17]. Del musicista celebrato si evoca quindi il triste destino di morte, l'«annunzio di subito creduto e discreduto, come quello che, altre volte corso e poi [manca in Orioli] felicemente smentito[18], trovava pur [Orioli: poi] sempre gli animi avvisati e paurosi, stante la dilicata salute notissima in quel troppo sensitivo, il quale per aver corpo bastevole agli urti dell'anima doveva nascere atleta»; si ricordano «i pietosi [Orioli: famosi] omaggi al famoso italiano» prodigati dalla «gentil Parigi, rivale in certo modo della meglio avventurosa Catania per la funesta sorte di aver visto estinguersi nel suo seno la splendida favilla spiccatasi colaggiù presso i fuochi dell'Etna», e «la gara di onori alla diletta memoria» aperta da «altre città ed altri cortesi», «sì per moto di generosa ammirazione [Orioli: adulazione] che per impulso di patria carità»[19]. Una ripresa delle parole che aprono l'articolo precede il periodo che lo conclude, nel quale ritorna, anche se attribuito ad un vaneggiamento delle menti umane "fra le astrologiche superstizioni", il collegamento della morte di Bellini con il riapparire della cometa di Halley, arricchito qui dalla proposta di un rapporto fra la sua nascita e la scoperta di un nuovo pianeta: «Bellini non è più! Ahi! tale è questa morte, che se ancora vaneggiassero le menti fra le astrologiche superstizioni, crederebbesi forse esserne venuta foriera la cometa che or va disparendo; e vi si unirebbe il racconto come i natali del sublime siciliano di cui soffriamo oggi la perdita, fossero già segnalati dalla scoperta di un novello pianeta»[20].

Come ricorda l'Orioli in calce a questo testo, «Ai funerali [di Bellini] aveva commemorato il defunto un profugo italiano, Francesco Orioli[21], concludendo che nel giorno del riscatto l'Italia avrebbe degnamente accolto dall'esilio le ceneri del musicista: Rossini ricorderà che il discorso produsse sulla folla imponente un effetto profondo»[22]. L'auspicio di Francesco Orioli tro-

[16] F. ONORATI, "Risultanze rossiniane nell'opera di G. G. Belli", in *Convegno di studi. Rossini a Roma – Rossini e Roma*, Atti..., Collana della Fondazione Marco Besso, Roma 1992, p. 129 = F. ONORATI, *A teatro col Belli. Il sublime ridicolo del melodramma nei sonetti romaneschi*, Palombi, Roma 1996, p. 104.

[17] Cito ancora da Giuseppe Gioachino Belli, *Lettere Giornali Zibaldone*, cit., p. 392.

[18] Il Belli allude qui alla falsa notizia, diffusasi, sembra, a Napoli nella seconda metà di maggio 1835, di una morte del musicista a Parigi in seguito ad un duello: cfr. PASTURA, *op. cit.*, pp. 483-485.

[19] Cito sempre da Giuseppe Gioachino Belli, *Lettere Giornali Zibaldone*, cit., pp. 392-393.

[20] GIUSEPPE GIOACHINO BELLI, *Lettere Giornali Zibaldone*, cit., p. 398. Una nota al testo, omessa dall'Orioli nella sua trascrizione, precisa: «Giunone, *undecimo pianeta scoperto nel* 15 *settembre 1804 da Harding di Lilienthal. Bellini nacque il* 28 *novembre di quell'anno*». In realtà, come abbiamo visto a n. 3, la nascita avvenne "la notte dal 2 al 3 novembre del 1801", Pastura, *op. cit.*, p. 20.

[21] Vallerano (Viterbo), 18 marzo 1785 – Roma, 4 novembre 1856: cfr., su di lui, *Enciclopedia Italiana*, XXV, Roma 1935 [A. M. Ghisalberti].

[22] ORIOLI, in Giuseppe Gioachino Belli, *Lettere Giornali Zibaldone*, cit., p. 393 n. 1, che rimanda a *Lettere di Rossini*, raccolte e annotate per cura di G. Mazzatinti e G. Manis, Barbèra, Firenze 1902, pp. 62-63.

vò realizzazione nel 1876[23], quando una delegazione composta da dieci illustri rappresentanti della città di Catania[24] si recò a Parigi per prendere in consegna la salma di Bellini e accompagnarla poi alla solenne sepoltura nella Cattedrale della sua città natale. Della delegazione fu chiamato a far parte Francesco Florimo[25], al quale dobbiamo un minutissimo resoconto di una "vicenda" della quale "fu l'iniziatore e l'organizzatore" e della quale si autoelesse «gran sacerdote e cronista, esponendone tutti i

[23] «Qual miglior prova della progressiva costruzione del mito del Cigno catanese se non il fatto che ci vollero trent'anni perché si pensasse – come lo stesso Florimo ebbe a deplorare – a riportarne in patria le spoglie? Il mito pubblico del Cigno, con la sua valenza di orgoglio cittadino, cioè, furono lenti a costruirsi. Bisognò arrivare al 1876, in un mutato clima politico con la Sinistra al potere, per trovare un sindaco di Catania, il Tenerelli [Francesco Tenerelli Contessa, Leonforte (Enna), 1839 – Catania, 1899: vedi, su di lui, *Enciclopedia di Catania*, Tringale, Catania 1987, pp. 714-715], ed un uomo politico come il Marchese Antonino di Sangiuliano [vedi, su di lui, più oltre] che seppero cogliere al balzo l'occasione di legare il proprio nome ad un evento quale il grande ritorno della salma di Bellini nella città etnea, organizzando un affollato corteo di popolo, diverse giornate di celebrazioni e l'inaugurazione di una tomba solenne in Cattedrale», N. RECUPERO, "Il mito di Bellini e la nuova cultura dell'Italia unita", in *Album-Bellini*, a cura di F. FLORIMO e M. SCHERILLO, ristampa anastatica cit., p. 114. Cfr. anche, dello stesso Recupero, «"... *e fu voluttà il pianto*". Il mito di Bellini e la nuova cultura dell'Italia unita», in *Francesco Florimo a Vincenzo Bellini*, a cura di Dario Mozzi, Maimone, Catania 2001, p. 21. Alcuni motivi nel ritardo del "trasporto delle ceneri di Bellini a Catania" in *Bellini. Memorie e lettere*, cit., pp. 110-112.

[24] Vedine i nomi in *Bellini. Memorie e lettere*, cit., p. 156 n. 1.

[25] Su Francesco Florimo, il cui «rapporto di intima amicizia» con Bellini «era maturato a Napoli, tra il 1819 ed il 1826, negli anni della giovinezza e degli studi musicali condotti nel Real Collegio di Musica S. Sebastiano», cfr. D. Mozzi, "L'uomo che tramandava Bellini", in *Album-Bellini*, cit., pp. 121-123; *idem*, «Francesco Florimo "stratega" del mito belliniano», in *Francesco Florimo a Vincenzo Bellini*, cit., pp. 245-264.

particolari, compresi quelli piuttosto macabri dell'esumazione e dell'autopsia del cadavere disfatto»[26] nel suo libretto *Translazione delle ceneri di Vincenzo Bellini. Memorie e impressioni*, Morano, Napoli 1877, ristampato poi, con la soppressione di "alcuni particolari di minore importanza", nelle pp. 149-270 del suo già citato *Bellini. Memorie e lettere*.

«La stessa solenne traslazione della salma del musicista da Parigi a Catania, avvenuta nel 1876, è cronaca conosciuta e rigorosamente documentata che però non aggiunge nulla all'amore, spinto fino all'idolatria[27] che i catanesi hanno sempre nutrito

[26] Recupero, *loc. cit.*

[27] Un evidente, macabro esempio della particolare atmosfera che regnò a Catania durante le manifestazioni e le cerimonie che precedettero e seguirono l'inumazione della salma, ci è narrato dal Florimo nella sua Relazione: la cantante americana Maria Luisa Swift, che avrebbe eseguito, destando entusiasmo, durante i concerti vocali e strumentali svoltisi nella Piazza degli Studi, «la Cantica per soprano, scritta per la circostanza dal maestro cavalier Platania» (*Bellini. Memorie e lettere*, cit., p. 242: Pietro Platania, vedi, su di lui, *Enciclopedia di Catania*, cit., p. 591), chiese, ed ottenne a furor di popolo, di essere ammessa a «vedere le reliquie di Bellini», intorno alle quali era all'opera, in una cappella della Cattedrale, «la Commissione dei dottori», prima della sua partenza per l'America. «La bella Americana» guardò «il cadavere con occhio languido e soffuso di lacrima» e chiese il permesso di baciarlo, ottenuto il quale, baciò la salma «con bacio da innamorata, lungo e sonante. Quel momento bastò alla Swift per strappare due peli dal petto del defunto, e ricca di sì pietoso furto, *diede* l'addio a Catania», *Bellini. Memorie e lettere*, cit., p. 241 (da una lettera del Prof. Federici, uno degli esaminatori della salma e in particolare del suo capo, risulta che «del busto si conservava solo la pelle del petto con i peli copiosi e biondi, sostenuta dalle ossa e da una massa di terriccio e di sapone cadaverico», citata in Bellini. *Memorie e lettere*, cit., p. 263). Sul macabro episodio e su altre manifestazioni del culto per le reliquie di Bellini, cfr. anche JOHN ROSSELLI, *Bellini*, Ricordi, Milano, 2001, pp. 16-17 (devo la conoscenza di quest'opera alla cortesia del collega Pierluigi Petrobelli).

per il loro grande concittadino»[28]. Sia consentito alla mia passione per le memorie familiari, forse nota ai Lettori della nostra *Strenna*[29], di ritagliare, da questa "cronaca conosciuta e rigorosamente documentata", la parte avuta nelle celebrazioni parigine e catanesi da Gaetano Ardizzoni[30], nonno materno di Mary La Rosa Aveline[31], madre di mia moglie, Emilia La Rosa.

Venerdì 15 settembre 1876, dopo che i resti di Bellini, esumati dalla sua tomba al Père-Lachaise e sigillati in una nuova cassa, furono deposti «entro il feretro sontuoso preparato dalla Commissione» e «benedetti coi riti religiosi in mezzo al raccoglimento universale dal sacerdote che è addetto al *Père-Lachaise*», «furono pronunziati varii discorsi, che credo mio dovere riprodurre nella loro integrità, perchè ognuno in modo differente produsse profonde impressioni che si tradussero in segni non dubbii di approvazione non solo, ma di ammirazione. Questo effetto nacque, giova notarlo, perchè tutti veramente, anzichè colla penna e col cervello, vennero dettati dal sentimento vero e dal cuore»[32]. Gaetano Ardizzoni fu il terzo oratore: del suo discorso[33] riporterò la parte finale: «Vieni con noi! Laggiù, lontano lontano, havvi una dolce terra incoronata dalle fiamme del vecchio vulcano e baciata dall'onda del mare che ti tende le braccia. Il tuo maestoso Etna t'aspetta, e l'antica madre tesse corone al tuo ritorno. Addio, nobile terra di Francia! Portiamo con noi il nostro fratello. Le ossa tornano alla patria. E se l'avello è vuoto delle sue ceneri, ov'è stato chiuso il suo corpo, noi chiudiamo la nostra gratitudine e le nostre memorie»[34]. Le giornate parigine della Commissione catanese si conclusero, la sera prima della partenza per l'Italia, con un convito offerto nella sua casa dal

[28] PASTURA, *op. cit.*, p. 543.

[29] Cfr. M. COCCIA, "Mio nonno soldato", in *Strenna dei Romanisti 1996*, Roma Amor, pp. 173-182; M. COCCIA, "Mio Nonno e la Contessa Lara" in *Strenna dei Romanisti 1997*, Roma Amor, pp. 79-88. Cfr. anche M. COCCIA, «Mio nonno "garibbardino"», "Studi Romani", XXV, 1977, pp. 381-386; M. COCCIA, "Ettore Paratore romanista", in corso di pubblicazione negli Atti della Giornata Lincea in memoria di Ettore Paratore.

[30] «Patriota (Catania 1837-1924). Con la Guardia nazionale, nel '60 liberò Siracusa. Era amico di Mario Rapisardi. "*Fu* – avvertono i cronisti – *fra i più caldi propugnatori del ritorno in patria della salma di Vincenzo Bellini*"», Salvatore Nicolosi in *Enciclopedia di Catania*, cit., p. 59. La biblioteca di mia moglie possiede di lui *Canti* di G. ARDIZZONI, Galatola, Catania 1866.

[31] Mary La Rosa Aveline si è spenta serenamente a Roma l'8 dicembre 2002, all'età di 95 anni. Sulla famiglia Aveline, trasferitasi dall'Inghilterra (dove, secondo una tradizione familiare della quale sto cercando conferme documentarie, si era rifugiata sfuggendo alla strage della Notte di S. Bartolomeo), con un suo ramo, in Italia (Messina, Catania), cfr. ROSANNA OLIVIERI, *Gli Aveline, una famiglia di Mercanti imprenditori nella Messina del XIX secolo*, Tesi di Laurea in Scienze Politiche, Messina 1997; RENATO BERTANI, *Alla ricerca degli Antenati. La famiglia Aveline. Una storia iniziata tre secoli fa* (datt. inedito).

[32] *Bellini. Memorie e lettere*, cit., p. 169. Nelle pp. 160-176 il Florimo riprende «le brillanti corrispondenze della *Perseveranza* e del *Fanfulla*, in quel tempo scritte dal valente pubblicista, cavalier Giacomo Capon», p. 160.

[33] Che Giacomo Capon introduce con le parole: «Si sarebbe detto che la Sicilia personificata apparisse per salutare il suo perduto figlio, quando s'avanzò il signor Ardizzoni per parlare. Il gesto ispirato, la persona alta, bellissima,ma brunissima [!], un certo non so che di elevatezza nella inflessione della voce, gli sguardi fulminei, tutto raffermava questa idea, che venne a molti in quel momento: È la Sicilia stessa che prende la parola! Egli disse:», p. 171. Secondo una tradizione familiare, che non ho potuto controllare nei giornali francesi dell'epoca, anche i cronisti dei giornali parigini furono particolarmente impressionati dall'aspetto fisico dell'Ardizzoni.

[34] *Bellini. Memorie e lettere*, cit., p. 172. L'esemplare di quest'opera da me consultato presso la Biblioteca Nazionale Centrale (segnatura: 215.47 E.2) reca, in calce alla p. 171, una nota aggiunta a lapis: «Quanto era meglio che Bellini avesse esumato *tutti* costoro non [men?] che loro lui!».

principe Satriano-Filangieri: «Fu un pranzo splendisissimo, pieno di cordialità e che fu reso più bello dalla presenza della gentilissima marchesa di San Giuliano»[35]. Giunte le ceneri, dopo un viaggio trionfale attraverso l'Italia, a Catania, ritroviamo Gaetano Ardizzoni oratore designato per la solenne cerimonia svoltasi il 23 settembre alle 11 nella "gran sala del Palazzo di città addobbata a festa"[36]. Il «sindaco cavaliere Francesco Tenerelli» fu costretto, a causa di un ritardo dell'oratore ufficiale[37], a pronunciare «poche parole sì, ma sentite, e che furono applauditissime»[38]. Giunto finalmente l'Ardizzoni dopo le 12, diede inizio al suo discorso, che «tenne occupati gli animi dell'uditorio per un'ora circa»[39]. L'orazione è riportata dal Florimo nelle pp. 214-227 della sua opera tante volte qui citata: io mi limiterò a riferire le parole con le quali il Florimo stesso le commenta: «Questo discorso, scritto in un momento d'estro e di poesia, riavvicinò

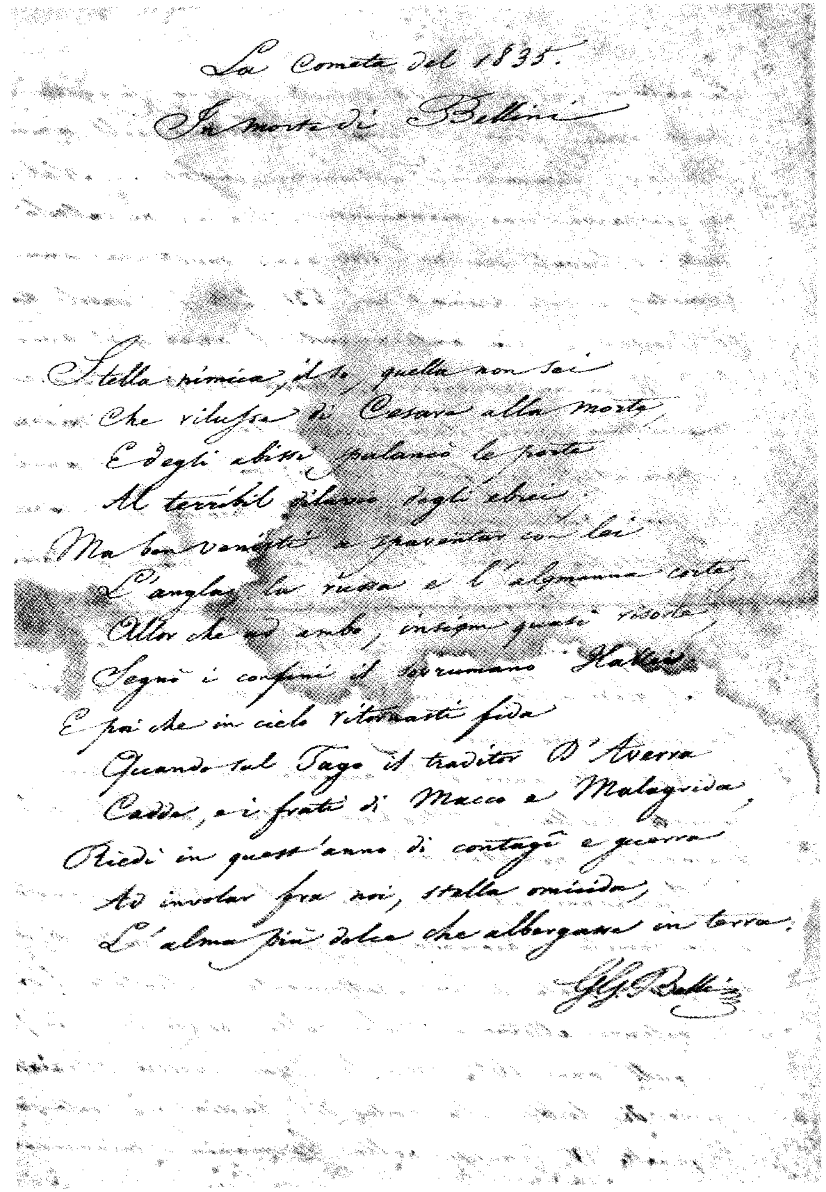
[35] *Bellini. Memorie e lettere*, cit., p. 175. (le parole "pranzo splendidissimo" sono postillate dal solito ignoto così: "naturale Buffoni!"). A p. 165 il cronista annota: «Notai [durante le cerimonie parigine] [...] la presenza di moltissime signore, specialmente inglesi e americane, e fra le italiane la gentilissima e giovane marchesa di San Giuliano Paternò Castello, che divise col marito le fatiche del pio pellegrinaggio». Il marchese Antonino Paternò Castello di San Giuliano, che fu il primo a prendere la parola, in francese, al Père-Lachaise, era destinato, come è noto, ad una prestigiosa carriera politica, interrotta dalla morte che lo colse, al suo tavolo di lavoro nel Palazzo della Consulta, il 16 ottobre1914 (egli tenne, fra l'altro, il Ministero degli Esteri dal 31 marzo 1910 alla fine della sua vita). Cfr., su di lui, *Enciclopedia di Catania*, cit., pp. 560-562: sua moglie morì nel 1896, *ivi*, p. 562.

[36] *Bellini, Memorie e lettere*, cit., p. 213.

[37] La tradizione familiare conserva ancora il ricordo della sua propensione a lunghe dormite, che lo fece arrivare in ritardo anche alla celebrazione del suo matrimonio.

[38] *Bellini, Memorie e lettere*, cit., p. 214.

[39] *Bellini, Memorie e lettere*, cit., p. 227.


La Cometa del 1835.
In morte di Bellini

Stella nimica, il so, quella non sei
Che rilusse di Cesare alla morte,
E degli abissi spalancò le porte
Al terribil diluvio degli ebrei;
Ma ben venisti a spaventar con lei
L'angla, la russa e l'alemanna corte
Allor che ad ambo, insiem quasi risorte,
Segnò i confini il sovrumano Hallei.
E poi che in cielo ritornasti fida
Quando sul Tago il traditor D'Averra
Cadde, e i frati di Macco e Malagrida,
Riedi in quest'anno di contagi e guerra
Ad involar fra noi, stella omicida,
L'alma più dolce che albergava in terra.

Biblioteca di Michele Coccia. Fondo Camillo Coccia

La natura e il corso delle comete furono soggetto di molti errori fino al tempo di Newton e dell'amico suo Halley, famosissimi astronomi inglesi. — Nel 1680 ne comparve una minacciosa. Halley ne calcolò il moto, e trovato che nel 1106 erasi mostrata una cometa, e così prima nel 531 sotto i Consoli Lampadio ed Oreste, e più anticamente l'anno 44° avanti l'E. V., in cui avvenne la morte di Giulio Cesare, congetturò essere stata sempre la cometa medesima, riaffacciatasi con sua rivoluzione di 575 anni. Di più, retrocedendo egli dalla morte di Cesare collo stesso periodo di 575 anni, giunse a toccar l'epoca nella quale gli ebrei fissano il diluvio universale. Ciò fece quindi pensare a Whiston che l'avvicinamento di tal globo alla terra potesse aver prodotto quel tremendo cataclismo.

Nel detto anno 1680 accadde la cospirazione dei papisti diretta da Strafford contro Carlo II e il reame d'Inghilterra.

Due anni appresso, cioè nel 1682, si segnalò un'altra cometa, chiamata poi sempre la Cometa di Halley, per essere stata da lui esattamente calcolata l'orbita che descriveva attorno al Sole nello spazio di 75 in 76 anni. — In quell'anno 1682 morì lo Czar Teodoro Alexiowitz, cagione di torbidi alla corte di Russia; e contemporaneamente Maometto IV irruppe nella Germania, minacciando Vienna, liberata poi da Sobieski.

Secondo

Secondo le predizioni del celebre astronomo, la stessa cometa, perturbata nel suo andamento dal pianeta di Giove, non ricomparve che in capo a 77 anni, cioè nel 1759, anno memorabile per la espulsione dei gesuiti dal Portogallo, in seguito dell'assassinio in persona del Re Giuseppe I, tramato dalla Compagnia del Lojola in unione con alcuni grandi del regno. Fra gli altri congiurati puniti di morte si ricordano qui il Duca d'Aveyro e i gesuiti Mathos e Malagrida, principali motori dell'attentato.

La cometa dunque che trovasi ancora sul nostro orizzonte è la cometa di Halley, ritornata dopo il regolar suo periodo di circa 76 anni.

l'Ardizzoni all'anima del Bellini; mentre affinità di affetti, di sentimenti e di commozione havvi tra il poeta e il musicista, ambidue si distinguono per la diversità delle espressioni, ambidue si confondono per lo stesso istinto dell'armonia e del metro»[40].

Il rinvenimento, fra le carte di famiglia, nell'autunno 1961, dell'autografo belliano, rappresentò per me una sorta di "patente di convalida", di ulteriore salvacondotto nei confronti della calda rete di legami e di rapporti di parentela con due antiche famiglie catanesi, quella di mio suocero, Vincenzo La Rosa Federici e quella di mia suocera, Mary Aveline Ardizzoni, nella quale mi ero da poco inserito attraverso il mio matrimonio. E proprio nel ricordo e nel rimpianto dei membri di quelle famiglie, e della mia famiglia romana, che non sono più fra noi, ho voluto oggi dare vita, in queste pagine, a un ideale gemellaggio fra la mia città e Catania, fra il poeta delle plebe romana e il cantore, «sì presto estinto», di Norma e di Amina.

[40] *Bellini, Memorie e lettere*, cit., p. 227.

L'arte nella Roma e nel Lazio dell'Ottocento

Il pittore danese Albert Küchler, poi Fra' Pietro da Copenaghen (1803-1886).

ALBERTO CRIELESI

Chi, entrando in Vaticano dalla Porta delle Campane, a sinistra della Basilica di San Pietro, volesse visitare il piccolo Camposanto Teutonico, a destra lungo la parete del chiostro, troverebbe una tomba, sconosciuta ai più, contrassegnata da una stele di marmo bianco con su graffiti uno scarno ritratto, una tavolozza ed un'epigrafe che inizia con queste parole:

«...*Qui riposa in Cristo Fra Pietro dell'Ordine di San Francesco, una volta Alberto Küchler pittore danese...*»[1].

Una volta?! Semplice avverbio di tempo ma che, per quest'uomo, artista di promettente futuro, significò la svolta radicale della sua vita.

Danese, di confessione religiosa luterana, all'età di 41 anni la abiurerà per abbracciare quella cattolica e fu solo l'inizio di un lungo travaglio interiore che lo accompagnerà ancora per alcuni anni fino a quando, nel 1851, quello che una volta si chiamava

[1] Questo è il testo dell'epigrafe: «HEIC IN PX QVIESCIT / FR (*ater*) PETRVS O S F / OLIM / ALBERTVS KVECHLER / PICTOR DANVS / REG (*iae*) ART (*ivm*) ACAD (*emiae*) HAVNIENS (*is*) SOCIVS / NAT (VS) HAVNIAE II MAI (*i*) MDCCCIII / DEF (*vnctvs*) ROMAE IN CONV (*ento*) S (*ancti*) BONAVENT (*vrae*) / XVI FEBR (*varii*) MDCCCLXXXVI / SODALES ET AMICI M (*onvmentvm*) P (*osservnt*)».

Albert Küchler abbraccerà, da converso, la Regola di San Francesco e cambierà il nome in quello di Fra Pietro...

Una sua prima tela[2], ridotta in pessime condizioni, ebbi modo di esaminarla negli anni passati, e da allora ne volli conoscere le altre sparse in Italia ed all'Estero: mi avevano colpito quella grazia ed accuratezza nell'esecuzione ed... il pressoché totale oblio che avvolgeva il personaggio.

Un'indifferenza che a partire dalla morte dell'artista – vuoi per le note vicende politiche dell'Italia postunitaria, vuoi per l'irrompente modernismo laico dell'epoca – fece liquidare come mero artigianato sacro tutto ciò che aveva prodotto da frate il suo pennello.

Ma anche in patria, che con orgoglio aveva raccolto le sue tele "*di genere*", la vita artistica vera e propria del Küchler si fece arrestare inesorabilmente all'anno d'ingresso tra i frati, sottovalutando, così, la vasta produzione – forse ritenuta obsoleta e stanca – posteriore alla conversione, e la nascita di una *scuola* formatasi attorno al bonario artista danese. Una scuola, questa, che per tutto il diciannovesimo secolo – sulla scia degli ultimi Nazareni – preservò una delle matrici più forti di un'arte autenticamente "religiosa" che ritorna costantemente alle origini quattrocentesche ed esprime, in sostanza, non pochi aspetti di quell'ideale prettamente francescano, fatto di purezza, d'umiltà, ma, nel contempo, d'altissima dignità formale e di profondo sentimento che sovente confina con la meditazione filosofica e teologica.

****

[2] Bibliografia intera sull'argomento in CRIELESI A.: *Il pittore Fra Pietro da Copenaghen al secolo Albert Küchler*. Roma 1999, d'ora in poi Crielesi 1999. IDEM: *Testimonianze francescane nell'arte. Fra Pietro da Copenaghen (Albert Küchler 1803-1886)*, in "Analecta Tor" Vol. 31, 165, Roma 2000, pp. 543-617, d'ora in poi CRIELESI 2000.

L'affascinante esistenza del Küchler – alias Fra Pietro – inizia a Copenaghen dove nacque il 2 maggio 1803; iscritto dal 1816 all'Accademia Reale di Belle Arti, fu allievo di due grandi della pittura danese, Cristopher Wilhelm Eckersberg e Johann Ludwig Gebhard Lund.

Assiduo alla rassegna annuale di Charlottenborg Forår, vi aveva incominciato a partecipare nel lontano 1821: qui dopo due medaglie d'argento (1821 e 22), nel settembre del 1825 aveva vinto la *"piccola medaglia d'oro"* con *Tobia e l'Angelo,* e nell'ottobre del 1829 era stato premiato con la *"medaglia grande d'oro"*, per il dipinto *Cristo guarisce i malati.*

Questa partecipazione seguitò, anche dopo la sua partenza per Roma (1830) ove, ricevuta una borsa di studio dall'Accademia, si trasferì, prendendo dimora, prima a Via Capo le Case, poi a via S. Isidoro nei pressi di Piazza Barberini.

Tutta questa zona – luogo consacrato della cultura danese – è stracolma di ricordi del mondo letterario ed artistico oltramontano, qui, difatti, sin dal Settecento avevano stabilito la loro meta di soggiorno i tanti viaggiatori nordici. E proprio su Piazza Barberini, inneggiata nel suo capolavoro da un altro danese, Ludvig Bødtcher, si aprivano gli studi dello scultore Bertel Thorvaldsen; e sempre qui all'imbocco di Via Sistina avrebbe alloggiato, durante il suo primo soggiorno romano (1833), un altro grande connazionale, H. C. Andersen, iniziandovi il suo romanzo a sfondo autobiografico, *L'improvvisatore.*

Ed a Roma il nostro pittore si unì con entusiasmo all'attività ed alla vita dei suoi amici artisti nordici partecipando con loro alle innumerevoli feste, alle scampagnate a Testaccio, agli allegri convivi di Ponte Molle e "fuori porta", ai rituali pellegrinaggi d'arte verso quelle mete divenute ormai consuetudinarie: Tivoli, la Valle dell'Aniene, la Sabina, Bellegra, Olevano ed i Colli Albani ecc.

Testimonianza, del "suo vagabondare per l'arte", è la vasta produzione (dal 1833-1844) di tele aventi per soggetto umili

scene di vita comune, incastonate in paradisiaci angoli di Roma e del Lazio, che il pittore danese seppe tramutare con tersi e cristallini colori in stupende immagini.

Tra le più note ricordiamo: *Una sposa romana adornata* del 1835, con un'anziana donna che accuratamente pettina la giovane sposa, oltre l'uscio s'intravede la facciata della chiesa di S.

A. KÜCHLER *Autoritratto*, (1829), acquerello china su carta, segnatura: *A. Kuchler del 1829 f. da se stesso.* Copenaghen. Collezione Hirshsprung

Francesco di un'altra cittadina tanto cara al mondo nordico, Tivoli; quindi *Terre italiane tra Olevano e Tivoli* (1883-34); *La sorella di un abatino cui corregge i compiti* (1835); *Due donne italiane con i loro bambini* (1837), *Una nonna che accudisce un bambino* (1837-38); *Un bambino che beve in una brocca che una bambina genuflessa gli porge* (1839-40); *Una famiglia popolare che compra il cappello per proprio figlio* del 1840; *Due donne su una loggia*; *Una ragazza che insegna ad una bambina a recitare il Rosario* (1836) con le dolci figure femminili nei tipici costumi di Cervara.

Ed a quest'impervio paesino del Sublacense arroccato appartengono pure gli scenari lunari presenti nel *Paesaggio con piccolo paese;* nell'acquerello della *Figura di donna in costume* (1842); e nel ritratto di *Clementina,* un disegno datato *Cervara d. 7 septh, 1831.*

Ed ancora sue sono: *Terre Italiane* del 1842, con un pastore appoggiato cui fa da sfondo un magnifico paesaggio laziale; *Il cacciatore all'Osteria* ecc. e due rare visioni di Roma, *Una famiglia di contadini che parte da Piazza Barberina* e *Piazza Santi Apostoli,* queste ultime esposte a Charlottenborg nel 1844-1846.

E qui è da rilevare come le pitture del Küchler d'allora denuncino eloquentemente quella matrice culturale, presente nella pittura danese dell'epoca, la cosiddetta cultura *biedermeier,* incentrata sulla vita quotidiana, sull'intimità del mondo domestico con la famiglia, i bambini, gli animali di casa...

Difatti i suoi temi preferiti rimangono le immagini di mamme, bambini, nonne, contadinelli imberbi ecc., osservati nell'intimo con garbo, grazia e tenerezza, e sempre immuni dal grottesco, dal rude e violento della vita.

Come son lontane – anche se così analoghe all'apparenza – le scene di vita comune immortalate dal nostro Pinelli, con quel sentore di classico e d'eroico!

Questa componente dell'arte *biedermeier*, per la verità, accompagnerà il Küchler anche nella sua successiva produzione di *tipo nazareno* che va dal 1844 ai suoi ultimi anni di vita, come, ad esempio, in quella tela nel convento di s. Bonaventura al Palatino che raffigura il *Santo di Padova* (1867) dal soave viso adolescenziale: in basso a sinistra, quasi a richiamo di un'atmosfera intima e famigliare, una "borghese" fioriera con candidi gigli...

***

Le passeggiate e presenze del nostro pittore nel Lazio, sono testimoniate, oltre che dalle sue opere, anche da alcuni brani dei *Diari* di Andersen[3], che proprio con il Küchler ed altri connazionali, qualche giorno dopo il suo arrivo – il 18 ottobre del 1833 – aveva voluto visitare i Colli Albani.

Le loro romantiche peregrinazioni iniziarono il 24 ottobre, da Frascati, ove giunti pranzarono in una «*...misera trattoria senza volta, coperta da un tetto con grandi travi. Contadini e preti erano seduti ai lunghi tavoli, il fuoco scoppiettava allegramente nel camino; lungo le pareti erano dipinti con figure mediocri e grottesche...*». Quindi la brigata di artisti si diresse verso la cosiddetta Villa di Cicerone, visitò l'antico Teatro tra le rovine di *Tusculum* raggiungendo infine con le prime ombre della sera Monte Porzio e questo mentre: «*... il cielo assumeva una tinta meravigliosa. Era come se vedessimo ogni cosa attraverso i colori dello spettro solare...*»[4].

Ritornarono tutti a Frascati ove pernottarono.

Il giorno successivo fu la volta di Grottaferrata e questo per

[3] H. C. ANDERSEN, *Dagbøger, 1825-1875*, (a cura di R. Olsen e H. Topsøe-Jensen), 12 voll., København 1971-1976.

[4] H. C. ANDERSEN, *Dagbøger, op. cit.*, vol. I, p. 222. CRIELESI 1999, pp. 26-28. Cfr. Idem: *Quell'inedita di J. F. Overbeck da Ariccia*, in "Lazio Insolito", Roma 1998, pp. 200-3.

godere nell'Abbazia di S. Nilo le stupende pitture del Domenichino, quindi proseguirono oltre Marino dove «*...tutto ad un tratto abbiamo visto il mare, come dorato, a sinistra sotto di noi il Lago-Alba* (sic!), *calmo come l'olio...*».

Giunti ad Albano sostarono in un'anonima locanda – no ad Ariccia – e s'avviarono lungo la vecchia Appia, verso Genzano:

«*...ad Albano abbiamo prenotato per la notte, abbiamo mangiato e passeggiato oltre la Tomba degli Orazi, che costeggia la stradina; abbiamo trovato resede e violacciocche selvatiche, pervinche con fiori e frutti e fra le verdi cime degli alberi abbiamo visto la cupola della bella Chiesa di Ariccia. In città su ogni casa si leggeva "Viva Sangue di Gesù Cristo!"...*».

Quindi Andersen accenna a Genzano, all'*Infiorata* che, a titolo di verità – anche se la descrive con le parole di *Antonio* ne "*L'improvvisatore*" – non ebbe mai modo di vedere di persona persino nelle successive scese in Italia:

«*...Siamo passati per Genzano, dove nel mese di giugno si celebra la testa dei fiori, le strade vengono ricoperte di petali di fiori in disegni bellissimi, si intrecciano tappeti floreali con la Fuga* [in Egitto] *di Giuseppe e Maria. Deve essere straordinariamente bello...*»[5].

Al tramonto giunsero a Nemi affacciata sul piccolo bacino lacustre e la cui visione avrebbe tanto ispirato uno dei componenti della comitiva, il poeta Ludvig Bødtcher, sì da dedicargli alcune poesie:

«*... Verso sera siamo arrivati a Nemi che sta' in alto su una roccia fitta di boschi e si specchia nel placido Lago di Nemi. Era sopraggiunta la sera prima di intraprendere il cammino verso casa.*

Andavamo tutti insieme per evitare di essere aggrediti perché

[5] H. C. ANDERSEN, *Dagbøger, op. cit., ibidem*, p. 222. CRIELESI 1999, *Ibidem*.

A. KÜCHLER, *Clementine 1831*. Disegno su carta, segnatura: *Cervara d. 7 septbr. 1831*. Copenaghen. Collezione Hirshsprung

non si è al sicuro qui fra le montagne. Era una bellissima notte di luna, abbiamo incontrato contadini sui loro carri sulla via del ritorno a casa, alcuni con fucili ci hanno salutato gentilmente, ma forse era meglio non fidarsi di loro; ad Ariccia un italiano di bell'aspetto ci ha invitati a cena, ma ci siamo limitati a bere del vino ed abbiamo poi mangiato ad Albano, dove Bødtcher, Leth ed io abbiamo dormito in un unico letto...»[6].

Il 26 0ttobre – come ricorda sempre lo scrittore danese – vollero ascendere a Monte Cavo allora dominato dall'eremo dei Passionisti che dalla vetta sfidava incontrastato il gelo ed i venti; lungo il tragitto notarono l'ex abbazia di S. Maria di Palazzolo con la famosa grotta, già estivo triclinio del cardinale Isidoro da Tessalonica, aggrappata tra le rupi grigiastre di peperino:

«*...cavalcammo l'asinello lungo il pendio del lago d'Albano, il bosco era variopinto, un'enorme caverna naturale coperta d'edera fiancheggiava un antico convento...*». Quindi proseguirono verso la vetta e «*...nel salire, il paesaggio diventava sempre più autunnale...*».

Raggiunta la meta bussarono all'eremo

«*...Un frate ci fece entrare nel convento, mentre gli altri salmodiavano nella chiesa; io mi ritirai in una celletta. Il giardino si stendeva sopra la base del tempio di Giove Statore* (sic!) *tutto attorniato di lauri velenosi; un nuvolone incombeva, a guisa di grosso tappeto, fra il convento e Roma, i laghi d'Albano e di Nemi ci fissavano come due occhi grandi di bimbo dal colore carico...*».

Quindi ritornarono verso Roma

«*...Tra le rocce e nella nebbia, noi scendevamo in groppa agli asini* [...]. *La Campagna Romana è misteriosamente deserta e tranquilla non vi si scorge un albero bensì soltanto cardi e ruderi di tombe lungo la Via Appia...*».

[6] *Ibidem.*

E per soffermarci su alcune testimonianze pittoriche del Küchler proprie dei Colli Albani ricordiamo una sua tela – già appartenuta al Thorvaldsen – rappresentante una *Scena di vita famigliare a Nemi* (1837), con cui fu premiato nell'esposizione del 1839 e che gli procurò l'ambito titolo di *Socio* di Accademia.

E dei Colli Albani non mancarono nel suo repertorio i ritratti delle tanto decantate modelle, come: quello di Vittoria Caldoni – la personificazione, se non l'origine, del mito estetico e letterario della *"fanciulla di Albano"* – immortalata nella tela *La Romana* con la *"bella"* in costume castellano, adornata nella testa dal caratteristico *«...candido fazzoletto che, secondo il costume femminile di Albano, s'innalza sulla fronte in forma piramidale..."»*, oppure quello – commissionatogli da Christian Winther – con *L'Italiana* (1831), un'altra *"ragazza dei Colli Albani"*(*Albanerbjergene*), musa ispiratrice del poeta danese.

****

Giungiamo così al 1838 che fu l'ultimo anno di permanenza del Thorvaldsen nel Bel Paese; con la sua partenza la colonia artistica danese venne a perdere il suo più autorevole referente, perché l'esimio scultore n'era il protettore e nello stesso tempo il mecenate: nel Küchler, questo doloroso distacco si venne a sommare con una serie di inquietudini di varia natura, in ultimo il fascino per le dottrine predicate dalla cerchia dei Nazareni che gli avevano creato un lento ed inesorabile distacco dal suo mondo avvicinandolo sempre di più a quello tedesco-cattolico.

Il Küchler aveva conosciuto l'arte nazarena già prima della venuta in Italia: era stato lo stesso suo professore, Lund, che aveva incontrato il più affascinante esponente di questo movimento pittorico, Friedrich Overbeck, durante la sua permanenza a Roma, a trasmetterne il credo artistico ai suoi allievi al ritorno in patria.

Ma furono gli anni 1832-33, a Roma, che portarono il Nostro a stringere concreti contatti con loro e ad incontrare personalmente il Maestro, l'Overbeck, il "mistico di Lubecca".

Il tramite di quest'avvicinamento, fu il pittore Franz – Francesco o Cecco – von Rohden di cui il Küchler – al pari di alcuni suoi colleghi compatrioti, D. C. Blunck, E. Meyer, F. F. Friis ecc. – frequentò l'atelier, avendo modo così di conoscere tutti i componenti di quel movimento, e di stringere con lui e la sua famiglia una duratura e significativa amicizia

Certo, alla venuta del Küchler, la presenza dei "Fratelli di S. Luca" nell'Urbe era da tempo incominciata ad affievolirsi: dopo il fortunato esordio dei primi decenni dell'Ottocento, non rimanevano che pochi maestri, tra cui l'Overbeck, e gli stretti seguaci tra cui – oltre il von Rohden – Maximilian Alexander Seitz, nativo di Monaco di Baviera ed allievo del Cornelius, e Gebhard Flatz di Wolfurt (Rickenbach), ambedue nella colonia tedesca di Roma dal 1833, ed ovviamente, al pari degli altri Nazareni, tutti rigorosamente cattolici.

È qui il caso di non dimenticare anche la fraterna amicizia che aveva stretto il Küchler con un'altra personalità, sempre del mondo tedesco cattolico a Roma, quel Joseph Spithover – originario di Sendenhorst nella Westfalia – che fu punto di riferimento nel cenacolo dei Nazareni e mecenate di varie tele al pittore danese.

***

Tra le prime tele del Küchler in cui il sapore classico è miscelato con i modi nazareni ricordiamo: *Cristo che appare alla Pie Donne al sepolcro* (1833), *Giuseppe che racconta i sogni ai suoi fratelli* (1833), e *La morte del Correggio* (1834), ispirata all'analoga tragedia dello scrittore Adam Oehlenschläger.

Invece è dell'inverno del 1840, una *Annunciazione* destinata all'altare della chiesa di Esbønderup in Danimarca che sembra far da preludio al cambiamento che si stava attuando nell'animo e nell'arte del nostro artista.

Al 1844, dopo quattordici anni di permanenza nell'Italia, risale la sua conversione dal Luteranesimo al Cattolicesimo, lo stesso anno in cui fu accolto in seno all'Arciconfraternita di S. Ma-

A. KÜCHLER, *Una famiglia di contadini che parte da Piazza Barberina,* replica d'autore, olio su tela, (1844). Collezione Privata

FRA PIETRO DA COPENAGHEN (A. KÜCHLER), *Trinità,* (1859), olio su tela. Roma, Coro del convento di S. Bonaventura al Palatino

ria della Pietà nel Cimitero Teutonico di cui allora detenevano le più alte cariche sociali il von Rohden, il Flatz, lo scultore nazareno T. W. Achtermann, lo Spithover e lo stesso Overbeck, sotto il cui *Rettorato* e Consiglio di Amministrazione dei suoi fedelissimi l'Istituto rimarrà sino alla sua morte (1869).

Testimonianza artistica e *pegno* della sua presenza nell'Arciconfraternita fu una *Resurrezione di Cristo,* un dipinto su muro andato inesorabilmente distrutto con i restauri dell'anteguerra.

Dalla data della sua conversione il Küchler non produrrà che arte sacra o di ispirazione religiosa come *Agar ed Ismaele* (1846), che suscitò il dissenso del Marstrand per il suo stile troppo "nazareno", e tutta quella serie di pale d'altare per le chiese danesi – di Ballerup, con *Cristo Risorto* (1848); di Måløv con un'altra *Resurrezione di Cristo* (1849); di Fasterholt con una *Annunciazione* ecc. – tratte maggiormente dal Perugino, ritenuto l'eccellenza del modello pittorico per i puristi nordici.

A queste tele sono da aggiungere, nel 1849, le copie di capolavori rinascimentali commissionategli da una famiglia di magnati danesi, i Puggaard, per la loro raccolta privata: il *Compianto su Cristo Morto*, sempre del Perugino ed i *Ritratti di Agnolo e Maddalena Doni* di Raffaello, tutti custoditi in Palazzo Pitti a Firenze, città in cui il Küchler si trasferì appositamente dal 1848, e questo in concomitanza anche della grave crisi politica che si era abbattuta sullo Stato Pontificio ed aveva costretto molti "forestieri" a lasciare Roma.

Ma la palingenesi spirituale nel Nostro non era giunta al suo esordio, perché all'iniziale conversione, forse scosso dagli accennati avvenimenti politici di quegli anni che avevano turbato Roma e la Chiesa, seguì una vera e propria vocazione per la vita claustrale, aspirazione dovuta a quel modo di vivere l'Arte dei Nazareni e che già avevano sperimentato in s. Isidoro a Capo le Case con una quotidianità condotta in spirito di fratellanza e povertà ascetica sì da ricordare i primitivi cenobi del *Poverello.*

Nell'ottobre del 1851 il Küchler vestì l'umile saio del serafico Ordine con il nome di Fra Pietro di S. Pio – questo in omaggio al pontefice Pio IX ritenuto il suo padrino spirituale – e partì come laico, con un gruppo di frati tedeschi, per l'Alta Slesia (allora della Prussia) per erigere in quelle lontane contrade una nuova Custodia e professare la *strictissima observantia* ossia la riforma alcantarina.

Per i suoi amici connazionali, sia a Roma sia in Danimarca, questo drastico mutamento di vita da lui adottato fu un'ulteriore nota di perplessità e di indignazione.

Chi n'attribuiva colpa ai pittori tedeschi, chi ad un momento di sconforto dell'artista e chi alla magia, al maliardo fascino di Roma che già aveva sedotto in passato il Thorvaldsen:

«... *Roma è una città speciale! Se di un povero ragazzo aveva fatto un Thorvaldsen, allora poteva facilmente trasformare un artista in un frate francescano, e fu così che avvenne – furono Roma e la vita di Roma a provocare la metamorfosi...* (Bergsøe)».

Ma chi s'interessò della vita e dei presunti travagli spirituali del Küchler evidentemente non conosceva, o non condivideva, le teorie predicate dall'Overbeck, l'Arte come strumento di Fede, il fascino della vita raccolta e meditata del chiostro, la ricerca della pace interiore e, in special modo, quel miracolo che soltanto Madonna Povertà sa fare quando sposandosi coll'Arte diventa poesia...!

Nel 1855, soppressa la Custodia di Slesia, Fra Pietro è di nuovo a Roma e Pio IX volle che fosse "incorporato" col nome di Fra Pietro Danese o da Copenaghen in un altro convento dei riformati francescani, quello del Ritiro di S. Bonaventura al Palatino.

Quest'ultima dimora ben si addiceva allo spirito del nostro artista: semplice e fraterna, posta in uno degli angoli più incantati di Roma, sul Palatino, offriva – ed offre tuttora – una delle visioni più belle della Città Eterna e dei luoghi circostanti. Qui nell'area dell'infermeria, andata distrutta nel 1902, gli fu adattato uno

studio perché potesse continuare la sua arte. E da «*questa grande stanza quadrata con le pareti completamente nude ed il soffitto a travi di legno ed il pavimento di pietra*» si godeva uno degli scenari più belli verso le sottostanti rovine ed i nostri luoghi:

«...*vedi anche Frascati con le sue candidissime vigne e le sue ville, in più i Colli Albani, Monte Cavo, tutti coperti da alberi di castagno, tutto è infinito in quel meraviglioso silenzio, si sente solo ogni tanto qualche uccello che svolazza e le campane in lontananza del monastero all'Aventino che suonano per il Vespro...* (Bergsøe)».

Una delle prime tele di questi anni – cui faranno seguito una lunga serie di opere, sempre a carattere sacro, destinate sia in Italia che all'estero – è la *Gloria di S. Leonardo da Porto Maurizio* (1858), nel Convento di S. Maria delle Grazie, a Ponticelli; quindi, presenti nel Ritiro romano: *La Trinità* (1859) nella volta del coro; nella chiesa un *S. Francesco* (1862), e nella sacrestia *L'Immacolata con i Ss. Francesco ed Antonio* (1862); il già citato *S. Antonio* (1867), riecheggiante un analogo soggetto dipinto del Gozzoli all'Aracoeli; ed ancora due ovali del 1867 con un *S. Giuseppe* ed un *S. Leonardo da Porto Maurizio*; ecc.

Invece fuori Roma ricordiamo: a. s. Cosimato presso Vicovaro, un trittico (1868) con i *Ss. Francesco, Leonardo, e Caterina* eseguito in collaborazione del Monacelli; ed a Pofi, nel Frusinate, nella chiesa di S. Pietro Apostolo, *La Regina degli Apostoli tra i Ss. Pietro e Paolo*, una bellissima tela datata 1869, che fece parte, insieme con quella dell'*Immacolata con i Ss. Francesco e Antonio*, della *Esposizione delle opere di ogni arte eseguite nel culto cattolico,* tenutasi a Roma in concomitanza del Concilio Vaticano, nel chiostro di Michelangelo della certosa di S. Maria degli Angeli, nel 1870, qualche mese prima della caduta dello Stato Pontificio.

E quest'ultimo fatto d'arme che segnò l'inizio di Roma come Capitale del novello Regno d'Italia fu, per Fra Pietro, uno dei

momenti di maggiore strazio della sua vita – tramontava definitivamente un'epoca e veniva umiliata una figura che gli era tanto cara, quella di Pio IX – e per i Frati, il campanello d'allarme che preannunciava altre sciagure a scadenza più o meno lunga.

Difatti all'occupazione di Roma doveva seguire da parte dello Stato Italiano il decreto di *Soppressione* che spogliava i Religiosi di ogni loro avere. L'ordinanza porta la data del 29 giugno del 1873 e venne applicata a partire del 1875: andarono cosi confiscati i conventi della Custodia dei Ritiri di Pofi, Vallecorsa e Vicovaro.

Stessa sorte toccò nel 1876 a quello romano al Palatino, che costrinse buona parte dei Religiosi ad abbandonare l'eremo e rifugiarsi in un oratorio (S. Prisca) sull'Aventino.

Il Küchler rimase – ma sicuramente volle rimanere – a S. Bonaventura insieme con uno sparutissimo nugolo di confrati che finirono confinati in un'ala degli edifici mentre buona parte del convento, compresa l'infermeria dove era lo studio di Fra Pietro, fu data in abitazione ai secolari.

Da quegli anni sul convento romano iniziò a pendere la minaccia della completa demolizione, che in verità avvenne dopo vari lustri d'incubazione, nel 1902, coll'abbattimento di gran parte dei fabbricati.

Un presagio, questo, che già sentiva il buon Fra Pietro il quale davanti al timore di dover forzatamente lasciare l'eremo, già aveva provveduto a nascondere parte delle sue tele *«così* – come disse al Galschiøt – *non le potranno prendere. Dovranno ormai accontentarsi dei miei vecchi pennelli e del mio cavalletto vuoto...»*[7].

Quanto dolore in queste frasi che commentano la minacciata distruzione del convento sul Palatino che era stato per lui, Fra Pietro, il suo atelier, il suo rifugio, la sua dimora:

[7] GALSCHIØT 1923 in CRIELESI 1999, pp. 102, 133.

«Sì, purtroppo i tempi cambiano, così anche qui rovesceranno tutto sottosopra, lo spirito della speculazione, il morbo di voler comandare ed il fanatismo vestito di diversi partiti politici verranno anche qui, dove noi vediamo solo la natura e tutta la sua meraviglia. Ma io tutto questo non lo vedrò, ho già vissuto i miei tempi migliori...»[8].

Eppure anche davanti a tanti travagli ed alle tentazioni per una vecchiaia serena nella sua Danimarca, al riparo dell'incertezza che regnava a Roma, Fra Pietro non lasciò mai S. Bonaventura, ribattendo a chi gli proponeva di pensare a tornare in Patria:

«...Io sono e rimango un semplice frate francescano, e come avrei potuto adattarmi a vivere in una tenuta di campagna o nel mezzo della moderna Copenaghen? [...]. *Qui in Italia è proprio bello* [...] *Dio sa come andrebbe a finire, andando via di qui...».*

Nel giugno del 1877, intanto dalla Madrepatria un ulteriore segnale di stima ed affetto: gli fu riconosciuto il titolo di *Membro* della Reale Accademia di Danimarca e gli fu assegnata una pensione annua per garantirgli il sostentamento in quei tempi difficili.

***

Stimato ed ammirato da tutti, nella solitudine del Palatino, lontano dagli schiamazzi del mondo, raccolse una sua *scuola* con eccellenti scolari – come i minoriti Michelangelo Cianti da Montecelio (1840-1923) e Bonaventura Loffredo da Alghero (1830-1903)[9] – e ricevette parecchie personalità che trovavano la sua esperienza e la sua metamorfosi artistica e religiosa piene di un fascino particolare.

Tra queste visite, che divennero, specialmente per i suoi connazionali, una vera e propria istituzione, meritano un accenno quelle del poeta Winther, che fu tra i primi a salire al Palatino

[8] BERGSØE 1877 in CRIELESI 1999, pp. 102, 119.

[9] A. CRIELESI 1999, pp. 109-111, figg. 42-43.

(1855), dello scultore Nicolai Outzen Schmidt (1874-1877)[10], dei pittori Jørgen Roed (1862) e Axel Theofilus Helsted (1878), di Frederik Christian Lund (1870-71 e 1874-75), che nell'occasione ci lasciarono degli splendidi ritratti di Fra Pietro. Quindi quella della Famiglia Reale di Danimarca (1872) e dello stesso

A. KÜCHLER, *Scena di vita famigliare a Nemi*, olio su tela, (1837). Copenaghen, Thorvaldsens Museum

[10] Il bozzetto in gesso dorato (1875), tramutato in marmo ed esposto Copenaghen nel 1877, è ora custodito nel Circolo Scandinavo.

Andersen che già il 1 maggio del 1861 – nel suo quarto ed ultimo soggiorno a Roma – volle salire sul Palatino per visitare Fra Pietro, il vecchio e caro Küchler, l'amico che in luogo degli onori e guadagni aveva scelto la vita raccolta e meditata del chiostro di S. Bonaventura.

In quell'occasione, nel piccolo giardino del convento, all'umile e bonario frate raccontò una sua fiaba, *La rosa più bella del mondo*, e mentre la narrava, come ricorda l'illustre favolista nei suoi Diari:

«*...i suoi occhi brillavano con uno sguardo aperto e sereno, sembrava felice, mi sentivo stranamente commosso a causa del cambiamento nella sua vita esteriore. Rose ed acacie fiorivano attorno, il cielo era azzurro e trasparente, agili lucertole guizzavano sulle mura dei palazzi imperiali...*».

Il fascino di Fra Pietro e del suo chiostro sul sensibile novelliere fu evidente: allorquando Andersen nell'appartamento che l'ospitava, all'ultimo piano sopra il Caffè Greco a Via Condotti, compose la storia de *La Psiche* ebbe senza dubbio in mente sia la mite e bonaria figura del frate pittore – analoga al protagonista della fiaba che, stimato scultore cinquecentesco, per amore, si era votato alla Religione – sia l'incantevole contesto del Palatino con l'umile convento di S. Bonaventura, ove il frate

«*...verso sera, al tramonto, apriva la finestra della sua cella e vedeva sotto di sé la vecchia Roma, i templi in rovina, il possente ma estinto Colosseo, specialmente di primavera, quando fiorivano le acacie, i sempreverdi, godevano tutta la loro freschezza, sbocciavano ovunque le rose, limoni ed aranci splendevano, le palme oscillavano al vento, allora si sentiva commosso e appagato come mai prima. La silenziosa, vasta campagna romana si estendeva verso i monti azzurrini coperti di neve e profilantisi nell'aria come dipinti; tutto si fondeva, respirava pace e bellezza: era, indistinto, un sogno, sì, un vero sogno!...*».

Ma tornando alle ultime attività di Fra Pietro tra le mura del

convento romano, sono da ricordare, tra altro, le 14 tele della *Via Crucis* (1877) che andarono purtroppo distrutte – vivente ancora l'autore – in un incendio sviluppatosi nella chiesa di S. Francesco a New York nella 31ª Strada, ove erano state destinate; ed ancora «*...un piccolo quadro rappresentante il Beato Salvatore da Horta dipinto e venduto da fra. Pietro*» ed un altro raffigurante S. Giuseppe: questi ultimi «*...dipinti ed esitati da fra Pietro...*» per scudi 685.00.

E sempre l'immagine del Santo Patriarca col Bambino – tema, a partire da quella sua prima realizzazione del 1852 per l'altare di Neustadt nella Slesia, tra i più replicati – fu cronologicamente l'ultima sua pittura: «*Imago s. Joseph ultima ipsius pictura fuit...*».

Negli ultimi anni Fra Pietro, diventato quasi cieco, non attenderà che alla sacrestia, alla questua, all'orazione, «*...e decrepito non potendo più stringere i pennelli e la tavolozza, stringeva il Rosario, pregando Iddio, e la B. Vergine* [...]. *Tale fu Pietro, umile ed ilare, devoto e laborioso, sconosciuto e visitato...*».

Morì il 16 febbraio 1886 nel suo amato eremo romano sul Palatino: aveva l'età di 83 anni.

Orbene, se la produzione pittorica del Küchler, ossia quella del primo periodo, è facilmente collocabile nell'ambito dell'arte danese dell'epoca – anzi n'è una delle espressioni più tipiche ed esemplari –, che dire della successiva sua fase – quella *nazarena*, di Fra Pietro, per intenderci – nata colla conversione al Cattolicesimo, l'abbandono della vita civile ed il ritirarsi nella quiete dei chiostri?

A quale filone aggregare quest'ultima e vasta produzione che coprì ben la metà della vita artistica del Küchler ed in cui il Perugino e la maturità di Raffaello furono gli esempi più determinanti e le dottrine nazarene e la «*semplicità, attraverso la quale passa la vera bellezza*» i più alti ideali?

Nel panorama culturale europeo l'arte del nostro frate pittore – distanziatasi dagli altri "nazareni" danesi (J. L. Lund, Adam Müller, Heinrich Eddelien, ecc.) ed estranea al purismo accademico imperante a Roma (Minardi, Fracassini, Balbi, ecc.) – si può cogliere come un'esperienza a sé, assimilabile soltanto a quella degli artisti tardo-nazareni di matrice o tendenza tedesca – pittori e scultori –, come le tante volte citati Franz von Rohden, Flatz, Achtermann, cui aggiungere l'ungherese Szoldaticz, la "terziaria francescana" Eugenia Pignet, Albert de Rohden, ecc. (un lungo elenco di nomi sino a confinare con quello di Ludovico Seitz), in cui il pregiato credo artistico s'innestava direttamente su quello religioso che, in sostanza, n'era la linfa segreta e vitale e la vera forza generatrice.

In questi artisti – esclusivamente e fortemente cattolici anche nei temi adottati – la componente della "*religione romana*", che fu, è lecito ricordare, il fondamento dell'arte e del pensiero nazareno, è la parte sostanziale e dominante nelle loro opere, elemento che è completamente assente, ad esempio, in quelle degli artisti nordici emuli del *Mistico di Lubecca*, in cui traspaiono il messaggio di un altro credo cristiano a volte ridotto ad un puro fattore estetico.

E per sottolineare quanto fossero unanimi le idee di vita interiore di questi artisti cattolici, accomunati da sì alti ideali di Fede e di Pietà cristiana, basta citare una frase tratta da una lettera[11] di uno di loro, Achtermann, – «*... Il mio atelier è il mio eremo, io sono povero, da cinque anni non guadagno un bajocco, ma io mi rallegro della mia povertà* [...] *ora sono, grazie a Dio, del tutto libero...*» – e paragonarla ai principi del Küchler ed altri, per capire come avessero tutti – concordemente tutti – elevato l'Arte ad unico tramite per colloquiare con l'Assoluto e la "*Povertà o Semplicità evangelica*", ravvisabile anche nella maniera pittorica adottata, a preziosissimo ed indispensabile veicolo per raggiungerLo.

[11] E. WICHER, *Wilhelm Achtermann (1799-1884). Ein nazarenischer Bildhaeur Westfalens*. Münster, 1993, p. 93. Cfr. F. PELUSO, *Wilhelm Achtermann. Uno scultore nazareno a Rocca di Papa*. Rocca di Papa 1999, p. 51. Cfr. CRIELESI 2000, pp. 614-617.

La risposta dei cattolici al monumento a Giordano Bruno

San Gioacchino in Prati la chiesa che riparò l'offesa a Leone XIII

ANTONIO D'AMBROSIO

Il 20 settembre 1870 con l'occupazione di Roma da parte delle truppe italiane al comando del generale Raffaele Cadorna aveva fine il potere temporale della Chiesa. L'Urbe era solennemente proclamata dal parlamento nazionale capitale del Regno d'Italia.

La "Breccia di Porta Pia" concludeva un travagliato processo storico- politico che aveva coinvolto intere generazioni, in un anelito di idealità risorgimentali e patriottiche entrate nelle coscienze di una società, almeno nelle classi più evolute, matura per uno Stato liberale e unitario.

Il passaggio dal governo pontificio a quello laico avvenuto *manu militari* innescò reazioni durissime con una totale conflittualità fra le due istituzioni. La Questione Romana si sarebbe risolta solo nel 1929 con i Patti Lateranensi.

Pio IX, Giovanni Maria Mastai-Ferretti, ultimo «Papa Re», si ritirò nel palazzo del Vaticano, accreditando agli occhi del mondo l'immagine dell'inerme prigioniero vittima della sopraffazione subita con la forza delle armi. Il suo successore Papa Leone XIII, Gioacchino Pecci, seguì nei confronti del governo italiano, soprattutto nei primi anni del pontificato, la linea tracciata da Pio IX, per nulla condizionato dagli atteggiamenti anticlericali dei "piemontesi".

Il più grave attacco al papato avvenne il 9 giugno 1889 in

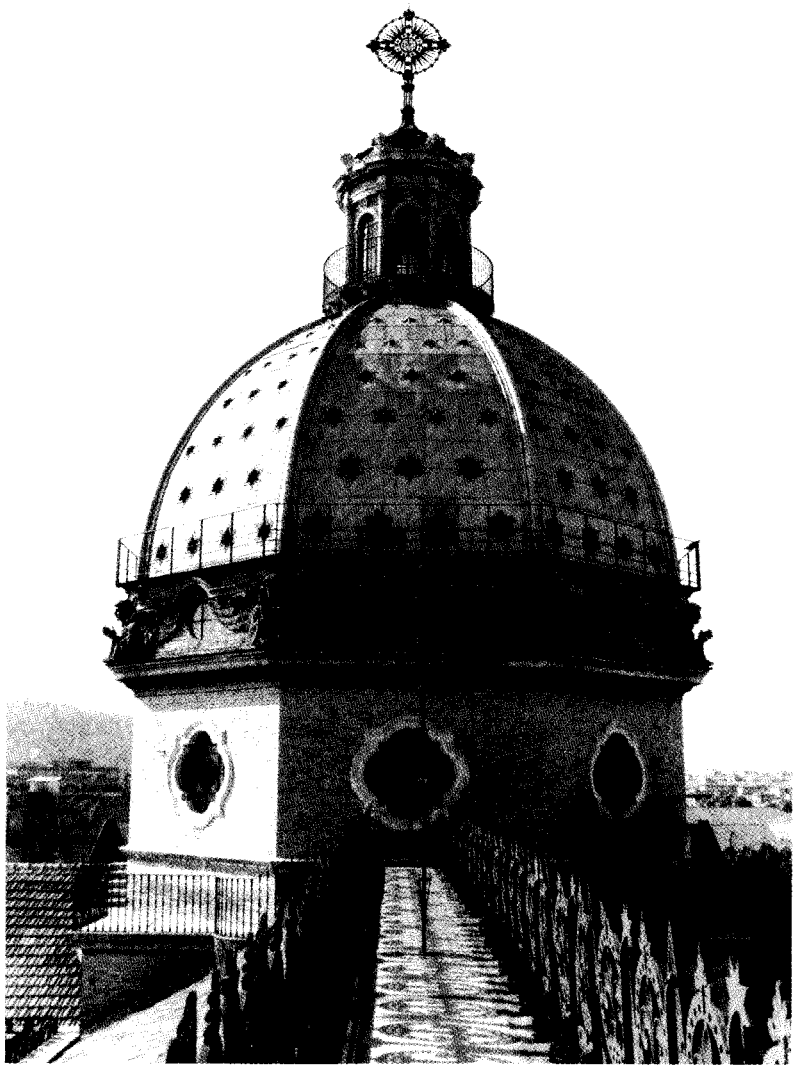
Roma, 9 giugno 1889 piazza Campo de' Fiori. Inaugurazione del monumento a Giordano Bruno, l'ex frate eretico e apostata arso vivo sul rogo il 17 febbraio 1600, sotto il pontificato di Clemente XIII, Ippolito Aldobrandini. (*Foto tratta dal negativo n. X A2058 conservato presso il Gabinetto comunale delle stampe e Archivio fotografico*)

piazza Campo de' Fiori con l'inaugurazione del monumento a Giordano Bruno, eretto sul luogo stesso dove il frate eretico e apostata il 17 febbraio 1600, sotto il pontificato di Clemente XIII, Ippolito Aldobrandini, fu arso vivo a causa delle sue idee. Nel libro «Storia dei Papi» di Saba e Castiglioni, Ed. Utet, 1945, pag. 378, sulla condanna al rogo del filosofo di Nola, si legge: *«L'esecuzione passò quasi inavvertita per i contemporanei. Invece per i liberi pensatori e i framassoni della fine del secolo scorso, Giordano Bruno assunse a simbolo di lotta contro il papato e la Chiesa cattolica: gli eressero un monumento nel 1889 sul luogo del supplizio e lo commemorarono come il vindice di ogni libertà ed umano invilimento. I suoi tardi esaltatori onorarono in lui non tanto la scienza, quando il settario anticlericale».*

Nel 1876, mentre era ancora in vita Pio IX, si costituì il comitato per la raccolta dei fondi da destinare alle spese della statua. Nel 1887 il monumento era pronto. L'11 dicembre 1888 il Consiglio comunale di Roma, a conclusione di una tempestosa seduta, stabilì di concedere il suolo nella piazza di Campo de' Fiori ove l'opera sarebbe stata eretta. "L'Osservatore Romano" il giorno dopo la decisione dell'assemblea capitolina, pubblicò uno sferzante commento: *«E così ier sera il Consiglio comunale di Roma ha concesso l'area a Campo de' Fiori pel monumento a Giordano Bruno. Ciò vuol dire che nella città dei Papi si innalzerà in marmo un perpetuo sfregio contro di essi; ciò vuol dire che a tutta la gazzarra in cui si avrà da sfogare l'odio della piazza contro il Vaticano, è assegnato dall'autorità un punto stabile di convegno».*

L'inaugurazione della imponente scultura con l'ex frate avvolto nel saio e lo sguardo accusatore in direzione dei palazzi pontifici ebbe luogo il 9 giugno 1889.

Piazza Campo de' Fiori era affollata. I dimostranti avevano raggiunto Roma da varie parti d'Italia. Nel piazzale della stazio-



La cupola traforata di stelle di San Gioacchino in Prati. Per la copertura esterna furono usate per la prima volta negli edifici sacri lastre di alluminio, lega tanto leggera quanto resistente. Sulla sommità della lanterna svetta un grande ostensorio

ne Termini la gente attendeva di mettersi in marcia. Le cronache giornalistiche testimoniano la realtà di un raduno di proporzioni considerevoli. 1970 fra bandiere tricolori con lo stemma sabaudo, vessilli, labari, gagliardetti delle logge massoniche, di associazioni laiche e di liberi pensatori. 97 bande musicali suonavano l'inno di Garibaldi, quello di Mameli, la Marsigliese e la Marcia Reale. Davanti al Palazzo delle Esposizioni, a metà di via Nazionale, l'ex prete veronese Gaetano Trezza pronunciò un discorso su Giordano Bruno – come stigmatizzò la "Civiltà Cattolica", rivista dei Gesuiti,– «pieno di satanico odio contro il cattolicesimo, il papato e il sacerdozio». Ancora "Civiltà Cattolica" sostenne che l'alta direzione delle «feste in onore dell'apostata di Nola» era opera della massoneria, complice connivente Francesco Crispi, presidente del consiglio dei Ministri in carica.

Il discorso ufficiale fu tenuto da Giovanni Bovio, filosofo, deputato al Parlamento, che, pronunciò, tra l'altro, queste lapidarie parole: *«Reca dolore al papato meno il venti settembre che il nove giugno: quella data fu una conclusione, questa è un principio di un'altra età»*. Nonostante i timori di possibili disordini, la manifestazione si svolse pacificamente.

La condanna della Chiesa nei confronti del governo italiano per la profanazione della città santa con il "monumento dell'oltraggio", fu fatta dallo stesso Papa, nel corso del concistoro segreto convocato il 30 giugno 1889, appena ventun giorni dopo lo scoprimento della statua. L'allocuzione leonina fu una requisitoria vibrante di sdegno, un *j'accuse* incalzante, in cui il Vicario di Cristo lanciò la sua condanna ai responsabili della grave ingiuria ai valori della religione cattolica. Riportiamo alcuni passi del discorso pontificio:

«Di fronte a sì indegno attentato, Noi, posti a capo di tutto il gregge di Cristo, custodi e vindici della religione, protestiamo altamente e per lo sfregio che Roma ha patito e per l'ignominioso oltraggio alla santità della fede cristiana; e colla voce

della più alta riprovazione e disdegno denunciamo al mondo cattolico il sacrilego fatto. Senonché dall'oltraggio medesimo – prosegue il Santo Padre – *egli è dato pur ricavare utili insegnamenti. Imperocché si fa quinci sempre più manifesto, se colla distruzione del principato civile siansi quetate le ostilità, o non vadano anzi diritto a ben altro, come ad ultimo scopo, cioè ad abbattere lo stesso potere spirituale dei Papi, ed a svellere dalle radici la fede cristiana. Si fa manifesto egualmente, se nel rivendicare i diritti della Sede Apostolica siamo Noi mossi da interessi umani, o non abbiamo anzi in mira la libertà dell'apostolico ministero, la dignità del Pontefice, e la stessa prosperità vera d'Italia.*

E finalmente si rende più palese che mai – afferma perentorio Leone XIII – *qual valore abbiano, e a che siano riuscite tante e sì ampie promesse ed assicurazioni, di cui furono larghi nei primi momenti. Gli onori e le molteplici guise di venerazione, onde si disse di voler circondare il romano Pontefice, si mutarono, a poco a poco, in offese ed ingiurie gravissime: prima fra tutte, pubblica e permanente, il monumento di un uomo malvagio e perduto. E questa città, che si diceva sarebbe stata sempre la Sede gloriosa e sicura del romano Pontefice, si vuole invece che addivenga il centro di una nuova empietà, dove la ragione umana, quasi uguagliata a Dio, abbia culto assurdo e procace».*

L'allocuzione concistoriale di Leone XIII ebbe un'eco profonda, scosse le coscienze dei cattolici di ogni continente, che si strinsero spiritualmente intorno al Capo della Cristianità, al suo grido di dolore per il "feticcio di Campo de' Fiori". Espressioni di solidarietà, messaggi di devozione, attestati di filiale fedeltà, non sembravano sufficienti a mitigare l'offesa inflitta al Vicario di Cristo.

Poco più di un anno dopo la collocazione della scultura dell'ex frate di Nola, esattamente il 16 agosto 1890, il tradizionale ricevimento del Papa in Vaticano per la festività di San Gioacchino, suo giorno onomastico, fu l'occasione perché il Santo Padre esprimesse un desiderio intrattenendosi in cordiale conversazione con un gruppo di ospiti: edificare una chiesa dedicata a San Gioacchino nel nascente rione Prati di Castello. L'aspirazione di Leone XIII diffusasi rapidamente ebbe una favorevole accoglienza tra i cattolici. La chiesa sarebbe stata costruita con le oblazioni dei fedeli di ogni nazionalità. Un dono da offrire al Papa in occasione del suo cinquantesimo di sacerdozio e di episcopato.

Nell'anno successivo, il 1° ottobre 1891, fu posta la prima pietra della nuova casa di Dio. Fu lo stesso Pontefice ad approvare il relativo progetto, affidandone l'esecuzione al suo ideatore ingegnere Raffaele Ingàmi, mentre l'abate francese Antonio Brugidou ebbe l'incarico della direzione dei lavori. In precedenza, il 25 aprile 1891, l'abate aveva acquistato il terreno al prezzo di centotrentacinquemilatredicilire. Sempre per iniziativa del religioso d'oltralpe, era stato rivolto un appello ai cattolici di tutto il mondo perché finanziassero integralmente il tempio, come sottolinea Padre Ezio Marcelli, autore della esemplare guida storico-artistica "San Gioacchino in Prati chiesa pontificia", edita dai Padri Redentoristi. Ai figli di Sant'Alfonso, Leone XIII con *Motu Proprio* del 20 luglio 1898 aveva assegnato la cura spirituale della nuova chiesa.

Significativa l'adesione dei cristiani all'invio di denaro. Ventisette Nazioni risposero all'appello. 14 Paesi assunsero addirittura l'impegno di adornare altrettante Cappelle, come ricordano nella chiesa i nomi degli Stati sottoscrittori, di cui diamo l'elenco: Brasile, Portogallo, Baviera, Polonia, Canada, Inghilterra, Stati Uniti, Spagna, Francia, Italia, Belgio, Olanda, Irlanda e Argentina. San Gioacchino in Prati fu elevata a Parrocchia il 1° giugno del 1905 da Papa San Pio X, mentre 55 anni dopo il Beato Papa Giovanni XXIII, il 12 marzo 1960, la insignirà del titolo cardinalizio.

Le vicende legate alla realizzazione della chiesa hanno il sapore di un'odissea. L'abate Brugidou si dimostrò inadeguato all'incarico che si era assunto. Megalomane quanto testardo, disattese le direttive del Santo Padre, giungendo a costruire nel sottosuolo della chiesa, la cripta, cioè un secondo tempio. Il Papa aveva ammonito invano sul pericolo della vicinanza del Tevere. Nel marzo del 1893 il progetto fu portato a termine. Nel 1896 la prima grave inondazione del fiume provocò danni ai sotterranei, che da allora hanno subìto diverse trasformazioni: auditorium, cinema, teatro. Leone XIII in data 20 luglio 1898, un mese prima dell'inaugurazione di San Gioacchino avvenuta il 20 agosto, fece il punto con un *Motu Proprio* sulle alterne vicende della costruzione del tempio.

Espressa viva gratitudine per la generosa partecipazione dei fedeli alla raccolta dei fondi, dichiarò il suo rammarico per i ritardi accumulati dai lavori imputandoli *«alla gestione di tutta l'impresa che si svolse in maniera storta e disordinata». «Per questo* – prosegue il Papa – *incaricammo di occuparsi del progetto il vescovo Giuseppe M. Costantini, e mettemmo alla direzione della chiesa il sacerdote Ippolito Onesti riservando a Noi il completamento dell'opera e i debiti da cui essa era gravata».* Sottolineando di aver designato i membri della Congregazione del Santissimo Redentore all'amministrazione e alla direzione della chiesa, Papa Pecci così conclude il suo *Motu Proprio*: *«Ma stabiliamo e dichiariamo che tanto la chiesa quanto le opere annesse, di qualsiasi genere siano, sono di diritto proprio e perpetuo Nostro e dei Nostri successori nel pontificato».* Questo spiega la ragione per cui San Gioacchino è definita "chiesa pontificia", appartenendo al Papa. L'aggiunta della grandiosa cupola in lastre di alluminio al progetto originario che non la prevedeva decisa autonomamente dall'abate Brudidou, fece saltare i conti e i tempi di lavorazione. La chiesa doveva essere consegnata per il giubileo episcopale del Santo Padre, che sarebbe stato festeggiato il 19 febbraio 1893. Nonostante i ritardi, il vecchio Pontefice poté vedere completata l'opera. L'inaugurazione avvenne il 20 agosto 1898.

Nella Roma di fine Ottocento fu forte la curiosità per un tempio di cui tanto si parlava. La sua facciata era rivolta verso la statua del "filosofo di Nola", da cui distava, in linea d'aria, 1.600 metri. Il fatto, poi, che per la copertura esterna della cupola di San Gioacchino fosse stata usata per la prima volta una lamiera in alluminio e dello spessore di mm. 1,3, una lega di peso minimo e alta resistenza, aggiunse ulteriore motivo di attrazione e di richiamo. L'intera operazione, quanto mai delicata e complessa, fu ultimata nel 1887.

La cupola è doppia ed ha un'ossatura in ferro. È traforata da grandi stelle di cristallo a colori che fanno piovere abbondante luce sulla cupola interna dipinta in azzurro, dalla quale decine e decine di stelle più piccole la effondono dentro il tempio, con effetti suggestivi. Ha un'altezza complessiva di cinquantasette metri. In cima alla lanterna, un imponente ostensorio esalta la specificità di San Gioacchino: l'adorazione eucaristica fra le nazioni cattoliche.

Come fu accolta dalla critica d'arte San Gioacchino in Prati? I giudizi furono controversi. Non poteva essere altrimenti, tenuto conto del carattere ibrido della costruzione. Nella chiesa si fondono lo stile rinascimentale, il barocco, il romanico e il gotico. Gli interni del tempio, tuttavia, sono splendidi. Basti considerare che i Padri Redentoristi chiamarono per i lavori di pittura, di scultura e di decorazione le più quotate firme dell'ultimo Ottocento: Eugenio Cisterna, Silvio Galimberti, Virginio Monti, Giovanni Gagliardi, Michele Tripisciano, Attilio Palombi, Cesare Cappabianca. Il progettista ingegnere Raffaele Ingàmi fu tacciato di eclettismo, di purismo troppo spinto.

Tra valutazioni diverse e contrastanti, ci appare equilibrata l'opinione di Luciano Zeppegno, illustrata nel libro "I Rioni di

Roma", Newton Compton Italiana, Roma 1978, che alla pagina 1050 esprime un parere obiettivo: *«Vorrei ristabilire la verità dei fatti: è vero, la chiesa è pretenziosa e stilisticamente ibrida; però è anche uno fra i primissimi esempi di architettura e decorazione nei quali non si rinneghino, dopo le rigide ondate antibarocche dell'età neoclassica e dell'Ottocento romantico, gli insegnamenti preziosi del Barocco.* (...) *Non è bella, quindi, né importantissima: ma va notato il tentativo di utilizzare – e non sempre male – quegli insegnamenti dell'arte barocca che erano stati rinnegati fino a pochi anni prima. Il gusto per le doppie cupole, per la ricchezza e la varietà degli ornamenti, se non altro in massima parte anti-accademici, non concederanno forse a questa chiesa un posto di riguardo nei trattati di storia dell'arte, ma giustificheranno un po' di attenzione sia da parte dei romanisti che vogliono conoscere ogni piega riposta della propria città, sia di coloro che vogliono approfondire il mondo un po' misterioso dell'arte durante la transizione fra il secolo scorso e l'attuale; vale a dire in uno fra i suoi periodi più ambigui e più difficili».*

Al di là dei pareri degli esperti d'arte, San Gioacchino in Prati tocca l'anima dei fedeli, raggiungendo il fine spirituale della chiesa: il trionfo dell'eucarestia. Il grande mosaico disegnato da Virgilio Monti sulla facciata, che si stende per tutta la larghezza della navata centrale intitolato, come ricorda la scritta sottostante, "L'adorazione riparatrice del mondo cattolico", riassume il carattere del sacro edificio. Nel mezzo, sopra un altare, è esposta all'adorazione l'ostia consacrata, circondata da angeli in preghiera. A sinistra, il Papa Clemente VIII, in abiti e insegne pontificali, adora in ginocchio. Sulla destra, Leone XIII invita alla preghiera eucaristica i fedeli delle cinque parti del mondo, rappresentate dalle cinque figure femminili, che, in primo piaño e da sinistra a destra, indicano rispettivamente l'Asia, l'Africa, l'Europa, l'Oceania e l'America.

Ci siamo soffermati sul contenuto del mosaico perché, come documenta con acute argomentazioni tecnico-scientifiche Mario Blanco nella sua avvincente pubblicazione "Giulia Cerasi di Colloredo, Contessa di Monterado", San Gioacchino è stata ideata anche in funzione della sua simbologia astrale all'interno e all'esterno del tempio. Chiarificatrice, al riguardo, la prefazione a questo saggio di Blanco scritta dal Padre Vincenzo Ricci, negli anni novanta Parroco della chiesa di via Pompeo Magno.

Comunque si vogliano giudicare i fenomeni ottici all'interno e all'esterno della chiesa, è un fatto che la facciata di San Gioacchino sia rivolta a sud-sud est. Il sole, quindi, batte sul mosaico: l'ostensorio e la bianca ostia, così come gli altri quattro quadri dei santi presenti nella incisiva raffigurazione, hanno il fondo d'oro. Nella tarda mattinata delle giornate luminose per effetto della luce abbagliante scompaiono le figure dei santi, acquistando, invece, particolare rilievo il simbolo supremo della cristologia. Il culmine di questo fenomeno avviene quando il sole è in parallelo con l'asse della chiesa. Per poterlo osservare occorre mettersi di fronte al portale del tempio: quando il sole è «basso» (durante i mesi invernali) ad una certa distanza (sul marciapiede opposto); mentre, con il sole "alto", occorre avvicinarsi all'ingresso di S. Gioacchino.

La simbologia astrale si ripete anche nell'interno del tempio. Il trono eucaristico ricoperto da una lamina d'oro, dono dei cattolici francesi, che si trova in una buia abside, a 49 metri dall'entrata, nei giorni del solstizio d'inverno (22 dicembre) si "accende" con la luce del sole. I raggi passano attraverso la vetrata del "rosone", e sono come un grande riflettore. Entrando, l'attenzione è richiamata dalle 14 Cappelle, espressione eloquente dell'universalità cattolica.

Lo stesso Giovanni Paolo II il 7 febbraio 1982 in visita pastorale nella parrocchia dedicata al padre di Maria Vergine si commosse adorando il tabernacolo polacco. Il quadro centrale

ritrae nella parte superiore il trono della Madonna di Czestochowa. Mentre il Santo Padre era raccolto in preghiera, le suore polacche della Risurrezione intonarono un canto mariano nella lingua materna. Papa Karol Wojtyla era estasiato. Sollevando le braccia dirà: «Questo non me lo sarei aspettato!». È il medesimo sentimento che inonda l'animo dei frequentatori di San Gioacchino in Prati, in cui da un secolo i Padri della Congregazione dei Missionari Redentoristi orientano le coscienze, secondo gli insegnamenti del loro fondatore S. Alfonso M. de' Liguori, vescovo e dottore della Chiesa e le direttive di Papa Leone XIII. Gioacchino Pecci.

Della seta e altro

FABIO DELLA SETA

Tra le mie vecchie carte risalenti al tempo in cui intraprendevo, col dichiarato scopo di divertire un po' le mie figlie, la mia avventura dialettale romana, trovo due sonetti che non hanno trovato posto nella raccolta "Roma in valigia", apparsa in libreria sono ormai quasi due anni. Li riproduco qui appresso.

«NA STORIA DE FAMIJA

I

Quer papa Sisto Quinto, rugantino
e arquanto tosto, come è riferito,
ciaveva for de porta un ber giardino
co' tre cipressi e un cilieggio fiorito.

Pe' staje appresso a 'sta gran meravija
lui aveva incaricato su' sorella,
che curava l'affari de famija
e je faceva in più da sentinella.

Più o meno là, verzo Porta Maggiore,
ce passeggiava pure un certo amico,
un giudio venezziano, un gran signore,

che se portava appresso un po' de bachi
dannoje da magna' foje de fico,
facennoli sarta' come imbriachi.

II

Ereno vermi, quelli, un po' speciali,
che faceveno un filo lungo lungo,
un fir de seta, inzomma, ve ciaggiungo,
per cui necessitava capitali

quer venezziano ebbreo, Meir Maggino.
E Sisto Quinto, gnente affatto tonto,
dopo essese fatto quarche conto,
je disse: "Ecchete qua un ber mijoncino,

da adesso in poi saremo in società,
per cui, si ce sarà guadambio o perdita,
faremo a mezzi, come Dio vorà".

Così qui a Roma se produsse seta
attraverzo 'st'inzolita accomandita.
E nacque la famija Della Seta».

L'accostamento del mio cognome alla vicenda cinquecentesca di Meir di Gabriel Magino, ebreo veneziano, è dovuto a un suggerimento di Attilio Milano, risalente al tempo, mi sembra, in cui attendevamo alla pubblicazione del terzo volume dei Sonetti (postumi) di Crescenzo Del Monte.

Attilio Milano era storico estremamente documentato, infaticabile perlustrarore di archivi, come attestano, fra l'altro, le numerose lettere che mi scrisse, e che sono state da me affidate, con molte altre, al Centro Bibliografico dell'Unione delle Comunità Ebraiche Italiane. Non mi risulta, peraltro, che quel suo suggerimento (un indizio, diciamo, forse neppure un'ipotesi) abbia trovato posto in nessuna delle sue opere. Vi sono però accostamenti, sia pure appena accennati, sia nella sua "Storia degli

ebrei d'Italia" (Torino, 1963), nel cui Indice dei nomi e dei luoghi, alla voce Della Seta si rimanda per l'appunto al Magino; e sia nell'altra sua opera capitale, "Il ghetto di Roma" (Roma, 1954), dove l'accostamento c'è, seppure non del tutto esplicito (cfr. pp. 81-82).

E del resto la questione se i Della Seta risalgano o meno al veneziano Meir Magino non riveste grande importanza, se non per i molti rami della famiglia, che vogliano attestare la propria presenza in Roma già dalla fine del XVI secolo.

Può invece rivestire qualche interesse, o diciamo soltanto curiosità, approfondire la figura di questo strano tipo d'inventore, o ciurmatore probabilmente, e i suoi rapporti con il pontefice Sisto Quinto. E questo almeno in parte possiamo fare sulla scorta di quanto egli stesso, il Magino, ebbe a scrivere in un suo libro rivolto a spiegare in che cosa consistesse la sua più importante invenzione, e quali fossero gli utili e i privilegi che ne sarebbero derivati. E incominciamo dal frontespizio, che già si presenta anticipatore di fatti mirabolanti.

«Dialoghi di M. Magino Gabrielli, Hebreo Venetiano, sopra l'utili sue inventioni circa la seta. Ne' quali anche si dimostrano in vaghe Figure Historiate tutti gl'effercitij, & instrumenti che nell'Arte della Seta fi ricercano. Con privilegio, IN ROMA, per gli Heredi di Giovanni Gigliotti, 1588».

Segue a tutta pagina un grande ritratto di Sisto Quinto, con a fronte una dedica magniloquente nel duplice intento d'illustrare la magnanimità dello intestatario e il multiforme ingegno del suo protetto.

«Alla santità di Nostro Sig.re Sisto Quinto

L'ampi privilegij concedutimi dalla Santità Vostra, e con l'esempio di lei da tanti Principi ancora, m'hanno finalmente fatto risolvere di non tener più celati al Mondo gl'utilissimi secre-

ti miei, circa il far due volte l'anno la Seta, & il migliorarla nell'uno & nell'altro raccolto quasi cento per cento. I quali, acciò che possano esser meglio intesi dai meno intendenti, ho con molta mia spesa figurati nel presente libro tutti gl'instrumenti, & essercitij, che vi intervengono (...) Supplico dunque humilmente la grandezza sua a prendere in grado questo mio ardire, non riguardando alla bassezza dell'offerente benché sia della legge di Moise; ma (secondo il suo costume) all'utilità universale nella introduttione di così ricco essercitio; che per divina clemenza pare a punto, che sia stato riserbato al felicissimo Regno suo, sotto al quale tanto più commodamente vi si potrà attendere, quanto più che in altri tempi mai (mercè della S. V.) godiamo tutti tranquilla pace, incorrotta justitia e larga abondanza; così Dio prosperi lungamente i suoi gloriosi pensieri, onde il Popolo vive securo da ogni perturbatione, e felice.

Humilissimo & indegno servo Magino Hebreo».

Segue, in latino prima e poi in italiano, il testo del privilegio concesso addì 4 luglio del 1587, terzo del pontificato di Sisto, a firma di Tomaso Tomasi Gualterutio. È un privilegio che garantisce al Magino protezione legale in ordine allo sfruttamento dell'invenzione, e, com'è giusto, adeguati guadagni. Tutto questo per la durata di sessant'anni, durante i quali il Magino e i suoi discendenti potranno vivere fuori delle mura del ghetto, la cui recinzione era stata disposta nel 1555 da Paolo Quarto; e sarà questa, se non la sola, la più importante eccezione a un triste stato di cose che si protrarrà fino a tutto il XVIII secolo e oltre.
Ma non finisce qui la lungimirante introduzione al corpo vivo dei mirabolanti segreti. C'è ancora un cantico in lingua ebrea diretto a onorare il sommo pontefice, opportunamente accompagnato da una traduzione, opera d'un tal SebastianoTellarini, in ottava rima italiana. Ne riportiamo, a edificazione del benigno lettore, le prime due.

«Pastor santo e sublime, al cui cospetto
sette volte m'inchino, e a terra l'occhi
piego per riverenza a tanto obietto,
che sol co' l'ombra fa c'huom mai trabocchi.
Se non potran capir nel mio intelletto
l'alte tue lodi, almen fia pur, ch'io tocchi
parte nel mio cantar de la tua gloria,
suoni 'l resto la fama, ed ogni historia.
Sisto è il tuo santo nome, che a spavento
solo de' rei sen vien dal'alto Monte,
dov'è l'alma tua impresa, che argomento
fà chiaro al mondo, de l'opre tue conte,
u' par che il Leon ruggia, e resti intento
trar virtù dalla Stella, e d'haver pronte
l'unghie per punir gl'empi, e a i buoni i premi
porger co' frutti suoi dolci, e supremi».

Non manca, più avanti, un pur delicato accenno alla splendida villa che il Pontefice possedeva nei pressi della basilica di Santa Maria Maggiore, e alla quale si perveniva, partendo da Trinità de' Monti, attraverso la via Sistina, che ha conservato soltanto in parte il suo nome. E su quella villa non per nulla aveva posto gli occhi Magino per allogarvi i suoi bachi, e con essi tutte le attrezzature per le successive lavorazioni, confidando nell'appoggio e nell'amiciza della padrona di casa, donna Camilla Peretti, del papa Sisto Quinto sorella. La zona, all'epoca, era ricca di orti e giardini

«in mezzo a cui, come più eletto germe,
siede la vigna tua, ch'adduce scorno
a quante vede il Sol per meraviglia,
che di flagranza il Libano somiglia».

Il risultato dell'intraprendenza del nostro Magino fu che donna Camilla divenne sua socia nell'industria che si accingeva a fondare, mettendo a disposizione la villa come proprio apporto di capitale, in attesa dei frutti che sarebbero stati divisi equamente a metà: e il tutto venne debitamente formalizzato mediante una donazione *inter vivos rogata* dal notaro Cavallucci ai 10 di luglio 1587. Ad evitare qualsiasi interpretazione malevola, il Magino volle rendere espliciti *coram populo* i motivi che avevano portato alla stipula: *ob amore et dilectionem quibus ipse Maginus prosequitur eamdem ill.mam dominam Camillam.*

Ma è tempo ormai di passare all'illustrazione vera e propria della materia, cosa che il Magino fa rivolgendosi ai benigni lettori con parole sue proprie, che ci permettiamo di rendere più agevoli alla comprensione del lettore contemporaneo.

«Il mese di febbraio, col crescere della Luna, si ponga una metà dei semi in una doppia caraffina di vetro; e questa caraffina verrà poi posta dentro una capace scatola, insieme a salnitro, una quantità tale che circondi da ogni parte la caraffina. Così preparata la caraffina verrà posta in una cantina, o in altro luogo ugualmente fresco, ma non umido, fino al momento in cui gli alberi gelsi presenteranno i germogli delle seconde foglie, che fino ai nostri giorni sono rimasti inutilizzati. Si prenderanno poi questi semi, e si esporranno al caldo secondo il solito; la notte invece nelle cocozze secche. Il tutto riuscirà felicemente, e se ne ricaverà la seta fina e pulita con fatica minore, e dieci giorni prima di quanto si è fatto finora».

Abilissimo propagandista di se stesso e del suo prodotto, il nostro Magino trova il modo, a questo punto, di offrire un suo ritratto – che è poi il primo di tutta una serie –, e di denunciare la sua giovane età – appena ventisette anni –, il tutto inquadrato in una corona d'alloro, con angeli svolazzanti a sostenere gli strumenti necessari per le sue pratiche, dei quali il prezzo, almeno in questa sede, viene taciuto.

E non questo soltanto. L'incarico di tessere il suo panegirico viene affidato a due terze persone, il signor Giulio Cesare, mercante di Napoli, e il signor Horazio, romano, uomo d'affari nonché letterato, ai quali è dato di pronunziare parole che la modestia impedirebbe al Magino di dire. Poiché a questi due valentuomini le di lui invenzioni «sembrano utilissime e ammirevoli tanto da potersi annoverare fra le più importanti che mai siano state trovate; e il loro inventore sembra da figurare fra i più grandi e ragguardevoli Ebrei che mai siano discesi dal savio Re Salomone, con la sola eccezione dei santi e prediletti da Dio che sono nati da quel popolo; al punto che meriterebbe costui di essere riconosciuto e lodato per quel pubblico benefattore che effettivamente sarà».

Meraviglia delle meraviglie, come si vede. Senza contare che testimoni oculari dei prodigi conseguenze dell'invenzione sono stati personaggi preclari, in primo luogo "l'eccellentissima Signora Camilla Peretti, sorella di S.S., gli Eccellentissimi Ambasciatore e Ambasciatrice di Spagna, e altri molti illustri", e persino, prosegue l'ottimo Horazio, «la mia consorte, che, come sapete, ogni anno si diletta di far qualche poco di seta, ed è molto curiosa di queste cose, per amor della quale mi sono in un certo modo intrinsicato con l'Hebreo...».

Il discorso procede spedito, non si dice divertente, per molte pagine, perché il nostro Magino, sia pure per interposte persone, quanto a chiacchiere non la cede a nessuno, per avvalorare la portata delle sue invenzioni – non soltanto quella riguardante i bachi da seta, ma anche altra, concernente la politura di vetri e cristalli; – nonché per mettere in risalto *ad abundantiam* la vastità della sua cultura, soprattutto; sempre, nel settore invenzioni.

«Bella e necessaria per il comodo nostro fu l'invenzione delle Terre e Cittadi, di cui fra i Greci il primo fu il Re Cecrope d'Atene; benché io credo che molto innanzi a lui Giove Belo le

ritrovasse in Asia con l'edificazione di Ninive, il quale il primo fu che che ponesse alle genti il duro giogo della servitù, e che stabilisse l'imperio con continuata signoria; e per ben mantenerla non è dubbio che Numa Pompilio presso i Romani introdusse il culto degli Dei...; il rito d'adorare i Regi fu degli Assiri, seguito dai Persiani, e dal gran Macedone, dopo che corrotto dall'estrema felicità si fece figliuolo di Giove, il che innanzi a lui avevano fatto Ercole, Teseo, Giasone e Perseo».

I temi trattati, oltre alle invenzioni, sono infiniti, spaziando dalle scienze alle matematiche, dalla musica alla poesia: infine, ad ogni settore dell'umano sapere e sentire. Ma il fine è sempre lo stesso: convincere gli interlocutori della bontà dei suoi ritrovati. Le istruzioni in proposito non contengono nulla di davvero sensazionale; sono consigli, al contrario, abbastanza banali, che vanno dal nutrimento dei bachi ai suggerimenti circa le temperature migliori, per finire, neppure a dirlo, alle più favorevoli congiunzioni degli astri. E sempre il Magino si dimostra un ottimo imbonitore dei suoi prodotti, in ciò aiutato dalle illustrazioni del libro, da lui stesso commissionate.

È una sorta di viaggio ideale alla ricerca dei prestigiosi clienti già avuti ed in presenza di quello che sta presente, il più importante, forse il definitivo.

Ecco dunque il nostro inventore al cospetto della mole imponente di Castel San'Angelo, mostrare come si debba raccogliere, all'accoppiamento degli insetti maturi, il loro preziosissimo seme.

Ci trasferiamo poi nei pressi di Santa Maria Maggiore, più esattamente nella già magnificata vigna di Sua Santità, per vedere la prosecuzione dell'opera, con le larve abbondantemente irrorate di purissima malvasia. Né può mancare che una parte almeno dell'opera avvenga nel bel mezzo di piazza San Pietro, con l'obelisco qui definito di Augusto già innalzato nel centro, e sullo sfondo la nuova Basilica, della quale sono in corso i lavori.

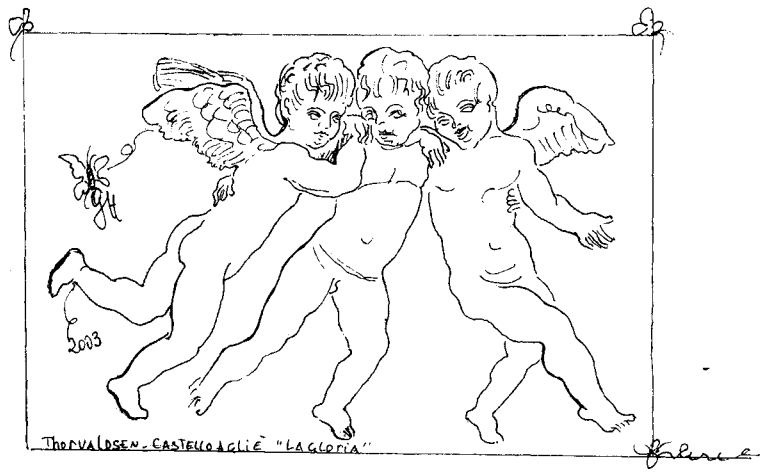
Risalendo indietro, a Firenze, al cospetto del Palazzo Ducale, assistiamo al modo con cui il preziosissimo seme, opportunamente custodito entro una zucca, venga affidato al calore che emana dal corpo d'una nobile dama.

Ma l'avventura, non si dimentichi, è incominciata a Venezia. Ed anche qui alcune nobili dame si sono prestate per dare ricetto alle larve, gratificandole del tepore del proprio florido seno, presenti sullo sfondo, per accrescere verità di documentazione, il palazzo Ducale, la Zecca, la Pescheria, le Procuratie Nuove, e, neanche a dirlo, alcune gondole e il Bucintoro.

Da Venezia a Milano, al cospetto del Castello Sforzesco: ancora il nostro inventore, come sempre attorniato da un corteo di nobili dame, di null'altro desiderose che di collaborare con lui. Una scena che si ripete a Torino, presente anche qui un importante edificio, residenza del Duca, e con una variante significativa: la gentildonna attentissima al modo solito a lato dell'inventore viene adesso affiancata da un piccolo paggio moro, "che col sonare il tamburo opera che i vermi non siano offesi dal tuono, né da altro strepito".

Il viaggio restrospettivo di Meir di Gabriele Magino si conclude a Genova, al cospetto del palazzo del principe Doria. Quanto all'altro viaggio, intrapreso a Roma sotto così fausti auspici, non sappiamo in che modo ebbe a concludersi, bensì soltanto intuirlo. Due anni appena dopo la pubblicazione del libro, nel 1590 il Papa Sisto Quinto venne a mancare. Vennero meno con lui i suoi progetti di dare alla capitale del suo piccolo stato una qualche attrezzatura industriale, quale sarebbe stata la progettata fabbrica della seta; e venne anche meno presumibilmente il favore di cui aveva goduto l'estroso Magino. Quanto ai suoi discendenti, se rimasero in Roma, fu per loro giocoforza accettare di restringere le proprie esistenze nelle anguste mura del Ghetto istituito da Paolo Quarto, recando forse come solo retaggio della conclusa avventura un cognome legato a quel sogno non realizzato.

Siamo, ripeto, nel campo di un'ipotesi, ancorché suggestiva. Ma piace, a chi viene redigendo questa memoria, d'immaginare l'esistenza della progenie del nostro Magino in quel soffocante e troppo affollato quartiere, che vide stiparsi oltre quattromila individui, dove a stento avrebbero potuto viverne duemila, e nelle più precarie condizioni, divisi dalla restante popolazione, ed anche, almeno nell'intenzione dei loro persecutori, da ogni forma di progresso e cultura. Condizioni che peraltro non impedirono loro, a partire dal 1870, con la proclamazione di Roma a capitale dello Stato italiano, di pervenire in tempi brevissimi, nello spazio di appena una generazione, ai massimi livelli della vita italiana. Un archeologo di larghissima fama (Alessandro), due parlamentari (Alceste ed Ugo), e poi ancora medici e professionisti affermati, è stato questo al momento l'apporto dei discendenti presunti di un ebreo intraprendente arrivato qui a Roma al termine di un itinerario che lo vide percorrere le principali città d'Italia, esibendo in ciascuna di esse i frutti del suo estro creativo.



Carlo Labruzzi (1748-1817): per un catalogo dell'opera 1

PIER ANDREA DE ROSA

Ferve, intenso, l'interesse per l'arte, la pittura in particolare, del nostro Ottocento. E, come sempre, sull'onda del mercato e del collezionismo che per primi si sono lasciati alle spalle l'ormai desueto pregiudizio che, alimentato da voci autorevoli, ha troppo a lungo gravato su questo periodo della nostra storia dell'arte. È significativo che sull'argomento da noi si pubblichino, con cadenza regolare, ben due distinti e aggiornati annuari. Ovunque è un fiorire di proposte e di "eventi" espositivi ed editoriali. Episodi in sé altamente positivi e che vorrebbero richiamarsi in generale alla sempre più ampia e avvertita esigenza di riscoperta dell'identità storica e culturale del territorio. Ma, spesso maturate al di fuori di una specifica programmazione culturale, sostenute da enti o istituzioni pubbliche o private, sovente condotte da non addetti ai lavori bensì da curatori d'occasione o improvvisati "badanti della cultura" con il sostegno di gerarchie locali, finiscono, ma non sempre per fortuna, per ridursi ad episodi isolati ed effimeri senza durevole conseguenza futura. Con il risultato, tanto per esemplificare e restando nell'ambito della realtà artistica romana che rientra nei limiti di questo intervento, che se numerose, talvolta ripetitive ma sempre qualificate, si sono succedute in questi anni le mostre sull'arte di Giulio Aristide Sartorio, quali le ultime due in ordine di tempo sulla *Crociera della Regia Nave Italia nell'America Latina* e *Le impressioni di guerra*, di contro non si è ancora provveduto a redi-

gere il catalogo generale dell'intera opera di così nobile artista.

Ma Sartorio non è il solo a godere di tanto privilegio negativo che egli infatti condivide, per fare qualche nome blasonato, con Giacinto Gigante, Ippolito Caffi o Francesco Paolo Michetti.

Considerazione che può essere estesa a Carlo Labruzzi nato a Roma il 4 novembre 1748 e spentosi a Perugia il 6 dicembre 1817.

Tra le centotrentadue opere esposte alla mostra *La Campagna Romana da Hackert a Balla,* tenutasi presso il Museo del Corso dal 22 novembre 2001 al 24 febbraio 2002, il pittore Carlo Labruzzi era rappresentato, da due acquerelli con vedute di Cecilia Metella e di Ponte Lucano ma anche da un intero album con disegni acquerellati originali. Il volume *in-folio* proveniva dalla Biblioteca Romana Sarti presso l'Accademia Nazionale di San Luca dove è parte di un prezioso *corpus* di opere del maestro romano. Malgrado l'opera fosse esposta sotto vetro in una apposita vetrina in posizione ben visibile e privilegiata e sia chi scrive che Paolo Emilio Trastulli, curatori della mostra, non hanno tratto l'impressione di un suo particolare impatto sul pubblico dei visitatori che pure, numerosi, hanno creduto che l'esposizione valesse il biglietto d'ingresso. Ma, segnale ben più indicativo, nessuno tra i non pochi recensori e addetti ai lavori ha colto il profondo significato, forse l'eccezionalità, la novità se si preferisce, della presenza dell'album, per altro, che risulti, mai prima apparso in pubblica circostanza. È solo un episodio, ma uno dei tanti, troppi, che fanno da spia allo stato, sciaguratamente modesto, degli studi sulla pittura romana tra Sette e Novecento. Perché Carlo Labruzzi non è uno dei soliti "minori" ma rappresenta una sorta di snodo fondamentale nell'evoluzione della pittura di paesaggio a Roma. Proprio per questo è ancor più avvertita la mancanza di un catalogo ragionato della sua opera. Impresa che si presenta forse meno complicata di altre dal momento che molto ormai si conosce della vicenda umana ed artistica di Labruzzi e soprattutto è nota l'ubicazione di una parte

preponderante, oltre che fondamentale, della sua produzione suddivisa tra la Biblioteca Apostolica Vaticana, la Biblioteca Romana Sarti, il British Museum e, in misura minore e meno organica, tra altre istituzioni, quali tra le molte, l'Accademia di Belle Arti di Perugia dove Labruzzi si trasferisce nel 1813 per prendere il posto di Domenico Garbi nella direzione dell'Accademia. Senza dimenticare, naturalmente, quanto si conserva in collezioni private in Italia e all'estero.

Prima di passare ad esaminare il nucleo centrale delle opere della Vaticana, che costituisce lo scopo di questo scritto, non sarà inopportuno ricordare che la notorietà di Carlo Labruzzi fu promossa in vita soprattutto dai viaggiatori inglesi che affluivano numerosi a Roma nella seconda metà del Settecento. Tra i primi a notare e ad apprezzare l'opera del giovane talento era stato Lord Herbert di Wilton, al secolo George August Herbert (1759-1827), figlio del decimo conte di Pembroke, che il 27 settembre 1779 si reca in visita a Labruzzi «pittore di paesi», scrive, «che stimo molto bravo. Avevo visto i suoi quadri stamattina; è un giovane modesto che con la sua arte dà da vivere alla madre, alle sorelle, ai figli, a se stesso e a una moglie che gli partorisce ogni nove mesi. Stasera sono andato a casa sua per ascoltare due poeti estemporanei che cantavano i loro versi accompagnandosi col mandolino».

Ben diverso significato e conseguenza avrà l'incontro tra Labruzzi e un altro *milordo*, Sir Richard Colt Hoare di Stourhead nel Wiltshire (1758-1838) che aveva ereditato nel 1783 titolo e pingui sostanze dal nonno, il famoso e ricchissimo banchiere Henry Hoare. Nel settembre 1785, forse anche per riprendersi dall'afflizione causatagli dalla improvvisa scomparsa della giovane moglie dopo appena due anni di matrimonio, Richard Colt Hoare si mette in viaggio per l'Italia dove si spinge fino a Roma e Napoli (celebre resta la sua delusione al cospetto della Città Eterna).

Nel giugno 1788 parte di nuovo per il Continente: è a Roma

il 22 ottobre successivo proveniente da Perugia. Ha intrapreso questo secondo viaggio, scrive in *A Classical Tour through Italy and Sicily* pubblicato nel 1819, solo dopo aver maturato «una buona conoscenza dell'italiano tale da permettermi di fare a meno dell'interprete» e, assecondando il proprio temperamento, «di abbandonare le strade principali per i sentieri, le grandi città per i centri minori». Con il rammarico del precursore avverte, come «le località dell'interno della penisola siano così poco note e frequentate». L'incontro con Carlo Labruzzi dovette essere di poco successivo all'arrivo a Roma se nel corso del 1788 questi dedica «Al Signor Cavaliere Richard Colt Hoare» un album comprensivo di dodici acqueforti (di cui due frontespizi) acquerellate con inchiostro bruno (cm 12,2x17) con scene di vita contadina eccetto una mitologica con Pan.

Erudito, studioso dei classici, appassionato di epigrafia e *connoisseur*, Hoare era anche egregio pittore *en amateur*, allievo di John "Warwick" Smith: sette suoi disegni acquerellati con vedute dei dintorni di Roma sono presenti nella raccolta Ashby della Biblioteca Apostolica Vaticana mentre 83 disegni di soggetto italiano sono al Victoria and Albert Museum e altri 84 presso lo Yale Center for British Art di New Haven. Due dei sette disegni della Vaticana, una veduta del lago di Nemi e uno scorcio di Albano, chiaramente influenzati dall'arte di "Warwick" Smith, erano presenti nella mostra *Vedute di Roma dalla Biblioteca Apostolica Vaticana. Collezione Ashby* del 1988.

Su influsso delle sue letture classiche e della già menzionata predilezione per i luoghi meno battuti e noti, Hoare progetta di ripercorrere il viaggio compiuto da Orazio nel 38 avanti Cristo, in compagnia di Mecenate e Cocceio, da Roma fino a Brindisi lungo la via Appia.

Un'impresa così originale e memorabile postulava l'esigenza di avere al proprio fianco nel corso del viaggio, come era d'altronde costume del tempo, un pittore o un disegnatore, che, in assenza della fotografia e a futura memoria, sapesse fissare, oggi diremmo "riprendere", il carattere e le costumanze dei luoghi attraversati, gli accadimenti e le curiosità del viaggio.

Hoare e Labruzzi si pongono in viaggio il 31 ottobre 1789. Ma alcune contrarietà impediscono che il programma sia rispettato fino in fondo come ricorda lo stesso Hoare nel già citato diario del 1819: «Partii da Roma con la precisa intenzione di studiare la via Appia lungo l'intero tracciato fino a Brindisi. Ma la stagione inoltrata, l'inclemenza del tempo e la malferma salute del mio compagno di viaggio ed artista Carlo Labruzzi, mi costrinsero, sebbene con riluttanza, ad abbandonare il completamento del progetto» (vol. I, p. 162).

Frenetico dovette essere il ritmo di lavoro di Labruzzi se riuscì a mettere insieme una imponente mole di molte centinaia di disegni.

Quelli custoditi nella Biblioteca Apostolica Vaticana rappresentano il *corpus* maggiore e non solo. Si tratta di cinque volumi *in-folio* con rilegatura d'epoca appartenuti, prima a Hoare e quindi all'archeologo Thomas Ashby come segnala l'ex-libris in ciascun volume. I fogli, tutti di identiche dimensioni, misurano cm 45,4x61,4 ma la parte dipinta è di cm 38,2x54,2 ca. Sono riportati su un supporto cartaceo più rigido: non si scorge quindi la filigrana della carta utilizzata ma, poiché gli ultimi sei fogli in bianco in fondo al primo volume recano il marchio J. Whatman, può essere legittimo supporre che Labruzzi abbia usato questo tipo di carta per tutti i disegni: una carta, per così dire, celebre, impiegata da noti artisti suoi contemporanei quale, tra gli altri, Giovanni Battista Lusieri.

Ogni disegno è racchiuso in una tenue cornice dipinta a mano e composta di tre righe eseguite ad inchiostro.

I disegni contenuti nei cinque volumi sono complessivamente duecentoventidue così ripartiti: 44 nel primo, 42 nel secondo, 49 nel terzo, 46 e 41 rispettivamente nel quarto e quinto.

Da una attenta lettura è possibile ricostruire il metodo di lavoro di Labruzzi: dapprima delineava la composizione con un leggero tratto di matita che poi ripassava con inchiostro bruno per meglio e definitivamente fissarne i contorni e da ultimo la rifiniva con acquerello a seppia. Nei primi tre volumi i fogli sono corredati da didascalie in inglese che mancano invece quasi del tutto negli ultimi due.

Il frontespizio, dipinto anch'esso a mano, rappresenta l'itinerario della via Appia da Roma a Capua, un' iscrizione in onore di Appio Claudio e il primo miliario.

L'interesse vedutistico, per altro sempre rilevante in Labruzzi, si fa più evidente e, spesso, originale nel secondo volume quando il percorso comincia ad allontanarsi dalle immediate, e più accorsate, vicinanze di Roma. Nella tavola 106 Hoare è ripreso di spalle mentre è intento ad osservare l'interno di un antico sarcofago in un ambiente ipogeo. Curiosa, anche sotto il profilo storico-documentario, la ripresa, nella tavola 136 del terzo volume, del calesse dei viaggiatori fermo all'imbocco di un ponte in località Castellaccio tra Genzano e Velletri. Molto suggestiva per la novità del punto di veduta la ripresa di Ariccia dalla sottostante Valle Riccia che la via Appia attraversava su un imponente sostruzione, opera di grande ingegneria viaria romana. In altre due tavole del volume, 99 e 110, una sottile ed elegante figura femminile, non meglio identificata, compare a fianco dei viaggiatori. Merita ancora attenzione la seconda tavola del quarto volume (n. 139): da un ardito punto di veduta Labruzzi si è infatti ritratto mentre dipinge dall'alto di un rudere. Altrettanto vale per il foglio 148 che illustra forse una delle prime documentazioni in pittura di un villaggio di "lestre" le caratteristiche capanne contadine dell'Agro romano e, come in questo caso, delle Paludi Pontine. Molto bella per vivacità e brio anche la tavola con il Tempio di Giove a Terracina.

Nel quinto volume più tavole riprendono l'Anfiteatro di Capua o Campano, familiarmente noto come "Virilasi", uno dei monumenti più celebri del mondo romano, che sorgeva nell'area dell'antica Capua, oggi Santa Maria Capua Vetere in Terra di Lavoro. L'Anfiteatro Campano contendeva a quello Flavio il primato nelle dimensioni: l'asse maggiore dell'ellisse misurava infatti oltre 169 metri rispetto ai 188 del Colosseo. Le raffigurazioni dell'anfiteatro sono piuttosto rare: in anni recenti il mercato antiquario ne ha offerto una suggestiva veduta eseguita *à la gouache* da Alessandro d'Anna nel 1771 appena qualche anno prima del passaggio di Hoare e Labruzzi.

In questa parte del viaggio, pertinente al Regno di Napoli, figurano animate scene di costumi e di vita quotidiana all'aperto. La tavola 207, una delle ultime, mostra i viaggiatori mentre procedono a piedi cercando di proteggersi con i mantelli dalla pioggia e dal vento: anticipazione delle pessime condizioni climatiche che, insieme al cattivo stato di salute di Labruzzi, di lì a poco avrebbero suggerito a Hoare di interrompere il progetto.

I due viaggiatori sono facilmente identificabili nelle tavole. Il pittore, dal cappello a tesa morbida con cono centrale abbastanza alto, la rituale cartella sottobraccio, tutto preso dal disegnare; il baronetto ha portamento più snello e i capelli che terminano nel tipico codino settecentesco solo in parte celato da un cappello a tesa più ampia. Ad un preciso scrutinio di queste immagini non sembra si possa rilevare alcuna imperfezione o menomazione nel fisico di Labruzzi soprattutto in riferimento ad un passo delle celebri *Memorie* del pittore gallese Thomas Jones dove questi riferisce di essersi recato, in data 3 ottobre 1779 ad «un trattenimento arcadico offerto dal piccolo gobbo Labruzzi». Difficile stabilire con certezza se Jones si riferisca a Carlo o al fratello maggiore Pietro, entrambi pittori, che nel 1779 dividevano la stessa casa in Strada Felice di man destra. La soluzione al piccolo enigma sta nel particolare che Carlo era "pittore di paesi" mentre Pietro lo era "d'istoria e di ritratti": ora poiché Jones qua-

lifica «il gobbo Labruzzi» come «historical painter» se ne deduce che dei due fratelli pittori il malformato era piuttosto Pietro.

Venendo agli aspetti più squisitamente artistici dei disegni Labruzzi mostra notevole disinvoltura nel concepire e condurre la composizione: ha fine sensibilità di paesista, oltre che, di "cronista" del paesaggio. Labruzzi "sente" naturalmente il paesaggio, con l'aggiunta non secondaria degli stimoli che gli derivano da una attenta lettura dell'arte di Salvator Rosa. È Giuseppe Antonio Guattani a ricordare nel 1807 di aver potuto ammirare nello studio di Labruzzi due «precisi ritratti delli due famosi paesaggi del terribile Salvator Rosa, uno dei quali stava nella Galleria Colonna e l'altro nel Palazzo Chigi». Labruzzi aveva avuto modo, prosegue Guattani, di disporre per qualche tempo dei due originali prima che, come si direbbe oggi, emigrassero all'estero. E, «facendovi sopra uno studio particolare, è potuto giungere non senza fatica ad imitare quel tocco franco e nemico di pentimento, che nelle foglie, nei tronchi, e in tutto il resto tanto distingue, e separa dagli altri quel raro genio». Guattani quindi, da buon intenditore oltre che frequentatore dello studio di Labruzzi, coglie alcuni aspetti fondamentali della sua arte, in particolare la sicurezza e nettezza del tratto che è una delle costanti delle sue composizioni. A questi influssi vanno sommati quelli derivati da Jakob Philipp Hackert evidenti nella spasmodica cura dei dettagli della vegetazione e la frappatura delle foglie.

Su una cultura artistica squisitamente secentesca insomma Labruzzi imposta la lezione paesaggistica di Hackert. Ma egli si rivela a proprio agio anche nella stesura e nell'inserimento delle figure sebbene palesi maggiore disinvoltura in quelle riprese in primo piano.

Di Carlo Labruzzi la Biblioteca Apostolica Vaticana custodisce, oltre ai cinque volumi del viaggio, altre opere per la gran parte acqueforti acquerellate. Una curiosità è costituita da una copia degli originali del viaggio eseguita ad acquerello policromo nel corso del Novecento da anonimo pittore dilettante.

Quanto a Hoare la passione per l'archeologia e l'epigrafia lo spingono a percorrere la via Latina da Roma a Napoli con gli stessi intenti della via Appia. Mancando questa volta del prezioso concorso di Labruzzi il baronetto provvide ad illustrare egli stesso le varie fasi del viaggio in quarantasette tavole condotte in diverse riprese tra il 1790 e il 1791. Influenzato dall'arte di Labruzzi, Hoare ne imita i modi e la tecnica, l'acquerello a seppia, ma anche per l'inconciliabile innesto delle lezioni di John "Warwick" Smith, ne risulta una diffusa pesantezza e freddezza del tratto, bravura tutta amatoriale nella stesura del colore, e figure elementari che producono un senso di saturazione e quasi di monotonia. Le dimensioni dei fogli sono pressocché identiche a quelli di Labruzzi.

Al contrario di quanto asserito di recente, nessun dubbio può esistere sull'attribuzione a Hoare di questi fogli. Oltre che dal frontespizio l'identità dell'autore è resa esplicita dallo stesso Hoare nell'introduzione manoscritta che contiene anche l'indice dei luoghi ritratti. Le tavole sono, in ogni caso, siglate *R.C.H.* a partire dal 1790. Non seguono un ordine cronologico e risultano eseguite in tempi diversi e saltuari tra l'ottobre 1790 e il dicembre 1792. L'interesse dei disegni acquerellati eseguiti da Hoare è, oltre la dotta e raffinata curiosità, esclusivamente storico-documentario, visto che in essi compaiono luoghi, in specie della Ciociaria, molto di rado presenti nell'iconografia tradizionale. In questo senso cade opportuno rilevare che Hoare ricorda di aver consegnato ai monaci di Montecassino alcune «radici di piante di patata» che egli dichiara essere interamente sconosciute ai pii monaci.

Come anticipato, le opere custodite nella Biblioteca Apostolica Vaticana rappresentano non solo il nucleo più consistente della pittura di Carlo Labruzzi ma anche forse quello di maggiore livello artistico anche in virtù dello splendido stato di con-

servazione. A questo punto si fa indilazionabile l'urgenza di procedere ad una lettura contestuale e comparata con gli esemplari presenti negli altri due importanti fondi labruzziani, quello della San Luca e l'altro del British Museum. Lavoro certo impegnativo su più piani non ultimo quello economico derivato dalla necessità di approntare un apparato fotografico che comprenderà un numero piuttosto elevato di riproduzioni. Ma, una volta chiarito definitivamente che l'interesse dell'opera di Carlo Labruzzi non pertiene soltanto alla storia dell'arte ma, e in identica misura, anche a quella dell'archeologia, dell'epigrafia, così come della topografia e dell'ambiente, non dovrebbe essere poi così arduo delineare un progetto e un percorso comune, oggi la si definirebbe una "sinergia", tra più studiosi o istituzioni, per finalmente restituire piena e meritata cittadinanza ad un artista di tale significato e valentia.

Carlotta e Cecilia

FRANCESCA DI CASTRO

Roma. Estate 1943. Il clima rovente di quei giorni di guerra e del momento particolarmente difficile dopo il 25 luglio creava una situazione generale di aspettativa e di paura. L'antiquario Eugenio Di Castro, mio nonno, già quasi in condizione di clandestinità a causa delle leggi razziali che gli avevano impedito di continuare a svolgere la sua attività, cercava come poteva di lavorare sotto il nome della moglie, Orsola Ottavi, cattolica. Lui, eroe di Sciara el Sciat, bersagliere decorato al valor militare, italianissimo e romano di Roma, si era visto marchiare il suo stato di servizio con il timbro *"ebreo"*. Si respirava già aria di discriminazione ed era solo questione di tempo perché esplodesse la violenza razzista. Restavano gli amici antichi, i clienti fedeli, che continuavano, seppur con precauzione, a concludere affari con Eugenio. Clienti come la marchesa Benzoni che un giorno invita mio nonno a casa sua, nel Palazzo Bernini a via della Mercede, per visionare alcuni album di disegno di una sua antenata: Cecilia Bernini Lepri. Gli album contengono acquerelli o disegni acquerellati a seppia di non grande qualità artistica, vedutine di Roma e dintorni, qualche interno, qualche ritrattino. È talmente difficile trovare qualcosa da acquistare che mio nonno li compra in blocco e li porta a casa in via Vittoria, non al negozio al Babuino che già sta vuotando per mettere al sicuro il salvabile. Poi arriva l'8 settembre, l'armistizio, lo sbarco degli alleati a Salerno, l'occupazione dei Tedeschi e la retata del 16 ottobre. Gli ebrei si nascondono, vengono ricercati, braccati, deportati. Quando alla fine passa la tempesta, mio nonno riapre negozio e

trova il vuoto. Pochissime cose vengono recuperate, salvate da amici o parenti: tra queste anche gli album di Cecilia Bernini Lepri. Ed è grazie a questi che l'attività riprende, grazie alle vedutine di Roma che, staccate ad una ad una ed incorniciate, vengono vendute agli Americani come *souvenirs* della Città Eterna.

Roma. Estate 2002. Il negozio è sempre quello, sebbene si acceda da via Alibert 20. Mio padre, Angelo, ha continuato l'attività di antiquario ed acquista ad un'asta una cartella con alcuni acquerelli. Uno di questi è particolarmente interessante, sia per la buona mano che l'ha dipinto, sia per la firma: Charlotte Napoléon. Carlotta Bonaparte (1802-1839), la nipote di Napoleone, figlia del fratello Giuseppe, re di Napoli e di Spagna, e di Giulia Clary. È un piccolo paesaggio costiero, in cui la profondità è resa non senza maestria dalle ampie pennellate a seppia che sfumano verso l'orizzonte quasi in un velo di nebbia. Una composizione composta e proporzionata, col taglio di quinta degli scogli in primo piano da cui emerge il profilo di arbusti selvaggi contro un cielo luminoso. La mano è inconfondibilmente quella di Charlotte, come appare evidente dal confronto con i tanti acquerelli della stessa conservati al Museo Napoleonico di Roma. La località tuttavia non è facilmente identificabile, anche se da un attento esame degli album si è potuto stabilire che si tratta probabilmente dei dintorni di Seravezza, in Toscana, luogo particolarmente amato da Charlotte e da suo marito Napoleone Luigi (1804-1831). Proprio in un album di Napoleone, che si firmava Nap, si è potuto rinvenire un acquerello che ripropone lo stesso luogo dipinto da Charlotte, con la piccola torre o faro sugli scogli, ma ripreso da un diverso punto di vista, databile intorno al 1828[1]. Gli acquerelli immediatamente seguenti, alcuni identificati da didascalia, dimostrano che la località in questione è nei dintorni di Seravezza. Subito dopo nell'album appare un acquerello firmato da Charlotte che mostra la costa napoletana con l'inconfondibile Vesuvio sullo sfondo[2], dimostrazione del fatto che in un momento non definito Charlotte e Napoleone trascorsero un periodo a Seravezza, seguito da una vacanza a Napoli.

Non stupisce allora se, girando l'acquerello acquistato da mio padre, appare sul verso un'immagine poco distinta del molo di Napoli con il Vesuvio fumante sullo sfondo. Quello che stupisce è che l'immagine è al contrario, come si capisce subito dal vulcano posto a destra e dalla firma, a prima vista illeggibile, al rovescio. Il carattere dell'acquerello, la non grande qualità pittorica e la composizione, ci appaiono però familiari e la lettura della foto tratta dall'acquerello che ripropone l'immagine nel verso corretto, ne spiega il motivo: è firmato Cecilia Bernini Lepri 1828.

Perché un acquerello di Napoli eseguito da Cecilia sia finito dietro a quello di Charlotte è di per se stesso un interrogativo affascinante, ma ancora più intrigante è il fatto che sia al rovescio. Pensiamo in un primo momento che siano due fogli incollati insieme, ma un'analisi comparativa con altri acquerelli di Charlotte ci dimostra che, in particolari condizioni e in presenza di un certo tipo di carta e di inchiostro, l'immagine viene riprodotta al rovescio sulla pagina dell'album che la precede. L'ingenuo paesaggio di Cecilia è rimasto così a lungo nell'album di Charlotte da lasciare la sua indelebile impronta!

D'altra parte gli album da disegno erano, secondo la moda del tempo, quasi dei diari domestici, che non solo illustravano le località visitate, ma che raccoglievano anche le testimonianze di familiari e di ospiti con dediche, schizzi e, a volte, piccole opere d'arte. Gli album di Charlotte rivelano il mondo personale della fragile artista, i suoi visitatori, i suoi amici, ma anche i suoi

[1] L. NAPOLEONE, *Album*, Inventario 971 p. 46, Museo Napoleonico, Roma.

[2] L. NAPOLEONE, *Album,* Inventario 971 p. 49, Museo Napoleonico, Roma.

"Paesaggio costiero dintorni di Serravezza"
acquerello firmato Charlotte Napoléon

Impronta di acquerello con "Veduta del molo
di Napoli" firmato Cecilia Bernini Lepri 1828

gusti e le sue tendenze artistiche. Era una piccola donna, con un difetto fisico ad una spalla, non avvenente, ma attraente con quei suoi grandi occhi scuri che Leopardi definirà *"beaux"* scrivendo a sua sorella Paolina: *«Charlotte Bonaparte è una persona affascinante, non bella, ma dotata di spirito e di gusto, e molto istruita. Disegna bene ed ha dei begli occhi»*[3], capaci di *«sedurre gli spiriti e i cuori»*[4]. Jacques Louis David, nella tela oggi conservata nel Museo Napoleonico, mostra Charlotte insieme alla sorella Zenaide in atteggiamento riservato, quasi timido, appena sorridente, ma con uno sguardo penetrante e pieno di significato. David fu il primo maestro di Charlotte durante il soggiorno a Bruxelles, dove entrambi erano costretti dall'esilio conseguente al 1815. Molto dotata per il disegno, Charlotte trasse grande vantaggio dalle lezioni del maestro e felice del suo genio scriverà entusiasta alla madre nel 1823: *«Amo la pittura più che mai, quando ho la mia tavolozza e i miei pennelli, io canto e non mi affliggo e rendo grazie al mio buon genio che mi ha fatto cominciare a disegnare»*[5].

Animo sensibile, poetico, conscio della sua poca avvenenza, dubita di se stessa e quando si comincia a parlare di un suo matrimonio col cugino Napoleone Luigi, scrive alla madre: *«Mio cugino è molto giovane e molto bello ed io sono più grande di lui e sono brutta. Penso dunque che non ci sia probabilità di metterci d'accordo una volta che ci saremo incontrati»*[6].

---

[3] G. LEOPARDI, *Lettera alla sorella Paolina, 2 luglio 1831,* in *Leopardi a Roma,* Museo Napoleonico, Roma 1998.

[4] G. LEOPARDI, *Dedica a Carlotta Bonaparte, Firenze 4 aprile 1832,* in *Album Autografi,* MN 962, Museo Napoleonico, Roma.

[5] C. BONAPARTE, *Lettera alla madre, Point-Breeze, 14 dicembre 1822,* Archivio Del Gallo di Roccagiovine, Roma.

[6] C. BONAPARTE, *Lettera alla madre, Philadelphia, 8 febbraio 1823,* Archivio Del Gallo di Roccagiovine, Roma.

In realtà il cugino Napoleone Luigi, figlio di Luigi re d'Olanda e di Ortensia Beauharnais, è un giovane affascinante, affabile, galante, un po' introverso: il *"dolce tenebroso"*, come lo chiama la madre, che piace alle donne. Viene descritto con la perenne pipa di schiuma in bocca, la tabacchiera d'oro nel taschino e gli orecchini, secondo l'uso di Murat e dei soldati napoleonici[7]. Come Charlotte, ama l'arte e con lei si dedicherà al disegno, alla pittura e all'incisione. Compì studi di aereonautica e si interessò di chimica e di fisica. Presso Seravezza, a Corvaia, aprì una cartiera *"All'insegna di Dante"*, inventando nuovi macchinari. Studioso dei classici, pubblicò una traduzione francese della *"Vita di Agricola"*.

Nonostante le cattive previsioni di Charlotte, Napoleone Luigi non solo la sposò, ma s'innamorò veramente di lei, così affine per interessi e sentimenti. Nell'album degli autografi di Charlotte nel 1825 così Nap scriveva: *«Lolotte, Libertà, Patria, nomi cari e sacri, voi mi fate palpitare il cuore»*[8].

Un rapporto sereno il loro, disteso, in cui le lunghe passeggiate, le sedute di disegno e d'acquerello, si alternavano alle *"petites soirées"* in cui un certo mondo letterario ed artistico, non scevro di risvolti politici, si riuniva in Palazzo Serristori a Firenze. Un'unità d'intenti particolarmente sentita nel periodo felice dei soggiorni a Seravezza, tra il 1828 e il 1830, quando ogni scorcio era motivo di disegno, di schizzo, poi magari rielaborato nelle incisioni a cui i coniugi si dedicavano con l'aiuto di Leopold Robert. Erano talmente affascinati dal luogo che nel giugno 1830 acquistarono un grande appezzamento di terreno in località *"La Rocca"* con l'intenzione di trascorrervi lunghi periodi in questa magica armonia. Ma il sogno fu interrotto bruscamente dalla morte di Napoleone Luigi. Contattato insieme al fratello Luigi Napoleone dai Carbonari italiani, decise di partecipare ai moti che si andavano organizzando. Nel febbraio 1831 si allontanò da casa nascostamente, ma ben presto venne raggiunto dal colonnello Armandi che lo convinse a tornare indietro, nel timore che sia l'Austria che la Francia, sentendosi minacciate dal nome sempre pericoloso dei Bonaparte, potessero intervenire. Nel viaggio di ritorno però, Napoleone Luigi si ammalò di rosolia e il 7 marzo morì a Forlì, assistito dalla madre regina Ortensia, nella locanda detta del Cappello, nel borgo Cotogni. Lo strazio di Charlotte fu indicibile. Il 2 aprile 1831 l'amica Juliette de Villeneufve scrive a Zenaide: *«Ieri non ha fatto che piangere per tutta la serata. (...) La notte vado a dormire nella sua camera e la sento piangere. Il giorno, se non piange, è in uno stato di abbattimento tale che ci rende ancora più desolati»*[9]. E la stessa Charlotte confessa a Leopardi il vuoto che l'angoscia: *«Non ho visto niente, non vedo niente, insomma non ho più interessi»*[10]. E in una lettera ad Antonio Ranieri del 17 novembre 1831: «*Ci sono certamente dei momenti in cui si desidera lasciare questa triste vita, ma poi ripenso a quello che vi ho detto, non siamo soli a questo mondo, abbiamo degli amici e loro soffrirebbero nel perderci...*»[11]. Amici come Leopold Robert che le fu così vicino dopo la morte del marito e che finirà con l'innamorarsi di Charlotte e, forse, con l'uccidersi per lei. O amici come Leopoldo Cicognara che così scriveva nell'album di

[7] M. BONAPARTE, *Souvenirs del années d'exil,* in *Revue des Deux Mondes,* I, 15 dicembre 1927, p. 741.

[8] N. L. BONAPARTE, *Dedica a Charlotte Bonaparte,* in *Album degli autografi,* inv. MN 970, Museo Napoleonico, Roma.

[9] J. DE VILLENEUVE, *Lettera a Zenaide Bonaparte, 2 aprile 1831,* Roma, Coll. privata.

[10] C. BONAPARTE, *Lettera a Giacomo Leopardi, Londra 22 marzo 1833,* Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III.

[11] C. BONAPARTE, *Lettera a Antonio Ranieri, Firenze 7 novembre 1831,* Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III.

ricordi di Charlotte: *«Quel sorriso dolcissimo che irradia una fisionomia malinconica è sovente il soccorso con cui le arti e gli studi confortano la mente e il cuore dei cultori. Nessuno può meglio convincersi di questa verità quanto l'amabile e coltissima posseditrice di questo libro di memorie»*[12]. O, infine, amici come quegli esuli polacchi che frequenteranno palazzo Serristori, di cui faceva parte il conte Potocki, di cui probabilmente Charlotte s'innamorò.

Il 17 gennaio 1839 Charlotte scriveva alla madre: *«Quanto a me rimpiango, ma un po' tardi temo, d'aver passato tanti anni della mia giovinezza nella malinconia e negli umori neri e se potessi tornare alla vita, agirei in maniera completamente diversa»*[13].

Charlotte era già incinta. Fugge da Roma, vuole tornare a Firenze, ma poi s'imbarca a Civitavecchia. Non sta bene, le sue condizioni peggiorano e sbarca a Livorno. Il 3 marzo muore di emorragia nella Locanda Defornari a Sarzana. Il nome del padre non si saprà mai.

La vita di Cecilia Bernini Lepri è invece nell'ombra: poche notizie che non permettono di ricostruire un ritratto così preciso come quello di Charlotte.

Siamo nel cuore di Roma, nel breve tratto che separa via Condotti da via della Mercede, cioè Palazzo Lepri da Palazzo Bernini. Cecilia nasce in via della Mercede 11 da Francesco Bernini (1769-1841) e da Giulia Massimo (1783-1847), sorella del principe Massimiliano Camillo VIII. È il 3 settembre 1810 e la bambina sarà battezzata il giorno 5 nella parrocchia di S. Andrea

[12] L. CICOGNARA, *Dedica a Charlotte Bonaparte, Firenze 4 aprile 1832,* in *Album autografi,* MN 962, Roma, Museo Napoleonico.

[13] C. BONAPARTE, *Lettera alla madre, Roma 7 gennaio 1839,* n. 8832 Fondazione Primoli, Roma.

delle Fratte con i nomi di Cecilia Maria Josepha Rosa Maddalena dalla nonna, Donna Barbara Massimo Savelli.

La coppia Francesco e Giulia è assai affiatata, nonostante la notevole differenza di età. Giulia è al suo secondo matrimonio, essendo stato annullato nel 1807 il primo con il marchese Luigi Costaguti. È una donna molto bella, sensibile, dolcissima: il suo autoritratto conservato presso l'Accademia di San Luca mette in risalto due splendidi occhi azzurri. Ama la pittura a cui si dedica con passione e con successo, tanto che il 7 aprile 1811 viene acclamata a pieni voti Accademica di San Luca per merito, su proposta dei maestri Landi, Vicar e Manno, quale pittrice ritrattista ad acquerello e vernice. Lo stesso giorno viene nominato Accademico d'onore anche il marito, Cav. Francesco Bernini, nella seduta presieduta da Antonio Canova[14]. L'arte quindi era di casa e Cecilia deve averla apprezzata fin da bambina e sotto la guida della madre deve aver imparato le prime tecniche. I suoi disegni ed acquerelli sono per lo più amabili composizioni non prive di poesia e di sensibilità che tuttavia tradiscono la mancanza del tratto sicuro dato dall'esperienza.

I rapporti dei Bernini con i Lepri dovevano già essere consolidati da tempo, non solo per l'appartenenza alla stessa Parrocchia di S. Andrea delle Fratte, ma anche perché alcuni rappresentanti di entrambe le famiglie avevano avuto l'onore di essere iscritti ai Fasti Consolari Capitolini: in particolare nel 1789 Francesco Bernini risulta essere Caporione nello stesso Corpo Municipale in cui era anche un Lepri. Anche il fratello di lui, Prospero, già generale nel 1798, sarà Caporione nel 1835.

Comunque la giovanissima Cecilia il 7 gennaio 1828, sposa Alessandro Curti Lepri (1799-1870), figlio di Carlo e di Costanza Caffarelli. Il marchese, che ha undici anni più di lei, all'epo-

[14] *Congregazioni, Registro 56,* F. 117, anno 1811, Accademia Nazionale di San Luca, Roma.

ca si era già distinto come guardia nobile e ben presto prenderà le redini dell'amministrazione della famiglia[15], dimostrandosi un oculato e prudente investitore. Suo padre, come i suoi otto fratelli, dipenderanno interamente da lui. Ai fratelli va aggiunto Antonio, figlio maggiore di Carlo, nato probabilmente dal primo matrimonio con Vittoria Paleotti, che abita nello stesso Palazzo Lepri e che percepisce una pensione annuale uguale a quella di Alessandro. Antonio, Salvatore e Luigi diventeranno a loro volta guardie nobili, mentre Pietro avrà una netta predisposizione per l'arte e nei Libri Mastri di famiglia appare più volte la voce *"spese per colori e pittura, carta e tela"*[16]. Da Pietro, che sposerà Angelica Pfyffer anche lei residente in via della Mercede, discenderà Maria Cristina Bezzi Scali, moglie di Guglielmo Marconi e proprietaria del Palazzo Lepri nel Novecento[17].

Il Principe Camillo Vittorio Massimo, cugino di Cecilia, scrive nel suo *"Giornale"*: *«Lunedì 7 gennaio. Questa mattina è seguito in privato nella cappella di casa Bernini il matrimonio fra il Marchese Alessandro Lepri e la Sig. ra Cecilia Bernini di anni 17, unica figlia del Cav. Francesco Bernini. Mons. Piatti Arcivescovo di Trebisonda ha celebrato la messa. In seguito vi è stato pranzo di famiglia nella medesima casa della sposa»*[18].

Dallo *"Stato delle Anime"* del 1828 si vede come Alessandro e Cecilia andassero ad abitare al primo piano di via Condotti 11, insieme ai suoceri ed ai numerosi fratelli e sorelle, mentre al secondo piano abitava lo zio Giovanni Giacomo Lepri con la moglie Anna Capocci e la figlia Maddalena, coetanea di Cecilia[19]. Nello stesso anno nasce il primo figlio, Mariano, a cui seguiranno Giulio (1829), Giuseppe (1830), Maria (1837) e Cristina.

Nelle molte carte relative all'amministrazione e all'eredità Lepri presso l'Archivio di Stato, come nei documenti ancora in possesso degli eredi, il nome di Cecilia non appare mai. Le uniche notizie si possono dedurre dallo Stato delle Anime e dal Libro dei Battesimi e delle Morti della parrocchia di S. Andrea delle Fratte, ma soprattutto dal *"Giornale"*del principe Camillo Vittorio Massimo. Sappiamo così che la breve vita di Cecilia fu amareggiata dalla perdita di tutti e tre i figli maschi: Giuseppe, morto a soli due anni nel 1832, Mariano a 14 nel 1842 e Giulio a 17 nel 1846. Tutti sepolti nella tomba di famiglia a San Carlo al Corso.

Il 7 gennaio 1847 morì anche la madre, Giulia Massimo. Il principe Camillo Vittorio ci lascia una precisa descrizione: Donna Giulia, dopo la morte del marito avvenuta nel 1841 e quella del suo nipote prediletto nel 1842, si era ritirata a condurre una vita riservata e santa, dedicandosi ad opere di beneficenza e frequentando assiduamente la parrocchia di S. Andrea delle Fratte. Morì, secondo l'interpretazione moderna, di trombosi, subito dopo aver terminato la lezione quotidiana alla nipotina Maria e fu la bambina a dare l'allarme. Volle essere esposta nella sua chiesa vestita di lana nera, con i guanti bianchi e il crocifisso in mano, distesa direttamente in terra. Verrà sepolta nella cripta di famiglia a Santa Maria Maggiore con un funerale preceduto da duecento frati e sessanta preti[20].

[15] *Amministrazione Patrimonio Carlo Lepri,* in *Miscellanea Famiglie,* busta 52, fasc. 8, Archivio di Stato, Roma.

[16] *Patrimonio Carlo Lepri,* in *Miscellanea famiglie,* busta 52, fasc. 8, Archivio di Stato, Roma.

[17] P. TOURNON, *Vicende del Palazzo Lepri in via Condotti,* in *Strenna dei Romanisti,* 1998, Roma.

[18] C. V. MASSIMO, *Giornale,* tomo II, anno 1828-29, Archivio Massimo, Roma.

[19] *Stato delle Anime, Parrocchia S. Andrea delle Fratte,* anno 1828, Archivio del Vicariato, Roma.

[20] C. V. MASSIMO, *Giornale,* tomo XVIII, anno 1847, Archivio Massimo, Roma.

Il 24 giugno 1855, Cecilia percorre in carrozza via del Corso. Fa caldo e la marchesa sporge un braccio dal finestrino. Il cocchiere svolta per via delle Convertite, ma prende troppo stretta la curva e la fiancata della carrozza urta il lampione del gas, stritolando la mano di Cecilia. Il dolore terribile la fa svenire. Portata in casa e subito assistita, Cecilia non riuscirà a superare l'incidente perché sopraggiungeranno complicazioni generali tali da portarla alla morte.

Scrive il principe Massimo nel suo *"Giornale"*: *«Giovedì 9 agosto. La marchesa Cecilia Lepri nata Bernini* (...) *stà da quell'epoca in letto per una malattia che sembra prodotta dal sangue contaminato e che in questi giorni avendo aumentato con febbre, gonfiore di corpo, la fa stare in qualche pericolo».*

E il martedì 14: *«Questa mattina alle 10 è morta in età di 44 anni la nostra cugina marchesa Cecilia Lepri. La sua malattia sembra dichiarata per tifo.* (...) *Spirò tra le braccia del marchese Alessandro suo marito, che le ha fatto un'incredibile assistenza».* La disperazione del marito si unisce a quella delle figlie, soprattutto di Maria che *«già colpita dalla disgrazia della mano, è ora rimasta talmente impressionata per la di lei morte che non vuol più mangiare, né veder alcuno e stà sempre sola. Finisce così la casa Bernini della quale non rimane più che il cav. Prospero, il di cui fratello cav. Francesco, marito della fù sig. ra Giulia Massimo mia zia* (...) *non ebbe che questa sola figlia ora defunta, oltre un maschio che morì in tenera età»*[21].

Il principe Massimo non ci risparmia i particolari della terribile agonia di Cecilia, non tacendo nessuno degli effetti devastanti della malattia, né gli esiti immediatamente successivi che portarono il cadavere ad un'immediata decomposizione. Riferisce anche che Cecilia aveva fatto testamento già due volte, una nel 1837 durante l'epidemia di colera, l'altra nel 1849 durante la Repubblica, ma ne aveva preparato un terzo che intendeva consegnare al notaio la mattina del 13, cosa che non riuscì a fare per l'arrivo del cav. Prospero, suo zio. Tuttavia i familiari, conoscendo l'esistenza di questo nuovo testamento, si atterranno scrupolosamente alle sue ultime volontà.

Alessandro morirà il 30 maggio 1870. Delle figlie, Cristina sposerà il principe Mario Carpegna e avrà quattro figli, tra cui una bambina che chiamerà Cecilia; Maria (o altrove Amalia) sposerà il conte Gaetano Andreozzi da Foligno e continuerà a vivere nel palazzo Bernini dove nasceranno i suoi tre figli: Francesco (1859), Pietro (1861) e Giuseppe, da cui discenderà la nostra marchesa Benzoni.

La storia si chiude. Charlotte e Cecilia s'incontrarono un giorno a Napoli e in quell'occasione, o in seguito in ricordo di quell'occasione, Cecilia donò un suo acquerello a Charlotte. Nessuna notizia certa ci assicura del momento e del luogo, ma si sa che Charlotte tra il 1828 e il 1830, trascorse lunghi periodi a Roma, ospite della sorella Zenaide a Villa Paolina o della Madame-Mère. Sappiamo che nel 1830 gran parte della famiglia Bonaparte si riunì a Roma per far visita a Madama Letizia, convalescente in seguito ad una caduta che le aveva procurato la frattura di un femore. L'8 giugno 1830, un "osservatore", probabilmente un domestico comprato, scrive al Monsignore Governatore di Roma che la famiglia della contessa di Survillers è composta da Giulia, da Carlotta e dal principe Napoleone Luigi e che sono alloggiati al *"Grand'Europa"* a piazza di Spagna[22].

Degli stessi giorni è una lettera di Carlo Curti Lepri, padre di Alessandro, che scrive il 12 giugno 1830 a Tommaso Minardi, riferendogli che la principessa Carlotta Bonaparte, arrivata a Ro-

[21] C. V. MASSIMO, *Giornale*, tomo XXV, anno 1855, Archivio Massimo, Roma.

[22] D. SILVAGNI, *La Corte pontificia e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, Vol. III, Biblioteca di Storia Patria, Roma 1971.

J. L. DAVID "Charlotte e Zenaide Bonaparte", Roma, Museo Napoleonico

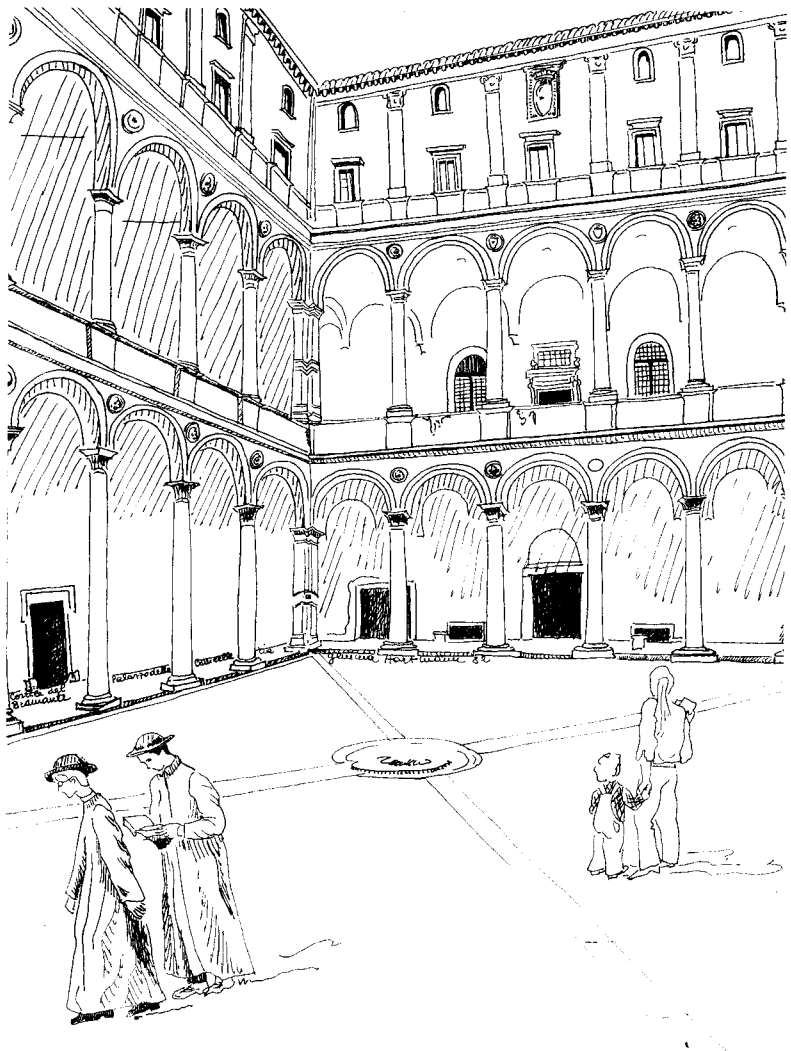
ma in compagnia del marito, *"smania di conoscerlo"*[23]. In seguito, cedendo alle insistenze della principessa, le regalerà un suo disegno, quel *"fantino caduto da cavallo"* ancora oggi conservato negli album di Charlotte al Museo Napoleonico.

Agli eredi di Eugenio Di Castro rimane invece una copia di quella *"Veduta del Molo di Napoli"*, una copia quasi identica, tuttavia alcune piccole differenze fanno dedurre che non fosse volutamente una riproduzione da originale, bensì un ricordo a cui Cecilia teneva in particolar modo, tanto da mantenere per sé traccia di un momento per lei così particolare.

Due mondi intimamente simili, ma così apparentemente lontani, quelli di Carlotta e di Cecilia: l'uno solare, illuminato dalla notorietà di un nome a volte ingombrante; l'altro nell'ombra, nascosto, ma non per questo meno poetico e delicato, anzi più simile a quello della vita di ogni donna, di ogni madre, di ogni artista.

Ringrazio vivamente per la gentilezza e la disponibilità la dott.ssa Giulia Gorgone del Museo Napoleonico, la dott.ssa Angela Cipriani dell'Accademia Nazionale di San Luca, nonchè il Marchese Giovanni Lepri e Tommaso di Carpegna Falconieri.

[23] Galleria C. VIRGILIO, *Le bateau de récréation,* Album romantico 1820-1850, a cura di Ferdinando Mazzocca, Roma 1984.



La Roma di Pio IX e l'opera di ammodernamento della città

VINCENZO DI GIOIA

Nel quadro delle iniziative e delle attività di Pio IX nel periodo tra 1846 e 1870, non vanno dimenticate l'attenzione e la cura dedicate dal Pontefice nei confronti della vita dell'Urbe; al riguardo, va sottolineato lo sforzo condotto in quegli anni per un graduale ammodernamento delle attrezzature e del sistema infrastrutturale dei servizi della città per tenerla al passo dei tempi. Questi aspetti sono stati sottovalutati, o addirittura ignorati, soprattutto nell'ambito delle posizioni polemiche di marca filorisorgimentale e antipapalina.

In tale misconoscimento, non appena la capitale d'Italia fu trasferita a Roma, vennero subito criticate e denunciate da parte dei nuovi arrivati le locali condizioni di inferiorità rispetto ad altri centri urbani, condizioni attribuite *tout court* al precedente malgoverno pontificio; giudizio – questo – che tuttavia comportò delusioni e contrasti quando si dovette registrare il divario tra le dichiarazioni velleitarie di voler subito dar mano ad una "terza Roma" e le possibilità di presto realizzarla, in una mancata riflessione sull'entità delle risorse occorrenti e sulle obbiettive situazioni dell'ambiente[1]. Si dovettero attendere, infatti, alcuni decenni per avviare in concreto quei programmi tra contrasti e crisi ricorrenti sia in campo urbanistico che edilizio, prima di usci-

[1] In proposito, cfr.: A. CARACCIOLO, *Roma capitale: dal Risorgimento alla crisi dello stato liberale*, Roma 1956.

re da una precaria situazione nella quale – soprattutto per le sedi istituzionali – non si poté far altro che avvalersi dei compendi ecclesiastici confiscati[2].

Ma tornando all'opera di Pio IX, occorre invece riconoscere come, nel campo che ci interessa, essa fosse davvero ragguardevole – e ciò senza voler tessere esagerata attribuzione di meriti. Benvero che quel venticinquennio del pontificato riferito al governo di Roma ha occupato un tempo discretamente lungo per consentire un congruo periodo di attività durante cui ottenere i risultati di cui si dirà appresso; risultati comunque ben superiori a quelli pur cospicui della più nota opera di Sisto V conseguiti tuttavia in un pontificato cinque volte più breve. Ma è un fatto che il nostro Pontefice si trovò di fronte ad un compito enorme se si tien conto che Roma non s'era ancora riavuta, dopo un trentennio di difficile ripresa, dagli sconvolgimenti dell'occupazione francese durante la quale poco o nulla s'era realizzato dei roboanti progetti che avrebbero dovuto farne la seconda città dell'impero dopo Parigi[3].

Le opere di cui il papa si fece promotore comprendono un vasto campo di attività, non solo di restauro, ripristino e/o completamento di cui si reclamava l'urgenza, ma altresì di numerose ed importanti opere nuove di pubblica utilità: comunque atte a conferire alla città una organizzazione ed una attrezzatura di tipo moderno, dopo la lunga crisi che, oltretutto, perdurava dalla metà del Seicento. Furono iniziative di preminente carattere sociale cui peraltro non mancarono congiuntamente interventi di

[2] Tra l'altro, v. M. Zocca, *I Ministeri di Roma Capitale: l'insediamento degli uffici e la costruzione delle nuove sedi*, in "Roma Capitale (1870-1911)", Venezia 1985; V. Di Gioia, *L'insediamento universitario a Roma, dall'Unità italiana alla Città Universitaria (1870-1935)*, in "Annali di storia delle Università italiane", n. 4 a. 2000, pp. 95-119.

[3] G. Giovannoni, *Roma dal Rinascimento al 1870*, in AA.VV. "Topografia e urbanistica di Roma", Bologna 1958, parte III, pp. 482-488.

abbellimento, nella tradizione religiosa e civile di un passato che doveva essere recuperato.

Nel venire più specificamente alle varie necessità cui Pio IX dovette provvedere fin da principio, si tratta di interventi – potremmo dire – per lui pressoché obbligati. Egli dovette occuparsi *in primis* delle chiese e delle mura. Quanto alle chiese, non vi è basilica paleocristiana o medievale – le più malridotte e trascurate – che non abbia beneficiato di restauri o addirittura completi ripristini; né furono del pari dimenticate altre chiese del periodo successivo[4]. Non è qui il caso di farne un lungo elenco, ma pensiamo all'esempio di S.Lorenzo fuori le mura, al Verano, ove fu completamente rifatto il pronao, gli interni convenientemente ripristinati, la cripta ricavata *ex novo* e ricostituita in modo da poterne collocare la propria monumentale sepoltura; analogamente sono da registrare i significativi interventi in S. Alessio, S. Lorenzo in Lucina, S. Maria in via Lata, S. Maria in Monticelli, S. Vitale, S. Nicola in carcere, S. Bonaventura ai Lucchesi, S. Clemente, S. Maria in Trastevere, S. Agnese a via Nomentana e, soprattutto, in S. Maria Maggiore per la quale si giunse al definitivo assetto liturgico basilicale; e dobbiamo rilevare ancora la conclusione della ricostruzione della patriarcale basilica di S. Paolo, faticosamente iniziata dai suoi predecessori dopo l'incendio e portata da lui a termine con l'aggiunta del nuovo campanile discussa architettura di Luigi Poletti, riecheggiante la forma del famoso Faro di Alessandria.

Quanto alle mura s'ebbe a procedere ad una generale riparazione di guasti, con particolare rinnovo di molte porte: da Porta S. Pancrazio a Porta Pia, nonché Porta del Popolo con l'intero riassetto della piazza e relativo collegamento con il Tevere. Di non minore interesse la ricostruzione e il rafforzamento dell'accesso di Ponte Milvio e antistante piazzale a monte, nella forma ovale già predisposta dal Valadier. Ed, a proposito di ponti, due nuovi attra-

[4] M. Armellini, *Le Chiese di Roma*, Roma 1891, *passim (ad voces)*.

versamenti del Tevere integrarono la preesistente scarsa dotazione di siffatte opere (oltre a Ponte Milvio, c'erano solo ponte S. Angelo, Ponte Sisto e i due dell'Isola Tiberina): i nuovi furono di tipo moderno, cioè in ferro, uno ai Fiorentini, l'altro a valle dell'Isola quest'ultimo in sostituzione del vecchio Ponte di S. Maria, interrotto dall'alluvione del 1599 e noto come "Ponte Rotto".

Altro complesso gruppo di interventi riguarda le strade: quelle interne con la loro pavimentazione in tutti i rioni, nel tipico selciato da allora adottato, ma senza i marciapiedi, aggiunti dopo; all'esterno, il ripristino – per tratti di più o meno lunga estensione – di strade tra le quali è da ricordare l'Appia nuova, già aperta da Pio VI alla fine del secolo precedente, ma bisognevole di non pochi complementi come il maestoso viadotto di Ariccia, che, nell'ultima guerra mondiale, i tedeschi riuscirono a interrompere appena in parte. Ma, quanto all'Appia, va ricordata altresì l'opera di riscoperta e di ripristino dell'antico tracciato della *Regina viarum*, con la connessa messa in luce dei ruderi affianco che Luigi Canina – il celebre archeologo pontificio – venne poi effettuando insieme con vari scavi, dal più antico Foro in poi; e ancor meglio per la possibilità offerta all'astronomo P.Angelo Secchi di misurare la base trigonometrica tra la Tomba di Cecilia Metella e il Casale delle Frattocchie, dando così principio alla definizione della rete geodetica italiana la cui eredità venne poi raccolta dall'Istituto Geografico Militare di Firenze[5].

[5] Può essere interessante notare che l'opera di P. Secchi si rifaceva alle operazioni già intraprese nel secolo precedente dai gesuiti P. Cristopher Maire e P. Ruggero G. Boscovich, i quali avevano misurato la distanza geodetica fra Roma e Rimini lungo il meridiano di Roma, proprio partendo da una prima misurazione di questa base; l'iniziativa era stata ripresa ai primi del secolo per ragioni militari dal Corpo imperiale degli ingegneri geografi di Francia: v. E. BORCHI e A. CANTILE, *La nuova base geodetica dell'Appia antica*, in Suppl. al n. 6 a. 2000 della rivista dell'I.G.M. "L'Universo", pp. 138-161.

E a riguardo di tale attività tecnico scientifica va pure segnalata la formazione del nuovo catasto urbano – il Censo del 1866 – che preparò l'espansione dei nuovi quartieri della Roma regia.

Quest'ultima anticipazione va d'altronde riferita alle ancor più importanti operazioni urbanistiche effettuate sotto il governo di Pio IX. Si tratta della prima sistemazione della zona di Termini, dove vennero riannodate le linee ferroviarie che il papa aveva intanto realizzato. Ed invero, fin dal 1846, l'anno stesso della sua elezione al Soglio di Pietro, vennero intrapresi progetti e lavori per collegare la città sia all'interno dello Stato che con gli stati confinanti: si trattava di raggiungere in qualche modo Bologna al nord e Napoli al sud. Per il sud, la linea fu costruita fino a Ceprano, confine col Regno, ma avente a Ciampino diramazioni per Frascati e Velletri-Terracina; per il nord si cominciò con la Roma-Civitavecchia alla quale fu data la precedenza, sia per ragioni militari che di carattere economico (fu inaugurata nel 1859); quindi si diede inizio alla linea più diretta per Bologna, che fu realizzata fino ad Orte e aperta nel 1865, mentre per Ancona si intese provvedere più tardi. Ciascuna di coteste linee si attestava perifericamente alla città: la stazione per Civitavecchia era ubicata appena fuori Porta Portese, presso il Porto di Ripa al rione di Trastevere; quella di Bologna (la "Pio-Centrale") a Porta Maggiore; quella per Ceprano completata nel 1865 parimenti a Porta Maggiore, ma il cui tronco per Frascati (la "Pio-Latina") funzionante fin dal 1850, s'attestava a Termini. La stazione per Ancona che avrebbe dovuto attestarsi a Porta Angelica non ebbe poi seguito. Pur trattandosi di una zona allora ultra periferica, i vari attestamenti vennero unificati nel 1867 a Termini, realizzando una stazione del tutto nuova, con ampi criteri di previsioni e sviluppi, ad opera dell'ing. Salvatore Bianchi, tanto da durare fino alla vigilia della seconda guerra mondiale.

Questa lungimirante iniziativa non restò peraltro isolata: altre due opportunità di primaria importanza urbanistica vennero pre-

sto ad aggiungersi, proprio sul finire della gestione pontificia; tale parte fin allora era rimasta tagliata dalla città, impedita dalla villa Montalto ad est e dai resti delle Terme di Diocleziano ad ovest. S'operò dapprima l'apertura dell'Esedra con il primo tratto della futura via Nazionale, ad iniziativa di Mons. Federico de Mérode, dove poco dopo poterono formarsi gli isolati edilizi fino alla via Felice (oggi via Depretis); dall'altro lato si portò l'adduttrice dell'acqua già utilizzata dagli antichi romani, ora ufficialmente denominata "Acqua Pia antica Marcia". Quest'ultimo essenziale grande manufatto, che integrava l'ormai insufficiente acquedotto della Acqua Felice, si attestava proprio qui per poi ramificarsi per tutta la Roma alta; e proprio qui da presso s'ebbe la prima "mostra" con una cospicua rotonda fontana a zampilli, sita precisamente di fronte al palazzo Massimo, fu sostituita poi dalla attuale più ampia e ornata fontana al centro di piazza dell'Esedra. L'Acqua Marcia rese poi possibile la rapida espansione edilizia sia sull'Esquilino sia verso il Macao e il Salario.

Per quanto riguarda la nota iniziativa di Mons. de Mérode, si trattò di una occasione eccezionale presentatasi con l'alienazione dei terreni del Cenobio dei PP. di S. Bernardo, già facenti parte delle ville Du Bellay e degli Strozzi, a valle dell'Esedra delle Terme di Diocleziano. Appena cessato dalla carica di Ministro pontificio delle Armi, di cui rimane un preciso ricordo nella caserma costruita nel Castro Pretorio, il prelato belga diede avvio a un ben definito piano di sviluppo cittadino, con l'apertura della grande esedra dell'antico complesso termale: operando con ciò una coraggiosa operazione urbanistica, del tutto nuova rispetto alle altre fin allora eseguite – e cioè, non già partendo da un ampliamento in continuità con l'abitato esistente, ma procedendo in senso opposto dall'esterno verso il centro abitato; tant'è che l'operazione, e non solo da principio, ma per parecchio tempo ancora, fu ritenuta piuttosto rischiosa, per non dire pazzesca. Il programma del de Mérode fu non solo sostenuto dal governo pontificio, ma formalizzata con una iniziale convenzione poi confermata dal subentrante governo regio, con la previsione di un ampio asse viario che si sarebbe prolungato in futuro lungo l'avvallamento tra Quirinale e Viminale: l'attuale via Nazionale. In particolare, la larghezza della strada di 22 metri, ritenuta per allora eccessiva, denotava quasi uno spreco di spazio, mentre gli stessi terreni latistanti tardarono a coprirsi di fabbricati: il primo dei quali ad essere costruito, in angolo tra via Nazionale e via Torino, recava una targa indicante «esser quello il primo fabbricato *in questo* "nuovo borgo", quasi per designarlo all'ammirazione come un ardimento civico» (G. Giovannoni). La targa non c'è più: non sarebbe il caso di ripristinarne la collocazione, andandola a ripescare in qualche dimenticato magazzino comunale?

La novità del dispositivo urbanistico per cui tutta l'operazione fu condotta avanti, comportò contemporaneamente anche una iniziativa di regolamentazione per tutta la disciplina fabbricativa cittadina: iniziativa che, peraltro, non era affatto nuova per Roma, rifacendosi addirittura a regole dettate a suo tempo da precedenti papi, da Eugenio IV a Nicolò V, da Sisto IV a Gregorio XIII, e via dicendo; si vuole qui accennare alla emanazione del "*Regolamento edilizio e di pubblico ornato*" del 30 aprile 1864, integrato dal "*Regolamento sull'altezza delle fabbriche e sull'ampiezza dei cortili*" del 15 dicembre 1866, questa normativa restò poi in vigore per lungo tempo durante il successivo periodo regio.

Sistemazioni urbanistiche di diverso tipo, ma volte ad interessi sociali di non ridotta importanza, intervennero ancora con nuovi insediamenti edilizi, sia nell'ambito del Celio sia nel rione di Trastevere. Riguardavano interventi che diedero la possibilità di sviluppare un'edilizia corrente, ma necessaria alla popolazione che richiedeva più aggiornate strutture abitative a costi contenuti.

Non mancarono altre significative iniziative urbanistiche anche nel vecchio centro, tra le più importanti delle quali la definitiva sistemazione della piazza di Spagna e l'assetto dello spazio davanti al Palazzo papale al Quirinale. Per la prima si colse l'occasione della celebrazione della promulgazione del dogma dell'Immacolata Concezione (8 dicembre 1854): con l'erezione della colonna portante la statua della Vergine[6] – opera dell'arch. Luigi Poletti e degli scultori Jacometti, Revelli, Chelli e Tadolini. Fu attuato congiuntamente il riassetto complessivo del quadro monumentale a snodo nel duplice spazio delle piazze triangolari di Spagna e Mignanelli. Detto spazio riunito nei vertici a cerniera restò segnato, da un lato dal bacino della "barcaccia", nella depressione ai piedi della Trinità dei Monti e, dall'altro, dallo svettante ergersi della esaltazione mariana, a fronte dello sfondo borrominiano di Propaganda Fide, con le ali delle strade aprentesi a fianco, sulla indefinita prospettiva verso il Quirinale.

Nei confronti di quest'ultimo colle anche qui, durante il pontificato di Pio IX, si venne a risolvere con coerenza di immagine la complessa situazione topografico altimetrica dinanzi al Palazzo papale: la soluzione dell'architetto Virginio Vespignani riuscì a dare definizione funzionale e forma monumentale all'ambiente, intervenendo congiuntamente, in calibrato ripristino delle scuderie papali, con il terrazzamento panoramico e la costruzione del doppio raccordo con la sottostante via della Dataria, sia nella rampa stradale che nella più diretta scalinata.

Non poche altre attrezzature e servizi arricchirono ancora la città durante quel governo pontificio. Le strade, oltre che della pavimentazione, dal 1852 furono dotate della illuminazione a gas, sul modello sperimentato a Parigi, si adottò il sistema cosiddetto "all'idrogeno carburato", con lampioni di ghisa. Per le

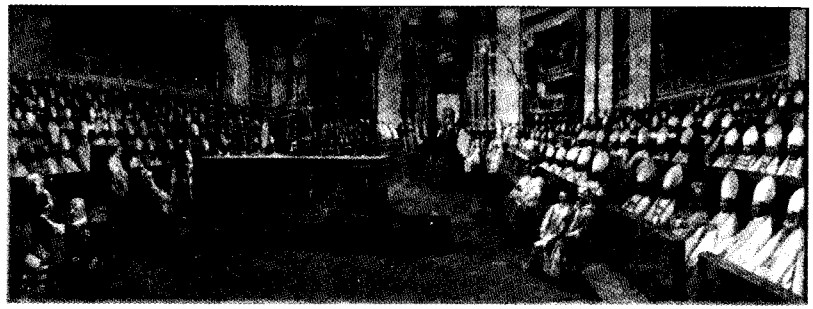
[6] L'antica colonna di cipollino, alta m 14, 50, che costituisce il principale elemento di sostegno del monumento, proviene dal Campo Marzio.

centrali della produzione e distribuzione del gas, gli impianti furono dislocati in due punti lungo il fiume ove veniva recapitato l'approvvigionamento del carbone: a nord, sulle sponde fluviali all'altezza di Porta del Popolo; a sud alla Ripa, in corrispondenza del Circo Massimo. Per tali ed altre esigenze di rifornimento annonario, le opere portuali lungo il corso d'acqua vennero rinnovate e integrate con più appropriate strutture di approdo e di immagazzinamento, soprattutto nel porto di Ripa Grande.

Non priva di importanza fu la cura per altre attività – ad esempio per l'Università – integrando l'originaria sede della "Sapienza": come il completo rinnovo dei gabinetti scientifici per la chimica e per la fisica, l'istituzione del Museo di mineralogia e l'inserimento dell'Istituto di anatomia presso l'Ospedale di S. Spirito, nonché la Clinica chirurgica vicino al Gianicolo, ove svolse il suo primo insegnamento il romano Guido Baccelli che ne proseguì qui stesso l'impegno durante il governo nazionale, divenendo poi Ministro della pubblica istruzione. Sempre in destra del Tevere, nelle vicinanze del vecchio manicomio di alla Lungara, ne fu costruito uno nuovo tra la Lungara e la sovrastante villa Barberini; venne quindi l'impianto dell'Orto Botanico dietro Palazzo Corsini, alle falde del Gianicolo; più a sud fu la volta dell'Istituto agrario di Vigna Pia. Al tempo di Pio IX va ascritta anche la sistemazione del Cimitero del Verano, istituito appena in precedenza; la predisposizione voluta da questo pontefice di un progetto di ampio respiro ne ha consentito lo sviluppo per lungo tempo ancora[7].

Di grande interesse infine l'avvio di opportunità manifatturiere e lavorative di tipo nuovo che egli volle insediare nel po-

[7] Documentazioni pittoriche di talune di dette opere in: AA.VV., *Architettura a Roma al tempo di Pio IX*, Roma 1978 (catalogo della Mostra); AA.VV., *Il Museo di Roma racconta la città*, Roma 2002 (catalogo della Mostra).



Alessandro Mantovani (1811-1892).
Appartamento papale alla terza loggia. Concilio Vaticano I

polare rione di Trastevere. Qui sopravviveva ancora la vecchia struttura del S. Michele che impiegava, quali opere di carità, numeroso personale per svariate attività, tra cui era divenuta particolarmente celebre la fabbricazione di tappeti ed arazzi: una struttura che da tempo era però entrata in crisi e da più di mezzo secolo languiva spegnendosi progressivamente. Pio IX volle rivitalizzare in forma nuova quel tipo di artigianato aprendo una notevole filanda che venne installata alle pendici del Gianicolo a fianco dell'Orto Botanico ove poteva disporsi per i macchinari di una derivazione dell'Acqua Paola[8]. Quella struttura crebbe allora rapidamente; ma con il successivo regime regio, nella trascuratezza di rinnovarne tempestivamente gli impianti e priva dei sostegni statali che ne avevano retto l'esercizio, l'attività decadde fino a doverne comportare la soppressione.

Più felice sorte ebbe invece l'insediamento per la lavorazione del tabacco, le cui prerogative divennero in appresso monopolio del nuovo Stato. Nel centro di Trastevere venne aperta la

[8] Oggi il sito, tra via Garibaldi e Porta Settimiana, è occupato dai Carabinieri.

grande piazza ad esedra, l'odierna piazza Mastai, che dà accesso allo stabilimento: è una ragguardevole apertura urbanistica che si pone tuttora felicemente nella articolazione della ampia svasatura antistante e delle relative immissioni stradali da S. Maria in Trastevere e da S. Francesco a Ripa: in congruità con le esigenze di approccio alla cospicua struttura edilizia che si sviluppa dietro in ampio respiro. L'assieme urbanistico architettonico, di impianto neoclassico, fu opera di Antonio Sarti che s'ispirò, verisimilmente, al progetto di Carlo Fontana per piazza Montecitorio[9]; l'anno del compimento è testimoniato dall'iscrizione sul fronte del Palazzo: «PIUS IX OFFICINAM NICOTIANIS FOLIIS ELABORANDIS A SOLO EXTRUXIT A.D. MDCCCLXIII».

Tutto questo complesso d'attività andò di pari passo con un aumento della popolazione che, dai 170.824 abitanti del 1850, passò ai 226.022 abitanti del 1870. Questo aspetto va colto quale particolare segno di progresso preparante gli sviluppi dell'insediamento della capitale d'Italia, in quanto rappresenta un incremento di crescita ad un ritmo medio annuo di quasi il 5%, da comparare all'8% circa del successivo tumultuoso trentennio. A confronto dei decantati ma inattuati disegni napoleonici, cui molto spesso è uso riferirsi per quel secolo, «*è da attribuire proprio a Pio IX lo sforzo – più modesto, ma meno velleitario e più concreto – di mettere Roma al passo con le altre città italiane ed europee che, nel frattempo, l'avevano di gran lunga sopravanzata: dopo che la stessa Roma, con le grandi imprese dei Pontefici del Cinquecento e della prima età barocca, aveva addita-*

[9] Antonio Sarti (1797-1880), a suo tempo presidente dell'Accademia di S. Luca, fu anche autore in Roma, durante lo stesso periodo, di varie altre opere: tra le quali il completamento di villa Torlonia sulla Nomentana, palazzo Torlonia a Bocca di Leone, palazzo Grazioli sull'odierna via del Plebiscito, ecc. nonché l'altar maggiore della chiesa del Gesù.

Alessandro Mantovani (1811-1892).
Abbellimenti edilizi all'entrata di Borgo

to all'urbanistica dell'età moderna nuovi indirizzi e nuove soluzioni»[10].

Si può concludere affermando che – *nonostante i gravi e drammatici problemi che quel Pontefice fu chiamato ad affrontare nella svolta epocale che investì in quel periodo la Cattedra di Pietro* – l'amore e le cure per Roma e per il popolo romano, così espresse, non siano alieni dal concorrere alla fama di padre buono e premuroso anche nel suo riconoscimento di Beato.

[10] V. Di Gioia, *La modificazione dei colli classici dal Rinascimento all'Ottocento*, in AA.VV. *Il nodo di S. Bernardo: una struttura urbana tra il centro antico e la Roma moderna*, Milano 1977, pp. 69-126.

Una Galleria d'Arte americana a Roma: l'APPUNTO

Luigi Domacavalli

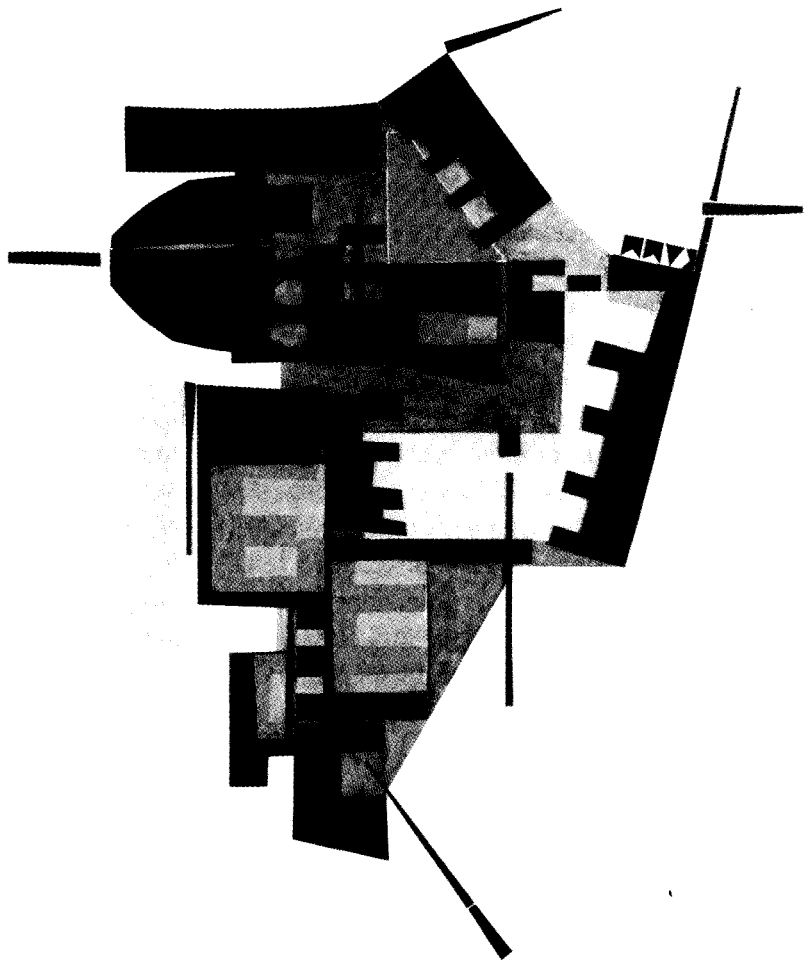
Il 9 maggio 1959 alle ore 18,00 si apriva in Roma, in Via Gregoriana 46, una nuova Galleria d'Arte: l'APPUNTO, presentata da Carlo Giacomozzi che ne fu Direttore Amministrativo, e da Richard Chase. L'avvenimento rientrava in quel fervore di comunicazioni che il Nuovo Mondo aveva intrapreso col Vecchio Continente alla fine della seconda guerra mondiale. L'anno prima si era infatti inaugurato a Spoleto, con grande clamore, il primo Festival dei Due Mondi, per iniziativa del Maestro Giancarlo Menotti[1] il quale, affermatosi fin dal 1937 con la sua opera lirica *Amelia al ballo* rappresentata al Curtis Institute di Philadelphia, era divenuto una celebrità.

Un gruppo di sette giovani pittori e scultori che si trovavano a Roma (6 americani e 1 sudafricano) aveva preso l'iniziativa, radunando le proprie forze finanziarie e consociandosi, di aprire una Galleria d'Arte in questa Città che aveva compreso la grande pittura d'avanguardia americana prima di qualsiasi altra città d'Europa. Essi erano: i pittori Cyril Fradan (il sudafricano), Helani (Eleanor Hilowitz), John Hubbard, Walter Meade, Howard Wood e gli scultori Zev (Dan Harris) e Richard Kamm.

L'allora addetto culturale dell'Ambasciata Americana, John L. Brown, auspicò che si potesse parlare di questa Galleria come di un momento importante nello sviluppo della pittura del dopo-

[1] Codegliano, Varese, 7.7.1911.

guerra in Italia, ed il nostro maggior critico dell'epoca, Giulio Carlo Argan, formulò un augurio molto stringato, ma certo coerente con la definizione che di "Arte informale" avrebbe dato pochi anni dopo, nel 1964, nel suo libro: *Salvezza e caduta dell'Arte moderna*, ove afferma che tale Arte «produce valore di minima durata che sono dello stesso tipo dei valori propri della società».



"ROMA" Collage di Richard Kamm – 1959 (cm. 21x27)

La Galleria Appunto sembra essersi adeguata sia nel tempo della sua troppo breve vita – un anno – che nel valore della sua funzione, a questo assunto, e gli Artisti fondatori (alcuni dei quali non erano comunque alla loro prima esperienza come espositori), dopo quel breve periodo trascorso insieme, continuarono separatamente e disperdendosi la loro ricerca di ipotesi interpretativa.

Per questo oggi è possibile ricostruire un percorso solo e prevalentemente cronologico dell'attività della Galleria, dato che di pochissimi artisti sia fondatori che espositori, si sono potute rintracciare notizie, progressi di lavoro, affermazioni, carriere.

Come, perché e da chi fu scelto il nome della Galleria? Sembrava inteso a minimizzare le espressioni d'Arte che avrebbe esposto, riducendole forse a semplici notazioni individuali nell'ambito di una tendenza generale ove tutti i suoi componenti sarebbero confluiti, cioè quella dell'Arte astratta o informale. Il coordinamento e la concretizzazione di questa Società collettiva, forse la prima a Roma tra artisti, fu opera principalmente di uno scrittore inglese di madre indiana, oggi scomparso – Richard Hartley Chase – assistente universitario dell'illustre Mario Praz alla Sapienza e autore di un romanzo[2]. In questa iniziativa ebbe a sostegno il Segretario Generale della rivista letteraria "Botteghe Oscure" fondata dalla Principessa Marguerite Caetani e cioè il poeta e scrittore Eugene Walter[3], figura di americano coltissi-

[2] *Infidelity*, pubblicato nel 1953 da The Hogart Press, London, *The Honeymoon and the religious man* (racconti); *Canzoniere* (poesie); *Hieronymus is mad again* (trilogia) e una commedia: *Displaced Persons*.

[3] Mobile (Alabama) 1921-29.3.1998. Vincitore del Lippincott Fiction Award del 1950 con il romanzo: *The untidy pilgrim*, pubblicò libri di cucina sudista, fondò la Mobile Symphony Orchestra e fu conosciuto come l'Uomo del Rinascimento di Mobile per la sua versatilità. Trascorse gran parte della sua vita a Roma ove abitava in Corso Vittorio. Lavorò con Fellini, Zeffirelli e nel 1958 aveva scritto una sceneggiatura originale per il Teatro Club: "Come nasce un balletto" con Leda Roffi protagonista.

mo e stravagante, che possiamo vedere in diversi films di quel periodo in ruoli di caratterista e comico.

Era infatti l'epoca della Hollywood sul Tevere, e molti delle colonie inglese e americana parteciparono eccezionalmente a films italiani, così come attori ed attrici italiani furono scritturati per produzioni straniere. Il regista della seconda unità per il film "Cleopatra" di Joseph Mankiewicz, che si girò durante il 1959-60 tra Roma e Anzio, fu Stephen Dartnell che era anche apprezzato regista di prosa dell'Hampstead Theatre di Londra, ed i coniugi d'Arbeloff-Guerrieri animatori del famoso Teatro Club, non mancarono poi di invitarlo a presentare all'Eliseo di Roma un dramma[4] che lui aveva diretto per il Citizen Theatre di Glasgow.

Una quantità di simili collegamenti tra artisti delle varie discipline fece sì che l'Appunto divenisse fin dall'inaugurazione il luogo designato per incontri, scambi di idee, nuove amicizie tra attori, cineasti, letterati, danzatori, musicisti, etc. e che le amicizie si consolidassero, alla romana, nelle festose cenette collettive da Quinto, a Via del Lavatore o da Carlino a Via Luigi Canina, quando si mangiava ancora per 600 lire.

Richard Chase, ovviamente ben introdotto nella colonia inglese, aveva tra le sue amicizie anche gli anglisti italiani Gabriele Baldini, marito di Natalia Ginzburg, Francesco Mei, Vera Cacciatore (curatrice del Keats and Shelley Memorial in P.zza di Spagna) i coniugi Antonino e Francine Virduzzo, editori nel 1961 di un periodico trimestrale "The New Morality" che pubblicava gli articoli nella lingua in cui erano redatti[5].

[4] *Saved* di Edward Bond.

[5] Interessante ricordare come tenessero la redazione in casa (Via della Penna 51): Francine era poetessa, collaboratrice del quotidiano "Il Popolo" e saggista (su Proust, S. Giovanni della Croce, etc.). Dopo la scomparsa di Antonino si trasferì a Parigi dove ancora risiede.

L'impronta che Richard Chase ed i promotori dettero alla Galleria fu, quindi, di apertura ai colleghi – italiani e non – di ogni disciplina, e l'inaugurazione, proprio a confermare e sottolineare l'intento prefisso, si effettuò con la "personale" di uno dei più giovani ed estrosi artisti italiani: Gino Marotta presentato da Cesare Vivaldi che di lui disse: «...ha dietro di sé una "storia" di non comune rilievo ed è approdato ad uno stile maturo, personale e, per noi, importante. Marotta espone stoffe dipinte ed amalgamate, nella superficie pittorica, alle terre, ai piombi, agli allumini. Inchiodando i suoi materiali sul telaio e convergendo man mano verso quello che sarà il centro dell'opera... avrà composto un quadro "naturale" che vive di un ritmo temporale e non spaziale. Questa nuova idea della pittura attesta della sorprendente capacità che ha l'ambiente artistico romano di rinnovarsi, di esprimere forze nuove anche dopo exploit quali quelli di Afro, Burri, etc.». La scelta di questo giovane artista, come si può constatare a posteriori, fu fatta con cosciente consapevolezza dei suoi valori individuali intrinseci ed intuizioni ben motivate, e la sua opera, riconosciuta ed apprezzata[6].

Seguì, il 30 maggio, la Mostra collettiva dei sette Soci fondatori, che si esibirono poi singolarmente durante il 1959 con mostre personali, ma stranamente non risulta documentata una personale di R. Kamm, certo tenutasi tra il 1° e il 15 settembre. Il 24 giugno: Helani e Walter Meade; il 9 luglio: una collettiva dal titolo: "Friends, Romans and countrymen" (è l'inizio del discorso di Antonio dal *Giulio Cesare* di Shakespeare) ed un sotto-

[6] Nello stesso anno 1959 gli furono commissionate le scene per un allestimento del *Misantropo* di Menandro, commedia che era stata ritrovata completa e intitolata *Dyscolos* solo nel 1957: (i costumi affidati a Corrado Cagli, furono realizzati dalla Sartoria Annamode) e nella quale debuttarono due giovani attori: Luca Ronconi e Gastone Moschin. Carmelo Bene gli commissionò poi i costumi per *Hommelette for Hamlet*.

titolo[7]; dal 14 agosto al 1° settembre: Chiusura estiva. Si riaprì il 15 novembre con una mostra di incisori contemporanei[8]; il 14 ottobre espose John Hubbard; il 16 novembre: Cyril Fradan; il 7 dicembre chiuse l'anno una allieva del grande scenografo Emil Preetorius: Felicita d'Albert, che aveva studiato con lui a Monaco di Baviera e che venne presentata da Mario Monteverdi.

A quelle mostre che si aprivano ufficialmente alle 18,30 ma

Alcuni dei soci mentre preparano «la vernice» -
(Foto e didascalia del "Daily American" del 7.5.1959)

[7] "Collettiva estiva: tendenze diverse tra artisti romani e stranieri italiani e operanti in Roma": Attardi, Barker, Celiberti, Cavat, Kook, Fradan, Gentilli, Helani, Hobbard, Jiennings, Kamm, Kachadoorian, Laurenti, Marotta, Head, Shaw-Lawrence, Stefanelli, Vijlbrief, Wines, Wood, Vespignani, Zev.

[8] Andrich, Annigoni, Battistoni, Barbisan, Bianchi-Barrivera, Bruscaglia, Caldini, Ciarrocchi, d'Incisa, Donna, Gentilli, Jennings, Mainoli, Marangoni, Minguzzi, Petrucci, Romagnoli, Saetti, Santini, Studiati, Vaccaio, Vecchia, Verduzzo, Zev.

che si protraevano senza limiti d'orario, affluì tutto un mondo di colleghi, amici ed amici di amici, che poi tornavano in Galleria per trascorrervi interi pomeriggi, sicuri di trovare Richard Chase dall'affascinante conversazione o altri artisti coi quali far commenti e scambiare opinioni. Ed ecco che lo scultore Richard Kamm che era stato segretario di G.C. Menotti per il 1° Festival di Spoleto nel 1958, apportò alla Galleria tutto un gruppo di personaggi e personalità di quella manifestazione:

Renata Orso Ambrosoli, impresaria di Compagnie di Danza e fondatrice poi (nel 1969) del Premio Positano per la Danza, giunto, nel 2001, alla sua 30ª edizione;

Alberto Testa[9], già emerito danzatore ed autore di innumerevoli testi di Arte coreutica;

Aurel Millos de Miholayi (17.5.1906-21.9.1988), di cui basta dire il nome per evocare tutta una serie di balletti oggi famosi per le sue coreografie e sempre in repertorio, da *Il Mandarino meraviglioso* a *Le Creature di Prometeo*, *Marsia*, *La Giara*, *Ciaccona*, etc.;

Clotilde ed Alessandro Sakharoff[10], straordinari danzatori che

[9] Organizzatore di mostre e critico di balletto per il quotidiano "La Repubblica". Laureato *Honoris causa* dall'Università di Parigi, a Spoleto istituì la famosissima «Maratona di Danza». Autore della coreografia del celebre valzer verdiano ne "Il Gattopardo" di L. Visconti del 1963, ha curato, e tuttora cura, le coreografie di ogni spettacolo sia teatrale che cinematografico o televisivo di Franco Zeffirelli.

[10] Alessandro [Mariupol – (Ukraina) 1886 - Roma 23.9.1963] – creò in collaborazione con Kandisky e Thomas de Hartmann il balletto *Suono giallo* in cui erano il colore e le dimensioni che tale colore dava allo spazio a determinare i movimenti coreutici.

Clotilde von Derp (1895 - Roma 12.1.1972) sua moglie. Danzò ancora a Firenze nel 1954, su coreografia propria, nel 4° atto del *Mefistofele* di Boito diretto dal Maestro Serafin al Maggio Fiorentino. Curò invece le danze del 1° e 2° atto un altro celebre coreografo ungherese: Lajos Onody,

ritiratisi dalle scene nel 1954 avevano una scuola di Danza (nella Sala del Trono di Palazzo Doria Pamphily, dove pure abitavano, concessa loro da Donna Orietta), che conducevano con Wolfgang Keilhold, devotissimo loro allievo, collaboratore ed erede.

Anche proprietari, titolari e gestori di altre Gallerie d'Arte, incuriositi ed attratti da questi stranieri giovani e belli, vennero a congratularsi ed a confrontarsi coi nuovi talenti.

Irene Brin[11] *in primis*, che con il marito Gasparo del Corso gestiva la Galleria L'Obelisco di Via Sistina, fece affluire i suoi dotatissimi pittori, quali Gaetano Pompa (8.8.1933-17-11-1998) finissimo incisore e fiabesco inventore di elaborate storie medioevali; Rino Piletti; Eleanor Fini[12] che aveva disegnato nel 1954 gli stupefacenti costumi per il film "Giulietta e Romeo" di Castellani; Domenico Gnoli; Fabrizio Clerici; ma anche personalità eccezionali come Marianne Leibl[13] psicologa, grafologa e attrice.

E poi: Alfonso Leto della Galleria Scorpio di Via Sistina 23, ove Zev espose nel 1963 dei singolarissimi scacchi di bronzo a spillo, che si muovevano infliggendoli in una apposita scacchiera, anch'essa di bronzo; Derna e Vittore Querel della Galleria La Feluca di Via Frattina, ove Marianne Leibl espose nel 1951 i suoi "Angeli", forse prima a Roma a trattare questo mistico soggetto; Charles Moses della Galleria L'88 di Via Margutta che a Spoleto scelse nel 1958 di esporre, lui straniero, opere scelte di alto artigianato italiano.

Ed ancora:

Teresa Allegri, che con la titolare e schiva fino alla ritrosia sorella Anna, conduceva la più moderna, fornita e stimata sartoria teatrale dell'epoca: Annamode[14]; Piero Tosi, creatore dei più bei costumi teatrali e cinematografici per Soldati, Bolognini, Fellini, Visconti; Marcel Escoffier, discendente del grande cuoco Auguste, e creatore dei costumi di incomparabile fascino per *Le Tre Sorelle* di Visconti nel 1952; Franco Laurenti[15] straordinario scenografo e costumista.

Visitavano inoltre la Galleria:

Gianni Carandente, critico d'Arte che fu poi il Direttore della Biennale delle Arti Visive a Venezia nel 1998; Giulio Turcato; Corrado Cagli; Elio Fiore, giovanissimo poeta allievo di Ungaretti, recentemente scomparso; William Weaver, critico musicale; Vera Wygod, letterata; la scrittrice Flora Volpini[16]; Leo Co-

che fece a lungo coppia con Erszi Paal, e che ebbe scuola in Via del Seminario nei locali dell'Accademia di scherma di Agesilao Greco.

[11] Pseudonimo di Maria Rossi, tenne anche una famosissima rubrica di corrispondenza con i lettori (sotto il nome di Contessa Clara, per lei inventato da Luigi Barzini) sul settimanale "La Settimana Incom". Morì nel 1969 a 55 anni.

[12] Nata a Buenos Aires, visse a Trieste, poi a Roma a P.zzo Altieri, col pittore Stanislao Lepri; morì a Parigi nel 1966 a 87 anni.

[13] Tenne a lungo una rubrica astrologica su "La settimana Incom"; fu ritratta da E. Fini, Leonetta Cecchi e, in caricatura, da F. Fellini. Sue pubblicazioni scientifiche: *Grafologia psicologica* Hoepli 1935 / *Caratteriologia psicologica* – Bocca 1942 / *Psicologia della donna* – Garzanti 1950 (pref. A. Miotto) / *Grafologia psicologica* – Hoepli 1955 / *Grafologia e psicologia* – Cisalpino Goliardica 1977. Prese parte a numerosi films tra i quali: *Senso* e *Morte a Venezia* di Visconti, *La dolce vita* di Fellini, *Storia di una monaca*, *Andrea Chénier*, *La Steppa*, *Guerra e pace*, etc. Abitò in Corso d'Italia, Via Giuseppe Vasi, Via di Ripetta.

[14] Sartoria tuttora in piena attività sotto la conduzione del giovane nipote Simone Bessi.

[15] Sestino (Sansepolcro, Arezzo) 26.3.1928 – Roma 13.7.1980. Allievo di E. Prampolini e Cassandre, allestì innumerevoli spettacoli per l'Istituto del Dramma Antico e per il Maggio Fiorentino; nel 1964 creò costumi e scene per *L'ultimo selvaggio* di G.C. Menotti alla Fenice di Venezia, e fu ben conosciuto anche all'estero (Cuba, Germania, Francia, Montecarlo); collaborò ripetutamente con A. Milloss (ultimo loro spettacolo alla Scala: *Don Giovanni* di Gluck nel 1977) ed anche con Peppino de Filippo di cui portò al successo diversi spettacoli in teatro ed alla Televisione.

[16] Ha più volte dichiarato in interviste, di dover la sua carriera lettera-

leman, danzatore e mimo che per primo interpretò la parte di Toby nell'opera *La Medium* di Menotti nel 1946; Renata Borgatti, figlia del celeberrimo tenore wagneriano Giuseppe e valente pianista che ebbe tra i suoi discepoli l'attuale celebre organista Wynand van de Pol; Grant Muradoff[17]; Giuliano Fratti, a quel tempo forse il solo geniale creatore di gioielli d'epoca riprodotti per la scena; i pittori: Enrico Colombotto Rosso, Enrico d'Assia, Enzo Petrillo.

E ancora: don Giovanni Caprile S.J. nipote del grande pittore Vincenzo Caprile, poi storico del Concilio Vaticano Secondo e del Sinodo dei vescovi; Maria Signorelli[18], celebre burattinaia e moglie del pedagogo Luigi Volpicelli ; Emilia Granzotto, giornalista e scrittrice, sorella di Gianni anch'egli scrittore e storico; Eugene Berman, pittore e scenografo; Maria Maitan che scrisse nel 1968 un libro di successo: *Fatevi il vostro oroscopo*; Kurt Pinkl e Willi Gotz[19]; Enrique de Rivas, poeta e letterato madrileno; e tanti e tanti altri di cui è impossibile elencare nomi e benemerenze d'Arte.

---

ria a Marianne Leibl che la incoraggiò e la spinse fino ad indicarle il giorno e l'ora esatta: il 9.3.1948, per iniziare il suo romanzo *La Fiorentina*.

[17] Nome d'arte del Principe Herand Murad dei Daviud Khan di Maragha (5.10.1910-3.1.1986), danzatore dedicatosi poi alla filosofia cinese, tenne dei corsi che molti a Roma ricorderanno (in Via Fogliano) per insegnare il Tai-chi-chuan, una varietà di yoga. Le sue ceneri furono «amorosamente e ritualmente offerte all'Oceano nel Mar dei Caraibi» dai suoi famigliari.

[18] Nel 1938 aveva creato i costumi per l'opera *Amelia al ballo* di Menotti, edizione dell'Opera di S. Remo. Suoi spettacoli con E. Prampolini, A. Giulio Bragaglia, A. Miloss. Ebbe come collaboratori tra gli altri: Roman Vlad, Lina Wertmuller, Toti Scialoja, Franco Laurenti, Alberto Testa.

[19] Gestivano lo "Studio Casa Silva" fondato a Taormina nel 1926, specializzato in tessuti per abbigliamento e arredamento stampati a mano con stampi di legno e decorati a paillettes, perline, etc. Si trovava nel P.zzo Orsini a Monte Savello.

RICHARD KAMM

was born in 1928 at Boston, Mass. He has studied at Dartmouth College and the Art Student's League of New York. He has exhibited at the Galleria Schneider, Rome and at the Guggenheim Museum, N.Y.

MEAD

was born in 1930 in Evanston, Illinois. He has studied at Yale University, B.A. 1952, B.F.A. 1956, and Indiana University, M.F.A. 1958. He has studied with Joseph Albers, Leon Golub, Gabor Peterdi, Rudy Pozzotti and Bernard Chaet. He has exhibet at the Louisville, Ky. Annual, the Tri-State Exhibition, Evansville, Ind., in Indianapolis, Ind., the Exhibition of the Society for Contemporary American Art, Art Institute of Chicago, the University of Kentucky, Indiana University and the Brooklyn Museum. He has taught at Indiana University.

HOWARD WOOD

was born in 1922 at Chicago, Ill. He has studied at the Art Institute of Chicago, the Art Center School, Los Angeles, Cal. and the Art Student's League of New York. He has exhibited in Chicago, Florence, Rome, Naples, Zurich and Paris and is represented in private collections in the United States, Great Britain and Italy.

ZEV

« I was born in 1914. I weighed 8½ pounds at birth and started painting very soon after. Today I weighs 185 pounds and still paint »

CYRIL FRADAN

was born in 1928 in Johannesburg, South Africa. He has studied in South Africa, Paris, Rome, and London. He has taught at the Overseas School of Rome and has lectured at the University of Witwatersrand, Johannesburg. He is represented in private collections New York, Chicago, Johannesburg, Rome and Stockholm. He has done theatre design, both sets and costumes, in South Africa.

HELANI

was born in New York City. She has studied at Columbia University, M.S., at the Art Student's League with Kuniyoshi and George Grosz, at the Hans Hofman School, and with Jean Liberte and Bernard Gusson. She began her career as a psychotherapist. Painting which began as an avvocation became her major interest when she decided that the first task of a good psychotherapist must be to give expression to his frustrations. She has exhibited in national exhibitions in the United States and in galleries in the U.S. and Italy.

JOHN HUBBARD

was born in New York City in 1931. He has studied at Harvard University, A.B., 1953, with Sperry Andrews, 1952-53, with Morris Kantor at the Art Student's League, 1956-57, and at the Hans Hofmann School, 1957. He has exhibited at the Art Student's League, the Marino Gallery, N.Y., Art U.S.A. '58, the Baltimore Art Annual, 1958, the Galleria Marguttiana, 1958 and the Palazzo Venezia, 1959. His works are in the collections of Mrs. Michael Arlen, Gen. and Mrs. Carl Spaatz and others.

Note sui Soci fondatori dal Catalogo
della Mostra Collettiva del 30.5.1959

Era insomma quello un mondo eclettico, variopinto, ribollente di vitalità e cosmopolita, dove non c'era distinzione di nazionalità, di classe sociale, di lingua, soprattutto non di età, e dove l'unico linguaggio accettato era quello dell'Arte e delle sue esigenze. Sotto apparenze forse frivole ci ha saputo far entusiasmare ad ogni forma di spettacolo in un clima di professionismo non solo colto ed elegante, ma tecnicamente ineccepibile, quale da allora non abbiamo più goduto e che fece concepire alla mente fantasiosa e attenta di Federico Fellini l'affresco rutilante de *La dolce vita*.

Nell'anno 1960 la Galleria inizia la stagione con la mostra di Cristoforo (dal 7-20 gennaio) che espone "Grafici, vetrificati, colorazioni" – e prosegue facendoci conoscere Espada (21 genn - 3 feb), alla sua prima esposizione pubblica consistente in "Tele astratte e pannelli". A lui fa seguito (4-17 feb) De Bernardi.

Una singolare manifestazione fiorita dalla mente fervida di R. Chase si svolse, sotto il patronato dell'Ambasciatore del Canada in Italia Mr. Leon Maynard e Sig.ra, per sole 24 ore.

Ebbe inizio alla mezzanotte del 20 febbraio per terminare alle 24 del seguente 21: Rolof Beny, un fotografo canadese di gran successo che abitava a Roma in un attico di Lungotevere Ripa, espose i suoi fotomontaggi e collages – accompagnati da versi di Eugene Walter – che aveva creato per uno spettacolo del "The Canadian National Ballet", e li intitolò: "Metaphisical Monuments", con un sottotitolo: "Sette meraviglie non di questo mondo ed altre sorprese".

Questa piccola follia, che si inseriva a meraviglia nel clima euforico e tutto italiano del periodo, ebbe una risonanza, forse più mondana che artistica, ma certo eccezionale. Artisti di ogni tipo e personaggi della mondanità, della diplomazia e della nobiltà si presentarono veramente alle ore più fonde della notte e prime dell'alba per l'evento, ed il buffet ebbe un gran' da fare con gli spumanti dapprima, con il caffellatte verso il mattino ed i rinfreschi del giorno dopo.

Giungiamo al 23 febbraio quando è allestita una mostra collettiva tutta di italiani: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncino che termina il 2 marzo. Dal 2 al 16 espone Accatino, presentato da Corrado Maltese e R. Chase; segue dal 24 marzo al 13 aprile un pittore di Stoccarda presentato da R. Chase: Gerard Herter. Dal 14 al 27 aprile espongono 11 tra gli artisti americani vincitori del Premio Fullbright 1960[20]; dal 28 aprile all'11 maggio è ospite della Galleria una pittrice di Philadelphia, Quita Broadhead, e dal 12 al 25 espone Zvi Gali, pittore israeliano che ha studiato a Roma, Firenze e Siena. L'ultima mostra della Galleria inizia il 27 maggio ed è a firma: A. Martini.

Perché e come si esaurisce repentinamente l'attività così straordinariamente brillante di questa Galleria che pur nella brevità della sua durata ha certamente il non piccolo merito di aver scoperto o messo in luce giovani artisti dei Due Mondi? La ragione più... ragionevole è che abbiano concorso varie cause: mancò improvvisamente la conduzione e l'ideazione di R. Chase che dovette tornare a Reigate (Surrey) dalla famiglia per gravissime condizioni di salute; John Hubbard si sposò e si trasferì in Inghilterra dove continuò a dipingere, ad esporre al New Art Center di Londra e a farsi apprezzare, tanto che alcune sue opere sono esposte alla Tate Gallery di Londra; Helani, che all'inizio della sua permanenza romana abitava a Palazzo Salimei a S. Simeone, si spostò ai Parioli e sviluppò una attività di importazione-esportazione di pellicole cinematografiche che l'assorbì completamente; Wood, Mead, e Fradan (che nel 1967-68 espose ancora al Plymouth Arts Center) tornarono in patria; Richard Kamm[21] che parlava una lingua italiana senza accenti né incertezze, pur

[20] John R. Beauchamp, Angelo Ippolito, Roger L. Majorewicz, Mary Maughelli, Robert Seeburger, Burton Hasen, Louis Lo Monaco, Claire Mandelblatt, Sara Raffetto, Moishe Smith, Louis Trakis.

[21] Premio Fulbright, nel 1955 si trasferisce a Roma. Nel 1956-57 due

continuando la sua produzione scultorea si fermò invece a Roma e divenne in seguito ottimo traduttore per trasmissioni Rai; anche Zev rimase a Roma definitivamente: all'inizio in uno studio a Piazza Barberini, poi acquistando un ultimo piano in Via della Scala, 32.

Quelle defezioni devono aver fatto decidere, pacificamente, di sciogliere la Società: altre cause possono esserci state ma ci sfuggono, e così non ci resta che segnalare questo episodio, breve ma rilevante, di fratellanza artistica tra popoli diversi, e di vitalità creativa ispirata dal clima culturale e dalla singolarità della vita romana, e considerare che se abbiamo potuto scarsamente seguire i percorsi artistici dei Soci fondatori, dobbiamo riconoscere che i giovani talenti italiani che il gran fiuto culturale e l'apertura davvero ecumenica di R. Chase ha individuato e valorizzato: Attardi, Festa, Marotta, Schifano, questi proprio son divenuti i Maestri italiani ai quali guardano i giovani d'oggi e che quell'impulso emanato da una Via Gregoriana da sempre prediletta dagli stranieri, è ancora oggi operante ed apportatore di esiti originali e di rilievo nel panorama artistico italiano.

opere *Mother and child* e *Dying dog* vengono richieste ed esposte dal Guggenheim Museum di N.Y. Nel 1957-58 è a Spoleto con G.C. Menotti per il 1° Festival dei due Mondi. Nel 1959 G.C. Argan lo propone a J.J. Sweeney (Direttore del Guggenheim N.Y., famoso filantropo e letterato) per una borsa di studio del Museo, e Lionello Venturi, della Commissione Italiana Fulbright per lo sviluppo artistico dei giovani vincitori, ottiene una estensione del suo soggiorno romano di tre mesi. Sempre nel 1959 espone a P.zzo Venezia tra i dieci artisti residenti a Roma (si è intanto spostato a V.lo Scanderbeg) tra i quali è anche John Hubbard, che risiedeva ai Banchi Vecchi. Nel 1960 espone alla Galleria L'88 di Via Margutta. Nel 1961 il Whitney Museum of American Art presenta tre sue opere. Nel 1962 esposizione personale dall'8 al 16 Maggio presso l'Albert Laundry Galleries di New York. Attualmente risiede in Trastevere.

La morte di Ottone III a Castel Paterno (1002) e l'ultimo viaggio dell'imperatore sulla Via Flaminia

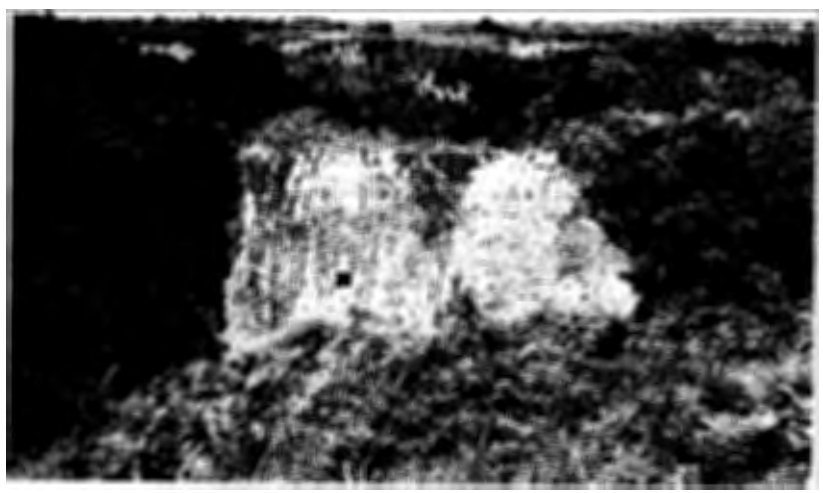
ARNOLD ESCH

Mille anni fa, il 24 gennaio del 1002, l'imperatore Ottone III, a soli 21 anni, morì nel castello di Paterno a nord di Roma. Ebbe un rapporto particolare con la Città Eterna come nessun altro fra gli imperatori germanici: prendeva il suo titolo *Imperator Romanorum* alla lettera, si sentiva *romano*. E «rimane tra i più grandi dell'alto medioevo», secondo il giudizio dello storico Gerhart Ladner, eminente conoscitore di Ottone III, che ammirava in lui «l'immaginazione che lo rese capace di concepire un grandioso progetto per la convivenza pacifica di molti popoli tra loro diversi, e l'energia e l'entusiasmo nella realizzazione delle sue idee»[1].

Aveva appena 3 anni quando, per la morte del padre, l'imperatore Ottone II, nel 983 venne eletto re di Germania e d'Italia, e poi incoronato ad Aquisgrana sul trono di Carlo Magno come tutti i re germanici. Per il fanciullo governarono la madre Teofanu, una principessa bizantina, e la nonna Adelaida (ambedue erano state imperatrici), finché, a 15 anni, assunse egli stesso il

[1] G. B. LADNER, *L'immagine dell'imperatore Ottone III* (Unione internaz. degli Istituti di archeologia, storia e storia dell'arte, Conferenze 5), Roma 1988, pp. 13 e 43; aspetto: *ibid.* p. 48.

Castel Paterno, sullo sfondo il Monte Soratte



Ruderi di Castel Paterno, sullo sfondo il Monte Fogliano

potere. L'anno successivo, il 996, venne a Roma per farsi incoronare Imperatore.

Generalmente questi imperatori ("romani" di titolo, però di provenienza tedesca, e questo per tanti secoli) dopo l'incoronazione lasciarono subito Roma. Ottone III invece no. Questo giovanotto – tutte le fonti sono «concordi nel descrivere la bellezza dell'imperatore adolescente» – cominciò subito a concepire un programma di *renovatio imperii romani*, "rinnovamento dell'Impero Romano"[2]. Sembra un'idea un po' stravagante, addirittura puerile. Ma il suo tempo, e non solo: anche la ricerca storiografica moderna la prende sul serio, perché fu veramente un programma politico.

Questa sua scelta di fare l'Imperatore romano sul serio, richiedeva la sua presenza fisica nella 'capitale', a Roma appunto, presenza non tanto facile da realizzare. Non che il papato fosse stato contrario: siamo ancora prima del conflitto secolare tra Impero e Papato che finirà poi con la lotta apocalittica fra Federico II e i papi e la fine della dinastia sveva – anzi: il papa che lo incoronò, Gregorio V, era un suo parente; e il papa che gli fu vicino negli ultimi anni, il grande francese Gerberto d'Aurillac (o Silvestro II) fu suo amico. La sua presenza a Roma fu invece contrastata da alcune famiglie nobili romane come quella di Crescenzio, la cui resistenza fu vinta solo dopo duri combattimenti.

Non siano elencati i suoi soggiorni romani frequenti e lunghi, né raccontate le vicende movimentate. Basti tener presente l'idea che questo imperatore aveva di Roma e della propria missione[3]. Idea espressa anche nel famoso discorso tenuto, in circo-

[2] P. E. SCHRAMM, *Kaiser, Rom und Renovatio*, Leipzig/Berlin 1929 (4a ed. Darmstadt 1984); recentemente H. DORMEIER, *Die Renovatio Imperii Romanorum und die "Außenpolitik" Ottos III. und seiner Berater*, in: *Polen und Deutschland vor 1000 Jahren*, a cura di M. BORGOLTE, Berlin 2002, pp. 163-189, con ulteriore bibliografia.

[3] H. KELLER, *Oddo Imperator Romanorum. L'idea imperiale di Ottone*

stanze drammatiche nel corso di una sommossa, al popolo dall'alto di una torre (così dicono le fonti coeve): discorso programmatico tenuto forse ai caporioni romani nella sua residenza sul Palatino, probabilmente presso il convento di S. Cesareo all'interno della *Domus Flavia-Augustana*. Aver scelto il Palatino come residenza è già molto significativo: fra le rovine dei palazzi imperiali, sale con i tetti crollati e piene di vegetazione – una cornice degna ad un nordico che si sentì successore di Augusto, di Vespasiano, di Traiano, tutti residenti sul Palatino. Non mancavano le critiche da parte dei Sassoni che si opponevano all'ideologia della *renovatio* e che ritenevano eccessivo il suo amore per Roma, anzi "una ragazzata" l'idea della *renovatio*! ("hanc renovare ad decorem secundum pristinam dignitatem *ioco puerili*")[4].

In questo famoso discorso Ottone ricordò ai Romani di aver lasciato la propria patria per loro, rimproverandoli di essere ingrati, di aver dimenticato il glorioso passato di Roma, l'*idea* di Roma. I tedeschi hanno sempre in testa una "idea" di qualcosa, mentre i romani (molto meno sentimentali di questi nordici) si sono rifiutati di farsi impressionare a lungo da queste "idee": cacciarono Ottone III da Roma, anzi lo attaccarono quando tornò un'ultima volta. E il giovane imperatore abbandonò Roma (quella reale, non quella ideale) con questa ferita nel cuore: l'esperienza traumatica dell'amore non corrisposto – però con la ferma intenzione di tornare per vendicarsi con questi ingrati romani.

III alla luce dei suoi sigilli e delle sue bolle, in: *Italia et Germania. Liber Amicorum Arnold Esch*, Tübingen 2001, pp. 163-189.

[4] Discorso: THANGMAR, *Vita Bernardi* (Monumenta Germaniae Historica, Scriptores 4) cap. 25; critica: BRUN VON QUERFURT, *Vita quinque fratrum* (Scriptores 15, 2) cap. 7; Ottone III ed il Palatino: A. AUGENTI, *Il Palatino nel medioevo. Archeologia e topografia sec. VI-XIII*, Roma 1996, pp. 74 sg.

Ed ecco il nostro punto di partenza: cogliendo l'occasione dell'ultimo viaggio di Ottone III, per parlare della viabilità in questa zona del Lazio.

L'imperatore si era ritirato – come sempre – a Ravenna: infatti Ottone, in Italia, se non era a Roma, stava preferibilmente a Ravenna, vecchia sede dell'Esarcato bizantino, preferenza che si addice al figlio di una principessa bizantina. Dunque a Ravenna per poi tornare sulla strada di Roma, in pieno inverno. In attesa dell'arrivo dell'esercito imperiale, festeggia il Natale del 1001, con il papa, a Todi; si parla anche dei dintorni di Spoleto[5], comunque: ci troviamo nella zona d'attrazione della via Flaminia. Facciamo dunque arrivare il nostro imperatore a Castel Paterno su questa via consolare.

Cerchiamo di immaginare quello che il giovane imperatore percepiva percorrendo la Flaminia. La Flaminia non era più la strada consolare ben mantenuta dei tempi romani[6]. Del VI secolo abbiamo ancora notizie relative alla manutenzione delle strade da parte delle autorità e a corpi stradali ancora perfettamente intatti. Dopo il VI secolo non si faceva più nulla, salvo forse qualche riparazione spontanea, buttando i propri rifiuti nei buchi troppo scomodi. La solidità del lastricato romano fa pensare che fosse indistruttibile. Invece no, c'è un pericolo specifico che sta nel fatto che il tracciato rettilineo delle strade si preoccupa poco della morfologia del terreno e, proprio per questo, ha bisogno di molte costruzioni: scarpate, ponti, muri di contenimento, tagli,

[5] Itinerario: *Regesta Imperii* II 3, 2 nrr. 1434-39 ("in Spolitanis partibus": nr. 1134b).

[6] G. MESSINEO e A. CARBONARA, *Via Flaminia*, Roma 1993; A. ESCH, *Römische Straßen in ihrer Landschaft. Das Nachleben antiker Straßen um Rom*, Mainz 1997, pp. 59-90. Per mancanza di documenti spesso non si sa se un imperatore in viaggio per Roma abbia scelto la Flaminia o la Cassia: A. ESCH, *La Via Cassia. Sopravvivenza di un'antica strada*, Roma 1996.

sostruzioni e via dicendo. E proprio queste costruzioni necessitano di manutenzione permanente.

Dopo la fine dell'antichità, le riparazioni non vennero dunque più eseguite in maniera sistematica e controllate dall'autorità pubblica, ma improvvisate qua e là. È vero che i Capitolari carolingi parlano ancora dell'obbligo dell'autorità pubblica di mantenere la "via pubblica"; ma questa disposizione non servì a molto. Ciò che accade se una strada non viene più riparata, si può facilmente immaginare. Dove il lastricato è interrotto (a causa di un diluvio, una caduta massi, o altro), verrà in seguito aggirato con una piccola deviazione verso destra o verso sinistra. Crolla un ponte, la strada cerca un passaggio meno ripido, più a monte o a valle del torrente. In breve: la strada antica *supera* gli ostacoli, la strada medievale li *aggira*[7].

Quello che Ottone III aveva davanti agli occhi viaggiando lungo la Flaminia, quindi, non era più una strada consolare ben mantenuta. Però, per un ragazzo cresciuto fra le selve e i campi della natia Sassonia, era pur sempre una meraviglia! Anche se il lastricato era interrotto qua e là, anche se era già crollato qualche ponte, caduta la cornice di qualche monumento sepolcrale facendo intravedere il nucleo cementizio; anche se spuntavano i cespugli fra le giunture del basolato – era pur sempre una massiccia strada romana! E sul giovane imperatore, pervaso com'era di ammirazione per tutto quello che rimaneva (non: dell'antichità, non era umanista, e non era romantico, ma:) che rimaneva della grandezza degli imperatori romani (intesi come immediati predecessori in un Impero Romano rinnovato da Carlo Magno) – l'impressione di quello che vedeva lungo la Flaminia non avrà mancato di avere il suo effetto.

[7] A. Esch, *Le vie di comunicazione di Roma nell'alto medioevo*, in: *Roma nell'alto medioevo* (48a Settimana di studio del CISAM, Spoleto 2001), pp. 421-453.

Riprendiamo il nostro cammino sulla via Flaminia che a sud di Otricoli passava dalla sponda orientale a quella occidentale del Tevere attraversando il fiume (non sul Ponte Felice, come oggi, ma un po' più a monte, vicino a Gallese Scalo) su un gran ponte di età augustea, i cui resti si vedevano nel letto del fiume ancora nel Cinquecento (al tempo del famoso viaggio in Italia di Montaigne) e che si chiamavano, appunto, "le pile d'Augusto". Seguendo l'antico tracciato della Flaminia (sostituito 600 anni più tardi, sotto Sisto V, da quello attuale con la costruzione del Ponte Felice) l'imperatore passava un altro ponte romano ancora oggi perfettamente intatto e non crollato nemmeno sotto il peso dei camion: il cosiddetto Ponte Picchiato sulla Strada Statale 315.

Ora, a sud di Borghetto, e prima ancora di arrivare alla valle del Treia, la viabilità antica e altomedievale era un po' diversa da quella tardomedievale e moderna: dobbiamo rendercene conto per poter seguire l'imperatore nel suo cammino verso sud. Come ogni strada romana che si rispetti, la via Flaminia antica andava dritta dritta come un'autostrada. L'antica strada diceva: «voglio arrivare a Foligno, poi a Rimini, e voglio arrivare presto a Rimini, quindi in via diretta; non posso soffermarmi sulle città che non si trovano direttamente sul mio tracciato – sono loro a doversi preoccupare di costruire un diverticolo». Nel primo medioevo sarà diverso: la strada perde di vista la meta lontana, si dirige verso mete vicine, venendo finalmente incontro alle aspettative degli insediamenti più grandi che pretendevano che una strada fosse lì per servirli direttamente.

Intorno al XII secolo, con il nascere ed il rafforzarsi dei comuni, questo processo di diversione si intensificava: le città, anche in Italia centrale, sviluppavano una forza d'attrazione magnetica sulle strade romane deviandole dal loro tracciato rettilineo – fatto che si può osservare nel caso della via Appia con Velletri, della via Cassia con Viterbo (cioè la Cassia d'allora in poi veniva obbligata a passare, abbandonando il percorso dritto di

prima, direttamente per Viterbo); e nel caso della Flaminia era Civita Castellana che giocava questo ruolo, questa attrazione magnetica sulla strada antica.

Ma solo nel XII secolo (o anche più tardi). In altre parole: al tempo di Ottone III si seguiva senz'altro l'*antico* percorso della Flaminia che scendeva nella valle del Treia con una rampa monumentale (a nordest di Civita Castellana) che porta lo strano nome di "Muro del Peccato", un miracolo di tecnica stradale romana lungo circa 250 metri ancora oggi perfettamente conservato ma sotto fitta vegetazione – per poi risalire, dal fondovalle, su all'altopiano fra Civita Castellana e il Tevere. Che questo fosse ancora il percorso allora in uso, si riconosce dal fatto che qualche torre medievale è stata eretta proprio sul bordo del lastricato di questa strada (e non dell'attuale SS 3 Flaminia che passa per Civita): la Torre S. Giovanni là dove l'antica Flaminia supera il Treia, e la Torre dei Pastori più avanti – uno dei posti più suggestivi: con le sue querce, le greggi che pascolano là in inverno, la vista sul Monte Soratte è un vero idillio[8].

Indicativo è anche il fatto che una colonna miliare – il miglio XXXIII, da localizzare proprio su questo tratto abbandonato – è stata trasportata a Civita Castellana e riutilizzata, senza cancellare l'antica iscrizione, come semicolonna nella chiesa di S. Maria dell'Arco (si ritiene che essa sia stata la prima cattedrale di Civita Castellana). L'imperatore senz'altro ha visto lungo l'antica strada più di una iscrizione romana; ma non ci è dato di sapere se lui, o il suo seguito, fossero in grado di decifrare tali iscrizioni piene di abbreviazioni.

Superato un altro fosso con un ponte, il Ponte Ritorto che ancor'oggi fa vedere, nelle sue parti inferiori, le strutture romane, la strada antica, diversamente da quella odierna, tagliava dritto

[8] Torri medievali A. ESCH, *Römische Straßen* cit. pp. 59 sgg. fig. 16, 17, 25, 26; "Muro del Peccato" fig. 28-30; colonna miliare fig. 18.

dritto, da nord a sud, l'altopiano tra il Soratte e Civita Castellana, in direzione Osteria di Stabia. Il lastricato in questa zona è quasi del tutto sparito, anzi si dubitava su come la Flaminia proseguisse in questa zona, che ancor'oggi è di proprietà del vescovado[9]. In casi simili potrebbe essere d'aiuto la fotografia aerea. E c'è: tutta questa zona è stata fotografata dalla Royal Air Force in occasione dello sbarco alleato ad Anzio e Nettuno (22 gennaio del 1944): fotografie molto precise prese da 25 000 piedi circa (o più di 8 000 metri), cioè da una quota assai alta (e poi in circostanze piuttosto scomode, dato che il quartier generale del maresciallo Kesselring si trovava all'interno del Monte Soratte, scavato nella roccia, e ben protetto dalla contraerea). Su queste fotografie aeree – ora a disposizione dell'archeologia, Marte sostituito da Minerva – si riconosce bene il tratto tra valle del Treia e Ponte Ritorto, mentre per il tratto successivo, quello in questione, non si vede nulla[10]. Ma non c'è nemmeno da meravigliarsi: il mese di marzo non è molto adatto alla fotografia aerea perchè è un mese con poca vegetazione – mentre un tratto stradale abbandonato e ora coperto si riconosce dall'alto proprio dal fatto che la vegetazione, con un lastricato sotto, cioè con poco *humus*, non cresce bene, e in estate diventa misera, gialla: diventa, visto dall'alto, una striscia chiara, ben riconoscibile fra l'erba dei campi, come per esempio la via Cassia nella piana di Viterbo.

Un paesaggio quindi dominato dal Monte Soratte. Il giovane imperatore forse non era impressionato tanto dalla maestosa sa-

[9] Siamo grati a Sua Ecc. il vescovo di Civita Castellana per l'opportunità dataci di fare qualche sopralluogo in questa zona per rintracciare l'antico percorso della Flaminia.

[10] A. ESCH, *Römische Straßen* cit., fig. 14. Da parte italiana ricerche aerofotografiche sono state effettuate soprattutto dal generale Giulio Schmiedt.

goma del Soratte come poi Goethe e i Romantici, quanto per un altro motivo ben preciso, a cui Ottone era molto sensibile: con accanto un papa di nome Silvestro II, il seguito avrà detto all'imperatore: ecco lì, su in alto, era l'eremo di Silvestro I, il papa di Costantino!

Un altro episodio che riguarda Ottone III e la via Flaminia nella zona del Soratte fu la traslazione delle reliquie dei Santi Abbondio e Abbondanzio, due martiri sepolti dalla matrona Theodora presso il XXVIII miliario della Flaminia (vicino a Rignano, dove si vede ancora la chiesa omonima fra gli uliveti) – traslazione da Rignano Flaminio, appunto, a Roma, ordinata da Ottone III in favore della chiesa di S. Adalberto vescovo di Praga costruita dall'imperatore sull'Isola Tiberina, ora S. Bartolomeo all'Isola[11].

E, infine, Castel Paterno. Venendo dal Nord sulla via Flaminia, l'imperatore ed il suo seguito lasciarono l'antica strada forse al punto dove oggi si trova la piccola stazione ferroviaria di Pian Paradiso, o più probabilmente dove si trova tutt'ora l'Osteria di Stabia (*Stabia* è il nome medievale di Faleria). Da questo posto, punto di ristoro da secoli (e ora in abbandono), parte ancora oggi una piccola strada per Faleria. Arrivati al cimitero di Faleria si prenda, per raggiungere Castel Paterno, la strada bianca lungo il muro meridionale del cimitero; questa strada bianca, dopo circa 5 chilometri in direzione nord-ovest, finisce sulla punta dello sperone, non lontano dai ruderi del castello.

E lì l'imperatore entrava in questo piccolo castello, che conosceva già da un altro soggiorno: castello situato quasi sulla punta di uno sperone di tufo che si sporge sulla valle del Treia – una posizione molto suggestiva, drammatica, un po' come i castelli della montagna del Harz familiare al giovane Sassone.

[11] M. TRIMARCHI, *Sulla chiesa dei Santi Abbondio e Abbondanzio a Rignano Flaminio*, in: *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen âge-Temps modernes* 92 (1980) pp. 205 sgg.

A picco sulla valle, protetto su tre lati da pendici molto ripide e da alti muri (i muri che si vedono oggi quasi sicuramente non sono più quelli dell'epoca ottoniana[12]), questo castello offrì all'imperatore l'opportunità di difendersi dalle incursioni dei Romani, attacchi di cui parlano le fonti. Dalla torre più alta, il mástio al centro del castello, si aveva quella stessa vista panoramica che si ha ancora oggi dall'alto del cumulo di macerie che ne è rimasto all'interno della cinta muraria: lo sguardo va dal Monte Soratte brullo ai Monti Cimini coperti di folti boschi ("più impraticabili e spaventosi di quanto non siano i boschi della Germania", dice Livio IX 36) con il Monte Fogliano, dove passava, sotto, la via Cassia ovvero Francigena: anche questo asse stradale era a distanza di vista. (fig. 1 e 2).

Il castello, già nel XVI secolo in rovina (*dirutum*) e ancora oggi in grandiosa solitudine, non è facile da trovare. Venendo dalla Via Flaminia, i muri rivestiti di edera si riconoscono solo a breve distanza. Fortunatamente la dignità storica di questi ruderi è stata rispettata, anche nell'anno del millenario della morte degnamente celebrato dai Comuni della valle del Treia[13]: senza troppi restauri, senza statua monumentale, perchè il sito stesso è il monumento!

Quando Ottone III, nei primi di gennaio del 1002, arrivò a Castel Paterno, era già in pessime condizioni di salute, che peggiorono nel corso delle settimane a venire[14]. Ottone non era di costituzione robusta (come lo era, invece, Federico Barbarossa,

[12] A. W. LAWRENCE, *Early medieval fortifications near Rome*, in: *Papers of the British School at Rome* 32 (1964) pp. 91 sgg. e 113 sgg.; MESSINEO/CARBONARA cit., pp. 115-117; E. DE MINICIS e M. L. AGNENI nel ciclo delle conferenze per commemorare il millennario della morte di Ottone III.

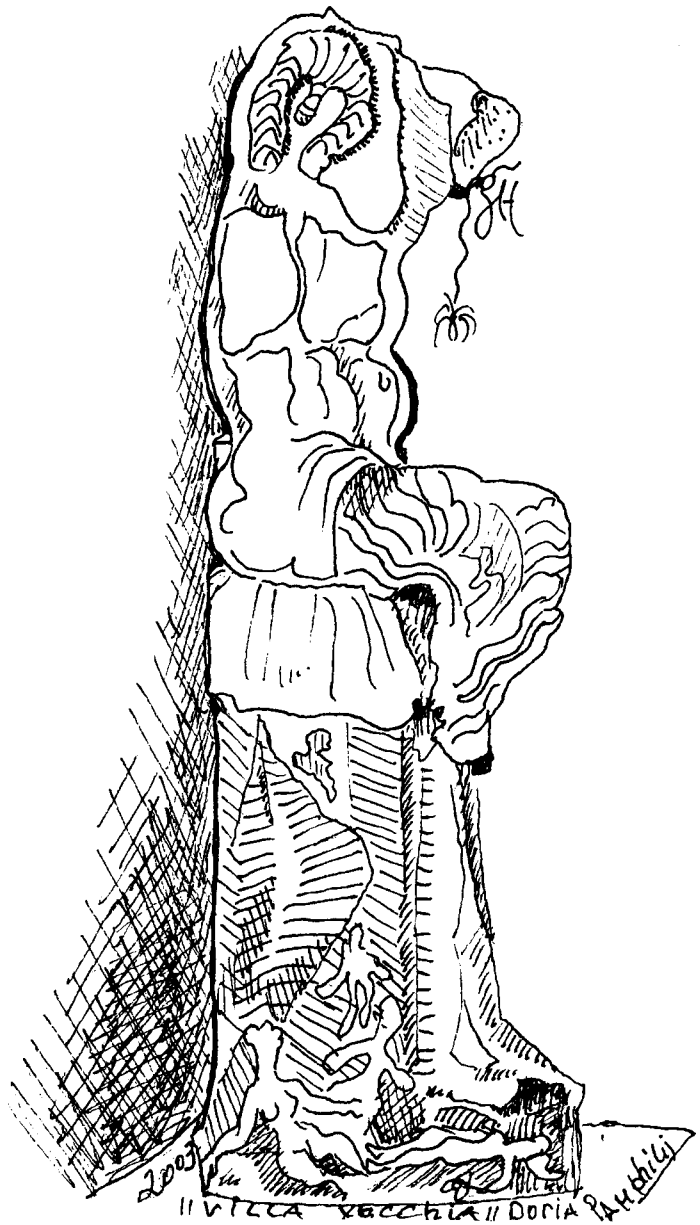
[13] Ciclo di conferenze cit. nella nota precedente.

[14] Le fonti in: K. e M. UHLIRZ, *Jahrbücher des Deutschen Reiches unter Otto II. und Otto III.*, vol. 2, Berlin 1954, pp. 583-595.

che ancora a quasi settant'anni alla testa delle sue truppe crociate attraversò l'Asia Minore e nuotò nei fiumi). Inoltre, cresciuto nelle selve germaniche, non sopportava bene il clima (in una lettera al papa dice espressamente: «l'aria italiana non fa bene alla mia salute»). La costituzione poco robusta era indebolita ancora dai frequenti esercizi ascetici dai quali il giovane, dall'entusiasmo alquanto mistico, non aveva voluto risparmiarsi; indebolita, inoltre, dai continui viaggi dalla Germania alla Polonia all'Italia, sempre a cavallo (o, peggio ancora, su un carro). Ora soffriva – e non per la prima volta – di febbre, come dicono le fonti; di malaria, come pensano gli storici della medicina oggi. Malaria che avrebbe contratta a Ravenna da dove era partito, in questa zona ancora paludosa, con porto e laguna insabbiatisi.

Fino all'ultimo momento, prima di ricevere nel castello, probabilmente dalle mani dello stesso papa, gli estremi conforti, il giovane imperatore poteva nutrire fondate speranze di conquistare, con i contingenti imperiali finalmente arrivati, la sua *aurea Roma*, a distanza di una sola giornata di marcia. Stava sbarcando in Italia una principessa bizantina, sua promessa sposa. In breve, tutto sembrava volgere al meglio: le conseguenze fatali della morte prematura di Ottone II finalmente superate, il rapporto fra Impero e Papato in perfetta sintonia, la dinastia sassone – di nuovo in alleanza con l'Impero bizantino – incontestata alla guida del Impero d'Occidente. Eppure, la storia prenderà un altro corso: Ottone III si spense, all'età di soli 21 anni, sotto gli attacchi della febbre e dei Romani, il 24 gennaio del 1002 in questo nido d'aquila, sospeso fra il Soratte e le ripide pendici della valle del Treia che è Castel Paterno.

Farsi sepellire a Roma come il padre Ottone II (il sarcofago paleocristiano reimpiegato nel 983 si vede ancora nelle *Grotte* sotto la basilica di S. Pietro), in questa situazione era impensabile. Inoltre l'imperatore aveva desiderato di essere sepolto ad Aquisgrana, vicino alla tomba del rifondatore dell'Impero Romano (ovvero fondatore del *Sacro* Romano Impero), Carlo Magno – tomba aperta, atto inaudito, da Ottone stesso due anni prima. Vediamo partire, quindi, da Castel Paterno il corteo funebre armato, per condurre la salma imbalsamata e le insegne imperiali lungo i ben 1800 chilometri che separano la tomba di Carlo Magno dal Monte Soratte: in fretta per farsi strada in un'Italia di giorno in giorno più ostile dopo la notizia della morte inaspettata e senza eredi. E così, sotto la porta del castello, perdiamo di vista la figura del giovane imperatore.



Il museo tassiano sul colle su cui è dolce morire

Mario Escobar

La lapide murata sul palazzo di piazza Cardelli, nei pressi di via della Scrofa, ricorda Torquato Tasso che vi soggiornò più volte e a lungo dal 1586 al 1589, quando Giorgio Allario, il maggiordomo del cardinale Scipione Gonzaga, non potendo più sopportare le lamentele, all'insaputa del porporato gli disse di andarsene.

Con le poche robe che aveva e senza farselo ripetere l'incontentabile ospite s'incamminò verso il Foro Romano perché laggiù, vicino alla chiesa di S. Maria Nuova, più conosciuta con il nome di S. Francesca Romana, vi era il convento del carissimo Niccolò degli Oddi. Ma dopo pochi giorni vi si ammalò e non potendo esservi curato dai Benedettini, si rincamminò verso piazza Colonna per ricoverarsi nell'ospedale della confraternita dei bergamaschi in cui i pazzi furono curati fino al 1727.

Di anno in anno, però, il Tasso era maggiormente aggravato. Nel 1577, dubitando dell'affetto della sorella Cornelia che abitava a Sorrento, camuffatosi e vestito da pastore era partito da Ferrara per dirle che il fratello Torquato era morto e si convinse di esserne ancora amato quando la vide svenire. Dopo dieci anni le scrisse: «Il corpo è infermo di molte infermità, tutte spiacevoli, tutte noiose, l'ingegno, offeso, la memoria indebolita e quasi perduta».

L'8 aprile 1595, sugli *Avvisi di Roma* si leggeva: «Il signor Torquato Tasso ha data una pianellata solennissima al medico

che gli toccava il polso e poi si è fatto promettere da lui che non più lo visiterà, e dicendo che medicano a caso, costrinse il suo servitore a prendere la medicina ordinata per lui. Cosa invero da registrare per sigillo delle sue follie».

Stanco, a cinquant'anni, di peregrinare da Venezia a Ferrara, Mantova, Bologna, Urbino, Siena, Firenze, Loreto, Napoli e in altre città, tornato a Roma chiese l'ultimo asilo ai monaci dell'eremo di S. Onofrio sul Gianicolo, uno dei luoghi più belli su cui morire, dice Stendhal nelle *Promenades dans Rome*.

Una mattina in cui cadeva una pioggia fittissima e soffiava un vento molto impetuoso – scriveva Pier Antonio Serasi che dal 1791 riposa nella chiesa di S. Maria in Via Lata a Roma – il cardinale Cinzio Aldobrandini lo condusse in carrozza all'eremo dei Girolimini che lo accolsero con grande carità e tenerezza e lo accompagnarono poi sulle tre stanze della loggia, successivamente ridotte a due, dove gli prepararono tutto ciò di cui avrebbe potuto avere bisogno.

Quando usciva, dopo una breve passeggiata andava a sedersi all'ombra di una quercia dal cui tronco i turisti scalfivano poi una scheggia da conservare per ricordo di Roma, ma che al pari dell'altra evocata dal Pascoli nei *Primi poemetti* "non più coi turbini tenzona" perché fu colpita da un fulmine nel 1840 e il 22 novembre 1842 spezzata dal vento.

Sul muretto antistante alla trave di ferro che la sostiene la ricorda l'epigrafe:

«All'ombra di questa quercia
Torquato Tasso
prossimo a' sospirati allori
e alla morte
ripensava silenzioso
le miserie sue tutte
e Filippo Neri

tra liete grida si faceva
co' fanciulli fanciullo
sapientemente».

Il Tasso siede all'ombra della quercia, come all'ombra di un tiglio nel sobborgo di Milano – dice il Foscolo nel carme dei *Sepolcri* – sedeva da vecchio il poeta Giuseppe Parini a cui, cortese d'ombra e di calma, sorrideva la Musa Calliope. Ma il Tasso pensa alla corona di alloro con cui Clemente VIII voleva incoronarlo sul Campidoglio, pensa alla morte che gli si avvicina per sottrarlo finalmente alla vita infelicissima.

Poi, come in una dissolvenza cinematografica, la sua immagine dolente si trasfigura nell'immagine di Filippo Neri, il santo della gioia cristiana che tra le grida liete, "il lieto romore" dei fanciulli di Recanati che giocavano sulla piazzuola di Montecavallo, poi intitolata il *Sabato del villaggio*, gioca coi fanciulli che corrono, si rincorrono e giocano a nascondino sul Gianicolo. Gioca sapientemente perché in ogni fanciullo vede di quanto amore è capace il cuore di ogni uomo.

L'epigrafe, quasi una poesia in versi liberi, fu dettata nel 1898 da Ettore Novelli, uno dei poeti della cosiddetta Scuola Romana che si riunivano nel Caffè Nuovo al Corso, come nella terza saletta del Caffè Aragno, aperto a Roma dopo il 1870 convenivano Emilio Cecchi, Vincenzo Cardarelli, Carlo Socrate, Ardengo Soffici, Antonio Baldini, Pasqualina Spadini e Giuseppe Ungaretti che Amerigo Bartoli Natinguerra (e morto in pace, egli aggiungeva) ritrasse nel 1929 sulla tela *Amici al Caffè*, oggi esposta nella galleria dell'arte moderna a Valle Giulia.

Pochi giorni dopo il 10 aprile 1595, al carissimo Antonio Costantini, segretario di Cesare d'Este di Mantova, senza datarla, il Tasso scrisse l'ultima e più famosa lettera del suo epistolario.

«Che dirà il mio Signor Antonio, quando udirà la morte del suo Tasso? E per mio aviso non tarderà molto la novella; perché

io mi sento al fine de la mia vita, non essendosi potuto trovar mai rimedio a questa mia fastidiosa indisposizione, sopravvenuta a le molte mie solite; quale rapido torrente del quale, senza potere aver alcun ritegno, vedo chiaramente essere rapito... Mi sono fatto condurre in questo monastero di Sant'Onofrio, non solo perché l'aria è lodata da' medici più che d'alcun'altra parte di Roma, ma quasi per cominciare da questo luogo eminente, e con la conversazione di questi divoti padri, la mia conversazione in cielo».

La mattina del 25 aprile ringraziò il cardinale Aldobrandini che gli aveva portato l'assoluzione del papa *in periculo mortis*, il medico a cui aveva dato la pianellata e i monaci; quando vide entrare uno di essi con il Viatico si sollevò sul cuscino; poi volle essere lasciato solo. I lenti rintocchi della campana di S. Onofrio che Garibaldi non fece fondere nel 1849, annunciarono pochi minuti dopo ch'era spirato. Fu sepolto, la sera, vicino agli scalini dell'altare maggiore.

Sulla sua tomba, il 18 novembre 1811, s'inginocchiò Lamartine che aveva incastonato in un anello il minuscolo frammento del mattone più vicino al letto dell'ospedale di S. Anna a Ferrara in cui il Tasso era stato detenuto dal 1579 al 1586, non perché si era innamorato di Eleonora, la sorella del duca Alfonso II d'Este (leggenda che nel 1807 ispirò a Goethe il dramma in cinque atti), ma per una ragione politica.

Perché il duca temeva che pur essendo stato tranquillizzato nel 1577 dall'inquisitore di Ferrara a cui aveva chiesto quanta corda e quanto fuoco poteva sopportare perché aveva qualche dubbio su alcuni precetti della religione cattolica, il Tasso volesse essere tranquillizzato anche dall'inquisitore a Roma, dove la corte estense era sospettata di eresia perché Renata di Francia, cioè sua madre, dal 22 marzo al 14 aprile 1536 aveva ospitato Calvino e per istitutrice delle figlie aveva scelto la luterana Olimpia Morata.

Temeva, perciò, che l'arrivo del Tasso a Roma potesse suscitare altri sospetti di eresia sulla corte estense e compromettere perfino le relazioni diplomatiche con la S. Sede. Ciò spiega ma non giustifica la lunghissima detenzione del Tasso nell'ospedale di Ferrara in cui, tuttavia, compose gli ultimi canti della *Gerusalemme Liberata*, alcuni *Dialoghi*, molte liriche, e scrisse moltissime lettere.

Sulla sua tomba, il 20 marzo 1829, si fermò a lungo Chataubriand che nel convento di S. Onofrio voleva terminare i *Mémories d'Outre Tombe*, e nel 1823 il Leopardi che al fratello Carlo aveva scritto: «Venerdì 15 febbraio fui a visitare il sepolcro del Tasso e vi piansi... La strada per andarvi è lunga, e non vi si va a quel luogo se non per vedere quel piccolo sepolcro, ma non si potrebbe venire dall'America per provare il piacere delle lagrime lo spazio di due minuti?... Io non vorrei in nessun modo trovare questa cenere in un monumento».

Il 25 aprile 1857, invece, le ossa del Tasso a cui il cardinale Bonifacio Bevilacqua aveva eretto un piccolo monumento col ritratto, furono riesumate, e dopo la ricognizione eseguita del medico Fortunato Rudel deposte in un'arca di marmo nella cappella di S. Girolamo, davanti al nuovo e lodatissimo capolavoro dell'arte funeraria: il ridicolo monumento scolpito da Giuseppe De Fabris ed eretto a spese di Pio IX.

Nella metà del Quattrocento, intanto, la chiesa di S. Onofrio era diventata una piccola necropoli, abbellita nell'abside poligonale dal Pinturicchio e da Baldassarre Peruzzi con le figure dell'Eterno Padre, dell'Incoronazione della Vergine, l'Adorazione dei Magi, la Fuga in Egitto, gli Angeli musicanti, e da Antoniazzo Romano, dal Domenichino e da altri artisti nelle cappelle.

Nel 1791 vi fu sepolto il poeta Alessandro Guidi, famoso ai suoi tempi per la canzone allegorica *La Fortuna*. Trasferitosi a Roma da Pavia dov'era nato, dopo aver tradotto in esametri le omelie latine di Clemente XI, le aveva pubblicate sul lussuoso

volume illustrato con le incisioni di Pier Leone Ghezzi, e non vedeva l'ora di offrire il primo esemplare al papa che villeggiava a Castel Gandolfo, e a cui mentre la benediva una contadina aveva detto: «Santità, meno benedizioni e più quattrini».

Quando il Guidi cominciò a sfogliare il volume e su una delle prime pagine vide un maledetto refuso sentì una improvvisa fitta al cuore. Non le dette importanza, partì da Roma, ma il 13 giugno 1721 a Frascati, fu stroncato da un infarto. Come egli aveva desiderato fu il nuovo papa Albani a fargli erigere *prope magnos cineres Torquati* il monumento poi traslato nel chiostro.

Nella chiesa fu poi sepolto il celeberrimo cardinale poliglotta Giuseppe Mezzofanti, sul cui monumento lo scultore Francesco Bosola disegnò i confini dei quattro continenti del mondo fino allora esplorati per ricordare che oltre al caro dialetto bolognese il cardinale parlava speditamente quaranta lingue e ne conosceva altre trenta. Si racconta che una volta, mentre accompagnava Gregorio XVI nei giardini vaticani, agli alunni del collegio di *Propaganda Fide* che si erano nascosti dietro le siepi e a un segnale convenuto erano corsi ad ossequiarli, aveva prontamente risposto a tutti nella loro lingua lasciandoli stupefatti e un po' divertiti.

Dal 1946, nel convento di S. Onofrio, sono i Francescani dell'Atonement. I Girolamini che avevano offerto l'ultimo asilo al Tasso, i Poveri Eremiti della congregazione fondata nel 1377 dal B. Pietro Gambacorti da Pisa, erano rimasti così in pochi e tutti così vecchi anche nell'altro convento a Monte Mario che nel 1935 Pio XI li riunì in altre congregazioni.

Dal 1935 nell'atrio della cappella di S. Girolamo, la più visitata, arde la lampada dell'Unione Storia ed Arte su cui Duilio Cambellotti ha disegnato una corona di spine, non di alloro, e una quercia spezzata.

Dal chiostro sulle cui lunette Giuseppe Cesari, il Cavaliere di Arpino, Sebastiano Strada e Cesare Ridolfi avevano illustrato

nel Seicento le graziose favole dell'infanzia e della vita eremitica di S. Onofrio, due rampe di scale conducono al corridoio su cui Antonio Boltraffio aveva dipinto nel 1513 le immagini della Madonna con il Bambino e dell'ignoto committente dell'affresco: immagini così belle da essere state attribuite per lungo tempo a Leonardo e, dal corridoio, infine, alle stanze abitate dal Tasso.

Nella prima si conservano la maschera funebre, la piccola pietra tombale, il crocifisso di metallo donatogli dal papa e da lui lasciato in eredità ai monaci, quattro seggioloni, lo scrigno di legno abbellito con dodici statuine di santi, il calamaio di legno, uno specchietto ovale, la fascia gialla con cui si cingeva. Nella seconda stanza alcuni autografi e antiche edizioni e traduzioni delle opere maggiori.

Nella lettera del 15 febbraio 1823 al fratello il Leopardi aveva scritto: "Tu comprendi la gran folla di pensieri che nasce dal considerare il contrasto tra la giovinezza del Tasso e l'umiltà della sua sepoltura".

È la stessa gran folla di pensieri che nasce dal vedere le due stanze.

Malattie e medici di San Filippo Neri

ENZO FAGIOLO

S. Filippo Neri (1515-1595), fu un 'caso clinico' famoso, per la multiforme patologia di cui fu affetto e per i medici, tutti celebri, che lo ebbero in cura, discussero le cause delle sue malattie e ne lasciarono circostanziata relazione soprattutto come testimoni nei tre processi di canonizzazione, ma anche in pubblicazioni a stampa. Per tali ragioni la descrizione dei segni e sintomi che il santo manifestò e gli interventi dei medici ci permettono di conoscere lo stato delle conoscenze medico-biologiche nella seconda metà del secolo XVI e di comprendere il razionale che guidava l'agire clinico dei medici dell'epoca.

Lo studio delle malattie di S. Filippo costituisce un tema molto caro alla memoria filippina, poiché ancora lui vivente, non solo coloro che lo frequentarono intimamente come confratelli o come penitenti, ma anche i medici che lo assistettero si domandarono se alcuni dei segni e sintomi che il santo manifestò fossero in relazione con la sua spiritualità o avessero una origine soprannaturale. Un fine questo più propriamente agiografico al quale si aggiunse anche un interesse medico-scientifico che spiega come già subito dopo la sua morte e nei secoli successivi, e ancora oggi, il 'caso' S. Filippo sia stato più volte riesaminato e le ipotesi diagnostiche riviste alla luce delle conoscenze del momento. In effetti la sua multiforme patologia ha costituito un tema di dibattito data anche la ricchezza delle manifestazioni cliniche, alcune particolarmente eclatanti, puntualmente regi-

strate dai suoi biografi ad iniziare dal primo di essi, il Gallonio, prete della Congregazione, "deputato alla cura di detto padre", per circa un ventennio, fino alla morte e che ha scritto: *«fu il beato padre finché e visse visitato spesso dal Signore una o più volte l'anno con varie infermità gravissime et pericolose»*.

Prima di passare in rassegna le malattie che colpirono il santo a partire dal trentesimo anno di vita ma che gli permisero di arrivare alla veneranda età di ottanta anni, è interessante conoscere i suoi medici curanti ed il loro agire. Le fonti principali, oltre alla biografia del Gallonio, sono le testimonianze riportate negli Atti dei tre processi di canonizzazione, i quali includono anche le relazioni *in extenso* dei medici curanti, veri e propri trattatelli, ampiamente speculativi e pieni di citazioni erudite. Infatti, a quel tempo, l'interpretazione delle patologie era basata sui trattati della medicina antica sebbene fossero consultati anche quelli recenti, tuttavia ancora legati alla medicina ippocratica e galenica.

Per quanto concerne lo stato della scienza medica, la seconda metà del secolo sedicesimo, vede il pensiero medico iniziare quel radicale rinnovamento che porterà, dopo un cammino secolare, ai progressi attuali. Se gli studi anatomici avevano raggiunto già un notevole avanzamento, ovviamente ancora limitato al campo macroscopico, la fisiologia era ancora allo stato iniziale, sebbene alcuni ricercatori avessero già fatto interessanti osservazioni, come quelle del Cesalpino sulla circolazione del sangue. L'anatomia patologica non era ancora una scienza sistematica tanto che l'autopsia cui fu sottoposto il cadavere del santo subito dopo la morte, appare lacunosa ed alquanto approssimativa, come del resto l'esame clinico in vivo, se ovviamente vista con l'occhio di oggi.

Nel fare conoscenza con i molti medici curanti dobbiamo rilevare con una certa sorpresa che padre Filippo, nonostante la sua umiltà e riservatezza, ebbe a disposizione i medici più illustri di Roma tra i quali noti professori della Sapienza, archiatri pontifici e medici primari degli ospedali di Roma. Se tra i molti spiccano due nomi consegnati alla storia della medicina, Bartolomeo Eustachio, professore di medicina pratica alla Sapienza, ed Andrea Cesalpino, professore a Pisa, troviamo anche altri luminari allora famosi quali: Angelo Vittori, archiatra di Gregorio XIII; Antonio Porti, archiatra di Sisto V; Michele Mercati, archiatra di PioV; Rodolfo Silvestri, archiatra di Gregorio XIII; Giuseppe Zerla, chirurgo di Gregorio XIII; Ippolito Salviani, archiatra di Giulio III e lettore alla Sapienza. Questo prestigioso collegio medico si spiega bene con la notorietà del paziente presso le alte personalità del tempo, papi, cardinali e nobili i quali al primo sentore di malessere si premuravano di inviargli i loro curanti. Inoltre tra i medici citati figuravano quelli fissi della Congregazione che, come il Vittori e altri tra quelli ricordati, erano penitenti ed in grande dimestichezza con il santo. Il Vittori, non solo rilasciò ben quattro deposizioni nel corso dell'istruttoria per i processi di canonizzazione, due in italiano e due in latino, ma pubblicò a stampa nel 1613 una relazione dal titolo: "*Medica disputatio de palpitatione cordis, fractura costarum, aliisque affectionibus B. Philippi Nerii*". Tre relazioni rilasciò il Cesalpino, due il Porti, due il Silvestri, una lo Zerla.

Le malattie e gli interventi dei medici

Le manifestazioni patologiche iniziano all'età di circa trent'anni, in modo improvviso. È lo stesso padre che, come avverrà più volte, confida ai suoi confratelli e ad altri la causa e le circostanze dei suoi mali, come riferisce Vittori: *«di trent'anni pregava lo Spirito santo che li desse accumulo di spirito et mi disse che gliene aveva dato tanto che bisognò che si buttasse per terra et rilevato sentì alzate le coste ed una concussione dentro»*. (Proc. IV, 26). Anche il Gallonio scrive: *«sentì tutto ad un trat-*

to nel suo cuore un tale impeto di questo... spirito, che il cuore... incominciò dentro il petto a saltargli... che si scorgeva infino di fuori». Le crisi di palpitazione, accompagnate da grande tensione emotiva ed agitazione e spesso, come vedremo più avanti, da tremori, non lasceranno più il santo il quale non ne faceva mistero tanto che accostava talvolta al suo petto, la testa dei suoi penitenti, in particolare nel momento dell'assoluzione, come riferirono molti: *«accostava la mia testa al suo petto... et sentivo balzare et urtare talmente che pareva che uscisse fuori del luogo suo»* (Proc. II, 171). Circa le possibili cause scatenanti è lo stesso padre che le indica: *«andavo alle chiese quasi ogni giorno et allora mi venne questa palpitazione»* (Proc. I, 171). La relazione con uno stato contemplativo è testimoniata anche dai suoi medici: *«aveva concussione di cuore la quale si faceva maggiore tutta volta che stava in contemplazione»*, testimonia il Vittori (Proc. I, 152). Il Cesalpino conferma: *«quella palpitazione nasceva dalla elevazione della mente alle cose divine et si abbassava quando volgeva la mente altrove»* (Proc. I, 235). La relazione della palpitazione con uno stato di forte concentrazione emotiva è presumibile anche dalla sua frequente insorgenza in occasione della visita del santo ai malati quando imponeva le mani sulla parte malata e pregava per la loro guarigione.

Le crisi di palpitazione vennero ritenute volontarie sia nell'insorgenza sia nella possibilità di attenuarle: «*palpitatio senis erat voluntaria, quandocumque et ad libitum compescebat*», afferma il Vittori (Proc. II, 262). È difficile per noi ipotizzare la causa ed il tipo di alterazione del ritmo cardiaco in causa, poiché nessuno dei medici descrive le caratteristiche del polso e la durata delle crisi durante le quali, secondo il Vittori la frequenza dei battiti era di circa due volte e mezzo il normale, quindi di circa 170-180 al minuto (Proc. II, 261). Non sappiamo inoltre se le pulsazioni avessero diversità di intervallo ed intensità poiché, sia i medici che coloro che poggiarono il capo sul petto del santo riferiscono solo un forte pulsare. Interessanti osservazioni risultano anche dall'autopsia, eseguita ponendo particolare attenzione proprio alle alterazioni del cuore e dei grossi vasi con l'intento, tutto agiografico, di chiarire se i sintomi avvertiti in vita avessero una genesi naturale o soprannaturale. Il Vittori e lo Zerla, esecutore materiale dell'autopsia ed il Porti, trovano assenza di liquido pericardico, cuore ingrandito e più consistente e la 'vena arteriale' cioè l'arteria polmonare, ingrandita da due a tre volte e più dura. Nasce così l'ipotesi di un aneurisma, cioè di una dilatazione circoscritta dell'arteria stessa, tanto discussa dai medici dei secoli successivi e sostenuta per primo da Giovanni Maria Lancisi nella sua monografia "*De motu cordis et aneurismatibus*" (1728) e tuttora considerata. La tesi dell'aneurisma fu accettata anche da quel singolare uomo di scienza oltre che insigne canonista che fu il card. Prospero Lambertini eletto poi papa con il nome di Benedetto XIV, nel suo trattato"*De servorum Dei beatificatione et beatorum canonizatione*"(1734-38).

Padre Filippo inoltre era affetto da bronchite cronica con frequenti riacutizzazioni febbrili fin da quando risiedeva a S. Girolamo della Carità che egli lasciò, per trasferirsi a Chiesa Nuova, solo nel 1583. Infatti, nel 1564, testimonia il sacerdote Giulio Petrucci, *«stava male in modo che i medici lo tenevano spacciato; et stando io alla sua cura mi domandò acqua con vino de granati»*, cioè un infuso di corteccia di melograno utilizzato allora come espettorante (Proc. I, 16).

Padre Filippo mostrava una tumefazione della parete toracica sinistra, della grandezza *"di un buon pugno"* secondo il Gallonio, dovuta alla rottura delle prime due costole false, consistente nel distacco della porzione ossea delle stesse dal tratto cartilagineo che le unisce allo sterno, come risulta dall'autopsia che evidenziò anche l'assenza di segni di riparazione (Proc. II, 221). Il Cesalpino descrisse la tumefazione ed il suo forte pulsare in corso di palpitazione e giudicò, come gli altri medici, non solo

la palpitazione, ma anche la frattura costale: *«questa essere cosa soprannaturale et miracolosa... et questo moto violento havere smosso le costole et spiccato le dette cartilagine; il che fu rimedio divino, acciò il cuore, nello sbalzare, non fosse offeso dalla durezza delle costole»* (Proc. I, 235). È molto probabile che la frattura costale sia stata provocata dal trauma accaduto in occasione dell'inizio delle palpitazioni, quando il santo, si gettò in terra e nel rialzarsi si accorse di una bozza all'emitorace sinistro (Proc. IV, 35). Un altro sintomo, in relazione con la patologia cardiaca, non considerato dagli storici delle malattie del santo, sono gli episodi di emorragia nasale, talvolta così imponenti da produrre l'abbassamento della vista (Proc. I, 146), i quali ci permettono di ipotizzare in un soggetto adulto, senza storia di emorragie, uno stato ipertensivo che spiegherebbe anche l'ingrossamento del cuore rilevato all'autopsia. La sintomatologia più eclatante è costituita però dagli accessi di forti tremori e di vampate di calore. Tremori, a volte squassanti, comparivano spesso, anche nel corso della celebrazione della messa e particolarmente durante la consacrazione da *"far tremare la predella dell'altare"* e costringerlo ad interrompere il rito e a distrarsi con vari espedienti (Proc. III, 93). Anche il senso di calore improvviso era ben evidente ai suoi intimi: *«si slacciava tutto et apriva le finestre e porte anche d'inverno»* riporta il Gallonio. Tali manifestazioni potrebbero indicare uno stato di ipertiroidismo ed è senz'altro possibile che il santo fosse affetto da tale patologia, anche se i medici non descrivono i tipici segni tiroidei od oculari che anche l'iconografia di grandi artisti dell'epoca non mostra, a parte uno sguardo vivace e penetrante.

Oltre al complesso patologico centrale, restano da esaminare altri episodi morbosi sino a quelli terminali che ne provocarono la morte. Nell'anno 1585/86 viene ricordato da molti un grave episodio di mancamento del padre, trovato in stato soporoso sul suo letto, attribuito dai suoi alla presenza di un braciere nella

stanza quindi verosimilmente ad intossicazione da ossido di carbonio. L'incidente è interessante anche perché ci permette di conoscere l'armamentario terapeutico del tempo in caso di svenimento: 'i bottoni di fuoco', consistenti nell'applicazione, in varie parti del corpo, di uno strumento di ferro con la punta a forma di bottone scaldata e che in quell'occasione fu applicato alla testa. A questo rimedio principe, si aggiunsero *"certe vescicatorie alle spalle et uno siroppo solutivo"*. Giustamente, appena riavutosi, il santo disse: *«io non ho avuto altro male che quello che m'havete fatto voi»* (Proc. II, 159).

Nel 1594, un anno prima della morte, *«dopo haver havute due terzane di febre continua e doi terzane continue, et catarro»*, il santo avverte forti coliche renali, le quali sembrano però iniziate in anni precedenti poiché l'infermiere della casa che riferisce l'episodio, afferma che da tempo non ne aveva più patito. Si tratta senz'altro di calcolosi renale poiché altri riferiscono *"renella e dolori ai fianchi"* (Proc. I, 63 e 152). Si arriva all'ultimo anno di vita e agli episodi terminali. Il dodici maggio 1595 accade un'infrenabile emorragia dalla bocca, verosimilmente di origine gastrica, che si ripete il giorno ventidue(Proc. III, 250). Dopo alcuni giorni di relativo benessere la situazione precipita. Il giorno venticinque *"alle sei ore"*, il Gallonio che alloggia in una stanza sottostante ode camminare di sopra, accorre e trova il padre che *"sedeva sul letto con la gola piena di catarro, o di sangue"* e, in attesa dell'arrivo dei medici, *"incominciammo a tormentarlo con magnatte e strettoie e a fargli le fregagioni"*. L'affanno e la posizione semiseduta, *"se ne stava a giacere a letto con la testa alta sopra a cuscini"*, inducono a ritenere l'accidente terminale una crisi di insufficienza cardiaca. Arrivano i medici pronti a praticare il solito bottone di fuoco ma rinunciano *"toccandogli il polso"* e così alle tre circa del mattino del ventisei maggio spirò (Proc. III, 250).

La ricca e multiforme patologia di un personaggio così famoso ed i medici che lo curarono che, per le cariche assistenziali ed accademiche, rappresentavano la medicina ufficiale romana nella seconda metà del cinquecento, ci permettono di capire il razionale e la metodologia che guidavano la diagnostica delle malattie in quell'epoca. Le ancora molto limitate conoscenze delle cause delle malattie e la povertà delle metodiche diagnostiche, limitate praticamente all'esame ispettivo, spiegano i giudizi clinici e necroscopici. Le scarse conoscenze di anatomia patologica fanno affermare ai periti settori la normalità di organi che avrebbero dovuto mostrare alterazioni gravi, come i polmoni e i bronchi. Inoltre non riescono ad individuare l'origine delle infrenabili emorragie terminali.

Il Porti, in contrasto con il Fernelio (1497-1558) famoso medico di Parigi, il quale riteneva possibile che una frattura costale potesse essere dovuta a forti pulsazioni cardiache, conclude che le palpitazioni, come la frattura costale, devono essere sicuramente di origine soprannaturale in quanto, le prime potevano essere controllate dalla volontà, la seconda non mostra segni di riparazione. Si appella poi all'autorità di Galeno secondo il quale una palpitazione è prodotta da umori malefici o grassi, torbidi e caliginosi e può essere scatenata, in un corpo per natura più freddo, per una vita in luoghi freddi, per una vita oziosa dedita alla crapula e all'ubriachezza, per cibi frigidi e flatulenti, tutte cause che esclude per S. Filippo. Si aggiunga poi che lo stesso Galeno afferma non aver mai osservato un soggetto con palpitazioni arrivare ad una età avanzata. La grandezza del cuore e la dilatazione dell'arteria polmonare sarebbero poi state provocate dalla necessità di un maggiore afflusso di sangue al polmone perché gli spiriti consumati nella contemplazione, dispersi allo stesso modo dell'aria, fossero rimpiazzati con spiriti analoghi (Proc, III, 39).

Secondo il Cesalpino il santo è stato vittima di un eccesso di vapori che arrivano al cuore, quindi le palpitazioni non potrebbero essere la conseguenza della necessità di una maggiore forza del cuore perché se così fosse stato non avrebbero potuto essere controllate volontariamente. Causa naturale di questa affezione, quando insorge repentinamente in un corpo sano, sarebbe la massa del sangue che occlude improvvisamente una vena in prossimità del cuore, cosa che avverrebbe negli adolescenti e negli adulti, mai nei vecchi che hanno superato i sessanta anni. La palpitazione, quando accade invece poco a poco, riconoscerebbe principalmente due cause, o presenza di liquido nel sacco pericardico o una tumefazione (*tuberculum*) in prossimità del cuore, non trovati però all'autopsia. Pertanto, ritiene che la causa scatenante sia dovuta, "*ab excessu mentis*" (Proc. III, 437). Anche il Vittori giunge alle stesse conclusioni; in particolare l'assenza di liquido nel pericardio sarebbe stata provocata dall'eccesso di calore del cuore per le intense meditazioni (Proc. II, 259).

Interessanti notizie sulle malattie, i medici ed i rimedi di quel tempo risultano anche dagli interventi del padre sui malati che ricorrevano a lui per chiedergli di pregare per la loro guarigione. Tra le malattie più citate si trova il 'male di puntura' cioè il dolore toracico puntorio prodotto da una pleurite, spesso secondaria a polmonite. Numerosi sono poi i casi di *"febbre con petecchie"*, descritti anche come *"febre continua pestilenziale con petecchie"*, il tifo petecchiale, ben descritto nelle sue manifestazioni cutanee e neuropsichiche. Altre malattie citate sono: le febbri malariche, la calcolosi renale, la tubercolosi polmonare, la sifilide. I parti difficili interessavano molto padre Filippo il quale accorreva dalle partorienti in pericolo *«facendo caldissime orazioni perché non seguissero aborti o morte delli infanti, senza battesimo»* (Proc. IV, 73). Frequenti anche l'epilessia e i disturbi psicopatologici, spesso interpretati come possessioni diaboliche, manifestati da malati definiti genericamente 'spiritati', im-

putabili, secondo una curiosa classificazione che padre Filippo cita, a: *«infermità naturale di malinconia, male di matrice, scemezza di cervello o malizia»* (Proc. III, 392).

Le vampate di calore vengono riferite al fenomeno di "antiperistasi", cui il santo stesso crede (Proc. I, 253), concetto che vuole intendere l'azione di due qualità contrarie, definito dal Soderini *«contrapposizione si fa che il freddo ancora abbrucia, tuttoché sia questo proprio del fuoco»*.

S. Filippo e i medici

S. Filippo è stato un malato impegnativo per i medici che lo curarono, chiamati subito dopo la sua morte e per più volte, a testimoniare sulle sue patologie, anche per dare dei giudizi sulla natura ed origine dei suoi mali, nella presunzione che potessero riconoscere una causa soprannaturale. Da rilevare come nel reperto autoptico traspaia tutta l'ammirazione per il santo. Lo Zerla dichiarerà nella sua relazione: *«Et il pericardio, cassola del core, fu trovato senz'acqua (cosa meravigliosa, che sole sempre ritener dell'acqua) como anco li ventricoli del core furono trovati asciutti senza sangue (che è cosa meravigliosa) et il cuore era bello et, per vederlo dentro furono fatti tre tagli per veder li ventricoli del core»* (Proc. II, 221). Potrebbe nascere il sospetto che i medici potessero essere condizionati nei loro giudizi, ma va subito notato che l'istruttoria per il processo di canonizzazione risulta condotta con grande rigore e i testimoni più volte riascoltati. Nelle conclusioni dei medici del tempo hanno avuto un ruolo decisivo i limiti delle conoscenze di allora. In effetti, poco più di un secolo dopo, i progressi della medicina permetteranno al cardinal Lambertini, di affermare, al termine del paragrafo *"De aneurismatibus"* del citato suo trattato, in cui riporta l'opinione del Lancisi e di altri medici: *«ex quibus proinde aliquis facile deducere posset, omnia iuxta naturalem rerum cursum in S. Philippo Nerio contigisse»*. Ma è lo stesso padre Filippo il quale, quando si giudicavano miracolose le sue inattese guarigioni, ribatteva seccamente: *"questa è una infermità"* (Proc. II, 23).

Padre Filippo pregava per i medici *"ut valeant intelligere infirmitatem meam"* e, scrisse il Gallonio, *«non si lamentava mai di nulla... obediva ai medici»*, sebbene qualche volta *"disobediva per confessare"*. Ma tale rispetto non escludeva qualche battuta ironica come quella sopra ricordata in occasione dello svenimento o come quando dice, nel caso in cui le manovre dei medici non producevano guarigione, di avere rimedi più efficaci e mandava elemosine a vari conventi di monache (Proc. III, 229). Al Vittori che si meravigliava dei suoi improvvisi recuperi, dopo affezioni gravi, dice *«voi siete balordi, pensate avermi guarito voi altri e vi pensate sapere ogni cosa»* (Proc. II, 327). Altre volte *«burlando con li medici, quando era guarito, diceva: non siete stato voi, che mi ha guarito, ma questo reliquiario»* (Proc. I, 56).

Singolare fu il rapporto diretto tra padre Filippo e i suoi medici, alcuni dei quali furono da lui 'curati' non solo spiritualmente, ma anche nei mali fisici. È il caso del Vittori, anche medico della Congregazione il quale, tanto sicuro e dogmatico nelle sue dissertazioni mediche, ricorreva al padre quando aveva *"afflizione d'animo"* (Proc. I, 113). Richiesto di preghiere e consigli dal Cordella, archiatra di Clemente VIII, affetto da gangrena del membro sessuale e restio a sottoporsi ad intervento chirurgico, padre Filippo, dopo aver pregato, gli manda a dire *«che si dovesse tagliare che camperebbe»* (Proc. II, 275). Il Mercati, anche lui medico della Congregazione ed archiatra di Pio V, fondatore della paleontologia, fu ammonito più volte da padre Filippo ad abbandonare la faticosa stesura della sua opera *"Metallotheca"* sui minerali e i fossili, pubblicata postuma dal Lancisi, cioè *«che non studiasse che se lui studiava si morrebbe et di lì a un mese e mezzo morse»* (Proc. I, 145).

La storia clinica di padre Filippo indica che egli fu una persona fisicamente molto suscettibile ad ammalarsi. Alcune patologie, del resto allora molto frequenti, come quelle broncopolmonari o i molti episodi febbrili, non meglio precisati dalle fonti, possono essere state facilitate dall'ambiente freddo ed umido della zone da lui abitate, a ridosso del Tevere, ma anche da una alimentazione fin troppo frugale fin dalla giovane età. Tuttavia egli ha saputo convivere con grande forza d'animo e fede le tante gravi crisi dei vari mali di cui era portatore, come mostra l'atteggiamento verso i malati che a lui ricorsero per assistenza spirituale e nella speranza di una guarigione ai quali sapeva dare anche consigli di medicina pratica. Per lui lo stesso avvicinarsi ad un malato comportava la sofferenza dei tremori e delle palpitazioni. Forse per questo in atto di autentica "compassione" accostava al suo petto la testa del malato per far sentire palpitare il suo cuore.

Bibliografia

A. Gallonio, *Vita del beato padre Filippo Neri,* Roma 1601; con introduzione e note di M. T. Bonadonna Russo. Roma 1995.

Il primo processo per S. Filippo Neri... edito ed annotato da G. Incisa della Rocchetta e N. Vian; voll. I-IV. Città del Vaticano 1957-1963 (nel testo Proc.).

Giuseppe Baffico, scrittore dimenticato

Anne-Christine Faitrop-Porta

La riscoperta del romanziere, critico, direttore di quotidiani, Giuseppe Baffico, nato nel 1852 e scomparso nel 1927, appartiene al campo dell'indagine, per non dire del paziente pedinamento. Infatti, nel quotidiano "Folchetto", pubblicato a Roma, tra il 1891 e il 1894, con la direzione di Emilio Faelli e di Luigi Bertelli, lo scrittore pubblica interessanti critiche e recensioni, ma con lo pseudonimo "Ottorino", e mentre gli altri giornalisti tolgono la maschera, in varie occasioni, egli rimane avvolto dal mistero. Solo un accenno in un articolo politico, a una sua conferenza tenuta a Sarzana, in occasione dell'anniversario della scomparsa di Garibaldi ha consentito la ricerca approfondita nei giornali locali, che danno notizia di una conferenza di Giuseppe Baffico[1]. Si scopre allora che una novella firmata con il solito pseudonimo "Ottorino" e pubblicata nel "Folchetto", è inserita in una raccolta di Baffico, intitolata *La rivelazione*[2]. Appurata

[1] Cfr. Ottorino, *Valentino Armirotti*, in "Folchetto", Roma, a. II, n. 200, (18-VII-1892), p. 1. Per ogni precisazione, cfr. Giuseppe Baffico, *Novelle*, Genova, De Ferraris, in corso di stampa. Sul "Folchetto", cfr. A. C. Faitrop-Porta, *Le "Folchetto" et la vie culturelle à Rome, à la fin du XIX siècle*, in *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, Roma, T. 107, fasc. 1, 1995, pp. 145-176.

[2] Cfr. Ottorino, *Natale solitario*, in "Folchetto", a. II, n. 359, (25-XII-1892), p. 4; G. Baffico, *La rivelazione*, Torino-Roma, Roux e Viarengo, 1904, pp. 163-179.

l'identità del critico, si svolge senza più intoppi la ricerca sulla carriera di giornalista e di scrittore.

Senza intoppi, ma non senza difficoltà, perché Baffico non è menzionato dal *Dizionario biografico degli italiani*, e figura solo come direttore del "Corriere mercantile" di Genova, nell'*Enciclopedia italiana* del 1933[3]. Varie bibliografie sulla stampa romana e vari dizionari biografici sulla stampa ligure accennano più al ruolo di giornalista che alla vocazione di scrittore. Proprio quella sua posizione tra Genova e Roma rende ardua la riscoperta di questa personalità che risulta quasi sdoppiata in stile pirandelliano, e Luigi Pirandello pubblica una recensione favorevole di un suo romanzo, nel 1897, a sua volta con il consueto pseudonimo[4]. Baffico nasce in Liguria e sul finire dell'Ottocento, lascia Genova per venire a partecipare all'intensa vita culturale di Roma. L'esordio genovese è nel quotidiano "Caffaro" diretto da Barrili, poi da Vassallo, che entrambi conoscono anni romani; e nella capitale, Baffico moltiplica le collaborazioni a quotidiani e a periodici, come "Folchetto", "La Capitale", "Il Diritto", "Rassegna settimanale universale", "Il Tirso", "Rolando", "Il Giornale", "Nuova Antologia", "La Rivista politica e parlamentare", "La Tribuna" e "La Patria" di cui è proprietario, tra il 1904 e il 1906. Dopo venticinque anni, Baffico è direttore, a Genova, del "Caffaro" che lo ha avuto quale corrispondente da Roma, poi del quotidiano "Corriere mercantile". Nella capitale, da segretario dell'Associazione della Stampa, è travolto dalla bufera: nel pieno dell'*affaire Dreyfus*, a Zola che ha pubblicato il suo *J'accuse*, Baffico manda un telegramma di sostegno, che firma «Per la presidenza dell'Associazione della Stampa»; ma dai colleghi ostili al capofila dei naturalisti è costretto a rassegnare le dimissioni[5].

G. Baffico, in "Il Caffaro", Genova, a. LII, n. 291, 7-XI -1927, p. 4

Parallelamente alla carriera di giornalista e di critico, Baffico a Roma diventa scrittore e pubblica tre romanzi, otto drammi e commedie, due raccolte di novelle e traduce il romanzo fiorentino di Anatole France, *Le lys rouge*. Le opere teatrali sono rappresentate a Milano, a Torino, a Genova, a Napoli e a Roma, al Costanzi, all'Argentina, al Valle e al Quirino. Nel 1897, gli amici organizzano a Roma un banchetto per festeggiare il successo milanese del dramma *Il prodigio*, con una colazione nel giardi-

[3] Cfr. *Enciclopedia italiana*, Roma, Treccani, 1933, XVII, p. 190.

[4] Cfr. Giulian DORPELLI [L. PIRANDELLO], *Nelle tenebre*, in "Rassegna settimanale universale", Roma, a. II, n. 9, (28-II-1897), pp. 130-131.

[5] Cfr. G. BAFFICO, *Pel telegramma a Zola*, in "Il Don Chisciotte di Roma", Roma, a. VI, n. 17, (18-I-1898), p. 2.

no del lago a Villa Borghese, l'incoronazione con allori e la partecipazione degli *sminfaroli*, comici musicisti che ritualmente fanno da accompagnatori alle feste romane, come quelle in onore di Pascarella e di Zola[6].

Nella veste di critico, Baffico si dimostra un acuto e penetrante conoscitore di Tolstoj, Shelley, Hauptmann e Ibsen, ma principalmente della cultura francese, poiché considera la Francia come la sua "vera patria intellettuale"[7]. È degna di nota nel contesto romano, che vede i critici restii al naturalismo come al simbolismo, la sua ammirazione per Zola e per Maupassant[8]. Anche di uno scrittore allora poco conosciuto in Italia, Fromentin, Baffico rivela il valore e l'originalità, definendo *Dominique* "uno dei romanzi più belli" della letteratura francese[9]. Nelle rubriche di critica teatrale, ammira Alexandre Dumas figlio, valuta le *pièces* di Mirbeau, apprezzato sulle scene italiane, ma anche delle nuove leve, come Maurice Donnay, François de Curel e Paul Hervieu. L'ammirazione per la cultura francese non gli impedisce di chiedere a gran voce per il teatro italiano maggiore attenzione da parte del pubblico e protezione da parte dello Stato.

Nel quotidiano romano "La Patria", di cui è direttore, Baffico promuove sul teatro storico un'inchiesta alla quale rispondono vari autori, come Pirandello[10]. Nel campo della letteratura italiana, il critico loda fervidamente Carducci, considera Verga come il "principe dei nostri romanzieri", apprezza Fogazzaro, Pascoli e D'Annunzio romanziere e drammaturgo[11]. Riscopre due scrittori, caduti nell'oblio al punto che non ne trova le opere nelle librerie romane, Ippolito Nievo e Iginio Ugo Tarchetti[12]. Difende e illustra la letteratura femminile, all'epoca in cui Paolo Mantegazza in *Fisiologia della donna*, non riconosce alle donne che il ruolo di madri[13].

In questo campo come riguardo ai mali della nuova capitale, ad esempio la miseria dei piccoli, alla quale dedica non pochi pezzi di cui commuove la stessa austerità del tono, Baffico parteggia per una cultura più illuminata e giusta. Criticato da Emilio Faelli per l'*affaire* del telegramma di appoggio a Zola, egli risponde con spiccata dignità:

«La questione che ora tanto appassiona la Francia non è politica, ma essenzialmente umana. [...] *Certi sentimenti basati su leggi eterne non possono subire restrizioni, sono patrimonio comune degli uomini tutti.* [...] *Telegrafando a Emilio Zola, che chiede luce, luce, luce, ho creduto d'interpretare il sentimento unanime della Stampa, che dovrebbe avere a fine supremo e nobilissimo quello di fare la luce su tutto»*[14].

Proprio a Zola capita che nel "Folchetto", Baffico rinfacci il mancato impegno sociale, e "La Patria", il quotidiano romano che lo ha direttore, per un biennio, è liberale di sinistra[15]. Solo più tar-

[6] Cfr. *Il banchetto a un giovane autore drammatico*, in "La Tribuna", Roma, a. XV, n. 159, (11-VI-1897), p. 3.

[7] OTTORINO, *I fratelli!*, in "Folchetto", a. III, n. 229, (20-VIII-1893), p. 1.

[8] Cfr. A. C. FAITROP-PORTA, *La letteratura francese nella stampa romana (1880-1900)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, pp. 47-56.

[9] G. BAFFICO, *Un monumento a Fromentin*, in "La Patria", Roma, a. VI, n. 276, (5-X-1905), p. 2.

[10] Cfr. ID., *La nostra inchiesta sul dramma storico*, *ibid.*, n. 29, (29-I-1905), p. 2.

[11] OTTORINO, *Il bilancio letterario*, in "Folchetto", a. II, n. 1, (1-I-1892), p. 3.

[12] Cfr. ID., *Per un dimenticato*, *ibid.*, a. III, n. 184, (5-VII-1893), pp. 1-2; *I. U. Tarchetti*, *ibid.*, n. 228, (19-VIII-1893), p. 2.

[13] Cfr. P. MANTEGAZZA, *Le lettere*, *ibid.*, n. 89, (30-III-1893), pp. 1-2.

[14] G. BAFFICO, *Pel telegramma a Zola*, in "Il Don Chisciotte di Roma", a. VI, n. 17, (18-I-1898), p. 2.

[15] Cfr. OTTORINO, *Il prossimo romanzo di Zola*, in "Folchetto", a. II, n. 238, (26-VIII-1892), pp. 2-3; *Zola idealista*, *ibid.*, a. III, n. 142, (24-V-1893), pp. 1-2.

di, tornato a Genova, si schiera prima con D'Annunzio, poi con il fascismo, diventando da convinto patriota, fervido nazionalista.

Un diverso dualismo anima la narrativa e il teatro di Baffico, in bilico tra il verismo e l'idealismo, come altri contemporanei, fra i quali Fogazzaro e Matilde Serao. Nelle due raccolte di novelle, lo scrittore alterna il tono psicologico e il tono realistico e, sulle scene, tratta problemi cari a Dumas figlio, come l'adulterio e i dubbi sulla paternità, tuttavia in vari drammi come *Disertori*, predomina la psicologia. Parallelamente, sul piano stilistico, il discorso si svolge su entrambi i toni: lo stile indiretto libero e la metonimia che sottolinea la coralità della scena, derivata da Zola, come nel naufragio a Portovenere: «La spiaggia esultava; la spiaggia applaudiva!»; e la costruzione enclitica che suona come un'eco dannunziana, e ricorre nei romanzi e nelle novelle: "avventavansi", "ingannavasi", "sentivansi"[16]. A queste opposte tendenze si aggiunge il frequente sdoppiamento dei protagonisti, motore nelle commedie, del comico, nei drammi, della tragicità, e rivelatore nelle novelle e nei romanzi, delle verità nascoste. Tale sdoppiamento riveste per i lettori, toni pirandelliani, e capita che come Pirandello, Baffico passi dalla novella al dramma – e dello scrittore suo collega nella stampa romana, dà il nome a un protagonista del dramma *Sulla soglia*[17]. Inoltre incombe l'influsso di Wagner sulla musicalità della prosa di Baffico e sull'uso ricorrente di *leitmotiv*.

Tali influssi diversi o contrastanti si fondono in un'ispirazione originale che ha per poli opposti la Genova delle origini e la

[16] G. Baffico, *Nelle tenebre*, Roma-Torino, Roux, 1905, pp. 172, 176, 177, 178; *La vittoriosa*, Genova, Biblioteca del Caffaro, [1909], pp. 251, 304; *Il vinto*, Roma, Voghera, 1912, pp. 113, 241.

[17] Cfr. Id., *Nella vita*, in *Fascino arcano*, Roma, Voghera, [1903], pp. 197-287; *Il germe*, in *Le Commedie*, Roma, La Patria Editrice, 1905, pp. 258-289; *Sulla soglia*, *ibid.*, p. 292: "Pirandelli" si chiama il pittore onesto.

Roma della maturità. Novelle, romanzi, commedie e drammi hanno per scenari il porto operoso e la capitale cosmopolita, le spiagge della Liguria e i laghi della Campagna romana. Alla Roma antica si ispira la novella *Fascino arcano*, che dà il titolo alla raccolta, allorché una giovane tedesca s'immedesima con una ragazza scesa con i Barbari, fino al lago di Albano; nel romanzo *La vittoriosa*, le Terme Diocleziane rivestono "un aspetto chimerico" e i ruderi al Palatino sono popolati dalle cornacchie:

«Le rovine dei palazzi imperiali là di faccia apparivano circonfuse di un purpureo riflesso d'incendio. Dal gruppo dei cipressi della villa Mylius si levava a quando a quando il lacerante strido delle cornacchie.

– Sembrano le grida di una strage! – disse la Helwing.

– Quegli uccellacci neri, funerei, hanno infatti l'anima tragica: vivono nelle rovine e delle rovine».

e anche nella chiusa del secondo romanzo del dittico, *Il vinto*, stridono le cornacchie sopra i vasi e le statue di una villa, sul limite dell'Agro:

«La campagna si stende dinanzi a lei, ondulata, solcata da pieghe ricolme di ombre, svariata di luci d'oro, di luci rosee, velata di vapori diafani, immensa come un mare impietrato, maestosa e solenne. Sui vapori diafani si leva a tratti la gigantesca cavalcata degli acquedotti infranti»[18].

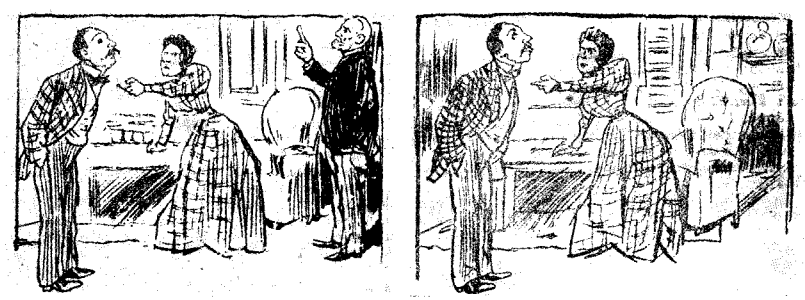
La Roma cristiana appare nel romanzo *La vittoriosa*, per "la suggestione un po' opprimente che esercitano sullo spirito i simboli cristiani" e le catacombe, e per il "voluttuoso e sanguinario rinascimento" che si manifesta nell'appartamento borgiano al Vaticano; e si sente qui l'anticlericalismo delle cronache di Baffico nel "Folchetto"[19].

[18] Id., *La vittoriosa*, *op. cit.*, pp. 103, 147, cfr. anche p. 345; *Il vinto*, *op. cit.*, pp. 315-316.

[19] Id., *La vittoriosa*, *op. cit.*, pp. 141-142.

È la Roma barocca a fornire lo scenario alla narrativa e al teatro dello scrittore, ed è legata all'azione, come nell'itinerario del protagonista del racconto *Nella vita*, che va a trovare l'amico a piazza Navona, partendo dal Babuino, per piazza Colonna e il Pantheon, poi torna verso piazza della Tartaruga, per piazza della Minerva e via di Ara Coeli; e l'ufficio di avvocato del figlio è in piazza di Pietra, da dove si reca per discutere la prima causa al Tribunale dei Filippini[20]. Nel racconto *Pietà,* l'artista abita in Trastevere, poi a Villa Ludovisi, nel dramma *Sulla soglia*, un artista sogna questa Villa, ma abita a via Margutta, e nella novella *Follia*, l'artista dannunziano edifica la dimora nei pressi di Villa Giulia[21]. Baffico, da buon conoscitore degli ambienti artistici romani, cita nel romanzo *La vittoriosa*, i pittori Vitalini, Innocenti, Giulianotti, Raggio, Mancini e il "bizzarro" Luigi Galli[22].

Nella nuova capitale d'Italia, i piccoli borghesi del dramma *Il*



G. Baffico, in "Il Don Chisciotte di Roma", Roma, a. VI, n. 17, 18-I-1898, p. 2

[20] Cfr. Id., *Nella vita*, in *Fascino arcano*, *op. cit.*, pp. 205, 211, 230, 234, 236, 255, 265, 271, 274, 280.

[21] Cfr. Id., *Pietà*, in *La rivelazione*, *op. cit.*, pp. 114, 120, 124-125, 153, 158; *Sulla soglia*, in *Le Commedie*, *op. cit.*, pp. 299, 314, 370; *Follia*, in *La rivelazione*, *op. cit.*, p. 186.

[22] Id., *La vittoriosa*, *op. cit.*, p. 224.

prodigio ambiscono ad un villino al Macao, il quartiere nuovo, e un deputato ha una *garçonnière* al Mezzo Miglio, fuori Porta Pia[23]. Nel romanzo *La vittoriosa,* i protagonisti scelgono un elegante albergo dal quale vedono la piazza dell'Esedra, e il rivale infelice la contempla:

«La piazza pareva un foro deserto. La fontana era quasi senz'acqua: il getto centrale era stato abbassato e gorgogliava e borbottava nel silenzio come protestando contro chi aveva frenato il suo magnifico impeto».

e la sulfurea protagonista non manca di menzionare la *Santa Teresa* del Bernini nella vicina chiesa di Santa Maria della Vittoria[24]. La coppia si dà appuntamento a Trinità dei Monti:

«Dei grandi cesti colmi di magnifiche rose pompeggiavano sui gradini di travertino; dei canestri colmi di viole spandevano nel tepore dell'aria la loro fragranza. Una ciociara aveva disposto intorno alla fontana della Barcaccia i suoi fiori perché l'umido spolverio li rinfrescasse e li rianimasse. E i garofani, le rose, le viole rispecchiavano nel tremolio dell'acqua i loro colori. Su di un ripiano della scalinata un gruppo di ciociaretti ballavano il saltarello al suono delle tamburelle»[25].

Nella novella *La rivelazione*, i due amici percorrono eleganti vie, intonate al loro costume, il Corso, via Condotti, piazza di Spagna, e prima di giungere al Pincio, nell'ora della passeggiata delle dame romane, passano davanti a Villa Medici e alle acque della fontana che tremano come il ricordo della donna che fu moglie di uno e amante dell'altro:

«Dai viscidi orli arrovesciati della fontana stillavano lagrime, pareva che il getto centrale anelasse a vibrarsi in alto, con-

[23] Cfr. Id., *Il prodigio*, in *Le Commedie*, *op. cit.*, pp. 39, 77. Un protagonista di *Il vinto* sceglie un villino a via Nomentana, cfr. p. 235.

[24] Id., *La vittoriosa*, *op. cit.*, pp. 102, 135.

[25] *Ibid.*, p. 194, cfr. anche p. 200.

tro il folto delle querce; ma che una forza interiore ne frenasse l'impeto: nell'ampia coppa, tutta verde di muschio, l'acqua tremava in fitti giri concentrici; ed in ogni sua crespa si accendeva un riflesso, un colore. De Mari ricordava. Una sera di estate egli ed Anna eransi avvicinati soli al sordo rammarichio della fontana; e nell'acqua penetrata di tenebre Anna aveva immerso le mani, offrendole tosto, a guisa di refrigerio, ai baci di lui»[26].

Ricorrono nelle novelle, nei romanzi, nelle commedie e nei drammi, i nomi dei teatri Costanzi e Nazionale, del Grand Hôtel, del ristorante Castello di Costantino, dei Caffè Aragno e Ronzi e Singer, del Circolo della Caccia, del sarto Pontecorvo, della libreria Bocca, degli orefici Marchesini e Beretta[27]. La nuova capitale è una città cosmopolita dove concorrono nobili e artisti, impostori, spiantati e cortigiane, che si ritrovano nei salotti, nelle serate di gala e nelle fiere di beneficenza[28].

Tuttavia Roma appare ancora rustica, quando all'alba si sente il grido del venditore di acquacetosa e passano i carri tirati dai bufali; e sui gradini delle chiese dormono i poveri, e quei bambini che con lo sguardo fisso degli affamati osservano i clienti nei ristoranti[29]. Le passeggiate romantiche, le scampagnate e le "ottobrate" portano i protagonisti verso la Campagna, così la coppia fatale in *La vittoriosa*:

«Come giungemmo nel silenzio fluviale di Ponte Molle il giorno cominciava a declinare. Fra i neri cipressi del fosco

[26] ID., *La rivelazione*, *op. cit.*, p. 12.

[27] Cfr. ID., *Nella vita*, in *Fascino arcano*, *op. cit.*, p. 207; *Il prodigio*, in *Le Commedie*, *op. cit.*, pp. 3, 4, 21; *Sulla soglia*, *ibid.*, pp. 317, 393; *La vittoriosa*, *op. cit.*, pp. 89-90, 133, 144, 170-171.

[28] Cfr. ID., *Le due mogli*, in *La rivelazione*, *op. cit.*, pp. 237, 238-239; *Disertori*, in *Le Commedie*, *op. cit.*, pp. 160, 183; *Sulla soglia*, *ibid.*, pp. 301, 347-348; *La vittoriosa*, *op. cit.*, p. 92.

[29] Cfr. ID., *Nella vita*, in *Fascino arcano*, *op. cit.*, pp. 204, 230-231; *La vittoriosa*, *op. cit.*, p. 184; *Natale solitario*, in *La rivelazione*, *op. cit.*, p. 171.

Monte Mario passavano luci sanguigne. Il Tevere, tutto corrusco di riflessi vespertini, correva via lento, denso, silenzioso. [...] *Da oltre una siepe tutta coperta di polvere veniva un suono intermittente e stracco di campanacci: sul fiume giallo scivolava una vecchia barca nera, triste: pareva che portasse un naufrago morto.* [...] *L'onda fluiva via verso i suicidi che l'aspettavano protesi dal parapetto dei ponti; andava verso i misteriosi delitti della notte imminente»*[30].

Nella Campagna, Albano, Nemi e Castel Gandolfo attirano i protagonisti del racconto *Fascino arcano* e del romanzo *La vittoriosa* per i loro laghi: quello di Albano assurge a protagonista e travolge la giovane tedesca:

«Il silenzio esalava dalle viscere del lago ed avvolgeva tutte le cose. [...] Tutte le immagini che lo circondavano, il lago le voleva: e tutte, cedendo al suo fascino, si rispecchiavano, si confondevano in esso. [...] *Il lago come un'ampia pupilla innamorata la guardava.* [...] *Pareva che il lago salisse a lei incontro, dilatandosi in una appassionata espansione. Era un amore grave e feroce di vittimario che aspetta e guata»*[31].

Il lago di Nemi, nel racconto *Follia*, non dà che una breve tregua all'intimo tormento dell'artista che, vedendo appassire la bellezza della moglie, decide di immolarla; e sotto gli occhi della coppia fatale di *La vittoriosa*, il lago di Castel Gandolfo da splendente diventa livido e si chiude in un "silenzio mortale" sul "grande segreto" che non vuole tradire[32].

[30] ID., *La vittoriosa*, *op. cit.*, pp. 203-204, 280-281; cfr. anche *Pietà*, in *La rivelazione*, *op. cit.*, pp. 135-136; *Il prodigio*, in *Le Commedie*, *op. cit.*, p. 34; *Follia*, in *La rivelazione*, *op. cit.*, p. 210; *Fascino arcano*, *op. cit.*, p. 53.

[31] ID., *Fascino arcano*, *op. cit.*, pp. 78, 80, 82.

[32] ID., *Follia*, in *La rivelazione*, *op. cit.*, pp. 216-218; *La vittoriosa*, *op. cit.*, pp. 323, 324, 326.

Di verità silenziose sono portatrici, nelle novelle e nei romanzi, le case e le ville, secondo quanto afferma il protagonista di *Il vinto* riguardo a Maeterlinck: «Egli è l'interprete dei nostri silenzi; è il poeta di quelle realtà ideali che stanno celate, quasi in agguato, nel mistero della vita... dietro alle porte chiuse...»[33]. Nella novella *La rivelazione*, la Villa Anna che porta il nome della donna scomparsa, reca i segni della morte: "Fra le sinuosità delle stecche erano ombre profonde, dal mistero delle quali pareva che qualche sguardo vigilasse"; entrati il marito e l'amante: «Le tende continuavano a palpitare come cose vive. [...] pareva che i cortinaggi si muovessero», e il fremito ricorda le trascorse voluttà[34]. Nel romanzo *La vittoriosa*, la villa a Frascati splende di una luce fosca che annuncia il dramma, le fontane sono prive di acqua, il laghetto è verde, gli specchi paiono stagni e l'amante afferma di credere all'"anima delle cose"[35]. In un racconto intitolato *Un Natale*, pubblicato in un quotidiano romano e mai incluso in una raccolta, è il palazzo degli avi nella Campagna romana a richiamare un principe cosmopolita, e, ricordandogli l'infanzia, a rammentargli i doveri riguardo ai contadini immiseriti e ai loro figlioletti smunti[36].

La fosca aura che avvolge le ville nella Campagna romana e il Palatino, "cumulo di livida cenere", si dilegua nello splendore della luce propria della città eterna, così a Trinità dei Monti:

«Era una di quelle magnifiche giornate romane in cui l'Urbe incantatrice par che attenda il rinnovarsi di qualche antico trionfo; le donne rivestite di luce paiono più belle, più alte; il profumo della villa diventa più penetrante, l'aria sembra più pura e più vivida: sentite che per le vie piene di sole passeggiano l'amore e la bellezza; e vi assale l'acuto e quasi spasmodico desiderio di una vita intensamente e meravigliosamente vissuta»[37].

La luce a Roma è specchio dell'animo dei protagonisti, come in *La vittoriosa*:

«E in quell'alba romana mi parve di vedere improvvisamente e lucidamente dentro di me come non mai; e ne rimasi smarrito e sbigottito».

e nella novella *Pietà*, l'anima di Maria si riflette nella "luminosa purezza quasi lattea" su Villa Borghese; nel racconto *Follia*, la bellezza della donna scomparsa rifulge nel "luminoso spolverio d'oro" su via Flaminia; in un momento cruciale di *La vittoriosa*, il protagonista decide di agire, domando i propri impulsi, e giunge sulla piazza del Quirinale:

«Il piazzale era quasi deserto, tutto pieno di sole. Laggiù, di faccia, la cupola di San Pietro si profilava cinerina, perlacea, su di un cielo incandescente, di una luminosità bianca, abbacinante. I Dioscuri della fontana e i loro cavalli pareva che dalle fibre di marmo immortale sprigionassero luce»[38].

Ma alla fine del romanzo, il protagonista colpito dalla propria impotenza a cambiare la sorte, contempla una luce minacciosa:

«Il cielo si era tinto di un freddo e livido colore di ardesia. Sotto un tendone di nuvole nere e sfrangiate, Roma illuminata pareva una costellazione perduta nella buia vastità dell'orizzonte».

e occorre aspettare la chiusa del secondo romanzo del dittico perché il protagonista viva nella memoria della fidanzata che aveva abbandonata, la quale diventata moglie del suo amico e madre, è penetrata di felicità in "un divino pomeriggio romano"[39].

[33] ID., *Il vinto*, *op. cit.*, p. 185.

[34] ID., *La rivelazione*, *op. cit.*, pp. 20, 21, 33, 40.

[35] ID., *La vittoriosa*, *op. cit.*, pp. 264-265.

[36] ID., *Un Natale*, in "Folchetto", a. I, n. 3, 25-XII-1891, pp. 2-3.

[37] ID., *La vittoriosa*, *op. cit.*, pp. 150, 194.

[38] *Ibid.*, pp. 125, 185; ID., *Pietà*, in *La rivelazione*, *op. cit.*, pp. 111, 127; *Follia*, *ibid.*, p. 192.

[39] ID., *La vittoriosa*, *op. cit.*, p. 345; *Il vinto*, *op. cit.*, p. 314.

G. BAFFICO, *Fascino arcano*, Roma, Voghera, [1903]

La luce di Roma è eroica e sulla Campagna, sui laghi, suscita il ricordo della storia gloriosa:

«La città delle glorie appariva in fondo all'orizzonte sotto una cortina di nuvole fiammeggianti; e dalle nuvole pioveva come un immenso ventaglio di raggi, sul quale si staccava in forte e scuro rilievo la cupola di San Pietro. [...] *Laggiù in fondo in fondo, nella diafana lontananza, s'indovinava il mare che palpitò al grido fatidico dei compagni di Enea».*

e il lago di Castel Gandolfo scintilla:

«La profonda anima del lago era infatti tutta raggiante: la superficie dell'acqua era tutto un fitto e vivissimo formicolio di bagliori bianchi, diamantini: era tutta increspata di brividi luminosi».

pur celando nelle sue profondità il secolare segreto; mentre le nuvole marciano al passo dei legionari:

«A mano destra la pianura della Campagna romana si stendeva lontano: pareva che non avesse confini ed accennasse ancora alla conquista del mondo. Sul piano camminava l'ombra di una nuvola: procedeva lenta e solenne come un'antica legione: forse seguiva la via Appia; forse seguiva l'orma di eserciti avviantisi un giorno ai trionfi capitolini».

e città e campagna ardono di storia e di passione, sublimandosi il sangue in luce:

«Vaporava nel cielo il sangue onde la campagna di Roma fu largamente imbevuta; e tutto l'orizzonte se ne imporporava. Il sangue salendo nel cielo purificavasi, diventava luminoso, irraggiavasi in alto congiungendosi al sole»[40].

Già, nel primo scritto, un omaggio a Mameli, nel 1891, Baffico ammira i "divini tramonti di Roma" e scrive:

«Quando il cielo si imporpora dietro il Gianicolo mi pare che

[40] ID., *La vittoriosa*, *op. cit.*, pp. 280, 281, 323; *Fascino arcano*, *op. cit.*, pp. 24-25, 53.

sia il vostro sangue che vapori in alto, o santi martiri della Patria...»[41].

Giuseppe Baffico è infatti un fervido ammiratore della nuova capitale che difende contro i detrattori, e partecipa attivamente alla vita culturale romana. Come i contemporanei, a cavallo fra due secoli, lo scrittore è in bilico tra patriottismo e nazionalismo, tra giornalismo e narrativa o teatro, tra verismo e idealismo, e diviso tra la città delle origini, Genova, e la nuova capitale, dove attua la vocazione allo scrivere. Attraverso gli influssi contrastanti di Zola o di Verga, di D'Annunzio, di Pirandello e di Wagner, si foggia uno stile originale fondato sulle costruzioni enclitiche e sulla musicalità, moltiplicando i capoversi come baleni. Ascolta il palpito delle ville e delle case, riflette lo splendore della luce sulla Campagna e sulla città, si fa paziente rabdomante dei misteri che affiorano dai laghi dell'Agro, dai ruderi dell'Urbe e dagli animi di quanti la popolano. Come ai protagonisti della sua narrativa e del suo teatro, la nuova capitale fa scoprire la personalità profonda e il destino, a Giuseppe Baffico, come a D'Annunzio e a Pirandello, e a un nutrito numero di giovani venuti da ogni regione, fra cui Serao, Cesareo, Bertelli, e i liguri Barrili, Vassallo, Breschi, Orsi e Oddone, Roma rivela la vocazione, e diventa capitale anche culturale della nuova Italia.

[41] ID., *Goffredo Mameli*, Roma, Tipografia Romana, 1891, pp. 15, 16; questo opuscolo si trova solo alla Biblioteca Universitaria di Genova, collocazione Misc. Laura. B. 34-30.

Un illustre storico scrittore della Biblioteca Apostolica Vaticana: il vescovo Flaminio Filonardi

GIULIANO FLORIDI

Flaminio nacque nel palazzo dei Filonardi in Bauco il 13 dicembre 1541. Paolo Emilio, suo padre, vissuto tra il 1515 ed il 1580, era figlio di Domenico che era fratello del padre del cardinale Ennio. Flaminio quindi era cugino del porporato.

Le non molte notizie sulla vita di Flaminio si riducono ad alcuni accenni fatti da Ferdinando Ughelli nella "Italia Sacra"[1], da Pasquale Cayro[2], da Giovanni Liberati[3], dall'Arcangeli[4], dal Pocino[5] e da Luigi Liberati, nella sua tesi di laurea sul cardinale Ennio Filonardi[6].

[1] F. UGHELLI, *Italia sacra*, Venetiis, 1717.

[2] P. CAYRO, *Storia Sacra e Profana d'Aquino e sua diocesi*, Napoli 1811, Vol. II, pag. 259 e segg.

[3] G. LIBERATI, *San Pietro Ispano e il comune di Bauco*, Siena 1888, passim.

[4] M. ARCANGELI, *Memorie storiche di Bauco*, Frosinone, 1891, passim.

[5] W. POCINO, *I ciociari (dizionario bio-bibliografico)* Roma 1961, p. 204.

[6] L. LIBERATI, tesi di laurea, corso 1968, *Il Cardinale Ennio Filonardi e la sua Nunziatura in Svizzera*, in archivio casa Liberati, Boville Ernica; IDEM, *Il Cardinale Ennio Filonardi nel 450° anniversario della morte*, in «Teretum» anno XI, Frosinone 2000; Sul personaggio cfr. voce nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 47, Roma 1997 a cura di R. BECKER e G. FLORIDI, *Un cardinale ciociaro al servizio di cinque Papi* in «Strenna dei Romanisti», Roma 2001, p. 249 e segg.

La data di nascita di Flaminio, che concordemente viene indicata dagli autori citati senza riferimento di fonti, è esatta. Una fonte, finora mai adoperata, si ha nella silloge documentaria, costituita dal *Liber antiquitatum Campaniae*[7]. La fonte è di primaria importanza perché, come dirò più avanti, è autografa. Il Filonardi infatti fa osservare che il breve di Paolo III del 19 luglio 1535, indirizzato al governatore della provincia pontificia di Campagna e Marittima, e dallo stesso esemplato, reca nelle controfirme i nomi di Baldassarre Dopiscia e di Paolo Emilio Filonardi. Circa Paolo Filonardi spiega lo stesso Flaminio: «*Questo Paolo Emilio Filonardi fu mio padre di bona memoria, che sia in gloria, nacque l'anno 1515, morse l'anno 1580. Così noto io Flaminio vescovo di Aquino che dimane giorno de S. Lucia 13 dicembre 1599 finisco l'anno 58° dell'età mia et entrerò nel LIX. Piaccia al Signore concedermi che io cammini per la via dè suoi santi commandamenti et facci la santa volontà sua in salute dell'anima mia et del grege et prossimo mio. In Ferentino*[8]».

Le controfirme del breve di Paolo III, che hanno dato occasione a Flaminio di dichiarare la sua data di nascita, rendono noto che il padre dello stesso Flaminio era uno degli scrittori apostolici. Se si volesse avere un'idea dell'ufficio ricoperto sull'attuale struttura della Curia Romana, Paolo Emilio Filonardi dovrebbe figurare nel ruolo della Segreteria dei Brevi Apostolici dato che la Cancelleria Apostolica è stata recentemente soppressa.

Paolo Emilio era scrittore apostolico nel 1535, cioè alla giovane età di anni 20. Poiché l'ufficio di scrittore apostolico comportava la conoscenza almeno del diritto canonico si deve presumere che Paolo Emilio Filonardi, data la giovane età, doveva aver compiuto gli studi universitari da poco tempo. Le matricole, purtroppo, dell'Archiginnasio romano, conservate nell'archivio di Stato di Roma, riguardanti gli anni che interessano, sono mutile. Questa circostanza però non esclude che il Filonardi possa essersi addottorato in altra università degli studi, come potrebbe essere stata quella di Napoli.

La parentela di Paolo Emilio con il cardinale Ennio potrebbe aver influito nel conseguimento dell'Ufficio di scrittore apostolico, che come noto, veniva conferito con lettera papale.

Il cardinale Ennio infatti fu confermato da Paolo III nell'ufficio di Nunzio Apostolico in Svizzera, conferma che dovette avvenire a principio del pontificato, cioè nel 1534; da ciò si deduce che in questo stesso anno Paolo Emilio era in servizio presso la Sede Apostolica. Il constatare che la sua firma appare in sottordine a quella del Dopiscia permette di ritenere che Paolo Emilio Filonardi fosse il vero estensore del breve, non solo, ma che non doveva essere proprio alle prime armi. Da qui potrebbe ipotizzarsi che la sua nomina a scrittore apostolico fosse dovuta a Clemente VII (1523-1534).

Sorprende, invece, il modo di condursi di Flaminio Filonardi, in quanto si limita a dire che Paolo Emilio è suo padre e che è vissuto dal 1515 al 1580. Trattandosi di persona, a cui era legato da stretti vincoli di parentela, potremmo attenderci di più. Nulla egli scrive sulla carriera curiale paterna, eppure il padre era morto da 19 anni ed un cenno sul suo ruolo e sul servizio svolto presso la Sede Apostolica sarebbe stato assai utile ai fini di questa ricerca genealogica. Non si può però negare che si tratta di un appunto *currenti calamo*, fondato sul compleanno dello stesso Flaminio Filonardi. Questa ipotesi spiega pure il motivo per il quale Flaminio ha omesso di accennare al nome ed alla data di nascita e di morte dalla propria madre.

[7] F. FILONARDI, *Liber antiquitatum Campaniae*, ms. secc. XVI-XVII in SEZ. DI ARCHIVIO DI STATO DI GUARCINO *Notai Giuseppe e Giovanni Floridi* coll. manoscritti.

[8] *Ibidem*, f. 133 v.

La presenza del padre nella Cancelleria Apostolica lascia presumere che il domicilio della famiglia sia stato fissato a Roma e che quindi Flaminio abbia compiuto gli studi a Roma. A conforto di questa ipotesi vi è il fatto che egli faceva parte del collegio dei teologi romani, dove godeva di un certo prestigio se lo stesso collegio lo propose per la promozione all'episcopato.

Gli *acta consistorialia* del processo per la promozione all'episcopato dicono che Flaminio era incardinato nella diocesi di Veroli. Questa incardinazione è normale, essendo Bauco, suo luogo di nascita una parrocchia della diocesi verolana. Constatando che allora vescovo di Veroli era Filippo Filonardi, che poi divenne cardinale nel 1611, sembra ovvio che gli ordini sacri gli siano stati conferiti dallo stesso zio. Flaminio Filonardi oltre a far parte del collegio dei teologi romani, ricoprì l'ufficio di scrittore presso la Biblioteca Apostolica Vaticana.

Questo ufficio merita attenzione, attesa la considerazione culturale di cui hanno da sempre goduto questi funzionari. La passione per la ricerca storica, di cui si ha prova nel *Liber antiquitatum Campaniae* deve aver avuto la sue radici nel servizio compiuto presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. Gli studi e gli impegni romani hanno influito decisivamente sulla formazione culturale del Filonardi. La personalità del vescovo Filonardi per una migliore comprensione va esaminata sotto il profilo di pastore di anime e sotto quello di storico.

Il vescovo

Flaminio Filonardi fu nominato vescovo di Aquino[9] il 13 novembre 1579, a soli 38 anni, un anno prima della morte del padre. Ricevette la consacrazione episcopale l'8 dicembre 1579 ed il 17 marzo 1580 prese possesso della diocesi[10]. Egli iniziò la serie dei vescovi di casa Filonardi in Aquino. Dopo di lui infatti furono eletti a capo della stessa diocesi Filippo, Alessandro e Marcello.

Flaminio guidò la diocesi per ben 29 anni dal 1579 al 1608 e si dedicò fin dal primo momento alla attuazione delle riforme del Concilio di Trento. Il seminario diocesano assorbì la massima parte della sua attenzione, in quanto costituiva l'attuazione di una precisa norma sancita dal concilio tridentino. Il seminario, infatti, fu inaugurato il 20 settembre 1583 e fu dotato dal pontefice Sisto V, con breve del 1589, dietro richiesta del vescovo, di numerosi benefici. In tal modo furono assicurati i mezzi per un regolare funzionamento[11].

Flaminio andò in Alatri nel 1584 per presenziare alla traslazione delle spoglie di S. Sisto I papa nell'altare maggiore della cattedrale. Egnazio Danti, vescovo di Alatri, aveva rinvenuto i resti del Santo in una urna di piombo e per rendere più solenne la cerimonia aveva invitato oltre i vescovi delle diocesi limitrofe Gasparo Viviani di Anagni, Ortensio Battisti di Veroli, Giacomo Massimo di Segni, anche Flaminio Filonardi vescovo di Aquino, originario della diocesi di Veroli, e Giulio Ungaresio, governatore di Campagna e Marittima[12].

Flaminio tutelò in ogni circostanza i diritti della sua diocesi. Il suo carattere fiero lo portò a sostenere varie dispute, tra cui quella con l'abbazia di Montecassino. Una prima vertenza, nel 1584, riguardava alcuni benefici; successivamente dinanzi alla Congre-

[9] Per i cenni sulla storia civile e religiosa di Aquino cfr. P. Cayro, *op cit.*, *passim*.

[10] M. Arcangeli, *op cit.*, pag. 305: C. Eubel, *Hierarchia Catholica Medii Aevi*, Vol. III, Monasteri 1913, pag. 128.

[11] P. Cayro, *op cit.*, Vol. II, pag. 259; G. Liberati, *op cit.* pag. 201.

[12] G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia 1844, vol. 67, pag. 58; G. Liberati, *op cit.*, pag. 201; A. Sacchetti Sassetti, *Storia di Alatri*, Frosinone 1947, *passim*. G. Capone, *Egnazio Danti (1536-1586) Vescovo di Alatri*, Alatri 1986.

gazione del Concilio in Roma, sostenne che il monastero, in quanto compreso nella sua giurisdizione, era tenuto a rivolgersi al vescovo di Aquino per la consacrazione e ordinazione dei chierici e non ad altri vescovi, come sovente faceva l'abate. Nonostante documenti prodotti a sostegno della propria tesi, la Congregazione ritenne legittima la consuetudine dell'abbazia[13].

Importante fu pure la vertenza con la Corona di Napoli a proposito della chiesa di S. Pietro a Campeo, edificata sui ruderi della villa di Decimo Giulio Giovenale, sita al confine delle terre degli attuali comuni di Roccasecca e Santopadre. Flaminio contestò le ragioni della Corona napoletana e finì per averla vinta, tanto che, con breve di Clemente VIII del 26 febbraio 1595 potè unire la chiesa alla mensa vescovile aquinate[14].

Si adoperò per il restauro della cattedrale chiedendo fondi a Gregorio XIV ma li potè ottenere solo dal suo successore Clemente VIII, col quale si dette inizio ai lavori[15].

Il riassetto che diede alla diocesi, unificando varie rendite di molte chiese che altrimenti andavano disperse in rivoli esigui tra molti beneficiari, dimostra la capacità di amministrare del Filonardi. Poiché il paese di Pico, per insufficienza di mezzi, si trovava senza sacerdoti, riunì le chiese di S. Maria e di S. Antonio. A Pontecorvo nominò un canonico teologo nella chiesa di S. Bartolomeo; in S. Giovanni Incarico aumentò le rendite della parrocchia di S. Giovanni Battista unendo ad essa cinque benefici di chiese rurali. Lo stesso provvedimento adottò per la chiesa di S. Nicola unendola alla chiesa parrocchiale di S.Maria della Forma[16].

[13] P. CAYRO, *op cit.*, Vol. II, pag. 259.

[14] P. CAYRO, *ibid.*

[15] E. GOTTOLA *Ad historiam abbatiae casinensis accessiones*, Venetiis 1734, II, pag. 625.

[16] P. CAYRO, *op cit.*, vol. II, pag. 260; M. ARCANGELI, *op cit.*, pagg. 307 e 308; G. LIBERATI, *op cit.*, pag. 201.

A coronamento di una vita pastorale così intensa, va ricordata la convocazione del sinodo diocesano voluto dal Filonardi per definire la regolamentazione della vita ecclesiastica e della cura delle anime secondo le norme del Concilio di Trento. Tale sinodo celebrato nella chiesa di S. Bartolomeo in Pontecorvo approdò a risultati interessanti, grazie soprattutto alla cura con cui fu preparato, tanto che il vescovo Giuseppe De Carolis da Pofi che successe al Filonardi nel 1738, pensò di dare alle stampe gli atti del Sinodo[17].

LO STORICO

Gli impegni pastorali non distolsero Flaminio Filonardi dagli studi storici sulla terra di Campagna, dei quali era profondamente appassionato. Si dedicò, infatti, a complesse ricerche in tutti gli archivi religiosi e laici non solo della sua diocesi, ma anche nei paesi della provincia, tra cui, come egli stesso riferisce, quelli di Anagni, di Aquino, di Ferentino, di Veroli, di Fumone, di Guarcino, di Pontecorvo e del Monastero di Trisulti.

Si comprende così come riuscì a raccogliere un materiale documentario eccezionale.

Il suo lavoro di storico si incentrò in tre opere delle quali occorre brevemente riferire.

Sui vescovi di Aquino - La prima opera del Filonardi riguarda una cronotassi dei vescovi di Aquino. È degno di rilievo il reperimento di ben sette vescovi di Aquino, la cui esistenza era rimasta fino allora ignota. Tra questi Vittore che ricoprì la carica dal 500 al 515. Adalgesio del 985 e Rinaldo o Rainaldo che fu vescovo dal 1150 al 1163. Tale opera non ebbe un titolo preciso ma fu inserita nella documentazione storica presentata al sinodo

[17] P. CAYRO, *op cit.*, Vol. II, pag. 265.

diocesano al fine di illustrare la storia della diocesi aquinate.

Il Cairo, nella monografia su Aquino, così si esprime a proposito dell'opera del Filonardi: *Monsignor Flaminio Filonardi nel suo Sinodo (molto deve essersi) diligenziato tra registri della sua chiesa: suppliche, bolle apostoliche, ed altre scritture per rinvenire i suoi vescovi antecessori*[18].

Vita di S. Pietro Ispano - La seconda opera riguarderebbe, almeno secondo alcuni autori, la biografia di S. Pietro Ispano, protettore di Boville Ernica (già Bauco).

Secondo la più recente storiografia, però, il merito del vescovo sarebbe stato non tanto quello di aver redatto materialmente l'opera sulla vita del Santo, quanto piuttosto di aver conservato, forse ampliato, e sicuramente portato a conoscenza degli studiosi un vecchio manoscritto contenente la biografia del Santo patrono di Bauco. La paternità dell'opera andrebbe attribuita al teologo Bordoni da Sermoneta, segretario del cardinale Ennio Filonardi.

Il citato manoscritto è conservato tuttora nell'archivio della chiesa parrocchiale di Boville Ernica secondo quanto è stato comunicato da Iole Ferranti Corti nel suo articolo su S. Pietro Ispano nella *Bibliotheca Sanctorum*[19].

La biografia del Santo spagnolo merita attenzione per avere suscitato l'interesse dei Bollandisti e del grande Cesare Baronio (1538-1607). Questi inoltre dichiarò di aver ricevuto la biografia dai Filonardi ed in particolare, con ogni probabilità, dal vescovo Flaminio.

La prima notizia a stampa sulla vita di S. Pietro fu data dal

[18] *Ibid*, pag.203.

[19] I. Ferranti Corti, *San Pietro Ispano*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Istituto Giovanni XXIII - Università Lateranense, Roma 1968, vol. X, col. 703.

Ferrari nel suo *Catalogus sanctorum Italiae*. La fonte da cui attinse fu un manoscritto posseduto dalla chiesa parrocchiale di Boville Ernica, di cui il Ferrari non cita l'autore. I Bollandisti, constatata l'assenza dell'opera nella biblioteca Vallicelliana, si rivolsero a Giovanni Nicola de Marinis, rettore del collegio della Congregazione dell'Oratorio di Sora, il quale, il 30 settembre 1675, riuscì ad entrare in possesso di una copia del manoscritto.

Il de Marinis, relazionando i Bollandisti di Anversa, scrisse loro che aveva ottenuto una copia del manoscritto per interessamento del vescovo di Sora, che la copia era stata tratta da memorie conservate nella chiesa parrocchiale di Boville Ernica e che autori ne erano stati i vescovi di casa Filonardi. I Bollandisti, avendo osservato che il de Marinis affermava che le memorie pervenivano dai Filonardi e specialmente dal vescovo Flaminio, ipotizzarono che doveva esistere in casa Filonardi qualche biografia di S. Pietro Ispano scritta dallo stesso Flaminio in lingua italiana.

L'insistenza dei Bollandisti riuscì ad ottenere un'altra copia trasmessa loro da Francesco Olivieri, vicario foraneo di Boville Ernica, che era stata esemplata sul manoscritto posseduto dalla chiesa e inviata al vescovo di Sora. La lettera di accompagnamento del vescovo scritta per questo secondo invio, spiega che alcuni miracoli descritti nella biografia erano privi di credibilità, che non esistevano altre lezioni al di fuori del manoscritto conservato nell'archivio filonardiano e che lo stesso codice era redatto in lingua latina.

Le notizie e le interpretazioni di alcuni studiosi sopra riferite, oggi possono essere chiarite e integrate grazie soprattutto agli studi di Modesto Arcangeli e di Iole Ferranti Corti. Alla luce delle citate ricerche si può sostenere che Flaminio Filonardi ha avuto il già accennato merito di aver portato a conoscenza degli studiosi la biografia bordoniana di S. Pietro Ispano, arricchita di notizie documentate con rigore di studioso. Così si spiega anche

come autori di non trascurabile livello sentissero la necessità di rivolgersi a lui non soltanto per ricevere brani di copie del manoscritto quanto soprattutto per ottenere chiarimenti ed integrazioni dalle sue ricerche. Il Piazza nel redigere la biografia di S. Pietro Ispano sembra si sia servito del manoscritto conservato dal Filonardi e dallo stesso integrato[20].

Liber Antiquitatum Campaniae - È l'opera fondamentale di Flaminio Filonardi e anche quella conclusiva della sua attività di storico. Si tratta di una silloge documentaria, forse premessa ad uno studio più ampio. Da essa dipende la fama del Filonardi come storico; gli autori che dopo di lui si interessarono dell'argomento attinsero abbondantemente ai documenti che egli raccolse. L'autore offre, più che una trattazione storica, una serie di documenti capaci di illustrare le vicende della Campagna. È un vero repertorio di fonti. L'opera, pertanto, ha il carattere inestimabile dell'obiettività, in quanto fornisce notizie di prima mano sulla base di documenti originali, bolle, brevi, atti notarili, sentenze.

L'opera impegnò l'autore per circa diciassette anni e più precisamente dal 1590 al 1607, come egli stesso riferisce. Ad esempio nel 1590 è in Fumone e Guarcino. Nel 1964, in occasione dell'inaugurazione dell'Archivio Storico Notarile di Guarcino intitolato ai "notai Giuseppe e Giovanni Floridi", poi elevato a Sezione di Archivio di Stato, a ricordo della presenza dello studioso nella cittadina è stata scoperta nella sezione stessa la seguente lapide:

FLAMINIUS FILONARDI
BAUCENSIS
EPISCOPUS AQUITANENSIS ET PONTISCURVI

[20] C. B. PIAZZA, *Eusevologio romano... accresciuto e ampliato..., t. I, Roma, 1699.* G. LIBERATI, *op cit.*, pag. 201; M. ARCANGELI, *op cit.*, pag. 308.

MEMORIARUM PATRIÆ CUSTOS
HISTORIAM CONFICIENS
DE ANTIQUITATE CAMPANIÆ
AD HOC ARCHIVUM
ACCESSIT
PLURAQUE DOCUMENTA STUDUIT
A.D.MDXC

Il Vescovo nel 1599 è in Ferentino e nello stesso anno dice di essere in Veroli ed Anagni; nel 1604, poi è in Aquino, Pontecorvo e Bauco. Così ad esempio egli scrive in Ferentino:

«L'originale di questa scrittura hier mattina l'ultimo de gennaro fu ritroyata nel nostro Archivio della città di Ferentino sotto l'indicazione dei SS. Giovanni e Paolo et essendone stata cavata questa copia li originali sono stati restituiti per riportarli si come li riportaro in detto archivio, a ciò si conservino tra l'altre scritture, et in fede hoggi 1 febbraio 1599, ho scritto et sottoscritto la presente di mia propria mano in Ferentino. Così attesto monsignor Flaminio Filonardi, da Bauco, vescovo di Aquino. Io Ottavio Pompilio canonico di detta cattedrale di Ferentino di mano propria».

Sempre da Ferentino nello stesso anno: «*A dì primo di marzo 1599 - Scritture per Bauco Nota più particolare delli ventitre istrumenti che alli due di febbraio ebbi in Ferentino dal guardiano di San Francesco come ho notato sopra*[21]».

Più spesso, i documenti gli erano inviati dietro richiesta, da privati o da archivi. Infatti, l'Autore nell'ultima parte del manoscritto precisa che il 29 giugno 1603 i due protocolli del notaio Luca Bonanni di Frosinone del 1402 gli erano stati inviati dal notaio Bonanni di Veroli.

Nell'opera del Filonardi occupano un posto preminente, e

[21] F. FILONARDI, ms. *op cit.*

non poteva essere altrimenti, la bolla *Romana Mater* di Bonifacio VIII già altrove illustrata dall'autore di queste pagine, e la bolla di Urbano IV del 1264, che entrambe tessono elogi per la provincia di Campagna e Marittima e dei loro abitanti[22].

La silloge filonardiana dovette certamente essere stata consultata dal Padre gesuita Domenico Antonio Pierantoni[23], il quale non solo ne era entrato in possesso sul finire del secolo XVII, ma si era dedicato alla composizione di un ampio studio sui centri abitati del basso Lazio.

La silloge raggiunse, dunque, con il Pierantoni quello scopo che il Filonardi si era prefisso. Nessun altro autore, per quanto mi risulta, ha impiegato così totalmente i documenti raccolti dal Filonardi. Giulio Silvestrelli[24], nella sua storia delle città e castelli del Lazio, non si è avvalso della silloge filonardiana, se nella sua opera non l'ha mai citata.

Il Pierantoni aveva avuto la silloge dal Canonico Marco Milani di Cesena, il che si evince da una lettera dello stesso Milani del 3 luglio 1683[25]. La lettera è stata trascritta nelle ultime pa-

[22] G. FLORIDI, *La Romana Mater di Bonifacio VIII ecc.*; nell'opera viene riportata interamente in latino con la traduzione in italiano la predetta bolla emanata dal Pontefice nel 1295; cfr. le pergamene dei Monasteri di San Luca e di Sant'Agnello di Guarcino, in ARCHIVIO DI STATO DI ROMA, *cassetta 178*; URBANO IV, "Bolla da Orvieto", 1264 febbraio 27, in F. FILONARDI, ms. *op cit.*: «*Il Pontefice si rivolge al Vescovo e al podestà di Anagni perché facendo appello alla costante fedeltà della città alla Sede Apostolica, non permettano che il territorio della provincia di Campagna sia attraversto dall'esercito nemico*».

[23] F. CARAFFA, *Lo Storico Domenico Antonio Pierantoni (1646-1727)*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», Vol. XIV, 1, Roma 1960.

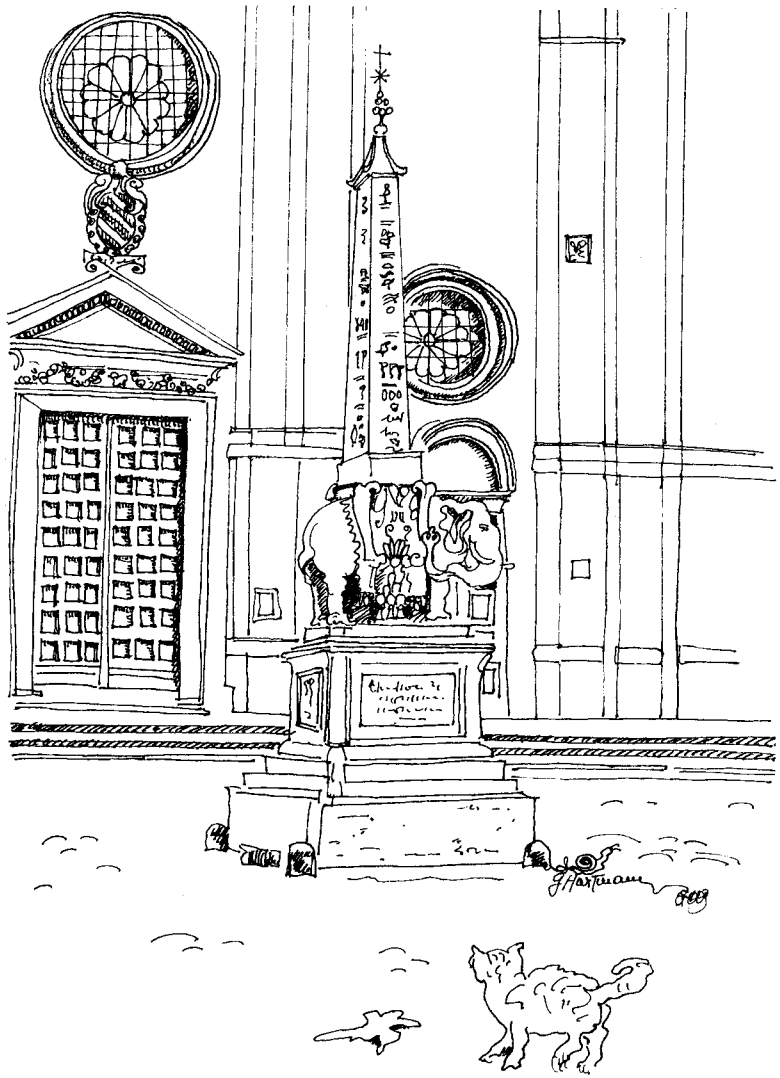
[24] G. SILVESTRELLI, *Città, Castelli e terre della regione romana, ricerche di storia medioevale e moderna sino all'anno 1800*, ristampa multigrafica editrice,V, 2 voll., Roma 1970.

[25] F. FILONARDI, ms. *op cit.*

gine del manoscritto. Molti elementi fanno ritenere che il titolo *Liber Antiquitatum Campaniae* sia dovuto al Pierantoni. Il titolo originale sarebbe stato: *Raccolta di antiche scritture da molti archivi di Campagna o Libro di antiche memorie.*

La sigla AMDG, preposta al regesto del foglio di guardia, sigla usuale della Compagnia di Gesù (Ad Maiorem Dei Gloriam) costituisce una nota possessoria, in quanto, come già abbiamo accennato, il manoscritto fu nel possesso del gesuita Domenico Antonio Pierantoni che lo ebbe, come già detto, in prestito dal canonico Marco Milani. Il manoscritto si compone di 234 pagine.

Il codice, così come oggi si presenta, è stato fatto restaurare da me nel 1969 con il criterio di conservare il più possibile la legatura con la quale era pervenuto e quindi di trasmetterlo, in condizioni migliorate, nella forma più vicina a quella più antica. Il manoscritto è stato quindi donato dalla mia famiglia, che ne era in possesso da più di un secolo nella biblioteca della casa in Guarcino, all'Archivio Storico Comunale della stesse cittadina, successivamente trasformato, o meglio statizzato in Sezione di Archivio di Stato di Guarcino mantenendo la stessa denominazione. Il codice filonardiano è stato pertanto trasferito, insieme con tutto il patrimonio archivistico comunale, nel demanio della Repubblica Italiana. La sopravvenuta tutela dello Stato nel luogo dove il codice è custodito è garanzia della più oculata conservazione.



Nicolas-Didier Boguet e Roma

LUCIANA FRAPISELLI

Fra le tante chiese di Roma, una delle più visitate è certamente S. Luigi dei Francesi. Entrando nella bella chiesa, chiesa nazionale francese, ho notato che i visitatori, fra i quali molti turisti, si dirigono subito alla quinta cappella della navata sinistra, la cappella Contarelli, per ammirare i celebri affreschi del Caravaggio, ed anche al primo pilastro della stessa navata, dove sorge il monumento al famoso pittore Claude Lorrain, ma per lo più trascurano di osservare, addossata ad un pilastro della navata destra, di fronte alla terza cappella, la tomba di un altro pittore francese, anch'egli paesaggista come il Lorenese, legatissimo a Roma dove visse più di 50 anni e dove morì, ma purtroppo quasi sconosciuto ai romani: Nicolas-Didier Boguet. Eppure di questo artista francese, al Gabinetto nazionale delle Stampe nella Villa Farnesina alla Lungara sono conservati 1023 disegni in quattro enormi album e in una cartella più piccola, quasi tutti ispirati a Roma, ai Castelli Romani ed altre località del Lazio: nel 1909-10 essi furono venduti al Gabinetto da un pronipote italiano dell'artista, Cesare Rossignani. Per volontà dello stesso Boguet e di suo figlio, la collezione non doveva mai essere smembrata ma conservata integralmente tutta unita (eccetto alcuni disegni acquistati da un suo caro amico, François-Xavier Fabre, pittore e collezionista (che si trovano ora al Musée Fabre a Montpellier e pochi altri commissionati da eminenti personaggi)[1].

[1] Proprio mentre stavo scrivendo questo articolo, sono venuta a conoscenza che un piccolo album di disegni di Boguet è in possesso della

Boguet nacque il 18 febbraio 1755 da una modesta famiglia (il padre era sarto) a Chantilly e frequentò poi l'Académie Royale a Parigi. Nel 1783, all'età di 28 anni (era un bell'uomo, alto più di un metro e novanta), come era abitudine dei giovani artisti, partì per Roma per soggiornarvi sei mesi ed invece vi rimase per 56 anni, fino alla morte (salvo due o tre anni che trascorse in Toscana a causa dei moti antifrancesi del 1793 a Roma, ed un breve soggiorno nell'Italia del Nord per la preparazione dei quadri ordinatigli da Napoleone). Nello stesso anno del suo arrivo a Roma eseguì due disegni presi dal vero all'Acqua Acetosa. Una Veduta del Foro (allora Campo Vaccino) è datata 1784 e del 1785 è una Veduta di S.Sabina e dell'Aventino.

Già nell'agosto del 1787, negli "Appunti della Seconda dimora a Roma" nel suo *Viaggio in Italia*, Goethe scriveva: «Molto rumore nel mondo sempre vivace degli artisti in Italia ha fatto l'esposizione all'Accademia di Francia alla fine del mese... la fama dei francesi oggi tiene il campo e anche Boguet si va facendo un nome come paesista alla maniera di Poussin». Durante il suo soggiorno in Toscana il Boguet eseguì dei bellissimi acquerelli a Vallombrosa, uno dei quali è datato appunto 1793, l'anno dei moti antifrancesi a Roma, che lo avevano costretto per un breve periodo a lasciare la nostra città. Successivamente si assentò da Roma quando Napoleone gli affidò l'incarico di eseguire quattro tele con le vedute delle località delle sue battaglie vittoriose nella campagna d'Italia (che si conservano in Francia): del soggiorno di Boguet nell'Italia settentrionale rimangono anche dei disegni preparatori dei dipinti eseguiti sull'Adige e sul Po databili fra il 1797 e il 1802. Nel 1802 Boguet sposò e dalla moglie, Didine, ebbe un solo figlio al quale dette il suo stesso nome, Didier, che divenne pittore anch'egli e suo allievo e che poi scrisse una breve biografia del padre. In questo periodo Boguet divenne grande amico di Chateaubriand quando lo scrittore soggiornò a Roma nel 1803-04 come segretario d'ambasciata durante il Consolato (ambasciatore era il cardinale Fesch, zio di Napoleone). Chateaubriand ritornerà una seconda volta nella nostra città nel 1828-29 quando vi fu inviato come ambasciatore del re Carlo X durante la Restaurazione. Nelle *Mémoires d'outre-tombe* il grande scrittore racconta che durante questo secondo soggiorno aveva ripreso l'abitudine di passeggiare lungo il Tevere con l'amico pittore, che non aveva più rivisto da circa 24 anni. Fra questi due periodi, nel 1811, Boguet aveva ricevuto da Napoleone l'incarico di decorare ad affresco il palazzo del Quirinale, dove l'imperatore e il figlio, il re di Roma, avrebbero dovuto soggiornare, soggiorno che non si realizzò mai, ed anche gli affreschi purtroppo non esistono più. Nello stesso anno 1811 gli fu commissionato un quadro dalla contessa Luisa Stolberg d'Albany, vedova di Carlo Edoardo Stuart, che, dopo la morte di Vittorio Alfieri, si era legata sentimentalmente con l'amico del pittore François-Xavier Fabre. La contessa poi gli scrisse una lettera di ringraziamento in cui si dice "*enchantée*" del quadro che ella ritiene il più bello da lui dipinto, quadro

---

Biblioteca dell'Accademia Britannica di Archeologia (British School at Rome), donato all'Accademia dallo studioso Thomas Ashby (1874-1931) che ne fu direttore. Thomas Ashby, collezionista e autore di volumi sulla topografia e archeologia di Roma, nel 1918 fu eletto Socio straniero dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Scrisse in un articolo che l'album era stato da lui acquistato dal sacerdote anglicano Rev. L.W. Goodenough che a sua volta l'aveva acquistato dal "commendatore Rossignani". Nel dicembre 2002 l'Accademia Britannica ha allestito una interessante mostra di questi disegni, che, secondo la studiosa inglese Clare Hornsby sono sicuramente i primi eseguiti dal Boguet poco dopo il suo arrivo a Roma. Il piccolo album contiene 96 disegni, fra i quali, bellissimi, una "Veduta di Villa Madama", una "Veduta di S. Pietro disegnata dalla Valle dell'Inferno", "Ponte Quattro Capi disegnato dal Ghetto", "San Stefano della Rotonda (sic)" e la "Veduta di S. Giovanni in Laterano venendo da Santa Maria Maggiore".

che alla morte della contessa passò a Fabre e successivamente al Musée Fabre a Montpellier.

Anche il grande Ingres, considerato il massimo pittore francese di quel periodo, scrisse a Boguet una lettera di felicitazioni quando questi, nel 1828, fu nominato membro *correspondant* dell'Institut de France, lodando il suo "*beau talent tout à fait classique*". In quel periodo Chateaubriand, che come abbiamo detto era ambasciatore di Francia a Roma, fu eletto (oltre che Arcade col nome di Eudoro Anicleo) membro dell'Accademia Romana di Archeologia, avendo fatto compiere degli scavi a Tor Vergata, una tenuta che apparteneva ai monaci olivetani, e Boguet eseguì dei disegni di questi scavi, che lo scrittore conservò per sé. Boguet aveva già illustrato gli scavi al Foro Romano: un esempio è la Veduta della Colonna di Foca. Anche Stendhal apprezzò l'opera di Boguet definendolo «*un élève de Claude Lorrain et le meilleur*», poiché, durante un suo viaggio nel sud della Francia, aveva ammirato a Montpellier, probabilmente in casa del Fabre «*trois excellents paysages de M. Boguet*» che, secondo lo scrittore, avrebbe potuto essere considerato il più grande paesaggista francese, se solo fosse stato un po' meno modesto. Infatti il carattere del Boguet era molto schivo, corretto e con gli amici paternamente affettuoso.

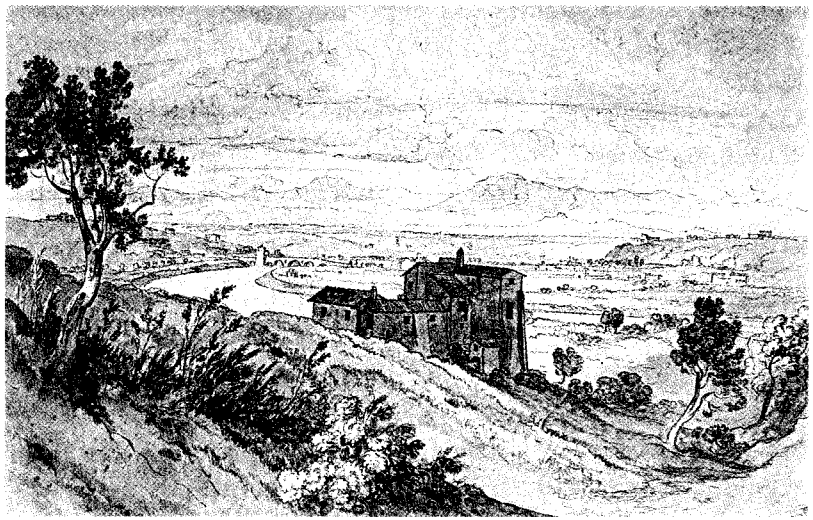
Come si è visto, Boguet fu apprezzato ed ammirato da eminenti personaggi della cultura, ai quali vanno aggiunti anche coloro che acquistarono sue opere, e soprattutto i suoi disegni, come il generale Davidoff, il finanziere ginevrino Jean-Gabriel Eynard, la Duchessa del Devonshire, Monsignor Cortois de Pressigny, ambasciatore di Francia a Roma al rientro del papa Pio VII, il principe e uomo politico Metternich che acquistò una veduta generale di Roma ed una del Foro, l'ambasciatore di Francia conte di Blacas d'Aulps etc. Ma, come abbiamo detto all'inizio, la maggioranza dei disegni dell'artista, secondo la sua volontà e quella del figlio che scrisse: «*questa collezione preziosa... non sarà mai smembrata, divisa o dispersa...*» fu venduta dal suo discendente tutta unita al Gabinetto Nazionale delle Stampe. Come abbiamo scritto, Boguet fu anche incisore e pittore: il figlio elenca nove incisioni, fra le quali "La Sabina", un'acquaforte tratta dalla tela dell'artista che si trova alla Galleria degli Uffizi a Firenze: essa fu disegnata a Roma e incisa a Firenze. Come pittore, abbiamo già menzionato le quattro tele sulle battaglie napoleoniche in Italia, e gli affreschi per il Quirinale; anche Gioacchino Murat, re di Napoli dal 1808 al 1815 commissionò al Boguet una seconda versione del "Passaggio del Po presso Piacenza da parte delle truppe francesi e napoletane nel 1796", e il generale napoleonico Miollis, governatore di Roma fra il 1808 e il 1813 acquistò cinque tele per decorare il palazzo Aldobrandini presso il Quirinale, dove egli risiedeva. Proprietario di molti dipinti del Boguet fu Jacob Salomon Bartholdy, console di Prussia a Roma dal 1815, che abitava a palazzo Zuccari: questi dipinti erano quasi tutti a tempera e rappresentavano vedute di Ariccia, Albano, Caprarola, S. Vito, Villa Aldobrandini a Frascati, del monte Soratte, del lago di Bolsena etc. Altri acquirenti di dipinti del Boguet furono Lady Elisabeth Foster duchessa del Devonshire, il conte di Schoenborn, il duca di Berwick e d'Alba, che possedeva due tele: la "Primavera" e l'"Autunno" (poi passate nelle collezioni di Ferdinando IV a Capodimonte), il conte Gourieff, ambasciatore dello Zar all'Aja, il principe Marino Torlonia che possedeva una veduta del lago di Bracciano. Un saggio di Maria Madeleine Aubrun (del 1974) su Boguet enumera circa novanta opere pittoriche del nostro artista, fra le quali un olio del 1797 intitolato "Danze vendemmiali" che si trova nel Museo civico di Pistoia. Quest'ultimo quadro sembrerebbe ispirato al lago di Nemi, poiché il paesaggio dove si svolgono le danze è molto simile a quello rappresentato nel bellissimo disegno intitolato "Veduta parziale del lago di Nemi" nel Gabinetto Nazionale delle Stampe. I paesaggi dei Castelli Romani

furono infatti tra i preferiti dal Boguet che in gioventù usava ritrarli durante le sue escursioni a piedi nella Campagna Romana e più tardi li ammirerà dalle finestre della casa che volle acquistare ad Albano. Il metodo di lavoro del Boguet è descritto nella biografia scritta dal figlio conservata in manoscritto nel Musée Condé a Chantilly (città natale del padre) una copia del quale si trova a Roma, al Gabinetto Nazionale delle Stampe: «*dans sa jeunesse, pendant la belle saison il quittait Rome et se mettait à parcourir les montagnes... Aux approches de l'hiver, il rentrait à la ville et, pendant la saison froide, assidu au travail dans son atelier, il faisait un ou plusieurs tableaux...*». E così creava quei deliziosi disegni, alcuni a inchiostro e carboncino con lumeggiature a biacca, oppure acquerellati, i numerosi studi di alberi su cui eccellono quelli su carta cilestrina delle due "Gallerie", quella "di sotto" e quella "di sopra" fra Albano e Castelgandolfo. Già prima di entrare in possesso della casa ad Albano, Boguet, durante l'estate usava soggiornare a Frascati e infatti molti sono i disegni rappresentanti località di Frascati, soprattutto le bellissime ville: Villa Aldobrandini, Villa Conti (poi Torlonia, ora giardino pubblico), Villa Falconieri, Villa Taverna; una Veduta di Frascati è datata 1818. Il figlio Didier scrive infatti che durante l'estate il padre nei suoi anni maturi aveva l'abitudine di villeggiare in un primo tempo a Frascati, poi ad Albano: si presume che la casa di Albano sia stata da lui acquistata alla fine del secondo decennio dell'Ottocento e a quell'epoca risalgono infatti le vedute migliori della sua maturità artistica, come quelle "di grande respiro paesistico e atmosferico" del lago di Nemi, del lago di Albano e della Valle di Ariccia, oltre le due già citate vedute delle "Gallerie" di magnifici alberi che da Albano conducono a Castelgandolfo, fino alla "Veduta delle rovine del palazzo di Pompeo" che l'artista disegnò nel 1834 dalla finestra della sua casa di Albano, cinque anni prima della morte.

Nel suo grande amore per gli alberi, Boguet non trascurò gli

immediati dintorni di Roma (ricordiamo che il primo disegno da lui eseguito nella nostra città fu l'Acqua Acetosa) e perciò Monte Mario fu tra i suoi soggetti preferiti: il monte visto da lontano come nella "Veduta di S. Pietro, di Monte Mario e dei dintorni di Ponte Molle, presa dalla Villa Ferroni sul Monte Giranicolo" (la Villa Ferroni è l'odierna Villa Abamelek, residenza dell'ambasciatore di Russia), o come in "Monte Mario e parte del Vaticano" e tanti altri in cui il monte appare nello sfondo; parti del monte stesso sono rappresentate nel disegno che ritrae il bellissimo viale di cipressi che conduce alla Villa Mellini, ed anche nella "Piccola fontana a mezza costa al disotto della Villa Millina a Monte Mario" (le didascalie sono, come sempre, in francese, di mano dello stesso artista); altri disegni comprendono vedute di Roma prese dall'alto del monte, come quello, ariosissimo, acquerellato, nel quale tra gli alti pini in primo piano, appaiono la cupola di S. Pietro, Castel S. Angelo, e in lontananza, sfumati, i Colli Albani; un altro, invece, ci mostra il paesaggio preso dal lato opposto, verso il nord, con la valle del Tevere e, lontano, il Ponte Milvio, i monti Sabini, e, in primo piano, un casale e arbusti mossi dal vento. Guardando questi disegni sembra di udire perfino il fruscio delle foglie. E infatti un critico francese, Paul Marmottan, che vide la collezione dei disegni di Boguet, quando essa era ancora in possesso di Cesare Rossignani, e che scrisse il primo saggio monografico sul pittore, lodò soprattutto «*l'admirabile groupement des arbres, formant bouquets*» (gli ammirevoli gruppi di alberi, che formano dei boschetti). Esempi veramente ammirevoli, sono gli splendidi "Gruppo di castagni presso Cave", "L'ingresso del bosco di Villa Doria ad Albano" e tutta la serie degli alberi della "Galleria di sopra" e della "Galleria di sotto" fra Albano e Castelgandolfo. È veramente sorprendente come questi piccoli disegni riescano ad evocare il verde incontaminato di quegli antichi alberi, grazie soltanto a dei tocchi di grigio e di marrone. Infatti solamente in uno dei suoi

Nicolas-Didier Boguet: *veduta della campagna a nord di Roma da Monte Mario* (acquerello). Gabinetto Nazionale delle Stampe (foto Oscar Savio)



Nicolas-Didier Boguet: *"Ponte Milvio"*. Penna, acquerellato in bruno, in due toni e biacca, su traccia di matita. Gabinetto Nazionale delle Stampe

pochi acquerelli policromi, «La Primavera» eseguito a Roma nel 1789, trionfano vari toni di verde; esso è il disegno preparatorio per il dipinto ad olio su tela che porta lo stesso titolo.

Dopo essere stato nominato cavaliere della Legion d'Onore in Francia (dove spesso inviava sue opere) e membro dell'Accademia di S. Luca a Roma (dove esiste un suo bel ritratto, eseguito da un anonimo pittore), Nicolas-Didier Boguet morì a Roma il 1° aprile 1839 all'età di 84 anni, e il figlio, Didier, commissionò allo scultore Paul Lemoyne (lo stesso che aveva già eseguito venti anni prima, ordinatagli da Chateaubriand, la tomba di Nicolas Poussin in S. Lorenzo in Lucina) di elevare un sepolcro al padre nella chiesa di S. Luigi dei Francesi, dove, come abbiamo detto esiste anche il ricordo marmoreo di Claudio Lorenese, il celebre paesaggista, di cui Boguet può essere considerato l'erede, secondo il giudizio di Stendhal. La tomba, in stile neoclassico, è un'edicola con il busto del pittore entro una nicchia e al disotto una lapide e un bassorilievo in cui la figura della Storia, seduta di fronte alla Fama in piedi, le addita una stele su cui sono scolpite quattro corone di alloro, tre delle quali dedicate a Poussin, a Gaspard Duguet, e a Claudio Lorenese, i tre grandi paesaggisti del '600, mentre la quarta è ancora senza nome «*intendendo così sottolineare la stretta continuità tra l'opera del Boguet e la grande tradizione pittorica francese*» come scrisse Giulia Fusconi nel 1984.

E veramente grande doveva essere stato considerato Boguet alla sua epoca se un pittore come Vincenzo Camuccini il 6 aprile 1818 gli scriveva invitandolo nel suo studio per mostrargli sue opere e profittare dei suoi "*lumi pittorici*", e di nuovo l'8 febbraio 1831 desiderava "*approfittare dei suoi consigli*".

BIBLIOGRAFIA

L. BIANCHI, *Nicolas-Didier Boguet, Acquarellista Romano*, in *Amor di Roma* (Te Roma sequor, Arte della Stampa, Roma, 10 febbraio 1956).

G. FUSCONI, *Introduzione al Catalogo della mostra "I paesaggi di Nicolas-Didier Boguet e i luoghi tibulliani"*, Gabinetto Nazionale delle Stampe, 13 maggio-13 giugno 1984 (De Luca Editore).

C. HORNSBY, *Landscapes of suburban Rome (Disegni dei dintorni di Roma): Nicolas-Didier Boguet* (Artemide Edizioni, 2002).

Nicolas-Didier Boguet: *Viale di Villa Mellini*, Gabinetto Nazionale delle Stampe (foto Oscar Savio)

Tommaso Boscoli e Michelangelo nella statua di Giulio II in S. Pietro in Vincoli

ENRICO GUIDONI

La pesante sponsorizzazione dei lavori di pulitura del monumento a Giulio II in S. Pietro in Vincoli ha provocato, insieme a qualche nuova acquisizione sull'assetto architettonico, molti guasti nel campo più specifico della sua storia artistica e delle questioni attributive. Lo schiacciante *battage* pubblicitario, oltre a ridurre al silenzio ogni voce critica, ha invaso senza pudore la carta stampata (dagli articoli su quotidiani e periodici ai volumi pubblicati da prestigiosi editori) a esclusivo vantaggio delle persone – promosse dall'oggi al domani studiosi di Michelangelo scultore – coinvolte ufficialmente nell'operazione[1]. Nonostante le riserve da più parti avanzate, lo sfruttamento di questa occasione unica di auto promozione ha "dovuto" forzatamente produrre anche risultati "scientifici" eclatanti, in realtà piuttosto definibili come *scoop* propagandistici. Il primo *scoop* consisterebbe nella scoperta che la statua giacente del pontefice non venne realizzata da Tommaso Boscoli, come indicato costantemente dalle fonti e dalla storiografia, ma in via esclusiva dallo stesso Miche-

[1] Per il Mosè rinviamo al nostro *Il Mosè di Michelangelo* (1970) 2a ediz. Roma-Bari 1982; esito finale delle operazioni di pulitura e di studio è il libro del restauratore A. FORCELLINO, *Michelangelo Buonarroti – Storia di una passione eretica*, Torino, 2002: sul Mosè pp. 205-213.