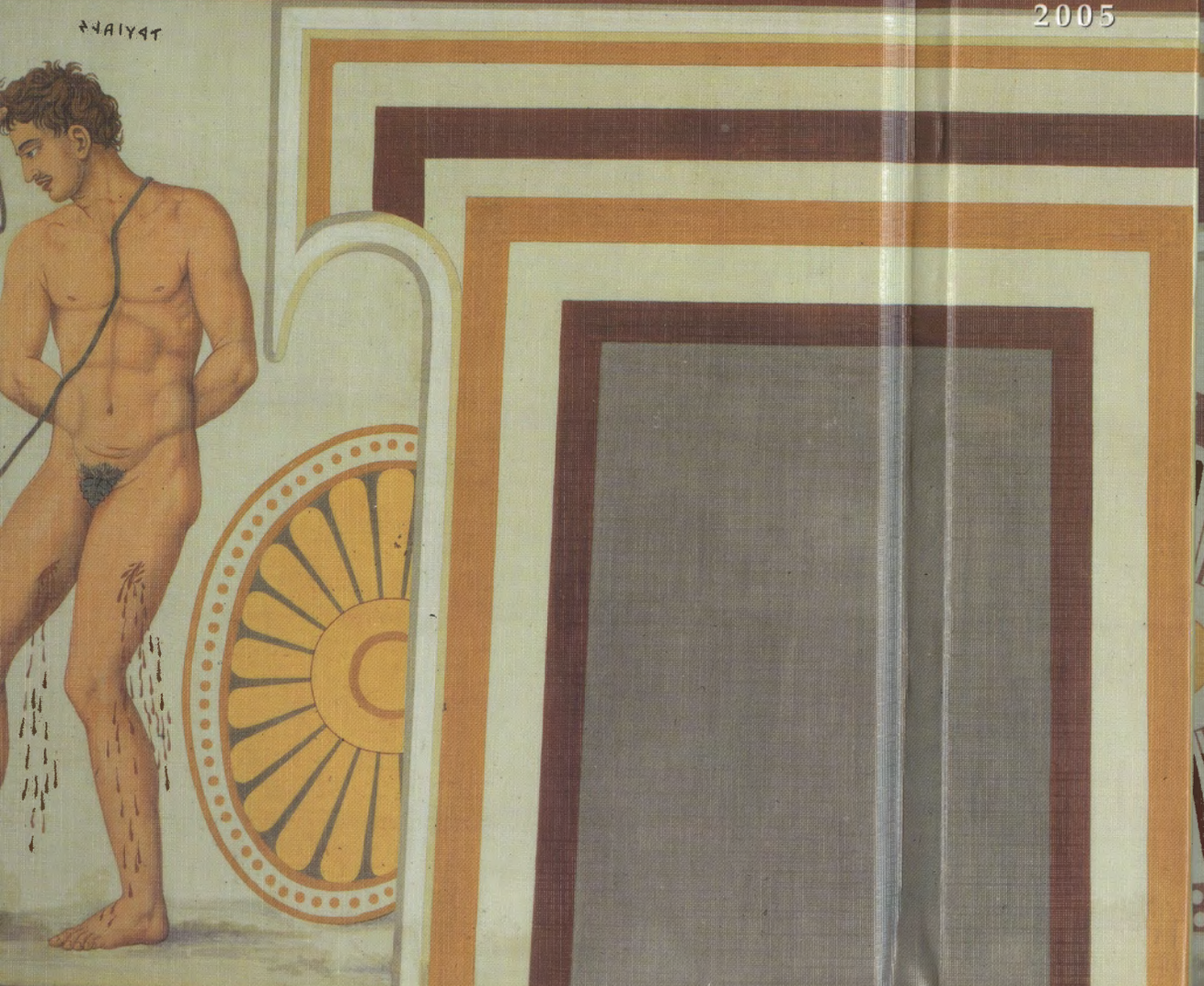
STRENNA
DEI
ROMANISTI
LXVI
2005

Strenna dei Romanisti

NATALE DI ROMA
MMDCCLVIII
21 APRILE 2005



STRENNA DEI ROMANISTI

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

Odissea XIV, 183-184

In copertina:
Mastarna/Servio Tullio in atto di liberare il nobile vulcente Celio Vibenna: copia delle pitture della Tomba François di Vulci eseguita nel 1862 dall'artista archeologo Carlo Ruspi per la galleria di pitture etrusche del Museo Gregoriano Etrusco (Foto P. Zigrossi; Musei Vaticani).
Si ringrazia la direzione dei Musei Vaticani per la cortese concessione.

REGIONE LAZIO
PRESIDENZA DELLA GIUNTA

STRENNA DEI ROMANISTI

NATALE DI ROMA

2005

ab U. c. MMDCCLVIII

BARBERITO - BARI - BARTOLONI - BATTELLI - BENOCCI - BIANCINI - BONADONNA RUSSO - CAGIANO DE AZEVEDO - CARLONI - CECCARELLI - CERESA - CIAMPAGLIA - COCCIA - CRIELESI - D'AMBROSIO - DELLA SETA - DELPINO - DI CASTRO - DOMACAVALLI - ESCH - ESCOBAR - FAGIOLO - FAITROP-PORTA - FLORIDI - FRAPISELLI - GUERRIERI - GUIDI - GUIDONI - IMPIGLIA - HARTMANN - JATTA - LOTTI - MALIZIA - MARIOTTI BIANCHI - MASETTI ZANNINI - MAZIO - MORELLI - MORELLI E VACCA - ONORATI - ORSINI - PAGLIALUNGA - PANELLA - PANFILI - PASERO - PASQUINELLI - POCINO - PORFIRI - QUINTAVALLE - RAVAGLIOLI - ROTELLA - RUSSO DE CARO - SANTINI - STACCIOLI - TAMBLÉ - TOURNON - VERDONE - VIAN

MATURIS NISIBUS GAUDEO
EDITRICE ROMA AMOR 1980

EDITRICE ROMA AMOR 1980

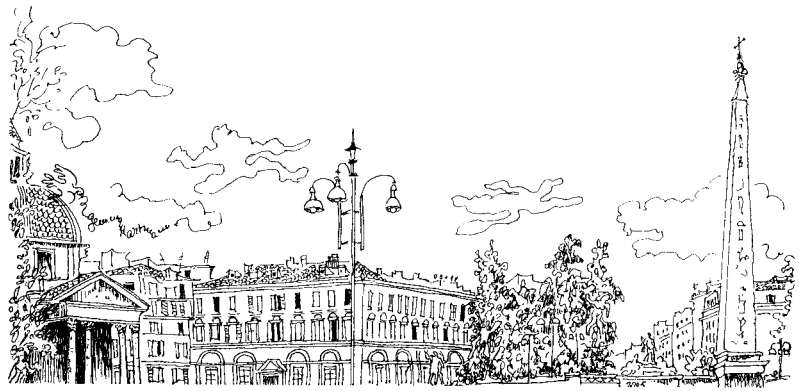
Comitato dei curatori:
MANLIO BARBERITO
MARIA TERESA BONADONNA RUSSO
FILIPPO DELPINO
MICHELE DI SIVO
LAURA GIGLI
ELIA MARCACCI
UMBERTO MARIOTTI BIANCHI
ANTONIO MARTINI
FRANCO ONORATI
FRANCESCO PICCOLO

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

Consulenza editoriale:
ANDREA MARINI

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

© EDITRICE ROMA AMOR 1980
TEL. 06 32 34 375
roma.amor1980@virgilio.it



MMDCCLVIII
AB VRBE CONDITA

La festa di Maria SS. della neve risale al 311 a.C.?

MANLIO BARBERITO

Tutti sanno che il 5 agosto la Chiesa festeggia la dedicazione della basilica di S. Maria Maggiore sorta, secondo la nota leggenda, dal prodigioso evento di una straordinaria nevicata che il 5 agosto del 362 ricoprì la vetta del Cispio, secondo il sogno che nella stessa notte, avevano avuto il patrizio Giovanni e papa Liberio (352-366), entrambi desiderosi di ricevere un segno celeste che indicasse il luogo ove fondare una chiesa in onore della Vergine. Infatti il calendario gerolomitano del V secolo porta la dedicazione della chiesa alla data del 5 agosto.

In realtà la costruzione della chiesa è da attribuirsi a Sisto III (432-440) che la dedicò alla Maternità di Maria affermata proprio allora dal Concilio di Efeso (431), nel quale si stabilì come dogma che la Vergine Maria è la Madre di Dio. E nella basilica sta l'Immagine mariana che viene venerata col titolo di *Salus Populi Romani* e alla quale il popolo romano si è sempre rivolto a tutela e soccorso nelle pubbliche calamità: guerre, pestilenze, inondazioni e carestie che avessero colpito o si temeva che potessero colpire la città.

La storia della miracolosa nevicata di quel lontano 5 agosto è largamente rappresentata nella basilica dai mosaici dell'inizio del XIII secolo che ornano la facciata e da altre opere d'arte al suo interno. In fondo alla navata era la venerata immagine della *Salus Populi Romani* che nel 1613 fu trasferita da Paolo V nella cappella Borghese.

La ricorrenza del 5 agosto è sempre stata celebrata con grandissima solennità e al pontificale, fino al 1870, intervenivano anche il Senatore di Roma con i Conservatori e le altre cariche capitoline per la tradizionale offerta di un calice d'argento, otto torce e cento chili di cera gialla per la cerimonie del Venerdì Santo e anche l'episodio della prodigiosa nevicata ebbe sempre larga parte nelle cerimonie del giorno: una cronaca del 1840 ci conferma che «in tutta la chiesa e nella Cappella [Paolina] si facevano continuamente cadere dal soffitto dei fioretti bianchi come "petti d'angelo" e gelsomini, per memoria della neve che in questo giorno prodigiosamente ivi si trovò secondo la visione del beato Patrizio [Giovanni]».

In questo stesso giorno e cioè le None di agosto, anche nella Roma pagana per molti secoli si svolgeva un'altra cerimonia solennissima e cioè si celebrava sul Quirinale un pubblico sacrificio nel tempio di *Salus* che dava il nome a quella parte del colle detto appunto *Colle Salutaris*, nonché al clivo lungo il quale sorgeva il tempio e detto anche esso *Clivus Salutis*.

Il tempio, assai antico, era dedicato ad una delle numerose deità che incarnavano una Potestà astratta, come quelli della *Concordia*, della *Spes*, della *Libertas*, della *Virtus*, ecc. Era stato votato nel 311 a.C. dal console Giunio Bubulco durante la guerra sannitica e dedicato otto anni dopo, proprio il 5 agosto. Lo sappiamo, tra gli altri, da Livio (10, I, 9) «...fu nominato un dittatore Caio Giunio Bubulco... al primo scontro sottomise gli Equi e ritornato nell'Urbe in trionfo, dopo sette giorni consacrò come dittatore quel tempio della Salute che aveva promesso in voto come console...». Il santuario era famoso anche per gli affreschi di Q. Fabio Pittore, raffiguranti le imprese e il trionfo del console Bubulco (Val. Max., VIII, 4, 6) distrutte da un incendio nel I secolo d. C., ma sappiamo che il tempio o per lo meno cospicui resti erano ancora visibili nel IV secolo d. C.

Ma il fatto più importante è che tutte le iscrizioni di epoca

imperiale pervenute fino a noi ci confermano che quel tempio era chiamato col nome di *Salus Publica Populi Romani*, dove come abbiamo detto, il 5 di agosto si celebrava la sua dedicazione con un pubblico sacrificio, affinché la dea tenesse lontani da Roma ogni male: cataclismi, epidemie, terremoti, inondazioni e guerre.

Non può non colpire la coincidenza della data in cui, a distanza di secoli, nell'antica Roma si celebrava la dedicazione del tempio ad una deità nella quale, come chiaramente indica il suo nome di *Salus Publica Populi Romani*, il popolo di Roma affidava le sue sorti e ricorreva in caso di pubbliche calamità e la data in cui, nella Roma cristiana, si celebra la dedicazione di una chiesa in cui si venera una Madonna chiamata anch'essa *Salus Populi Romani* e anch'essa invocata sempre a tutela e soccorso contro le pubbliche calamità.

L'erezione della basilica, come abbiamo già ricordato, avvenne subito dopo e a seguito della conclusione del Concilio di Efeso (431) cioè quando divenne dogma e quindi verità incontestabile che la Vergine Maria è Madre di Dio: l'anno successivo fu eletto papa Sisto III, al quale si fa risalire la costruzione della chiesa e il calendario gerolomitano del V secolo indica la data di dedicazione della basilica al 5 agosto.

Non si tratta di coincidenze casuali, perché la festa cristiana, in realtà, ha sostituito una festa pagana della stessa essenza, dello stesso contenuto e nata dallo stesso sentimento e motivo *religioso*, dallo stesso bisogno dell'animo umano, quale che sia la religione professata, di affidare le proprie sorti ad una Potestà amica, che sia padrona degli eventi e possa allontanare da noi le avversità.

Nel V secolo, le divinità pagane erano, orami da tempo, completamente cadute dall'animo del popolo romano, ma non era caduto nè si era affievolito quell'insopprimibile bisogno di affidare la *salus* personale e collettiva ad una celeste potestà e chi

meglio della più santa, della più potente di tutte le madri poteva sostituire la impersonale *Salus*, così simile ad una semplice astrazione, nei confronti di una Madre che aveva concepito il Figlio di Dio, ma che, al tempo stesso, è una madre eguale a tutte le nostre madri terrene e che, come loro, ha conosciuto il dolore e l'affanno e possa quindi chinarsi sulle nostre sofferenze e i nostri timori; perché anche nelle vicende della nostra vita quotidiana, l'uomo, da sempre, cerca rifugio nel porto sicuro dell'amore materno, perché solo lei non ci respingerà mai e a lei ricorriamo quale unica creatura che possa piegare i giusti decreti del Padre.

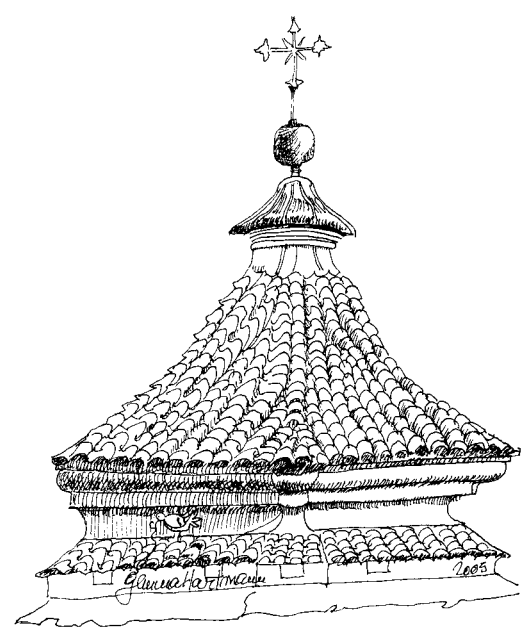
Nella Roma del quinto secolo, quel tempio era ormai in rovina, spenta ogni fede nei Numi, ma quando giungeva quel giorno si faceva nell'anima della gente come un vuoto, una nostalgia e i romani ricordavano la gioia delle riaccese speranze e il conforto di credere che esista Qualcuno al quale possiamo con rasserenante fiducia affidare le proprie sorti.

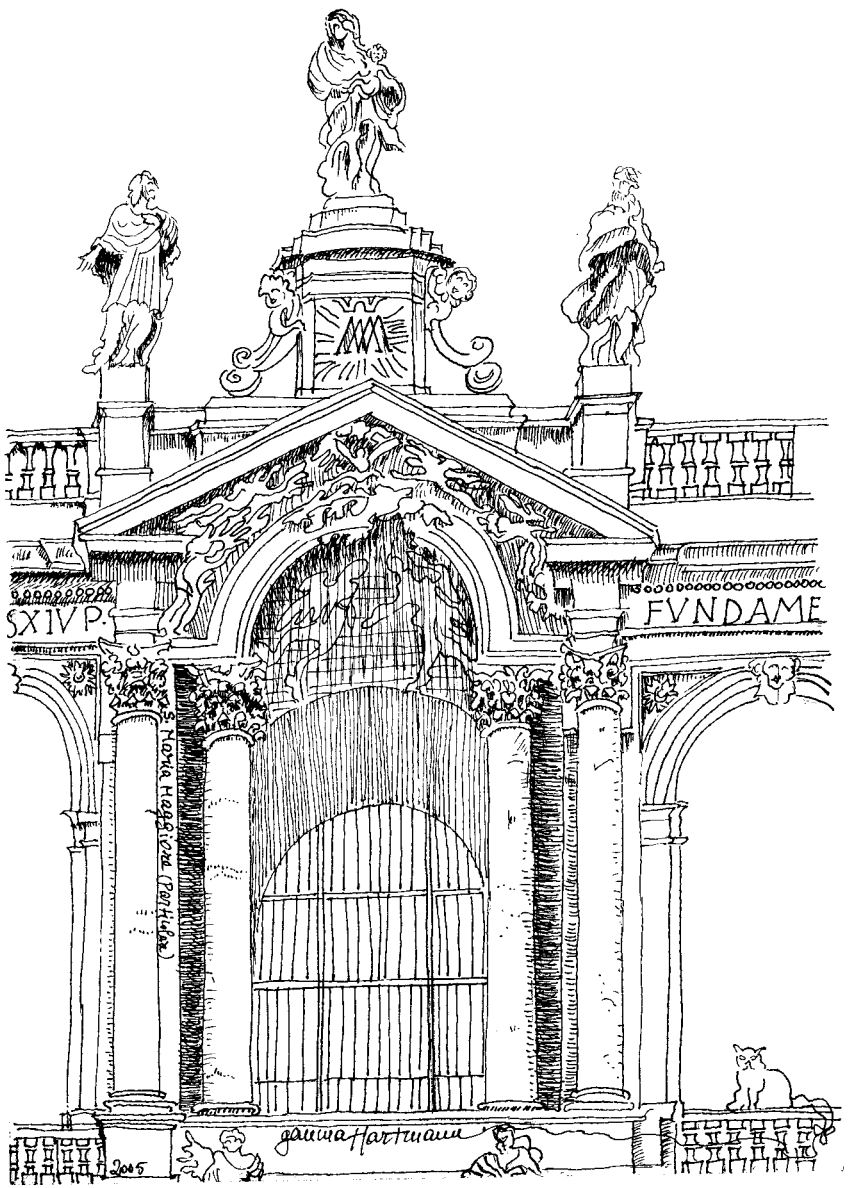
E allora, nell'oscurità di quel tempo, in cui, non solo il mondo religioso, ma lo stesso Stato romano si erano dissolti e l'incertezza regnava sulle sorti personali e collettive, venne da Efeso una Madre celeste ed umana al tempo stesso, il conforto di un amore onnipotente che da quel giorno sostituì il vuoto lasciato da *Salus*. Ed ebbe lo stesso nome e cioè *Salus populi romani* e a lei fu sacro lo stesso giorno, il 5 di agosto, sì che ogni vuoto fu colmato e ogni speranza riaccesa.

Quando bastò che la *Salus* celeste mostrasse il suo volto perché la pestilenza fuggisse da Roma, in quel clima di miracoli, come accade per le cose e gli eventi che hanno sapore di eterno, l'evento della dedicazione della sua basilica si tradusse in favola perché tutti potessero comprenderne la grandezza e l'essenza, ricevendone il conforto e si favoleggiò, allora, del sogno del patrizio Giovanni e della contemporanea e identica visione di papa Liberio e della neve che nel colmo dell'estate coprì il sommo del Cispio e come su quel sovrumano candore – altra figurazione di

Lei – per voto del popolo romano si fosse alzato il tempio alla *Salus Populi Romani*.

E ancora oggi, da allora, in questo giorno, quello della miracolosa nevicata, si festeggia la fondazione della basilica mariana, nello stesso giorno in cui il console Bubulco aveva fondato il tempio alla *Salus Publica Populi Romani*. E così si è continuato a far memoria di quella nevicata che accadde nella superiore realtà del sogno, delle visioni e delle favole, tradotta con la pioggia di petali di gelsomini e si celebra a quell'Immagine un pubblico sacrificio di cui quello pagano appare annuncio e profezia.





Il Foro Italico
e la *damnatio memoriae*

SANDRO BARI

Che quello del Foro Italico fosse un argomento delicato era una netta sensazione.

Se ne è avuta la conferma nell'organizzare il Convegno "Foro Italico: storia, protagonisti, destino", che si è svolto a Roma nella giornata del 25 ottobre 2004.

Fin dalla fase preparatoria sono emerse alcune difficoltà: per condurre un convegno dove i relatori sono illustri docenti, tecnici, storici occorre avere un'ottima conoscenza della materia trattata, e sull'argomento si rilevano lo scarso numero di pubblicazioni scientifiche, peraltro poco disponibili nelle biblioteche (salvo quella della Fondazione Marco Besso), e l'informazione molto approssimativa nella stampa di larga diffusione.

Si è poi incontrato il curioso atteggiamento di un paio di personaggi "competenti" in materia, i quali, interpellati come relatori per il convegno, dopo un iniziale entusiasmo e calorosi incontri programmatici, improvvisamente si dileguavano adducendo giustificazioni di *militanza politica incompatibile* (?).

Infine, si è avuta l'impressione che, nonostante l'impegno e il consenso degli intervenuti, esista in genere un atteggiamento di fastidio o di sospetto di fronte alle pubbliche denunce di degrado e di sfascio al quale sono sottoposti i monumenti e i mosaici del Foro.

È scomodo, il Foro Italico: non per niente, nell'aprile 2000, qualcuno aveva deciso addirittura di venderlo a pezzi. È un tipi-

co caso di *damnatio memoriae*, essendo intimamente collegato con un "difficile" periodo storico. Meglio ignorarne i problemi, anzi fingerne l'inesistenza. Chi se ne prende cura troppo caldamente, anche se personaggio, associazione o istituto al di fuori della politica, corre il rischio di essere "etichettato".

Sbaglia però chi ritiene che mandando in rovina un tale complesso si contribuisca a rimuovere il periodo storico che rappresenta: l'appartenenza ideologica non deve sopraffare l'intelligenza, e basterebbe l'esempio di Geta e Caracalla per rammentare che le immagini cancellate, le scritte abrase, le figure scalpellate, al contrario degli intendimenti non fanno che stuzzicare ancor più la curiosità, specialmente in coloro che quell'epoca non hanno vissuto.

È Renato Ricci il primo "protagonista" a stimolare l'attenzione del ricercatore: ricordato nei pochi testi tecnici come ideatore e realizzatore di quell'opera monumentale che è il Foro Italico, viene totalmente ignorato dalla storiografia e dalla saggistica di grande consumo. I suoi notevoli meriti per le grandi opere realizzate in tutta Italia sono cancellati dalla fedeltà al suo (ingrato) Duce, e dalle importanti cariche ricoperte sia durante il regime sia nella Repubblica Sociale Italiana.

Triste destino, quello di Ricci: bello, impavido, attivo, fidato, dopo tanta dedizione viene esautorato e sostituito dal più "adulatore" Achille Starace, e a ciò non è estranea l'invidia per i suoi successi, per la stima degli allievi delle "sue" accademie, per l'affetto che gli portano le giovani generazioni alle quali ha dedicato quasi novecento modernissime Case del Balilla. Ha disposto la costruzione di un'opera che, dal 1928 al 1937, gli è divenuta colossale tra le mani, essendone l'unico responsabile, decidendone la collocazione, scegliendo da solo e senza imposizioni i suoi architetti, dando lavoro a decine di tecnici neolaureati e lasciandone all'occorrenza esprimere la genialità; ha imposto il vincolo perpetuo di inedificabilità su quelle pendici bo-

Stadio dei Marmi e Olimpico oggi – *Foto S. Bari*

scose di Monte Mario rimaste ancor oggi verdi, che dovevano essere rispettate perfino dall'altezza delle strutture sportive, in parte interrate secondo il modello greco.

Decisioni insensate hanno permesso che il vincolo ambientale fosse violato dall'estranea enormità di quella "zuppa inglese" che ha preso il posto dell'Olimpico, oggetto quasi unanime di esecrazione; eppure alcuni hanno addirittura applaudito lo scempio: c'è chi già da molto tempo avrebbe visto volentieri abbattere tutta la struttura del Foro, quale simbolo di un passato fastidioso.

Infatti, sessant'anni fa qualcuno consigliò gli Americani entrati a Roma di acquartierarsi con i mezzi pesanti all'interno dell'allora *Stadio Olimpionico*, certamente nella speranza che lo scorrazzare dei cingoli avrebbe straziato quei 7500 mq di lucidi mosaici, unici al mondo per fattura e dimensioni, troppo inneggianti al regime, e che le truppe occupanti avrebbero fatto il tiro

a segno con le statue o con i monumenti distruggendo la "pericolosa testimonianza".

Invece, tutto sommato, il Foro ne uscì malconcio ma salvo, proprio perché gli Americani, che pure non avevano avuto scrupoli nel bombardare la città violando perfino le tombe, ne presero possesso e ne rimasero sconcertati: d'altra parte, quei ragazzoni provenienti da fattorie del Montana o casamenti del Bronx o stalle del Texas si trovarono di fronte a splendore di marmi, ricchezza di accessori, funzionalità di servizi, opere dove avevano espresso il proprio genio pittori, scultori, mosaicisti, ingegneri e architetti che sarebbero poi divenuti famosi.

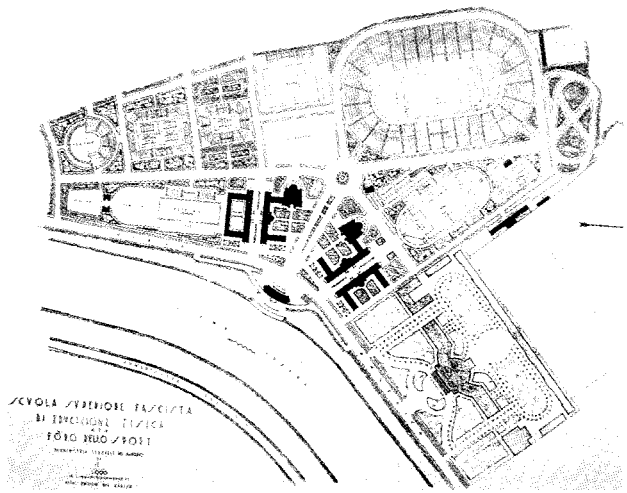
Con tanto di corpo di guardia posto di fronte all'Obelisco impedirono ai malintenzionati la distruzione dei monumenti, permettendo solo la rimozione dei *fasci* dalle pareti. Impedirono pure che qualcuno, approfittando della "pulizia" in atto, si appropriasse della cuspide del Monolite. Sarebbe stato difficile, a quei tempi, arrivare ad un'altezza di più di 36 metri, ma per arraffare 16 kg d'oro applicati su un supporto di 32 quintali di bronzo chissà cosa avrebbero inventato: di sicuro non avrebbero avuto scrupoli ad abbattere la stele, incuranti del fatto che si trattasse di un blocco di marmo di 300 tonnellate, unico al mondo per dimensioni. Il dispetto di averlo dovuto lasciare lì ha fatto girare la voce che sulla cima ci fosse solo vile porporina, voce subito adottata dai denigratori ad oltranza delle opere del Ventennio. Ora, su qualche testo, si dà più risalto a questa diceria che non alle spettacolari operazioni durate più di tre anni per trovare e ricavare il monolite, estrarlo, trasportarlo fino al mare, caricarlo sul galleggiante Apuano costruito appositamente, rimorchiarlo fino a Fiumicino e poi faticosamente lungo Fiume, scaricarlo in riva destra, portarlo a destinazione e innalzarlo con le procedure studiate dall'architetto Costantino Costantini e dal prof. Aristide Giannelli, riprese dai sistemi degli antichi.

Quello Stadio che era servito da rimessa per carri armati, progettato da Enrico Del Debbio e edificato tra il 1928 e 1932, era stato nominato *Stadio dei Cipressi*, diventando poi *Olimpionico* con le successive modifiche di Angelo Frisa e Arrigo Pintonello del 1937. Riadattato dopo la guerra da Carlo Roccatelli, Annibale Vitellozzi e Cesare Valle, nel 1953 diventava il glorioso *Stadio Olimpico*, per poi essere quindici anni fa sfigurato e annichilito da un'assurda incannucciata di tubi e tele, torri e scale, spalti e vetri, tutto costoso più dell'oro.

Era solo una parte dei gravi danni strutturali provocati nel Foro dagli adeguamenti per "eventi di massa" di "Italia 90", provvedimenti adottati con protervia contro i pareri di insigni studiosi, e per i quali i preventivi di spesa sono lievitati di 20 (venti) volte senza un corrispettivo rientro economico. Naturalmente le inchieste giudiziarie maturate in tal senso non hanno trovato colpevoli. Intanto è stata snaturata la vocazione che aveva caratterizzato l'idea di Accademia di Educazione Fisica, e il Foro è diventato proprio quello che il progetto iniziale non prevedeva: un centro di mega-manifestazioni dove lo sport entra veramente poco.

Diceva infatti saggiamente uno dei relatori al Convegno che quegli impianti sportivi erano concepiti non perché centomila spettatori guardassero ventidue atleti, ma, semmai, perché ventidue spettatori guardassero centomila atleti. All'insegna dell'educazione all'*attività sportiva* e allo *spirito sportivo*. A ciò sarebbero serviti gli studi accademici che dovevano laureare i docenti di Educazione Fisica sotto la guida di insigni professori e scienziati.

Altro sfregio illogico era già stato compiuto nel 1981-82 nei confronti dell'Accademia della Scherma di Moretti, uno degli indiscussi capolavori dell'architettura moderna. Adibita prima ad *aula-bunker* e per l'occasione recintata di ferro e cemento armato, ormai solo caserma dei Carabinieri, è stata modificata nelle strutture esterne con pareti posticce a chiudere gli ammirevo-



Progetto del Debbio 1928 – *Archivio G. Ricci*

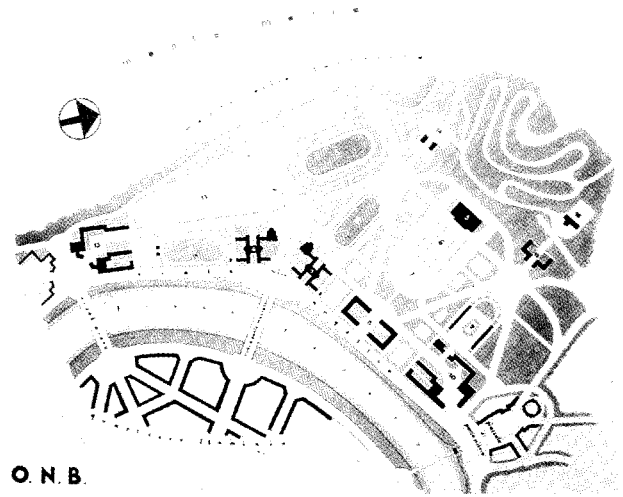
li *ponti*. La Palestra, esempio di ingegnosità di progettazione, le cui volte sospese e sfalsate funzionano da diffusore naturale della luce diurna, è stata trasformata in una galera con sbarre e gabbie.

Dopo questo provvedimento che sotto le spoglie dell'urgenza irrideva al suo valore architettonico, spostato il tribunale in siti più adatti, una direttiva della Presidenza del Consiglio già 15 anni fa ne prevedeva il restauro e la restituzione al fine di adibirla a Museo dello Sport. Ebbene, oggi tutto è ancora come prima, la caserma è ancora lì trincerata, l'edificio è inavvicinabile; si sta tentando di salvare con un restauro il prezioso mosaico esterno a *lamina d'oro* opera di Angelo Canevari, altrimenti in rovina come il resto: la grande vasca distrutta, le aiuole interrotte, la statua del *Fanciullo* spostata, spazi sottratti, alberi selvatici a chiudere la vista.

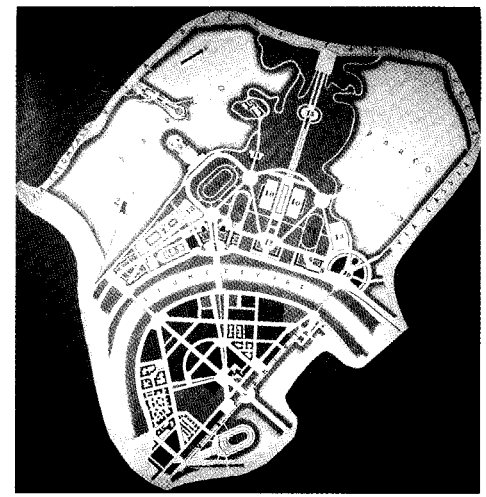
Purtroppo sul Foro gravitano al momento parecchie competenze (19 Enti diversi), e non esiste un'unità di intenti o di destinazioni tra le varie zone, soggette all'autorità del Coni, della Rai, della Soprintendenza ai Monumenti, del Servizio Giardini, dei Ministeri di Grazia e Giustizia, degli Interni, degli Affari Esteri, dei Beni Culturali e Ambientali, della Pubblica Istruzione. Sembra anche irrealizzabile un coordinato servizio di sorveglianza, attualmente inesistente, per lo meno negli spazi esterni. Sarà inutile, allora, il benemerito intervento finanziario del Rotary Club nel restauro dei Mosaici, se il giorno dopo saranno usati da torme indisturbate di pattinatori come trampolini e piste per i loro salti. E non si potrà impedire che i cosiddetti "tifosi" ne estirpino le tessere per usarle come proiettili, o che usino i candidi marmi come lavagne per i loro profondi pensieri-spray, o che deturpino le statue con oscenità, o che passino alla distruzione vera e propria.

Il Foro dovrebbe essere luogo di passeggiate, dove fermarsi a contemplare tra il verde le strutture architettoniche innovative e spettacolari che caratterizzano il complesso. Ricci, attratto dal Futurismo e sostenitore dell'azione e del movimento, affidò, lui ventottenne, i progetti e i lavori a giovani più di lui, che si basarono su tecniche all'avanguardia o ne inventarono per l'occasione, come le strutture di cemento armato per la slitta d'innalzamento dell'obelisco, primo a Roma dopo 350 anni, e per il "tamburo galleggiante" che ne sostiene il peso in costante equilibrio idrostatico. Tali progetti, in rapida successione, si adeguarono alle esigenze dei tempi con variazioni anche significative, ma mantenendo la coerenza della destinazione.

Già il primo edificio di Enrico Del Debbio, l'Accademia di Educazione Fisica, intimamente connessa con l'attiguo Stadio dei Marmi (1928-32), oltre all'ingegnosità delle strutture di sostegno e delle opere murarie di Giannelli, mostrava lo splendido connubio tra il rosso pompeiano degli intonaci pozzolanici e il candore dei marmi delle rifiniture e delle sculture, con l'apertura dei fastigi, quasi braccia slanciate verso il cielo in un plastico



Progetto del Debbio 1932 – *Archivio G. Ricci*



Piano Regolatore 1933 – *Archivio G. Ricci*

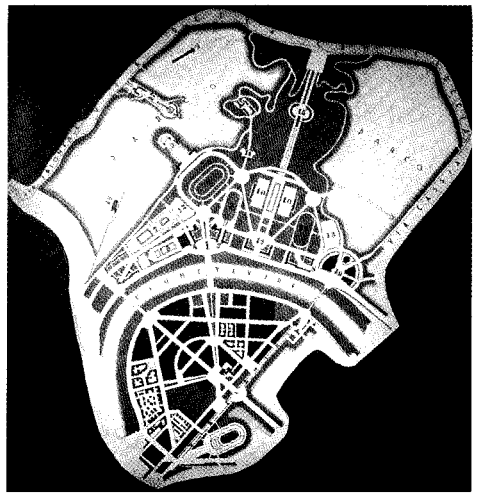
movimento ginnico, con la geniale prospettiva di profondità attraverso il *ponte* che permetteva la visione delle sessanta statue ergersi come una squadra di atleti in bianco contrasto sul verde cupo dei boschi e sull'azzurro del cielo. Effetti d'eccezione risultavano dalle forme elicoidali delle scale nei corpi esterni vetrati, e di nuovo la colorazione rossa e bianca caratterizzava la lunga linea elegante della successiva Foresteria Sud (1933).

La *Sfera* della Fontana di Mario Paniconi e Giulio Pediconi (1933), monolite di 3 metri di diametro, 42 tonnellate di marmo bianco di Carrara lucidato a specchio, appoggiato miracolosamente su un "piattino" di bronzo, era progettata nel Piazzale dell'Impero come contraltare al Monolite, che nonostante le dimensioni scomparirebbe se non inserito in questo armonico contesto, coronato poi dal capolavoro di Vincenzo Fasolo, l'avveniristico Ponte Duca d'Aosta (1936-39).

Intanto Costantini con la Foresteria Nord (1935-36), il Palazzo delle Terme e le sue ineguagliabili Piscine arricchite dai mosaici di Angelo Canevari e di Giulio Rosso, l'Accademia della Musica (1936-37), pur riproponendo temi classici, si lanciava verso un più accentuato funzionalismo con l'uso più deciso dei grandi spazi e degli effetti marmorei.

Esiti spettacolari quelli che Luigi Moretti ha fatto propri con la Casa delle Armi (1935-36) raggiungendo un risultato tale da costringere Del Debbio a variazioni significative sulla dirimpettaia Foresteria Sud che ne sarebbe stata altrimenti prevaricata. Tale "prepotenza" di Moretti con la sua architettura *fantascientifica*, che nella linearità impressionante delle fughe riesce ad inserire particolari come l'arrotondamento del marmo negli spigoli, ha il suo risultato nell'affidamento a lui della nuova progettazione del Foro occupando il posto del più "romantico" e meno "politico" Del Debbio.

L'influenza di Moretti nelle nuove progettazioni è notevole proprio nell'aspetto politico, con la realizzazione di strutture allegoriche dal Fascismo e rappresentative dell'onnipotenza del



Progetto Moretti 1936 – *Archivio G. Ricci*

suo capo: esempio clamoroso è la Palestra del Duce, che lo stesso Mussolini, pur sensibile all'adulazione, poco apprezza perché troppo ricca e ostentata, tra lo spettacolo delle venature del marmo paonazzetto, il bronzo dorato delle statue di Silvio Canevari e le lusinghe astrologiche dei mosaici di Gino Severini.

L'esasperazione del mito prevedeva un progetto (1936) che, in deroga alla vocazione esclusivamente sportiva degli impianti, avrebbe visto sorgere sull'Arengo della Nazione, immenso stadio per le adunate oceaniche da 400.000 posti previsto sull'attuale piazzale della Farnesina, il Colosso di bronzo impersonante il Fascismo col volto del Duce, che alto da terra 130 metri sarebbe stato visibile prima di qualunque altro monumento romano, superando, cosa gravissima per il Vaticano, la Cupola di San Pietro. Progetto che viene sostituito nel 1938 con quello della Casa Littoria (il più grande edificio d'Italia, l'attuale Ministero degli Affari Esteri), con il quale Del Debbio, insieme con Arnaldo Foschini e Vittorio Morpurgo, riesce a sbalordire, mancando

però per la prima volta al principio degli "edifici bassi"; non c'è più l'autorità di Ricci...

Le concezioni tecniche e le innovazioni funzionali continuano a meravigliare ancora oggi: gli spazi enormi e le finestrature orientate per la massima ricezione dell'aria e del sole, le strutture per il riposo e per la pulizia, le efficaci attrezzature per le cucine e i refettori sono novità assolute rispetto ai grigi edifici savoiardi, dove ancora non tutte le case hanno i gabinetti, dove la "ginnastica" è vista quasi come una *pericolosa promiscuità* tra i sessi, dove l'acqua e il sapone non sono ancora del tutto familiari mentre qui ne viene esaltato l'uso tra bagni, docce, lavandini e piscine.

Non mancano, per stupire, sul modello di monumenti bimillenari, i cunicoli, le gallerie, i "passaggi segreti" di collegamento tra le zone; gli stessi apparati idraulici, elettrici, tecnici e dei servizi, curati da quel Salvatore Rebecchini che fu poi Romanista e Sindaco di Roma, sono all'avanguardia e perfino il Quadro Elettrico Generale del Foro, in marmo e con i quadranti ancora teoricamente attivi, è opera di alto valore estetico.

Ma ora le norme antinfortunistiche hanno provocato la dismissione degli antichi impianti e la sostituzione delle vecchie pompe idrauliche con altre nuove ma meno efficienti; moderne tecnologie hanno causato la rovina degli antichi intonaci pozzolanici con pitture murali sintetiche o plastiche; una esecrabile vetrata ha compromesso quel cosiddetto *effetto metafisico* che permetteva la visione della Stadio dei Marmi attraverso il *ponte* dell'Accademia; le statue non risaltano più tra i colori della natura ma sono schiacciate tra la mole del Ministero e gli orrendi trespoli dello Stadio Olimpico; il marmo della *Sfera* è rivestito da pesanti strati di vernice protettiva anti-scritte; preziose pitture murali dell'Accademia e della Casa delle Armi sono state ricoperte; il pavimento venato della Palestra del Duce è trasformato

Foto aerea del Foro in costruzione (1932)

in tappeto di moquette; i viali ameni sono divenuti un disordinato parcheggio.

C'è stato un indubbio accanimento contro la "creatura" di Ricci, il quale in perfetta buona fede aveva voluto realizzare per i giovani quelle moderne strutture spaziali e educative che aveva studiato all'estero e che voleva riproporre in Italia ancora migliorate. Che poi questo si traducesse in una scuola di educazione fascista della gioventù appare inevitabile sia perché il regime lo chiedeva, sia per l'incrollabile fede politica di Ricci e per la reale venerazione che aveva verso il Duce (atteggiamento peraltro piuttosto comune nella cosiddetta "epoca del consenso", salvo poi ritrattarlo *mutatis mutandis*, e ne abbiamo esempi viventi...). Nonostante ciò, Ricci non si piegò mai ad aggiungere l'aggettivo "fascista" al nome della "sua" Opera Nazionale Balilla, e questo principio gli costerà la sostituzione con Starace, che non aveva mancato di far notare a Mussolini tale carenza insieme ai "ritardi dell'O.N.B. nella fascistizzazione dei giovani" e al fatto

Il Foro nel dopoguerra

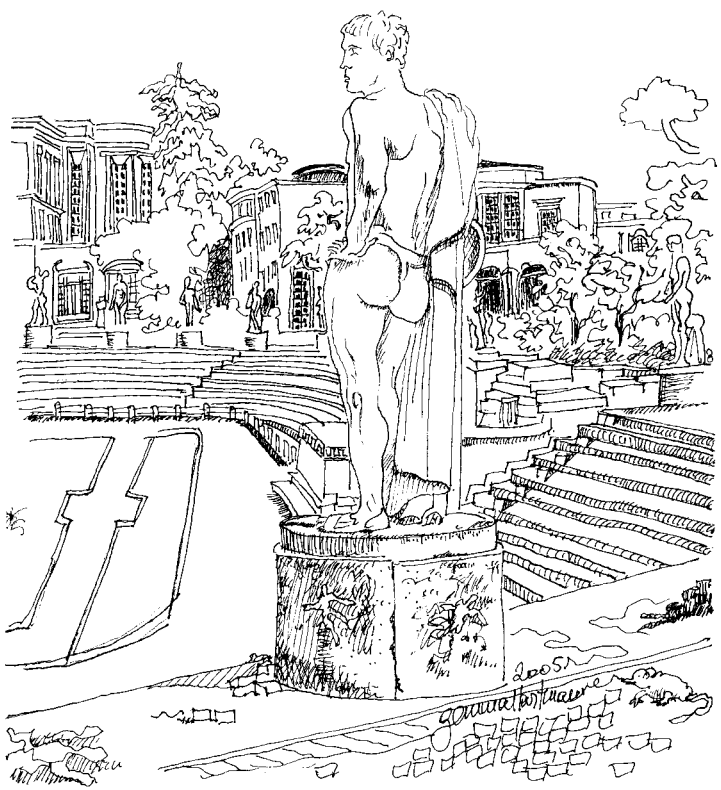
che "non tutti gli avanguardisti sentivano poi il bisogno di entrare nel Partito". Starace aveva gettato il seme per la creazione della Gioventù Italiana del Littorio, e il Foro Italico sotto la sua gestione sarebbe divenuto un mero simbolo politico... ma la fine del regime era ormai prossima.

Ora occorre smettere di considerare il Foro Italico come l'apoteosi del Fascismo, e quindi come un virtuale pericolo. Gli ideatori, i costruttori, i protagonisti sono scomparsi, alcuni da più di mezzo secolo. Le opere più appariscenti nell'apologia del regime, come l'Arengo e il Colosso, sono state evitate. Quelle che restano, anche se non mancano le allegorie e le esaltazioni, fanno parte anche della storia politica, ma principalmente della storia dell'Arte e dell'Architettura.

Rimangono del Foro la genialità del contesto sportivo-educativo-ambientale, l'arte indiscutibile nell'espressione di una modernità e di una razionalità eccezionali, la spettacolarità di alcune "fabbriche" che sono certamente uniche al mondo.

Sarà arduo salvare il Foro Italico dai danni compiuti da una generazione che, dopo averlo edificato, ha ritenuto di "purificar-

lo" sacrificandolo: forse noi, che l'abbiamo conosciuto nel dopoguerra ancora abbastanza integro e consacrato allo sport, non faremo in tempo a vederlo restaurato. Facciamo però in modo che le nuove generazioni, più lontane da coinvolgimenti politici ed ideologici, e quindi in grado di apprezzarne lucidamente i soli valori architettonici, estetici e funzionali, non ne trovino soltanto miseri resti.



Quando la cronaca diventa la storia di Roma

ROMANO BARTOLONI

1909, nasce il Sindacato cronisti romani all'insegna dello spirito di servizio per i colleghi e per la città con la promozione di storiche manifestazioni: l'organizzazione del "Cinquantenario di Roma capitale" e delle prime esibizioni di aeromobili, la prima rassegna del "Melodramma muto" all'alba del cinema, la gestione dell'Esposizione etnografica" in piazza d'Armi, e il concorso "La Reginetta di Roma".

1945, rinasce nei cronisti la voglia del loro sindacato che era stato sciolto dal fascismo. L'ammaina bandiera, imposto da Mussolini, aveva trovato alla testa del SCR un comitato di presidenza composto da Enzo Rossi, Umberto Ferraro e Alberto Gasco. L'ultimo segretario del vecchio sindacato diventa il primo segretario del nuovo. È Enrico Durantini, il popolare Righetto, che ha lasciato una traccia indelebile nella storia del sindacato, della città (poeta dialettale, Romanista, primo capo ufficio stampa del ricostituito Comune), e persino nella toponomastica (come poi i grandi presidenti Guglielmo Ceroni e Vittorio Ragusa ai nostri giorni).

27 gennaio 1946 ore 12, palazzo Marignoli, la prestigiosa sede dell'Associazione stampa romana in piazza San Silvestro/via del Corso, tiene a battesimo la rinascita ufficiale. Un anziano sindacalista e testimone del primo SCR, Pietro Scarpa ne diventa presidente, passando la mano un anno dopo a Righetto. Tra i fondatori del Gruppo dei Romanisti, Scarpa fu tra i primi a fre-

12 giugno 1949, prima pietra del Villaggio dei Cronisti sulla via Cassia

quentare lo studio Jandolo in via Margutta e a collaborare dal 1941 alla "Strenna". Dopo di lui altri presidenti del Sindacato cronisti romani, come Enrico Durantini, Guglielmo Ceroni, Sandro Zapelloni, Vittorio Ragusa, e ai giorni nostri, il sottoscritto Romano Bartoloni, sono entrati nel Gruppo dei Romanisti, consolidando un comune legame di amore e di servizio per la causa della romanità.

Negli anni bui della censura e del silenzio stampa, a tenere viva la fiammella dei ricordi e dei valori del SCR furono gli anziani della nera Mangano, Sarti, Bozzani, Carocci e Petrai. All'indomani della Liberazione, la ravvivarono, rievocando, con le passate avventure, lo "spirito di corpo".

In quei giorni, i telefoni dei cronisti erano surriscaldati dall'eccitazione del rilancio della stampa libera e dal calore delle prime battaglie sindacali nelle redazioni. La guerra era appena passata. I giornali si vendevano a tre lire ed erano a due pagine,

un solo foglio. Il Campidoglio aspettava il primo Sindaco. La nera registrava le avventure di Salvarezza, il gobbo del Quarticciolo, le sorprese annonarie del maggiore Fumanti, le retate di biscazzieri "volanti" del maresciallo Galano, e poi i delitti Michelletto, Zappalà, di piazza Vittorio, i processi Laffi, Roatta, Dostler.

La questura di Roma è sempre là, in via di San Vitale, solo la sala cronisti è scesa dal secondo al piano terra ed è scomparso il mattinale, dove si registravano le "notizie" con il linguaggio burocratico-poliziesco di allora. Anche i carabinieri sono sempre là, nell'ex convento di piazza San Lorenzo in Lucina, prima come compagnia interna e oggi come comando provinciale di Roma. E là si sono fatti le ossa cronisti di razza come il "cronistissimo Tegamino", Mario Mangano scomparso immaturamente, e poi, in ordine sparso, Ragusa, Tamburello, Franchini, Gangarossa, Sarti, Gregori, Barbicinti, Brenno, De Marchis, Buffa, Scaparro, Luisi, Procopio, Progni, Savioli, Gambino, Fondato, Puntieri, Antonelli, Pizzo, Bernardini, Svalduz, De Ruggeris, Del Bufalo, Boschero, Gallo, Ventriglia, Summonte, Frignani, Borsato, Borghini, Rosselli, de Begnac. Ai quali, di tanto in tanto, si aggiungevano i cronisti di bianca, Della Riccia, Fano, Contri, Salvalaggio, Ezio Bartoloni.... Da quei tempi da pionieri, quando si faceva il giro degli ospedali e si correva sul posto dei fatti e dei misfatti con il taccuino in mano, restano inchiodati ai telefoni della sala cronisti con il fermo proposito di continuare ancora a lungo due principi della nera, Lanfranco D'Onofrio, del direttivo del SCR, e Giorgio Lascaraki.

I primi passi del nuovo sodalizio sono difficili in quel clima di ristrettezze del dopoguerra. Per stampare la carta intestata, l'amministratore Adriano Belli tira fuori i quattrini di tasca propria. L'Istituto di previdenza dei giornalisti nega un prestito di 50mila lire (allora l'INPGI concedeva prestiti ai giornalisti recuperando le lire sborsate direttamente dai contributi versati e se

non venivano restituite tagliava proporzionalmente le pensioni). Il teatro Argentina non dà la sala per una manifestazione in onore di Gioacchino Rossini nel centocinquantesimo anniversario della prima rappresentazione del "Barbiere di Siviglia" (la lirica era stata uno dei campi di successo del SCR del primo Novecento). L'UNRRA, che sfamava gli italiani con i dollari degli americani del piano Marshall, risponde di no ad una richiesta di vestiti e di pacchi viveri per i cronisti disoccupati. Ignorata, come peraltro ancora oggi, una protesta del sindacato contro l'impiego di "abusivi" nelle cronache dei giornali cittadini.

Tuttavia si va avanti: Manlio Tamburello, con l'aiuto di Enzo Rossi, elabora lo statuto (i valori del sindacato di servizio sono stati tramandati nell'attuale carta costituzionale del SCR). La prima gestione si chiude con un attivo di centotrentamila novecentosei lire e quaranta centesimi, grazie alla riuscita di due manifestazione popolari: una allo Zoo per i bambini e l'altra per il ballo di mezza quaresima a palazzo Marignoli. Gli iscritti al sindacato non raggiungevano la cinquantina (oggi arrivano ai 400).

È stato inevitabile che agli inizi della fase ricostituente, che, peraltro, si è incrociata con il periodo di un'Italia con tanta voglia di rinascere ma di fatto ancora in pezzi dopo il conflitto mondiale, il Sindacato cronisti romani subisse l'influsso dei "vecchi", e lo spirito corporativo e le caratteristiche da opera pia che hanno caratterizzato il mondo dell'Italietta provinciale e contadina dei primi secoli secolo scorso.

Memorabile era stata durante la Grande Guerra del 1914/18 la collaborazione con il "Comitato romano per l'organizzazione civile", realizzando, fra l'altro, concerti patriottici a Villa Borghese (10mila cantori delle scuole elementari, 50mila spettatori), e una serie di rappresentazioni operistiche nel vecchio teatro Costanzi. Nel 1914, quando si assunse l'ufficio stampa del "Cinquantenario della Croce Rossa italiana", si visse al Pincio un'altra storica stagione di concerti e di feste popolari.

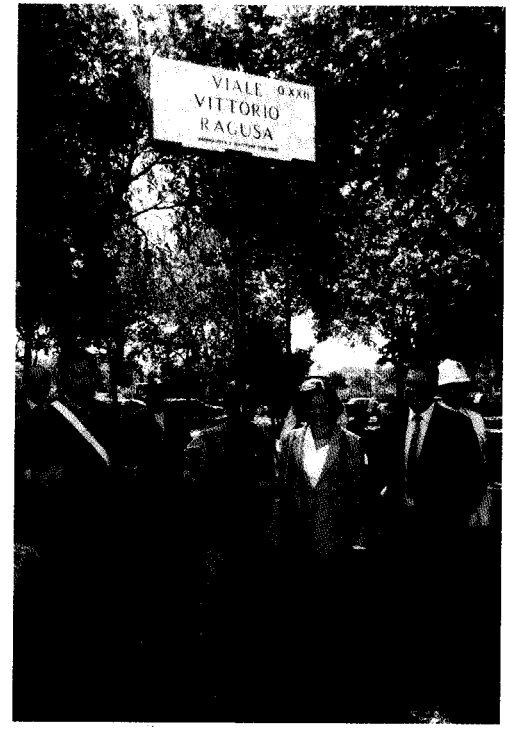
Il Sindacato cronisti romani comincia nel 1947 a delineare la propria fisionomia più singolare e che ancora oggi lo innerva nel sindacato dei giornalisti come una componente essenziale nella difesa e nell'affermazione del diritto-dovere di cronaca. Fanno ormai storia gli interventi del SCR presso le fonti di informazione contro le suggestioni a chiudere i rubinetti delle notizie e a interpretare i fatti a propria immagine e somiglianza con brutta resa per l'opinione pubblica. La sera del 14 maggio 1947 vanno a fuoco gli uffici della Minerva-Film in via Palestro. È l'incendio più spaventoso e luttuoso del dopoguerra: molti morti, moltissimi feriti, decine di milioni di danni. I cronisti sono tutti sul posto, ma la Celere li vuol cacciare via insieme con la folla dei curiosi. I cronisti si oppongono e la Celere manganella. Qualche collega rimane contuso. Il giorno dopo la protesta del SCR echeggia in Parlamento.

Gugliemo Ceroni, già consigliere durante la presidenza Durantini, nelle elezioni sociali del 2 giugno 1947 viene eletto presidente del Sindacato cronisti. Da allora, la fiducia dei colleghi lo conferma per diversi mandati, fino alla sua morte (caduto sul campo il 23 aprile 1958 come dopo di lui Procopio e Ragusa). Giornalista brillante, Romanista di spicco, Ceroni divenne tribuno della povera gente, interprete sensibile e attento delle profonde trasformazione della città.

Dai tempi di Ceroni ad oggi, la vita del SCR si è radicata, irrobustita e arricchita di attività, di avvenimenti, di affermazioni, di successi. Da quel giorno, il sodalizio dei cronisti romani è sempre stato presente in tutte le manifestazioni, le iniziative, le opere di interesse cittadino. È sempre più, da allora, i cronisti sono stati vicini alla cittadinanza e la cittadinanza è stata vicina ai suoi cronisti. Da allora, difatti, si è operato ininterrottamente per rafforzare e sviluppare il rapporto tra gli amministratori pubblici, giornalisti e cittadini, con impegni di carattere sociale, culturale e promozionale che hanno anche lo scopo di valorizzare

l'immagine della capitale in Italia e all'estero. In molte delle iniziative, difatti, sono coinvolti anche i corrispondenti delle testate nazionali e l'Associazione della stampa estera in Italia. Nel 1991, nel varare lo Statuto capitolino, il Consiglio comunale di Roma ha premiato la continuità e lo spessore dell'impegno, riconoscendo all'unanimità il ruolo e la qualifica di "naturale tramite" tra l'amministrazione e i cittadini. Lo Statuto e l'annesso regolamento sul diritto di accesso alle informazioni dei servizi comunali sono stati raccolti dal SCR in una pubblicazione distribuita gratuitamente alle forze più rappresentative della città, e che ha rappresentato l'unica iniziativa di diffusione allargata della "legge costitutiva" della comunità cittadina da parte di privati.

È stato il presidente Ceroni, il primo capocronista (il Messaggero) entrato in Consiglio comunale con un plebiscito popolare di voti, a vincere per primo le diffidenze del Campidoglio nei confronti di un dialogo a tu per tu con il Sindacato cronisti romani. Nasce con lui l'esperienza, tuttora di successo, dei "faccia a faccia" tra amministratori (Sindaco, assessori, presidenti delle aziende municipalizzate), forze sociali, politiche ed economiche, e cronisti su tutte le questioni legate agli alti e bassi della crescita della capitale, dalla borsa nera ai "palazzinari", dalla ricostruzione al boom economico, dalle massicce immigrazioni alle baraccopoli, dal traffico al commercio, dal degrado della periferia alle asfissie del centro storico ecc. Un lungo e consolidato confronto in presa diretta che ha segnato la storia e la cronaca della città e che, in questi ultimi dieci anni con l'elezione diretta del Sindaco e dei presidenti della Provincia e della Regione, è diventato uno degli eventi top alla vigilia delle elezioni amministrative. Nel 1993, il primo degli incontri con il SCR di tutti i candidati alla poltrona di primo cittadino (17 schierati nella sala della Protomoteca) venne preparato da un rapporto sullo stato della capitale realizzato attraverso una cavalcata-convegno a tutto campo con la città e durato sette giornate.



Viale Vittorio Ragusa, Presidente SCR e Romanista

La conquista di un ruolo da protagonista nella formazione delle decisioni di interesse pubblico, è il risultato non solo del quotidiano e incalzante lavoro della "cronaca bianca" dei giornali romani con alla testa il nucleo dei cronisti capitolini (oggi capitanato dal decano Giuseppe Pullara, ieri da Franco Franchini), ma anche dell'impegno civile e professionale che il SCR, nel corso dei decenni, ha messo sul piatto della bilancia di un'informazione di servizio. In particolare, nel segno della parola ai fatti, sono state sfidate le amministrazioni pubbliche, nella duplice veste di responsabili del governo cittadino e di fonti di informazione, a parlar chiaro senza veli e senza reticenze. Alcuni dei

moltissimi convegni promossi dai cronisti hanno lasciato un'impronta nei metodi di organizzazione dell'informazione di servizio: Roma e l'Anno Santo (1949); La situazione ospedaliera (1951); La legge speciale per Roma (1952); Le donne giurate (1952, allora senza voce nei giudizi di Assise); Le grandi opere per le Olimpiadi del '60 (1959); Codice della strada (1961); Commissione di studi sul traffico (1964); I trasporti nel Lazio (1968); Peso netto, qualità e prezzo (1982); Informazione e turismo (1984); L'uomo, il veicolo e la strada (1984); Processo al degrado del centro storico (1986); L'unificazione di Atac e Acotral (1989); Rapporto/inchiesta sui cantieri dei Mondiali del '90 1989/90); Libertà di ciclomotore (1990); Arte e sport contro la violenza negli stadi (1990); Roma capitale d'Europa (1992); Costituzione Osservatorio sui cantieri FS Giubileo (1999).

Pur rimanendo sempre centrale l'impegno sindacale a fianco dell'Associazione stampa romana e della Federazione nazionale della stampa in difesa del contratto e delle rivendicazioni della categoria, le principali battaglie del SCR si sono concentrate sempre sul diritto-dovere di cronaca, sulla tutela del segreto professionale, sulla trasparenza e l'imparzialità delle fonti di informazione, sulla sceneggiata delle querele facili, e ai nostri giorni sulla denuncia degli abusi compiuti nel nome della privacy. Se l'associazione opera pia dei primi del Novecento e se il gruppo di specializzazione con connotati prevalentemente corporativi, sono diventati una punta di diamante del sindacato dei giornalisti, buona parte dei meriti va attribuita alla lungimiranza dei presidenti che si sono avvicendati nel tempo alla guida del SCR (prima a palazzo Marignoli, poi nella storica sede di via Frattina e oggi nel palazzo della Federazione della stampa in Corso Vittorio). Dal suo posto di regìa nella sala stampa della questura (a San Vitale e in piazza Nicosia presso la Squadra mobile), Francesco Saverio Procopio (Messaggero), successore di Ceroni e presidente dal 1958 al 1965, è stato l'anima dei cronisti di nera,

valorizzando il mestiere del giornalista esposto nelle trincee dell'informazione colta dal vivo e fatta sul posto. Di ritorno da una delle sue lunghe notti di lavoro, morì per un drammatico infortunio casalingo il 22 settembre 1965.

Sandro Zapelloni, presidente dal 1965 al 1970, ha portato l'esperienza del giornalista che ha guidato le cronache delle maggiori testate della città, "Il Messaggero" e "Il Tempo". Romanista battagliero, ha collaborato a diversi numeri della "Strenna", pubblicando soprattutto testi di interesse urbanistico.

Marcello Lambertini, presidente dal 1970 al 1975, ha fatto la gavetta nelle redazioni, nelle questure e nei tribunali fino a diventare direttore de "Il Tempo". Egli ha portato la voce dei cronisti in presa diretta con i questori e con i massimi responsabili del tribunale di Roma.

Cronista e sindacalista di razza, poeta e scrittore, Romanista di vocazione e artista della scienza culinaria, Vittorio Ragusa è stato presidente dal 1975 fino alla sua morte avvenuta nell'agosto del 1988. Con lui, il Sindacato cronisti ha conosciuto il massimo rigoglio, rafforzandone la presenza sia a Roma sia in campo nazionale attraverso l'Unione nazionale dei cronisti italiani.

Una volta i cronisti costituivano le cenerentole delle redazioni, oggi si sono conquistati un posto al sole portando alla ribalta le questioni cruciali dell'identità del servizio di cronaca. I tempi sono profondamente cambiati rispetto a quelli che hanno vissuto altre generazioni di giornalisti con meno disponibilità tecnologiche, ma con maggiore spirito di intraprendenza e di iniziativa. Molti valorosi colleghi sono costretti ad arrampicarsi sugli specchi del gran vociare, e a spremere fino in fondo le risorse della propria esperienza e della propria professionalità per strappare mezze-notizie e brandelli di verità, per raccogliere e interpretare il raccoglibile dai tam-tam delle conferenze-stampa, dalla ridda di dichiarazioni e controdichiarazioni, dalla sequela di smentite e contro smentite.

Nell'ultimo mezzo secolo, mafia, camorra, criminalità organizzata, terrorismo hanno messo a dura prova il mestiere. Per di più, magistratura e forze dell'ordine hanno compiuto una mutazione a 360 gradi nella cultura delle relazioni pubbliche: ieri zitti e mosca sfidando l'abilità dei cacciatori di notizie, oggi arbitri dell'indotto dell'informazione grazie alla forza tecnologica dell'autarchia informatica. Contraddizioni epocali hanno pesato e continuano a pesare sulla coscienza professionale: sbattere o non sbattere il mostro in prima pagina? staccare o non staccare la spina? scrivere senza peli sulla lingua e dire pane al pane e vino al vino oppure correre dietro alla marmellata della comunicazione ufficiale? stare ai fatti o subire la generale suggestione alla virtualizzazione della realtà? cani da guardia dei poteri o cassa di risonanza? Questi e altri sono gli interrogativi in un Paese dove non esistono gli editori puri, dove si vende lo stesso numero di copie del 1938 (6milioni), dove il peso degli eventi è regolato dagli umori delle tv e condizionato dalle forze della pubblicità e dello spettacolo, e dove i poteri economici e politici fanno il bello e cattivo tempo nell'universo della comunicazione (cronaca compresa). Ci si chiede allora quanto contino i fatti, la qualità della notizia e la voce della critica. Le attività del SCR hanno sempre cercato di cavalcare i mutamenti senza andarne a rimorchio. Lo provano i contenuti delle manifestazioni e dei tanti convegni.

Contro i "nemici storici" dei giornalisti, la disoccupazione, il lavoro sottopagato, le cause per risarcimento, il SCR insorge da sempre con la lotta e la solidarietà sindacale, ma anche con forme di assistenza e di mutuo soccorso che si sono estese, quando è stato possibile, anche alle necessità sociali della città. Dall'assegno di 300mila consegnato ai primi del 1948 al Sindaco a favore dei senza lavoro e dalla fondazione "Anna Bracci" creata per assistere gli orfani, ai periodici aiuti ai colleghi bisognosi e al fondo di 15mila euro stanziati nel 2002 per sostenere le ra-

Giorgio Lascaraki, dal 4 luglio 1945 cronista dalla Questura

gioni dei cronisti perseguitati. E nel tempo, hanno avuto larga eco la promozione del primo convegno nazionale per la lotta ai tumori e le annuali edizioni di "Mille bambini a via Margutta" insieme con Piero Gabrielli e l'Anfas.

Il fiore all'occhiello dell'impegno solidaristico è rappresentato dalla realizzazione del Villaggio dei cronisti sulla via Cassia, la cui prima pietra venne posta il 12 giugno 1949 (presenti il sindaco Rebecchini, il ministro dei lavori pubblici, Tupini, e il sottosegretario alla presidenza del Consiglio, Andreotti, socio onorario del SCR) e il primo lotto di villini assegnato nel 1953.

Con le tradizionali fonti di informazione (Comune, Provincia, Regione, Palazzo di giustizia, polizia, carabinieri) non ci sono state soltanto occasioni di scontro e di incomprensione, ma anche momenti di incontri ravvicinati in un clima di cordialità e di distensione. Ha fatto epoca l'annuale "Festa del cronista con il riconoscimento agli amici della cronaca", oggi trasformatosi

nel concorso nazionale "Premio del cronista" che si conclude con l'udienza al Quirinale. E accanto gli appuntamenti mondani dei "Veglioni della stampa" e della "Veglia delle violette". e il famosissimo "Carnevale del mare" con Fiorenzo Fiorentini a Ostia che, nel 1948, sfidò Viareggio a colpi di decine di migliaia di partecipanti.

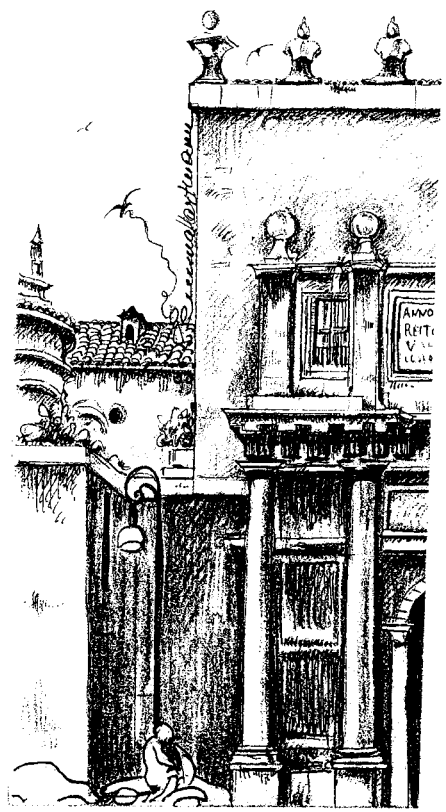
Ai nostri giorni, si ricordano i tempi di "guerra e pace" con il sindaco Rutelli, minacciato di querela dai cronisti dopo un suo pesante quanto precipitoso giudizio sul conto dei cronisti, e rappacificatosi con la Canossa del convegno "dalla propaganda all'informazione" del 1995.

Anche la valorizzazione della cultura e delle tradizioni popolari della città ha figurato in cima ai pensieri del SCR. Memorabili le manifestazioni per la costituzione della fondazione Petrolini (1957), per il lancio dello studio Trilussa (1957) e per la rievocazione di Pascarella con la schioppettante partecipazione di Aldo Fabrizi. E ancora il convegno su "I monumenti romani (1951)", su "Il romanesco a Roma (1984)", nonchè la serie di visite guidate alla scoperta di "Roma nascosta" e dei "grandi parchi promessi", Appia Antica, Caffarella, Castelli.

Una parola a parte merita l'attività editoriale del Sindacato cronisti romani. Spiccano i "Quaranta anni di cronaca di Roma" e i seguiti "Cinquanta anni..." e "Sessant'anni..." in corso di stampa, un'opera unica nel suo genere, che racconta la storia della moderna città con gli occhi e la penna del cronista, uno per ogni anno. Ogni anno va letteralmente a ruba "l'Agenda del cronista", una formula di guida informatutto che è diventata indispensabile per chi ecc. E ogni anno, dal 1990, la prima copia è destinata alla scrivania del Capo dello Stato.

Di recente, il SCR ha realizzato il primo censimento-monitoraggio dell'editoria giornalistica e della stampa locale (agenzie di stampa, quotidiani, periodici, radio, televisioni, online) del territorio metropolitano, colmando una storica lacuna di carattere conoscitivo e costruendo una banca dati senza precedenti. Ne è nata l'originale "Guida della stampa di Roma e provincia". Tradotto in cifre, il censimento ha registrato 1285 testate che producono informazione sia pure in forme, dimensioni e periodicità diverse: 94 agenzie di stampa, 41 quotidiani, 82 settimanali, 79 quindicinali, 505 mensili, 227 di varia periodicità, 47 televisioni, 67 radio, 144 online.

...e la cronaca continua verso e oltre l'appuntamento centenario del 2009.



Ricordi di Michele Di Pietro, "zio cardinale"

† Giulio Battelli

Nella casa dove sono nato, in via del Governo Vecchio 96, c'era un lungo corridoio prodotto dalla ricostruzione del quartiere dopo l'Unità d'Italia, che collegava due camere sulla strada con le altre interne: al centro del corridoio c'era un quadro a olio di un personaggio vestito di rosso che da piccolo sentivo chiamare *zio cardinale*; poi seppi che non era zio di mio padre, ma così era chiamato da mia nonna Geltrude Di Pietro, che lo chiamava zio, anche se in realtà era un suo prozio. L'uso di chiamarlo così era rimasto in famiglia.

Il quadro era del card. Michele Di Pietro, al centro di un gruppo di 12 quadri di antiche stampe rappresentanti l'arresto e la condanna del re di Francia, che avevano un certo rapporto con il quadro (vedi appresso).

Ma cambiando casa più volte, in più di cento anni della mia vita, mi sono accorto che oltre il quadro e le antiche stampe, qualche altro oggetto aveva la stessa provenienza e perciò ho voluto descrivere in queste brevi note i ricordi rimasti ancora in casa insieme al quadro del Cardinale, come testimonianza di una vita cambiata, prima che ulteriori vicende li facciano scomparire.

Il quadro del card. Di Pietro[1] è l'oggetto più importante ri-

[1] Del card. Michele Di Pietro ha dato brevi notizie: G. Moroni, *Dizionario di Erudizione Storico-Ecclesiastica*, III, Venezia, 1851, pp. 37-39. Notizie più antiche e precise: M. Cafiero, *Dizionario Biografico de-*

masto in casa di mio padre e poi giunto a me insieme a poche carte di famiglia, perché egli fu l'unico dei suoi fratelli che ha continuato la conservazione di ricordi di famiglia nella sua casa a Roma, come centro comune di notizie e di documenti.

Cosi è giunto a me anche il quadro del card. Di Pietro.

Il nome di colui che forse Io fece eseguire e io offri a lui, è scritto in un cartello di dedica contenuto nel quadro stesso:

A sua Em.za Rev.ma
Il Sig.re Cardinale
Michele Di Pietro

Per Vincenzo Milione
Rettore al S. Sudario

Non ho potuto controllare se il nome di mons. Milione figuri nell'archivio della Chiesa del S. Sudario, ancora esistente a Roma[2].

Il card. Michele Di Pietro è nato il 18 gennaio 1747 ad Albano da una famiglia proveniente dal Lazio[3]. Terminate le scuole medie nel seminario locale, si laureò alla Sapienza *in utroque iure* e in teologia, dove poi insegnò teologia e diritto; lasciato l'insegnamento fu ordinato sacerdote e cominciò a far parte di uffici ecclesiastici pontifici, divenendo consultore della Congregazione del S. Ufficio; poi (1788) partecipò ad altre Congregazioni, fu nominato prefetto degli studi nel collegio di Propaganda Fide e, avanzando nella carriera ecclesiastica, divenne presto vescovo *in partibus* di Isaura nella Licaonia.

Al tempo della prima Repubblica Romana (1798-1799) fu imprigionato per poco tempo a Castel S. Angelo (Roma) a motivo della sua resistenza ad applicare al clero e alle suore le decisioni governative. In quegli anni "funesti" c'erano a Roma solo 3 vescovi, tra i quali mons. Michele Di Pietro, Vicario Apostolico: a lui si deve il testo italiano della bolla di scomunica del 10 giugno 1799[4]. Durante il governo francese a Roma era stata dispersa la preziosa e ricca biblioteca internazionale di Propaganda, poi ricostruita con i lasciti di eminenti benefattori, tra cui il card. Di Pietro[5]. Il quale intanto era divenuto segretario della Congregazione Pontificia per gli Affari Ecclesiastici di Francia, già istituita nel 1790.

---

gli italiani, 40, Roma, 1991, pp. 245-248, con indicazione di fonti anche dell'Archivio Vaticano e con ampia bibliografia, Per la storia del palazzo della Congr. di Propaganda Fide, G. ANTONAZZI, *Il Palazzo di Propaganda*, Tivoli, 1979, pp. l-186, con molte ill.

[2] In via del Sudario, 47. vedi la descrizione di C. PERICOLI RIDOLFINI, recentemente scomparsa, in *Guide Rionali di Roma*, Rione VIII (S. Eustachio), parte 3, 20 ed., Roma, 1980, pp. 54-60, con notizie storiche e foto; essendo la chiesa appartenente ai Piemontesi perché dedicata al Santo Sudario conservato a Torino, fu sostenuta dalla Casa regnante dei Savoia; ma nel 1948 passò per competenza alla casa della Presidenza della Repubblica, che l'ha assegnata al Servizio dell'*Assistenza Religiosa dell'Esercito Italiano*, formando una propria diocesi rispetto alla *Diocesi di Roma*. Dalle notizie riportate dalla PERICOLI, risulterebbe che l'archivio storico dei Piemontesi sia ancora presso la chiesa, ma avendo scritto agli attuali consegnatari, non ne ho avuta la conferma.

[3] È nota un'altra famiglia Battelli, che aveva pure come stemma una barchetta, ma di forma diversa: ad essa papa Clemente XI, nel 1706, aveva concesso in enfiteusi a terza generazione all'arcivescovo Giovanni Christoforo Battelli, suo nipote, la grande rocca di Sassocorvaro, nel ducato di Urbino (vedi la sua tomba con lo stemma a Roma, nella chiesa di Santa Maria Maggiore); anche nel comune di Sassocorvaro c'è un fascicolo col nome Battelli; vedi pure CH. WEB, *Legati e Governatori Pontifici dello Stato Pontificio* (1550-1809), Roma, 1994, p. 481.

[4] M.T. BONADONNA, *Diario degli Anni funesti di Roma dall'an. MDCCXCIII al MDCCCXIV*, Roma, 1995, pp. 62 e 165.

[5] G. ANTONAZZI, *Il Palazzo...*, p. 107; a p. 109, in fondo alla pagina, è citato un busto del card. Di Pietro, inedito.

Eletto Pio VII a Venezia (1800), mons. Di Pietro fu nominato patriarca di Gerusalemme, segretario della Congregazione di Affari Ecclesiastici (1800) e delle Congregazioni che esaminavano i progetti per il Primo Concordato con la Francia; allora ebbe occasione di esprimere il suo voto contrario alla richiesta di secolarizzazione del ministro Talleyrand (vescovo), voluta da Napoleone.

Nel 1801 fu cardinale *in pectore*, pubblicato il 2 agosto 1802[6]; nel 1804 accompagnò Pio VII a Parigi per l'incoronazione di Napoleone, senza partecipare alla celebrazione del suo secondo matrimonio, ritenendolo invalido. Nel 1805 fu nominato Prefetto di Propaganda Fide, incarico che mantenne fino al 1814. Dopo la deportazione di Pio VII, il Cardinale fu nominato delegato apostolico in Roma il 6 luglio 1809; arrestato il 10 dicembre, fu confinato in Francia e rinchiuso a Vincennes il 22 febbraio 1811[7].

Liberato per effetto del Concordato con il Papa, il card. Di Pietro rimase ai suoi incarichi pontifici anche quando lo Stato della Chiesa fu annesso all'Impero di Francia (7 maggio 1809) e la stessa Roma era stata riconosciuta come seconda capitale dell'Impero. Al governo francese seguì il governo napoletano di Gioacchino Murat, re di Napoli, per poco tempo.

Resta un ricordo di questi anni la scritta CORTE IMPERIALE sulla facciata dell'attuale Palazzo della Cancelleria, al secondo piano, con alcune decorazioni napoleoniche in una aula a pianterreno, ora destinata alla Pont. Accademia Romana di Archeologia.

Con il ritorno a Roma di Pio VII (1815), il card. Di Pietro, oltre l'assidua partecipazione alle Congregazioni pontificie, ebbe a svolgere attività di beneficenza in alcune istituzioni private, quale l'Ospizio di Tata Giovanni[8] e l'assistenza a favore di sordomuti; fu infine colpito da dolorosa infermità e il 2 luglio 1821 morì a Roma a 74 anni.

Il suo funerale fu celebrato dall'amico Card. Di Gregorio nella parrocchia di S. Carlo ai Catinari[9].

Secondo la sua volontà, la sera stessa, la salma fu trasferita nella cattedrale di Albano[10], la città dove era nato, ed era stato vescovo dal 1816 al 1820; il 6 luglio 1821 ebbe un secondo funerale con la partecipazione del clero della diocesi.

Ma il 29 maggio 1820 il card. Di Pietro era stato promosso vescovo di Porto. Nonostante le recente nomina, il 25 ottobre 1822 si ebbe ad Albano una straordinaria cerimonia in suo onore: dopo una solenne Messa Pontificale, fu inaugurata, presso la sua tomba, al centro del Duomo, nel pavimento della navata centrale, un'iscrizione onoraria latina, preceduta dallo stemma di famiglia Di Pietro, (un leone rivolto a destra con lunga coda, tenendo tra le zampe superiori una carta; e quattro stelle, due in alto e due in basso, inserito nell'emblema ecclesiastico degli arcivescovi), di cui riporto il testo:

---

[6] Sugli avvenimenti del tempo: V.E. GIUNTELLA, *La giacobina Repubblica Romana*, in Arch. della Soc. Rom. di Storia Patria, LXXIII, Roma, 1950, passim; A. CRETONI, *Roma Giacobina*, Roma, 1971, passim. È uscito in questi giorni presso l'ist. Naz. di Studi Romani, A. GALIMBERTI, *Memorie dell'occupazione Francese di Roma dal 1798 alla fine del 1802*, a cura di L. Topi, Roma, 2 tomi, pp. LII, 836.

[7] G. ANTONAZZI, *Il Palazzo...*, pp. 98, 99.

[8] Vedi: G. COLECCHI, *Tata Giovanni*, Roma, 1940 (*Strenna dei Romanisti*), pp. 48-58; CECCARIUS, *Tata Giovanni*, in: V. MONACHINO, *La Carità Cristiana in Roma*, Bologna, Appendice 1968, pp. 321-330, con foto dei primi benefattori, tra cui il card. Michele Di Pietro (fig. 111).

[9] Non essendo nota la sua abitazione, è probabile che, a causa della sua grave infermità, sia stato ospitato nell'Ospizio di Tata Giovanni, di cui il nome ancora esiste vicino alla chiesa di S. Carlo, in via Giovanni Bogi (aggiungendo l'antico soprannome: *Tata Giovanni*).

[10] Ringrazio mons. Gianni Masella, parroco della Cattedrale di Albano, di avermi dato il permesso di pubblicare il testo dell'iscrizione del card. Di Pietro esistente nella navata centrale della Chiesa.

H. S. E.

MICHAEL. DOMINICI. F. DE. PETRO.
S.R.E. CARDINALIS. EPISCOPVS. PORTVENSIS.
SVMMVS. MAGISTER. CRIMINIBVS. EXPIANDIS.
CVIVS. DOCIRINA. ET. PRVDENTIA.
GRAVISSIMIS. ECCLESIAE. NEGOTIIS.
FELICITER. EXPEDITIS.
VIRTUS. ET CONSTANTIA.
REBUS. ADVERSIS. FORTITER. TOLERATIS. MAXIME.
ENITVERE
VIXIT. ANNOS. LXXIV.M.V.D.XX.
DECESSIT. ROMAE.
POSTRIDIE. KAL. QVINCT. ANN. MDCCCXXI
MQRIENS. CONDI. VOLVIT
IN. PRINCIPE. HOC. TEMPLO. PATRIAE. SVAE.
IN. QUA. FVERAT. ALIQVOT. ANNOS.
EPISCOPUS.

Il quadro con il ritratto del Cardinale era rimasto a casa di mio padre e poi passò a me, che lo conservo nel mio studio.

Proviene certamente da un lascito personale del Cardinale, il gruppo di *antiche stampe* relative al processo e alla morte di Luigi XVI re di Francia: nessun altro della famiglia ha avuto interessi politici, mentre l'atteggiamento anti-napoleonico è stato costante in tutta la sua vita ecclesiastica. Non sappiamo se e quando gli furono offerte, forse quando fu arrestato in Francia.

Sono in tutto 12 stampe del tempo[11] conservate entro cornici munite di vetri, numerate in ordine cronologico: narrano le disavventure sofferte dalla famiglia reale dall'arresto del re (1791) fino allo scambio della figlia con alcuni prigionieri francesi nel 1795: le stampe formano un componimento di occasione donato, forse al Cardinale, da un amico che conosceva i suoi sentimenti.

[11] Le antiche 12 stampe non sono tutte inedite: ne ho vista una in vendita (non ricordo quale) presso la libreria antiquaria dell'amico recentemente scomparso Plinio Nardecchia, a Piazza Navona.

Ogni stampa porta un titolo scritto dallo stesso autore: cito i singoli titoli in francese (senza qualche accento per non alterare la grafia originale):

1 – *Arrestation de Louis XVI à Varennes (le 22 juin 1791).*

2 – *Retour de Varennes arrivée de Louis XVI à Paris (le 25 juin 1791).*

3 – *La separation de Louis XVI de sa famille (la nuit du 29 septembre 1792).*

4 – *La 2e separation, ou dernier adieu du roi d'avec safamille desolée (la nuit du 20 janvier 1793).*

5 – *La derniere entrevue de Louis XVI avec safamille la veille de son execution après avoir passé la nuit du 20 janvier 1793 avec son confesseur Edworth.*

6 – *Le Dernier moment de la vie du Roy Louis XVI. Encouragé par son confesseur Edworth a la vue de san supplice tandis que le general Santerré en presse l'execution (le 21 janvier 1793).*

7 – *Le Dauphin enlevé a sa mere après le decret du comité de sureté publique (le juillet 1793) des commissaires en exercise viennent le notifier a la Reine et la somment de s'y conformer.*

8 – *La reine Marie Antoinette conduite publiquement au supplice dans un tombereau, accompagnée du boureau et escortée par la garde nationale de Paris (le 10 octobre 1793).*

9 – *Madame Anne Elisabeth soeur du roy Louis XVI condamnée au supplice (le 10 mai 1794).*

10 – *Le dernier supplice de madame Anne Elisabeth, soeur du roy Luois XVI guillottinée (le 10 mai 1794).*

11 – *La princesse Marie-Therese_Charlottefihle du roy Louis XVI part de Paris pour se rendre en Suisse accompagnée de Ma-*

dame de Souci, d'un officier de Gendarmerie et autres personnes (le 19 xbre 1795), vers les quatre heures du matin, étant escortée d'un détachement de cavallerie.

12 – *Le départ pour Vienne de la princesse Marie-Therese-Charlotte, fille du roy Louis XVI donnée en échange des Prisonniers François Camus, Beurnonville, Bancal, Drouet, Semonville et plusieurs autres (le 26 xbre 1795) au soir en la maison de campagne de M. Recher située près Bâle en Suisse et remise entre les mains du Prince de Gavre.*

Oltre le antiche stampe, resta a casa un quadro con cornice e vetro, che proviene quasi certamente dalla cappella privata del cardinale, dato il suo carattere sacro. Anche oggi cardinali e vescovi hanno una cappella privata per le sacre funzioni di ogni giorno. Il quadro è quadrato, con la cornice di cm. 20 ogni lato; aderente al vetro c'è un rivestimento di velluto color oro, segno dell'importanza data al contenuto; al centro pende un bel Crocefisso di metallo brunito, forse d'argento annerito, alto 15 cm.: sul braccio superiore porta la scritta *INRI* e in basso il segno della morte (due ossa incrociate e un piccolo teschio). Ai due lati del Crocefisso pendono due *capse* di metallo che contengono piccole *Reliquie di Santi* e sono tuttora oggetto di venerazione. La *capsa* a destra, chiusa, (ma si apre facilmente), contiene cinque piccole Reliquie con il loro nome: *ex sep. B.V.M., S. ANTON. PAD., S. FRANC. XAV., e S.VINCEN. FERRER*; la capsa a sinistra è incastrata e non si può aprire, ma molti anni fa ero riuscito ad aprirla e ricordo di aver visto che conteneva piccole autenticazioni delle ultime tre reliquie, scritte da un medesimo vescovo del principio dell'Ottocento. La data del vescovo autenticante non è stata possibile riconoscerla. Probabilmente il ricordo della Madonna allude alla S. Casa di Loreto; le date delle santificazioni dei tre santi sono state rispettivamente gli anni 1232, 1455 e 1622.

Un altro ricordo del Cardinale, che sembra provenire dal tempo delle sue varie permanenze in Francia, è un quadro rettangolare con vetro di cm 40 e 35 nei due lati, finemente e riccamente ornato con il fondo ricoperto da una tela verde che permette un ampio sviluppo alla decorazione dorata che riempie tutto lo spazio tra il fondo e il vetro. La decorazione, color oro e intagliata, lascia visibile sul fondo un ovale dipinto con l'immagine del *REDENTORE SOFFERENTE*, che lascia cadere sul petto nudo qualche goccia di sangue. Al di sopra della testa c'è appoggiata una Corona reale con tre gigli, simile a quella in uso al tempo dei re di Francia. Non so se nel suo significato allegorico, la rappresentazione di contenuto sacro riproduca la figura del *CRISTO DOLORANTE* di un santuario francese, mentre la Corona reale vuole essere un richiamo alla sorte del Re di Francia Luigi XVI.

Ultimo ricordo che proviene direttamente o indirettamente dal Cardinale: un *BAMBINELLO* di cera, altro circa 50 cm, contenuto in una campana di vetro, accompagnata da due campane più basse, ciascuna con un fiore artificiale. Certamente i tre oggetti erano uniti e formavano un gruppo di decorazione[12]. Proviene dalla casa del Cardinale, ma noi nipoti lo abbiamo visto per anni nella camera di una zia (zia Matilde, sorella di mio padre, morta nel 1943). Sono sicuro della sua provenienza in quanto un anziano nipote del Cardinale e suo ultimo discendente, Benedetto Di Pietro, con testamento del 4 giugno 1894[13] lasciò il

[12] Non nascondo la sorpresa che ebbi in Belgio nel trovare, in un museo privato, due campanelle di vetro con fiori artificiali simili alle campanelle di Roma. Sembravano uguali.

[13] Il testamento di Benedetto Di Pietro (Albano, 4 giugno 1894) è riportato nell'accordo tra gli eredi di beni immobili (Albano, 31 gennaio 1895) per la tassa di successione. Allora fu consegnato il ritratto a olio giovanile di Pietro Di Pietro († 13 luglio 1894), che conservo accanto a quello pure giovanile di Geltrude Di Pietro, mia nonna e suo fratello.

Il card. Michele Di Pietro (18 gennaio 1747-2 luglio 1821)

Bambinello a zia Matilde come ricordo e come oggetto di devozione.

Ma mia zia Matilde morì quasi all'improvviso in casa di mio padre, nella sua stanza, nel dicembre 1943, mentre ero fuori Roma, per portare in Vaticano oggetti storici e salvarli dai bombardamenti della guerra. Nella sua stanza era rimasto il Bambinello di cera fin quando visse mio padre († 20 ott. 1953); poi la casa fu lasciata e i mobili furono portati altrove.

Non ricordo se il Bambinello sia stato dato ad un nipote o ad altri. Così l'ultimo ricordo proveniente dalla famiglia Di Pietro è scomparso: forse era troppo fragile.

Ho voluto ricordare anche questo episodio per incoraggiare i colleghi Romanisti, che conservino ancora a casa oggetti appartenuti a personalità dell'Ottocento, o forse più antichi, a non trascurarli, e a descriverli, perché sono una testimonianza della vita di tempi cambiati, prima che ne scompaia la memoria o finiscano in vendita ad antiquari, che forse non sanno apprezzare il valore di un ricordo.

Orazio Manili nobile romano e la Cappella Toschi del Duomo di Reggio Emilia (1604-1610): marmi antichi e moderni

CARLA BENOCCI

La cappella Toschi del duomo di Reggio Emilia rappresenta un esempio raro di monumento completo per le diverse forme d'arte impiegate (architettura, pittura, scultura, stucco, metalli ecc.), frutto di una progettazione unitaria, effettuata da Girolamo Rainaldi, la cui esecuzione, dal 1604 al 1606, con lavori fino al 1609 e pagamenti fino al 1610, avviene pressoché totalmente a Roma, dove, una volta completate le opere da non eseguire *in situ*, viene assemblata in diverse parti, imballata in casse e trasportata nel 1606 nel duomo di Reggio Emilia, dove riceve una fastosa accoglienza[1]. Si tratta evidentemente di un'operazione singolare, tanto più che questa massiccia introduzione di un'opera aggiornata sulla più moderna cultura romana non trova un seguito per alcuni anni nella città emiliana (figg. 1-2), nemmeno

[1] Per il viaggio a Reggio Emilia cfr. C. BENOCCI, *Roma e Reggio nel Seicento: il viaggio del 1606 nella città emiliana di Orazio Manili e la sua "insula" a S. Andrea della Valle, di Francesco Peparelli*, in: "Il Tesoro delle città. Strenna dell'Associazione Storia della Città", III, (2005), in corso di pubblicazione. Sul cardinale Toschi cfr. N. DEL RE, *Il cardinale Domenico Toschi Papa mancato*, in "Strenna dei Romanisti", LXII (2000), pp. 167-181.

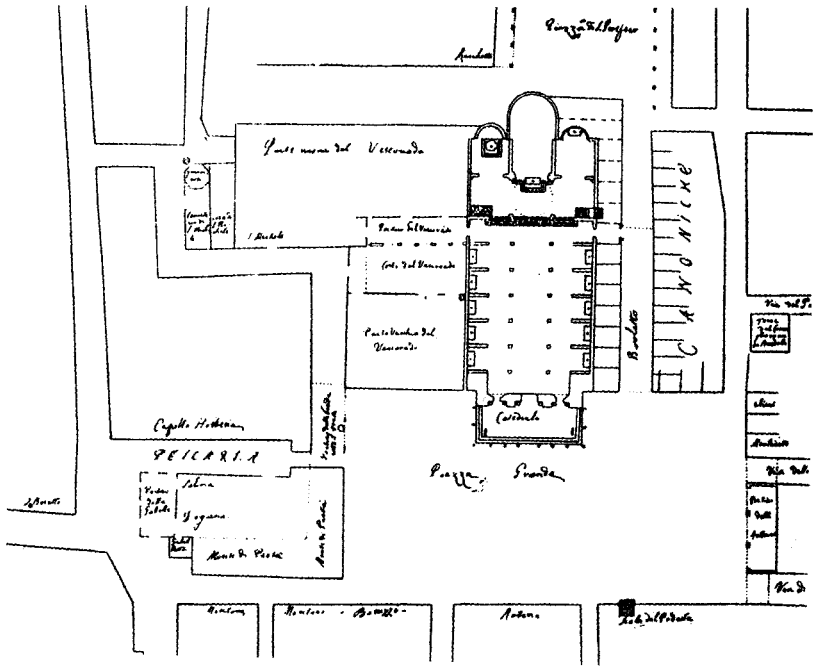


Fig. 1. Pianta secentesca della Piazza del Duomo di Reggio Emilia con la successione delle cappelle: la cappella Toschi è la quarta a destra (da M. MUSSINI in P. CESCHI LAVAGETTO, *Il Seicento a Reggio. La storia, la città, gli artisti*, Milano 1999, p. 218)

nelle cappelle Rangoni e Brami dello stesso duomo, costruite poco dopo. La Curia romana in effetti aveva operato abilmente e con modi spregiudicati, soprattutto con il cardinale Pietro Aldobrandini, per devolvere Ferrara alla Santa Sede, non riconoscendo la legittimità della successione di Cesare d'Este a capo del ducato; Cesare stesso, privato nel 1598 di Ferrara, aveva scelto Modena come nuova capitale e Reggio, confermata come "città di mezzo" tra due capitali, Modena appunto e Parma, non aveva ricevuto dal duca pari attenzione rispetto alla capitale. La cultura artistica di Reggio si era orientata soprattutto sull'ambiente

Fig. 2. Veduta dell'interno del duomo di Reggio Emilia

bolognese e veneziano e solo dopo alcuni decenni riconoscerà a Roma un primato artistico da far proprio.

Il cardinale Domenico Toschi, colto, raffinato, eccellente giurista, stretto collaboratore di Clemente VIII Aldobrandini e del cardinal nipote Pietro Aldobrandini, ormai insediato a Roma da molti anni, aveva un percorso obbligato per la sua cappella funeraria, da erigersi nel duomo della sua città, Reggio: portare un'espressione eccellente dell'ambiente romano, odiato ed ammirato.

Il tema mariano era in quel momento un soggetto assai dibattuto nella cultura della Controriforma, ed il trattato di Gabriele Paleotti, stampato a Bologna nel 1582, ne fissava i caratteri interpretativi ed artistici. Il cardinale Toschi è molto vicino al potente canonico della basilica di S.Maria Maggiore, Girolamo Manili, appartenente ad una antica famiglia romana della nobil-

tà capitolina, ed è probabile che insieme abbiano elaborato il programma delle decorazioni pittoriche della cappella, orientato ad esaltare le prefigurazioni della Vergine nell'Antico Testamento ed a ricostruirne il percorso terreno. Questa familiarità tra i due è sottolineata dalla funzione di esecutore testamentario affidata da Girolamo al cardinale Toschi, come risulta dal testamento del primo del 4 febbraio 1602[2].

È verosimile, quindi, che quando nel 1602 lo stesso cardinale Domenico Toschi e suo fratello Bartolomeo, arcidiacono del duomo di Reggio, decidono di avviare la costruzione della cappella di famiglia, il cardinale abbia pensato di avvalersi del nipote prediletto del canonico Girolamo, Orazio Manili, suo erede universale. Egli diviene "ministro" del cardinale per la realizzazione della cappella, secondo la definizione riportata nei numerosi documenti. Svolge in effetti un ruolo decisivo, perché gestisce completamente l'amministrazione dell'opera[3], provvedendo a tutti i pagamenti alle maestranze ed agli artisti, all'acquisto dei materiali, al trasporto della cappella stessa e così via. Il cardinale Toschi, in effetti, è soprattutto un giurista e quanto mai proficua è la collaborazione che può stabilire con l'abile e colto nobile romano. Lo stesso Manili sintetizza il fascicolo più completo relativo alla cappella come «Memoria e conto de tutte le spese fatte per la cappella dell'illustrissimo et reverendissimo cardinal Tosco, tanto di marmi e mischi compri da diversi, quanto d'ogni manifattura a diverse persone pagata, pitture, sculture, ferramenti, casse di

[2] ARCHIVIO DI STATO DI ROMA (d'ora in poi A.S.R.), *Arciconfraternita della SS.ma Annunziata*, b. 58, cc.142-147v.

[3] Cfr. ad esempio il fascicolo "1605. Conto e misure et spese della cappella del illustrissimo et reverendissimo signor cardinal Tosco mandata a Reggio. La quietanza dell'amministrazione di detta cappella fattami dal signor cardinal Tosco per instromento a Luca de Caroli not. A.C. sotto il dì 19 novembre 1610 *in libro instromentorum*", A.S.R., *ibid.*, b. 57.

legno, portature, segature et altre cose necessarie a detta cappella, parte pagate con mandato del sopradetto signor illustrissimo e reverendissimo cardinale, parte per mandati di me Oratio Manilio, tutti diretti al Bancho del Ceuoli, con loro quietanze, con alcuni denari da me spesi al minuto e pagati senza mandato, conforme al bisogno; con tutti li denari riscossi per ordine del sopradetto illustrissimo et reverendissimo signor cardinale da diverse persone e banchi, e sua mano anchora, a sua presentia; qual sopradette entrate e spese saranno distintamente riportate a suo luogho, nel modo come segue, tanto nell'anno prossimo passato 1604 fatte, quanto nel presente 1605»[4]; elenca di seguito in una apposita «tavola... tutte le spese fatte per la cappella», con i pagamenti all'"architetto" Girolamo Rainaldi, quelli per "compagnare le pietre per viaggio", per il "falegname", per il "ferraro", per "marmi novi e travertini compri", per "manifattura di scarpellini", per "metalli e indorature", per "pietre mischie compre", per "pittura", per "portature", per "segature di pietre", per "scultura", per "rotatura di scultore", con i "denari riscossi in più luoghi".

Inoltre, Orazio stipula contratti con "librari"per la vendita di molti libri del cardinale, da cui trae finanziamenti per la cappella del duomo[5].

Fino ad oggi, però, il Manili non è stato ritenuto degno di grande attenzione, nella pur documentata ed attenta lettura critica della cappella. In effetti, sono state accuratamente esaminate le carte Toschi conservate nell'Archivio di Stato di Reggio Emilia e quelle dell'Archivio del Monte di Pietà dell'Archivio di Stato di Roma, soprattutto per quanto riguarda i pittori della cappella[6]. Orazio Manili, invece, tiene un'amministrazione propria

[4] A.S.R., *ibid.*, b. 57, cc. 354r-372r, 379rv, 407r, 411

[5] A.S.R., *ibid.*, b. 66, 78

[6] Cfr. in particolare E. MONDUCCI, *Le pitture della cappella Toschi nel duomo in Reggio Emilia. Notizie inedite*, in N. ARTIOLI (a cura di), *In me-*

dell'opera artistica condotta, di cui dà al cardinale una copia esauriente sul piano economico ma non certo così dettagliata come quella che si tiene a casa sua (le carte del Manili sono molto ricche, oltre al fascicolo relativo alla cappella sopra citata; quest'ultimo reca questa dicitura: «l'illustrissimo et reverendissimo signor cardinal Tosco ha avuto la copia di questi conti della cappella senza replicarsi una parola»)[7]. Alla sua morte, egli lascia i suoi beni e la documentazione sopra ricordata all'Arciconfraternita della SS.ma Annunziata, dove è ancora conservata. Il confronto tra le diverse serie documentarie offre uno spaccato assai singolare, relativo alle diverse componenti che concorrono all'impresa della cappella.

In questo saggio si sottolineano alcune scelte relativamente autonome condotte da Orazio, anche alla luce di quanto da lui realizzato nelle altre sue proprietà cittadine[8], mirando a ricostruire una personalità molto interessante della cultura capitolina negli anni cruciali del pontificato Aldobrandini e di quelli successivi, dei primi decenni del Seicento, studio che avrà successivi sviluppi.

Orazio è piuttosto abbiente: presta scudi 150 al vescovo di Narni Gio. Battista Toschi il 21 novembre 1609[9]; nel 1620, dopo la morte del cardinale Toschi, il conte Giovanni Toschi deve dare ancora al Manili "per le robbe" fornite per la cappella scudi 250,30, oltre ad un residuo di scudi 11,35[10]. Presta anche soldi a Girolamo Rainaldi (20 scudi il 1° aprile 1625)[11], con cui è in rapporti assai familiari[12]. La costruzione della cappella sembra piuttosto una straordinaria avventura ed un'occasione di approfondimento della conoscenza del più avanzato ambiente artistico romano piuttosto che una fonte di guadagno; anzi, l'impegno con cui segue i lavori, fino al viaggio a Reggio del 1606, sembra piuttosto distrarlo dai suoi affari, con alcune perdite da lui stesso annotate ad esempio nella gestione della vigna fuori Porta S.Pancrazio. Tuttavia, egli stesso sottolinea il "grandissimo gusto" che gli danno l'impresa ed il viaggio finale.

La scelta dei pittori, avveduta e raffinata, anche se gestita da

moria di Leone Tondelli, Reggio Emilia 1980, pp. 339-355; E. MONDUCCI V. NIRONI, *Il duomo di Reggio Emilia*, Reggio Emilia 1984, pp. 169-176; A. SAVAZZI, G. BADINI, *Il patrimonio documentario*, in G. ADANI, P. PRODI (a cura di), *Il Santo Monte di Pietà e la Cassa di Risparmio in Reggio Emilia. Cinque secoli di vita e di promozione economica e civile*, Reggio Emilia 1994, pp. 288-289; A. MAZZA, *Dipinti romani e veneziani per il duomo di Reggio: le cappelle Toschi, Rangoni e Brami agli inizi del Seicento*, in P. CESCHI LAVAGETTO (a cura di), *Il Seicento a Reggio. La storia, la città, gli artisti*, Milano 1999, pp. 67-82, con ampia bibliografia precedente. Cfr. anche H. RÖTTGEN, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma 2002.

[7] A.S.R., *Arciconfraternita della SS.ma Annunziata*, b. 57.

[8] Cfr. per il palazzo a S.Andrea della Valle C. BENOCCI, *Roma e Reggio nel Seicento*...cit., in corso di pubblicazione; sulla villa alle porte del Vaticano cfr. C. BENOCCI, *Villa Piccolomini*, in corso di pubblicazione, dove viene delineato un profilo del Manili, con ulteriore documentazione. La prima trattazione sul personaggio e sul fondo della SS.ma Annunziata da lui lasciato in eredità è stata presentata dalla scrivente al convegno *Roma verde nella costruzione della città*, Roma, Facoltà d'Architettura, Valle Giulia, 12 dicembre 2001, pubblicata nei relativi atti a cura di R. CASSETTI e M. FAGIOLO, *Roma. Il verde e la città. Giardini e spazi verdi nella costruzione della forma urbana*, Roma 2002, Villa Piccolomini, pp. 105-106. Cfr. anche E. BENTIVOGLIO, *Il palazzo di Orazio Manili a Roma di Francesco Peparelli e la famiglia Manili nei secoli XVI-XVII (parte prima)*, in "Quaderni PAU. Università degli studi Mediterranea di Reggio Calabria", XIII, 2003-2004, pp. 77-88.

[9] A.S.R., *Arciconfraternita della SS.ma Annunziata*, b.73.

[10] A.S.R., *ibid.*, b. 66.

[11] A.S.R., *ibid.*, b. 82.

[12] Cfr. le due lettere di Girolamo Rainaldi da Parma ad Orazio Manili del 23 dicembre 1622 e del 28 maggio 1627 in C. BENOCCI, *Roma e Reggio nel Seicento*...cit., in corso di pubblicazione.

Orazio non può che provenire dal cardinale Toschi, che si preoccupa di dare un'espressione adeguata al tema mariano prescelto. Ad esempio, il pagamento al Manili per il "cavalier Passignani" di scudi 120 per «dui quadri che Sua Signoria ha fatti per la mia cappella di Reggio da metter nella volta, et gl'ha inviati da Fiorenza al arcidiacono mio fratello», effettuato dal cardinale il 17 aprile 1607[13], vede Orazio nella funzione di ufficiale pagatore, che versa la somma a Domenico Cresti detto il Passignano l'11 maggio dello stesso anno. I due quadri (la Fuga in Egitto e l'Adorazione dei pastori) erano stati commissionati alcuni mesi prima, come attesta una nota del Manili: «a dì...d'ottobre 1606 al signor Passignano per li due quadretti a olio per la volta della cappella fatti in Fiorenza e da lui mandati a Reggio quali non sonno pagati anchora»[14]; non si ha notizia nei documenti ricordati di una commissione a Pietro Sorri per l'Adorazione dei pastori. Lo stesso Passignano aveva ricevuto un acconto di scudi 50 il 14 dicembre 1604 per il quadro dell'Assunzione, per l'esecuzione del quale aveva ricevuto la tovaglia di Fiandra "sottile" ed il "telaro" l'11 dicembre 1604[15]. Nel febbraio 1606 il pittore aveva ricevuto in saldo scudi 120 per il quadro suddetto e per il "quadretto del Annunziata"[16].

Analogo ruolo svolge il Manili per il pagamento a Giuseppe Cesari, detto il cavalier d'Arpino, di 150 scudi, a saldo del quadro della Visitazione, il 31 ottobre 1609, dopo aver pagato 50 scudi "per la caparra" il 12 novembre 1604[17]. Anche Cristoforo

[13] A.S.R., *Arciconfraternita della SS.ma Annunziata*, b. 66.

[14] A.S.R., *ibid.*, b. 57, c.360r. Si conferma in tal modo l'ipotesi avanzata da A. MAZZA, *Dipinti romani...* cit, 1999, p. 73, per la più tarda programmazione delle due tele della volta e per la non conoscenza a Roma dell'esecuzione di una delle tele da parte di Pietro Sorri.

[15] A.S.R., *ibid.*, b. 57.

[16] A.S.R., *ibid.*, b.57, c. 360r.

[17] A.S.R., *ibid*, bb. 57, 66, 78.

Roncalli detto il Pomarancio riceve in acconto per il quadro della Natività scudi 50 il 18 aprile 1604 e scudi 30 il 14 dicembre 1604, dopo aver ricevuto "palmi 7 quadrati di travaglio di Fiandra" per il quadro acquistati dal falegname Francesco Mataloni il 7 febbraio 1604[18]. Viene saldato con scudi 70 il 3 luglio 1605[19].

Il Rainaldi, presente a Reggio nel 1606, viene costantemente pagato dal Manili su mandato del cardinale Toschi (17 e 19 settembre 1607 e vari altri, oltre ad un donativo elargito tramite il Manili dal cardinale "per il disegno fatto e un altro mandato a Reggio"[20] e ad un altro cospicuo pagamento al suo rientro a Roma). L'11 dicembre 1604 il Manili riceve dal Toschi scudi 56 «per paghar le doi stampe di rame intagliate, una di scudi 25 a Francesco Vilamena e l'altra di scudi 20 a Jacomo Lauro e scudi 3,60 per il disegno del Tempesta e scudi 7 per il telaro dato al Passignano pittore». Il 10 dicembre dello stesso anno il Manili aveva pagato a Francesco Villamena «intagliatore contanti per la stampa di rame del ritratto del signor cardinale Tosco, per servirsene alli nuovi libri di legge che Sua Signoria stampa come per sua ricevuta in foglio sc. 25 moneta. E più dati a mastro Jacomo Lauro intagliatore della stampa di rame del disegno della prima carta, contanti, nelli novi libri di legge che il signor cardinale presenta li libri al papa con una sessione di 24 dottori antichi e molti adornamenti e parole, conformi al disegno del Tempesta datoli di chiaro e scuro e detto conto ha avuto sc. 20. E più

[18] A.S.R., *ibid.*, b. 57.

[19] A.S.R., *ibid.*

[20] A.S.R., *ibid.*. Sul Rainaldi nella regione ed in quelle vicine cfr. F. TREVISANI, *Presenza storica di Gerolamo Rainaldi: interventi a Fano e Bologna*, in: "Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte", 1973-74, pp. 305-344; A. GAMBUTI, A. ANDANTI, F. CAMEROTA, *Architettura e prospettiva tra inediti e rari*, Firenze 1987

al Tempesta per il disegno sc. 3,60. E più per rifar il papa e sue imprese sc. 2.50»[21]. Lo stesso Lauro viene pagato dal Manili su mandato del Toschi per le celebri incisioni dell'opera giuridica del cardinale anche il 5 dicembre 1604, il 25 settembre 1605, il 22 novembre 1606, il 27 settembre e 28 ottobre 1607[22]. Il 17 luglio 1604[23] vengono citati gli stessi mandati di pagamento al Villamena, al Lauro e ad Antonio Tempesta, poi confermati a dicembre dello stesso anno: si parla del ritratto del cardinale "per l'opera de libri stampati", opera del Villamena (scudi 25), che riceve scudi 2 "per ritoccare e rifare doi volte la testa del papa et arme", in ossequio al nuovo pontefice eletto, Paolo V. Per il "Tempesta disegnatore della carta de dottori et presentatione del opera" è indicato un pagamento di scudi 3,60; per Giacomo Lauro un pagamento di scudi 20 per "la presentatione del opera, con li Dottori", scudi 7 "per intagliar in rame la prima arme di papa Paolo V per li principij" e scudi 3,50 "per ritoccarla dopo haverne stampate M/3 per li primi libri".

Orazio può però mettere al servizio dell'opera la sua esperienza di conoscitore del mercato antiquario romano, della vasta ed eterogenea schiera di lapicidi, scalpellini, scultori, provenienti da tutta Italia, che trovano impiego nei diversi cantieri romani, dei proprietari laici ed ecclesiastici, in possesso di materiali antichi e moderni: non per niente la sua famiglia fa parte da oltre un secolo di questa rete di relazioni capitoline.

Gli scalpellini che eseguono il maggior lavoro sono Bastiano de Rossi e Graziano de Giudici, con i quali il Manili stipula un minuzioso contratto il 7 maggio 1604 (si veda l'Appendice Documentaria), generoso per la disponibilità del committente ad

[21] A.S.R., *ibid.*, b. 57, c. 437r.

[22] A.S.R., *ibid.*, bb. 57, 66, 78.

[23] A.S.R., *ibid.*, b. 57, c. 379r: "Conto *ad partes* de denari spesi contanti sc. 86".

accollarsi varie spese ma anche molto severo per le penalità da addebitare ai due artisti in caso di ritardi o di altri inconvenienti. I lavori vengono saldati con scudi 150 per la "fattura della cappella" nel settembre del 1607[24].

Gli stessi scalpellini sono impiegati sia nelle imprese del Manili sia nelle altre fabbriche del cardinale, dove quest'ultimo opera sempre d'intesa con il Manili, confermato suo "ministro": di un certo interesse è la villa a Castelgandolfo, per la quale il cardinale riceve "quatro modelli da Roma", in travertino, eseguiti da Antonio Orlandini, il 6 aprile 1609[25], su progetto del Rainaldi; Bastiano de Rossi e Graziano de Giudici vengono pagati più volte tra il 22 agosto ed il 24 ottobre 1609, il 5 aprile e 19 febbraio 1610[26], e nell'aprile del 1610 vengono saldati i lavori allo stesso de Giudici ed a Paolo di Bastiano, probabilmente figlio di Bastiano de Rossi[27].

Nel 1618 Francesco Peparelli misura e stima i lavori per la ristrutturazione del palazzo a Montecitorio "di fronte a S.Biagio", lavori eseguiti dallo scarpellino Dionisio Guidotti[28], "dopo la cascata della fabbrica vecchia, causata per colpa di Domenicone architetto et mastro Belardino capo muratore". Anche per questa fabbrica il Manili in qualità di "ministro" del cardinale segue i complessi lavori, iniziati nel 1617 dall'architetto Domenico Selva, eseguiti dal capo mastro muratore Belardino Luna, che unisce i muri di "certe sue case ch'haveva in detto luogho": questi lavori non hanno dapprima un buon esito, nonostante l'impegno

[24] A.S.R., *ibid.*,b. 78.

[25] A.S.R., *ibid.*, b. 66.

[26] A.S.R., *ibid.*, b. 78.

[27] A.S.R., *ibid.* Sulla villa scomparsa cfr. M. FRATARCANGELI, *Domenico Toschi e la villa scomparsa di Castel Gandolfo*, in: "Reggio storia", XXII, 2, (aprile-giugno 1999), pp. 2-11.

[28] A.S.R., *Arciconfraternita della SS.ma Annunziata*, b. 66.

economico di scudi 462,98 impiegati dal cardinale; subentra il Peparelli, che il 17 maggio 1618 stipula un contratto con il capo mastro muratore Bastiano Sordi per le opere murarie; nello stesso anno paga sia lo scarpellino Guidotti che lo scultore Pietro Gatti (30 luglio), attivo nella cappella ed in altre fabbriche del Manili; i lavori si concludono nel 1619[29].

Interessante per valutare il mercato dei marmi antichi e moderni è il capitolo del fascicolo sulla cappella relativo alle "pietre mischie diverse, orientali et altre sorte compre da diversi nell'anno 1604, 1605"[30]. Le celebri colonne di alabastro cotognino, pagate il 16 gennaio 1604 "a Stefano Longho scarpellino alla Madonna di Loreto", hanno costituito il vanto del cardinale e del Manili, e quindi più volte ricordate. Molto più attivo del Longhi per la cappella è Ippolito Buzzi, scultore degli Aldobrandini e del Campidoglio, che opera nella Villa Aldobrandini a Monte Magnanapoli per il cardinale Pietro Aldobrandini negli stessi anni[31]. Il Buzzi "scultore alli Cornari" vende "doi pezzi di colonna di breccia rossa", un "pezzo di bianchenero minutissimo per il telaro del quadro per fregio", "un paro di colonne rustiche di breccia rossa e paonazza e biancha in cinque pezzi", "un pezzo di marmo novo statuario per far le doi arme delli pilastri del altare"[32].

Anche "Martio scarpellino" concorre all'opera vendendo

[29] A.S.R., *ibid.*, b. 73. Sul palazzo a Montecitorio cfr. T. MANFREDI, *Peparelli, Borromini, Carlo Rainaldi e il Palazzo Toschi, Guidi di Bagno dei Padri della Missione a Montecitorio*, in: "Quaderni PAU. Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria", XIII, 25-26, 2003, pp 131-142: l'articolo non prende in essame tutti i documenti sul palazzo sopra citati e non ricostruisce la fase del Selva, in rapporto al successivo sviluppo del complesso.

[30] A.S.R., *ibid.*, b. 57, cc. 354r-357r.

[31] Cfr. C. BENOCCI, *Villa Aldobrandini a Roma*, Roma 1992.

[32] A.S.R., *Arciconfraternita della SS.ma Annunziata*, b. 57: tutti i documenti citati di seguito nel testo sono conservati in questa busta.

"rottami di colonne di marmo giallo venuti da Riete" (10 febbraio 1604); Carlo Cremona vende "alabastro di più sorte", marmo giallo, breccia, "fior di persico, pietra negra", giallo orientale, rosso, pietra "verde" e soprattutto quattro "ovati d'alabastro agitato..., due palmi di breccia sette bassi allabastrato bellissimo". Alfonso "Suderini", probabilmente appartenente alla celebre famiglia fiorentina, vende "quattro ovati di bianchenero", il vicario di S.Antonio a S.Marcello "un pezzo di colonna di negro". Lo scarpellino Pietro Fucigna vende "pietra nera e gialla di Carrara" e fiori di persico, il "cavaliere Matteo Pellegrini canonico di S.Maria in Trastevere" "doi casse di nero e giallo da Portovenere per le sepolture". Il segatore Santi Azzurri vende pezzi di broccatello, nero e bianco orientale, "breccia di sette basse minutissima", giallo orientale, rosso "per il petto del ritratto e fiamme delli candelieri e nero orientale". Lo scalpellino "Daniel" vende bianco e nero orientale, broccatello, giallo.

Lo stesso Bastiano de Rossi vende "doi tavole di nero di Verona di paragone per intagliarci l'inscrittione" e Graziano de Giudici "un pezzo di biancho e nero machiato minutissimo per far la fascia della cornice del quadro del altare"; tra le carte romane non vi sono altre annotazioni circa forniture di marmi di Verona.

I marmi nuovi provenienti da Carrara meritano un contratto a parte, del 7 maggio 1604, con Camillo di Andrea Scalabrino (si veda l'Appendice Documentaria). Anche il Longhi, il Buzzi, "Tullio Solano scarpellino", il Fucina, Graziano de Giudici e Bastiano de Rossi vendono travertini e marmi nuovi. Ne emerge un mercato assai fruttuoso e privo di scrupoli, in quanto marmi così preziosi non potevano che provenire da antichità opportunamente frammentate[33].

L'opera degli scultori è già nota in gran parte, come il ritrat-

[33] Cfr. M. DE NUCCIO, L. UNGARO (a cura di), *I marmi colorati della Roma imperiale*, catalogo della mostra, Roma 2002

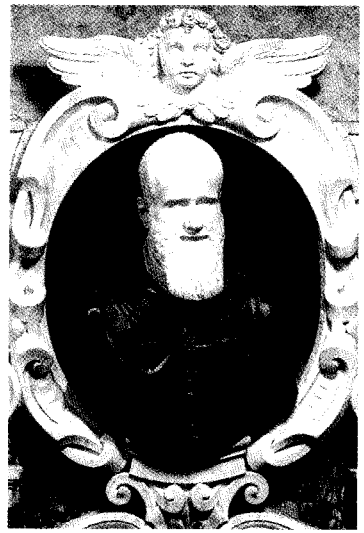


Fig. 3. Ambrogio Bonvicino, Ritratto del cardinale Domenico Toschi, duomo di Reggio Emilia, cappella Toschi

to del cardinale Toschi (fig. 3) eseguito da Ambrogio Bonvicino. Interessanti sono anche le opere di Guglielmo Mido "fiammengho scultore alli Cornari per manifattura di doi arme di marmo novo che vanno sotto le colonne del altare", di Pietro Gatti (detto anche "Pietro Ciciliano", a testimonianza delle diverse provenienze dei vari artisti), autore di "doi cartelle con panni bianchi sotto il telaro di giallo con un festone et altri lavori, un cherubino di marmo che va sopra l'altare, un'arme grande de palmi 5 di marmo e vari ornamenti dell'altare, come «4 cartelli per le casse, doi candelieri, un piede della croce, due vasetti che vanno sopra l'altare e doi adornamenti di mezzo rilievo che vanno intorno alli doi ritratti, quattro cascate di panni pendenti alli doi adornamenti del ritratto, quattro cartelle che servono per le doi casse di nero e giallo, con maschere et altri rilevi tutte d'un pezzo scannellate straforate di marmo, due candelieri con sue fiamme

Fig. 4. Particolare delle decorazioni marmoree della cappella Toschi del duomo di Reggio Emilia

rosse isolati con fogliami e panni di mezzo rilievo, un piede di croce, due vasi con sue fiamme rosse tutto tondo che vanno sopra il frontespizio del altare, due teste di morto di tutto tondo con quattro ossa, del naturale, due mazzetti di festoni alle cascate, l'epitaffo o inscritione intagliata in marmo nero bellissimo di lettere n° 79 fatte diligentemente», lavori saldati nel 1605 (fig. 4). "Battilauro" intaglia le lettere dell'iscrizione della sepoltura e le impiomba.

Orazio Censore prepara e fonde i capitelli e le basi di metallo delle celebri colonne di alabastro, con un contratto del 10 marzo 1604, dove si precisa che le dette opere dovranno essere «conformi a quelli fatti per l'altare del choro di S.Gio. Laterano... di più se dichiara che dove vanno li fiori nelle tavole delli

capitelli ve si debbiano far doi arme del detto illustrissimo signor Cardinale alla proporzione della grandezza del fiore»[34] e viene pagato sc. 150 il 13 marzo 1604, scudi 50 l'8 aprile e sc.50 il 28 agosto dello stesso anno. Le opere in metallo vengono dorate da Antonio Cambi "indoratore al Babuino", pagato dal 28 agosto all'8 novembre per un totale di scudi 100. Le due colonne necessitano di una cerchiatura con "otto cerchi di ferro", eseguiti dal ferraro "Urbano chiavaro a Piazza de Matriciani" il 23 gennaio 1604, insieme a "splanghi" [sic], perni e varie opere (scudi 17,72).

Questa enorme massa di pietre deve essere segata: è all'opera "Santi Azzurri fiorentino segator di pietre", pagato nei mesi di marzo e aprile 1604 con prezzi diversi a seconda del tipo di pietra («tutti li mischi orientali a baiocchi 15 il palmo di segatura, il bianco e nero orientale a b. 25 il palmo di segatura, tutti marmi novi, vecchi, mischi di Carrara o di Genova e travertini a b. 12 il palmo»), nonostante vivaci questioni economiche aperte dal segatore con gli scalpellini Bastiano de Rossi e Graziano de Giudici. Il falegname che opera per tutti i lavori della cappella è Francesco Mataloni, pagato da gennaio ad ottobre del 1604: l'opera più complessa è la realizzazione delle casse, 193 circa, dove "incassare tutta la cappella, ben armata e colligata, di legname d'antano et abeto", oltre ai telari per le pitture del Passignano e del Pomarancio. Per il "viaggio in accompagnar le casse della cappella sin'a Reggio" vengono pagati dal 23 giugno 1605 al gennaio 1606 Andrea de Giudici e Santi Azzurri, calcolando un impegno di "mesi cinque giorni 13", viaggio avvenuto in parte in carri da Scandiano ed in parte "in barca sino a Reggio dietro alle pietre".

Il Rainaldi controlla con grande cura tutti i lavori, comprese le operazioni di «portatura di dette pietre da facchini e carettieri e marinai», sovrintendendo all'opera degli scalpellini de Rossi e de Giudici, incaricati di controllare la messa in opera della cappella a Reggio e della "rotatura di sculture"(si veda l'Appendice Documentaria); questi ultimi sono pagati più volte nel 1606 e saldati il 14 settembre 1607; anche il fratello del cardinale, Bartolomeo Toschi, concorre ai pagamenti, sempre sotto la supervisione del Manili.

I documenti conservati tra le carte del Manili non ricordano le lavorazioni effettuate esclusivamente a Reggio; non si citano infatti né Nicola Sampoli, autore delle decorazioni in stucco della volta e di altre opere, né Lorenzo Franchi, che dipinge lo stemma di marmo bianco, il cupolino e parte del sottarco, né i fabbri o altri artisti reggiani e nemmeno Pietro Sorri, come già ricordato.

Indiscutibile è però il carattere "romano" dell'impresa, frutto anche del lavoro attento di un nobile capitolino, Orazio Manili.

[34] A.S.R., *Arciconfraternita della SS.ma Annunziata*, b. 57, c. 407r; anche i documenti citati di seguito sono conservati nella stessa busta.

I marmi di Carrara di Camillo di Andrea Scalabrino, 7 maggio 1604 - 14 settembre 1607; il contratto con gli scalpellini Bastiano de Rossi fiorentino e Graziano de Giudici milanese, 7 maggio 1604

(Archivio di Stato di Roma, notai A.C., vol. 2813, cc. 136r-138v, 153r, 155r)

c. 136r – «Die 7 mens Maij 1604 obligatio

Camillus fil. Jo. Andree Scalabrini de Carrara sponte et omni meliori modo promisit et se solemniter obligavit pro ut infra portare et far portare a sue spese tutta quella quantità de marmi nuovi da Carrara dalle cave del Polvaccio come andarà per servitio et finimento della cappella da farsi dalla [sic] maestro Bastiano et Gratiano scarpellini per l'illustrissimo et reverendissimo signor cardinale Toschi per Reggio qui in Roma scaricati a sue spese alli granari di Ripa et in modo che le carrette facilmente si possino caricare et condurli alla bottega di detti mastri di qui e per tutto mezzo mese di giugno prossimo a venire liberamente.

Item che detti marmi siano di quella bellezza, bianchezza et pulitezza, senza peli o macchie, simili a quelle che Gio. Andrea suo padre ha condutti per servitio delle cappelle della chiesa di San Andrea nella Valle di Roma et questo però a contentamento del signor Girolamo Rainaldo architetto del detto signor cardinale et mastro Francesco d'Albano scarpellino.

Item che detti marmi li debbia mandare e far condurre et siano di grandezza et misura conforme a quelle che gli sarano mandate da Roma sottoscritti dal detto mastro Francesco dell'Albano.

Et questo obligo et promessa de detti marmi fa a favore dell'illustrissimo et reverendissimo cardinale Tosco assente et per Sua Signoria illustrissima all'illustrissimo signor Horatio Manlilio qui presente et accettante anco insieme con me notaio, per prezzo et some di prezzo di scudi undici et mezzo la carrattata [sic], da misurarse in /c. 136v/ Roma dalli sopradetti signori Girolamo architetto con l'intervento però del detto signor Horatio, intendendosi franco di gabelle per il detto portatore da pagarsi come per detto illustrissimo signor cardinale a detta ragione de scudi undici et mezzo la carrettata subito che sarà fatta la misura et andatane di detti marmi a detti granari liberamente.

Et a bon conto di detto obligo detto Camillo hora in presentia di testimonj et menor. ha et riceve da detto signor Horatio un ordine diretto al signor Tiberio Ceuli che contiene la somma di scudi cinquanta di moneta de quali ne gli fa quietanza, con patto della cosa hauta et ricevuta non più di mandarla.

Con patto anco che tutta quella quantità di marmi che verranno condotti nella barcha da condursi per servitio del detto illustrissimo cardinale sia et debba essere per servitio di Sua Signoria illustrissima et non d'altra persona et per minimo pezzo che sia.

Item convengono che mancando detto Camillo in detta consegna de detti marmi al tempo come di sopra destinato allora sia lecito a detto illustrissimo signor cardinale comprarli da qualsivoglia persona a quel prezzo che trovarà anco a ragione de quanto più a tutti danni spese et interesse di detto Camillo *quia sic...*

/c. 137r/ *Obligatio Die 7 mens Maij 1604.*

Illustrissimus dominus Horatius Manlilius Romanus mio et nomine illustrissimi et reverendissimi domini Dominici Sanctae Romane Ecclesiae cardinalis Tuschi in mihi nuncupati pro quo illustrissimo et reverendissimo cardinali promisit de rato ac ipsunt medium ratificatum presens in strumento et omnia in eo contenta infra dictam dies ab hodie propter aliter de suo proprio ultra prevista omnium et singulorum premissorum observantiam eo quam sempre cogi possit et penalis penali et in solidum tamen et obligato esse voluit etiam ad omnia damna de quibu-

scumque dicto nomine ex una et magistri Sebastianus de Rubeis florentinus et Gratianus de Judicibus lapicida in Urbe ex altra partibus sponte et omni meliori modo devenente ad obligationes et omnia in pre inserti capituli contenta et espressa ita semper et perpetuo promisinent [sic] attendere et observare ac adimplere et contra non favore de vere opponere nec unire sub quovis pretesto titulo ingenio sive causa et enormis seu enormissime cessionis vel alio quocumque pretextu et...non espresso et in corpore satis clauso et singula singulis congregatione refu.memor...

/c.137v/ Die 14 mens septembris 1607

Sebastianus de Rubeis et Gratiano de Judicibus sponte et omni modo num coram testes et menoris manualiter et in contanti habuenent et recipenent [sic] ad illustrissimo domino Horatio Manlilio presente et solventem declarantem de pecunijs illustrissimo et reverendissimi domini cardinalis Tuschi scuta centum quinquagenta moneta vel pro...et integro pagamento et pro omni... di fattura per la cappella di Sua Signoria illustrissima fatta in Regio...

/c.138r/ *Die 7 mens Maij 1604 rogato*

Capitulatione et convenzioni da farse et osservarsi tra l'illustrissimo et reverendissimo signor cardinal Tosco et maestri Bastiano de Rossi fiorentino sotto alla Ternità de Monti et Gratiano de Giudici milanese alla Piazzetta di Pizzo Merlo alla Chiesa Nova scarpellini compagni per manifattura di lavori di scarpello da farsi alla cappella di Sua Signoria illustrissima qui in Roma e mandarle a Reggio di Lombardia et pro Sua Signoria illustrissima signor Oratio Manlilio ministro di Sua Signoria illustrissima in detta cappella.

In primis che l'illustrissimo et reverendissimo signor cardinale sij obligato darli tutti marmi e travertini e peperigni [sic], tanto per fodere, quanto per altri ornamenti e listelli per detta capella per incastrare segati a sue spese.

Item l'illustrissimo signor cardinale supra ditto darrà tutte le

pietre mischie da mettersi in opra e mancando trovarli a sue spese con suo ordine o suo ministro

Item che tutti l'intagli da farsi in detta cappella, festoni et simili l'illustrissimo signor cardinale possa far fare a chi più li piacerà tanto di marmo quanto di altri mischi a sue spese

Item che l'illustrissimo signor cardinale sij obligato darli ogni mese durante detta opera scudi cento moneta con questo però che detti scarpellini tenghino in opra diece homini continui in opra e né sij di lavoro più del denaro promesso né finirlo pagare sin che detta cappella non sarà finita et messa in opra in Reggio

Item che l'illustrissimo signor cardinale sij obligato paghar il viaggio a chi andarà a mettere in opra la cappella tanto al andare quanto al tornare, il stare a spese di detti scarpellini, dandoli per l'illustrissimo signor cardinale stanza e letto et oltra l'infrascritti prezzi stabiliti darrà scudi sessanta moneta di donativo finita la detta cappella /c.138v/.

Al incontro poi promettano li sopradetti contrahenti scarpellini far la detta cappella, di manifattura solo, con stucchi a fuoco et altre misture bisognando a sue spese con l'incassature de' mischi ben lavorati spoltigliati [sic] et con diligentia possibile allustrati, per prezzo di giuli sette il palmo, da misurarse in pelle con le sepolture et altri ornamenti, guide bianche di marmo, profili, listelli di colori che piacerà al architetto del illustrissimo signor cardinale et obbedire al disegno datoli e da darse da detto architetto.

Item promettono detti mastri scarpellini tutti lavori di quadro e tra., con dentelli conformi al disegno, farli per giuli quatro il palmo da misurarse in pelle, ben lavorati, puliti e lustrati.

Item s'oblighano detti mastri scarpellini lavorata detta opera e capella diligentemente e pulirla bene in casa di detto mastro Bastiano e finita che sarrà metterla in opera in Reggio a sue spese, con l'assistentia per quanto s'apartiene di scarpello sinché sarrà messa in opera, eccetto li viaggi sopra ditti e altri ferra-

menti o spranghe conformi al bisogno, quali vadino a spese dell'illustrissimo signor cardinale.

Item promettono detti contrahenti dar finita detta opera e a quella conforme al disegno, purché non si manchi per l'illustrissimo signor cardinale tra termine di mesi diece qui in Roma con li sopradetti numero di diece persone et crescendo persone et pagamenti *pro rata* abbreviar il tempo, altrimenti manchando in detto tempo per colpa loro il detto illustrissimo signor cardinale possa far finire a chi li piacerà a ogni lor spese danno et interesse, e fatto sempre parte il lavoro farlo subito portare a casa del illustrissimo signor cardinale e misurarlo per /c.153r/l'architetto del illustrissimo signor cardinale signor Girolamo Rainaldi con intervento del signor Oratio Manlilio a ogni loro spese. Obligandosi dar detta opera finita, ben lavorata, pulita e meglio lustrata a contentamento del illustrissimo signor cardinale e de suoi ministri.

Item che mancando fine al opra al tempo promesso per loro difetto, sijno obligati oltre cose predette detti contrahenti restituir il denaro che havessero avuti de più che importassi il lavoro fatto et anchor il donativo fattoli dal sopra detto illustrissimo et reverendissimo signor cardinale et ogn'altra spesa et interesse et de tutte le sopra dette convenzioni, capitulationi fatte a favore del detto illustrissimo signor cardinale e finimento del loro opera detti contrahenti sijno obligati in solido in forma Camera Apostolica».

Ceccarius, Bruers e il Poeta

LAURA BIANCINI

«È stato di recente acquisito dalla Biblioteca nazionale di Roma l'archivio di Antonio Bruers (1887-1954), uno scrittore oggi quasi del tutto dimenticato, ma che pure svolse un'ampia attività giornalistica e saggistica, da vero e proprio poligrafo, con molteplici interessi in ambito filosofico, politico, letterario, musicale: divulgatore di filosofia, polemista cattolico fortemente avverso al neoidealismo, in particolare nella versione crociana, ma al tempo stesso, amico e ammiratore di Gentile, critico letterario, musicologo appassionato, Bruers fu vicecancelliere dell'Accademia d'Italia e successivamente, dell'Accademia dei Lincei. Amico di d'Annunzio, della cui opera era un grande conoscitore, ebbe anche l'incarico di ordinare la biblioteca e gli archivi del Vittoriale. L'Archivio Bruers documenta ampiamente tutti gli aspetti di questa poliedrica attività: si tratta infatti di una raccolta molto ricca che, una volta ordinata, non potrà non suscitare l'attenzione di studiosi di varie discipline, in modo particolare per quanto riguarda la vastissima sezione dei *Carteggi*.»[1]

E proprio tra questi si trova un piccolo carteggio tra Antonio Bruers e Giuseppe Ceccarelli, Ceccarius, l'illustre romanista (1889-1972)[2].

[1] L. LATTARULO, *L'Archivio Bruers alla Nazionale di Roma*, «Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma», 9, 2002, p.91-104.

[2] Gli indirizzi che compaiono sulle buste sono: via della Lungara 231, la sede dell'Accademia dei Lincei per Bruers, mentre per Ceccarius abbiamo via Corsini 6 fino al 1942 e poi via Raimondo da Capua 5.

La prima lettera, datata 27 maggio 1929, si riferisce alla nomina di Bruers a Vice Cancelliere dell'Accademia d'Italia:

> Egregio ed illustre professore,
> voglia gradire le mie più vive congratulazioni per la nomina a "Vicecancelliere" dell'Accademia d'Italia, punto di partenza per più alte e meritate soddisfazioni.
> Mi creda
> Aff. Suo
> Giuseppe Ceccarelli[3]

Un bigliettino di rito tra intellettuali del tempo, che sembrerebbe non dover avere storia, e invece a quello seguirono, fino al 1953, ben 69 documenti (47 di Ceccarius e 22 minute di Bruers) comprendenti lettere, cartoline e bigliettini, che testimoniano un rapporto intenso e cordiale, ma anche confidenziale ed affettuoso come dimostra ad esempio la sentita e commossa lettera che Bruers scrisse dopo aver ricevuto la partecipazione di nozze di una delle due figlie di Ceccarius, Clara, nel 1943:[4]

> Roma, 4 dicembre 1943
> Caro Ceccarelli,
> mi giunge la partecipazione di nozze di tua figlia.
> Porgo ai cari sposi e ai genitori le felicitazioni e gli auguri miei e della mia famiglia.
> Essi uniscono il loro destino in un momento tragico della vita nazionale; non so quale augurio più grande formulare se non quello che i loro figli vedano un'Italia ridiventata grande nella concordia dei suoi cittadini, nella sapienza dei suoi dirigenti.[5]

Tra le minute di Bruers la prima è datata 19 settembre 1934; sono ormai passati anni da quella prima lettera di formali congratulazioni di Ceccarius, e infatti è con un più amichevole "tu" che egli offre un prezioso bottino del mercato dell'antiquariato:

> Carissimo, a Campo di (sic!) Fiori ho comprato un vecchio album che ho vuotato di tutte le fotografie. L'album apparteneva alla famiglia dei Conti Antonelli. Invece di buttar via le fotografie ho pensato di mandarle a te perché potrebbe esserci qualche immagine capace di interessare la tua raccolta romanesca. Ben s'intende che potrai fare tu, in parte o in tutto, la condanna al cestino che avrei fatta io.
> Salve[6]

Tra i due è ovviamente intenso lo scambio delle rispettive pubblicazioni, ma Ceccarius, che ha a cuore le sorti delle varie riviste di romanistica, cerca continuamente di coinvolgere Bruers a collaborare con eventuali articoli.

Il 22 novembre 1937, infatti, dopo i dovuti ringraziamenti per un omaggio ricevuto, così scrive il romanista:

> [...]
> Approfitto dell'occasione per una grande preghiera che ti rivolgo anche a nome di Muñoz: un tuo scritto su argomento romano per la nostra "Urbe". Gli editori pagano poco, ma la mia riconoscenza sarebbe infinita.
> [...][7]

[3] Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (poi BNCR), ARC 26 III Ceccarius 2.

[4] BNCR, ARC 26 III Ceccarius. Alleg. 2 . Alla segnatura BNCR, ARC 26 III Ceccarius. Alleg. 1, è conservata la partecipazione di nozze dell'altra figlia Francesca Romana avvenute il 20 gennaio 1945.

[5] BNCR, ARC 26 III Ceccarius BR. 11.

[6] BNCR, ARC 26 III Ceccarius BR. 1.

[7] BNCR, ARC 26 III Ceccarius 8.

Sarà accontentato l'anno dopo, quando l'Urbe dedicherà un intero numero a Gabriele d'Annunzio, da poco scomparso, e Bruers scriverà queste poche ma interessanti righe facendo ovviamente felice un belliano come Ceccarius, il quale, informato in anticipo sull'argomento, con impazienza così aveva sollecitato l'amico:

15.3.1938
Mio carissimo Bruers,
faccio seguito alla telefonata per ringraziarti della pronta e gentile adesione che hai voluto dare alla mia richiesta e per pregarti – scusami la furia – di sollecitare il più possibile a farmi avere quella che tu hai chiamato una "dichiarazione".
Non, quindi, un articolo; ma poche righe attestanti l'ammirazione del Poeta per il nostro Belli.
Come anticipato ringraziamento mi permetto inviarti l'omaggio di una mia monografia, fuori commercio, su la "Spina dei Borghi"[8] augurandomi che tu vorrai gradirla...
In compenso, rimango in fiduciosa attesa, gratissimo se vorrai favorirmi prima di sabato.
Scusami e gradisci i miei più affettuosi saluti
Tuo Ceccarius[9]

Ed ecco il piccolo scritto di Bruers

Alcuni anni fa, nel riordinare la biblioteca del Vittoriale, rilevai che, nella sezione della letteratura dialettale, mancavano i Sonetti del Belli e ne feci parola a Gabriele d'Annunzio, il quale si dolse della lacuna, ricordando di aver posseduto l'opera del poeta romanesco, nell'edizione del Morandi.

[8] G. CECCARELLI, *La spina dei Borghi*. Testo di Ceccarius; disegni di Lucilio Cartocci. Roma, 1938.

[9] BNCR, ARC 26 III Ceccarius 9.

Accolsi ben volentieri l'incarico di acquistare l'edizione ma non riuscii a procurargliela subito. Tornato, dopo un mese, al Vittoriale, vidi troneggiare sul tavolo del Comandante un magnifico esemplare in carta distinta della desiderata edizione. Egli ne aveva fatto ricerca per suo conto ed era stato più fortunato di me.
La mia mortificazione di cane venatico tornato senza aver saputo scovare la selvaggina, fu largamente compensata dalle parole ch'egli pronunziò sul poeta romanesco: «Il Belli è il più grande artefice del sonetto che abbia avuto la nostra letteratura».
Altre volte il nostro discorso ritornò al Belli e sempre egli mi confermò questo suo giudizio che merita di essere acquisito alla bibliografia del grande poeta romanesco.[10]

Sempre a proposito di d'Annunzio e Belli, argomenti ovviamente assai cari ad entrambi, così Ceccarius aveva scritto a Bruers il 17 novembre 1939

Carissimo,
[...]
Ed ora una, anzi due preghiere;
1°) ho letto nell'ultimo libro di Antongini che d'A. avrebbe scritto uno o due sonetti in romanesco[11]. È vero? Li conosci? Si potrebbero, nel caso, pubblicare su «l'Urbe»?
2°) A quando un tuo articolo sulla nostra rivista romana?
[...][12]

[10] A. BRUERS, *Gioacchino* [sic!] *Belli e Gabriele D'annunzio*. In «L'Urbe», III (1938), 3, p. 57. Numero speciale dedicato a Gabriele d'Annunzio scomparso il 1° marzo 1938. .

[11] ANTONGINI, T, *D'Annunzio aneddotico*. Milano, 1939, p. 208 dove in realtà si parla più genericamente di poesie in dialetto. Sull'argomento v.a. M. PELOSINI, *D'Annunzio e Trilussa*, «L'Urbe», III (1938), 3, pp. 45-47.

[12] BNCR, ARC 26 III Ceccarius 12.

Al primo quesito Bruers così risponde:

Carissimo
Fino a questo momento non ho alcun appunto in merito a sonetti romaneschi che sarebbero stati scritti da D'Annunzio. Ma non è da escludere che anche questo egli abbia fatto.[13]

Per quanto riguarda l'eventuale articolo bisogna arrivare all'ottobre del 1941 quando sull'«Urbe» uscirà un articolo dal titolo *La "filosofia" di Gioacchino* [sic!] *Belli*[14].

L'anno successivo, invece, Ceccarius riuscì finalmente ad ottenere dall'amico un articolo per la «Strenna dei Romanisti»:

Roma, 10 gennaio 1942
Carissimo Bruers,
[...]
Stiamo preparando la III «Strenna dei Romanisti» sotto gli auspici e coll'interessamento di Bottai. Perché non ci dai un tuo scritto? Quattro o cinque pagine di ricordi e di impressioni romane. Staderini[15] le attende per la fine di gennaio.
Sono certo di un tuo cenno di consenso.
Cordialissimi saluti
Ceccarius[16]

E Bruers scrisse un breve articolo, sull'onda della memoria, nel quale ricorda la sua prima venuta a Roma. Aldilà dei ricordi personali è interessante quanto egli racconta a proposito di una

[13] BNCR, ARC 26 III Ceccarius . BR. 3.
[14] A. BRUERS, *La "filosofia" di Gioacchino* [sic!] *Belli*, «L'Urbe», III (1938), 10, p. 1-5.
[15] Allora editore della «Strenna dei Romanisti».
[16] BNCR, ARC 26 III Ceccarius 18.

straordinaria rappresentazione alla quale aveva assistito al Teatro Costanzi il 13 novembre del 1902 e della quale ci regala una emozionante cronaca. Si trattava della messinscena della *Morte civile* di Paolo Giacometti nell'interpretazione di Gustavo Salvini e del padre Tommaso, ormai settantatreenne, tornato sulle scene a seguito di una aspra polemica in merito al finale di quell'opera teatrale.

Come è noto, nell'interpretazione di Zacconi il protagonista Corrado muore suicida per avvelenamento; nell'interpretazione di Salvini, Corrado moriva per sincope. Zacconi, rimproverato da Salvini, rispose, e i termini del dibattito furono vivaci.
Se non erro, Zacconi aveva storicamente ragione, nel senso che l'autore aveva indicato che la morte doveva verificarsi per avvelenamento, ma poiché l'autorità ecclesiastica vietava la rappresentazione del suicidio sulle scene (il dramma risale al 1861) Salvini era ricorso alla morte per crepacuore.
Il fatto è che la polemica fece tornare sulla scena il grande Tommaso che contava settantatre anni.
[...]
Così appollaiato in loggione, ebbi la fortuna di assistere a quell'eccezionale rappresentazione che aveva richiamato al Costanzi tutta la Roma intellettuale e popolare.
Ho ancora negli occhi la prima apparizione sulla scena di Tommaso Salvini, aitante, magnifico, malgrado l'età. Lo accolse una marea d'applausi che impressionò lui, pur così avvezzo alla folla.
Credo che la maggioranza dei miei lettori non abbia udito Tommaso Salvini e vorrà chiedere il mio giudizio nei confronti di Zacconi.
Rispondo che si tratta di due grandezze incomparabili. Salvini recitava con lo stile antico, classico e (nel senso più nobile della parola) retorico degli artisti del suo tempo. Zacconi rappresentava, allora, il nuovo stile che potremmo definire naturalista, verista. La

morte di Corrado era, in Salvini, simile a quella, grandiosa, oserei dire serena, del *Saul* o dell'*Otello*; quella del Corrado zacconiano ti faceva accapponare la pelle.[17]

Nel piccolo fascicolo dell'archivio Bruers, è infine conservata, evidentemente a testimonianza di una grande stima e simpatia nei confronti dell'illustre romanista, una bella intervista pubblicata su «L'osservatore della domenica» del 15 luglio 1951 e firmata da Mario Dini,[18] dalla quale emerge un ritratto quanto mai calzante di Ceccarius, nella sua bella casa sull'Aventino, custode un po' amaro e un po' ironico, ma pur sempre entusiasta, delle memorie di Roma. Scrive il giornalista come presentazione del personaggio che si accinge ad intervistare:

> Pochi, troppo pochi, in mezzo a una turba che ingrossa di giorno in giorno, amano ancora Roma, sentono il bisogno di difenderla, di studiarla, di farla sempre più bella. Tra costoro un posto singolarissimo spetta a Giuseppe Ceccarelli, che collo pseudonimo di Ceccarius ha combattuto e combatte la sua battaglia per la sua città. Dall'alto dell'Aventino ove egli abita, può dominare i colli dell'Urbe [...].

E poi passa alle domande:

> – Come le si è sviluppata la passione per Roma? – chiedo al mio interlocutore seduto dinanzi a un tavolo letteralmente ingombro di libri, fogli, giornali, riviste. Un uomo simpaticissimo, Ceccarius, di quelli che v'accostano subito e a cui vi piace d'accostarsi perché hanno l'occhio limpido e quel bel faccione buono, che conosce la vita e sa comprendere e compatire.
> – È un po' una passione atavica, mi risponde. La mia famiglia, una tra le più antiche di Trastevere – si arriva infatti fino al '500 – ha coltivato sempre codesta passione, Mio nonno mi guidava per il foro, per le chiese, gettando nel mio cuore il germe che poi avrebbe sviluppato in seguito. Incominciai a pubblicare qualcosa sull'«Idea Nazionale» il giornale nazionalista, cose romane, s'intende, dedicandomi con particolare interesse alle vicende dell'Ottocento romano e allo studio ed alla rievocazione di figure e di tipi della così detta Roma sparita. Collaborando alla «Roma», la rivista dell'Istituto di Studi Romani, essendo a fianco del suo fondatore Carlo Galassi Paluzzi dagli inizi sino al 1943, pubblicai alcune monografie sui *Poeti strampalati romani*[19], sulla storia del rione Prati, sul Senatore della Repubblica Romana del 1849 Sturbinetti[20], avvocato principe, uomo di grande valore che tanto fece per Roma durante il tragico assedio, e che era un dimenticato tanto che in una lapide sul Campidoglio e in una targa stradale gli avevano cambiato il nome chiamandolo Carlo invece di Francesco.
> [...]
> Dall'«Idea Nazionale» passai alla «Tribuna» sempre scrivendo di cose romane e ormai da tre anni sono collaboratore ordinario del «Tempo»
> – Mi vuol dire qualcosa dei suoi volumi?
> – Ecco: ho scritto una *Strada Giulia*,[21] la via famosa, il Corso della Roma della Rinascenza, oggi caduta in disuso di fronte all'inva-

[17] A. BRUERS, *Miei ricordi romani di quarant'anni fa*, in «Strenna dei Romanisti», III (1942), p. 119-123.

[18] BNCR, ARC 26 III Alleg. 3.

[19] C. CECCARELLI, *Poeti strampalati*, Roma, (1932), 1, p. 33-48; 2, p. 91-100; 3, p. 140-151; 4, p. 181-198.

[20] C. CECCARELLI, *Francesco Sturbinetti senatore della Repubblica Romana*, Roma, (XI 1933), 7-8, p. 319-338; 9-10, p. 419-440.

[21] G. CECCARELLI, *Strada Giulia*. Testo di Ceccarius; disegni di Lucilio Cartocci, Roma, 1940.

dente parallelo Lungotevere. *La Spina dei Borghi* coll'intento di provare la necessità dell'abbattimento di quel mucchio di case che ostruivano la visione di S. Pietro da Castel S. Angelo, *La storia del Rione Prati*.[22] Ho diretto una miscellanea su Giuseppe Gioachino Belli. Mi permetta una parentesi: il Belli è ancora conosciuto dai più come autore di sonetti sconci: ma questi sono una esigua minoranza, mentre i rimanenti rivelavano tali capacità di mente e di cuore ed un'arte quali solo un grandissimo poeta può avere. Basterebbe il Belli per segnare la gloria di Roma nell'Ottocento. Bisognerebbe leggerli e meditarli.

[...]

– Verso il 1923-24, continua, Petrolini, Rotellini, Liberati, Veo, Jandolo e il sottoscritto fondarono una specie di raduno sotto il nome di "Romani della Cisterna" che aveva per scopo di tenere accesa la fiamma dell'amore per Roma: tale raduno, che bandì concorsi, divulgò la conoscenza della città e dei suoi grandi, fece grande scalpore ed ebbe il suo quarto d'ora di celebrità. Morto Petrolini, rimanemmo lì per lì disorientati: tuttavia, con uno sforzo coraggioso, riprendemmo i convegni da Jandolo in via Margutta e creammo un cenacolo di appassionati di Roma, o per dirlo alla romana "i patiti de Roma". Un sodalizio senza regole e senza statuti, che però ha lavorato e lavora sodo. Ci chiamammo e ci chiamiamo ancora "Romanisti", accogliendo una proposta di Marcello Piermattei. Ma per foggiare quella denominazione ce ne volle! Chi voleva romanesco, chi romanofilo, chi altrimenti. Prevalse "romanisti" ed oggi la parola è accolta non solo nel *Dizionario moderno* del Panzini, ma anche nel vocabolario del Cappuccini curato da Bruno Migliorini, il quale *sub vocem*, vicino al significato giuristico, filologico, ne aggiuge un terzo: «cultore di Roma, delle sue opere e tradizioni».

[...]

[22] G. CECCARELLI, *Appunti per una storia del Rione Prati*. Roma, [1933?]

– Mi vuol dire, Lei che ha un'idea chiara delle varie mutazioni subite da Roma, quale fu la più caratteristica?

– Io penso che ogni aspetto di Roma, succeduto ne tempo, ha avuto il suo canto. Ed anche oggi che tanti problemi attendono di essere risolti, bisogna affrontarli in vista sì dell'utilità, ma senza mai dimenticare il senso dell'Urbe. A tal proposito io sostenni la costruzione del corso del Rinascimento, per convogliare in esso tutto il traffico che altrimenti spostato più avanti, avrebbe quasi certamente distrutto la meravigliosa armonia di piazza Navona. Urgentissima mi sembra anche la costruzione del traforo sotto il Pincio, per le note ragioni urbanistiche. E ci sarebbero tanti altri problemi tra cui il risanamento dei vecchi rioni; ma, come dico, devono essere risolti tutti, non dimenticando lo spirito, il carattere, il colore di Roma, e invece, oggi, codesto spirito non c'è, o, almeno, ce n'è poco. – E la bocca di Ceccarius si piega in una smorfia di dolore.

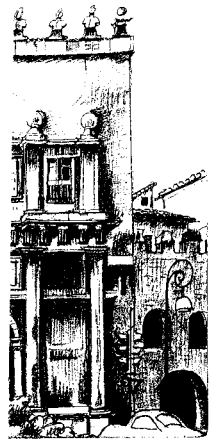
– Io ad esempio ho sempre cercato di difendere il panorama di Roma: purtroppo non sono affiancato da altre voci: quasi tutti i giornali preferiscono il fattaccio di cronaca nera o il dramma passionale. In questa campagna sul «Tempo», a volte sono riuscito vincitore a volte ho dovuto soccombere. Mi piace ricordare, tra i risultati positivi il mantenimento *in loco* dei resti delle mura serviane, di quell'aggere di cui parla Livio, proprio davanti alla Stazione Centrale. Quei frammenti, oltre che non stonare colla nuovissima costruzione, danno subito al forestiero, a chi arriva, in genere, il senso della eccezionale storia della città millenaria.

– E quali sono, a parere suo, altri problemi urgenti per Roma?

– Roma non ha un piano regolatore aggiornato – risponde Ceccarius. – Il Comune va avanti con quello del 1931, necessariamente superato. E ancora: Roma, o meglio, il Comune di Roma non ha una legge speciale che lo regoli, ma è uguagliato al comune più sperduto d'Italia. Rivendicandole una posizione speciale, chiedendo la così detta "legge per Roma" non si solleva una vieta questione di campanilismo, ma si vuole invece sottolineare l'unicità del-

l'Urbe e i diritti della Capitale che deve affrontare e sostenere eccezionali funzioni di rappresentanza in nome della Nazione con gravissimi oneri di ogni genere.
[...]
– E adesso come va la poesia romanesca? pletorica?
– L'eredità di Trilussa è agognata nel mondo dei poeti romaneschi: molti l'ambiscono e, almeno per ora le auto-candidature fanno sorridere dell'umana vanità. Ma è certo che Roma eterna, la quale ha ispirato tanti poeti, dal Goethe al Byron, dal Carducci al d'Annunzio, non mancherà di parlare ancora alla nostra anima, perché, se lo spirito romano è acre e pungente – ricordi Pasquino che nessuno ha rispettato – è anche meravigliosamente sensibile: e da questo equilibrio sgorga spesso poesia perenne.

Molto tempo è passato, tante cose sono o dovrebbero essere cambiate, e se da un lato è innegabile la lucidità nell'affrontare gli argomenti come pure la lungimiranza di certe intuizioni, dall'altra è anche troppo facile esclamare *Nihil sub sole novi*!



Avventure del tempo buzzurro

MARIA TERESA BONADONNA RUSSO

Nell'esercito dei circa 20000 fra politici, burocrati giornalisti e faccendieri calati nel 1871 a Roma neo-capitale d'Italia, figurava anche l'avvocato Giacinto Menozzi, recluta di fresco arruolata nel drappello dei dipendenti del Senato del Regno. Le tappe che scandirono il suo percorso professionale e umano da Reggio Emilia, dove era nato nel 1816, fino a palazzo Madama, possono ricostruirsi attraverso il suo carteggio[1], che nel decennio 1859/1870 lo presenta come un libraio, attivo presso la libreria Zanichelli di Modena e poi di Bologna, ma anche collaboratore del fratello Pietro, che condivideva con lui la passione per gli autografi, e insieme al quale lavorò a Modena, e nel dicembre del 1870 si trasferì a Firenze, dove la sua attività di libraio anche antiquario, e forse anche di tipografo, continuava nella bottega aperta a via Montebello 11, nei nuovi quartieri verso le Cascine consacrati ai fasti risorgimentali[2]; ma che testimo-

[1] Me lo ha segnalato P. Vian, compilatore di un suo accuratissimo indice, cfr. P. VIAN. *Le raccolte Ferrajoli e Menozzi degli autografi Ferrajoli...* Città del Vaticano, 1992, citato in seguito come *Raccolta Menozzi*. Dei dati anagrafici del Menozzi vado debitrice al prof. Giordano Bertuzzi, della Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi, che li ha rintracciati per me presso il Comune di Reggio Emilia.

[2] Indicata come recapito in una lettera di Antonio Cappelli (...-1887) a G. Menozzi da Modena, 1 dicembre 1870, a proposito di acquisti compiuti dalla Biblioteca Palatina di Modena nella bottega "del dott. Pietro", fra cui "un codicetto contenente un'antica grammatica latina e italiana" cfr. *Racc. Menozzi*, f. 298. All'attività di tipografo di Pietro Menozzi sembrano riferir-

nia anche la sua diretta partecipazione alla causa dell'indipendenza italiana. Tra i corrispondenti di quegli anni compaiono infatti i nomi di campioni eccellenti dell'emigrazione emiliana in Piemonte, dallo storico Nicomede Bianchi al chimico Francesco Selmi, al candido prof. Geminiano Grimelli, carissimo a Pietro Tacchini ("un caro vecchio che merita ogni rispetto, ad onta delle stramberie che va pubblicando"); e altri ne spuntano, altrettanto degni di ricordo, peraltro non sempre glorioso: dal "povero Giannone", compianto da Giuseppe Silingardi che "gli voleva bene come a un fratello", a Bernardino Catelani in veste di raccoglitore di fondi per l'impresa garibaldina del 1860, fino a Luigi Castellazzo, volontario garibaldino nel 1866 per cancellare l'ombra della delazione di don Enrico Tazzoli[3].

Questa vasta rete di rapporti nutriti di cultura e politica aiutarono più tardi l'avv. Menozzi a trovare la sua strada, trasformandolo da libraio a bibliotecario. Artefice massimo dell'operazione si rivelò Nicomede Bianchi, affezionatissimo a "Giacinto suo", e che perciò, appena l'amico e conterraneo Luigi Chiesi (1811/1884) ottenne il laticlavio, nel 1860, cercò subito, ma invano, di vedere con lui di "giungere a qualche cosa", anche "per

si due lettere di Giovanni Raffaelli, Segretario della Deputazione di storia patria per le province modenesi e parmensi e dal 1868 Provveditore agli studi a Pisa, relative alla stampa di certi biglietti da visita, *ibid.*, ff.328, 331.

[3] Su tutti costoro cfr.i profili tracciati da M. ROSI, *Dizionario del Risorgimento nazionale dalle origini a Roma Capitale. Fatti e persone*, voll. II-IV (Persone), Milano, 1930-1937, passim. Del Grimelli (...-1878), su cui cfr. P. Tacchini da Modena, 15 Novembre 1877, in *Racc. Menozzi*, f. 1530, Giovanni Arnaud ricordava nel 1873 gli esperimenti "pel vino senz'uva", e L. Carbonieri nel 1875 il "libretto tendente a provare la necessità di introdurre la lingua latina in Parlamento", ff. 48,334, entrambi presenti nella sua bibliografia compilata da A. SAMMARINI, *Bibliografia di autori carpigiani*, in: *Memorie storiche e documenti sulla città e antico principato di Carpi*, vol. II, Carpi, 1879-1880, pp.31-165.

rispetto al tuo Pietro"; soltanto dieci anni dopo infatti il Senatore riuscì ad aprirgli le porte della Biblioteca del Senato, sorretto nell'impresa dalle entusiastiche referenze fornite dal Direttore della Biblioteca Estense di Modena Luigi Carbonieri, che al pari degli altri bibliotecari dell'Istituto modenese, da Antonio Cappelli a Luigi Lodi, era legato a Menozzi da un'antica amicizia, nata dalla lunga frequentazione per motivi anche professionali, e che lo definì, senza esitazioni, "una perla di onestà, bibliografo eccellente come quegli che passò una vita in mezzo ai libri".

Era quello il periodo in cui le strutture della pubblica amministrazione si apprestavano a trasferirsi a Roma: operazione complessa, sia per la difficoltà oggettiva di trovare la sede adatta per ognuna di esse, sia per quelle soggettive create negli uomini che avrebbero dovuto gestirle dalla diffidenza per "un paese nuovo" e sostanzialmente sconosciuto: e la consapevolezza di questa lacuna si tradusse nell'incarico immediatamente affidato al loro bibliotecario in procinto di partire per la Capitale, di procurare un'ampia scelta di guide anche recenti di Roma, e di testi sulla sua storia e su quella dell'Agro romano, significativamente privilegiando quelle sull'epoca classica, l'unica che li affascinasse per il suo potere evocativo di antiche reminescenze scolastiche, e per la sua funzione di "stimolo alla grandezza moderna"[4]. Di questo generale disagio la vicenda del Se-

[4] L'acquisto di E. PISTOLESI, *Descrizione di Roma e suoi contorni, con nuovo e breve metodo per vedere la città in otto giorni*, Roma, 1841, fu raccomandato dalla Commissione per la Biblioteca presieduta da Atto Vannucci nella sua riunione dell'11 luglio 1871, insieme a quelli del *Dizionario* di G. MORONI, delle opere di A. NIBBY, *Viaggio antiquario nei contorni di Roma*, Roma, 1819, e *Analisi storico-topografico-antiquaria della carta dei dintorni di Roma*, Roma, 1837, voll.3, alla *Roma antica* di F. NARDINI (Roma, 1771) alla *Roma sotterranea* di G.B. DE ROSSI, di cui al momento erano usciti soltanto i primi due volumi (Roma, 1864, 1867; il terzo uscirà nel 1877), e alla recentissima traduzione della *Storia di Ro-*

nato offre un esempio particolarmente significativo: basti pensare al contrasto fra la rapidità con cui i Senatori concordemente riconobbero, fin dal dicembre 1870, l'opportunità di assicurare alla Camera Alta il privilegio della seduta inaugurale, e le incertezze che resero così laboriosa la scelta della sua sede, e così tormentata quella del professionista che avrebbe dovuto realizzarla.

Di fronte alla prospettiva di recarsi a Roma per i sopralluoghi necessari ad individuare la dimora più adatta, i Questori Vincenzo Capriolo e Tommaso Spinola, su cui pure *iure officii* ricadeva quest'onere, cercarono di sottrarvisi uno dopo l'altro, invocando i troppi impegni e la salute malferma; contemporaneamente, il sen. Carlo Ginori si oppose già in sede pregiudiziale alla scelta tutta politica di rinunciare all'opera di un architetto fiorentino già sperimentato come il Falcini, e di affidare invece il lavoro a un professionista romano "tanto più trattandosi di locali da scegliersi a Roma, che è paese di valenti architetti", e a maggior ragione contestò la nomina di Luigi Gabet, in quanto non architetto ma semplice ingegnere specializzato in strade ferrate, e neanche romano ma savoiardo, e per giunta "strumento" del piemontese Comotto.

Anche la ricerca della sede, scandita da dubbi e riserve che si trascinarono per almeno due mesi, costituisce una prova di questo inconfessato e diffuso disagio. In quei due mesi furono infatti scartati, indipendentemente dalla loro effettiva disponibilità, il palazzo della Consulta "al quale non si potrà mai salire senza carrozza per l'alta posizione in cui è situato", e perciò "molto scomodi ai Senatori", il Collegio Romano, che in un primo tempo era apparso "in posizione di gran lunga più comoda e migliore", ma poi si era rivelato bisognoso di troppi lavori di adattamento, la Sapienza, proposta dal Ministero, la Cancelleria, esclusa in modo assoluto dal Questore Spinola perché troppo eccentrica rispetto a Montecitorio e troppo esposta alle inondazioni, ma soprattutto perché sede di "Congregazioni religiose" da non disturbare per riguardo al Papa, e i palazzi Chigi, Doria e Altieri, inavvicinabili per questioni di bilancio; neanche la scelta di palazzo Madama, adottata alla fine come la meno infelice, si salvò dalle critiche di Terenzio Mamiiani "perché è troppo angusta la piazza che gli sta davanti e perché può essere oggetto di inondazioni del Tevere"[5].

In questa cornice generale si inserisce il problema particolare della Biblioteca, affidata allora a due sole persone: il Bibliotecario Enrico Franceschi, letterato ai suoi tempi di una certa fama, e il fiorentino Francesco Marescalchi, suo efficientissimo assistente che però non ritenne opportuno imbarcare sé e la propria famiglia nell'avventura romana, e al principio di maggio 1871 presentò le proprie dimissioni. L'incombente inizio delle operazioni di trasferimento, e la tempestività dell'intervento del sen. Chiesi e degli altri amici emiliani determinarono così il destino del piccolo libraio reggiano, che un Consiglio di Presidenza riunito in fretta il 5 di maggio 1871 chiamò, direttamente, a ricoprire il posto rimasto vuoto: esultante, Nicomede Bianchi gli scrisse tre giorni dopo: "Desidero e prego che la porticina che ora si è aperta per te, ti conduca al tempio di quella tranquillità che hai meritato"; e l'1 Luglio, alla vigilia della partenza per Roma, gli arrivò anche la voce amica di Francesco Selmi, eviden-

ma dai tempi più antichi fino alla costituzione dell'impero, di H.G. LIDDEL, uscita a Firenze nel 1868; a queste opere i Commissari aggiunsero, nella seduta del 20 Dicembre 1871, anche l'altrettanto recente trattato di E. DESJARDINS, *Essai sur la topographie di Latium...*, Paris, 1854.

[5] La rivendicazione della seduta inaugurale fu presentata al Consiglio di Presidenza nella riunione del 12 dicembre 1870; le discussioni sulla scelta della sede, e del professionista Direttore dei Lavori, si protrassero dal 17 Dicembre al 3 marzo del 1871.

temente preoccupato di perderne le tracce, una volta arrivato nella nuova sede: "Quando seppi che finalmente eravate riuscito a collocarvi(in un posto inferiore a quanto meritate) ne godetti come cosa mia..."[6].

Cominciò a lavorare il 15 di maggio "sì per acquistare la pratica dei libri esistenti in biblioteca... sì per prestare aiuto nel lavoro straordinario di imballaggio e trasporto dei libri a Roma", dove approdò infatti ai primi di luglio insieme all'Economo del Senato e a una sparuta avanguardia di resocontisti parlamentari, e dove, premurosamente, un altro amico bolognese si offerse di facilitargli l'ambientamento con qualche "biglietto di presentazione per le poche persone con le quali sono in qualche (non stretta) relazione".

In realtà non pare che Menozzi ne abbia sentito particolarmente il bisogno, perché in brevissimo tempo figura come un sicuro punto di riferimento per tutti quelli che a vario titolo erano costretti ad entrare in contatto con la Capitale. C'era chi la considerava, molto concretamente, una insperata occasione di lavoro, come quel drappello di operai emiliani che vi si diresse nel gennaio del '72, e che gli vennero raccomandati, da Palermo, da Pietro Tacchini, perché li sistemasse convenientemente come il loro capoccia Giovanni Vernia "il quale ha già trovato lavoro nelle fabbriche della Cassa di Risparmio" e che, forse in grazia dei buoni uffici menozziani, un anno dopo "si trovava in buone condizioni finanziarie... per i buoni affari che fa in Roma"[7]; e chi, più fantasiosamente, vi intravide un nuovo e inesplorato

[6] Cfr. N. Bianchi, s.l., 8 Maggio 1871, e F. Selmi da Bologna, 1 Luglio 1871, in *Racc. Menozzi*, ff. 101, 1627.

[7] Cfr. P. Tacchini (1838-1905) da Palermo, 13 gennaio 1872 (su carta intestata "R. Osservatorio"), da Castelvetro di Modena, 30 settembre 1873, e da Rota, 9 ottobre 1873 ("affido questa lettera al figlio del Vernia, che parte domani per Roma"), *ibid.*, ff. 1518, 1525, 1527.

campo di ricerche e di studio, come l'infaticabile prof. Grimelli, che, pur "carico d'anni e di malanni", meditava di avviarne uno sulle "acque romane e modenesi comparativamente esaminate", e un altro su quelle dell'Agro Romano "tanto feconde di malaria avvegnachè stagnanti a foggia palustre" a causa "della corrispondente spiaggia marina ognora manchevole di marea" che ne impediva il riflusso, e perciò incaricò Menozzi di procurargli "un saggio di acque piovane di Roma raccolte dal pluviometro del Campidoglio", e ottenute grazie all'aiuto di Caterina Scarpellini[8]; e chi, come il ventottenne figlio di un "servente" di Luigi Carbonieri, una volta conquistata una sistemazione al Ministero della Guerra riuscì, forse intenzionalmente, a far perdere le proprie tracce, e Menozzi lo inseguì per cinque anni, per placare le ansie di una madre malata e sovvenire alle necessità di un padre settantenne e di un fratello disoccupato[9]. Da Bologna, da Modena, da Reggio Emilia, piovevano le richieste di interessamento per un posto di lavoro, per un trasferimento, per un sussidio, e perfino per la concessione della grazia a un detenuto; e fra i postulanti compaiono anche i bei nomi, e ben noti ai loro tempi nel mondo delle lettere e delle scienze, di don Gaetano Chierici (...-1886), pioniere della paleontologia insieme a Luigi Pigorini, di Pietro Tacchini sempre in lotta col Ministero per la sua Società di spettrografisti italiani, e del cruscante Prospero Viani (1812-1892) "nella lingua a molti saccenti maestro" a giudizio di Terenzio Mariani, e in ambasce nel 1876 per un minacciato trasferimento[10].

[8] G. Grimelli, da Modena, 4 novembre 1872, *ibid.*, f. 842; ma poi non li realizzò, perché non compaiono nella sua *Bibliografia*, cit.

[9] Cfr. L. Carbonieri, da Modena, 4 Aprile 1873 e 24 Marzo 1878, *ibid.*, ff. 324, 347.

[10] La prima richiesta di "aiuto e protezione" si trova in una lettera del 26 Giugno 1876 da Bologna, dove il Viani figura Preside del Liceo L. Galvani; due anni dopo, sempre da Bologna (14 Aprile 1878), pregava anco-

Da lontano, qualcuno di questi amici sembrava perfino invidiare la sua sorte, che lo aveva condotto "nella città monumentale ove il lusso del grandioso campeggia ad ogni tratto", e che era destinata a diventare, entro pochi lustri, "la Capitale del mondo": una città "abbellita di nuove fabbriche, di allargamenti di strade, di ricche botteghe, di accresciuta popolazione", e perciò sempre "in cima ai desideri" di Antonio Cappelli, che per tornarci e "visitare meglio che non ho fatto(con mia vergogna) i monumenti della passata grandezza" aspettava soltanto di veder estese ai dipendenti della Pubblica Istruzione le facilitazioni ferroviarie già concesse a quelli del Ministero degli Interni"[11].

In realtà, per chi era costretto a viverci non mancavano i problemi: e fra tutti il più concreto, effettivo e generale era costituito dalla ricerca di un alloggio. Anche i parlamentari infatti, almeno nel primo decennio di attività a palazzo Madama, preferivano la soluzione privata "non sapendosi adattare a vivere negli alberghi", come confessava il sen. Ferdinando Cavalli, rimasto senza tetto per la morte del suo padrone di casa[12]; e soltanto eccezionalmente ricorrevano all'ospitalità dell'Albergo Cesari, a piazza di Pietra n. 89[13], sostituito nei decenni successivi dall'Albergo Bologna.

Chi cercava un appartamento poteva vederlo sfumare all'ultimo momento, "giacchè quel sig. Commissario papale Marini mancò di parola...giacchè io più non gli servo. Non volle la caparra, disse che con l'Ispettore Canevazzi non ce n'era bisogno, e io fui minchione al solito", si sfogava con Menozzi il funzionario che perciò era stato costretto, nel maggio 1872, a stipare in un magazzino "la sua povera mobilia", spedita da Firenze alla fine di aprile[14]; e bisognava comunque badare sempre "di non essere strozzato dai bravi Quiriti", come diceva il sen. Chiesi, ben deciso a non superare le duecento lire mensili di affitto, e a lungo incerto fra un appartamento sul Corso (L. 180 mensili); conveniente sia per le sue donne, "perché le donne non hanno altra passeggiata che il Corso, o il Pincio, e la casa è fatta per le don-

ra di liberarlo "da questo purgatorio, destinandomi ad altro ufficio o costì o meglio in Toscana", *ibid.*, ff. 1698, 1703; e infatti, nel febbraio 1886 risulta assegnato alla Riccardiana di Firenze, come Conservatore dei manoscritti di II classe, cfr. *L'Opinione* n. 50 (20 febbraio 1886). Il lusinghiero giudizio del Mamiani su di lui fu raccolto da Luigi Ovidi, cfr. la sua lettera da Firenze, 10 febbraio 1869 in *Racc. Menozzi*, f. 1152; molto meno indulgente si dimostrò invece il Viani nei confronti del Mamiani, autore dell' iscrizione posta nel 1879 sulla casa abitata a Roma dal Leopardi a via dei Condotti n. 81, e si cui cfr. L. HUETTER, *Iscrizioni della città di Roma dal 1871 al 1920...*, vol. III, Roma, 1962, p.117:" che birbonata! È tutta un errore storico... povero Mamiani! È proprio vecchio e rimminchionito", cfr. la sua lettera da Bologna, 10 aprile 1878, in *Racc. Menozzi*, f. 1700.

[11] Cfr. M. Gualandi, da Bologna, 4/5 agosto 1871, e Antonio Cappelli da Modena, 9 Aprile e 21 maggio 1872, *ibid.*, ff. 846, 302, 307. Curiosamente, tutti i repertori indicano nel 1865 la data di morte di Michelangelo Gualandi, scrittore d'arte bolognese nato nel 1793; in realtà nel 1878 era ancora vivo, perché in quell'anno rielaborò per Zanichelli una guida di Bologna da lui compilata in francese per i partecipanti al Congresso di archeologia preistorica tenuto a Bologna nell'ottobre 1871, e cui partecipò fra l'altro anche G. Grimelli, cfr. *Bibliografia* cit., e la Nota dell'Editore alla Guida cit.

[12] F. Cavalli (1810-1888), da Padova, 28 luglio 1877, in *Racc. Menozzi*, f. 441.

[13] Era l'antica "Locanda della Giacinta", dal nome della proprietaria, Giacinta Cesari, "in oggi defunta", cfr A. RUFINI, *Notizie storiche intorno all'origine dei nomi di alcune osterie, caffè alberghi e locande esistenti nelle città di Roma...*, Roma, 1855, p.84; la sua esistenza è documentata almeno dal 1845 (nell'ottobre di quell'anno ospitò Nicola Gogol, cfr R. GIULIANI, *La meravigliosa Roma di Gogol*, Roma, 2002, p. 266) e ancora nel 1904 come Hotel garni (L. 3,50 tutto compreso); cfr. la Guida Treves di quell'anno.

[14] Cfr. E. Canevazzi, da Firenze, 27 aprile 1872, e da Bologna, 19 Maggio 1872, in *Racc. Menozzi*, ff. 256, 259.

ne", sia per lui, perché "la mia casa è il Senato, e il Corso non è poi tanto lontano dal Senato, e d'altra parte...sarebbe poco distante dalla casa del De Ambrois, che per abitudine contratta a Firenze accompagno a casa tutte le sere", e un altro a Fontanella di Borghese, "magnifico, ma forse più caro[15].

La figura dell'affittacamere diventa così un elemento determinante nel panorama romano di questo periodo; ma l'esperienza diretta vissuta da Menozzi e dai suoi numerosi amici dimostra l'esistenza di qualche eccezione alla squallida meschinità del ritratto di questo personaggio schizzato da Matilde Serao nella sua *Conquista di Roma.*

Vestale insostituita e insostituibile del loro focolare romano rimase, per almeno quindici anni, "La signora Maria", ovvero Maria Giorni, impegnata, con l'ausilio della "velocipede Flavia" suprema responsabile di una mensa "igienica e appetitosa", ad elargire uguali cure al sor Giacomo suo marito, al nipote Beppino, e ai suoi numerosi pensionanti fra cui figuravano, oltre la brigata menozziana, anche un sor Carlino e perfino certi polacchi"[16].

[15] Cfr. L. Chiesi, da Perugia, 4, 18 agosto 1873, *ibid.*, ff. 476, 486. Suo compagno di passeggiata era, più esattamente, il sen. Luigi Des Ambrois de Nevâche, di Oulx (1807-1874).

[16] "Auguri alla signora Maria, signor Giacomo e Peppino", e "care cose a tutta la famiglia Giorni" "inviava da Modena il 16 dicembre 1877 e da Savignano sul Panaro il 18 giugno 1878 Eugenio Crespellari, memore della "grata accoglienza"; e alla famiglia Giorni (corrotta in Sciorni) inviava da Roma il suo ricordo anche G. Dalbeni, *ibid.*, ff. 555, 558, 575. Non appare improbabile una parentela con l'omonima ricca famiglia albanese proprietaria della famosa Locanda Giorni già Reale attiva ad Albano dagli anni '30 del secolo XIX sotto la guida di Filippo Giorni, e dopo la sua morte nel 1859 da suo figlio Pietro fino al suo definitivo trasferimento a Roma trent'anni più tardi; su di loro cfr. G.B. HARTMANN, *Vicende romane dei coniugi Nyblom*, in: *Strenna dei romanisti*, XXXVI (1975), pp. 220-238, e A. CRIELESI, *Roma "in diporto": il Casino Poniatowski in Albano e i suoi ospiti*; *ibid.*, LXV (2004), pp. 171. Nella stanza lasciata libera dal sor Carlino nel 1883 subentrò il sen. Tabarrini, che fin dal giugno di quell'anno il sen. Borgatti si augurava di poter considerare suo "commensale", cfr. F. Borgatti da Firenze, 11 giugno 1883, e M. Tabarrini da Pomarance, 26 settembre 1883 in *Racc. Menozzi*, ff. 185, 1485.

Nella sua casa di via della Sapienza 38, abbandonata nel 1880 per un'altra verso piazza della Pilotta,[17] Menozzi convogliava continuamente amici come il Carbonieri e il Chiesi, colleghi come il Franceschi, e perfino senatori come il vicepresidente Francesco Borgatti e Marco Tabarrini, e amici degli amici come Gustavo Bonaini, fratello del grande Francesco, inviatogli da Firenze dal sen. Enrico Poggi, suo estimatore dai tempi del breve tirocinio fiorentino, l'avv. Trinchera raccomandatogli dal Franceschi, il prof. Razzaboni introdotto dalle credenziali di Antonio Cappelli. Si formò così in piccolo sodalizio cementato dalla consuetudine e da una sostanziale identità di interessi e di idee, e dal grato ricordo del soggiorno romano, di cui è prova il costante invio di saluti, ringraziamenti, e perfino di qualche segno tangibile di riconoscenza, come il cesto di formaggi e salumi inviato da Modena da Luigi Carbonieri per il Carnevale del 1875, avvertendo che la prevalenza dei primi, "dei quali l'uso può essere più protratto", dipendeva esclusivamente dal consiglio menozziano, e non "da uno spirito di economia soverchia". La vita scorreva tranquilla, scandita dagli orari ministeriali: il caffè "non prima delle otto della mattina", appena in tempo "per trovarmi al Ministero all'ora dell'appello", la colazione a mezzo giorno", e "al-

[17] A via della Sapienza, fra Via del Melone e via dei Sediari, scomparsa per l'apertura di Corso Rinascimento, il sen. Poggi inviava la sua corrispondenza per Gustavo Bonaini nel 1876, e della casa presso piazza della Pilotta, comoda per la vicinanza con i suoi amici Ricotti, parlava G.B. Rufini in una lettera da Modena del 15 dicembre 1884, *ibid.*, ff. 1258, 1367; sul cambiamento "repentino", ma forse obbligato, cfr. E. Franceschi, da Campomaggiore, 25 settembre 1880, *ibid.*, f. 753.

le cinque la signora Marietta dà la minestra in tavola"[18]. In alternativa, per chi, come il sen. Chiesi, sbarcava a Termini di prima mattina, si poteva passare al Caffè di San Luigi[19], prima di salire a palazzo Madama, e eventualmente incontrare lì l'amico Menozzi, che talvolta compariva anche alla vicina trattoria della Rosetta[20].

La signora Maria vegliava solerte sulle esigenze di ognuno. Custodiva gli abiti e provvedeva a riparare i piccoli inconvenienti della stanza di Gustavo Bonaini ("non si dimentichi di conservare dalle tarme i miei abiti, e farmi restaurare la finestra della cameretta e la toppa della porta"), sorvegliava la dieta del sen. Borgatti "invalido" ("all'ora di colazione una piccola bistecchina con un po' di contorno d'erbe, all'ora di pranzo due tre cucchiaiate di minestra un po' di carne e amen", oppure "un tantino di petto di pollo, un po' di erba cotta e ciriegie, e un tantino di latte sempre nel caffè"), incaricandosi anche di ritirare i suoi effetti personali, compresi il cappello a cilindro e "una cassettina con rasoi", dalla sua vecchia residenza a piazzetta dei Prefetti n. 12, "e la signora Maria giudichi se basti uno scialle o sia necessario un canestro"; e cedette di buon grado la propria stanza al modenese G.B. Ruffini, che aveva visto sfumare "il quartierino in discorso", e che, nonostante l'imbarazzo di averle creato tanto disturbo, accettò con entusiasmo "siccome molto mi preme di far parte della onorabile loro società... e poco importa che sia interna, perché mi trattengo in casa solo per leggere e scrivere, e non per guardare fuori dalla finestra"[21].

Sapeva anche essere discreta. Le angustie che il vicepresidente Borgatti confidò a Menozzi nel novembre 1884, a proposito della crisi ai vertici del Senato aperta dalle dimissioni di Sebastiano Tecchio, incappato negli scogli irredentisti con la sua commemorazione di Giovanni Prati, vennero valutate e discusse nella rassicurante familiarità della sua casa. "Ella non legga questa mia... se non finito il pranzo, prima di addormentarsi, quando il nostro bravo Presidente Tabarrini vien fumando tranquillamente il suo zigaro, e siano loro due soli...":[22] uno di quei sigari

[18] Così Bartolomeo Podestà, allora funzionario ministeriale passato alla Biblioteca Nazionale di Firenze nel febbraio1886 come Conservatore dei manoscritti di II classe, cfr. *L'Opinione* n. 50, *cit.*, in una lettera da Roma dell'1 ottobre 1872, *ibid.*, 1236; stesso orario in Prefettura, cfr. A. Sacchi da Roma, 21 maggio 1883, *ibid.*, f. 1360.

[19] Come faceva abitualmente il sen. Chiesi, cfr. le sue lettere da Perugia, 4, 27 agosto 1873, *ibid.*, ff. 476, 492. Sul Caffè di S. Luigi, a piazza S. Luigi dei Francesi 287, tradizionale tappa delle comitive di ritorno dal Divino Amore, cfr. A. RUFINI, *Notizie...*, cit., p.57 e L. IANNATTONI, *Osterie e feste romane*, Roma, 1977, p. 364. Costituiva l'alternativa naturale alla caffetteria interna di palazzo Madama, ancora di là da venire, perché il Consiglio di Presidenza del 12 marzo 1871 si limitò a prendere atto, senza darle seguito, della proposta di Antonio Forni "Direttore e proprietario dell'Albergo e Cafè restaurant Il Parlamento" di "aprire un cafè restaurant per comodo delle due Camere" in un locale di palazzo Madama.

[20] Si rifiutava di andarlo a cercare lì "perché mi sono messo in pensione ai Tre Re, e non voglio pagare due volte un pranzo", l'on. Giorgio Turbiglio(1844-...), che per qualche ragione non gradiva "ritornare in biblioteca", cfr. biglietto del 12 febbraio 1873 (data del timbro postale), *ibid.*, f. 1666. Secondo A. RUFINI, *Notizie...*, cit., p.61 la Locanda, trattoria e Cafè dei Tre Re erano situati a Via di S. Marco n. 5, nei pressi dell'Aracoeli. Su entrambe cfr. anche L. IANNATTONI, *Osterie e feste romane*, cit. pp. 184, 217.

[21] Cfr. G. Bonaini da Pisa, 19 luglio 1883, F. Borgatti da Firenze, 23 giugno 1883, 20 giugno 1884, *Racc. Menozzi*, ff. 148, 187, 197, e G.B. Rufini da Modena, 14 dicembre 1884, cit.

[22] Cfr. F. Borgatti dal Lago di Como, 11 Novembre 1884, *ibid.*, f. 203, cfr. anche M. Tabarrini, da Pomarance, 23 Ottobre 1884: "E del Presidente del Senato non se ne parla più? Che si debba chiudere la sessione senza averlo nominato?", *ibid.*, f. 1498. Le dimissioni di Sebastiano Tecchio, presentate il 27 Luglio 1884 e motivate da ragioni di salute, vennero interpretate come un cedimento alle proteste austriache, e scatenarono una polemica che si concluse soltanto nel novembre con la nomina del gen.

che Menozzi volenterosamente gli procurava "tornando a casa", con la stessa premura con cui, per compiacere l'amico Franceschi, passava a piazza di Pietra a saldare un debito di due lire con il suo parrucchiere, o si arrampicava su "una scala lunga e erta" di uno stabile al n. 7 di vicolo del Pavone "che è passata la chiesa dei Filippini, tirando sempre per il Governo vecchio" per pagarne altre due a un commesso del Ministero della Pubblica Istruzione "che mi faceva i servizi"[23].

La riservata correttezza dei rapporti si scioglieva spesso nello scherzo confidenziale: "verrò quest'anno ancora in sua casa per farla disperare quanto più potrò e... mi aiuterai anche tu e l'amico Franceschi", minacciava il Bonaini da Villa Poggi nell'ottobre 1877, e il vicepresidente Borgatti cercava di alleggerire il peso della sua carica meditando "di fare i conti con lei siccome retrogrado modenese"; ma dietro la battuta leggera si nascondeva in realtà un'autentica partecipazione alle vicende personali di ognuno. Così nell'ottobre 1877 il Bonaini dopo aver scherzato si rallegrava "che il sig. Giacomo si sia incominciato a ristabilirsi" perché aveva davvero "penato per lui e per la signora Maria quando seppi... che stette in fin di vita due volte"; e il sen. Tabarrini in vacanza nella sua Toscana nel settembre 1884 non dimenticava le preoccupazioni che tormentavano la sua amabile padrona di casa, e sinceramente sperava che fosse

Giacomo Durando, insediato il 23 novembre, cfr. *I presidenti del Senato*, Roma, 1989, pp. 113-114.

[23] Su questa disponibilità menozziana cfr. il biglietto non datato di M. Tabarrini e le due lettere di E. Franceschi da Procida, 3 agosto 1875 e da Civitavecchia, s.d., in *Racc. Menozzi*, ff. 1513,668,729. Significativa testimonianza della scarsa dimestichezza del Franceschi con la topografia romana appare la sua confusione fra Vicolo del Pavone, che a quel tempo univa i Banchi Vecchi con i Nuovi, e che venne in parte distrutta per l'apertura di Corso Vittorio Emanuele, con Via di Parione, cui chiaramente si riferiscono i dettagli forniti per identificarla.

riuscita a lasciare "nel viaggio tutte le sue doglie, e che ora la casa le darà meno da fare" e "non avesse più pensieri per la casa"; inversamente, Luigi Carbonieri da Modena, nel maggio 1874, ricordava con gratitudine le cure affettuose della signora Maria per una sua bambina infelice, condotta a Roma nella speranza di un'improbabile guarigione, e contenta di tornarci nel dicembre perché "dice che essa va a Roma con una bella vestina, a stare con la signora Maria, col sig. Menozzi e col signor Giacomino"[24].

La cordialità dell'ambiente, sancita dalla ingenua spontaneità di questa testimonianza infantile, rendeva gradito il ricordo e desiderato il ritorno (e per affrettarlo il sen. Borgatti nel giugno del 1883 invocava "la preghiera della pia signora padrona di casa"), e perfino il definitivo trasferimento, agognato per esempio da Luigi Carbonieri, invidioso del conte Salimbeni che nel marzo 1874 si accingeva a trasportare la sua residenza a Roma: "quanto volentieri lo imiterei! Non puoi credere quale impressione buona mi ha lasciato anche questa volta Roma, e quale desiderio di ritornarvi e di starvi... Tornai a casa visibilmente più grasso, e non poteva essere altrimenti, perché a Roma mi trovai sì bene come fossi (e meglio ancora) a casa mia..."[25].

Il piccolo cenacolo menozziano appare perciò un'isola felicemente immune dai disagi che affliggevano la maggior parte dei nuovi venuti, a parte gli invincibili timori per "le influenze... del delizioso clima romanesco, i cui effetti velenosi si traducono in forme tante e diverse", come le "febbri intermittenti" che colpirono il sen. Acton nel febbraio del 1873, o "l'escrescenza all'occhio sinistro" che impedì al sen. Borgatti di tornare a Roma nei

[24] Cfr. G. Bonaini, 20 ottobre 1877, F. Borgatti 11 novembre 1884, cit., M. Tabarrini, 26 settembre 1883, 23 ottobre 1884, cit., L. Carbonieri, da Modena, 10 dicembre 1874, in *Racc. Menozzi*, f.332.

[25] Cfr. L. Carbonieri, da Modena, 8 marzo 1874, *ibid.*, f. 328.

tempi previsti nel novembre del 1883[26]. Un clima con cui comunque non era il caso "di fare tanto a confidenza"; una volta chiuso il Senato: meglio "andare a respirare aria migliore che non quella d'estate nella Capitale del Regno d'Italia", approfittando "di uno dei tanti graziosi inviti", e magari trattenercisi a lungo, perché come ammoniva Enrico Franceschi da un palazzo Madama talmente vuoto che "ci si può tirar di spada ...a ripigliar la vita del topo romito c'è sempre tempo"; ma Menozzi continuava a tornare nella sua Reggio Emilia, finchè, divenuto romano, optò per la villeggiatura castellana in quel di Nemi, dove, Via Genzano, gli arrivarono le notizie della crisi presidenziale dell'estate 1884[27].

Soltanto il Franceschi non cessava le "querimonie" per il caldo, il fango e il selciato romano, e "le minacce del biondo Tevere", cui si aggiungevano i disagi di una Biblioteca ancora sconvolta dalla presenza di "manifattori" che a causa dei ritardi con cui li avevano incominciati non avevano ancora compiuti i lavori di adattamento dei suoi locali; e il sen. Poggi si sforzava di confortarlo da Firenze ricordandogli che "Roma è sempre Roma", e che "avendosi riguardi", anche il suo clima in fondo "è un clima come gli altri", e per il tramite del più accomodante Menozzi cercava anche di vincere la resistenza, peraltro come si è visto non soltanto sua, a servirsi di elementi locali, per esempio nel settore delle legature: "nel dar libri a rilegare, vedano che se vi fosse qualche legatore di vaglia romano,

[26] Delle prime si preoccupava il sen. Poggi in una lettera da Firenze del 18 febbraio 1872, dell'altra si lamentò il sen. Borgatti, da Cento, 19 novembre 1883, *ibid.*, ff. 1249, 190.

[27] Cfr. G. Bonaini da Pisa, 18 giugno 1875, e E. Franceschi da Roma, 15 settembre 1874, *ibid.*, ff. 138, 718 cit.; a Nemi, "presso il sig. Fabio Lambi", gli scrisse il sen. Borgatti dal Lago di Como il 30 settembre 1884, *ibid.*, f. 200.

sarebbe bene dar qualcosa anche ad esso o ad essi. Bisogna pensare a quelli del paese, quando si giunga in un paese nuovo..."[28].

Nei suoi anni romani il Franceschi non appare comunque particolarmente sollecito della Biblioteca, che dovette soprattutto alla professionalità e alla diligenza del vicebibliotecario Menozzi la sua prima sistemazione, l'arricchimento delle proprie raccolte perseguito anche attraverso le sue personali amicizie, e la compilazione del suo primo catalogo a stampa[29]: un merito che gli venne riconosciuto dal voto unanime dell'Assemblea che il 15 febbraio 1881 sancì la sua successione al Franceschi, scomparso dieci giorni prima.

A partire dagli anni '80, il progressivo rarefarsi dei corrispondenti emiliani dal suo carteggio determinò il lento distacco dalle sue radici, cui peraltro egli cercava di rimanere fedele, come dimostra il dono di un libretto di versi del poeta reggiano Agostino Cagnoli, offerto alla Biblioteca civica della sua città nel dicembre del 1881[30]; e quasi a compensazione di questo vuoto, si andava compiendo il processo della sua identificazione con

[28] Cfr. E. Poggi, da Firenze, 12 novembre 1871, *ibid.*, f. 1239.

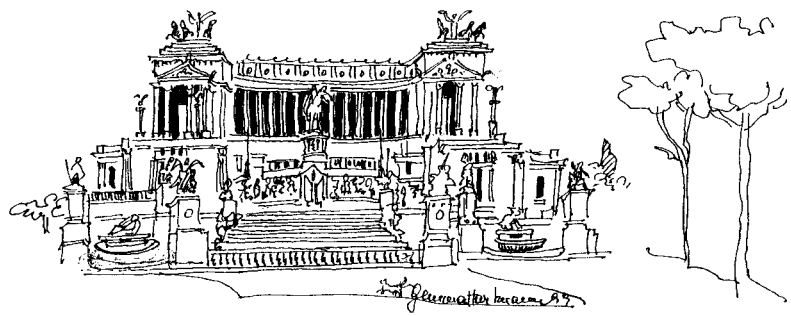
[29] "Vedendo che la S.V. faceva in ogni cosa da Capo, ho creduto che realmente il fosse", gli scriveva da Torino, il 15 luglio 1875 il sen. Matteo Pescatore, ripromettendosi di segnalare alla prima occasione le sue capacità al Presidente del Senato "non tanto per Lei... quanto per la convenienza della cosa e del grado", *ibid.*, f. 1217.

[30] Cfr. il ringraziamento inviato da M. Nerli, Sindaco di Reggio Emilia, il 2 ottobre 1881 per "il manoscritto di poesie del chiaro e gentile poeta reggiano, *ibid.*, f. 1128. E. MANZINI, *Memorie storiche di reggiani Illustri*, Reggio Emilia, 1878, pp.30-31, cita di Agostino Cagnoli (1810-1846), oltre un certo numero di edizioni dei suoi versi, uscite fra il 1834 e il 1844, anche un volume manoscritto di poesie politiche, mancante nella raccolta di inediti posseduti da Giuseppe Turri, e che potrebbe identificarsi col "libretto" donato da Menozzi, noto raccoglitore di autografi.

la Biblioteca, "unico efficace antidoto"[31] alla tristezza di tanti abbandoni.

Lo aveva lasciato per primo, nel maggio 1882, il suo unico fratello Pietro, e dopo di lui se ne erano andati tutti gli amici del "botteghino delle chiacchiere" zanichelliano di Modena; anche il Carbonieri, il Chiesi e il Borgatti erano scomparsi, fra il 1883 e il 1885. Così nel dicembre del 1885 se ne andò anche lui, in tempo per non sapere che nel febbraio del 1886 sarebbe sparito anche Nicomede Bianchi, ultimo testimone della sua fervida stagione risorgimentale; e invano qualcuno del Senato, forse il Presidente Durando in persona, fece accorrere da lui il sommo Baccelli, di cui tante volte gli avevano parlato gli amici Bonaini e Venturi. Se ne andò in silenzio: della sua morte rimase, unica traccia, il "cenno necrologico" inserito fra le brevi di cronaca de *L'Opinione* del 10 dicembre 1885, con un generico accenno al suo valore di "distinto letterato e patriota emerito". A perpetuarne il ricordo rimase la vecchia bottega, trasportata a Roma, probabilmente nei primi anni '80 dal fratello Pietro, e gestita negli anni '90 dal nipote Vincenzo, che l'aveva resa "il primo e meglio fornito libraio antiquario di Roma" insieme a quella del genovese Giuseppe Dario Rossi, con in più il vantaggio di praticare prezzi più modesti di lui, e di una maggiore correttezza professionale[32]. Per questo, ma certo anche in memoria dei vecchi tempi, il sen. Tabarrini, nella sua veste di Presidente della Commissione per la Biblioteca, continuò a servirsene per gli acquisti dell'Istituto di Palazzo Madama, anche come intermediario alle aste; e nel giugno del 1890 dovette rendere conto del privilegio al Questore Vitelleschi, e spiegargli che l'assoluta fiducia nel mediatore costituiva la condizione indispensabile a consentire al Senato di risparmiare il tempo dei bibliotecari e il denaro del bilancio, sostituendosi validamente ad essi nelle trattative.

Il silenzio delle fonti non consente di stabilire fino a quando, e con quale intensità, siano sopravvissuti i rapporti del Senato con la bottega menozziana, e neanche di indicare per quanto tempo essa sia rimasta attiva a Roma; ma con la sua scomparsa si dissolse anche l'ultima traccia di Giacinto Menozzi, libraio emiliano e bibliotecario romano.



[31] Cfr. D. Buti Pecci nella sua lettera di condoglianze per la morte di Pietro Menozzi da Ostra Vetere, 8 maggio 1882, in *Raccolta Menozzi*, f. 231.

[32] Il Rossi fu anche arrestato per complicità nella sottrazione di libri dalle biblioteche, e successivamente scarcerato per non luogo a procedere, cfr. *L'Opinione* n.13 (14 Gennaio 1886).

«Ma non era quello che si voleva»

L'Ara Pacis Augustae. Una storia tutta romana

ELENA CAGIANO DE AZEVEDO

«C'è qualcosa nell'aria che lascia presagire come non lontana la risoluzione della tanto dibattuta questione dell'Ara Pacis».

Leggendo queste parole di Marcello Piacentini, riferite sul *Popolo di Roma* dell'11 marzo 1942, qualcuno pensò che uno dei dibattiti più argomentati del secolo stava volgendo alla fine. Da più di sessant'anni, infatti, da quando nel 1879 Friedrich von Duhn aveva per primo identificato con i resti dell'Ara Pacis i marmi celati nei sotterranei di Palazzo Fiano in via in Lucina, l'altare augusteo era stato portato più volte all'attenzione del mondo scientifico, amministrativo e addirittura politico, oltre che della cronaca.

Il problema concerneva l'opportuna sistemazione del monumento in un luogo visibile e adeguato, non solo nel rispetto dei preziosi rilievi che si andavano scavando, ma anche per dare il giusto risalto a quell'opera antica che, glorificando il compimento delle imprese belliche di Augusto, poteva essere considerata esemplare come auspicio di pace e prosperità.

Nel momento qui considerato, l'inizio del 1942, i frammenti dell'Ara Pacis rinvenuti nel corso dei secoli, e in particolare durante le campagne di scavo condotte da Angiolo Pasqui nel 1903 e da Giuseppe Moretti nel 1937, erano già stati ricomposti e collocati nel padiglione sul lungotevere in Augusta prospiciente piazza Augusto Imperatore, dove anche oggi si trovano. Il "nuovo" monumento era stato reinaugurato in quel luogo per la conclusione del bimillenario augusteo, il 23 settembre 1938, con

una cerimonia presieduta dal duce. Ma nonostante i fasti e la risonanza dell'evento, era ben lontano dall'aver trovato una sistemazione che accontentasse tutti.

La ricomposizione al Museo delle Terme

La fretta di esporre il monumento entro la data prevista aveva determinato una ricomposizione celere ed estetica dell'altare a scapito della ricerca archeologica. I rilievi erano stati oggetto del veloce e ancora oggi basilare studio del soprintendente Giuseppe Moretti, che aveva condotto l'ultimo scavo e che dal 1934 aveva chiesto alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti di liberare un seminterrato del Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocleziano per raccogliervi i frammenti emersi durante gli scavi.

Al Museo delle Terme, importante palcoscenico della storia dell'archeologia post unitaria e costante luogo di ambientazione delle vicende dell'Ara Pacis, si trovavano già dal 1905 i rilievi rinvenuti nel 1903 e ceduti allo Stato dal duca di Fiano, Mario Ludovisi Ottoboni, per intermediazione di Felice Barnabei: un'operazione oggi teoricamente scontata, ma che all'epoca costituì un vanto per l'amministrazione pubblica.

Al Museo delle Terme si svolsero anche gli studi di ricomposizione e l'opera di ricostruzione dell'altare nel 1937: le parti rinvenute nei secoli passati e conservate in altre sedi furono recuperate o integrate con calchi, quelle mancanti furono costruite *ex novo*. I rinvenimenti del XVI secolo e del 1859, infatti, che nei secoli avevano attraversato un'importante serie di vicissitudini, si trovavano allora a Villa Medici, alla Galleria degli Uffizi, al Museo del Louvre e al Museo Pio-Clementino in Vaticano. In concomitanza con i lavori degli anni Trenta, diverse e discutibili operazioni furono condotte per recuperarli: si ottennero però solo i rilievi conservati agli Uffizi e alcuni calchi. La trattativa con il Louvre è stata più volte ripresa ed è tutt'oggi in corso.

Al momento della ricostruzione nel 1938 mancavano, oltre ai blocchi di Villa Medici, Louvre e Vaticano, questi ultimi ceduti allo Stato italiano nel 1954, anche altri pezzi che erano finiti sul mercato antiquario, come denunciò anche Roberto Paribeni nel 1934. A questo proposito, attraverso lo studio incrociato delle fonti documentarie, mi sembra possibile identificare una testa, che Paribeni riferisce fosse murata nel cortile di un palazzo a Viterbo, con la testa del Museo Barracco (inv. MB 315), dove è conservata dal 1915, quando fu ceduta dall'archeologo Ludovico Pollak. In realtà, l'attribuzione di questa bella scultura all'Ara Pacis non è mai stata dimostrata e anche altre ipotesi sono state formulate circa la sua provenienza.

L'idea di una ricostruzione dell'antico altare non era originale: fra le due campagne di scavo del 1903 e 1937 svariati tentativi erano stati fatti per restituire «agli italiani il monumento più glorioso della loro razza» e «l'opera portentosa del genio italico». Ma le ricerche venivano puntualmente sospese per motivi economici e strutturali nell'area dello scavo e due dei principali momenti previsti per la presentazione del monumento ricomposto (il cinquantenario dell'Unità d'Italia nel 1911 e il natale di Roma del 1926) erano passati senza nulla di fatto, se si eccettua la proposta ricostruttiva in gesso di un angolo dell'Ara Pacis allestita per la grande mostra archeologica organizzata alle Terme di Diocleziano nel 1911, in cui furono esposti anche i blocchi più significativi.

Una commissione era stata istituita per il vaglio delle proposte e dei progetti e curiosamente si nota come in essa fosse decisiva la rappresentanza, oltre che del Governo, di ingegneri ed architetti supportati da una sottocommissione tecnica. Quasi assente, invece, la rappresentanza di storici ed archeologi, come d'abitudine nella Roma unitaria precedente il programma mussoliniano. Ciononostante, alcuni di questi intervennero nella progettazione delle attività ed alcuni nomi illustri, come Giulio Qui-

rino Giglioli e Roberto Paribeni, furono attivamente protagonisti, coscienti però delle difficoltà scientifiche incontro a cui andava chi voleva vedere l'Ara Pacis in piedi. Lo stesso Paribeni, ideatore della ricostruzione in gesso del 1911, vent'anni dopo continuava ad essere convinto che il monumento era «quasi certamente non destinato a raggiungere la completa restituzione» ed insisteva per rimandare l'operazione di restauro a quando fosse stato possibile riunire tutti i pezzi dispersi e quindi disporre di una quantità più consistente di elementi scientifici per lo studio completo del monumento.

L'INAUGURAZIONE DEL 1938

Ma nel 1937 il bimillenario augusteo era alle porte e alla Commissione si chiese di condurre e terminare in fretta la ricomposizione dei frammenti e l'esposizione al pubblico dell'altare. L'Ara Pacis, insieme al Mausoleo di Augusto, ben si prestava ad esaltare la propaganda di identificazione dello stato fascista con l'antico impero romano: il dittatore riportava la pace, sconfiggeva gli avversari come Augusto i barbari e come Augusto prometteva pace e prosperità esaltando il ritorno all'agricoltura e promovendo una nuova politica demografica, sotto il dominio universale di Roma. Niente di meglio delle allegorie di potenza e fertilità scolpite sul marmo lunense dell'Ara Pacis per manifestare le sue scelte.

Grazie all'insistente propaganda del Governo e ai dibattiti sollevati dalle istituzioni che avevano promosso scavi e ricostruzione, fra cui l'Istituto di Studi Romani e l'Istituto Archeologico Germanico, una forte attesa si era creata. L'evento di inaugurazione fu annunciato con l'esposizione dei calchi nel padiglione dell'Urbe alla Fiera di Tripoli e con ripetuti interventi sulla stampa italiana ed estera. Dal 1937 calchi, foto ed un modello ricostruttivo furono esposti nella Mostra Augustea a Palazzo delle Esposizioni e l'Ara Pacis fu inserita nel celebre plastico di Roma antica realizzato da Italo Gismondi. La risonanza e la portata ideologica di queste operazioni mediatiche furono d'impatto, tanto che il 7 maggio del 1938 Hitler si recò in visita al Museo delle Terme, manifestando il suo intento di essere lasciato solo, in raccoglimento, davanti al monumento che ispirava la pace.

Il lavoro di ricomposizione fu svolto, secondo la propaganda, in cento giorni: il 13 luglio 1938 la parte inferiore del monumento e i nuovi marmi di Querceta destinati al podio e alle gradinate erano pronti per il trasporto ed un modello in legno era stato preparato. Per l'occasione fu sistemato anche il lato del Mausoleo di Augusto prospiciente la teca in cui l'Ara Pacis si ripresentava ufficialmente alla storia[1].

La mattina del 23 settembre 1938, l'Ara Pacis fu inaugurata alla presenza di Mussolini e di numerosi rappresentanti delle ambasciate europee. La cerimonia si svolse di fronte alla Scuola d'Arte, quindi dal lato della Passeggiata di Ripetta opposto all'ingresso utilizzato in tempi recenti. Lo stesso giorno, diciotto battaglioni di legionari sfilarono in via Nazionale davanti al Palazzo delle Esposizioni dove la Mostra Augustea stava per concludersi. Della parata in piazza dell'Augusteo, un vero evento trasmesso dalla radio e ripreso dall'Istituto Luce, rimangono dettagliatissime cronistorie, come i comunicati stampa dell'Agenzia Stefani conservati negli archivi della Presidenza del Consiglio dei Ministri. Da questi si evince quanto la manifestazione, presieduta dal duce, con i granatieri e tutte le formazioni previste dal cerimoniale fascista, fosse stata rilevante nell'ambito del-

[1] Gli scavi del mausoleo erano iniziati nel 1926 e i lavori al suo interno dieci anni dopo, ma la parte interna del monumento, con il corridoio anulare e la cripta, non fu mai sistemata. Sulla funzione da attribuire al mausoleo non erano mancate proposte, fra cui quella dell'architetto Adalberto Libera, che nel luglio 1936 aveva suggerito di adibire la cripta a «Sacrario dell'impero» dedicato ai caduti per la conquista dell'Etiopia.

la comunicazione. Oltre alla folla, parteciparono i molti studiosi che in quei giorni intervenivano al Convegno augusteo, rappresentati dall'archeologa inglese Eugenia Strong che pronunciò il saluto e da Carlo Galassi Paluzzi, fondatore dell'Istituto di Studi Romani.

Una settimana dopo, il 30 settembre, Mussolini «uomo di pace» promuoveva la conferenza di Monaco che portò all'accordo sulla Cecoslovacchia. Il 7 ottobre ricevette a Palazzo Venezia, con ampia risonanza sui giornali, i dieci dirigenti, fra ingegneri, architetti e professori, che avevano collaborato con Moretti alla realizzazione del lavoro. Con loro c'erano le diciotto maestranze che, come compenso, ricevettero 250 lire.

Da una teca a uno scatolone

Tuttavia, meno di un mese era passato dall'inaugurazione che già la sistemazione dell'ara presentava dei problemi: il 22 ottobre, il monumento fu temporaneamente chiuso per la caduta di intonaci, mentre nel novembre i sotterranei, soggetti a infiltrazioni d'acqua, richiedevano urgenti misure di bonifica. Fu così che il 7 novembre del 1938, giorno di chiusura della Mostra Augustea, la Commissione dovette cominciare a porsi il problema di nuovi interventi.

Per ciò che riguarda gli studi scientifici, dai carteggi dell'epoca emerge la fretta con cui gli studiosi, ed in particolare Moretti, dovettero lavorare, senza avere il tempo sufficiente per dedicarsi ad una ricerca approfondita su quel monumento uscito dal suolo in frammenti sparsi e in maniera tanto travagliata. Moretti, a quel che pare, fu lasciato solo nell'opera di studio e ricomposizione perché nessuno avrebbe voluto condividere la responsabilità di un lavoro così delicato per la propaganda fascista. Inoltre, una serie di imprevisti rallentò le attività di scavo e di studio dei frammenti. Come, per esempio, lo scoppio dei tubi di congelamento dell'acqua che invadeva i sotterranei di Palazzo Fiano, alla fine di dicembre 1937, o il crollo di una parte del tetto dell'aula delle Terme di Diocleziano dove si conservavano le sculture. Fu così che, per quanto il lavoro di composizione fosse stato facilitato dal fatto che le lastre del recinto sono scolpite sulle due facce, parecchi frammenti provenienti dallo scavo, alcuni di notevole pregio artistico, non poterono essere collocati al loro posto e rimasero in giacenza presso il Museo Nazionale Romano fino al 1998, quando sono stati trasferiti nei depositi della Sovraintendenza comunale, in attesa di essere studiati e – chissà – ricollocati al loro posto, una volta che i lavori di cantiere attualmente in corso saranno terminati. Con questo trasferimento sono passati al Comune di Roma anche gli ultimi frammenti che erano rimasti in un luogo di tutela statale. Nel 1948, infatti, la cura dell'Ara Pacis passò dallo Stato al Comune di Roma.

Anche il padiglione attribuito a Vittorio Ballio Morpurgo fu, ed è stato fino ad anni recenti, molto discusso: non piacque a Ugo Ojetti, che lo definì privo di stile, non romano né italiano e propose di elevare lungo i lati lunghi del basamento «tre o quattro grandi pilastri o colonne di travertino, così che sulla fronte più corta i pilastri o colonne fossero due, ma grandi quanto quelle del Pantheon o del colonnato di S. Pietro, cioè romani sul serio».

Lo «scatolone», fino al giorno della sua inaugurazione definito nei comunicati stampa «una grandiosa teca architettonica» era equiparato, sul *Messaggero* del 24 settembre, alla sede della Citröen di Van Goeten a Bruxelles ed agli edifici mitteleuropei concepiti sul gusto del Brinckmann, in opposizione con la tradizione italiana che prevedeva l'esposizione dei monumenti di scultura senza diaframmi, schermi e tutele. Lo schema compositivo dell'altare non mancò di suscitare polemiche fra gli studiosi, come dimostra, per esempio, il carteggio della storica dell'arte Ada Maviglia con il ministro per l'Educazione nazionale Giu-

seppe Bottai, in cui si accusa addirittura la falsificazione di alcuni pezzi mancanti del fregio a fogliami. Gli stessi autori del lavoro erano coscienti – e non nascosero l'amarezza – che sarebbe stato necessario riesaminare e rettificare la ricostruzione proposta. Perfino il Governatorato non era soddisfatto e lamentava la scarsa monumentalità della teca.

All'origine del dibattito

Come si è detto, la questione della musealizzazione dell'Ara Pacis era stata affrontata già in passato, sin dal primo scavo sistematico del 1903, quando si pensava di ricostruire il monumento *in situ* o nelle immediate adiacenze di Palazzo Fiano, e fu ripresa più volte in seguito. Fra il 1911 ed il 1929, diversi istituti culturali avevano presentato le loro proposte, che seguivano due correnti d'opinione: rimontare l'opera nella zona attigua al ritrovamento oppure ricostruirla in un luogo chiuso, come per esempio Palazzo Venezia. Questa alternativa, presentata già nel 1921 dallo scultore Antonio Maraini, era privilegiata dal Governo, mentre altri, fra cui Moretti, erano del parere di lasciare l'ara nel Museo delle Terme, per esempio nel giardino Ludovisi, dove via via erano stati riuniti i frammenti. Le stesse ipotesi furono riprese anche durante il concorso di idee avviato prima degli scavi del 1937, con nuove valutazioni che si andavano facendo contemporaneamente anche per i siti archeologici, come la sistemazione dei fori dopo l'apertura di via dell'Impero. Le proposte sull'abbellimento della città, il decoro urbano, la sistemazione grandiosa e monumentale delle testimonianze antiche in quegli anni arrivavano numerose e vivaci erano i dibattiti pubblici sui giornali.

Nel 1942, mentre l'Ara Pacis era imballata nella protezione antiaerea, la discussione sui quotidiani riprese vivacissima, in concomitanza con gli studi del Governatorato per la sistemazione della zona del Mausoleo d'Augusto nella nuovissima piazza

disegnata da Morpurgo. Qui, infatti, presso il sepolcro della *gens Iulia*, nelle intenzioni del Governo e del ministro Bottai, che aveva accolto la proposta di Giglioli, doveva essere trasferito anche l'altare della pace.

La decisione non mancò di suscitare nuove polemiche: riprese così la vecchia – e ormai logora – discussione, fra chi voleva chiudere l'ara in una cripta sotto la piazza o all'interno del mausoleo e chi la voleva *en plein air,* sopra il mausoleo o in un altro luogo, come la sommità del Campidoglio.

Tutti, però, sembravano d'accordo su un punto: l'Ara Pacis doveva essere rimossa da quella sistemazione sul lungotevere che ora si definiva «provvisoria dimora». I quotidiani capitolini maggiormente coinvolti nel dibattito e che riflettevano opinioni dettate da autorevoli studiosi furono *Il Popolo di Roma*, *Il Messaggero*, *La Tribuna*, *L'Osservatore Romano* ed *Il Tevere*. La discussione non riguardava solo il luogo, ma anche la sistemazione museale, con particolare riferimento alla protezione e alla copertura del monumento.

L'Ara Pacis con il Mausoleo

A favore della collocazione all'interno o sopra il Mausoleo d'Augusto, che avrebbe promosso anche l'interesse per quest'ultimo monumento e che derivava dall'esigenza di lasciare l'altare il più possibile vicino al luogo del ritrovamento, si schierò il giornalista Alessandrini sul *Popolo di Roma* del 27 febbraio, sostenuto nei giorni successivi dall'architetto Amerigo Caravacci, assertore di un'ara non concepita per grandi spazi e sconfinate visuali e non trasformabile e trasferibile a piacere, ma «Palladio vivo», da riconsacrare al centro di una platea pensile elevata sulla sommità del mausoleo. Il progetto del Caravacci non rimase senza eco, giacché prevedeva una copertura trasparente, «diafana», sorretta da sei o dodici stele in pietra marina etiopica, posate in corrispondenza dei muri a raggiera

del mausoleo, con iscritte le *Res gestae* nelle due versioni, latina ed italiana.

Ancora sul *Popolo di Roma,* intervenne nel dibattito Marcello Piacentini, con la già citata dichiarazione che destò scalpore, non tanto per la soluzione proposta, ma per l'autorevolezza dell'intervento dell'Accademico d'Italia. La posizione del Piacentini non era, infatti, dissimile dalle precedenti: egli criticava l'ubicazione infelice del portico (come tale era stato concepito il padiglione del 1938), ma ribadiva la necessità che l'ara rimanesse nel Campo Marzio, dove la sua costruzione fu originariamente voluta. Niente di meglio, dunque, per le note ragioni storiche e ideali, che trovare posto nel Mausoleo di Augusto, modificato e trasformato con un grande portale da aprirsi sul lato di via di Ripetta, che permettesse la visibilità dell'ara dall'esterno e l'accesso ad una vasta aula circolare, di quaranta metri di diametro, collocata ad un'altezza tale da lasciare intatta e praticabile la cripta. L'ara sarebbe stata contenuta nel padiglione del 1938 – secondo le prescrizioni del ministro Bottai – e accompagnata da altri reperti di età augustea e dalle targhe con incise le *Res gestae* tratte dal *monumentum Ancyranum,* che la accompagnavano fin dall'esposizione del 1911. Una leggera apertura sulla sommità del rudere avrebbe inondato la sala di luce.

Trasformare il mausoleo in un museo augusteo e aggiungere l'altare sopra la cella era stato già in passato il disegno dei sostenitori dell'allogazione dell'Ara Pacis in un luogo vicino all'ubicazione originale. Fra questi, si erano distinti Giglioli, che proponeva di inserire l'Ara Pacis nella cella, ricostruendone la volta, e di coprire il mausoleo con un tumulo coronato di cipressi, secondo un'idea condivisa dall'ispettore generale della X Ripartizione, Antonio Muñoz; e Vittorio Morpurgo, il quale si era occupato a lungo del problema, presentando inizialmente un progetto per la sistemazione del monumento nell'area di Palazzo Fiano. La proposta di ricostruire l'Ara Pacis *in situ,* nel luogo del ritrovamento, era stata formulata la prima volta nel corso delle ricerche del 1903, dopo i risultati delle indagini di Eugen Petersen sotto Palazzo Fiano, e veniva dall'ingegnere Cannizzaro, che si era occupato dell'aspetto tecnico dello scavo, affiancato da Riccardo Anton, il quale aveva suggerito addirittura di portare l'ara a livello della strada, demolendo dove necessario gli edifici sovrastanti. Angiolo Pasqui, allora ispettore ai Musei e Scavi della Soprintendenza delle Antichità di Roma, e Petersen, però, non condividevano la proposta, anche a causa dei risarcimenti che venivano chiesti dagli inquilini degli stabili interessati, fra i quali il gestore del Cinema Olympia. Fra coloro che volevano rimontare l'ara a Palazzo Fiano, o nelle immediate vicinanze, intervenne in seguito pure Giglioli, proponendo anche la ricostruzione vicino alla Colonna Antonina, dove era stato demolito il Palazzo Piombino e dove nel 1922 fu costruito il Palazzo della Galleria Colonna, ora Alberto Sordi. Nel progetto di Giglioli si trattava anche un altro problema che ha attraversato il secolo appena trascorso: la proposta di trasferimento dell'auditorio "L'Augusteo" altrove, in «una costruzione moderna, più ampia e del tipo delle grandi sale che esistono all'estero e sono l'applicazione più raffinata di tutte le norme adatte alla particolare destinazione dell'edificio».

Un altare antico trasformato in sacrario

Ma torniamo a Piacentini, cui, nonostante le gravi alterazioni che imponeva all'antico, bisogna riconoscere almeno di aver concettualmente distinto il valore del monumento in quanto testimonianza del passato dal suo utilizzo come manifesto di nuovi ideali. Egli osservò, infatti, che il mausoleo, allestito per diventare meta di adunate, cortei augurali, sfilate di «milizie vittoriose», avrebbe però cambiato destinazione d'uso, come molti altri monumenti romani, tipo il Mausoleo di Adriano/Castel Sant'Angelo, le Terme di Diocleziano/Museo Nazionale Romano, il Pantheon/Sepolcro dei sovrani.

Come si è detto, in seguito a questo autorevole intervento alcuni pensarono che il dibattito poteva essere considerato estinto. È questo il caso di una chiusura di Amerigo Caravacci sul *Popolo di Roma* del 14 marzo del 1942, su cui nondimeno fu pubblicata una lettera di polemica contro *Il Giornale d'Italia*, *Il Messaggero* e *La Tribuna*. Fu così che la discussione continuò, più accesa ed enfatica che mai.

La proposta di Piacentini non era piaciuta, fra gli altri, a Ceccarius, che sulla *Tribuna* ricordava che l'ara era stata concepita per essere vista in un luogo aperto e senza barriere, tanto che perfino la teca di protezione sarebbe dovuta risultare «quasi invisibile». Contro il «seppellimento» nel mausoleo, il Ceccarius si era schierato già una settimana prima, con un'importante considerazione di carattere archeologico: anch'egli – come Piacentini – aveva preso come riferimento gli scavi di Giglioli all'interno del sepolcro, che avevano portato alla luce rovine tutt'altro che esigue. Ora, la modifica alla cripta avrebbe alterato un'antica struttura, che invece doveva rimanere intatta quale «sacrario delle più gloriose memorie della storia di Roma». Le considerazioni archeologiche di Ceccarius supportavano la visione sacralizzante del monumento – tanto che egli riprese dal progetto di Cecchelli del 1925, l'idea che «i pezzi originali dovranno essere protetti quasi la Santa Casa di Loreto» – ma ribadirono l'assoluta necessità del rispetto per le forme e i volumi originali. *La Tribuna,* però, optò per la posizione del Piacentini e così la critica del Ceccarius fu messa subito a tacere.

Critiche simili a quella di Ceccarius erano state già sollevate dai giornalisti Bacchiani, che aveva definito la sistemazione come un «gioco cinese», e Alessandrini sul *Popolo di Roma*, che si era pronunciato non solo contro l'inumazione all'interno del mausoleo, ma anche contro la distruzione dei pochi avanzi superstiti della tomba di Augusto. Alessandrini si dichiarava però a favore della collocazione dell'altare sopra la «piatta rovina»,

una sorta di arbitraria anastilosi che avrebbe dato alla nuova piazza di Morpurgo la completezza che le mancava, rimediando alla «scoraggiante esiguità» del vecchio auditorio.

Decisamente contrario all'assegnazione del monumento al Campo Marzio, era il giornalista Michele Biancale, che osservò sul *Messaggero* quanto l'ara sarebbe stata «spaesata» in un quartiere allora malfamato, che non era più quello augusteo. Oltre a ciò, il giornalista ripeteva le considerazioni estetiche note: posta sopra il mausoleo, l'Ara Pacis avrebbe avuto la funzione di «tappo», mentre «ingoiata» al suo interno, sarebbe divenuta un «reliquiario», perdendo quel «valore attivo», «agente dello spirito» che doveva esserle proprio. Bisognava, invece, pensare di collocarla in un'area libera, senza protezione, sostituendo con riproduzioni le parti più delicate o di maggior valore artistico e lasciando di originale solo i motivi ornamentali e poco altro[2]. Ecco dunque, ancora una volta, la visione distorta dell'Ara Pacis non come documento storico e artistico di un momento culturale cruciale dell'età romana, ma vero e proprio altare, «monumento vivo dell'età moderna», di uso non solo pratico, come oggi si fa con i teatri antichi riadattati per spettacoli moderni, ma addirittura sacrale.

L'utilizzo dell'ara come strumento mediatico legato al concetto di pace risale almeno alla fine della Prima Guerra Mondiale ed alla proposta Mattirolo del 1918, ma con il tempo si era defor-

[2] Nel *Messaggero* del 7 e del 13 marzo, Biancale denunciò anche come la decisione appoggiata dal Piacentini di sistemare l'altare nel mausoleo fosse stata già presa dal Ministero e quindi la discussione si rivelasse fittizia. Perplessità e suggerimenti vennero anche da fuori Roma. Il 24 febbraio conto l'ipotesi del mausoleo si pronunciò il *Corriere della Sera*, mentre da Milano il 26 febbraio *Il Popolo d'Italia* ammetteva l'infelicità dell'attuale sistemazione e si dichiarava favorevole all'unione dei due monumenti dedicati al «Cesare valoroso».

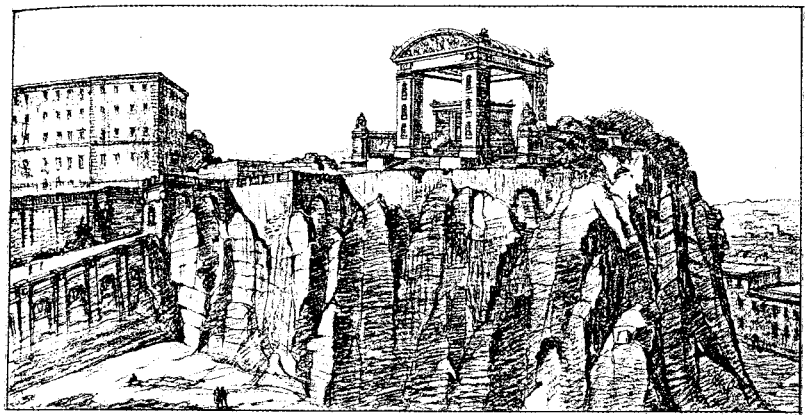


Fig. 1. Oriolo Frezzotti, progetto per una sistemazione dell'Ara Pacis sul Campidoglio (da: *Capitolium*, I, (1925-26) p. 71)

mato. E se nel 1920 Giulio Emanuele Rizzo ancora scriveva che era necessario ricostruire l'ara «per carità di Patria, amore della scienza nostra e per nostro decoro», coniugando l'aspirazione scientifica e culturale alla missione divulgativa, ora Bacchiani, sul *Giornale d'Italia* dell'8 marzo, in polemica con Caravacci, ricordava che «l'Ara Pacis non è un elemento decorativo».

Una teca a forma di portantina

Una delle alternative più considerate, oltre alla sistemazione presso il mausoleo, fu la proposta di collocare l'Ara Pacis sul Campidoglio. Anche in questo caso le soluzioni erano molteplici e riprendevano in parte ipotesi precedenti, come quella di Oreste Mattirolo e poi di Carlo Cecchelli, che anni prima avevano presentato il progetto del giovane architetto Oriolo Frezzotti di creare una teca a forma di portantina romana in cima al colle, sull'area del Tempio di Giove prospiciente il Foro Olitorio e il Teatro di Marcello (fig.1).

Biancale sul *Messaggero* del 25 febbraio, pronunciandosi

contro la sistemazione nel Campo Marzio e la custodia in vetro, proponeva di portare l'altare sulla sommità del clivo Capitolino, nello spiazzo allora di recente apertura che dominava il Foro e il Velabro. La guerra era in pieno svolgimento ed il Biancale sognava «le legioni di ritorno che possano sfilare davanti a un monumento che simboleggi una pace romanamente augusta», nello stesso luogo che era stato già battuto dai «reduci da guerre lontane che salivano verso il Tempio di Giove». Contro chi, come Giulio Silvestri sul *Tevere* del 3 marzo, criticava il dualismo nocivo che si sarebbe venuto a creare con l'Ara Coeli, il Biancale opponeva sul *Messaggero* l'idea del binomio cristiano pagano che le due are avrebbero rappresentato.

Sulla *Tribuna*, invece, Ceccarius, più aderente al progetto del Cecchelli, proponeva il lato opposto del colle e più precisamente l'area del giardino prospiciente la via del Mare, intendendo con questo toponimo la sommità della rupe Tarpea, dove c'era un bel panorama, ma non l'accostamento con altri monumenti, che avrebbe creato un falso topografico. Nonostante l'inesattezza circa l'assenza di altri monumenti già allora ben presenti e conosciuti, l'annotazione è interessante e fu ribadita dall'osservazione che la teca ubicata, come proponeva il Biancale, di fronte alla maestà del *Tabularium* e del Foro, avrebbe presentato problemi di natura ambientale[3]. Biancale sul *Messaggero* bene ac-

[3] Qualcuno obiettò pure che l'area capitolina non era una zona augustea. Solo in seguito, infatti, il nucleo in opera cementizia scoperto sul finire dell'Ottocento e tagliato in due dall'apertura di via del Tempio di Giove è stato riconosciuto da alcuni studiosi come il basamento dell'altare della *gens Iulia*, o l'altare *Pietatis Augustae*, votato dal Senato nel 22 d.C. e dedicato dall'imperatore Claudio nel 43 d.C. Tuttavia, già al tempo, qualcuno aveva contestato l'affermazione: Alessandrini si pronunciò sul *Popolo di Roma*, del 4 e del 10 marzo, dichiarando che il luogo in questione era ben conosciuto da Augusto e da lui evidentemente scartato nella scelta dell'ubicazione del monumento *pro reditu suo*.

colse questa critica che rispettava la tradizione umanistica: «pur nella sua solennità ideale di metrica breve e possente, e che, come tale, domanda discrezione e mano estremamente lieve come di quegli orafi di teche e di evangelari quattrocenteschi».

L'ARA *IN CIRCO*

Di ben altro impatto fu l'intervento di Giulio Silvestri che, nel già citato articolo sul *Tevere* del 3 marzo, aveva proposto di assumere, come criterio di scelta, un sito adatto per «compiere quelle funzioni civili alle quali l'Ara dà l'impronta a ricevere carattere e vita». In quanto «monumento sacro», «altare civile» simbolo della «continuità materiale» di Roma e dell'impero, l'Ara Pacis doveva essere riportata agli onori e, pertanto, avrebbe avuto bisogno di grandi spazi che non erano disponibili presso il mausoleo, né sul Campidoglio. Per questo riprese con ampie argomentazioni la proposta ricostruttiva di Telesio Interlandi, direttore del *Tevere*, che individuava largo Romolo e Remo come luogo di saldatura fra la Roma antica e moderna e simbolo, dunque, del mutamento storico decisivo che il monumento rappresentava: con una visione quasi profetica scrisse, infatti, che è «sotto la tutela, quasi, dell'Ara della Pace che nasce il Redentore», stravolgendo un concetto espresso dal Paribeni nel 1933 e più volte ripreso in una Roma che doveva ispirarsi al mondo pagano, ma che dopo i Patti lateranensi del 1929 cercava anche la riconciliazione con il cristianesimo. Del resto, più volte erano tornati alla ribalta studiosi che erano già entrati nel dibattito degli anni 1926-30, come Giulio Di Nardo che sul *Tevere*, vista sfumare l'antica proposta di Cecchelli di mettere l'ara sul Campidoglio nel luogo in cui invece era sorta l'Ara dei Caduti fascisti, condivise la proposta di Interlandi, sottolineando come «l'Italia fascista dovrebbe in essa identificare il suo Palladio».

L'altare immaginato dal Silvestri sarebbe stato disposto su un alto basamento con incise le *Res gestae* ed il bollettino della vittoria della Seconda Guerra Mondiale. Il Circo Massimo, allora in corso di scavo, avrebbe assunto il ruolo di enorme cavea per la folla. Esso, infatti, «non sarà mai un monumento, ma l'ossatura per un luogo da ricostruire», una grande cavea per le adunate, avente l'Ara Pacis come punto focale. Anche se privo della stessa concettualità, questo criterio di riutilizzo del Circo Massimo come luogo di raduno è ancora oggi seguito, almeno fino a che nuove ricerche e scavi, o nuove politiche, non impongano una diversa destinazione d'uso.

Nella visione di Silvestri, l'ara sarebbe stata protetta da vetrate aderenti al monumento e fra le vetrate e le sculture doveva scorrere l'aria condizionata. Il lavoro di protezione, scrisse per inciso come preoccupandosi di uno studio dell'antico, «sarebbe una buona occasione per una ricostruzione integrale di tutte le parti». Nonostante l'allusione allo studio scientifico dei rilievi, il Silvestri sembrò poi ricredersi e tornare nell'ottica di un utilizzo del monumento esclusivamente a fini politici, stravolgendo anche il presupposto della buona conservazione delle antichità, che fin dal Settecento è stato assunto come assioma per la gestione delle opere d'arte: «D'altra parte (...) dobbiamo considerar l'Ara in funzione politica. In tal caso poco importa che fra venti o trenta anni o magari meno le sculture si siano rovinate. L'importanza contenutistica del monumento sopraffà quella estetica. Una reliquia non ha bisogno d'esser bella per esser venerata ma abbisogna della fede che la santifica». E più avanti: «Se l'Ara dovesse essere un monumento, solo un pezzo di scultura, potrebbe esser ricoverata senza tanti impicci e preoccupazioni in un salone di un Museo. Ma non era quello che si voleva».

La proposta Interlandi-Silvestri dovette essere persuasiva, se è vero il titolo proposto dal *Tevere* del 9-10 marzo, *Plebiscito di consensi alla nostra proposta per l'Ara Pacis,* firmato da Silvestri. Aveva accolto con favore la proposta anche Ceccarius nella *Tribuna* dell'8 marzo, che preferiva questa ipotesi, insieme con

quelle relative al Campidoglio, a quella del mausoleo strenuamente difesa dal *Popolo di Roma*. Anche Alessandro Bacchiani, sul *Giornale d'Italia* del 7-8 marzo, evidenziò come la scelta di largo Romolo e Remo non avrebbe implicato espropri, accostamento con altri monumenti, sistemazioni diverse da quella con i cipressi già esistenti. Poi, attratto dall'idea delle sfilate sotto il Circo Massimo, inquadrò l'altare nell'ampio panorama di allora, oggi evocabile solo con l'immaginazione: sullo sfondo l'Agro ed il profilo del Monte Albano, a destra Porta Capena e le Terme di Caracalla, di fronte il Palatino ed i monumenti capitolini, a sinistra il Tevere e la mole vaticana con il cupolone. In questo quadro certamente suggestivo, nell'immaginazione di Bacchiani il monumento prese vita ed ecco allora ai suoi piedi la sfilata di cento-duecentomila uomini armati, reduci dalla guerra ancora in corso, ed altrettanti spettatori sulle gradinate del Circo Massimo.

Idee vecchie e nuove

Anche nel 1942, come negli anni precedenti, non mancarono le idee originali. Il 26 febbraio, il capocronaca del *Piccolo* scrisse che la soluzione poteva essere una piazza dedicata alla Vittoria, simbolo di una nuova Roma imperiale che ignori «i cento e cento altri ricordi». Taglio deciso del filo storico, dunque, mentre sul *Messaggero* Biancale riferiva della lettera di un «distinto funzionario che si rivela un tecnico preparato», che proponeva l'ubicazione davanti alla «Basilica di Costantino», in fondo a via Cavour, giustificando quest'area come una «zona augustea». Il distinto funzionario potrebbe essere l'ingegnere Adolfo Pernier che ipotizzava di collocare l'Ara Pacis sulla terrazza panoramica costruita alla fine degli anni Trenta su via dei Fori Imperiali, di fronte alla Basilica di Massenzio. La proposta sembra prendere spunto da un'idea del 1937, quando il governatore di Roma Pietro Colonna proponeva di rimettere in piedi l'Ara Pacis in via

dell'Impero, allo sbocco di via Cavour verso il Colosseo, nell'area destinata al Palazzo Littorio, se questo non fosse stato costruito, come Muñoz auspicava[4].

Non mancava, intanto, chi voleva ritornare alla vecchia ipotesi della sistemazione all'interno di un museo (collegabile anche con il museo augusteo nel mausoleo), già ipotizzata negli anni precedenti il 1911, quando si valutava l'opportunità di ricostruire l'ara all'interno del monumento a Vittorio Emanuele o in una delle aule del Museo delle Terme. Ipotesi che era stata strenuamente difesa dal Moretti, che del Museo Nazionale Romano era stato promotore e che qui aveva riunito e studiato le sculture ed aveva ricomposto l'altare. Ora Biancale, sul *Messaggero* del 7 marzo, per mettere fine alle polemiche, dichiarava che, se non fosse stata presa una decisione «... da servire ad attivare nell'animo dei futuri reduci il senso d'una pace romana», egli avrebbe proposto il ritorno dell'altare alle Terme.

All'inizio della primavera le polemiche erano ancora accese. Lo dimostra una lettera dell'8 aprile scritta da Ugo Benigni in cui, ancora una volta, si compendiano i sei criteri prescritti dal Ministero per la scelta del luogo in cui collocare il monumento: «sorgere in un luogo vetusto» che non generi confusioni storiche e archeologiche (come invece il Campidoglio), «presso una via battuta anticamente dai legionari», che attivasse «nei futuri reduci il senso di una pace romana», «presso monumenti augustei» e «adeguatamente protetta». Con queste motivazioni, l'unica soluzione possibile erano per Benigni le falde del Palatino, all'inizio

[4] Il Ministro, che inizialmente condivise quest'ipotesi, si ricredette nella seduta del 4 febbraio 1937, per prendere in considerazione la zona del mausoleo.
Il Palazzo Littorio per il Pnf fu iniziato poi al Foro Mussolini alla Farnesina, ma prima ancora di essere concluso fu trasformato in Ministero degli Esteri.

di via di San Gregorio, sul lato destro scendendo dal Colosseo verso il Circo Massimo. Per quanto riguardava la protezione, l'idea di Benigni sembra essere innovativa: si poteva sfruttare il vecchio padiglione che aveva ospitato il Museo di Scultura Antica (oggi Museo Barracco), facendolo precedere da una breve scalinata[5]. In questo modo, l'ara sarebbe stata riparata in un museo che avrebbe fatto da *pendant* all'Antiquarium del Celio. Dietro, sarebbero stati aperti viali e scale d'accesso al Palatino, all'epoca non raggiungibile da quel versante, e quel tratto della via dei Trionfi sarebbe stato sistemato con pini, cipressi, oleandri e altre piante fiorite.

Sull'Ara Pacis dunque si erano formati due schieramenti, basati su criteri diversi. Il criterio «umanistico» o «simbolistico», che vedeva l'opera d'arte come monumento di natura politica, con funzioni di complemento della vita morale. La soluzione più aderente a questo criterio era forse quella di Interlandi-Silvestri, relativa alla sistemazione presso il Circo Massimo. Ed il criterio, allora considerato «tecnologico», dell'opera d'arte come dato culturale ed estetistico, a cui si avvicinava in parte la soluzione di piazza Augusto Imperatore – ed in particolare l'idea di un ipogeo – che, però, come si è visto, non era filologicamente corretta, in quanto prevedeva in taluni casi la trasformazione o l'alterazione delle strutture originali del mausoleo e anche un accostamento topografico non esistente in origine.

In entrambi i casi, però, il valore di quei marmi, oggi universalmente considerati come un'espressione artistica determinante per la scultura ufficiale romana, era subordinato alla funzione commemorativa e celebrativa. Tuttavia, i contemporanei si rendevano ben conto che il non riuscire a dirimere la questione sull'opportuna ubicazione dell'ara era segno di un'incertezza che rifletteva «la dubbiosità della cultura odierna»[6].

Il dibattito e la preoccupazione per un'idonea sistemazione del monumento non si estinsero nella primavera del 1942 e, un anno dopo, dalla Reale Accademia d'Italia giunse il suggerimento di edificare una «Basilica mussoliniana» destinata a celebrazioni e pellegrinaggi di pace, al cui interno sarebbe stata esposta l'Ara Pacis, in associazione ad un altare dedicato a Cristo Salvatore. La basilica sarebbe stata costruita con gli stessi materiali che si usavano nell'antica Roma, con architettura romana e mosaici all'interno, al centro della piazza prospiciente il ponte XXVIII Ottobre, oggi ponte Flaminio. Nella stessa missiva, firmata dall'architetto Armando Brasini, si puntualizzava che l'ara «dovrà tornare alla precisa funzione religiosa per cui fu costruita; in essa saranno sempre inaugurati i periodi di pace che l'umanità conseguirà dopo inevitabili periodi di guerra» e «per questo l'Ara non può essere oggetto di studi archeologici; deve rivivere con Mussolini nella prossima ora di pace che tutto il mondo attende». L'Ara Pacis «costruita per volontà divina» tornava ancora ad essere collegata cronologicamente alla nascita di Cristo, da cui Augusto fu eletto per civilizzare il mondo. In un'ottica così attualizzata, l'altare aveva perso definitivamente il valore di documento del passato: «Tutti i progetti finora presentati l'hanno considerata un oggetto da museo [...] ma essa appartiene all'epoca mussoliniana e, di conseguenza, alla prossima pace».

Mentre il dibattito si trasformava in speculazioni paradossali, il monumento si sgretolava sotto i sacchi di sabbia, piccoli tep-

[5] I resti architettonici della palazzina in stile classico di Gaetano Koch, demolita nel 1938 per l'apertura dell'ultimo tratto di corso Vittorio Emanuele, erano stati conservati e in quegli anni se ne proponeva la ricostruzione nella zona dell'Orto Botanico.

[6] Così rifletteva con acume il redattore dell'*Osservatore Romano* dell'8 marzo 1942, che si firmava Alfa e che ogni sabato proponeva una rassegna sulla questione.

pisti si intrufolavano in cerca di legna e le impalcature cedevano. Nel giugno del 1943, Antonio Muñoz suggerì alla Soprintendenza di smontare l'Ara Pacis e mettere al riparo dai bombardamenti, magari nelle «grotte» del Campidoglio, le parti originali[7]. Dall'inaugurazione nel 1938, egli aveva strenuamente difeso il padiglione, ammirandolo per il modernismo e la perfetta aderenza allo stile architettonico dell'epoca e profetizzando che «anche tra due o trecento anni a tutti sarà chiaro che quel lavoro che onora l'Italia è opera del tempo di Mussolini».

Profezia che ha avuto esito per sessant'anni, finché non è stato deciso di pensare alla nuova Ara Pacis, simbolo di una Capitale che con il passaggio di millennio vuole rinnovare la propria immagine. Con l'augurio che anche questa non sia un'illusione o una propaganda e che l'Ara possa godere a breve della pace che manifesta. Ma soprattutto, che accanto alla manutenzione e ad una doverosa e accurata esposizione museale, siano rese fruibili tutte le sculture e sia reso possibile lo studio del manufatto antico, opera d'arte di riferimento e testimone di quella sottile ed acuta comunicazione per immagini attraverso la quale fu messo in atto uno dei più incisivi mutamenti politici della storia.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Come si evince dalle *Res gestae divi Augusti*, II, 12, il Senato decretò la consacrazione di un'ara della Pace Augusta per festeggiare il ritorno di Augusto dalle imprese in Spagna e in Gallia e per celebrare annualmente la pace che da quelle imprese era derivata. Su quell'altare, votato dal Senato il 4 luglio del 13 a.C. e dedicato il 30 gennaio del 9 a.C., ogni anno doveva essere celebrato un sacrificio da tutto il collegio sacerdotale.

Sull'Ara Pacis, monumento dalla storia travagliata e negli ultimi anni nuovamente imposto all'attenzione della comunità accademica e della cronaca, molto è stato detto e scritto. Tuttavia, l'avventura scientifica e museale è ancora lontana da una conclusione. Non ci si è proposti in questa sede di fornire nuovi elementi per la ricerca, offerti peraltro da autorevoli studiosi, ma di mettere a fuoco, in un'analisi preliminare, uno dei tanti momenti, quello dell'inizio del 1942, in cui l'ara tornò sulle pagine dei giornali con il problema della musealizzazione: un dibattito che ha ampiamente compiuto il secolo e che mi sembra esemplare delle funzioni politiche e di propaganda che il monumento ha avuto nel corso della sua breve esistenza, divisa in due da molti secoli di oblio.

I riferimenti alla storia e alla critica d'arte attingono ampiamente ai contributi fondamentali che hanno incrementato fino ad oggi le conoscenze sull'Ara Pacis, fra cui: G. MORETTI, *Ara Pacis Augustae*, Roma 1948; M. CAGNETTA, *Antichisti e impero fascista*, Bari 1979; A. CEDERNA, *Mussolini urbanista: lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Bari 1981[5]; E. LA ROCCA, *Ara Pacis Augustae. In occasione del restauro della fronte orientale*, Roma 1983; S. SETTIS, *L'Altare della Pace*, in: *Franco Maria Ricci*, 10 (gennaio-febbraio 1983), pp. 85-100; ID., *Kaiser Augustus und die Verloren Republik*, Berlin 1988; P. ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 1989; M. CAGNETTA, *Antichità classiche nell'Enciclopedia italiana*, Bari 1990.

Sono stati inoltre consultati e citati i seguenti contributi: DIELI, *E l'Ara Pacis?*, in: *Il Piccolo*, 19 settembre 1908; G.E. RIZZO, *Pro Ara Pacis Augustae*, in: *Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, VII, (1920), p. 18; A. MARAINI, *L'Ara Pacis a Palazzo Venezia*, in *La Tribuna*, 2 gennaio 1921; C. CEC-

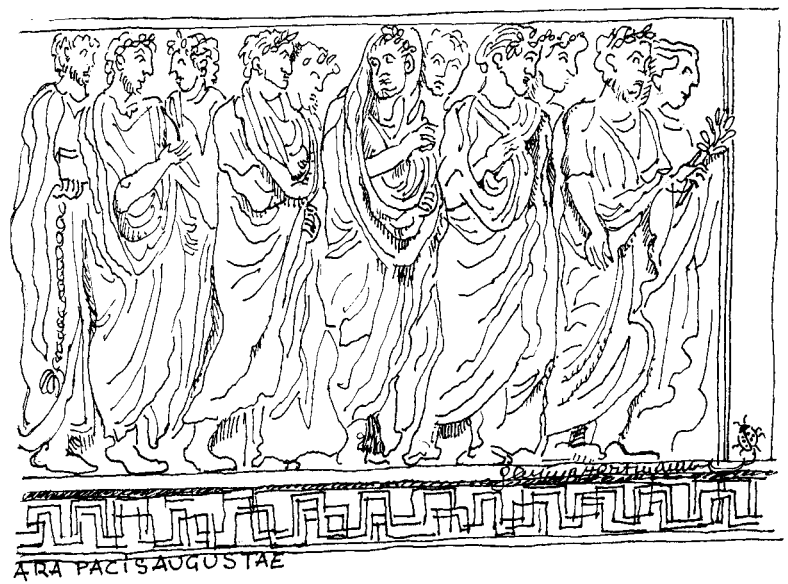
[7] Le travagliate vicende dei marmi e la potenza delle immagini raffigurate fanno spesso dimenticare la delicatezza ed il pregio dei rinvenimenti che – si ricorda – prima dell'esposizione nella teca conservavano ancora le tracce della pigmentazione e della doratura originale. Come si evince da una missiva inviata da Muñoz al Segretario generale del Governatorato, nel 1939 anche gli stucchi erano già in rovina, ma sarebbero bastate 300.000 lire per sostituirli con placche di travertino.

CHELLI, *L'Ara della Pace sul Campidoglio*, in: *Capitolium*, I, (1925-26), pp. 65-71; F. CREMONESI, *Per la resurrezione della Roma imperiale*, *ibid.*, pp. 393-402; G.E. RIZZO, *Per la ricostruzione dell'Ara Pacis Augustae*, *ibid.*, II, (1926-27), pp. 457-472; C. ANTI, *L'Ara Pacis Augustae*, in: *Le Meraviglie del Passato*, VI, 30, (agosto 1929), p. 1292; G.Q. GIGLIOLI, in: *Atti del II Congresso Nazionale di Studi Romani*, Roma 1930, vol. I, pp. 254 e 280; R. PARIBENI, *La ricostruzione dell'"Ara Pacis". Sunto della relazione*, in: *III Congresso di Studi Romani, 1933*, Bologna, 1934, vol. I, p. 315; A. MUÑOZ, in: *Corriere della Sera*, 4 ottobre 1938; ID. in: *L'Urbe*, III, 1938, p. 2; *Corriere della Sera*, 4 ottobre 1938; *Il Tevere*, 12-13 marzo 1938 e 11-12 marzo 1942; *La Tribuna*, 26 febbraio, 8 e 12 marzo 1942; *Il Messaggero*, 7 marzo 1942; *Il Popolo di Roma*, 4 e 11 marzo 1942; R. DE ANGELIS BERTOLOTTI, *Materiali dell'Ara Pacis presso il Museo Nazionale Romano*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts, Römische Abteilung*, 92, 1985, p. 221; D. MANACORDA, R. TAMASSIA, *Il Piccone del Regime*, Roma 1985, pp. 195-196; *Le "Memorie di un Archeologo" di Felice Barnabei*, a cura di M. BARNABEI, F. DELPINO, Roma 1991, p. 161; C. BELLANCA, *Antonio Muñoz. La politica di tutela dei monumenti di Roma durante il Governatorato*, in: *Bollettino della Commissione Archeologica Comunale*, Supplementi, 10, Roma, 2002, pp. 195-196; A. D'AGOSTINO, *Vicende collezionistiche di alcuni rilievi dell'Ara Pacis Augustae*, in: *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, n.s., XVII, (2003), pp. 26-52.

Per i documenti d'archivio, si è fatto particolare riferimento a: P. REFICE, M. PIGNATTI MORANO, *Ara Pacis Augustae: le fasi della ricomposizione nei documenti dell'Archivio Centrale dello Stato*, in *Roma. Archeologia nel centro*, (*Lavori e Studi di Archeologia*, 6), Roma 1985, vol. II, pp. 404-421 e in particolare pp. 407-409 e docc. 7, 8, 10, 12, 13, 17-19. Altre notizie sono state tratte da documenti conservati presso l'A.C.S., *Segreteria Particolare del Duce, Carteggio Ordinario 1922-1943*, 2455, n. 553.717; *Ministero della Pubblica Istruzione, Dir.Gen. AA.BB.AA., Divisione II*, 1934-40, b. 305, «Corrispondenza fra il Soprintendente alle Antichità Romanelli ed il Ministro dell'Educazione Nazionale» (lettere del 18, 21 e 29 settembre 1937); e l'A.C.R., *X Rip. AA.BB.AA.*, tit. XVII, cl. 5, fasc. 9, n. 997; b. 184, cl. 4/5, fasc. 9, nn. 1466, n. 1933, 2962, 3315, 3343; fasc. 23, «Ara Pacis Augustae. 1942»; b. 237, fasc. 7, n. 1136. Ringrazio le responsabili di entrambi gli archivi per l'aiuto e la collaborazione nel cercare i documenti.

Desidero inoltre esprimere la mia riconoscenza al presidente del Gruppo dei Romanisti Filippo Delpino per la fiducia accordatami e per i preziosi consigli.

Un ringraziamento particolare, infine, è per il professore Fausto Zevi, il cui supporto è stato come sempre fondamentale.



Lo scultore Giovanni Pierantoni tra gelosie professionali e commercio antiquario

ROSELLA CARLONI

Per Niccolò Del Re

Tra i diversi studi di artisti che il conte Bernardino Campello visitò durante il suo soggiorno romano del 1785 figurava quello di Giovanni Pierantoni[1], il capo-restauratore del museo Pio-Clementino e accademico di S. Luca, molto apprezzato dalle gazzette romane dell'epoca, che negli anni successivi accumulò incarichi di prestigio, come scultore dei Sacri Palazzi (1788; 1800) e virtuoso al Pantheon (1790), nonché importanti commissioni da parte del pontefice Pio VI, della famiglia Braschi e dei Borghese.

Eppure lo scultore è stato finora poco indagato a parte alcuni articoli che gli hanno restituito la paternità della statua di Pio VI nel collegio Germanico con i bassorilievi che ne celebravano le imprese[2] e che hanno individuato e ricostruito i rapporti di ami-

[1] R. CARLONI, *Appunti per un'indagine sui rapporti tra il cardinal Stefano Borgia e gli scultori Cardelli con in appendice un elenco di artisti presenti a Roma nel 1785*, in *Le quattro voci del mondo: arte, cultura e saperi nella collezione di Stefano Borgia 1731-1804*, Giornate Internazionali di Studi, Napoli 2001, pp. 143, 146 n. 8.

[2] V. GOLZIO, *Artisti sconosciuti e mal noti nella Roma di Pio VI*, in "Te Roma Sequor", Roma 1954, pp. 7-8; C. PERICOLI RIDOLFINI, *Una visita di*

cizia e di collaborazione con Francesco Antonio e Giuseppe Franzoni[3].

Questo studio intende analizzare, anche se non in modo esaustivo, le relazioni dello scultore con il mondo accademico romano, in particolare con Vincenzo Pacetti, quali emergono dai documenti dell'epoca e riferibili soprattutto al traffico antiquario.

Giovanni Nepomuceno Luigi Pierantoni nacque a Roma all'inizio degli anni quaranta dal marchigiano Pietro Antonio[4], definito cocchiere e amministratore negli "Stati d' Anime"[5] e da Domenica Allegrini, romana. Visse la sua adolescenza nei pressi del Pantheon, "alla svolta di S. Eustachio", con i suoi genitori, il fratello maggiore Domenico Antonio (1735-1780), mentre il primogenito Giuseppe, che si era già sposato nel 1750 e la sorella Anna Maria non risiedevano più con loro e i fratelli più piccoli, Antonio (1748-1751) e Barbara (1749) erano morti[6].

Sulla sua formazione non si hanno notizie precise; si è ipo-

Pio VI alla sala delle Muse nel museo Pio-Clementino, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma" 1970, pp. 17-23; C. PIETRANGELI, *Lo scultore Giovanni Pierantoni e un rilievo nel museo di Roma*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", 22, 1975, 1-4, pp. 33-39; Idem, *Una nuova opera dello scultore Giovanni Pierantoni*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", 1984, pp. 76-79.

[3] R. CARLONI, *Francesco Antonio Franzoni tra virtuosismo tecnico e restauro integrativo*, in "Labyrinthos", X, 19/20, 1991 pp. 175-176 n. 70; Eadem, *Giuseppe Franzoni tra restauri e perizie d'arte: dalla Pallade alla collezione Giorgi*, in *Pallade di Velletri, il mito, la fortuna*, Giornata Internazione di Studi, Roma 1999, p. 66; Eadem, *Scultori restauratori nella Roma di Thorvaldsen Giuseppe Franzoni e Lorenzo Moglia*, in "Analecta Romana Instituti Danili", XXIX, Roma 2003, pp. 175-176.

[4] C. PIETRANGELI, *Una nuova opera...* cit., p. 78.

[5] Archivio del Vicariato di Roma (d'ora in poi AVR), S. Maria sopra Minerva, *Stati d'Anime* 13 (1750-64), cc. 111 (1760), 122 v. (1761).

[6] Per i dati relativi ai familiari cfr. R. CARLONI, *Francesco Antonio Franzoni...* cit., p. 176 n. 70.

tizzato che avvenisse presso lo scultore Bartolomeo Cavaceppi[7], di cui il Pierantoni sposò la nipote Flavia, figlia del fratello Paolo, ma l'annotazione riportata da Vincenzo Pacetti nel suo diario, quando nel 1776 scriveva che metà della "roba", dello studio di Pietro Pacilli, suo maestro, andava al Pierantoni[8], fa supporre che, a suo tempo, i due scultori avessero frequentato la stessa bottega.

Con il matrimonio, avvenuto il 24 maggio 1763, lo scultore si trasferì in via del Corso dove, nel 1770, aveva come vicino di casa, Gavin Hamilton che, secondo Gian Gherardo De Rossi, fu responsabile della sua educazione artistica insieme all'altro celebre antiquario, Thomas Jenkins[10].

Con gli anni settanta il Pierantoni divenne uno dei fornitori e dei restauratori delle antichità del museo Pio-Clementino[11], allo-

[7] O. ROSSI PINELLI, *Artisti, falsari o filologhi? Da Cavaceppi a Canova, il restauro della scultura tra arte e scienza*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", nn. 13-14, 1981, p. 45.

[8] R. CARLONI, *Francesco Antonio Franzoni...* cit., p. 176 n. 71.

[9] Sul matrimonio cfr. R. CARLONI, *Francesco Antonio Franzoni...* cit., p.176 n. 70. Con la giovane coppia andarono a vivere i fratelli dello sposo, Costantino (1770) e Alessandro, stampatore (1771), poi la nipote dello scultore, Francesca, figlia di Giuseppe (1772), che si alternò con Alessandro e Maria Cavaceppi (1774) e poi di nuovo con Francesca (1775) e con Anna Pierantoni, altra figlia di Giuseppe (1778) come in AVR, S. Maria del Popolo, *Stati d'Anime 91* (1768-73), cc. 82 (1770), 79 (1771), 68 (1772); *Stati d'Anime* 92 (1774-'80), c. 48 (1774), c. 50 (1775), c. 73 (1778). Vicino al Pierantoni abitavano gli scultori Agostino Penna, (Ibidem, 1770, c. 81) Francesco Carradori (1773, c. 75), Gioacchino Falcioni (1774, c. 47), Giuseppe Moisè (1774, c. 89) e soprattutto Gavino Hamilton (1770, c. 83; 1771, c. 81).

[10] O. ROSSI PINELLI, *Artisti, falsari...* cit., p. 45.

[11] Fondamentali sono a tale proposito gli studi di C. PIETRANGELI, *I Musei Vaticani cinque secoli di storia*, Roma 1985; ad indicem; Idem, *La provenienza delle sculture dei Musei Vaticani I*, in "Bollettino dei Monumen-

ra in allestimento, e tentò, ma inutilmente, di ottenere nel 1778 l'incarico di sovrintendere ai lavori di ripristino delle statue di villa Medici[12].

Già allora il Pierantoni era considerato, al pari di Agostino Penna, un abile restauratore[13]. La stima di cui godeva, in particolare presso Ennio Quirino Visconti e la maggiore disponibilità rispetto a Vincenzo Pacetti e a Carlo Albacini, che erano oberati da numerose commissioni, lo fecero scegliere quale capo-restauratore del Museo Pio-Clementino, alla morte di Gaspare Sibilla (1782)[14].

ti, Musei e Gallerie Pontificie", VII, 1987, p. 124 n. 502; p. 125 n. 511; pp. 128-129 n. 525, 528; p. 130 n. 531, p. 133 n. 539, 540; p. 134 n. 541, 542; p. 138 n. 552, 553, 557; pp. 144-145 n. 564-565; Idem, *La provenienza delle sculture dei Musei Vaticani III*, in "Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie", IX 1989, p. 118 n. 82; p. 120 n. 102; p. 123 n. 118; p. 132 n. 41; Idem, *La provenienza delle sculture dei Musei Vaticani IV*, in "Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie", XI, 1991, p. 164 n. IV, 3; p. 173 n. 10; Idem, *La raccolta epigrafica Vaticana nel Settecento II*, in "Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie", XIII, 1993, p. 51 n.126. In questi studi si vedano i riferimenti bibliografici precedenti.

[12] L'incarico fu conferito al toscano Francesco Carradori. Il Pierantoni e l'Albacini avevano preparato delle relazioni sulle statue, oggi disperse (R. ROANI VILLANI, *Per Francesco Carradori copista e restauratore*, in "Paragone", XLI, 1990, p. 135).

[13] Ibidem. Il giudizio fu dato da Federico Huart, direttore delle Poste di Roma e incaricato, fin dal 1774, di condurre un'indagine in città per conoscere quale artista fosse allora considerato il più abile nei restauri. A tale proposito l'Huart aveva interpellato Gavin Hamilton, Thomas Jenkins, Domenico Corvi, Ennio Quirino Visconti e il Mengs.

[14] Biblioteca Apostolica Vaticana, *Autografi Ferrajoli*, raccolta Visconti, c. 7275. Secondo una nota redatta dal cardinal Pallotta il pontefice Pio VI, nell'udienza del 29 giugno 1782, approvò la nomina del Pierantoni, proposta dall'abate Visconti come in Roma, Archivio di Stato (d'ora in poi ASR), Camerale, tit. II, b. 314, n. 54, in C. PIETRANGELI, *Lo scultore Giovanni Pierantoni...* cit., p. 39 n. 17.

Intanto, scomparsa nel 1778 la giovane moglie, si risposò l'anno dopo con Francesca Ambrogi (e per questo motivo è spesso chiamato nei documenti dell'epoca lo "Sposino"), da cui nacquero Gioacchino (1779-1782) e Nicola (1780-1783), morti in tenera età, poi Anna Antonia (nata nel 1782), ed infine Pietro (1787-1871)[15], che continuerà l'attività paterna.

Nell'ambiente Vaticano il Pierantoni fece ben presto valere le proprie capacità artistiche e nel 1783 iniziò a lavorare alla statua di Pio VI che, adorna di tre bassorilievi celebrativi delle imprese del pontefice Braschi, uno posto sul basamento, gli altri due ai lati della nicchia, era destinata al collegio Germanico[16].

L'importante commissione, sottolineata dalle visite pontificie nel suo studio e dalle gazzette romane[17], gli aprì le porte dell'Accademia di S. Luca, grazie anche all'interessamento dell'abate Visconti, come si ricava dal "Giornale" di Vincenzo Pacetti. Questi, all'inizio degli anni ottanta, godeva di grande prestigio all'interno dell'Accademia. Ne era cosciente il Pierantoni che, per accattivarselo, il 12 novembre 1783 l'aveva invitato nel suo studio per vedere la statua del pontefice[18], a cui stava lavo-

[15] R. CARLONI, *Francesco Antonio Franzoni...* cit., p. 176 n. 70.

[16] Cfr. nota 2. Sul bassorilievo, rappresentante la "Visita di Pio VI alla sala delle Muse del museo Pio-Clementino", si veda ora D. GERMANÒ in *Il Museo di Roma racconta la città*, Roma 2002, p. 34.

[17] Per i commenti sull'attività di restauratore e di scultore cfr. *Giornale delle Belle Arti e della Incisione antiquaria, musica e poesia per l'anno 1785*, vol. II, 1785 pp. 11,112; G. A. GUATTANI, *Memorie Enciclopediche romane sulle Belle Arti, antichità*, ecc., tomo IV, Roma 1808, p. 151; V. HYDE MINOR, *References to Artists and Works of Art in Chracas Diario ordinario 1760-1785*, in "Storia dell'arte", 46, 1982, p. 264 n. 864; p. 266 n. 918, 934; p. 267 n. 970; p. 269 n. 1018, 1026; p. 272 n. 1130; S. RUDOLPH, *Giuseppe Tambroni e lo stato delle Belle Arti in Roma nel 1814*, Roma 1982, p. 77.

[18] Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina (d'ora in poi BUAR),

rando. Lo sapeva bene anche il Visconti che, il giorno dopo, si recò nell'atelier del Pacetti per fargli "premura per il voto del Pierantoni"[19].

Il 16 novembre Carlo Albacini e Giovanni Pierantoni furono finalmente nominati accademici[20]. Pacetti trascrisse la notizia nel suo diario con questa annotazione: «al primo sono stato favorevole, al secondo contrario»[21].

È chiaro che il Pacetti nutriva un sentimento di rivalità nei confronti dell'artista, che forse risaliva ai tempi giovanili. Probabilmente ora era geloso dell'importante funzione che il Pierantoni ricopriva all'interno del museo Pio-Clementino come capo-restauratore.

Giornale riguardante li principali affari e negozi dello stato di Scultura, ed altri suoi interessi particolari, incorniciato l'anno 1773 fino all'anno 1803, ms 321, c. 29 v. Sulla figura di V. Pacetti cfr. R. CARLONI, *Pietro Bracci, Francesco Antonio Franzoni, Vincenzo Pacetti: questioni di committenza e di attribuzioni*, in E. DEBENEDETTI, (a cura di), *Sculture romane del Settecento, III. La professione dello scultore*, in "Studi sul Settecento Romano", 19, Roma 2003, pp. 209-211, alla cui nota 48 p. 215 si rinvia per la bibliografia precedente.

[19] BUAR, *Giornale riguardante li principali affari...* cit., c. 29 v. (13 novembre 1783).

[20] Roma, Archivio Accademia Nazionale di S. Luca (d'ora in poi ANSLR), vol. 55: "Adì 16. Novembre 1783 [...] Si fece di poi correre il bussolo, colli poco fà accennati avvertimenti, e modo, per il Sig.r Giovanni Pierantoni parimente Scultore, ed operto il bussolo si sono trovate diecisette palle negre, ed otto bianche, onde restò Accademico il Sig.r Giovanni Pierantoni". Il principe dell'Accademia era allora il Marchese Ferdinando Raggi, fungeva da segretario il pittore Antonio de Maron e Ricoprivano la carica di primo e secondo consigliere Andrea Bergondi e Francesco Preciado. Lo scultore "prese possesso" nella Congregazione del 21 dicembre successivo (ANSLR, vol. 28 c. 21). Si veda pure Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca*, Roma 1823, pp. 359, 471.

[21] BUAR, *Giornale riguardante li principali affari...* cit., c. 29 v.

A sua volta il Pierantoni, a cui non sfuggiva l'ostilità dell'artista, si rendeva conto del ruolo centrale che il Pacetti aveva nell'ambito delle istituzioni accademiche romane e del traffico antiquario romano e della necessità di mantenere aperto un dialogo con lui per non precludere ogni opportunità possibile, soprattutto quelle provenienti dal mercato delle antichità.

Proprio su questo fronte si aprì l'inevitabile controversia: il 26 maggio 1784 lo scultore tentò di sottrarre al Pacetti o almeno di entrare in società nell'acquisto della statua colossale di "Esculapio", ben consapevole del suo valore commerciale[22].

Questi lo seppe qualche mese dopo, quando ormai la statua era interamente di sua proprietà, dalla voce degli scultori Fantoni e Castelli[23].

I pettegolezzi che ne nacquero spinsero gli scultori l'un contro l'altro e fu Francesco Antonio Franzoni, che era socio da tanti anni del Pacetti, ma lavorava nel museo Pio-Clementino a stretto contatto con il Pierantoni, presso la cui bottega operava il fratello Giuseppe, a riconciliarli con un pranzo a casa sua[24].

In realtà i due scultori avevano ottimi motivi per riprendere le

[22] BUAR, *Giornale riguardante li principali affari...* cit., c. 38 v.: "Adì 26 [maggio 1784]: ho riceuto notizie da Fantoni che Gio: Pierantoni voleva dare s. 50: di utile se gli cedeva mezzeria che suppone essere sulla Statua Colossale: ma ciò è falso essendone io il padrone assoluto".

[23] Ibidem, c. 41 v.: [6 novembre 1784] "Il Sud.o [scultore Castelli] mi dice che lo Sposino, è molto pentito di non aver preso la Statua del Esculapio".

[24] Sulla rappacificazione cfr. R. CARLONI, *Francesco Antonio Franzoni...* cit., pp. 176-177 alla cui nota 74 si rinvia per l'identificazione della statua di Esculapio e per i tentativi del Pacetti di vendere la statua al pontefice Pio VI. I brani del diario relativi alla medazione del Franzoni sono pubblicati in R. CARLONI, *Francesco Antonio Franzoni nel Giornale di Vincenzo Pacetti*, in "Labyrinthos", XI-XII, 21/24, 1992-'93, p. 366.

interrotte relazioni. Pacetti aveva bisogno di un autorevole interlocutore nel museo Pio-Clementino, oltre il Franzoni, per ottenere l'acquisto dei pezzi antichi che accumulava nel suo laboratorio; il Pierantoni sapeva che non poteva farsi nemico uno scultore che tanto peso aveva nel mondo artistico e antiquario romano.

Dopo la rappacificazione il Pierantoni manifestò subito la sua disponibilità e il 14 novembre 1784 inviò il saldo dei restauri eseguiti da Pacetti, in segno di amicizia. Questi a sua volta gli donava un gesso raffigurante "Esculapio", la statua che voleva far acquistare dal Papa e nel luglio successivo si recava, per la prima volta, nello studio del Pierantoni[25].

Da allora in poi i rapporti tra i due si intensificarono soprattutto nell'ambito del commercio antiquario. Pacetti acquistava una testa antica di "Diana" dal Pierantoni (27 marzo 1788) e riusciva a vendere il bassorilievo della "Deità" al museo Pio-Clementino grazie alla mediazione del Pierantoni (12 luglio 1788), ricevendone un compenso adeguato (agosto 1788) e pagando a sua volta il prezzo dovuto all'amico per la scultura già ricevuta[26]. Nell'estate dell'anno successivo l'instancabile Pacetti inviava una dettagliata descrizione al Pierantoni di un altro pezzo antico di cui era venuto in possesso, identificato come la "Parca", che l'amico vedeva più volte per essere in grado di illustrarla in modo adeguato al pontefice e prospettargli un eventuale acquisto per il museo. Durante la visita del 22 giugno 1789 il Pierantoni gli proponeva l'esecuzione di alcuni stucchi nella chiesa di S. Nicola da Tolentino, ma Pacetti aveva "troppe faccende" in quel

[25] R. CARLONI, *Francesco Antonio Franzoni...* cit., p. 177. Sulla visita del Pacetti cfr. BUAR, *Giornale riguardante lì principali affari...* cit., c. 55 v.: "Adì 11 [luglio 1785]: sono stato allo studio di Pierantoni per p.ma volta dal giorno che fù ammesso accademico fino adesso non vi ero stato mai".

[26] Ibidem, cc. 86 v., 90, 90 v.

momento e gli suggeriva di interpellare, al suo posto, il fratello Camillo[27].

Ma altri interessi intercorrevano tra i due artisti. All'inizio del decennio successivo il Pierantoni era nominato "perito giudiziale" per effettuare una stima della tomba del Mengs, eseguita da Pacetti, sulla quale era in corso una causa. I due si accordavano e il 9 aprile 1790 il Pacetti riceveva la perizia dal Pierantoni che ascendeva a s. 888 e baiocchi 91[28]. Pacetti non si accontentava

[27] Ibidem, c. 96 v.: "Adì 31 [maggio 1789]. R. di Pentecoste hò consegnato allo Sposino la descrizione della Parca, il quale si è proposto di parlarne al Papa per farlo pigliare per il Museo"; c. 104: "Adì 12: è stato a trovarmi Gio: Pierantonj à promesso, che mi farà dar via la statua delle Parche per il museo Clementino"; c. 97: "Adì 22 [giugno 1789]: è venuto lo Scultore del Papa detto lo Sposino per vedere la statua della Parca, alla quale gli hò fissato il prezzo di scudi 700, e per tal prezzo vol proporla al Papa per il suo Museo. Mi hà parlato che vol che gli faccia alcuni stucchi per la Cappella a S. Nicola da Tolentino mà non potrò farla per le troppe faccende, che hò al presente hò mandato al Sig.r Gio: Pierantoni il disegno e la brava descrizione della Statua della Parca"; "Adì 30 [giugno 1789]. È venuto lo Sposino per dirmi, che non abbia fretta per la Statua della Parca, e come non vede il Papa di buon umore non gliene vole parlare. hò ceduto il lavoro di stucco di S. Nicola di Tolentino à Camillo per la raggione, che ho troppo da fare"; c. 97 v.: "Adì 16 [luglio 1789] è venuto il Pierantonj a trovarmi".

[28] Ibidem c. 103: "Adì 10 [marzo 1790]: Mons.r Riganti hà eletto il giudice. O sia perito giudiziale per la stima del deposito del Cav. Mengs, nel Sig.r Giovanni Pierantonj"; c. 103 v.: "[24 marzo 1790]: Ieri il Sig.r Gio: Pierantonj mi hà mandata una minuta della Stima che deve fare del Deposito da me fatto per il Cav. Mengs la quale ascende à scudi 683, non compreso il Lavoro dello Scarpellino, che lo stimerà il Sig.r Mangolini"; c. 104: "[9 aprile 1790] hò riceuta la perizia fatta dal Sig.r Pierantonj del Deposito fatto per il fù Mengs quale ascende a Scudi s. 888.91. vedremo come anderà". Sul monumento commissionato dal cardinal Riminaldi per la chiesa dei SS. Michele e Magno già in lavorazione il 30 ottobre 1784 e ancora in studio nel 1785, cfr. H. HONOUR, *Vincenzo Pacetti*, in "The Con-

di quanto aveva fatto l'amico e insisteva per ottenere anche la vendita della statua della "Parca", tanto che il 12 aprile il Pierantoni prometteva il suo impegno e così riusciva, con il suo aiuto, a entrare nella prestigiosa Congregazione dei Virtuosi al Pantheon[29].

Nel frattempo Giovanni Pierantoni, grazie alla sua posizione all'interno del museo Pio-Clementino, approfondiva i contatti diretti con gli scavatori, i mercanti e soprattutto con le nobili famiglie romane, che offrivano le proprie antichità.

Questo tipo di relazione è ben documentato da una ricevuta di pagamento, conservata in un archivio privato, con la quale l'11 maggio 1790 Giovanni Pierantoni, che si firmava "Scultore del S. Padre", versava 100 zecchini alla contessa Livia Buzj Moroni per un sarcofago istoriato con putti[30]. Purtroppo la generica

noisseur", 146 (1960), pp. 176, 179 n. 11 e R. CARLONI, *Appunti per un'indagine...* cit., p. 143.

[29] Ibidem c. 104 v.: "Adì 13 [maggio 1790]: sono stato da Pierantoni quale mi hà ringraziato del ammissione fattagli per mio mezzo nella Rotonda". Si veda pure *Statuto della Insigne Artistica Congregazione dei Virtuosi al Pantheon*, Roma 1861, p. 63.

[30] Roma, Archivio Privato, s. p., " Io sotto ricevuto dalla Ill.ma Sig.ra Contessa Livia Buzj Moroni un sarcofago, o sia Cenerario bislongo istoriato con Putti, ed il suo Coperchio Frammentato, parimenti Ornato con n° quatro Puttini dove ritengono in mano una Corona di Aloro, e la medema le Longa palmi 4 = alta palmi 2. 1/4 e la scolatura e di mediocre maniera, ma graziosa nel sogetto; dove hò consegnato alla Sud.ta Signora Contessa zechini Romani nel di 11 = maggio 17 novanta Gio = Pierantoni Scultore del S. Padre". Livia Buzj Moroni, figlia del capitano Giancarlo Buzi e da Geltrude Calderoni Buzj, nobili veliterni, sposò il capitano Annibale Moroni, patrizio romano, figlio di Francesco e di Laudomia Molara, portando la cospicua dote di 2.000 scudi. Sui Moroni, originari di Milano ed imparentati con i Visconti ed i Doria, ma presenti a Roma con Giulio, stabilitosi nella città presso lo zio, Giovanni, cardinale e vescovo di Ostia (1509-1580) e divenuto ben presto Conservatore e Priore dei Caporioni

descrizione della scultura, proveniente dalla vigna Moroni sulla via Appia presso il sepolcro degli Scipioni, definita di «mediocre maniera ma graziosa nel soggetto», per i quattro puttini che reggevano una corona di alloro, non permette una sicura identificazione con una di quelle acquistate nel 1790 per il museo Pio-Clementino[31].

cfr. F. CALVI, *Famiglie notabili milanesi raccolte da F. Calvi*, vol. II, Bologna 1969 (ristampa anastatica Milano 1876-1885), tavv. I-III; G. PIETRAMELLARA, *Il libro d'oro del Campidoglio*, Bologna 1973.

[31] La vigna, situata sulla via Appia al confine con le proprietà dei Casali, dei Capranica e della chiesa di S. Cesareo, era già stata oggetto di scavo nel 1726 da Francesco Ficoroni, che l'aveva ottenuto in affitto dai proprietari per 5 anni ritrovandovi ben 92 camere sepolcrali piene di stucchi e pitture visitate dallo stesso Carlo Maratta (L. MONTALTO TENTORI, *Scoperte archeologiche del sec. XVIII nella vigna di S. Cesareo*, in "Rivista dell' Istituto Archeologico e di Storia dell'Arte", 1937-38, p. 294; L. GUERRINI, *Marmi antichi nei disegni di Pier Leone Ghezzi*, Città del Vaticano 1971, p. 22). Nel 1779 la famiglia Moroni aveva compiuto una campagna di scavo, poi ne aveva effettuata un'altra, intorno al 1790, testimoniata da Carlo Labruzzi durante il suo viaggio lungo la via Appia con Sir Richard Colt Hoare nell'incisione dal titolo: "Scavi di Sepolcri Antichi fatti l'anno 1790 nella vigna Moroni a mano dritta della via Appia con Iscrizioni antiche ivi esistenti", per la quale si veda pure T. ASHBY, *Dessins inédits de Carlo Labruzzi*, in "Mélanges de l'École Française", XXIII, 1903, p. 379. Sulle illustrazioni del Labruzzi per l'aristocratico inglese cfr. pure A. WILTON e I. BIGNAMINI, *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, catalogo mostra, Roma 1997 pp. 226-230 sch. 167-169. Un sarcofago trovato nella vigna Moroni nel 1785 e lavorato su tutti i lati con putti che eseguivano giochi circensi fu venduto da Livia Buzj Moroni ai Musei Vaticani il 2 maggio 1790 e fu sistemato nella sala della Biga (C. Pietrangeli in G. LIPPOLD, *Die Skulpturen des Vaticanischen museum*, vol. III. 2, Berlin 1956, p. 536 n. 617); un altro sarcofago con eroti che portano le Armi di Achille e coperchio con eroti che recano corone e tabelle, ugualmente venduto nel 1790, si conserva nel Portico sud (C. PIETRANGELI, *La provenienza...* cit., 1988, p. 166). Sulle iscrizioni cedute dalla contessa cfr.

In ogni caso il documento testimonia le opportunità che l'artista aveva di stringere proficue relazioni con l'aristocrazia romana, mentre reperiva oggetti d'arte antica per il museo.

Forse non è un caso che tra l'8 giugno 1790 e il 7 gennaio 1791 l'artista paghi il laudemio, ovvero la tassa di trasferimento di proprietà, per le case da poco acquistate dai subenfitenti Ciani, Azzoni e Pellegrini, a Michele Moroni, figlio di Livia Buzj[32].

La situazione economica del Pierantoni era così migliorata che l'artista, nel luglio 1791, dopo aver ottenuto la debita licenza, iniziava i lavori di costruzione di un edificio in via del Corso, in luogo delle tre casette demolite, per farne un'adeguata residenza con annesso studio[33].

C. PIETRANGELI, *La raccolta epigrafica...* cit., p. 62 n. 45; pp. 65-66 n. 50; pp. 67-69 n. 32; pp. 70-71 n. 57; p. 74 n. 145. Un'urna di cui però non è indicata l'esatta provenienza fu fatta vedere dalla nobildonna al Pacetti, come in BUAR, *Giornale riguardante li principali affari...* cit., c. 97: "Adì 24 [giugno 1789] = Il Sig.r Passarini mi à condotto dalla Sig.a Contessa Moroni per vedere un Urna ed in tale occasione hò contrattato un quadro dell'Albani per s. 43 =". Altre antichità, scoperte in tempi diversi nelle proprietà Moroni sono confluite nei Musei Capitolini come in H. Stuart Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome*, 1, Oxford 1912 (ried. 1968), pp. 89 (7a), 115 (42), 133 (58), 83 (scala 2), 337 (30n), con bibliografia precedente.

[32] Roma, Collezione privata, *Denari esatti da Michele Moroni*, s.p., si tratta degli acconti versati dal Pierantoni l' 8 giugno, il 5 ottobre, il 10 e 11 novembre del 1790; il 7 gennaio 1791; 6 e 15 marzo 1795 come nuovo proprietario delle case di Matteo Pellegrini, di Saverio Azzoni e di Giuseppe Ciani. Michele Moroni, figlio di Livia e di Annibale, fece parte delle Guardie Nobili, fu intendente generale della Cavalleria Pontificia (1798) e Ispettore delle Poste Pontificie (1817). Aveva sposato la marchesa Del Bufalo, a cui Pio VI fece dono di una sopradote di 12.000 scudi (D. SILVAGNI, *La corte pontificia e la società romana nei secoli XVIII e* XIX, Roma 1971, vol. I, p. 182; vol. III, pp. 116, 257).

[33] Cfr D. ZARALLI, *Le "Lettere patenti" per le nuove costruzioni*, in

Intanto, mentre gli interventi di restauro nel museo Pio-Clementino, come quello sulla grande tazza di porfido per la sala Rotonda[34] consolidavano la sua fama di abilissimo restauratore, e permettevano a Gavin Hamilton, soprintendente degli scavi a Gabii per i Borghese, di proporlo come restauratore delle sculture ritrovate[35] e vendute a quella famiglia, proseguivano i suoi rapporti d'affari con il Pacetti che, all'inizio del 1792, svolgeva un ruolo di mediazione tra lui e la famiglia Rega. Il 19 febbraio 1793, infatti, Filippo Rega (1761-1833), incisore di cammei, allievo del Pacetti, scriveva al maestro di consegnare due quadri appartenenti al padre defunto, e da lui restaurati, al Pierantoni e l'11 novembre successivo si recava da quest'ultimo per vedere l'Antinoo "e parlare delli Interessi fra loro"[36].

L'Angelo della città. La città nel Settecento, catalogo della mostra, II vol., Roma 1988, pp. 105.

[34] C. PIETRANGELI, *La provenienza I...* cit., 1987, p. 133 n. 539.

[35] Per i restauri compiuti dal Pierantoni sulle statue di Gabii cfr. T. SACCHI LODISPOTO, *Vincenzo Pacetti a Villa Borghese*, in E. Debenedetti, *Sculture romane del Settecento I. La professione dello scultore*, in "Studi sul Settecento Romano" 17, Roma 2001, pp. 219, 227, 228; M. Cima, in A. CAMPITELLI (a cura di), *Villa Borghese. I principi, le arti, la città dal Settecento all'Ottocento*, catalogo della mostra, Roma 2003, pp. 316 n. 114; 319 n. 117, 319-320 n. 118.

[36] Il primo brano è pubblicato in L. PIRZIO BIROLI STEFANELLI, *Incisioni in pietre dure e commercio di cammei e intagli nel "Giornale di Vincenzo Pacetti"*, in E. DEBENDETTI (a cura di), *Sculture romane del Settecento, III. La professione dello scultore*, "Studi sul Settecento Romano" 19, Roma 2003, p. 466 e pp. 470-471 n. 29 a cui si rimanda per la relativa bibliografia sul Rega; il secondo da S. ROLFI, *Roma 1793: gli studi degli artisti nel Giornale di viaggio di Sofia Albertina di Svezia*, in "Roma moderna e contemporanea", X, 2002, 1-2, p. 81, n. 56. Questi era un allievo del Pacetti che insieme a Giuseppe Boschi, Lorenzo Moglia e Gaspare Capparoni fu favorito dal maestro nella prova per il concorso Clementino del 1783 (R. CARLONI, *Scultori-restauratori...* cit., pp. 183, 192 n. 26.

Questi collezionava e forse vendeva quadri antichi, come si può ipotizzare dalla denuncia delle antichità che, effettuata nel 1802, in base a quanto richiesto dall'editto Fea, comprendeva 34 dipinti, prevalentemente del XVII secolo, ad eccezione di una tavola del Cinquecento, tra cui spiccavano un bozzetto della cupola della chiesa Nuova di Pietro da Cortona, un "Presepe", ritenuto di Rubens, due bambocciate del Lucatelli, e molte scene di genere dipinte da maestri fiamminghi[37].

I primi anni novanta testimoniano, attraverso il diario del Pacetti, non solo lo stretto legame d'affari tra i due che talora si allargava ad altri artisti, come avvenne il 26 giugno 1793 quando insieme ad Antonio Salvi e ad Andrea Volpini si recarono a stimare le sculture trovate nella cava dal marchese Azzolini[38], o ne facilitava la riconciliazione come nel caso della lite tra Pierantoni e Giuseppe Barberi, superata grazie alla mediazione del Pacetti stesso[39], ma soprattutto la forte amicizia che il nostro scultore aveva con Gavin Hamilton.

[37] D. BORGHESE, *L'editto del cardinal Doria e le assegne dei collezionisti romani*, in *Caravaggio e la collezione Mattei*, Catalogo della mostra, Milano 1995, p. 98.

[38] BUAR, *Giornale riguardante li principali affari...* cit, c. 131 v.; 135; 135; 140 v., 143.

[39] Ibidem, c. 140 v.: "Adì 24 [aprile 1794]: il Sig.r Barberi mi ha pregato di vedere se posso accomodargli l'affare di Pierantoni per scudi s. 200: lo faccia povero"; c. 141: "Adì 8 [maggio 1794]. Oggi è stato concluso l'interesse frà il Sig.r Pierantoni ed il Sig.r Giuseppe Barberi per lo sbaglio fatto dal med.o nel conto de Stuccatori, e questo si è concluso per Scudi 200. da pagargli a rate come dal pagarò fattone scambievolm.e cioè il Sig.r Barberi lo à fatto à me, ed io l'ò fatto al Sig.r Pierantoni. sicchè hò havuta la gloria di pacificare questi due divenuti inimici acerrimi, il tutto è stato fatto nel mio studio"; c. 143: "Adì 28 [luglio 1794]. hò sottoscr. due conti di ristauri fatti per Napoli dal Sig.r Carlo Albacini ove era sottos. il

È grazie a quest'ultimo che Giovanni Pierantoni reperiva in quegli anni molti reperti antichi, in parte provenienti dai suoi scavi come la statua colossale di Antinoo, acquistata dai Braschi e oggi in Vaticano[40], una testa colossale di Cicerone e due stupende colonne d'alabastro "a rosa" o fiorito, vendute al maggiordomo dei Sacri Palazzi Apostolici, Marino Carafa, che le donò a Pio VI per ornare il palazzo del nipote[41].

Sig.r Hienchins ed il Sig.r Pierantonj". Per un ritratto complessivo del Barberi (1746-1809) si veda P.D. Massar, in *Saur Allgemeines Künster-Lexikon*, vol. 6, München Leipzig 1992, pp. 663-664.

[40] Sui rapporti con l'Hamilton si veda ibidem, c. 132 "Adì 1 Agosto [1793]. Jeri M.r Hamilton ha condotto lo Sposino per fargli vedere la statua del Germanico, e del Dio Pane, che credo l'acquisteranno per il Museo assieme con il grand'Antinoo"; c. 133. "Adì 19 [agosto 1793]. Ieri l'altro M.r Hamilton mi ha detto che è stato escluso il negozio della statua d'Antinoo con il Papa, e per conseguenza viene esclusa la statua del Dio Pane, le quali si dovevano sospendere ambe due per il Museo"; c. 135. "Adì 26 M.r Hamilton mi à invitato per andare a vedere il modello fatto alla statua d'Antinoo dal Pierantonj, ove vi sono stato, e mi è molto piaciuto se sarà eseguito tal' quale come la creta farà un ottimo effetto". La statua, si trova oggi, nella Sala Rotonda del museo Pio-Clementino. Si vedano C. PIETRANGELI, *Le provenienze I...* cit., 1987, pp. 133-134 n. 540; I SATTEL BERNARDINI, *Friederich Müller, detto Maler Müller, e il commercio romano d'antichità all'inizio dell'Ottocento*, in "Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie", XIII, 1993, p. 156 n. 35; M. PAPINI, *Palazzo Braschi. La collezione di sculture antiche*, Roma 2002, pp. 22-26.

[41] I brani di Francesco Piranesi, dove sono riportate queste notizie, sono pubblicati in R. CAIRA LUMETTI, *La cultura dei lumi tra Italia e Svezia. Il ruolo di Francesco Piranesi*, Roma 1990, pp. 346, 360, 365, 366, 367, 378. Alcuni di questi, riferibili al Pierantoni e relativi al settembre e all'ottobre 1793, dell'ottobre 1795 sono riedite da M. Papini, *Palazzo Braschi...* cit., pp. 126-127, mentre il riferimento alle colonne di alabastro vendute dal Pierantoni a monsignor Carafa è a p. 26. Sull'alabastro fiorito, che ha il fondo giallo con macchie di varie tonalità di giallo, bruno e rosso corniola si veda G. BORGHINI (a cura di), *Marmi antichi*, Roma 1998, p. 142.

Lo scultore aveva stretto un forte legame anche con Antonio D'Este, insieme al quale cedette nel 1796 quattro statue antiche, "Apollo e Giacinto", "Apollo Sauroctono", "Apollo con l'arco" e "L'Antinoo", ai celebri fratelli Hope, raffinati collezionisti inglesi che avevano un rapporto quasi esclusivo con il Pacetti e che le trasferirono in Gran Bretagna nel 1803[42].

Tutto ciò ci spiega il gran numero di sculture antiche che si trovavano nel suo laboratorio e che, dopo l'editto Fea del 1802, furono offerte al pontefice Pio VII insieme a quelle di molti altri scultori[43].

All'inizio del secolo il rapporto tra Pacetti e Pierantoni dovette risentire del contrasto sorto in seno all'Accademia di S. Luca per assegnazione, nel 1801, del primo premio per la classe di scultura. La questione è nota, ma occorre riassumerla per comprendere la situazione in cui furono coinvolti, su fronti diversi, i due scultori. I due soli candidati al premio erano Pietro Finelli di Massa Carrara e Giuseppe Pacetti figlio di Vincenzo, all'epoca principe dell'Accademia di S. Luca, e nipote di un altro accademico, Camillo. Non appena Giuseppe fu nominato vincitore, durante la Congregazione del 15 novembre, fu avanzato il dubbio sulla regolarità della procedura di voto, poiché era stato disatteso l'articolo II dello statuto accademico, che stabiliva l'impossibilità per i parenti accademici di fornire il titolo del soggetto della prova e di giudicare i relativi modelli. Furono Antonio Canova e Carlo Albacini a denunciare chiaramente i maneggi di Vincenzo Pacetti in un memoriale inviato al cardinal Camerlengo e a proporre il riesame dei due modelli ad un terzo scultore accademico. Così avvenne e la scelta cadde su Giovanni Pierantoni. Questi considerò superiore il modello del Finelli, per "composizione ed espressione", schierandosi con la posizione del Canova che si stava affermando come un'autorità indiscussa sulla scena romana, anche sotto il profilo morale[44].

Da allora in poi la figura del Pierantoni viene sempre meno menzionata nel diario dell'amico, anche se nel settembre 1803 discussero insieme ad altri scultori sulle modalità di vendita delle loro raccolte ai musei Vaticani[45].

Giovanni Pierantoni, però, mantenne un atteggiamento diplomatico nei confronti del Pacetti e quando nel maggio 1804 ricevette un biglietto in cui gli si ordinava di stimare con Carlo Albacini una statua di sua proprietà, il "Fauno dormiente", preferì ascoltare il suo parere "all'amichevole"[46].

Tra i due, comunque, non si creò mai un'amicizia solidale come, da ultimo, dimostra la fredda annotazione che il Pacetti

[42] A. BERTOLOTTI, *Esportazione di oggetti di belle arti da Roma per l'Inghilterra*, in F. GORI, Archivio storico archeologico e letterario della città e provincia di Roma, IV, marzo-aprile 1880, p. 89 (10 marzo 1803).

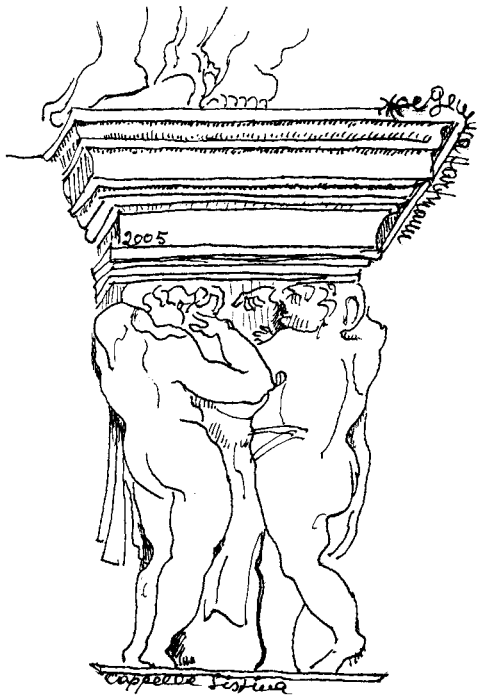
[43] Città del Vaticano, Archivio Storico dei Musei Vaticani, b. 1, fasc. 3.

[44] P. RUSSO, *Il concorso Balestra del 1807. Struttura del concorso e tipologia della festa* in P. PICARDI e P. P. RACIOPPI, *Le scuole mute e le scuole parlanti. Studi e documenti sull'Accademia di S. Luca nell'Ottocento*, Roma 2002, pp. 303-304.

[45] Il brano è pubblicato in R. CARLONI, *Francesco Antonio Franzoni nel "Giornale"* ... cit., p. 380 (27 agosto 1803).

[46] Roma, Archivio del Museo Centrale del Risorgimento (d'ora in poi AMCRR), *Giornale delle cose più importanti di pertinenza di Vincenzo Pacetti fin ora scritto in fogli volanti: ma da quest'epoca in poi tutti si riportano p. alfabeto a seconda delle loro casate, o siano cognomi rispettivi questo dì 15 maggio 1803* lettera P: "Adì 4. Mag.o [1804]: Il Sig.r Gio: Pierantoni mi a detto, che avea ricevuto tanto Lui, che il S.r Carlo Albacini un egual Viglietto in cui gli si ordinava di fare una stima del ristauro del Fauno dormiente, onde amava sentire all'amichevole il mio proprio sentim.o, su di ciò gli ò risposto, che desideravo sapere per qual raggione sua E.ma facea fare questa stima sopra di una cosa di mia proprietà".

scrisse il giorno della morte del Pierantoni, così diversa da altre, espresse nelle stesse circostanze: "Adì 3 dicembre 1817 = È morto Giovanni Pierantoni Scultore Accademico di S. Luca, e della Congregazione della Rotonda di anni 76"[47].



[47] Ibidem, lettera P.

Piccola agenda di vita quotidiana: gli appuntamenti

LUIGI CECCARELLI

C'era una volta l'appuntamento. Una cosa semplice: ci si vedeva "al solito posto", scelto per le sue caratteristiche secondo l'occasione. Stradine romantiche per l'amore, piazze caffè locali conosciuti e riconoscibili, soprattutto centrali, per gli affari, le chiacchiere, gli amici. Con scrittori, giornalisti, attori, trafficanti della politica (e molti altri), non c'era neanche bisogno di prenderlo, l'appuntamento. Tanto eri sicuro di trovarli negli stessi luoghi, alle stesse ore.

Oggi gli appuntamenti vanno somigliando sempre più a quelli degli agenti segreti: fissati, disdetti, spostati, rinnovati (c'è persino l'appuntamento di riserva, proprio quello delle spie, se il precedente è stato disertato). Perché è difficile trovarsi nella libreria troppo affollata, impossibile fermare la macchina in un bel posto, necessario scegliere come punti di riferimento segnali stradali, insegne di negozio che magari cambiano da un giorno all'altro...E allora comincia la gag dei telefonini che cominciano a squillare da una tasca a una borsetta, da un autobus a un motorino, dando indicazioni, segnalando le posizioni, calcolando i tempi. Frequente il finale comico: i due che si stanno cercando tanto affannosamente sono a un metro di distanza.

Quanto agli appuntamenti collettivi, diciamo di categoria, il "popolo dei fax", gli utenti della posta elettronica (peraltro comodissima) li ha cancellati, travolti, dimenticati.

E allora addio fatidici balconi sotto cui non si può posteggiare, monumenti resi invisibili a turno dalle automobili o dai ponteggi, orologi sradicati per la loro evidente inutilità e inattendibilità.

Addio. Senza rancore?

APPUNTAMENTI E INCONTRI D'AMORE

Dovunque, ma, preferibilmente al Giardino del Lago, a piazza Navona, alla Fontana di Trevi, a Trinità dei Monti, alla Casina Valadier, da Babington, a piazza dei Cavalieri di Malta, sull'Appia Antica e prati limitrofi, al Tempietto del Bramante, davanti a finestre con sfondi romani importanti e indimenticabili., in tutte le ville e nei giardinetti comunali, lungo il clivo di Rocca Savella, sotto casa, sotto terra, nelle antiche case romane e nelle catacombe, nell'Altare della Patria.

Appuntamenti, sì, ma dove? Dipende dalle situazioni. In ogni modo Roma, nell'immaginario popolare, sembra fatta apposta per facilitare gli incontri sentimentali e i successivi sviluppi d'amore. Sull'argomento c'è tanta letteratura, antica e moderna; poi un'infinità di canzoni, storie vere e fasulle, personaggi reali o inventati. Roma passa insomma come città pronuba. Sì, d'accordo, però in realtà sappiamo anche e bene che questi rapporti avvengono pure altrove e possono avvenire dappertutto, in ogni posto del pianeta. Ci mancherebbe altro. Anche perché Roma, in questo campo, non è la sola ad avere l'esclusiva di suscitare sensazioni che rimarranno nei cuori per tutta la vita. È solo, senza dubbio, la forza dell'attrazione e della simpatia, del desiderio e del piacere di ognuno di comunicare che prevale su tutto, e che può manifestarsi in qualsiasi luogo, a qualunque ora, senza particolari e ruffianeschi scenari. Indimenticabili appuntamenti in un'assordante e spoglia metropolitana di Praga o in attesa struggente davanti ad un'assolata stazione ferroviaria di Tunisi, piena zeppa di mosche. Ciascuno di questi posti, e chissà quanti altri,

a prima vista così sguarniti, hanno senz'altro il loro rispettabilissimo fascino. Non c'è bisogno di stare sul Bosforo al momento del mitico tramonto o di partecipare al grande spettacolo delle cascate del Niagara per sentirsi felici accanto ad un'altra persona. Dipende dalle situazioni. E, quel che più conta, che le persone siano fatte una per l'altra, pronte ad affrontare la felicità e ad esserne consapevoli. Dovunque si trovino.

Roma comunque abbonda di posti che certamente si prestano all'appuntamento e che male non fanno alla susseguente crescita del rapporto più intimo diventando esemplari luoghi trainanti. Ci sono, non scritti ma quasi sempre molto seguiti, alcuni itinerari d'amore. Piccoli immaginari baedeker da applicare a seconda dei casi e delle circostanze.

Per i ragazzi del ginnasio un bellincontro è, di mattina, al Giardino del Lago di Villa Borghese: molte panchine, balie con ragazzini, palloncini colorati, un chiosco per prendere qualcosa (come fanno i grandi); si sente intorno il suono di alcune chitarre che vengono strimpellate da altri ragazzi che, organizzatissimi, le hanno portate da casa. Anche questi non sono andati a scuola. Meglio non immischiarsi con loro ma seguitare a parlare di speranze e piccoli problemi personali e di massimi sistemi sulla panchina, con accanto un pensionato alla lettura del quotidiano del mattino. Desiderio di baciarsi, castamente, ma occhio ai vigili urbani, non è il caso di azzardare, non se ne fa niente. Se c'è qualche soldo, si prende in affitto una delle poco rassicuranti barchette per un romanticissimo giro del Lago. Ci si sente protagonisti di un'appassionata vicenda d'amore. Alla fine, grande gioia per aver concordato un prossimo appuntamento in un qualche più riservato cinematografo.

Con persone straniere, o anche forestiere, sono sempre di grande effetto i soliti sfruttatissimi e cartolineschi scenari di piazza Navona, di Fontana di Trevi, di Trinità dei Monti e della Casina Valadier. Ciascuno di questi posti è comunque uno stu-

pendo spettacolo e gli ordinari e stereotipati paesaggi incoraggiano e vanno benissimo. Poi, proprio per fare un figurone, ci può essere un'astuta quanto costosissima cena nei prestigiosi ristoranti vicini; oppure, più disinvoltamente, un'assaggio di rinomati piatti romaneschi in alcuni locali caratteristici. Più di maniera sono, meglio è. Qui, per la migliore riuscita della serata, se non si ha troppa vergogna si può anche cantare qualche stornello insieme agli immancabili posteggiatori che assediano i tavoli. In questo caso assicurarsi, in ogni modo, che nei pressi non ci siano amici o conoscenti pronti, alla visione della scena, a spiccare ricatti senza fine.

Per gli incontri sofisticati e per gente dal palato fine ci sono percorsi romani meno calpestati, più ricercati, meno affollati: si può, per esempio, cominciare con un tè da Babington, poi, tranquillamente, fare una tenerissima sosta a piazza dei Cavalieri di Malta. A questo punto, già un po' più caricati, si potrà andare sull'Appia Antica e sui prati limitrofi ed assistere ad uno di quei tramonti carezzati da una luce struggente tale da spaccare il cuore. Dopo, un'appassionata salita al Gianicolo da dove, in estasi, poter godere insieme la visione notturna di Roma dal Tempietto del Bramante. La raffinata sequenza può splendidamente concludersi in una casa, in un'albergo, o in una pensione dove dalle finestre si vedano sfondi romani importanti e indimenticabili. Sarà un risveglio, a luce piena, di rara bellezza.

Per le situazioni "prese al volo" va bene ogni posto. Dipende ovviamente in quale punto di Roma ci si trovi in quel momento. La città è fortunatamente piena di ville comunali a disposizione degli sbrigativi amanti (Ada, Aldobrandini, Borghese, Celimontana, Doria Pamphili, Gianicolo, Sciarra); sono ville famose, storiche e solenni ma anche ospitali come, in forma più ridotta, la grande quantità di giardinetti rionali sparsi un po' dovunque. Molto suggestivo e consigliabile rimane il clivo di Rocca Savella che si arrampica dal lungotevere Aventino al

Giardino degli aranci. La strada, ormai più poeticamente chiamata la "salita degli innamorati", è una via discreta, senza abitazioni, solo lunghe mura rivestite di erba selvaggia, i lampioni quasi sempre spenti (le lampadine sono state rotte da precise e sapienti selciate nonostante le gabbiette di protezione), molte panchine, e per di più, un panorama di Roma a disposizione, magnifico e galeotto. L'incontro può terminare sotto il portone di casa per un ultimo struggente bacio prima di lasciarsi.

Un po' fuori moda – ma la situazione rimane sempre strepitosamente deliziosa – è quella degli appuntamenti alla stazione Termini tra gli infelici fidanzati creati da Achille Campanile *(Ma cos'è quest'amore?,* Milano, 1927) che sono costretti a scambiarsi baci e abbracci solamente quando i treni stanno per partire, mischiandosi nel rituale degli addii dei viaggiatori. Ma nessuno dei due monta in carrozza. La loro partenza non avverrà mai, è solo un pretesto perché possano, a treno partito, continuare le effusioni del loro contrastato amore in un' altro marciapiede in attesa di un'altra partenza confusi ad altri autentici viaggiatori. E via di seguito.

Ci sono poi alcuni posti assolutamente fuori dai risaputi cammini sentimental-amorosi romani che poi però, per la piega che prendono, si collocano in una categoria di vera e propria inimmaginabile e stupefacente violazione. E allora sono anche possibili approcci amorosi nell'antica Roma sotterranea, nelle sue case e sui ruderi di ville con annesse piscine (ormai ovviamente a secco) ma con il sempre presente scroscio dell'acqua di inaspettati e misteriosi fiumi, in un poco consueto freddino di sapore archeologico? Parrebbe di sì stando ai meticolosi ed emozionati resoconti di chi ne è stato protagonista. Come pure lo scambio di qualche bacio nelle sacre catacombe, alla luce traballante delle fiaccole, senza farsi beccare dallo sguardo severo della guida turistica, sapientemente un po' distaccati dal gruppo dei visitatori

meditabondi e commossi dai tremendi racconti sulle persecuzioni dei cristiani.

Una volta che si comincia a scherzare coi santi, non c'è più nulla di sacro. Si folleggia anche coi fanti: Enrico Sturani recensendo il libro di Francesco Apolloni (*Passo e chiudo, diario di un giovane violento,* Minimum Fax, 1997) scrive: «Per Apolloni il Vittoriano è il luogo ideale per portarci le ragazze di notte; queste infatti, vuoi per l'emozione dei panorami mozzafiato sulle luci della città, vuoi per la trasgressione di valori e simboli, vuoi per l'idea del rischio, insomma, alla fine ci stanno; certo, prima, ci si devono sorbire i 120 gradini della scalinata che sale a Santa Maria d'Ara Coeli, e c'è da scavalcare l'alto cancello con spuntoni sulla sinistra; ma poi si è presto sotto la colonnata e, da sotto, nessuno ti vede; quanto ai militari di picchetto, anche se sentono gridare, sono tenuti alla consegna dell'Attenti».

Appuntamenti di devozione

Santuario del Divino Amore, Chiesa di S. Eusebio a piazza Vittorio.

L'appuntamento è di notte, quasi ogni sabato, verso le 11, sotto la stele di Axum, all'inizio della Passeggiata Archeologica. Da qui si forma un povero e pittoresco pellegrinaggio, a piedi, per il Santuario del Divino Amore, a Castel di Leva, lungo l'Ardeatina. Buio intorno, fiaccole accese, facce peste per la fatica del giorno di lavoro trascorso ma spavaldamente pronte ad affrontare la lunga camminata. Inizio ad alta voce di orazioni in comune, atmosfera medioevale. Per arrivarci bisogna percorrere una ventina di chilometri e ci si giunge verso le cinque della mattina dopo, sfiniti ma gonfi di fede e raggianti per l'impresa mariana compiuta. La devozione popolare ha vinto la sua scommessa. L'attaccamento dei romani verso l'affresco della Madonna miracolosa, custodito in questo luogo sacro, è tutt'ora molto forte; per tutto l'anno si svolgono anche più veloci e comodi pellegri-

naggi di consistenti gruppi di fedeli con attrezzati e confortevoli pulman. Al Santuario c'è anche una stazione ferroviaria per chi viene da molto più lontano. La tradizione di fede e di popolaresca religiosità per il Divino Amore si è, per forza di cose, ammodernata e resa agevole ai tempi attuali: efficienti servizi igienici come alle terme di Fiuggi, telefoni pubblici, stazione dei carabinieri, ufficio postale, distribuzione di volantini ed opuscoli d'informazione religiosa, bar e posti di ristoro, una casa del pellegrino, aule per tenere giornate di studio e per esercizi spirituali, Tutto bene, tutto opportuno e giusto, ci mancherebbe altro. È un perfetto Santuario-balocco che risente, ovviamente, del consumismo che ci avvolge in ogni direzione.

Niente a che vedere con quella terra deserta che era allora la Campagna Romana, popolata soltanto da qualche pastore, da belanti greggi di pecore sorvegliati da feroci cani. Da pastore, appunto. Sono proprio queste ringhiose bestie che danno origine al miracolo della Madonna del Divino Amore, alla successiva edificazione del Santuario, ai pellegrinaggi, alle indulgenze plenarie per chi vi si reca, alla commossa devozione popolare che da allora si è manifestata. Accade infatti, alla metà del Settecento, che un poveraccio, un pellegrino diretto a Roma, smarrita la strada, si trova da quelle parti e, stanco morto, cerca un posto per dormire nelle diroccate mura del Castel di Leva. All'improvviso sbuca un branco di questi cani da pastore che rabbiosi, furiosamente, gli si lanciano contro. In preda al comprensibile spavento, senza la possibilità di potersi difendere, lo sfortunato viandante riesce solo a rivolgere uno sguardo pieno di disperazione e di aiuto verso il vicino portale del castello ove è posta un'immagine di una Madonna col Bambino. Le sue grida di soccorso sembrano essere ascoltate. Fatto sta che i cani smettono di ringhiare e scodinzolando, buoni buoni, tornano alla guardia del gregge. È chiaro che il redivivo e terrorizzato pellegrino racconti a tutti, con eccitate parole, lo stupefacente fatto che presto di-

venta miracolo: da ogni parte, dalle campagne, dai vicini Castelli Romani, da Roma stessa è un accorrere di curiosi, di pellegrini sempre più devoti che chiedono e ricevono numerose grazie. Da allora fino ad oggi le pareti della chiesa e degli altri locali del Santuario sono piene di ex voto che attestano l'atto di fede di chi li ha donati e collocati, ci sono un'infinità di ingenue tavolette votive che raccontano fatti miracolosi e prodigiosi quasi inverosimili e poi, più semplicemente, oggetti d'oro, cuori d'argento, protesi di arti, stampelle, abitini di fanciulli, busti ortopedici, magliette di calciatori, uniformi militari. C'è persino la cuffia della radio che permise il salvataggio dei naufraghi del dirigibile "Italia" nella spedizione del 1928 al Polo Nord.

Il pellegrinaggio a piedi per il Santuario conserva in pieno le caratteristiche culturali della spontanea ed intensa religiosità verso l'immagine della Vergine. Alcuni pellegrini camminano scalzi, altri all'arrivo, in prossimità dell'antica chiesetta percorrono gli ultimi metri in ginocchio baciando ripetutamente la terra. Durante il percorso, quasi dall'inizio, vengono intonati inni e canti fra i più noti e popolari dedicati essenzialmente alla Madonna:

Mira il tuo popolo
O bella Signora
Che pien di giubilo
Oggi te onora

Anch'io festevole
Corro ai tuoi piè
O Santa Vergine
Prega per me.

Alle canzoni fanno seguito orazioni e litanie recitate collettivamente in onore della Vergine; ogni tanto, nei momenti di stanca, si grida con molta esaltazione: "Viva la Madonna del Divino

Amore", "Evviva Maria". Al seguito della colonna dei pellegrini c'è un camioncino con le fiaccole che, consegnate alla partenza, sono ritirate all'arrivo. A bordo c'è anche qualche fiasco d'acqua e alcuni primitivi medicinali di pronto soccorso; il piccolo camion, come emergenza, può anche servire a qualcuno che si senta male o per chi non ce la fa proprio più a camminare. Non si sa mai. Giunti al Santuario i fedeli ascoltano la Messa, durante la quale seguitano, incessanti e preponderanti, le lodi alla Vergine: chi supplica l'intervento miracoloso della Madonna per problemi personali ("Fatemi la grazia Maria") chi ringrazia per l'ottenimento di impetrazioni precedenti ("Grazie Maria"). Poi, nell'ampio prato accanto alla chiesetta, avviene una gioviale refezione con pagnottelle e bicchieri di cartone pieni di vino, come in uno spensierato fuori porta. C'è qualche fisarmonica. Si canta *Quanto sei bella Roma*. Il pellegrinaggio al Divino Amore è finito.

Il 17 gennaio è la data dell'appuntamento annuale per la benedizione degli animali. Il singolare rito avviene davanti alla chiesa di Sant'Eusebio, all'angolo tra piazza Vittorio e via Napoleone III. Già verso le 8 arrivano i padroni con le loro amate bestiole. Sì, bestiole, quasi tutti animali domestici, compagni il più delle volte di giornate casalinghe di solitudine. Gatti portati a braccia o amorosamente sistemati in grossi cestini di vimini, protetti da coperte perché non prendano freddo; cani al guinzaglio, qualcuno con il cappottino, sempre per il gelido gennaio, ben puliti e pettinati come al loro primo giorno di scuola. Anche quelli più chiaramente bastardi, e sono tanti, sembrano essere di gran razza. I padroni dei cani poveri hanno la stessa faccia orgogliosa dei padroni dei cani ricchi, entrambi accomunati nella benedizione che verrà ugualmente impartita alle loro rispettive bestie. Belli o brutti gli animali hanno oggi tutti quanti la dignità di essere ugualmente benedetti. Si vedono anche alcuni cincillà e

due o tre vaschette con i pesciolini rossi. Non mancano i cani antidroga addestrati dalla Guardia di Finanza.

Arriva gente di ogni genere. Molti ragazzini questa mattina non sono andati a scuola: hanno preferito accompagnare le loro bestiole a farsi benedire e, in anticipo, già da adesso, pregustano divertiti la reazione che queste faranno al prete al momento dello spruzzo dell'acqua benedetta. Molte vecchie con le gabbiette dei canarini, spennacchiati e impauriti dalla confusione, vanno a piazzarsi in prima fila quasi sulla porta esterna della chiesa, da dove uscirà il prete, per essere sicure che i loro adorati uccellini siano i primi ad essere benedetti. Con le vecchiette e i loro canarini si è creato un clima simile a quello che avviene sugli affollatissimi mezzi pubblici quando si sentono quelle frasi, acide e polemiche, che preludono ad aperti battibecchi: "Non c'è bisogno di spingere!" o ad esplicite lagnanze "Ma guarda un po' dove siamo arrivati! È questa la maniera?!". In effetti quasi tutti si sono affollati davanti alla porta della chiesa e la delusione è generale quando il prete con il suo aspersorio elargisce solamente una sbrigativa e generica benedizione. Uomini e bestie gli si sono accalcati intorno ed egli non riesce più neanche a muoversi. Inutili le richieste di benedizioni particolari ai singoli animali. Il poveruomo, pur col sorriso di maniera che la curiosa distribuzione di sacri voti agli animali gli impone, è visibilmente seccato da tanta confusione e non vede l'ora che il tradizionale rito abbia termine al più presto.

Alla cerimonia ci sono pochissimi cavalli: sostano solo un paio di carrozzelle con degli annoiati e trasandati vetturini; due carabinieri e due poliziotti con i loro cavalli stanno un po' da parte, incuriositi dal fatto di trovarsi lì in questa strana funzione. Sono stati inviati dai rispettivi comandi non per il servizio d'ordine né tanto meno per essere benedetti ma solo per motivo di rappresentanza. E pensare che a Roma nei secoli passati erano proprio i cavalli i veri protagonisti della benedizione degli animali. I quadrupedi surrogavano i moderni mezzi di trasporto: i cavalli delle carrozze, dei nobili e dei borghesi, sostituivano le automobili; i muli, i buoi e i somari rimpiazzavano viceversa i camion per caricare il materiale pesante. La cerimonia si svolgeva con grande sfarzo nella vicina chiesa di Sant' Antonio Abate, il vero protettore degli animali, poi per ragioni di traffico fu spostata qui a Sant' Eusebio.

L'avvenimento mandava in visibilio i romani e gli stranieri a Roma: ci sono testimonianze e descrizioni di Goethe e di Andersen, pitture di Pinelli, litografie di Thomas, quadri di Mastrand.

Per l'attuale formato ridotto della fastosa benedizione degli animali l'icona più propria e senz'altro più commovente è quella del cagnolino Flik accompagnato dal suo disperato padrone, il pensionato professore Umberto Domenico Ferrari, il protagonista di *Umberto D.* di Vittorio De Sica.

Appuntamenti di precisione

Piazzale del Gianicolo

Generalmente al Gianicolo ci si và di domenica, con i figli e i nipoti. Giorno di riposo per tutti: ci si è alzati più tardi del solito e non ci sono orari impellenti da rispettare e viene anche poi posto in primo luogo la possibilità di prendere un po' d'aria buona, meno mefitica di quella trangugiata in città per tutta la settimana. È opportuno – viene raccomandato – arrivarci un'oretta prima dello sparo del cannone che rumorosamente decreta l'esatto mezzogiorno. Ci sono un sacco di cose da fare e da vedere. Infatti al Gianicolo, appena arrivati nel vasto piazzale che dà su Roma, si è presi da un subitaneo primo momento di vero entusiasmo: sembra che veramente ci siano cose nuove da fare e da vedere. Ma si tratta di una breve illusione perché poco dopo ci si accorge di essere entrati, ancora una volta, nel solito inevitabile rituale gianicolense, che nel tempo è diventato una vera e pro-

pria forca caudina domenicale romana. Con falso interesse ma spinti da una strano obbligo didattico – familiare si va incontro a quelli che ormai sono gli insopprimibili gironi obbligati dell'"ottavo colle". Non se ne può fare a meno. E allora ecco quello risorgimentale con i monumenti e i busti dedicati alla famiglia Garibaldi: Giuseppe e Anita, tutti e due a cavallo, poi i volti dei figli Menotti, Ricciotti, Bruno e Costante; le erme, molto mutilate, degli eroi della Repubblica Romana (pochi romani, molti forestieri, parecchi stranieri dagli astrusi nomi polacchi pieni di w, di h, di y, di z) quasi tutti con le facce molto rassomiglianti e con i differenti copricapo d'epoca. Segue, a questo punto, il girone dello spettacolo, con il casotto dei burattini (voci metalliche e querule, Pulcinella, *Ohi vita, ohi vita mia...*, la morte, il diavolo, la fidanzata Gabriella, il carabiniere coi baffi); al termine della rappresentazione cala dal boccascena un secchiello e i ragazzini, emozionati, ci mettono qualche spicciolo per i burattinai. Poi il girone edule, presso il locale chiosco, per le merende, le bevande e gli sfizi dei figli e dei nipoti (cornetti, patatine fritte, coca-cola, noccioline), cui segue il prevedibile girone aerostatico con l'acquisto di numerosi palloncini dagli sbiaditi colori, venduti a caro prezzo da alcuni ambulanti finti-gentili dal volto poco raccomandabile: (a questo punto, dopo l'acquisto, è buona norma quella di legare, appena possibile, il leggero involucro di gas ai polsi dei piccoli. Tragedia grande, pianti e lacrime se il palloncino, senza allacciatura, dovesse prendere il volo e se ne andasse in su verso il cielo di Roma, per conto suo, seguendo le correnti d'aria. Difficile seguirlo con la vista, scoppierà chissà dove.) Altro girone inderogabile è quello ludico. I bambini, già al momento dell'arrivo, hanno adocchiato le giostre, le automobiline e i pony da cavalcare in una zona diventata un Luna Park per l'infanzia. Pregano, anzi, scongiurano di fare un po' di giri. Non si può non accontentarli. Gli inservienti della piccola giostra paiono dei pagliacci struccati adesso al lavoro per altre incombenze in un circo minimo. Gli stallieri dei pony hanno le sembianze contadinesche di pastorelli abruzzesi inurbati a Roma. Ma il tempo, se Dio vuole, sta passando e, sbirciando gli orologi, si sta fortunatamente avvicinando l'atteso mezzogiorno e il mitico sparo. Con una qualche inconsueta rapidità si arriva al muretto del piazzale con la vista della città. Qui ha luogo il girone nozionistico del panorama di Roma. A così tanta distanza c'è la gara a chi indovina dove esattamente sia casa nostra, chi localizzi la cupola del Gesù, Villa Medici, il Gazometro, San Giovanni in Laterano. Perenne stupore genera sempre a tutti come sia tortuoso il corso del Tevere.

Una piccola folla si assiepa lungo il muretto del piazzale per assistere allo sparo del cannone. Quasi tutti controllano gli orologi, sanno che fra poco sarà mezzogiorno e, alla detonazione, saranno pronti a regolare con estrema precisione l'ora esatta. Tre soldati dell'ottavo reparto Rifornimenti della Regione Militare Centrale tirano fuori il pezzo da un grottino sottostante la parte centrale del belvedere. Un tempo il "botto" veniva sparato da un vecchio obice, cimelio di guerra preso all'esercito austro-ungarico durante il primo conflitto mondiale; poi negli anni fu sostituito da un piccolo cannone più moderno, di quelli con lo scudo e le gomme, residuato dell'ultima guerra Per tutti i giorni della settimana questa sopravvissuta arma da fuoco "spara mezzogiorno", a salve, con un grosso cartoccio-bossolo caricato con un chilo di polvere nera. Era una vecchia tradizione cittadina quella di annunciare con lo "sparo" il segnale dell'ora ufficiale di Roma cui seguiva il più angelico e armonioso suono di tutte le campane delle chiese. Molti a Roma ricordano ancora il vecchio cannone che dal verde del Gianicolo sincronizzava il mezzogiorno con "la palla di S. Ignazio". Cinque minuti prima delle dodici una grossa palla saliva sul campanile della chiesa e rimaneva là, sospesa in attesa. A Largo Sciarra e a via del Caravita i romani si fermavano col naso in aria a guardare la palla, e dal Gianicolo, con un

cannocchiale, la fissavano attentamente gli addetti alla manovra del segnale di mezzodì. All'improvviso, al comando della vicina specola del Collegio Romano, la palla piombava in basso e, all'istante, il cannone tuonava fragoroso sul Gianicolo.

Dal 1847 al 20 settembre 1870 lo "sparo" avveniva da Castel Sant'Angelo. Poi riprese nel 1903 da Monte Mario, per passare al Gianicolo dal 1904 al 1940 quando cessò a causa della guerra. C'erano altre cannonate, quelle vere. Nel dopoguerra il mezzogiorno veniva annunciato per mezzo delle sirene, triste e angoscioso ricordo del segnale d'allarme aereo. La grotta era diventata l'arrangiata casa di una famiglia di sfollati che asciugavano i panni proprio sul cannone ormai inutilizzato. Nel 1959 l'attore Mario Riva, nel corso del programma televisivo *Il Musichiere* (canzone-sigla di chiusura *Domenica è sempre domenica)*, richiese la ripresa del tradizionale sparo di mezzogiorno e la petizione venne entusiasticamente accolta.

Il fragoroso colpo, tuttavia, pare vero e suscita in verità un discreto spavento tra i presenti. Costoro, ancora frastornati dal botto, hanno sorrisi tesi, pronunciano sbrigative parole con le quali fanno capire che con la rimbombante cannonata la passeggiata al Gianicolo è finita e che è ora di tornarsene a casa. Sono contenti solamente, se non altro, di aver regolato l'orologio. Gli esperti sapientoni in artiglieria confutano la veridicità della detonazione asserendo che, se ci si fa caso, appena dopo lo sparo si vede intorno al cannone una grande quantità di piccoli pezzi di cartone, grandi come grosse zanzare, che svolazzano nell'aria: con sottolineata sufficienza svelano che questo è il segno dell'ibrida cartuccia a salve. Meno male.

Appuntamenti di scontro

Piazza Venezia, Galleria Colonna

I "capannelli", una sorta di "comizi volanti", nascono al momento della riacquistata libertà, alle prime elezioni politiche,

quando il voto era una novità. I "capannelli" hanno luogo nei punti più centrali di Roma: in segno di rivincita verso il passato regime fascista alcuni si formano proprio in quella piazza Venezia fino a qualche tempo prima proibita anche alla sosta di più di tre persone. Ora, nella piazza,sotto l'ormai disarmato balcone, ci si può fermare, si può discutere ad alta voce e dire quello che si vuole, fino a tarda notte.

Altri affollati "capannelli" stanno pure dentro la Galleria Colonna, il sempre frequentato e tradizionale punto d'incontro cittadino. Anche qui, spontaneamente, senza prefissati appuntamenti, si svolgono a qualsiasi ora.

Si può dire che i "capannelli" tolgono la voglia, a chi lo vuole, di essere ascoltato e non stare lì solo ad ascoltare. Perlopiù dopo cena, in mezzo a folti cerchi di spettatori pronti a rimbeccare, come feroci e improvvisati combattimenti di galli, si accendono i "comizi volanti". Sono una forma elementare di politica spettacolo. Se anticipavano in qualche modo gli arruffati battibecchi televisivi di oggi, ripetevano anche, inconsapevolmente, schemi dell'antica Commedia dell'Arte. I protagonisti che improvvisavano su antichi canovacci già un poco logori, non erano mai conosciuti per nome e cognome ma per soprannome, come le antiche Maschere, appunto.

Fra loro, indimenticabile il "Professore", democristiano, serissimo, quasi lugubre, logorroico, vinceva tutti per noia. Se la coppia classica di contendenti vedeva in gara un "agit-prop" (agitatore propagandista del PCI) contro un "agit-pret" (termine scherzoso per il sostenitore della DC), esisteva anche la "coppia rossa", tutta PCI, che simulando un contrasto fra il "dotto" e "l'ignorante" riprendeva inconsciamente vecchie tecniche gesuitiche per l'insegnamento del catechismo. All'indispensabile tocco di follia provvedeva "Tabula rasa", involontario epigono di Petrolini, coi suoi stravolgimenti di nomi, cose, fatti: Togliatti diventava Toglieri, Nenni Nanni, Mussolini Buffolini, i fratelli

Marx avevano scritto *La Capitale*, in Russia c'era una macchina agricola che seminava e mieteva contemporaneamente; a chi mostrava qualche perplessità, tappava la bocca con un «Non ce credi? Vado a casa, prendo il libro e te lo faccio vedé!»

Qualche volta, se il clima si era fatto troppo caldo, lo spettacolo finiva male. Col "carosello" (altra novità) eseguito dalle camionette della Celere. Dentro la Galleria Colonna

Appuntamenti speranzosi

Galleria Colonna,Piazza S. Silvestro, Farmacia Garinei, bar dell'Opera a via Torino, bar di II classe della Stazione Termini, caffè Vanni.

È proprio dentro la Galleria, fra l'omonimo cinema-teatro e il caffè Berardo, che "quelli del varietà" si danno appuntamento durante l'inverno. Ci vanno, ci debbono andare, con la speranza di essere scritturati magari anche in precarie ed improvvisate compagnie di avanspettacolo per i cinema-varietà di Roma e provincia. Le attese sono lunghe, ma al coperto della Galleria fa meno freddo e c'è anche la sognata possibilità di bere un cappuccino caldo, offerto, beninteso, da qualcuno. Loro non hanno una lira e si vede chiaramente che fanno letteralmente la fame. La zona viene cinicamente e crudelmente chiamata "la riva dei bruti". Sull'argomento ci saranno dei film. D'estate e nelle stagioni intermedie gli speranzosi "artisti di varietà" si ritrovano all'aperto, nella centralissima piazza S. Silvestro; seguitano sempre a sperare in qualche provvidenziale ingaggio. Il loro assembramento si sviluppa lungo tutto il lato della piazza che congiunge via della Mercede a via del Pozzetto. Proprio lì accanto c'è la Farmacia Garinei. Quasi ogni giorno, all'interno di questo antico e severo negozio, fra vendita di aspirine e improvvisi soccorsi di emergenza, si ritrova un gruppo di persone che però non ha niente a che fare né con l'ambiente dell'avanspettacolo né tanto meno con la farmaceutica. Anche per loro sono appuntamenti quotidiani di speranza. Sono tutti amici, tutti giovani, con una gran voglia di fare qualcosa di nuovo, proprio adesso che con la prossima e attesa Liberazione di Roma l'aria cambierà e si potranno intraprendere un'infinità di iniziative. Queste persone, che diventeranno presto personaggi nazionali, sono giornalisti, disegnatori, editori, impresari: Raffaello Ferruzzi, Franco Monicelli, Italo De Tuddo, Furio Scarpelli, Michele Majorana, Realino Carboni, Remigio Paone, Sandro Giovannini e Pietro Garinei. (Quest'ultimo è il proprietario della farmacia e con Giovannini lavora a *Il Littoriale* come giornalista sportivo). Le speranze, covate nella farmacia di piazza S. Silvestro, si avverano proprio qualche giorno dopo l'arrivo degli Alleati con l'uscita di un settimanale, da loro inventato, *Cantachiaro-Antigiornale satirico politico* che, data la novità del genere e del contenuto, ottiene uno strepitoso successo. Ma qualche redattore del periodico, in particolar modo Garinei e Giovannini, ha il pallino del teatro di rivista. In pochissimo tempo, utilizzando gli stessi ingredienti ironici e beffardi del giornale, viene steso un copione; l'editore Carboni lo sottopone all'impresario Paone che a sua volta scrittura subito Anna Magnani, diva del teatro leggero del momento; vengono lestamente superate alcune difficoltà con la censura degli Alleati e la prima di *Cantachiaro* avviene al Teatro Quattro Fontane l'1 settembre 1944 alle pomeridiane 17,30 (orario obbligato per l'ancora vigente coprifuoco). L'accoglienza è favorevolissima. Nasce un genere teatrale nuovo, la commedia musicale all'italiana e Garinei e Giovannini, da quel giorno, ne diventano gli incontestabili sovrani.

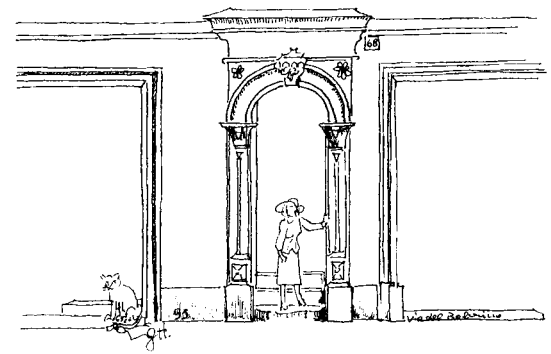
Nel 1964, i due autori che ormai gestiscono il *Sistina,* tempio massimo della rivista musicale, vogliono fare un omaggio affettuoso a "quelli del varietà": mettono loro a disposizione il famoso teatro per un *Festival dell'avanspettacolo*. Vi partecipano con molta felicità e naturale senso di rivincita quegli "artisti", proprio quelli che, vent'anni prima e per tanti anni gli allora giova-

ni e speranzosi "G & G", dall'interno della farmacia di S. Silvestro vedevano "pistare", avanti e indietro,nei loro affamati appuntamenti di speranza. "Quelli del varietà" potranno, finalmente, anche solo per qualche sera, calcare la ribalta e salire sulla scena di un teatro inarrivabile. Il gesto di Garinei e Giovannini resta comunque un significativo riconoscimento all'avanspettacolo, solida radice di ogni forma teatrale

I caffè e i bar rimangono sempre i posti più adatti per le attese e le speranze: non si è mai soli, c'è intorno un gran movimento, il tempo noioso passa più velocemente e, se possibile, si può anche bere e spizzicare qualcosa. Quando poi un locale prende uno specifico e permanente colore come punto d'incontro tra persone di una stessa categoria ci si va con piacere, è come andare ad un circolo senza nessun obbligo d'iscrizione, ci si ritrova fra colleghi, si può riuscire anche a sapere qualche notizia su prossimi lavori. E poi la frequenza diventa una necessità perché è solamente in alcuni di questi luoghi che vengono ingaggiate le comparse per le più impensate e varie esigenze di scena. A questo punto molti di questi locali vengono eletti come caffè e bar della corporazione povera dello spettacolo. Ecco allora il caffè dell'Opera a via Torino, ove confluiscono coristi e comparse per il melodramma (inappuntabili cortigiani, dignitari, sacerdoti), il bar di II classe della stazione Termini, sempre gremito di generici e figure speciali per il cinema (reperimento di elegantoni ed elegantone per la sequenza del concorso ippico, scovare virginee educande, scoprire mostri felliniani), il caffè Vanni, fra la Direzione Generale e il Centro di produzione RAI, come ritrovo di ballerini e figuranti per la televisione (la formazione di elementi per un balletto di gangster e di marinarette, la ricerca di un pubblico che partecipi come si deve a noiosi programmi televisivi e che sia capace di battere le mani con convinzione, ad ogni momento.) Ma tutti questi caffè, improvvisamente, si trasformano in atipici e urlanti uffici di collocamento:

gli addetti all'ingaggio, già al momento del loro ingresso, sono furiosamente accerchiati da quanti anelano a ricoprire qualche ruolo, qualunque esso sia. Ad alta voce, quasi gridando, con pochissimo garbo, più che chiedere implorano di essere ingaggiati, al di fuori di ogni ragionevole scelta. Come gergo impone supplicano di essere "spuntati" vale a dire che il loro nome venga scritto e figuri negli elenchi degli incaricati. È il lasciapassare per una giornata di lavoro. In tutta questa confusione, fra spinte e battibecchi, la parola che si sente di più è "Spùntame!", "Spùntame!". Non mancano ingenui stratagemmi pur di riuscire all'ingaggio: davanti alla faccia stupita degli addetti vengono frettolosamente sussurrate inverosimili raccomandazioni da parte di qualche cardinale o di influente ministro. Succede di tutto.

Alla fine ha finalmente termine la caotica operazione dell'arruolamento del fabbisogno umano. Gli addetti, sfiniti ma vittoriosi, prendono al volo qualcosa al bancone del bar e con i loro elenchi riempiti di cognomi e nomi vanno di corsa alle sedi di produzione. Gli aspiranti, storditi e delusi, sono tanti. Ma cocciutamente speranzosi.. Come sempre torneranno in quel caffè per essere, chissà quando, ingaggiati per qualche altro conveniente cachet.



Giocatori di squadre romane nella nazionale A italiana di calcio

CLAUDIO CERESA

La nazionale italiana di calcio disputò il suo primo incontro il 15 maggio 1910 allo stadio civico Arena di Milano, alla presenza di circa 4.000 spettatori; si trattò di una gara vittoriosa contro la Francia, che venne sconfitta per 6 a 2. Nel nostro Paese, il campionato si svolgeva già da dodici anni; il primo, nel 1898, si era tenuto a Torino in una sola giornata, con la partecipazione di appena quattro squadre, e con l'affermazione del Genoa[1].

Nel 1897, era stato fondato il Football Club di Roma, prima squadra di calcio della capitale; seguirono nel 1900 la Lazio, nel 1903 il Roman Football Club, nel 1906 la Fortitudo, nel 1911 l'Alba[2].

Prima dell'istituzione del campionato a girone unico, avvenuta con il torneo 1929-1930, più volte squadre della capitale (Lazio, Fortitudo, Alba) riuscirono prime nel centro-sud, e disputarono, con i vincitori del torneo relativo all'Italia settentrionale, le finalissime, nelle quali furono però nettamente sconfit-

[1] Vedi *Almanacco illustrato del calcio 2004*, Modena, 2003. Si può confrontare tale volume per la maggior parte dei dati qui riportati.

[2] Cfr. A. PAPA-G. PANICO, *Storia sociale del calcio in Italia*, Bologna, 2002, p. 48 e 66; sono state tratte notizie anche da tale testo e da A. GHIRELLI, *Storia del calcio in Italia*, Torino, 1972. La Lazio, nata come società podistica, svolse negli anni 1901-1905 attività calcistica a carattere episodico.

te.Inoltre, prima del 1925 nessun giocatore di società capitolina militò nella nazionale italiana; soltanto il 22 marzo di quell'anno, in una partita contro la Francia disputata a Torino, venne schierato, al centro della linea mediana, un atleta della Lazio, Fulvio Bernardini. Il 21 marzo 1926, in una gara contro l'Irlanda, sempre nel capoluogo piemontese, lo stesso Bernardini fu anche il primo giocatore di squadra romana che segnò una rete per la nostra massima rappresentativa calcistica.

Nel 1927, disputò il suo primo incontro la nazionale B italiana, che fu poi sostituita dalla *under 23*, ed ebbe, nel corso della sua storia, anche le denominazioni di *nazionale sperimentale* ed *Italia Olimpica*. Ci occupiamo però, in questa sede, soltanto della nazionale A maschile, che, per brevità, chiameremo talora semplicemente "la nazionale".

Sempre nel 1927, nacque l'Associazione Sportiva Roma, dalla fusione tra l'Alba, la Fortitudo, la Pro Roma e il Roman Football Club. Pochi anni dopo, nel 1930-31, la Roma si classificò al secondo posto nel campionato nazionale, dopo la Juventus, che pure, il 15 marzo 1931, era stata sconfitta per 5 a 0 in un confronto diretto con la compagine capitolina. Il risultato aveva fatto epoca, ed aveva dato il titolo ad un film di Mario Bonnard, interpretato da Angelo Musco, con la partecipazione dei componenti della squadra vincitrice nello storico incontro.

Il 25 marzo 1928, era stata giocata per la prima volta a Roma una partita della nazionale A, che si era conclusa con la vittoria per 4 a 3 contro l'Ungheria; Leopoldo Conti, ala destra dell'Internazionale, aveva realizzato per primo una rete per la nostra maggiore rappresentativa di calcio nella capitale d'Italia. Fu però necessario aspettare il 20 maggio 1931 perché venisse segnato nella nostra città un *goal* per l'Italia calcistica da un giocatore di squadra romana; ne fu autore l'ala destra giallorossa Raffaele Costantino, il quale, da calciatore romanista, ebbe all'attivo ben diciassette incontri nella massima selezione del nostro Paese.

Comunque, in relazione all'importanza assunta dal calcio romano, era inevitabile che la nazionale fosse arricchita da una più grande presenza di giocatori militanti in squadre dell'urbe, anche tenendo conto che Bernardini era passato nel 1926 all'Internazionale di Milano. Era molto raro, in quell'epoca, il trasferimento di un giocatore del centro-sud in una compagine del nord; inoltre, il grande Fulvio conseguì la laurea in economia e commercio, ed anche questo fu un avvenimento notevole, in quanto, a quei tempi, il livello culturale dei calciatori non era generalmente molto elevato[3].

Il 9 maggio 1926, a Milano, aveva giocato per la prima volta in nazionale Attilio Ferraris (Ferraris IV), allora mediano della Fortitudo. Tra gli atleti di società dell'urbe presenti nell'anteguerra nella nostra maggiore rappresentativa vi furono, per la Roma, i terzini Monzeglio e Allemandi, l'ala Cattaneo, l'interno Scopelli; per la Lazio, può essere per il momento ricordato il portiere Sclavi, il quale fu il primo giocatore di compagine capitolina che difese la porta della nostra nazionale A, in tre occasioni, negli anni 1931 e 1932. Il longilineo estremo difensore romanista Guido Masetti giocò anch'egli nella massima selezione, negli anni 1936 e 1939, per due partite, entrambe nella stessa città, Zurigo, e contro lo stesso avversario, la Svizzera.

Scopelli, al quale si è accennato, era un argentino di origini italiane, ed in quegli anni '30 diversi furono gli *oriundi* (allora, indicati come *rimpatriati*) schierati nella nazionale, anche nel corso dei campionati del mondo, che si svolsero nel nostro Paese nel 1934. Giocarono per l'Italia, in quel torneo, i sudamericani Monti, Orsi, Guaita, Guarisi e Fantoni II, i primi due giocatori della Juventus, il terzo della Roma, e gli altri della Lazio. Ven-

[3] Al pranzo offerto da Bernardini a Roma per festeggiare la laurea fu ospite d'onore il poeta Trilussa (cfr. F. FRAPISELLI, *Trilussa con noi*, Roma, 2001, p. 87).

ne schierato anche Ferraris IV, ormai da tempo romanista, mentre Bernardini, tornato nella capitale come atleta della società giallorossa, aveva disputato il suo ventiseiesimo ed ultimo incontro nella nostra nazionale A a Praga, il 28 ottobre 1932.

In quei mondiali del 1934, fu Guaita a segnare la rete della vittoria nella semifinale di Milano, nella quale battemmo ed eliminammo l'Austria. La finale con la Cecoslovacchia venne invece giocata a Roma il 10 giugno, davanti a circa 50.000 spettatori; riuscimmo a prevalere, per 2 a 1, soltanto ai tempi supplementari, e Mussolini procedette alle premiazioni. Va ricordato che in quegli anni, e fino al 1950, ai campionati mondiali non partecipava l'Inghilterra; gli inglesi erano considerati i maestri del calcio, e la nostra compagine, dopo il vittorioso torneo, incontrò i britannici a Londra (Arsenal Stadium, Highbury) il 14 novembre 1934. La partita, alla quale fu presente Guglielmo Marconi, ebbe un avvio disastroso per i nostri colori; dopo dodici minuti di gioco, eravamo già in svantaggio per 3 a 0. Meazza realizzò poi due reti, e la gara terminò con una sconfitta per 3 a 2, per noi onorevole, tenendo conto anche delle difficoltà del fangoso terreno di gioco. Ferraris IV, per la sua generosa condotta, venne definito il *leone di Highbury*[4]; egli, però, all'epoca di quella partita, giocava nella Lazio. È stato l'unico ad aver militato nella maggiore compagine azzurra di calcio rappresentando i colori di tre diverse società romane: 2 partite da atleta della Fortitudo, 23 della Roma, 3 della squadra biancoceleste.

Nel 1936, vincemmo il torneo olimpico di *football* di Berlino, battendo, nell'ordine, Stati Uniti, Giappone, Norvegia ed Austria; il calcio romano fu rappresentato da due giocatori laziali, l'ala Gabriotti ed il mediano Baldo, e quest'ultimo disputò

[4] Cfr. A. GHIRELLI, *Storia del calcio...*, cit., p. 141-142.

tutte le gare[5]. Va ricordato che, in quegli anni, per due volte consecutive le maggiori squadre romane sfiorarono la conquista del titolo italiano, vinto in entrambi i casi dal Bologna: nel 1935-36 fu seconda la Roma, distanziata di un solo punto, e l'anno successivo la Lazio, con tre punti di distacco.

Anche in relazione a tali ottimi risultati delle società dell'urbe, nei successivi campionati del mondo, svoltisi nel 1938 a Parigi, giocarono sia atleti romanisti che laziali: i giallorossi Monzeglio e Serantoni ed il grande Silvio Piola, che era passato dalla Pro Vercelli alla compagine biancoceleste nel 1934-35.

Piola e Serantoni, il 19 giugno 1938, disputarono a Parigi la finale mondiale contro l'Ungheria, nella quale la nostra nazionale schierò questa volta un solo *oriundo*, Miguel Andreolo, al centro della linea mediana. Vincemmo nettamente per 4 a 2, e Piola realizzò due reti; per la prima volta, un giocatore di squadra romana figurava tra i marcatori in una finale di campionato del mondo. Anche dopo i mondiali del 1938 incontrammo l'Inghilterra, e questa volta sul nostro terreno, a Milano, il 13 maggio 1939; Piola fu ancora tra i protagonisti, in quanto segnò la rete con la quale ci portammo in vantaggio per 2 a 1. In realtà, il *goal* non era regolare, in quanto era stato realizzato con la mano; ad ogni modo, i britannici riuscirono a pareggiare, e su tale risultato di parità la gara si concluse.

In quel maggio 1939, eravamo alle soglie del secondo conflitto mondiale nel corso del quale una compagine capitolina, la Roma, vinse finalmente lo scudetto; il successo romano, in quel 1941-42, fu completato dal primato nel torneo di serie C conquistato dalla società Mater.

Nelle gare disputate dalla nazionale A nel corso del conflitto dopo l'entrata in guerra dell'Italia (con Ungheria, Croazia e Spa-

[5] Fino al 1952, le partite di calcio disputate dall'Italia nei tornei olimpici furono considerate incontri della nazionale A.

gna), mentre fu due volte presente il centravanti laziale Piola, non parteciparono giocatori della Roma. L'ultimo campionato della stagione bellica, quello del 1942-43[6], fu vinto dal Torino, che era poi destinato a diventare la più importante squadra italiana dei primi anni del dopoguerra, ed a costituire in quel periodo l'ossatura della nazionale; in una vittoriosa partita dell'11 maggio 1947 contro l'Ungheria, la nostra rappresentativa fu totalmente composta da giocatori della compagine granata, con la sola eccezione del portiere, lo juventino Sentimenti, quarto di una famiglia di fratelli calciatori originaria del modenese.

Il 4 maggio 1949, si registrò, per il calcio italiano, una sventura di grandissima portata: nella sciagura aerea di Superga persero la vita i giocatori del Torino, che rientravano in Italia dopo una gara amichevole disputata in Portogallo. Il colpo ebbe enorme rilevanza anche per la nazionale, tanto più che erano in preparazione i mondiali, previsti per l'anno successivo in Brasile.

Nel 1950, il ricordo del terribile sinistro era ancora vivissimo, e la rappresentativa italiana arrivò nel paese sudamericano via mare; vennero schierati tre giocatori della Lazio, il terzino Furiassi, il centromediano Remondini ed il portiere Sentimenti IV, che dalla Juventus era passato alla società biancoceleste. Alla Juventus, e poi al Novara, era invece approdato Silvio Piola.

Fummo, purtroppo, eliminati ad opera della Svezia, nella quale giocavano calciatori che ben presto sarebbero venuti a far parte di squadre italiane, come Jeppson e Skoglund. La sconfitta, però, non impensierì molto, anche perché la nazionale era in fase di ricostruzione, dopo la perdita degli uomini del grande Torino. Nel 1951, la Roma, dopo una serie di campionati non brillanti, retrocesse in serie B; tuttavia, in quel difficile anno, la società giallorossa ebbe una consolazione, grazie alla presenza nella nostra nazionale maggiore, per due gare, di un suo giocatore, il mediano Venturi. Dal lontano 1939 nessun calciatore romanista aveva militato in nazionale A.

I tornei dal 1949 al 1952 furono invece positivi per la Lazio, che per tre volte consecutive raggiunse il quarto posto, all'immediato seguito delle tre grandi: il Milan, la Juventus e l'Inter.

Nel 1952-53, la Roma, già tornata nella massima divisione, disputò un buon campionato; nella città, però, l'attenzione era soprattutto rivolta ai lavori per il grande stadio che avrebbe dato alla capitale un adeguato complesso per lo sport più popolare d'Italia, oltre che per altre discipline, come l'atletica leggera. Per l'incontro inaugurale dell'Olimpico, con l'Ungheria, il Commissario Tecnico Beretta, anche a seguito di una convincente vittoria della Roma sulla Juventus, varò una squadra con ben cinque giallorossi: i tre componenti la linea mediana, Bortoletto, Grosso e Venturi, e gli attaccanti Pandolfini e Galli. Era presente nella nostra rappresentativa, che aveva come allenatore Giuseppe Meazza, anche un laziale, il portiere Sentimenti IV.

L'Ungheria era considerata la più forte squadra del mondo; il grande attaccante Puskas era negli anni della piena maturità atletica ed accanto a lui giocavano campioni come Bozsik, Kocsis e Hidegkuti. Il clima però era di fiducia; in effetti, la nostra nazionale A non aveva mai perso un incontro disputato nella capitale, anche se la più recente prestazione romana risaliva all'ormai lontano 14 aprile 1940.

Invece, nella splendida giornata primaverile del 17 maggio 1953, nonostante l'incitamento di circa 80.000 spettatori, le nostre speranze non durarono neppure per l'intero arco dei primi quarantacinque minuti; quasi allo scadere del primo tempo, Hidegkuti segnò il primo *goal* realizzato all'Olimpico, e nella ripresa andò a rete due volte Puskas. L'Italia non riuscì a mettere al proprio attivo neppure il punto della bandiera. D'altra parte, in

[6] Nel 1944, anche se il campionato era stato sospeso, se ne svolse nell'Italia del nord uno di guerra, che fu vinto dai Vigili del Fuoco di La Spezia.

quello stesso anno, il 25 novembre, l'Ungheria si tolse la soddisfazione di umiliare l'Inghilterra con il punteggio tennistico di 6 a 3, nell'Imperial Stadium di Wembley.

I mondiali del 1954, in programma in Svizzera, vennero per la prima volta teletrasmessi, sia pure parzialmente (dieci partite e la finale); i romanisti Galli e Pandolfini giocavano nella nostra rappresentativa, che, nella gara di esordio, a Losanna il 17 giugno contro gli elvetici padroni di casa, fu sconfitta per 2 a 1. Non riuscimmo a passare il primo turno, e il torneo fu vinto, contro tutte le previsioni, dalla Germania Ovest, che batté in finale la favoritissima Ungheria. L'Uruguay, campione uscente, si classificò al quarto posto, e, in quello stesso anno 1954, venne ingaggiato dal Milan un fuoriclasse di quella squadra sudamericana, Juan Alberto Schiaffino. Già dal 1953, un altro celebre atleta uruguayano, Alcide Ghiggia, militava nella Roma; si trattava di giocatori di origine italiana, e si sperava che l'innesto di *oriundi* provenienti dall'America Latina sarebbe stato foriero di positivi risultati per la nazionale, come lo era stato nell'anteguerra.

In tal senso, nella seconda partita della nostra maggiore rappresentativa disputata all'Olimpico di Roma, il 5 dicembre 1954 contro l'Argentina, Schiaffino venne schierato alla mezz'ala sinistra. L'Italia si portò in vantaggio dopo un solo minuto di gioco, e nella ripresa il nostro bottino venne completato da una rete del centravanti romanista Galli, che riuscì così a realizzare un *goal* per l'Italia nello stadio della sua squadra. L'esito vittorioso dell'incontro, con il punteggio di 2 a 0, suscitò sincero entusiasmo, e si parlò, forse con troppa fretta, di avvenuta rinascita del calcio italiano. La positiva impressione, in quegli anni immediatamente successivi al 1954, fu confermata dai vittoriosi confronti con la Germania Ovest campione del mondo, soprattutto da quello di Stoccarda del 30 marzo 1955; molto brillante fu, in quella occasione, il comportamento dell'interno romanista Pandolfini. Segnali negativi vennero però da altre gare, principalmente dalle due con la Jugoslavia del 29 maggio 1955 e del 12 maggio 1957, nelle quali fummo sconfitti per 4 a 0 e 6 a 1.

In quegli anni, la Roma partiva sempre con notevoli speranze, ma non riusciva ad andare al di là del quinto o sesto posto; raggiunse il terzo solo nel campionato 1954-55. La Lazio disputò tornei non molto brillanti, ma seppe riscattarsi nel 1955-56 e 1956-57, con due successivi terzi posti, grazie anche ad indovinati acquisti, come quelli del brasiliano Tozzi e dello svedese Selmosson.

Ad ogni modo, la grande soddisfazione, in quegli anni, fu data alla Lazio dalla conquista della Coppa Italia, nell'edizione del 1958, coincidente con il ripristino del torneo, che non era mai stato vinto da una compagine romana, e che aveva goduto di grande popolarità negli anni antecedenti alla guerra ed anche nei primi del conflitto, giungendo ad una partecipazione di oltre centocinquanta squadre. La Coppa Italia del dopoguerra, dal 1958 in poi, ha visto sempre un numero di presenze notevolmente minore, e la Roma è riuscita finora ad iscriversi al secondo posto dopo la Juventus per numero di successi; anche la Lazio si è aggiudicata altre edizioni, ma è rimasta forse ineguagliata la gioia per quel primo inaspettato trionfo. Due anni prima, nel 1956, un'altra compagine dell'Italia centrale, la Fiorentina, guidata da Fulvio Bernardini, divenuto uno tra i migliori tecnici italiani, aveva vinto lo scudetto, interrompendo per la prima volta il predominio, fino allora ininterrotto nel dopoguerra, delle squadre di Torino e di Milano.

Nel 1958, l'Italia non riuscì ad entrare nella fase finale del campionato del mondo, che si svolse in Svezia; fummo esclusi ad opera dell'Irlanda del Nord, in quanto venimmo battuti per 2 a 1 a Belfast, in una partita nella quale, per qualificarci, sarebbe bastato un pareggio.

In quell'incontro, figurarono tra i protagonisti due giocatori della Roma, Ghiggia e Da Costa, entrambi *oriundi* sudamerica-

ni, il secondo dei quali, che disputò quel giorno la sua unica partita nella nostra nazionale maggiore, fu l'autore della rete dell'Italia. Dino Da Costa, brasiliano, era popolarissimo tra i tifosi giallorossi, soprattutto per le molti reti realizzate nei *derbies* contro i tradizionali avversari della Lazio.

Nel 1961, la compagine biancoceleste retrocesse nella serie B, dalla quale sarebbe risalita dopo due stagioni; sempre in quell'anno, la Roma si aggiudicò la Coppa delle Città di Fiera. Nel 1960, si erano svolti nella capitale d'Italia i giochi della XVII Olimpiade, con esito più che positivo, anche dal punto di vista spettacolare: la cerimonia inaugurale, conclusa con il volo di migliaia di colombe a simbolo della pace, la *Giostra della Quintana* nel Circo Massimo, l'incontro di *calcio fiorentino* in piazza di Siena, avevano dato agli spettatori momenti di grande soddisfazione. Inoltre, non erano mancati ottimi risultati tecnici per i nostri colori, e si sperava che a questi successi avrebbe fatto seguito un positivo piazzamento ai mondiali di calcio, previsti nel 1962 in Cile, ai quali questa volta avevamo guadagnato l'ammissione.

In quel torneo, furono impiegati due giocatori romanisti, l'ala sinistra Menichelli ed il generosissimo difensore Giacomo Losi, vero alfiere della società giallorossa, per la quale disputò ben 386 gare in serie A. Vennero schierati anche alcuni *oriundi*, ma gli esiti non furono quelli sperati: non superammo il primo turno in conseguenza della sconfitta contro il Cile, e si ripeté pertanto, come nel 1954 in Svizzera, l'eliminazione ad opera dei padroni di casa.

Dopo l'esperienza cilena, si rinunciò all'impiego in nazionale A degli *oriundi*, anche se qualche partita nella massima selezione fu ancora giocata da Angelo Benedicto Sormani, di provenienza brasiliana, il quale, quando fu utilizzato l'ultima volta, il 13 ottobre 1963 contro l'URSS, militava nella Roma. Si trattò dell'unico incontro disputato da giallorosso nella nostra maggiore rappresentativa dal giocatore, precedentemente in forza al Mantova.

Nelle stagioni successive, in vista dei mondiali d'Inghilterra del 1966, ottimistiche previsioni vennero formulate soprattutto a seguito dei successi internazionali conseguiti dal Milan e dall'Inter, che avevano trionfato nella Coppa dei Campioni; la squadra nerazzurra, in particolare, aveva vinto il torneo per due edizioni consecutive, ed in entrambi i casi si era affermata anche nella Coppa Intercontinentale Europa-Sud America. La nazionale era stata affidata ad un allenatore di provata capacità, Edmondo Fabbri, ed aveva riportato belle vittorie, come quella del 1° novembre 1965, all'Olimpico di Roma, per 6 a 1 contro la Polonia. Aveva giocato, in quella occasione, l'ala sinistra romanista Paolo Barison.

Invece, venimmo eliminati ad opera della Corea del Nord, in una partita giocata a Middlesbrough il 19 luglio 1966, nella quale ancora Barison fu l'unico giocatore di squadra capitolina militante nella nostra compagine; grande fu la delusione in tutto il Paese, ma la risalita cominciò subito, e già nel 1968, dopo due combattute partite contro la Jugoslavia, disputate all'Olimpico di Roma, la nostra nazionale (nella quale non giocava, però, alcun calciatore di squadra romana) riuscì a fregiarsi del titolo di campione d'Europa. Vi furono inoltre, in quegli anni, avvenimenti significativi, a livello nazionale, che interessarono anche la nostra città, in quanto nel 1968-69 il titolo italiano venne vinto nuovamente dalla Fiorentina, e l'anno successivo dal Cagliari. Nell'ambito del calcio dell'Italia centro-meridionale Firenze superava così, per numero di tornei vinti, la capitale d'Italia, il cui bilancio era inoltre in parità con quello del capoluogo sardo, prima città del sud e delle isole a conseguire la vittoria nel campionato.

I mondiali del 1970 in Messico segnarono il nostro riscatto, con il secondo posto conseguito, la vittoria sulla squadra di casa

e soprattutto il successo nell'epico confronto con la Germania Ovest, conclusosi per 4 a 3 dopo i tempi supplementari, molto emozionanti per il numero delle segnature e per il rapido spostarsi dei fronti. Però, in quei mondiali, come in quelli di otto anni dopo in Argentina, nei quali raggiungemmo un soddisfacente quarto posto, non fece parte della nazionale nessun rappresentante di squadra romana, venendo così meno una tradizione che risaliva al 1934.

La presenza romana c'era stata invece nel torneo, per noi sfortunato, disputato in Germania nel 1974; in quello stesso anno, la vittoria nel campionato era tornata nell'urbe, e questa volta era stata della Lazio, allenata dal serio e capace Tommaso Maestrelli. Nei mondiali del 1974, avevano fatto così parte della nazionale italiana due calciatori biancocelesti, Giorgio Chinaglia e Giuseppe Wilson.

Nel 1982, in Spagna, dove riuscimmo finalmente a tornare campioni del mondo, la nostra rappresentativa schierò nuovamente un giocatore di squadra romana, l'ala giallorossa Bruno Conti. Dopo la vittoria finale sulla Germania Ovest, nella nostra città scesero in piazza circa un milione di persone; il trionfo fu sentito in tutto il Paese, e, del resto, il Presidente della Repubblica, Sandro Pertini, aveva assistito alla decisiva partita di Madrid, mostrando l'entusiasmo di un vero sostenitore. Nella stagione successiva, il campionato fu vinto dalla Roma; la capitale, che, con il trionfo della Lazio di nove anni prima, aveva pareggiato i conti con Firenze, tornava ad essere, nel centro-sud d'Italia, la città con il primato assoluto di tornei di serie A vinti: tre, contro i due del capoluogo toscano, e l'unico di Cagliari.

Ai mondiali del Messico del 1986, la nazionale schierò di nuovo il romanista Conti, ma fummo eliminati agli ottavi di finale, ad opera della Francia. La delusione, però, fu sentita solo fino ad un certo punto, in quanto la successiva edizione del 1990 era in programma in Italia, e regnava, nei cuori degli appassionati, la quasi certezza di una conferma della vittoriosa impresa del 1982.

In quella estate del 1990, un fortunato motivo musicale accennava a notti magiche, ed in effetti a Roma ne avemmo cinque, in quanto battemmo nel ristrutturato Stadio Olimpico, senza subire alcuna rete, in partite tutte iniziate alle ore ventuno, l'Austria, gli Stati Uniti, la Cecoslovacchia, l'Uruguay, l'Irlanda; a questo punto, solo la semifinale, in programma a Napoli contro l'Argentina, ci separava dalla finale romana.

Purtroppo, nella città partenopea, perdemmo ai rigori, e l'incontro decisivo venne giocato tra Argentina e Germania Ovest, con la prevalenza di quest'ultima; dovemmo accontentarci del terzo posto, a seguito di vittoria contro l'Inghilterra, nel confronto del 7 luglio a Bari.

L'Italia dei mondiali 1990 aveva schierato, per quanto relativo al calcio capitolino, un solo giocatore, il giallorosso Giuseppe Giannini; anche nel successivo torneo, che si svolse nel 1994 negli Stati Uniti, e nel quale raggiungemmo il secondo posto, parteciparono giocatori di una sola squadra romana, che fu questa volta la Lazio. Vennero schierati, infatti, i biancocelesti Signori, Casiraghi e Marchegiani; nessuno di essi partecipò però alla finalissima, nella quale fummo sconfitti ai rigori dal Brasile. L'esito di quell'incontro non mancò di deludere, in quanto, per la prima volta nei mondiali, in un'ultima e decisiva partita si era rimasti sullo zero a zero anche dopo i tempi supplementari.

Nel 1998, in Francia, per la prima volta nel dopoguerra (ad oltre cinquant'anni dalla fine del conflitto!) giocatori di entrambe le maggiori squadre romane furono schierati nella fase conclusiva di un campionato calcistico mondiale. Parteciparono, infatti, il laziale Nesta ed il romanista Di Biagio, e l'Italia non sfigurò nella competizione, nella quale pareggiò con il Cile e batté il Camerun, l'Austria e la Norvegia. Giocò quindi con la Francia, e fu l'unica squadra in quel torneo ad uscire imbattuta, sal-

vo i rigori, dal confronto con i padroni di casa, che vinsero il titolo. Finì, infatti, zero a zero dopo i tempi supplementari, e proprio Di Biagio non ebbe fortuna nell'ultimo calcio dal dischetto, in quanto il suo tiro andò a colpire la traversa. Quanto a Nesta, può essere ricordato il grande numero di gare da lui disputate nella nazionale maggiore da giocatore di squadra romana (nel suo caso, la Lazio): ben quarantasette incontri, al pari dei giallorossi Bruno Conti e Giuseppe Giannini. Negli ultimi anni, il romanista Francesco Totti ha superato, per numero di presenze, le trentaquattro del laziale Pier Luigi Casiraghi.

La Lazio vinse nel 1998-99 la Coppa delle Coppe e nel 1999 la Supercoppa Europea; nel 1999-2000 fu nuovamente campione d'Italia, imitata l'anno successivo dalla Roma. Per la prima volta, lo scudetto veniva conquistato per due anni consecutivi da squadre della capitale, la quale consolidava la propria posizione di principale centro calcistico del centro-sud. I titoli italiani vinti da compagini capitoline salivano infatti a cinque, contro i due della Fiorentina, l'unico del Cagliari ed i due del Napoli; la squadra partenopea, infatti, aveva trionfato nel 1986-87 e nel 1989-90.

Le vittoriose prestazioni delle società dell'urbe non potevano non avere effetti sulle presenze nella nazionale maggiore, e così, anche nel 2000, agli europei disputati in Belgio e Olanda, furono schierati giocatori laziali (Nesta, Negro) e romanisti (Totti, Delvecchio, Montella). Nella finale con la Francia, non avemmo fortuna; dopo una rete di Delvecchio, i nostri avversari riuscirono a pareggiare proprio allo scadere del tempo regolamentare, e prevalsero quindi grazie al *golden gol*, realizzato al 103° minuto[7].

[7] Per il *golden gol* (abbiamo trovato questa dizione, e non *golden goal*) vince chi segna per primo nei tempi supplementari.

Per i successivi mondiali del 2002 in Asia (Giappone e Corea) ci presentammo con grandi speranze, e la nostra rappresentativa, nella quale vennero schierati i romanisti Panucci II, Tommasi, Totti e Montella, ed il laziale Nesta, era considerata tra le più forti; invece, dopo una vittoria sull'Ecuador, una sconfitta con la Croazia ed un pareggio con il Messico, intervenne un'altra volta una Corea, questa volta quella del Sud, per farci chiudere con tristezza un'esperienza mondiale. Anche nei campionati europei del 2004, svoltisi in Portogallo, siamo stati presto eliminati; in tale occasione, hanno giocato ancora i romanisti Totti e Panucci, ed il loro collega giallorosso Cassano; inoltre, i laziali Fiore, Favalli, Oddo e Corradi.

Concludiamo menzionando atleti di squadre romane che hanno militato nella nazionale A calcistica italiana, ma che non sono stati nominati finora: per la Roma, i portieri Paolo Conti, Tancredi, Pelizzoli, i difensori Bet, Marangon, Rocca, Carboni, Lanna, Nela, Petruzzi, i liberi Righetti e Santarini, i mediani Dugoni, Giuliano, Zaglio, David, Guarnacci, i centrocampisti Benetti, Cappioli, Di Francesco, Ancelotti, Statuto, gli attaccanti Nicolè, Orlando, Angelillo, Pruzzo, Prati, Rizzitelli, gli interni Celio, Cordova, Lojacono; per la Lazio, il portiere Lovati, il libero Manfredonia, i difensori Martini e Pancaro, i centrocampisti Fuser, Re Cecconi, Di Matteo, gli attaccanti Burini, Mariani, Muccinelli, Vivolo, Giordano, Inzaghi II, Vieri. Alcuni dei calciatori appena citati hanno disputato, da militanti in squadre dell'urbe, numerose partite nella nostra massima rappresentativa: si ricordano, ad esempio, le diciotto gare di Rocca e Carboni, le quindici di Di Matteo, le quattordici di Fuser, le tredici di Pancaro, Di Francesco e Ancelotti, le dodici di Tancredi e Giordano. La presenza di rappresentanti di compagini romane è stata quindi notevole, e sembra si possa sperare in un positivo apporto, in relazione ai futuri impegni della maggiore nazionale italiana di calcio.

Come ebbe effettivo inizio a Roma la "Operazione Paperclip"

GIUSEPPE CIAMPAGLIA

La "Operazione Paperclip" fu, come oggi si dice, una missione d'intelligence messa in atto dagli americani, alla fine della seconda guerra mondiale, per rintracciare gli scienziati ed i tecnici tedeschi d'alto livello che avevano realizzato le armi segrete naziste, svolgendo molte altre ricerche avanzate, come quelle atomiche.

A seguito di quest'operazione diverse centinaia di loro, come il famoso von Braun, finirono con il consegnarsi ai vincitori che li trasferirono oltre oceano per poterne sfruttare le numerose conoscenze d'avanguardia, maturate con il gigantesco sforzo tecnico-scientifico messo in atto dalla Germania nel corso della guerra. Così facendo, evitarono di cadere nelle mani dell'Unione Sovietica, allora alleata degli Stati Uniti ma già considerata la principale antagonista degli anni futuri.

Questi ricercatori sarebbero diventati in seguito cittadini americani, contribuendo a fare di quel Paese l'attuale superpotenza economica e strategica.

Data la complessiva arretratezza in proposito che fu invece dimostrata dall'Italia in quell'occasione, potrebbe sembrare strano che un'operazione di questo genere sia iniziata, in realtà, a Roma qualche mese prima della liberazione, avvenuta il 4 giugno 1944, quando, con un motoscafo silurante partito dal litorale laziale fu segretamente trasportato in Corsica un primo

esperto italiano in aeroplani teleguidati, che fu trasferito subito dopo negli Stati Uniti.

Questa singolare missione sarebbe proseguita anche dopo l'ingresso nell'Urbe dei soldati alleati, al seguito dei quali si trovava uno dei più famosi giocatori americani di baseball; che é uno sport molto praticato oltre oceano e mai diventato popolare in Italia, malgrado sia tuttora giocato da alcune società nate in quegli anni, come il Nettuno, i cui primi giocatori ne appresero le regole direttamente dalle truppe USA sbarcate sulle spiagge della cittadina laziale.

Questo atleta si chiamava Morris Berg, Moe per gli amici, e non era giunto a Roma per impiantarvi lo sport nel quale eccelleva ma come agente del servizio segreto statunitense, allora denominato OSS (Office of Strategic Services), con l'incarico di svolgervi una missione speciale.

Berg era nato a New York il 2 marzo 1902, da una famiglia d'ebrei russi, ed era poliglotta, dato che parlava sette lingue e ne conosceva parecchie altre, anche antiche come il latino ed il sanscrito.

Malgrado fosse laureato in lingue ed in legge, s'era dato al gioco del baseball come professionista, per soddisfare la spiccata passione per questo gioco ereditata da suo padre, diventando ben presto molto noto ed affermato.

In base alla sua conoscenza delle lingue ed alle frequenti trasferte sportive svolte anche all'estero, Moe Berg era particolarmente adatto ad agire come informatore, tanto da essere arruolato come agente dai servizi segreti del suo Paese fin dal 1930.

Era poi diventato una spia internazionale a tutti gli effetti nel 1934, quando, dovendosi recare in Giappone con lo "All Star American Baseball Team" per una serie d'incontri sportivi, fu incaricato di filmare la baia di Tokyo ed altre installazioni militari di quel lontano Stato orientale, assai poco disposto, all'epoca, ad aprirsi agli stranieri.

Travestitosi da giapponese per potersi muovere con disinvoltura, aveva svolto con successo quell'importante missione, effettuandone in seguito parecchie altre in diverse parti del mondo, che sono solo parzialmente note non avendo lasciato memorie scritte.

Ad esse stava per aggiungersi quella romana, che rientrava inizialmente nel "Progetto Alsos" teso ad accertare se la Germania stesse costruendo la bomba atomica, come temevano Einstein e diversi altri fisici europei emigrati già da qualche tempo negli Stati Uniti, dove stavano svolgendo un intenso lavoro indirizzato allo stesso fine.

Com'é noto, negli anni Trenta era stato molto attivo a Roma il gruppo di fisici di Via Panisperna, che era guidato da Enrico Fermi e comprendeva diversi altri scienziati di grande valore, come Amaldi, Majorana, Segre e Rasetti, i quali avevano svolto studi molto avanzati sulla fissione del nucleo atomico della materia.

Questo gruppo si era poi sciolto a seguito dell'emigrazione forzata di Enrico Fermi negli Stati Uniti, avvenuta nel 1938 dopo che gli era stato consegnato il Premio Nobel e causata dalle leggi razziali che ne discriminavano la moglie, di religione ebraica.

In quello stesso periodo Fermi stava costruendo negli USA la prima pila atomica, facendo sospettare agli americani che gli altri fisici del gruppo rimasti in Italia, come Amaldi e Rasetti, avessero proseguito la stessa attività, conseguendo risultati altrettanto validi, tenuti segreti dal regime fascista.

Presumevano inoltre che i fisici italiani fossero in qualche modo a contatto con quelli tedeschi e potessero aver avuto sentore dell'eventuale costruzione della bomba atomica da parte di questi ultimi.

Lo OSS aveva quindi incaricato Moe Berg di venire a Roma

con i liberatori per verificare l'esatta consistenza di queste ipotesi.

La realtà era invece assai diversa ed aderente a quanto abbiamo detto all'inizio, poiché, dopo l'esodo di Fermi, gli studi italiani in campo nucleare s'erano fermati e non avevano prodotto i risultati ipotizzati dagli americani, mentre tra Italia e Germania non esistevano contatti diretti riguardanti questo tipo di ricerche.

A due soli giorni dal suo arrivo, Morris Berg potè facilmente rintracciare ed interrogare la maggior parte degli scienziati italiani che erano stati attivi nel campo, accertando rapidamente che in Italia non esistevano conoscenze specifiche riguardanti la fabbricazione delle bombe atomiche.

Abbandonò quindi ogni ulteriore indagine in proposito per dedicarsi ad un altro dei pochi aspetti originali della ricerca tecnico-scientifica nazionale di quel periodo, che costituiva forse l'unica eccezione capace di confermarne la complessiva inconsistenza.

A metà degli anni Trenta, il regime fascista aveva effettuato nei pressi della Capitale un grosso investimento finanziario riguardante il settore della ricerca aeronautica avanzata. Erano stati, infatti, costruiti i giganteschi impianti del Centro Studi ed Esperienze di Guidonia, dipendente dal Ministero dell'Aeronautica, che erano posti ad una ventina di chilometri dalle mura aureliane e furono inaugurati nel 1937.

Esso cominciò a funzionare subito dopo con efficacia, grazie all'opera di un buon numero di ricercatori e tecnici di alto livello, aventi in genere una duplice veste, accademica e militare, i quali, vivendo ed insegnando a Roma, raggiungevano in treno la nuova sede.

Se questi impianti non fossero andati distrutti nel 1943-44, a seguito della guerra, negli anni successivi avrebbero potuto dare un considerevole impulso alle attività italiane in questo importante settore, mantenendo in funzione, nelle immediate vicinanze dell'Urbe, uno dei maggiori centri mondiali di questo tipo.

Vere e proprie cittadine dedicate alla ricerca aeronautica e spaziale, popolate da migliaia di specialisti e costituite da grandi impianti sperimentali e dai numerosi uffici connessi, esistono oggi solo nelle quattro o cinque maggiori nazioni del mondo.

Un grosso centro di questo tipo avrebbe avuto una forte valenza culturale ed economica per Roma e per l'intero Centro Italia, poiché avrebbe promosso la ricerca teorica e sperimentale svolta dal mondo universitario locale, che, per quanto riguarda La Sapienza, é attivo in questo settore con una facoltà strettamente dedicata fin dal 1927. Avrebbe poi creato molte occasioni di lavoro altamente qualificato per i cittadini romani, con le numerose industrie collegate che sarebbero sorte nel territorio circostante, specie lungo la Via Tiburtina, com'era in parte già avvenuto nei pochi anni successivi alla sua creazione.

All'epoca degli eventi considerati erano trascorsi solo sette anni dalla fondazione del Centro Studi ed Esperienze di Guidonia, nel quale, oltre alle normali prove di collaudo per conto della Regia Aeronautica, si svolgevano anche parecchie ricerche in campo aerodinamico avanzato, grazie all'uso delle numerose gallerie del vento di cui era dotato.

Questo tipo d'attività aveva consentito di raggiungere alcuni risultati di avanguardia in campo internazionale, che riguardavano il comportamento delle ali di un aeroplano in volo ad una velocità prossima a quella di propagazione del suono nell'aria.

Queste indagini avevano un'importanza fondamentale per la guerra in atto, perché avrebbero permesso di costruire aeroplani nettamente più veloci di quelli allora in uso.

Gli esperimenti erano condotti nella modernissima "Galleria Stratosferica Ultrasonora", che era superiore alla maggior parte

delle altre esistenti al mondo, essendo in grado di funzionare alla massima velocità per alcune ore contro i pochi minuti delle restanti.

Essi erano coordinati da uno studioso di origini umbre, il maggiore Antonio Ferri, che era nato a Norcia il 5 aprile del 1912, si era laureato a La Sapienza in ingegneria elettrotecnica nel 1934, in ingegneria aeronautica nel 1936 ed era entrato nel Genio Aeronautico l'anno seguente.

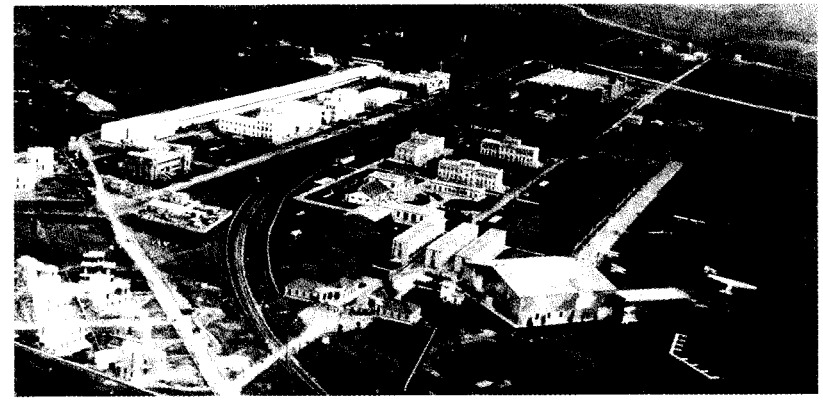
Sempre a Roma Antonio Ferri si era sposato con la signorina Renata Mola che gli aveva dato due figli.

Che, sotto la guida di questo valente specialista, si stessero ottenendo a Guidonia risultati di alto livello era in gran parte noto anche all'estero e su di essi avevano cercato di mettere le mani i tedeschi subito dopo l'armistizio dell'8 settembre.

Il centro di ricerche era stato però già bombardato dagli alleati e gli uffici degli specialisti che vi lavoravano erano stati sfollati, come si diceva in quel triste periodo, in altre località del Lazio poste nelle vicinanze. Ferri, in particolare, con gli strumenti di calcolo e le carte contenenti i dati dei suoi esperimenti, s'era installato nella scuola elementare posta a pochi passi dal castello medioevale di Lunghezza, appartenente al celebre scrittore svedese Axel Munthe (1857-1949), medico alla moda nella Roma d'inizi Novecento.

Malgrado si trovasse in posizione decentrata sulla Via Collatina ad una ventina di chilometri dal centro dell'Urbe, circondato solo da un piccolo nucleo di case coloniche abitate dai contadini che lavoravano la campagna circostante, solcata dall'Aniene ed ancora verde e silenziosa, anche il castello fu bombardato e gravemente danneggiato.

Dopo la firma dell'armistizio Ferri dovette quindi abbandonare anche quest'ultima sede periferica, portando con sé solo le carte contenenti i risultati essenziali delle sue ricerche. Fuggì verso la zona di confine tra l'Umbria e le Marche in cui era na-



Gli impianti sperimentali di Guidonia

to, dove si dette alla macchia per sfuggire ai tedeschi che lo cercavano, unendosi ai partigiani ed assumendo il comando del battaglione "Capizi", operante nel territorio di Fiastra.

La moglie ed i due figli rimasero invece a Roma nell'abitazione dei genitori di lei dove furono rintracciati da Moe Berg, che poté utilizzare i contatti a distanza mantenuti tra loro dai due coniugi per incontrare lo stesso Ferri ed invitarlo a trasferirsi negli Stati Uniti, dove avrebbe rapidamente ripreso le sue ricerche.

Per essere sicuri di farcelo arrivare indenne gli americani lo imbarcarono su un sommergibile che partì subito per l'America; tanto che, già dal settembre 1944, poté ricominciare a svolgere i suoi esperimenti nei laboratori della NACA (oggi NASA) di Langley Field, che é anche oggi uno dei maggiori centri mondiali di questo tipo, ma che a quel tempo non era ancora riuscito a conseguire risultati avanzati simili a quelli ottenuti a Guidonia.

Fu raggiunto negli USA dalla consorte e dai figli diversi mesi dopo la fine della guerra, dove presero tutti insieme la cittadinanza americana nel giugno del 1952.

Negli anni successivi Antonio Ferri portò avanti con grande successo la sua attività di ricercatore, scrivendo articoli e libri e diventando professore universitario, preside del Politecnico di Brooklin e capitano d'industria, senza mai dimenticare Roma ed i suoi vecchi colleghi italiani.

Fondò, infatti, a New York una società dedicata allo studio ed alla sperimentazione dei motori a reazione, alla quale impose inizialmente il nome di Roman Scientific Laboratories, per ricordare il luogo d'origine della sua attività di ricercatore, che ha continuato ad operare con altro nome anche dopo la sua scomparsa, avvenuta prematuramente trent'anni or sono, il 28 dicembre 1975.

Con l'esperto in aeroplani teleguidati citato all'inizio, Antonio Ferri fu uno dei pochissimi specialisti italiani ad essere trasferito oltre oceano dagli americani, pochi mesi prima che Moe Berg e gli altri agenti dello OSS provenienti da Roma svolgessero in Germania, nel 1945, una operazione del tutto analoga.

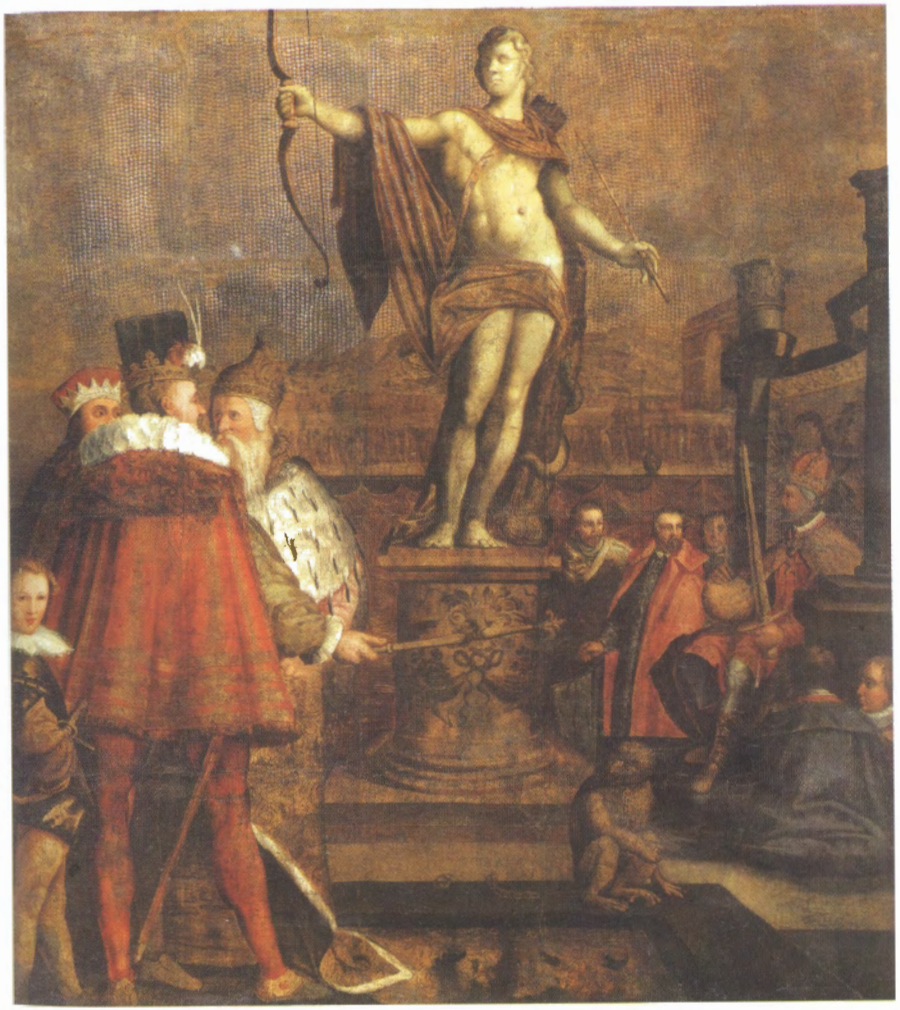
Fu quest'ultima ad essere denominata "Paperclip" (Tagliacarte), anche se essa può essere considerata la prosecuzione di quella iniziata nella Città eterna l'anno precedente.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Al trasferimento di un esperto italiano in Corsica accenna anche Peter Tompkins, che dalla Corsica si servì dello stesso motoscafo per sbarcare sulle coste laziali, cfr. P. TOMPKINS, *Una spia a Roma*, Milano, 2002, p. 32. Secondo B. LATTANZI, *Vita ignorata del Centro studi e esperienze di Guidonia*, Roma, 1990, p. 39, il personaggio andrebbe identificato col Tenente ing. Lucio Vallese.

GIACINTO GIMINIANI (Pistoia 1606 - Roma 1681)
Venere Marte e Cupido
Olio su tela
(Collezione Banca di Roma - Capitalia Gruppo Bancario)

FRANCESCO TROMBADORI (Siracusa 1886 - Roma 1961)
Paesaggio Romano
Olio su tela
(Collezione Banca di Roma - Capitalia Gruppo Bancario)

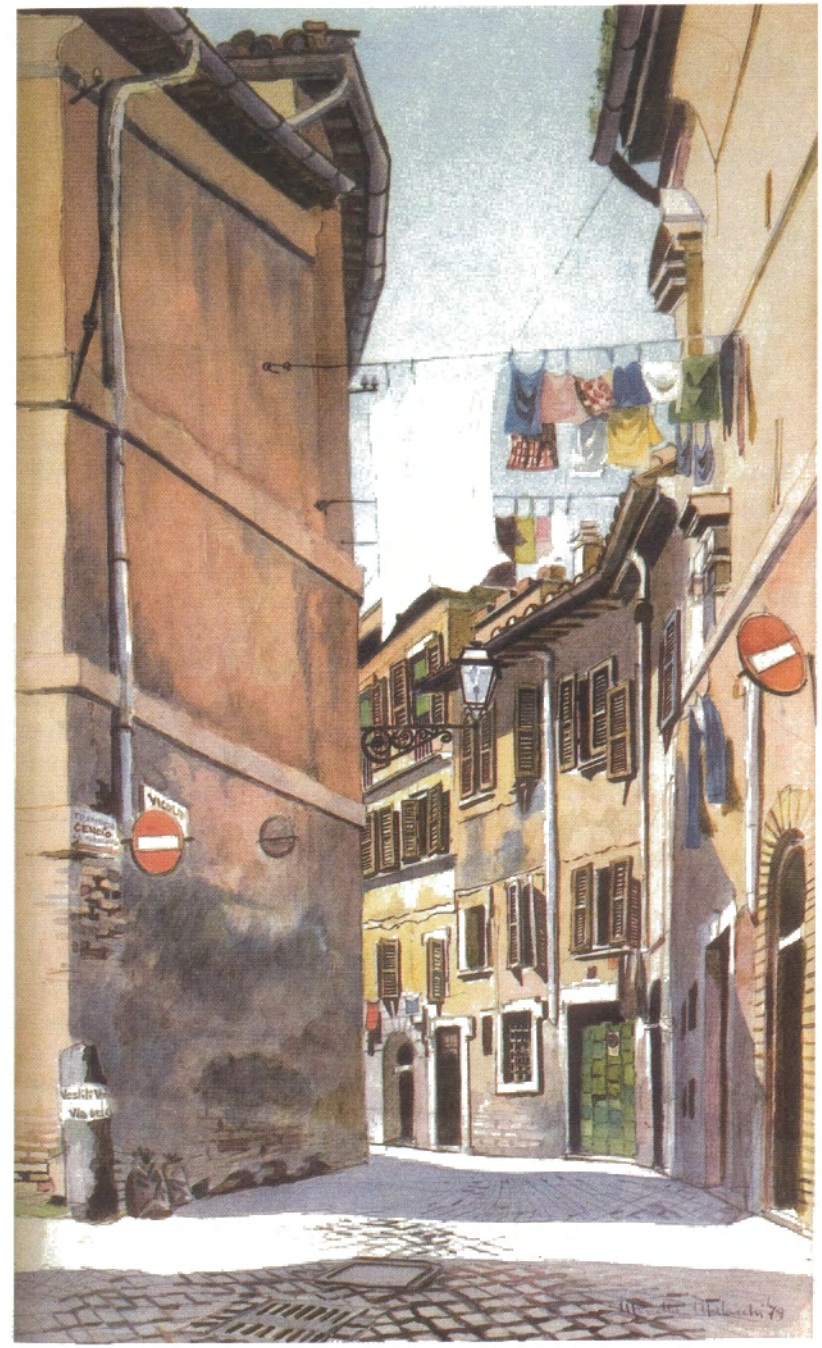


TOMMASO DONINI detto il CARAVAGGINO (attr.)
Roma 1601-1637
La celebrazione della costruzione di Palazzo Cornaro
Olio su cuoio
(Collezione Fondazione Cassa di Risparmio di Roma)

TOMMASO DONINI detto il CARAVAGGINO (attr.)
Roma 1601-1637
La celebrazione della costituzione della lega cristiana del 1538
Olio su cuoio
(Collezione Fondazione Cassa di Risparmio di Roma)

STEFANO DONADONI
Bergamo 1844 - Roma 1911
Veduta del Colosseo
Acquarello e china su cartoncino
(Collezione Fondazione Cassa di Risparmio di Roma)

JAN FRANS VAN BLOEMEN detto L'ORIZZONTE (attr.)
Anversa 1662 - Roma 1749
Paesaggio laziale con convento e armenti
Olio su tela
(Collezione Fondazione Cassa di Risparmio di Roma)



SIGFRIDO OLIVA, 2002
Il Tevere al S. Spirito
Olio su tela
(Collezione privata)

MARCELLA MORLACCHI
Roma 1979
(Collezione privata)

L'Arcadia di Giovanni Faldella

MICHELE COCCIA

A M. Teresa Acquaro Graziosi,
Custode Generale dell'Arcadia

La seconda delle quattro "assaggiature" raccolte da Giovanni Faldella[1] nel volume *Roma Borghese*[2] si intitola "L'Arcadia", e occupa le pp. 53-126[3]. Dalle parole premesse dall'auto-

[1] Vedi, su di lui, almeno, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 44, Roma 1994, pp.407-412 [L. STRAPPINI].

[2] G. FALDELLA, *Roma borghese. Assaggiature*, Roma 1882. La II edizione, "riveduta e corretta", pubblicata, sempre a Roma, nel 1885, vede l'aggiunta di un quinto capitolo, "Una spaghettata (1882)", pp.209-250: in questa edizione, "L'Arcadia" occupa le pp. 43-106. Per comodità, io citerò in seguito il testo di Faldella dall'edizione curata da Gaetano Mariani per l'"Universale Cappelli", Bologna 1957; 1962², segnalando che la prima parte del capitolo, (le pp. 37-55) è stata ripubblicata, con il titolo "Una serata in Arcadia", nel volume *Risa e lacrime di Roma*, a cura di Fortunato Bellonzi, Roma s.d., pp. 119-139. G. FALDELLA, *L'Arcadia da "Roma Borghese"*, Urbino 1974, riproduce, se ho visto bene, senza citarla, l'edizione di Mariani, della quale stampa (pp.7-8) il "Cenno biografico e bibliografico".

[3] Il capitolo è dedicato (p.55 della I edizione) "Ad Angelo Mosso, professore celebrato di fisiologia nell'Università di Torino, premiato per le sue scoperte dai Lincei, ecc. ecc.", con le parole "Ti mando questo ricordo amichevole delle visite che fai a Roma coll'ardore di giocondo artista e biologo profondo". Su Angelo Mosso, cfr. *Enciclopedia Italiana*, vol. 23, 1934, p.935 [M. MITOLO]. Su di lui posseggo, nella mia biblioteca, L. FERRETTI, *Angelo Mosso, Apostolo dello sport (1864-1910)*, Milano 1951.

re ai suoi testi sotto il titolo "Interno ragionamento per un'opera completa"[4], sembrerebbe trattarsi di capitoli già pubblicati in altra sede,[5] una sede che, purtroppo, non sono riuscito ad identificare.

Accolto in Arcadia nel 1983, con il nome di Brunelindo Focense[6], vorrei riproporre qui, per i lettori della *Strenna*, l'immagine che della gloriosa accademia si offrì all'"occhio distante eppure affascinato del piemontese di tutt'altra cultura e tradizione"[7] portato dalla professione giornalistica a contatto delle "manifestazioni istituzionali, sociali e quotidiane" della nostra città.

Il capitolo che Faldella dedica all'Arcadia si può dividere fa-

[4] Pp. 5-15 della I edizione: queste pagine di prefazione non compaiono nell'edizione curata da Mariani.

[5] Faldella scrive infatti "prescelgo e mando innanzi quattro [cinque, II ediz.] lavoretti che mi paiono meno bisognosi di faticoso arrotondimento [arrotondamento, II ediz.], essendo già stati preparati non per articoli quotidiani, ma per raccolte in volume, per *Riviste* o per appendici, dove ebbero di fatti la loro prima [primissima, II ediz.] edizione" [p.13 = p.10 della II edizione].

[6] Nome già appartenuto a Paolo Antonio Spalletti, accolto in Arcadia durante la custodia di Michele Giuseppe Morei (1743-1766), poeta romano autore di versi latini e italiani. A proposito di questa consuetudine degli Arcadi, invalsa fin dalle origini dell'Accademia, di scegliersi un nome pastorale, Faldella giudica "una dichiarata corbelleria il barattare l'onorato cognome trasmesso agli arcadi dai loro nonni e sbattezzarsi il nome cristiano per pigliare altri nomucciacci, metà da pagano e metà da pecoraro, come disse egregiamente il sullodato Baretti" (p.39): cfr. G. BARETTI, *La frusta letteraria*, in *Opere*, a cura di FRANCO FIDO, Milano 1967, p.297: "chi vuol essere Arcade bisogna [...] pagare uno scudo, o, per dirlo con frase più poetica, dieci paoli, per ottenere una patente, che ti baratti un nome di battesimo in qualche nomaccio mezzo da pecoraro e mezzo da pagano"). Sul significato dell'assegnazione a ciascun Arcade di una campagna della regione greca, cfr. M.T. ACQUARO GRAZIOSI, *L'arcadia. Trecento anni di storia*, Roma 1991, p.15.

[7] STRAPPINI, *Diz. biogr. degli italiani*, cit., p.409.

cilmente in due parti, la prima (pp. 37-55) dedicata alla quasi cronachistica descrizione della seduta accademica del 7 Marzo 1880 nel "Serbatoio" di Palazzo Altemps[8], la seconda (pp. 55-79) consacrata alla cronaca, sempre dal punto di vista di un osservatore impietosamente critico, dell'adunanza accademica del 13 Giugno 1880, svoltasi nel Bosco Parrasio, e alla quale pure Faldella è stato presente. Le pagine 37-40, che precedono l'ingresso dell'autore nel cortile di Palazzo Altemps, tracciano una sorta di storia dell'Arcadia come movimento poetico, una storia nella quale prevalgono largamente le critiche fondate sul contrasto delle pastorellerie arcadiche con la poesia di un Alfieri, di un Parini, di un Manzoni. L'ingresso del nostro cronista nella sala del "Serbatoio" avviene non senza difficoltà, a causa della "ressa sfondante di gente" che "tappa l'uscio" dell'anticamera (p.41), ma alla fine, "pigliato come in un frantoio", egli fu "trasportato nella bella fronte della sala", la descrizione dei cui occupanti dà vita a pagine nelle quali Faldella, con ironia scoppiettante anche in sapidi giochi espressivi, ci descrive la varia umanità, ecclesiastica e laica, che occupava i diversi settori del "Serbatoio". L'adunanza vedeva raccolti "tutti i così detti scienziati cattolici per onorare Leone XIII, in occasione della festa del Cingolo ossia Cilizio regalato dagli angeli a S. Tommaso d'Aquino" (p. 42)[9], e "Tutte le potenze, le ricchezze, le protuberan-

[8] "Serbatoio fu chiamato il luogo dove venivano conservati i documenti dell'Accademia e le scritture in versi e in prosa lette nel corso degli anni nel Bosco Parrasio e nelle diverse sedi dell'Arcadia [...]. Fino alla prima metà del secolo XVIII il Serbatoio aveva avuto sede nella casa del Custode Generale, dove si tenevano ogni giovedì private adunanze", GRAZIOSI, *op. cit.*, p.22. *Ivi*, l'elenco delle varie sedi dell'Accademia, fino all'attuale, in comune con la Biblioteca Angelica, concessa dal Ministro Giuseppe Bottai nel 1940.

[9] Secondo i suoi biografi, quando Tommaso d'Aquino ebbe resistito vittoriosamente ai tentativi di distoglierlo dalla vocazione religiosa da par-

ze, le varietà e le monadi pittoresche dell'anima pretesca e fratina, chiamate a galla, brillavano sulla superficie dei volti più espressivi, che il clero abbia potuto mandare per saggio da tutte le parti dell'universo" (*ibid.*). Passando a descrivere lo svolgimento della serata, l'autore cita il Cardinale Tommaso Zigliara[10] che, seduto ad un tavolo, "in mezzo all'emiciclo, sopra un breve palco isoleggiato e assiepato da un circuito di silenzio e riverenza" (p.44), lesse "il suo *Ragionamento* in onore dall'Aquinate", mettendo in crisi Faldella che, incamminandosi verso il "Serbatoio", aveva provato nel suo cuore "un tumulto di voluttà anticipata per prossime scoperte archeologiche", parendogli "di dover scendere in iscavi, dove sarei sicuro di trovare o ricostruire una bellezza di mondo antico, il mondo metastasiano del settecento, delle villanelle artificiali, srugginite, merlettate, profumate, incipriate, scollacciate, e palpitanti nei tiepidi avorii, e dei pastorelli di ciccia prelatizia, le zazzere mantecate, le faccie rosse e liscie come pesche nocciuole, l'alito di rosolio, e i fruscianti codazzi serici di porpora o di viola" (pp. 37-38): ascoltate le parole del Cardinale Zigliara, il nostro osservatore piemontese è costretto ad ammettere che esse non avevano "nulla da spartire con l'Arcadia che mi aspettava io [...], quella dei poeti melodrammatici che tessean versi e fiscelle, mentre le pecore di cartone dal curvo muso brucavano la pastura; l'Arcadia che descriveva

te di una cortigiana assoldata dai suoi fratelli, che lo tennero prigioniero per un anno in un castello, gli Angeli gli donarono un cingolo (che è cosa diversissima da un cilicio!). Per questa nota, mi sono valso della gentile collaborazione della Prof. Elena Malaspina.

[10] Di lui ci dice Gaetano Moroni nell'*Indice generale alfabetico delle materie* del suo *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica*, vol. VI, Venezia 1879, p. 575, che, nato nella "città marittima di Bonifacio in Corsica", appartenne all'ordine dei Predicatori e fu Rettore del loro collegio di S. Tommaso d'Aquino. Il 12 Maggio 1879 fu creato da Leone XIII Cardinale dell'ordine dei Diaconi, con la diaconia dei SS. Cosma e Damiano.

assiduamente i nèi delle signore, e s'immergeva nelle pozzette delle loro guance e del mento; [...] l'Arcadia a cui si aggregò il Goethe nel suo soggiorno a Roma, e forse vi si aggregò come Giove discendeva dall'Olimpo e si trasfigurava in pastore a fine di riuscire più presto nei suoi intenti con le pastorelle" (p.46)[11]. Più vicini "al *suo* concetto di Arcadia" parvero a Faldella "un vecchietto lindo e ben imbottito d'eleganza", sulla cui lettura di un sonetto, inframmezzata da frequenti colpi di tosse, che parevano studiati ad effetto, egli ironizza felicemente (pp. 46-47) e l'esibizione canora della Contessa Elena Soderini in Cotogni, "una pomposa signora, una rosa piena, sfogata e raggiante" (p.47), salutata, alla sua conclusione, da "un incanto di applausi" (p.48). L'autore non poté, purtroppo, gustare appieno le doti della nobile Arcade[12] a causa di "un piccolo tafferuglio" scoppiato, con "un deplorevole scambio di *buffoni*!", sull'uscio della sala per l'ingresso di "un vecchio energumeno" che "cercava di tagliare la folla coll'irruenza del suo petto metallico per le decorazioni e colla sporgenza dei suoi gomiti", vociando "*Largo! largo all'eminentissimo segretario di Stato*". Quest'ultimo, il Cardinale Nina[13], "un pacione di dignità prudente", "affacciatosi e visti quegli ostacoli, pensò di non disturbare nessuno, e pruden-

[11] Goethe venne accolto in Arcadia il 4 Gennaio 1787, con il nome di Megalio Melpomenio: cfr. GOETHE *Italienische Reise, ..., Herausgegeben und kommentiert von* HERBERT VON EINEM, München 1985³, pp. 479-483; J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, tradotto e illustrato da EUGENIO ZANIBONI, III, pp. 154-159, Firenze 1948; in generale, per i due soggiorni romani del poeta, F. PALOSCIA, *Due passi a Roma con Goethe,* Milano, 1997.

[12] Negli archivi dell'Arcadia, consultati per me da M. Teresa Acquaro Graziosi, non risulta che Elena Soderini in Cotogni sia mai stata Arcade.

[13] Lorenzo Nina, di Recanati, creato Cardinale da Pio IX il 12 Marzo 1877, con il diaconato di S. Angelo in Pescheria, e Segretario di Stato da Leone XIII il 9 Agosto 1878, cfr. *Indice Generale Alfabetico delle materie* cit., vol. IV, Venezia, 1878, p.536.

temente ritornò indietro" (p.48)[14]. L'ironia, quasi sempre garbata, ma pungente di Faldella può esercitarsi ampiamente sul resto della serata, caratterizzato dalla "recitazione delle *stanze* fatta dai monsignori e illustrato dagli abati", descritti con toni caricaturali nel loro aspetto fisico ("si presentavano canonici, prelati tumidi, neri e sbuffanti come tubi di locomotiva, la fronte eretta, il torace gonfio, la serica ferraiuola respinta indietro", p.49) e nei modi e nei contenuti della loro esibizione ("i vocaboli e le frasi di Arcadia si possono raggruppare nella stereotipia dell'*onora e cole* e di altre frasi petrarchesche e bembesche", p.50). Tutte giocate in chiave satirica sono anche le pagine dedicate all'esibizione di Mons. Luigi Tripepi[15], presentato come "una delle prime lancie della scienza cattolica", come "il cucco della brigata", dato che "è lui che rassembra i predicatori e i professori dell'orbe cattolico per condurli ai piedi della Cattedra di Pietro" (p.51)[16]. Interrotto da applausi ad ogni strofa, "Egli declama una

[14] Questo tentativo di entrare nel "Serbatoio" per motivi sui quali Faldella ironizza a p. 48, non può non richiamarci alla mente l'ingresso di un convitato ritardatario (Abinna) nel triclinio di Trimalchione (Petronio, 65,6), a sua volta ispirato all'ingresso di Alcibiade nel *Simposio* platonico.

[15] Luigi Tripepi, "sacerdote calabrese di Cardito, luogo del Cantone di Caivano, del quale è capo-luogo Casoria distretto della provincia di Napoli", è definito da Moroni, *Indice Generale Alfabetico delle materie* cit., vol. VI, Venezia 1879, p.374, "un ornamento della scienza e del clero romano", al quale l'autore del *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica* esprime, al termine di una voce biografica insolitamente ampia (pp. 374-377), "un pubblico, solenne e imperituro doveroso tributo della *sua* profonda ed inesprimibile venerazione, osservanza, ammirazione e riconoscenza riverente e affettuosa" (p.377). Fra l'altro, Tripepi fu "fondatore e direttore benemerito, della tanto encomiata bimensile romana *IL PAPATO* (p.375), che Faldella definisce "pubblicazione che esalta i successori di S. Pietro e chi li ha esaltati" (*op. cit.*, p.51).

[16] Spicca, nella presentazione di Mons. Tripepi da parte di Faldella, la frase: "in tutto il suo personone pare circoli un rigoglio; un succhio, cui

poesia greca con versione", al termine della quale "un vecchio invasato si mise a sbraitare: Viva la sapienza del Clero cattolico!", suscitando l'eco di "un tuono di viva" (p.51): insomma, "Monsignor Tripepi si guadagnò, per così dire, il primo premio della festa" (p.52). Avviandosi alla conclusione della sua cronaca, Faldella osserva che, pur potendosi "quella sera [...] bestemmiare l'Italia e la libertà in tutte le lingue! imperocché si recitavano [suscitando l'entusiasmo di una "galleria di parrucchieri ignoranti"[17]] al sicuro componimenti non solo in italiano, e in latino, e in greco, ma altresì in francese, in inglese, in spagnuolo e in tedesco", "le invettive contra l'ordine presente di cose furono poche", "e quando un poeta giovane borghese, un ex-scalco arricchito da Pio IX, [...], parlò con intenzione di veemenza dei nuovi Erodi e dei nuovi Neroni, i cardinali, i prelati trovarono dura la sedia, sentirono il bisogno di accomodarsi meglio, di tossicchiare e di soffiarsi il naso" (p.53), manifestando variamente il loro disagio. Per cui, affrettandosi a casa, "per desiderio di godermi, trionfarmi la solitudine" dopo questo bagno di folla, il cronista scioglie un inno di compiacimento per la "libertà italiana, sotto i cui auspicii e sotto la cui protezione Leone XIII ha potuto convocare a Roma i dottori di tutto l'orbe cattolico per restaurare la dottrina di San Tommaso e festeggiarla coi cantanti dell'*Apollo*"[18]. E ognuno può valutare l'incongruente, feroce-

l'Albina dello Zola non direbbe "*vat'en*" (sic!) come disse all'Abatino Mouret estenuato dalle orgie mistiche" (p. 51), che allude a una drammatica scena del romanzo *La faute de l'Abbé Mouret* di Émile Zola, e rientra in una serie di ironie malevole sul rapporto dei religiosi con il gentil sesso che affiora, o serpeggia sotto traccia, nello scritto del nostro cronista.

[17] Descrivendo il pubblico eterogeneo che affollava il "Serbatoio", Faldella aveva scritto :"In fondo della sala c'è una galleria per il pubblico di minor conto, come a dire seminaristi e pedine, mogli e figliole dei maggiordomi clericali, parrucchieri, tonsori delle chieriche" (pp. 42-43).

[18] La musica e il canto erano stati ben presenti nel programma della se-

mente faziosa gratuità della interrogazione retorica che segue: "Avrebbe avuto forse il Pontefice la stessa comodità, ove avesse dovuto comandare un esercito e provvedere alle forche e alle gabelle?" (p.55). Precedendo immediatamente questa considerazione di carattere politico, un'ultima nota di colore sui partecipanti alla seduta accademica ("Dal liquorista Giacosa[19] vedemmo alcuni abatini colla spagnoletta in bocca davanti un poncino caldo. Essi commentavano allegramente l'accademia come critici teatrali da seminario", *ibid.*) ci riporta ad una osservazione inserita nella descrizione degli ecclesiastici che affollavano il "Serbatoio": "Tutta questa gente, a cui è proibito dalla propria istituzione come tentazione del demonio l'assistere agli spettacoli teatrali, ora caccia fuori liberamente in propria sede, vergine, integro, condensato l'istinto umano del godimento scenico... Infatti questo è un vero teatro lecito ed onesto per tutti loro" (p.42).

La seconda parte del capitolo faldelliano si apre con il testo dell'invito mediante il quale gli Arcadi annunciavano una "straordinaria adunanza di libero argomento" che si sarebbe svolta nel Bosco Parrasio "Domenica 13 giugno, alle ore 5 po-

rata accademica: così, oltre alla esibizione di Elena Soderini in Cotogni, "la signorina Clelia Bertini, gentile figliuola di uno scultore romano, alunna delle Muse, poetessa improvvisatrice, suonatrice di melodie sulla mandòla trasteverina e sull'arpa davidica" (p.52), cantò, "vestita di bianco come una santa martire coll'aureola", "il natalizio dell'Aquinate", suscitando nel pubblico maschile, ecclesiastico e laico, effetti che Faldella descrive a p. 53 con parole che ci lasciano sospettare un suo coinvolgimento nel fascino dell'artista che "Socchiude le ciglia per filtrar meglio la luce dei suoi occhi orientali, agita sulla testa la verde corona per ispirarsi e canta o meglio declama" (cfr. anche le pp. 43-44).

[19] Non ho trovato traccia di questo esercizio nella *Guida Monaci* del 1880, da me consultata per cortese suggerimento di Umberto Mariotti Bianchi.

meridiane precise" (p.55). L'invito, firmato dal Custode Generale Stefano Ciccolini[20] e datato "Dal Serbatoio, addì 7 giugno 1880", precisa poi che "Alla prosa seguiranno poesie, e concerti musicali intramezzeranno il letterario esercizio", e si conclude con un avvertimento *post scriptum*: "Ove il tempo fosse piovoso, il trattenimento sarà rimandato alla successiva domenica" (p.56). Ecco dunque il nostro Faldella, arso dal "desiderio di conoscere l'Arcadia rimasta pura, senza mescolanza di pellegrinaggi scientifici stranieri" (p.55), avviarsi, in una "dura botte (le vetture pubbliche di Roma ricordano non solo nel nome, ma anche nella durezza la botte di Regolo)" (p.59), al Bosco Parrasio, dopo aver raccomandato ripetutamente, con legittimo orgoglio, "al portinaio attonito: se qualcheduno viene a cercarmi, rispondetegli che sono andato al *Bosco Parrasio*" (p.56: quante volte io stesso, o qualcuno dei miei confratelli Arcadi, abbiamo saputo resistere alla tentazione di questa precisazione elitaria e ai più incomprensibile?). Anche in questa occasione, il tragitto verso la sede arcadica di Via Garibaldi vede la fantasia del cronista sbizzarrirsi nella previsione di "una paradisea da giardino di Versailles o da Villa d'Este" (*ibid.*), animata dalla presenza di "cori di ninfe e capriole di fauni" (p.57), abbigliate, le ninfe, "nel più scrupoloso figurino della moda d'Arcadia", descritto minuziosamente evidenziando le qualità, diciamo, fisico-anatomiche del bel corpo che si immagina lo indossi. Poi, anche in questo caso, una delusione: apprezzabile, sì, "il garbo festivo" con il quale "i giovani cerimonieri di Arcadia, in coda di rondine, guanti bianchi e cravatta bianca fanno gli onori di casa" (p.59), ma, "Varcata la cancellata, si trova a sinistra una catasta e una baracca di le-

[20] " Cappellano segreto d'onore pontificio di Pio IX, cameriere segreto partecipante e segretario d'ambasciata di Papa Leone XIII, custode generale della romana accademia d'Arcadia benemerentissimo" (*Indice Generale Alfabetico delle materie* cit., vol. II, Venezia, 1878, p.237.

gname, che fa venire l'idea di un luogo acconcio per una conigliera o per uno stabilimento di pollicoltura" (p.60), una impressione mitigata dalla "vista delle solite foglie d'alloro[21], onde sono cosparse la viottola e la salita del bosco" (*ibid.*). Considerando le persone che affollano l'anfiteatro con il quale culmina il Bosco, Faldella osserva che "Non vi è nulla del lusso e tanto meno della lussuria aristocratica e prelatizia, che avevo fantasticato strada facendo sui ricordi dei poeti della classica Arcadia. Anzi mi parve predominare una tinta di borghesia indomenicata" (p.61): è presente, infatti anche "qualche bambinaia col pupo in braccio, e, note inseparabili dalle bambinaie, anche qualche soldato. Non manca eziandio un operaio, che dall'unto vestiario giudico essere un lumaio" (*ibid.*). "La platea [tutta listata di sedie (*ibid.*)] è tutta calcata e piena" e sono "occupati i due ordini di rustici scanni o meglio muriccinoli, che la circondano. Vi si trovano alla rinfusa frati, preti, giornalisti clericali e liberali, abatini e un drappello di allievi del nobile collegio Nazzareno" (p.62). "Nei seggioloni riservati" troviamo, insieme ai prelati, "gli ecclesiastici ambasciatori di Spagna e di Francia, ed i ministri plenipotenziari di Costarica e di Monaco di Nizza presso la Santa Sede" (*ibid.*). Sebbene annunziata nell'invito come "letterario esercizio di libero argomento", questa adunanza, così come altre alle quali l'autore assisté o delle quali ebbe notizia, si rivelò ad argomento obbligato: in questo caso, "L'Arcadia e il Gianicolo" (p.63), tema svolto dal Custode Generale che ripercorse

[21] Avviandosi, dall'atrio di Palazzo Altemps, verso il "Serbatoio", Faldella era stato "scosso", per non dire "offeso" da "un odore fresco di verde", dovuto alla massiccia presenza di foglie e ghirlande di lauro, "lauro da profumare, imbalsamare tutti gli arrosti e decorare tutte le insegne delle osterie cucinanti, un odore fresco di verde da far nitrire d'appetito i cavalli più generosi e i ronzini più arrembati, e da far risuscitare Pegaso in persona" (p.41).

le peregrinazioni della sede accademica dal Campidoglio, dove "l'Arcadia ebbe l'onore di promuovervi poetiche incoronazioni" (p.65), al Palatino, sacro al ricordo degli Arcadi d'Evandro, al Gianicolo, che il Custode Generale preferisce, per le memorie storiche di cui è ricco e "per le ombre degli illustri che si aggirano nel sacro Gianicolense Bosco" (p.67). L'argomento proposto venne svolto variamente da altri protagonisti della tornata accademica, ai quali Faldella affianca la trattazione di altri temi da parte di figure di rilievo dell'Arcadia romana, concludendo che essa "In generale [...] sempre si distinse per severità di erudizione con predominio archeologico" (p.70).

Conclusa questa parte, diciamo descrittiva, con "un'altra nota di trastullo arcadico", da lui trovata "nell'ultima seduta del Bosco Parrasio, a cui assistetti" (p.70)[22], l'autore si fa interrompere da "qualcheduno" che gli chiede "quando e quale sarà la conclusione del tuo bozzetto paleontologico?" (*ibid.*). La risposta, che occupa la parte finale del capitolo, si fonda su una constatazione espressa apoditticamente: "l'Arcadia odierna ["un punto archeologico, una piccola preparazione anatomica ben conservata" (p.70)] è ridotta alle proporzioni di una modestissima società filodrammatica, la quale dà dei trattenimenti geniali ed onesti, a cui le mamme possono condurre le loro ragazze, ed i direttori dei Collegi possono condurre i loro convittori con qualche maggiore profitto che alle recite dei burattini" (p.73). Tuttavia, in conclusione, Faldella, considerando la storia passata di questa Accademia e la sua funzione nella società letteraria italiana del suo tempo, può affermare che essa "ha fatto del male e del bene" (p.71): il male è consistito nella sua pretesa di "ridurre l'arte presso che a un genere solo" (il "Pastoritius mos"),

[22] "Un vecchio prete, mio vicino, tutto inorecchito a sentir le poesie, si divertiva orgogliosamente a indovinare per aria le parole delle rime prima che cascassero" (p.70).

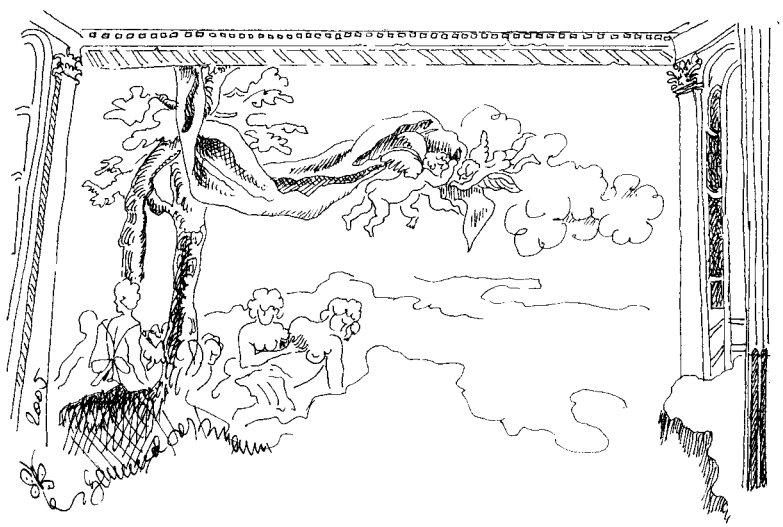
anche se "quando l'Arcadia belava in Italia, ciò non era un fatto isolato, mentre tutta l'Europa letteraria impecoriva e si esaltava il genere bucolico" (*ibid.*). Altro male fatto dall'Arcadia, il tentativo "di sbardellare in una ciurma democratica, ciò che è, per essenza, privilegio ossia aristocrazia individuale; cioè l'ingegno poetico", pretendendo, con effetti disastrosi, "che tutti i pastori aggregati fossero poeti" (*ibid.*). Ma, "anche ridotta alle minime proporzioni d'oggigiorno", l'Arcadia "porta e può portare" dei vantaggi, in vista dei quali "perdoniamo altresì, se qualche frate, o qualche credenziere pontificio vengono a tuonarvi od esalarvi le loro invettive contro al Governo italiano" (p.73). Primo dei vantaggi, la diffusione, grazie a "questi esercizi letterari" (*ibid.*), "specialmente nel sesso femminile", di "una cultura letteraria, che tanto serve ad ingentilire e nutrire il sentimento" (p.74), onde "a Roma il ceto delle signore, grazie a queste accademie, offre parecchi esemplari di gentildonne erudite non solo nelle frascherie letterarie, ma anche nella soda scienza, tanto da meritare uno scanno nella R. Accademia del Lincei" (*ibid.*)[23]. Secondo vantaggio "è l'uso delle leggiadre e facili accoglienze non dimenticabili dai forestieri ed utili quasi come le antiche fratellanze dei conventi" (*ibid.*). Terzo, ed ultimo, vantaggio, l'instaurazione di un costume di critica letteraria fondato sì sulla mutua ammirazione, ma "migliore dell'eccesso contrario", "migliore della mutua denigrazione" (p.75), e qui il discorso polemico di Faldella contro la critica letteraria dei suoi tempi si accende di toni amaramente ironici, con precisi riferimenti anche a disavventure personali,[24], e si fa ferocemente sferzante mediante l'adozione di espressioni anche durissime, in aspro contrasto con la bonomia satirica delle pagine precedenti. La conclusione di questo irrefrenabile sfogo contro il malcostume critico di tanti contemporanei, vede il cronista tornare a temi di carattere politico, prima con la proclamazione della superiorità dell'Arcadia "sdolcinata e perdigiorni" (p.78) di fronte allo "spettacolo dei nostri due maggiori poeti viventi, di cui uno veramente grande e l'altro di mediocre statura, che quest'anno, mentre la Francia ci canzonava ingiustamente a Tunisi e dava crudelmente la caccia all'uomo italiano in Marsiglia, non pensarono neppure di avventare un giambo ai nemici della patria, secondando e coltivando il sentimento nazionale, ma si ingiuriarono ferocemente fra di loro due per un'alta questione di quattro versi" (*ibid.*)[25]; in secondo luogo, sottolineando l'utilità preziosa dei "resti d'Arcadia", in un momento nel quale "parecchi ingegni unilaterali si allentano e si sgolano e si sciupano a risuscitare le grandezze del mondo pagano per combattere donchisciottescamente le guarentigie papali": "perché – sono le ultime parole del capitolo – l'Arcadia è il più bel paese di Paganìa" (p.79).

[23] L'allusione non può non essere a Ersilia Lovatelli Caetani, accolta fra i Lincei il 15 Maggio 1879, nella Classe di Scienze morali, categoria II: Archeologia (cfr. l' *Annuario della R. Accademia dei Lincei* dell'anno 1884, pp. 51 e 64).

[24] Si veda la durissima polemica (pp.77-78) contro "il bue gramuffastronzolo", colpevole, fra l'altro, di aver avuto "il coraggioso spirito di criticare un giornalista perché intitolò un *Viaggio* a *penna o a lapis*" (p.78), evidente allusione al volume *A Vienna. Gita con il lapis*, che Faldella aveva pubblicato a Torino nel 1874.

[25] Allusione alla feroce polemica fra Giosuè Carducci e Mario Rapisardi, sulla quale ho visto *Rapisardi e Carducci, Introduzione* di FEDERICO DE ROBERTO, Catania 1992 (riproduce l'edizione del Giannotta, Catania 1881); G. CARDUCCI, *Rapisardiana*, in *Confessioni e battaglie*, serie prima, Bologna, 1942, pp. 345-370, che riproduce G. CARDUCCI, *Carducci e Rapisardi*, Bologna, 1881 (*non vidi*): è questa la pubblicazione "in elzevir colla copertina dell'ultimo color di moda per il figurino delle signore (che sarebbe una indecenza dirlo in italiano, me è di bon tono in francese) *teinte de vin vomi !*" (FALDELLA, *op. cit.*, pp. 78-79) ? (Per questa nota mi sono valso della gentile collaborazione del Collega ed amico Mario Scotti).

Ripercorrendo con voi queste pagine mi sono più volte domandato che cosa penserebbe un Faldella dei nostri giorni, assistendo a una seduta dell'Arcadia di oggi nella magica, ovattata atmosfera della sala di lettura della Biblioteca Angelica, o alla seduta che conclude, alle soglie dell'estate, nel verde del Bosco Parrasio, le nostre attività di ogni anno. Egli ritroverebbe, certo, l'atmosfera di serena, elegante tolleranza che, a suo parere, animava l'antico sogno arcadico, ma lo sorprenderebbe certo il rigore critico, la severa milizia scientifica, l'ampiezza sovente sconfinata del sapere non solo letterario degli Arcadi di oggi. Sempre uguale egli coglierà in loro l'amore e il culto per la poesia, alimento inesauribile dell'anima e luce che risplende fulgida nel buio, nelle tenebre di tanti nostri interminabili giorni.



Arte e Storia in... galleria: il bassorilievo di Antonio Biggi nella stazione di Piramide ed il Parco Museo Met.Ro[1]

ALBERTO CRIELESI

Al mio Idolo Giovanni,
affinché con i miei ricordi,
la Sua Memoria
viva.

Piazzale Ostiense: forse angolo più appropriato non poteva trovarsi per rappresentare quel magnifico palinsesto che è Roma; qui – immaginatelo, ovviamente, senza il trambusto e completamento sgombro – varie epoche e testimonianze sembrano coagularsi per "convivere" senza stridore: l'*antico*, coll'incanto ed il mistero della Piramide e della Porta Ostiense; quindi il "*romantico e idillico*", ispirato dal "Cimitero acattolico" con la sua poetica quiete; poi il "*moderno*", con la stazione del Piacentini, che ha l'aspetto, se volete, di un tempietto arcaico oppure quello di una tipica *villa ruralis* romana rinata e posta lì per incanto; infine il *recente*, con gli echi dell'architettura del Ventennio, te-

[1] Un ringraziamento sincero va al Direttore Generale ed al Presidente della Met.Ro, ing. Angelo Curci e dott. Angelo Marinetti, all'architetto Paolo Palamà, al dr. Giorgio Guarnieri, alla dott.ssa Marcella Biggi, a Giuseppe De Grisantis, al dott. Umberto Mariotti Bianchi, grato a tutti per aver sostenuto e calorosamente sollecitato la ricerca e la realizzazione di queste mie brevi note.

Il Bassorilievo allo stato odierno

stimoniato dalla stazione della Metropolitana, il cui nitore otticamente s'accosta al marmo lunense della Cestia ed al rozzo bugnato dei basamenti dell'edificio della Roma-Lido.

E proprio sulla stazione della Metropolitana di Piramide, vogliamo indugiare con quella sua facciata curvilinea tutta rivestita in lastre di travertino che si sviluppa in un solenne atrio scandito da grandi pilastri e termina nell'estremità in due avancorpi.

L'edificio è un fabbricato a tre piani: il primo corrisponde a quello delle banchine, ossia la stazione vera e propria impiantata al di sotto del livello del piazzale; l'intermedio, la cui quota corrisponde a quella del piazzale; infine il terzo ove sono collocati gli uffici della Direzione di Esercizio (in origine alloggi di servizio).

Nel grande atrio, erano le biglietterie, il deposito bagagli a mano ed i vari servizi, da qui, poi, due scale di 6 metri di larghezza mettevano in comunicazione il piano dell'atrio con le banchine; la gradinata, quella di sinistra, riservata ai viaggiatori diretti all'EUR o a Laurentina, ci regalava la visione di un interessante documento d'arte: un solenne bassorilievo in travertino (m.5 x 2,82) dello scultore Antonio Biggi, incastonato lungo la parete proprio a fianco dell'allora sottostazione elettrica[2]. Come potete notare, nell'ultima frase, è stato adottato il passato remoto perché, dopo gli ultimi restauri ed ampliamenti dovuti alla modernizzazione della stazione, molto è cambiato; la stessa opera del Biggi, per motivi d'adattamento architettonico, a lavori finiti, si è venuta a trovare nell'angolo meno nobile e più ridicolo dell'androne! Tant'è per notarla bisogna avere qualche necessità impellente!

L'unico realizzato tra i manufatti artistici che dovevano arredare la nuova "Ferrovia Metropolitana di Roma" da Termini all'E.42 (EUR), vide il pubblico con anacronismo, ben 17 anni, dalla sua creazione;[3] dimenticata (o culturalmente ignorata) ne-

[2] Cfr. V. PERRONE, *La Ferrovia metropolitana di Roma*, Roma 1955, p. 70 e segg.

[3] Il progetto della realizzazione della Ferrovia Metropolitana di Roma (Termini-Esposizione- Laurentina), futura Linea B, dopo quello di massima del 1925, fu aggiudicato alla Società Italiana per le Strade Ferrate del Mediterraneo (conv. del 23 maggio 1938, approvata con regio decreto-legge del giugno 1938 n.° 828). Riguardo alla stazione di Piramide, entrò in esercizio a partire dal 28 giugno 1953 e per tutta la durata dell'Esposizione Internazionale dell'Agricoltura (EA.53) che si tenne all'Eur. Con la legge n. 272 del 15 maggio 1954 lo Stato concedette l'esercizio della futura linea B alla STEFER. L'inaugurazione ufficiale dell'intera linea da parte delle massime autorità dello Stato porta, invece, la data del 9 febbraio 1955. Odiernamente la Termini-Laurentina, come tutte le linee metropolitane di Roma, è gestita dalla Met.Ro, S.p.A., l'erede della STEFER.

gli anni seguenti, ed ora nascosta ai più, quest'opera d'arte corre il rischio di essere obliata definitivamente con la conseguenza che il suo stato di conservazione, non certo ottimo, peggiori ulteriormente.

Il bassorilievo – una delle più felici creazioni dell'anteguerra (1938) di quest'artista, carrarese di nascita ma romano d'azione – è *"tutto accolto nell'eco dell'arcaismo sironiano"* e rappresenta nei tre registri sovrapposti sia l'Uomo, nei suoi ruoli (soldato, padre e lavoratore), sia i principi o doveri o, se volete, le fasi più importanti – culminanti egualmente in Vittoria finale – della vita sociale del Ventennio: la Patria, la Famiglia, il Lavoro.

Il primo registro in alto è appunto una parata militare con sfondo l'arco trionfale di Tito; nella fascia intermedia la Famiglia con belle figure di Madre, Padre e figli, identità in profilo orgogliose del loro risultato, impostate con quella statuarietà così cara al mondo del Ventennio; in basso, infine, il Lavoro, materializzato nella realizzazione della ferrovia, che ha per epilogo finale l'apertura della galleria che da Porta S. Paolo conduce tuttora a Termini, osando, per dirla con enfasi, penetrare "*nel ventre sacro di Roma*".

Scultore, figlio d'arte (il padre era scalpellino), il Biggi era nato, come accennato, a Carrara il 19 ottobre 1904 ove svolse gli studi presso la locale Accademia di Belle Arti[4].

Visse in gioventù a Genova ove a venticinque anni partecipava alla sua prima collettiva nell'ambito della LXXVII Esposizione per le Belle Arti del capoluogo ligure. Nel 1929 si stabilì definitivamente a Roma, con un proprio studio in Via Margutta. L'anno dopo il trasferimento a Roma lo vedeva toccato dal successo che lo raggiunse con la vittoria al concorso clementino dell'Accademia di S. Luca presentando il bassorilievo con *l'Andata al Calvario* (1930). Da allora Biggi partecipò attivamente, sia alle maggiori manifestazioni locali, sia a quelle nazionali organizzate dal Sindacato delle Belle Arti (Roma, 1934, 1937; Napoli, 1937), come pure ad importanti eventi internazionali (Internazionale di Berlino, 1936). Riguardo alle manifestazioni locali ricordiamo: la sua presenza alla VI Sindacale fascista del Lazio (1936) con "*Ritratto del pittore Saitto*" e "*Adolescente*", alla I Mostra Nazionale d'Arte sportiva con "*Discobolo*". Nello stesso anno esegue il "*Ritratto di Vittorio Emanuele II*" in bronzo per l'Aula della Corte d'Assise del Tribunale di Littoria – Presente anche alla VII (1937), VIII (1938), IX (1940), X (1942) Sindacale fascista del Lazio. Nel 1939 espone "*Marzia*" alla III Quadriennale romana. Nel 1941 su commissione del Genio Civile, previo parere favorevole dell'architetto Frezzotti, realizza

Particolare del bassorilievo allo stato odierno

[4] È *online* da tempo un sito interamente dedicato allo scultore italiano Antonio Biggi, spazio, realizzato da Nicola Ianni. Responsabili del sito sono le figlie dello scultore, Corinna e Marcella Biggi. I testi sono di Giorgio Guarnieri e Stefano Pedrocchi.

un pannello decorativo in marmo rosso porfirico per il salone delle riunioni nella "Casa del fascio" di Littoria (l'attuale Palazzo M), andato distrutto durante l'ultima guerra. Espone alla IV (1943), VI (1951), VII (1955), VIII (1959) Quadriennale romana.

Nel 1936 esordì anche alla XX Biennale di Venezia, mentre nello stesso anno corrispondeva ad importanti commissioni pubbliche come i due medaglioni con i ritratti di re Vittorio Emanuele III e del Duce per la facoltà di Chimica dell'Università "La Sapienza" di Roma; il busto del *Duca degli Abruzzi* per la Lega Navale, sempre a Roma ed infine il nostro bassorilievo per la stazione di Piramide.

Sempre intorno agli anni 30 realizzò le prime prestigiose committenze private: i ritratti del conte Vaselli (1930) e quello della principessa Barberini (1934). Del 1940 è la prima partecipazione alla III Quadriennale di Roma, manifestazione alla quale continuò a aderire fino alla tarda attività. Nello stesso anno (1940) Biggi realizzò due statue monumentali tra cui l'*Architettura* per la decorazione del Palazzo della Civiltà del lavoro nel moderno quartiere dell'Esposizione Universale Romana (EUR); sempre del 1940 è *l'Eccidio di Sarzana*, opera benevolmente accolta dallo stesso Guttuso. L'anno successivo (1941) scolpiva in marmo la figura colossale del *Nuotatore* per lo Stadio della Pallacorda che Del Debbio aveva appena progettato nell'area del foro mussoliniano.

Subito dopo la guerra (1947-1949) partecipò al concorso per le porte della Basilica di S. Pietro, episodio che rappresenta un momento centrale della biografia di quest'artista. Per quest'incarico creò una serie di bozzetti raffiguranti l'*Incoronazione di Carlo Magno*, *Leone XIII* e l'enciclica *Rerum Novarum*, un *David* ed una *Giuditta*. Seppure superato dalla concorrenza di Manzù e Crocetti, ottenne comunque, un importante riconoscimento, la medaglia d'oro per la partecipazione al concorso (1949) qua-

Autoritratto di Biggi, 1934,
(foto, per gentile concessione della D.ssa Marcella Biggi)

lificandolo così tra i più importanti scultori figurativi romani. In seguito a quest'evento, sia sollecitato dalle committenze private sia da istituzioni religiose, prevalgono i temi della fede con i quali si afferma in numerose importanti manifestazioni e per cui riceve anche incarichi pubblici per la moderna architettura religiosa, diventando uno dei maggiori artisti romani per l'arte sacra. Del 1948-1949 è la realizzazione del gruppo in bronzo del *Battesimo di Cristo* conservato sulla fonte della chiesa romana di S. Prisca, del 1951 il paliotto del *Miracolo della vite* per il santuario di S. Rita a Cascia, mentre di due anni dopo (1953) è il bassorilievo del *Discorso della Montagna* che decora il portale del Collegio religioso americano presso il Vaticano Da questo momento si aggiungono anche le committenze internazionali e in particolare statunitensi sempre con opere di soggetto sacro (*Madonna con Bambino*, Cincinnati, 1954; *Madonna del Buon*

Consiglio, Washington, 1955; serie di soggetti sacri, Hartford, 1958). Ma è soprattutto a Roma che continua a svolgere la sua attività principale ricevendo incarichi sia per edifici storici (decorazione in bronzo dell'altare maggiore, chiesa dei S. Adriano della Mercede, 1959; pannello di bronzo con la *Deposizione nel sepolcro*, chiesa di S. Maria di Montesanto, 1963), sia per le nuove architetture religiose (bassorilievo in marmo, *Tobiolo e l'Angelo*, chiesa di Don Bosco, 1959; *s. Gregorio VII*, chiesa di S. Gregorio VII, 1960) tra cui anche la celebre chiesa di S. Giovanni Battista di Michelucci sul percorso autostradale presso Firenze, in cui si conservano anche sculture di Greco, dove realizzò un bassorilievo con i *Ss. Cristoforo e Rocco* (1959-1961).

Affiancò all'attività creativa anche l'insegnamento che svolse, nell'anteguerra sia a Civita Castellana, sia a Velletri come pure a Napoli; nel 1956 vinse la cattedra di scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara della quale divenne successivamente direttore. Nominato accademico di S. Luca, è morto a Roma il 28 dicembre 1966.

Voglio concludere questo rapido excursus sull'operato del Biggi con un itinerario stilistico tratto dagli " *appunti per un catalogo ragionato*" dell'amico e studioso Giorgio Guarnieri, fine conoscitore del nostro artista:

«*Il percorso artistico di Antonio Biggi è caratterizzato da un doppio registro espressivo che prevede una scrittura in prosa, largamente e serenamente narrativa, utilizzata soprattutto per l'attività rivolta alla committenza pubblica, e una scrittura in versi, più agile e spesso contratta in forme di grande suggestione lirica, con la quale si è espressa in profondità la qualità più intima di questo sensibilissimo scultore toscano.*

Nei primi anni '30 Biggi assicura al suo lavoro una solida base tecnica, studiando un composto ductus accademico con il Nuotatore (1930), *vicino ai coevi risultati di Messina, e con il ritratto della* principessa Barberini *(1930/33), debitore del classicismo formale di Canonica.*

Biggi nel suo studio, 1949,
(foto, per gentile concessione della D.ssa Marcella Biggi)

*Con l'*Atleta *della Galleria d'Arte Moderna di Roma (1930) si recupera la nitida volumetria dei busti del '400 toscano, mentre il bassorilievo con* l'Andata al Calvario *per il concorso Clementino del 1930 è materiato dal suggestivo ricordo di Masaccio e di Giotto.*

Dal '34 al '40, dopo avere sperimentato la figurazione eccentrica di Wildt, Biggi coltiva la sua sensibilità per una materia pudicamente contratta e austera con un gruppo di intensi ritratti, aderendo ai modi di Arturo Martini e del primo Marini nella ricerca di una casta matericità desunta dalla più remota ritrattistica romana.

Con il bassorilievo per la stazione di s. Paolo [leggi Pirami-

de] *(1938) accoglie l'eco dell'arcaismo sironiano nel sovrapporsi a strati del racconto; il suo prezioso bozzetto per il Palazzo della Civiltà (1940) appare investito dall'emozionante modello della* Minerva *di Martini del 1934.*

E perfino il suo grande Nuotatore dello stadio della pallacorda (1941), una deroga all'accademismo vigente nelle altre figure dello stadio, risente di un inquietante sfasamento "metafisico".

Con il dopoguerra, in occasione della prova più impegnativa della sua carriera, il sofferto concorso per le porte di s. Pietro (1947/49), Biggi mette definitivamente a fuoco la sua poetica: il rilievo bassissimo e il rigoroso impaginato dei modelli sembrano calibrati sulla presenza storica del Filarete e sul modello ideale del Ghiberti, mentre i dettagli di Giuditta e David *sono isolati e graffiati lievemente sulla superficie del piano in una delicatissima tensione figurativa.*

Anche il s. Giovannino *del Battesimo in bronzo di s. Prisca (1948/49) si assottiglia in un segno rarefatto e stremato, solo verticale, memore della scultura del '400 più civile documentata a Roma in s. Giovanni dei Fiorentini.*

La grande attività degli anni '50 porta un vivissimo desiderio di arricchimento del proprio bagaglio professionale e poetico: i Cavallini *(1950/54) risentono delle opere di Dazzi ma anche della pittura vascolare greca che ne giustifica la nervosa grafia; con il paliotto dedicato a s. Rita (1951) ancora una volta si ripensa alla tradizionale struttura compositiva quattrocentesca. Ne* Le figlie di Lot (1952) *sembra riemergere addirittura il ricordo del raro rilievo di Renoir del 1916, il sensuale* Giudizio di Paride.

I due registri figurativi dello scultore ora sono sfruttati con intensità. Il Discorso della montagna (1953) *riassume le costanti della sua narrativa in prosa con una immediata, facile leggibilità e un lineare decorso narrativo che trova un equivalente*

Particolare del bozzetto del bassorilievo di Piramide 1936,
(foto, per gentile concessione della D.ssa Marcella Biggi)

nella pittura di Achille Funi di quegli stessi anni; e in opere come il Gesù lavoratore di Assisi (1954), *che cita sobriamente gli sfondi donatelliani di Padova, si impone un legame con la limpida chiarezza discorsiva del ciclo francescano dipinto da Ubaldo Oppi a Greccio.*

Le opere inviate in America negli anni 1954-1955 sono scritte nel ductus accademico di Canonica.

E poi ci sono segni di una più interessante e inquieta ricerca formale e di grande attenzione per l'attività dei suoi coetanei Manzù, Greco, Fazzini, con opere interamente maturate nella

zona più fertile della sua creatività come le Susanne accovacciate (1951/1954) *la* Corallina (1955), *la* Donna alla finestra (1955). *Le figure femminili dei tre* Nudi (1956,1960,1963) *sono recluse in una losanga che le separa dal mondo con una grafia nervosa che è sollecitata forse dagli esempi di Fazzini.*

Con il Gesù adolescente e con il gruppo di Apollo con le muse (1961/62) *Biggi compone le sue estreme pagine poetiche, nella più grande fedeltà alla sua intima natura di autore schivo e introverso, sempre dignitosamente estraneo alle troppo accentuate sperimentazioni del dopoguerra.*

Queste sue icone plastiche, così implose nella loro cruda verticalità e corrose da un perimetro essenziale e contratto, condividono con Manzù e Fazzini, in un orizzonte più vasto, lo straordinario lascito ideale di quella Ballerina modellata nel 1880 da un Degas cieco, italiano e neoquattrocentesco, e conservano l'impronta profonda della più duratura stagione poetica italiana, quella della poesia di Montale e della musica di Dallapiccola».

Ecco, questo è il Biggi, di cui la Met.Ro, custode di una delle sue opere più significative, vuol – ovviamente nel suo piccolo – contribuire a perfezionarne la conoscenza inserendo il restauro e la godibilità del bassorilievo di Piramide nell'ambito di quel vasto programma di rivalorizzazione e tutela del patrimonio storico-artistico aziendale da tempo intrapreso dal Direttore Generale, Angelo Curci. A tal proposito concludiamo questa visita all'Ostiense con una sbirciata proprio al Parco Museo Met.Ro. incastonato nel piccolo giardino, appositamente creato, attiguo ad un altro cimelio storico, la Stazione di Porta S. Paolo dell'architetto Piacentini con gli eclettici graffiti in Dèco del pittore e decoratore Giulio Rosso (1924).

Questo Parco Museo consiste in un'esposizione permanente di cimeli e *rotabili* storici, che il logorio del tempo e l'usura degli agenti atmosferici, cui erano esposti, stavano condannando

ad una lenta ed irrevocabile distruzione, rappresentativi e testimoni di tutte le maggiori Società che hanno costituito gli antecedenti della attuale Met.Ro. (STEFER, SEFI, SFV, ROMA NORD, ecc.), determinanti in passato per le comunicazione tra Roma e il Lido, Viterbo, Fiuggi, i Castelli Romani.

L'ideazione di questo museo risale al 1984, quando uno dei mezzi esposti, il 404, fece parte di una mostra tenutasi nel Colosseo, poi nel 1996, in concomitanza del restauro della Stazione Porta S. Paolo, venne proposto di creare nel piazzale ferroviario attiguo un *Parco del Museo Ferroviario,* quello che sarà poi il *Parco Museo Met.Ro.* Ma la realizzazione vera e propria inizia nell'autunno del 2002, qualche anno dopo un ulteriore assetto societario, e con la definitiva chiusura dell'area di cantiere che si presentava depauperata e bisognosa di improcrastinabili sistemazioni e riqualificazioni.

Dunque, per ognuna delle linee storiche è esposto un "mezzo", inserito in un percorso museale, che racconta la storia del trasporto su ferro di Roma e del suo hinterland dal lontano 1899 (data della nascita della STFER poi STEFER) ad oggi (Met.Ro).

Tra i rotabili esposti – vero godimento per gli storici e appassionati – citiamo:

Locomotore 1 (1915)

Ferrovia a scartamento ridotto Roma – Fiuggi Frosinone e Diramazioni, ex SFV, odierna Roma – Pantano Borghese.

Prov. Deposito Centocelle

Le origini di questa ferrovia risalgono al 1907, quando l'ing. Antonino Clementi – nativo di Cave – presentò un progetto ferroviario sul tracciato Roma – Anticoli (l'attuale Fiuggi) – Frosinone – Isola Liri. Per l'occasione, nel 1910, fu costituita la *Società Anonima per Ferrovie Vicinali* (SFV) che si assicuro' la concessione. La data d'inizio di questa realizzazione porta la data 1913.

Una veduta del Parco Museo Met.Ro nella Stazione di Porta S. Paolo

Il primo gruppo di locomotori elettrici di questa ferrovia, comprendeva n. 4 unità, numerate da 1 a 4, (di cui l'esemplare esposto), e vennero costruiti nel 1915 dalla Ernesto Breda, per la parte meccanica, e dalla Galileo Ferraris su licenza AEG-Thomson Houston derivante da General Eletric, per la parte elettrica. Furono messi in servizio con l'attivazione del primo tronco della linea nel 1916 – tratta Roma-Genazzano – e hanno fatto servizio poi su tutta la linea e sulle sue diramazioni.

Nel 1929-30 – quando al controllo della SFV subentrò una gestione commissariale statale- furono sottoposti a radicale modifica ai carrelli ed all'equipaggiamento elettrico, onde migliorarne le prestazioni, a cura delle officine aziendali di Roma – Centocelle. A partire dal 1960 – la SFV era confluita nella STEFER nel 1941 – è stata operata una parziale modifica, che portò

all'abolizione della porta frontale sostituita dal vistoso vetro unico per le cabine di guida.

All'origine questi locomotori erano verniciati in un unico colore "verde -vagone" sulla cassa, e nero sul telaio ed i carrelli. Verso la fine degli anni '30 assunsero la classica binata in "isabella" (sopra) e marrone (sotto) lungo la fiancata e le testate, con telaio e carrelli marroni (colorazione derivata dall'analogo schema delle FS).

A partire dal 1960 venne semplificato in "isabella" tutta la cassa lasciando il marrone al telaio ed ai carrelli, mentre dal 1987, quindi in pieno regime ACOTRAL, è stato adottato il bicolore aziendale, "bianco-azzurro" già della STEFER con striscia gialla sotto i finestrini lungo la cassa, telaio e carrelli grigi.

Locomotore n. O5 (1922)

della Roma – Lido (ex 5 della SEFI).

Prov. Deposito EUR Magliana

Il Locomotore 05 (num. di fabbrica 1724) fu costruito per la SEFI (Società Elettro Ferroviaria Italiana), nell'anno 1922 dalla ditta Carminati & Toselli, per la parte meccanica e dalla Tecnomasio Italiano Brown Boveri per le parti elettriche. La sua entrata in servizio è il 19 novembre 1925. Il locomotore 5 – coinvolto nei gravi danni bellici subiti dalla STEFER (subentrata alla Sefi nel 1941)- fu il primo ad essere completamente "ricostruito" nel 1945 nelle Officine aziendali e messo in esercizio nel 1947, assumendo il nuovo numero di matricola 05. Nel 1986 il locomotore fu nuovamente sottoposto a ricostruzione e parziale modifica all'equipaggiamento di trazione; fu rimesso in servizio il 12 settembre 1987 e questo sino all'immissione di nuovo materiale rotabile quando è stato accantonato – l'ultimo collaudo porta la data del 17 marzo del 1995. All'origine i locomotori erano dipinti completamente in nero, con la ricostruzione del dopoguerra i colori furono "grigio isabella", per il frontale e fian-

cata della cassa, e "marrone" per il telaio e carrelli, dal 1985 furono adottati il "bianco – azzurro" aziendale.

L'unità esposta 05 è stata ripristinata con i colori adottati dalla STEFER (isabella e marrone), così come doveva apparire dopo le modifiche del 1947. Da notare il logo della SEFI in ricordo della società che commissionò il locomotore.

Elettromotrice ECD 21

Ferrovia Roma-Civitacastellana-Viterbo

Prov. Deposito Civitacastellana Catalano

La elettromotrice ECD 21 (questa misteriosa sigla sta per E=elettromotrice, C=terza classe, D=bagagliaio) – costruita nel 1931 dalle Officine Meccaniche della Stanga, per la parte meccanica, e dal TIBB, per la parte elettrica – fu commissionata dalla *Società Romana per le Ferrovie del Nord* (SRFN), subentrata nel 1921 alla *Società Anonima della Tranvia Roma-Civitacastellana*, che gestiva la ferrotranvia Roma – Civitacastellana – Viterbo dal 1906. La commissione fu in concomitanza del rinnovo dell'intera Ferrovia, programmato qualche anno prima, (1919), quando essendosi deciso di rimodernare la linea, la SRFN, diretta dall'ing. Dellarciprete, ne affidò la trasformazione all'impresa dell'ing. Ernesto Besenzanica, celebre progettista di molte linee ferroviarie in Italia e all'Estero e la cui statua, (E. Vighi,1940), in posa solenne, fa bella mostra di se nell'atrio della stazione terminale di Piazzale Flaminio.

Elettromotrice 70 (1912)

delle Tramvie Castelli Romani (STFER poi STEFER)

Prov. Deposito S. Giovanni (com. detto Via Appia o Alberone)

La Società delle Tramvie e Ferrovie Elettriche di Roma (S.T.F.E.R.) fu fondata nel 1899 e ad essa dobbiamo la realizzazione della nota Tramvia Castelli che collegava fra loro i paesi della zona e questi con la Capitale. E questa Società talmente

s'incarnò nel territorio che ne divenne uno dei simboli più amati: tant'è che una delle immagini più famigliari dei Castelli è il vecchio *Imperiale* – il noto tram a due piani della STFER- immerso nella quiete, allora bucolica, dei Colli Albani!

Ma oltre l'*Imperiale* – a cui debbono rifarsi i versi della nota canzone *Nannì Nannì* di F. Silvestri (1926) resa popolare da Petrolini – sono da ricordare altri tram extraurbani, sinonimi di scampagnate e scarrozzate "*fori porta*", come la 82, il 64 ecc. e la 70, l'esemplare esposto.

Questa elettromotrice – facente parte di un gruppo di vetture denominato "70" (nn 70 – 79) e dotate di due carrelli (tipo Brill) entrambi bimotori – fu costruita per la STFER nel 1912 dalle Officine San Giorgio di Pistoia (per la parte meccanica) e dalla Thomson Houston (per la parte elettrica).

In origine era costituita da una vettura in un'elegante cassa in legno, con lucernario superiore, rivestito esternamente in doghe di legno lucidato, dotata per ogni fiancata di un'entrata centrale ed un'uscita di estremità (lato destro nel senso di marcia) presso le piattaforme: le entrate centrali corrispondevano ad un vestibolo che separava i due compartimenti di I e II classe.

Nel 1958 l'elettromotrice 70 – nel 1941 la STFER, coll'accorpamento delle due ferrovie (SEFI e SFV) in concessione e della rete tramviaria extraurbana in un'unica azienda di gestione, era divenuta STEFER – fu interamente ricostruita con cassa interamente metallica e finestrini in lega leggera. Si fermò definitivamente, come tutto il materiale rotabile delle Tramvie Castelli Romani, il 15 febbraio 1980, fatidica data della cessazione dell'ultimo residuo servizio tramviario Termini-Cinecittà.

Elettromotrice 404(1939)

delle Tramvie Castelli Romani (STFER poi STEFER)

Prov. Deposito S. Giovanni (com. detto Via Appia o Alberone)

La elettromotrice 404, costruita nel 1939 dalle Officine Mec-

caniche della Stanga con equipaggiamento elettrico fornito dal TIBB, fece parte dal 1941 del parco vetture della STFER poi STEFER.

Munita della cosiddetta "giostra Urbinati" – ossia quel sistema di articolazione delle casse per rotabili articolati, che deve il nome al suo inventore l'Ing. Mario Urbinati – fu utilizzata sui servizi urbani di Roma delle Tramvie Castelli Romani, in particolare sulla linea Termini-Cinecittà (e sul servizio limitato e deviato Cinecittà-Piazza Vittorio); è stata in esercizio fino alla cessazione dell'ultimo residuo servizio tramviario Termini-Cinecittà (15 febbraio 1980).

A livello di curiosità, da notare in profilo il "muso" della vettura che voleva ricordare quello stilizzato ...del Duce.

Carro Merci 1

delle Tramvie Castelli Romani (STFER poi STEFER) Verso 1951

Prov. Deposito S. Giovanni (com. detto Via Appia o Alberone)

Assemblato con residui vari nel dopoguerra (1951ca) nell'officina aziendale di Via Appia (Alberone) dagli stessi operai della STEFER.

Servì oltre alle necessità interne del servizio, anche per trasportare ortaggi, frutta, fiori, ecc. e (da Rocca di Papa) la preziosa carbonella caricati dagli stessi viaggiatori delle varie località dei Castelli. Sulla fiancata da notare stampigliato nel solito linguaggio criptico (tanto caro agli amanti delle ferrovie)... la data e la sigla dei responsabili degli ultimi restauri ed una sentitissima ...dedica.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Inediti e manoscritti

Archivio Storico e Tecnico Met.Ro, d'ora in poi ASTM: Fondo STFER poi STEFER; Fondo Roma – Lido (ex SEFI); Fondo Roma Civitacastellana – Viterbo (SRFN); Fondo Roma – Fiuggi – Frosinone e Diramazioni, ex SFV, odierna Roma – Pantano Borghese.

ASTM, CRIELESI A, *Schede storico-tecniche sull'unità da destinare all'esposizione permanente nel Parco Museo di P.le Ostiense*. Da: *Progetto Parco Museo* (a cura di P. PALAMÀ-A. CRIELESI), Delibera C.A. 158 del 6 Sett. 2002.

BAREATO R., *Linea ferrotramviaria* (STEFER), d.t.. s.d. e s.l.

Editi

SOCIETÀ DELLE TRAMVIE E FERROVIE ELETTRICHE DI ROMA (STEFER), *Tramvie e ferrovie per Roma e dintorni*, Roma 1901

STEFER (V. SPAGNUOLO), *Sulle comunicazioni di Roma coi Castelli Romani*, marzo MCMXXVI.

DELLARCIPRETE E., *La ferrovia elettrica Roma Civitacastellana Viterbo*", in "Rivista tecnica delle Ferrovie italiane", Anno XXI – vol. XLII n. 6-15 dicembre 1932.

V. PERRONE, *La Ferrovia metropolitana di Roma*, Roma 1955.

SOCIETÀ TRAMVIE E FERROVIE ELETTRICHE DI ROMA (STEFER), 62° STEFER, *Dal tramwai alla metropolitana*, Roma 1961.

CURCI A., *Il treno della Tuscia*, Roma 1972.

OGLIARI F.-SAPI F., *Partiamo insieme – Storia dei Trasporti italiani, Lazio, Abruzzo e Molise*, Milano 1974.

CURCI A., *La ferrovia Roma Ostia Lido nel cinquantenario della sua apertura all'esercizio*, G.R.A.F. n. 2. Roma 1974.

FORMIGARI V.-MUSCOLINO P., *Il tram a Roma*, Cortona 1979.

FORMIGARI V. – DE GRISANTIS G., *La linea a scartamento ridotto Roma Civitacastellana Viterbo*, in "Ingegneria Ferroviaria", Dicembre 1979.

ANGELERI G., CURCI A., MARIOTTI BIANCHI U., *Binari sulle strade intorno a Roma*, Roma 1982.
MARIOTTI BIANCHI U., *I trasporti di Roma*, Roma 1995.
AA. VV., *Dal Tramvai alla metropolitana*, 1899-1999, Roma 2000.
CURCI A. (a cura di:), *Verso il Mare*, Roma 1998.
CRIELESI A., *Tappe culturali: dall'Urbe al Litorale*, in "Verso il mare", Roma 1998.
CURCI A.-CRIELESI A., *La Stefer... ed i Castelli Romani*, in "Castelli Romani", anno XLI, nn. 3-4. 2001.
CRIELESI A.-CURCI A., *La Stefer, c'era una volta*, in "Lazio Ieri ed Oggi", Agosto-Settembre 2001.
AA. VV., *La via del ferro*, Roma 2001.
CRIELESI A., *Met.Ro, cent'anni di storia*, in "La via del ferro", Roma 2001
AA. VV., *Dal Tramvai alla metropolitana*, 1899-1999, Roma 2000.
MUSCOLINO P., *Appunti, Immagini, Curiosità sui Tram di Roma e del Lazio*, Roma 2004.
CURCI A. (a cura di), *Il Parco Museo Met.Ro, Relazione e Restauri*, in corso di stampa.

L'accogliente Teatro Ghione di Roma felice connubio tra prosa e musica

Una ribalta prestigiosa della Capitale

ANTONIO D'AMBROSIO

Non è una novità, ma neanche un avvenimento di ordinaria amministrazione, dare il proprio nome ad uno spazio destinato allo spettacolo, quasi fosse il compendio di un percorso professionale da riassumere nella formula di rito "una vita per il teatro".

Ileana Ghione, attrice di alto spessore interpretativo, da anni entrata meritatamente nel *Gotha* delle nostre scene, nell'ottobre del 1982 ampliò i programmi culturali dell'Urbe con l'apertura di una splendida sala ricavata dai locali di un cinema sull'orlo del fallimento. Con il marito, il pianista inglese Christopher Axworthy, l'artista acquistò il locale. Nel giro di due anni, Roma ebbe un palcoscenico degno della Città Eterna. Il "Ghione" si trova in via delle Fornaci 37, nel quartiere Aurelio, a meno di duecento metri da Piazza San Pietro. Ha una disponibilità di 500 posti, tra platea e due gallerie. L'ottima acustica non disperde la voce dei commedianti, i duetti dei cantanti, le *performances* dei solisti. Per la trasformazione radicale del manufatto la coraggiosa *manager* si è affidata alle non comuni capacità inventive del suo corregionale piemontese Eugenio Guglielminetti, scenografo italiano tra i più affermati.

Ileana lo aveva conosciuto ad Asti, quando, promettente studentessa del liceo classico Vittorio Alfieri, frequentava l'associazione culturale "La giostra", presieduta dal professore Pietro

Ileana Ghione, attrice famosa e apprezzata regista, ha dato all'Urbe uno spazio di spettacolo degno delle tradizioni culturali della Capitale. Da venticinque anni il Teatro Ghione, in via delle Fornaci, a duecento metri da Piazza San Pietro, è un forte richiamo per gli appassionati della grande prosa (Foto by Tommaso Lepera/ Studio Le Pera Roma)

Cazzani, stimato preside del liceo intitolato all'insigne trageda astigiano. Animatore culturale del sodalizio, ancora un altro docente del liceo cittadino, il professore Roberto Marchetti. En-

trambi specialisti dell'opera dell'Alfieri, furono acuti promotori di recite lodate dalla stampa locale e apprezzate da un pubblico dotto. In questo clima di ricerca e di studio, l'allieva della III A sbocciò al teatro, assecondando la sua genuina vocazione per la ribalta.

Torniamo ai precedenti del "Ghione". Quel cinema fatiscente era nato negli anni Trenta come sala teatrale. All'esordio si chiamava "Rosa", e, successivamente, fu ribattezzato "Alce". Tra le tante compagnie, ospitò il "Teatro Umoristico" dei tre De Filippo, allora in cerca di successi e di scritture. Trasformato in locale di seconda visione, con gli anni si avviò verso un inglorioso tramonto, senza rimpianti e nostalgie.

Guglielminetti valorizzò il primitivo stile *liberty* della struttura.

Due anni, dunque, per sistemare il complesso creando adeguate sale prove, i camerini, l'ampia platea dalle duplici gallerie, i corridoi moltiplicati dagli specchi. Il palcoscenico venne attrezzato con possibilità di dislivelli per portare da sotto a sopra uno spettacolo già preparato. L'arredamento degli ambienti attrae nel collaudato contrasto dei due colori fondamentali, il rosso e il nero.

Le poltrone rosse, di velluto *bordeaux*, come le tende e il sipario, che si alternano al nero del pavimento e della balconata, hanno un impatto di sicuro effetto.

Nelle spaziose superfici interne, una linea di suppellettili di classe: qua e là mobili *déco*, comodissime poltrone *capitonné*, grandi divani, tavolinetti intarsiati, tappeti che suscitano il desiderio di essere calpestati. Un *foyer* contro corrente, dove prevale ancora il nero, in un'atmosfera surreale che avvolge il pubblico al punto di favorire i commenti del prima e dopo scena, naturalmente a bassa voce. Qui si è ospiti di riguardo di Ileana Ghione, nume dei misteri della recitazione, dove lo spettacolo è catarsi dello spirito, sublimazione dei sentimenti, superamento dei

"Questa sera si recita a soggetto" di Luigi Pirandello, interpretato dalla Compagnia Stabile del Teatro Ghione, per la regia di Ileana Ghione. In primo piano, da sinistra Riccardo Polizzi Carbonelli, Marina Lorenzi, Ileana Ghione, Mico Cundari, Alberto Ricca
(Foto by Pino Lepera/ Studio Le Pera)

conflitti interiori. L'artista sintetizza con una battuta l'esigenza estetica che l'ha guidata nell'ideare questo "ambiente dell'anima", come chiama la sua cittadella metropolitana.

«Ho voluto dare un'aria un po' *rétro* – dice Ileana – come se il teatro fosse già lì a ricevere spettacoli da un centinaio d'anni...»

L'avventura di questa esimia attrice che sotto la disarmante fragilità della sua gradevole figura ha un temperamento combattivo e una volontà incrollabile, ha trovato il punto di sintesi nell'incontro con l'inglese Christopher Axworthy, pianista di valore, poliglotta, dotato di grandi doti umane e professionali. Venuto a Siena dalla *Royal Academy of Music* di Londra ad insegnare ai corsi di perfezionamento musicale dell'Accademia Chigiana, il maestro fu colpito dalla gioiosa vitalità di Ileana, che nella città del Palio coltivava la voce con lezioni di canto. È troppo facile affermare oggi che galeotto fu il pentagramma, ma è un dato di fatto l'attrazione di due anime gemelle, la scoperta di una singolare sintonia affettiva e spirituale, coronata dal matrimonio collaudato dal tempo e dai comuni interessi. A volte, lo svolgimento di una medesima attività determina rivalità, contrasti, rotture insanabili. Nel nostro caso è avvenuto il contrario. Ileana e Chris, familiare diminutivo dell'aristocratico Christopher, si integrano a vicenda. Entrambi direttori artistici del "Ghione", hanno saputo dare al teatro una diversità di offerta tale da soddisfare gli appassionati di Talia e di Euterpe.

La novità del "Ghione" sta nella idoneità di alternare serate di prosa con concerti di alto valore qualitativo in forza della eccezionale personalità degli esecutori. Dal suo inizio nell'ottobre del 1982, primo anno di apertura della sala, l'"Euromusica", ideata da Christopher Axworthy, ha proposto una media di 40 concerti all'anno, il cui livello appaga spettatori non facili. Considerando, poi, che i giovani concertisti meritevoli hanno l'occasione di esordire a Roma, si avrà la misura delle benemerenze del teatro nella valorizzazione delle nuove generazioni musicali. La vera esclusiva dei concerti del "Ghione" è rappresentata dalla unicità delle *star*: molto conosciute all'estero, tuttavia inspiegabilmente dimenticate in Italia. Incongruenze ingiustificabili, come dimostra il caso del grande pianista Vlado Perlemuter che nell'84 ha fatto il suo debutto in Italia per l'"Euromusica" alla verde età di 81 anni, e da allora è tornato a Roma fino al 1991, sempre atteso da una folla plaudente e commossa.

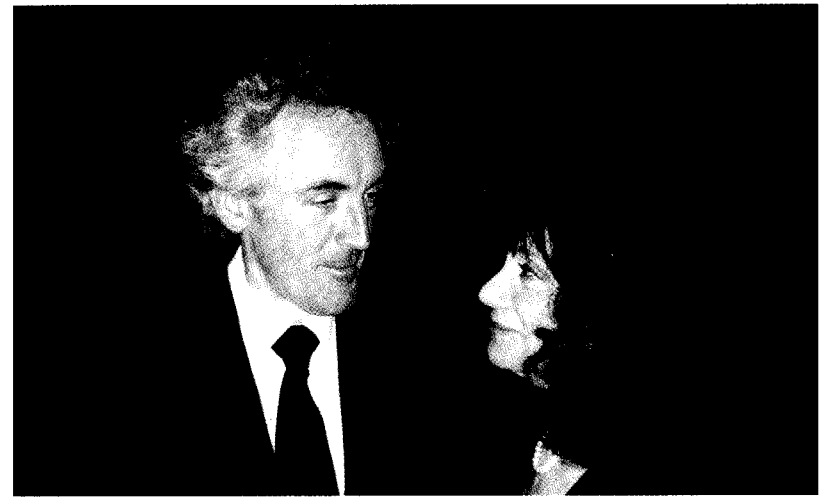
I *Master Concert Series* del "Ghione" costituiscono da anni un avvenimento nella vita culturale romana. Da sottolineare i nomi di tanti famosi artisti entrati nella leggenda di un auditorium felicemente diretto. Hanno lasciato un segno indelebile negli appassionati di musica gli incontri ormai storici, nella stagione

85/86 e 87, tra Goffredo Petrassi e Elliot Carter, tra Guido Agosti e Magda Tagliaferro e con Dame Eva Turner.

Altri concerti sicuramente indimenticabili con Rosalyn Ture, Annie Fischer, Paul Tortelier, Alicia De Larocha, Shura Cherkassky, Dame Moura Lympany, György Sándor, Stephen Bishop Kovacevich, Peter Frankl, Fou Ts'ong, Claude Helffer, Maxence Larrieu, Gisela May, Janina Fialkowska, Maud Martin Tortelier, Marie De La Pau, Andor Foldes, Ruggiero Ricci, Lya De Barberiis, Mikhail Pleinev, Vadim Repin, Dimitri Alexeev, Peter Katin... etc.

Concludiamo il discorso sull'attività musicale del "Ghione" lasciando la parola al critico del quotidiano romano "Il Tempo": «*...ormai da qualche anno felicemente conquistato anche alla musica accanto alla predominante attività di prosa, il Teatro Ghione riesce ogni volta a stupire ed evitare percorsi, talora obbligati in una grande città, della ovvietà e della prevedibilità. Talvolta si è trattato di interpreti di calibro internazionale ma annosi d'età, che solo uno stravagante destino ha reso poco noti nel nostro paese. Altra volta si è trattato di giovani emergenti colti nel gagliardo atto di spiccare un volo che li porterà lontano. Segno di un'attenzione agli eventi musicali e di una rara capacità di selezione...*»

Con il conforto del giudizio del cronista del "Tempo" sul pregio e la diversità dei programmi musicali del "Ghione", valutiamo ora il cartellone della prosa del Teatro Ghione. L'offerta drammaturgica ha nella preferenza dei classici la vocazione per un repertorio di forte respiro, secondo le attese di un pubblico colto e selezionato. Sapienti regie aggiornano i testi, conferendo allo sviluppo narrativo rinnovato fascino. C'è da rilevare che l'eclettica Ileana da tempo integra la recitazione con il coordinamento degli spettacoli da lei allestiti. Dirige gli attori della sua Compagnia Stabile con equilibrio e senso della misura, esaltando le potenzialità di ciascuno.



Una intensa espressione del maestro Christopher Axworthy, raffinato pianista classico inglese, e di Ileana Ghione. Entrambi sono direttori artistici del Teatro Ghione. La comune passione per le arti è stata cementata da un solido matrimonio. Nel 1978 Christopher Axworthy ha diretto e interpretato al pianoforte i "Sette peccati capitali" di Brecht/Weil al Conservatorio di Santa Cecilia. Ultimamente è stato invitato a far parte dei Conservatori Reali d'Inghilterra sia come esaminatore sia come insegnante alla *Royal Academy of Music*

La decisione di formare una struttura permanente degli artisti in forza al Teatro di via delle Fornaci è premessa indispensabile per il riconoscimento da parte delle istituzioni delle imprese teatrali private a carattere stabile. Il "Ghione" è un'azienda che dà lavoro annualmente ad oltre quaranta persone. Eppure, finora, i responsabili temporeggiano sugli adempimenti a loro spettanti da cui dipendono i finanziamenti disposti dallo Stato a sostegno delle onerose attività gravanti sull'iniziativa privata.

Già nel Duemila, l'anno del Giubileo, il "Ghione" ha rischiato di chiudere per l'esiguità dei contributi ricevuti rispetto ad altri teatri che, a parità di spettatori, 500 posti, hanno avuto il tri-

plo. Le politiche clienterali finiscono col sopprimere la libertà dell'arte.

La stampa rilanciò l'atto d'accusa della coppia Ghione-Axworthy con titoli di grande efficacia: «Annunciata la chiusura dal prossimo anno alla presentazione della stagione di prosa. L'ultima stagione del Teatro Ghione. Solo un intervento del Comune potrebbe farci cambiare idea»; «Ultimo appello del Ghione per non uscire di scena. A vent'anni dalla sua nascita, dopo dure battaglie, sforzi e lotte per ottenere maggiori finanziamenti dal Comune, i proprietari lanciano un ultimo Sos per salvare la struttura in via delle Fornaci, che dal 1980 rappresenta per i cittadini romani un importante punto di riferimento artistico e culturale»; «Appello dell'attrice per salvare il locale di via delle Fornaci: Stato e Comune ci ignorano, il Ghione rischia di chiudere».

Il mondo dello spettacolo fece quadrato intorno al "caso Ghione" e la crisi fu superata. Il pubblico rimase tuttavia letteralmente sconcertato per le emarginazioni subite dal Teatro Ghione. Per questo "stabile" a conduzione privata nel 1999, secondo le cifre ufficiali pubblicate dalla Siae, il Teatro Ghione riscosse 273 milioni di lire; il Teatro Vittoria ottenne 1 miliardo 480 milioni; il Teatro Vascello ebbe un contributo di 830 milioni. I commenti sono superflui ma una considerazione va fatta. Il "Ghione" sotto il profilo qualitativo è un esempio di scelte eccellenti che conquistano le platee più difficile.

Ileana Ghione, erede di una prestigiosa generazione di attori, fra i quali il celebre Zà la Mort, è riuscita a fare di una sala fra le più confortevoli di Roma, un simbolo di attiva cultura. Nel corso degli anni, il teatro si è caratterizzato nella riproposta di copioni famosi, non disdegnando di presentare interessanti novità. Uno spazio dello spettacolo in grado di predisporre due differenti stagioni, di prosa e di musica, entrambe valide e di sicura attrazione, è possibile che venga discriminato senza che nessuno intervenga?

La Compagnia Stabile del Teatro Ghione con i costumi di scena del dramma "Il Giardino dei ciliegi" di Anton Cechov, regia di Giuseppe Venetucci. In piedi,in seconda fila, al centro, Ileana Ghione e Mico Cundari (Foto by Tommaso Lepera/ Studio Le Pera)

Non è facile rispondere ad un interrogativo che sconforta e mortifica quanti hanno a cuore le manifestazioni del pensiero e dell'intelletto. I nomi di alcuni degli autori ricavati dalle locandine del "Ghione" sono eloquenti: "La dodicesima notte" di Shakespeare; "La città morta" di D'Annunzio; "Vite private" di Coward; "Casa di bambola" di Ibsen; "L'ereditiera" di James; "La moglie ideale" di Praga; "La donna del mare" di Ibsen; "L'importanza di chiamarsi Ernesto" di Wilde; "Ma non è una cosa seria" di Pirandello; "Play Strindberg" di Durrenmatt; "Old times" di Pinter; "Il gabbiano" di Cechov; "L'avventura di Maria" di Svevo; "Il malato immaginario" di Molière; "Candida" di Shaw; "Zio Vanja" di Cechov; "Chi ha paura di Virginia Woolf" di Edward Albee"; "Zoo di vetro" di Tennessee Williams; etc.

Ultimamente la Ghione ha curato come regista, con la sua Compagnia Stabile, alcune significative commedie fra le quali "Questa sera si recita a soggetto" di Pirandello, che ha ottenuto lusinghieri commenti. Riportiamo uno stralcio apparso su "ETIinforma", quindicinale di opinione sul teatro a Roma, pubblicazione dell'Ente Teatrale Italiano, a cui fa capo il centenario "Eliseo", il famoso teatro stabile della capitale. Nella rubrica "La Critica" Toni Colotta scrive: «*...E poi c'è la finzione ultima della messa in scena cui assistiamo qui, ora. Sapendo che quest'intrico di situazioni teatrali ci è apparso sempre diverso, che lo firmassero Gassman, Patroni Griffi, Ronconi. La messinscena di Ileana Ghione nel suo teatro si conquista quasi la palma dell'originalità proprio per il suo non sovrapporsi all'ordito pirandelliano, con una pulizia filologica che rispetta quasi integralmente senza tema di mostrarne anche le fragilità drammaturgiche. E ideologiche, giacché molta acqua è passata da quando questo dramma proponeva un pò confusamente il problema di conciliare regia, autore, attore e pubblico. Come attrice la Ghione è... se stessa, secondo copione, nell'entrare e uscire del personaggio della "generala" con elegante istrionismo. Mico Cundari ci risparmia l'Hinkfuss, il regista, dai tratti diabolici e con la sua solarità "meridionale" lo riporta a dimensioni umane.*

Tutta la Compagnia Stabile del Teatro Ghione esce con onore da questa prova complessa».

In venticinque anni di attività la direzione artistica della sala di via delle Fornaci è stata fedele al suo programma. Dare vita ad uno spazio di spettacolo che privilegiasse la qualità, rispettasse la tradizione, sostenesse le nuove voci di autori e attori giovani, in una sintesi fra passato e presente, che è poi la funzione pedagogica del messaggio teatrale. Ileana Ghione e Christopher Axworthy dimostrano che prosa e musica si fondono essendo parti integranti della creatività dell'uomo. Il "Ghione" rende omaggio alla Città Eterna. Il sindaco di Roma, Walter Veltroni, la cui passione per l'Urbe è espressione di totale dedizione, saprà tenere nel giusto conto l'apporto dato dal "Ghione" in cinque lustri di lavoro spesi per la dignità di una metropoli, il cui primato universale impone il rispetto del mondo intero.

Il capo dello Stato, Carlo Azeglio Ciampi, nel 2001, secondo anno del suo mandato, in occasione della Festa della Repubblica conferì *motu proprio* a Ileana Ghione l'ambita onorificenza di Grande Ufficiale della Repubblica Italiana per premiare il suo impegno per il teatro. La presenza del Presidente, unitamente a quella della signora Franca, nella platea del "Ghione", confermerà loro l'ideale che anima gli artisti: la polvere del palcoscenico è una polvere sacra per quanti alimentano nel cuore e nello spirito il fuoco perenne della ribalta.

Tipologia dello struscio

FABIO DELLA SETA

«Me ne andavo a passeggio per la via Sacra, un po' a casaccio, come sono solito fare, tutto immerso in certi miei pensieri di poco conto; quand'ecco un tale, da me conosciuto appena di nome, che mi afferra la mano: – Carissimo, che stai facendo?...»

Bene, non mi azzarderei certo a provarmi ad immaginare dove corressero i pensieri di Orazio, ché di lui appunto si tratta, come ben sanno i miei non sprovveduti lettori. Al contrario di quanto lui stesso sostiene, sarei portato a pensare che i suoi pensieri fossero tutt'altro che di scarso rilievo, senza scartare l'idea che stessero piuttosto correndo appresso a un esametro o un giambo appena intravisti. Mentre presumo di ben sapere quello che stava facendo quel suo seccatore di turno: quello che da tempi remoti, posteriori per quanto concerne il nome all'età d'oro di Roma, viene denominato lo "struscio". Che sarebbe poi l'andare e venire, generalmente per la strada principale della città, di sfaccendati e di sfaccendate di ogni ordine e classe, alla ricerca d'incontri: aspiranti letterati anelanti al contatto, sia pure labile, col famoso scrittore; postulanti sulle tracce d'un possibile protettore; ovvero soltanto ragazzi occhieggianti la sfilata sul marciapiedi opposto delle loro coetanee: e queste facendo altrettanto, in un parlottare fittissimo, rivolto a dissimulare – ma è del tutto vana fatica – quel loro sbirciare verso la corte dei maschi in esibizione.

Quello che distingueva e tuttora distingue lo struscio qui a Roma da quello in atto in altre località del Paese, nel passato co-

me nel tempo presente, è la molteplicità dei luoghi dove si esercitava, e dove attualmente il rito in questione si esercita.

C'era la via Sacra, al tempo del poeta lucano, lui stesso romanizzato recente. C'erano le Terme e naturalmente anche il Foro. Nei giorni nostri lo struscio, con relativi incontri più o meno casuali, si effettua in luoghi dai nomi non altrettanto importanti, ma non meno famosi.

Nel mio personale ricordo, le mattinate trascorse nella sala, da tempo scomparsa, del Supercinema, dove si proiettavano film d'un certo livello, non destinati alle masse, ma agli intellettuali del Cineguf, culminavano, specie nei bei giorni assolati dell'inverno romano, nelle passeggiate nella vicina via Veneto, su e giù i gruppetti apparentemente impegnati nella discussione sul film appena visto. Su e giù qualche coppia, che procedeva non certo allacciata, ma tenendosi mano con mano, che era, per l'epoca, già trasgressione azzardata.

Trascorsero gli anni, vennero i tempi del grande conflitto e del lungo bagno di sangue. Tornò finalmente la pace, e con essa gli incontri e le discussioni, ancora e sempre in via Veneto, adesso a confronto la gioventù esuberante della libera America con i liberati, benché un po' malconci e con le ferite appena appena rimarginate. Adesso, peraltro, era cambiato l'orario: non più la mattina ma il pomeriggio, e più ancora la notte, interminabile e sfavillante di luci. I letterati famosi, gli attori e le attrici, effusioni e litigi tra i lampi spietati che accompagnavano il balletto dei paparazzi: il mondo impazzito e felice che Federico Fellini avrebbe tramandato alla storia con una definizione a pennello: la dolce vita.

Ma la città era grande, e lo diventava ogni giorno di più, come sempre più fitto era l'afflusso da ogni parte d'Italia a incrementare il numero degli abitanti: da uno a due, a tre milioni. D'ogni età ed estrazione. Attratti da varie sirene, un posto sicuro al riparo di un grande ente o di un ministero, e poi la politica,

il cinema ed il teatro, la letteratura e la radio. In attesa di un nuovo e annunciato polo attrattivo, denominato Tivù.

Ed ecco moltiplicarsi i punti d'incontro, dove si finiva sempre col capitare, apparentemente per caso: il caffè Rosati in piazza del Popolo, successore della famosa, ma ormai defilata, terza saletta di Aragno, e del ritrovo prediletto in tempi ancora più antichi, il Caffè Greco di via Condotti. E poi i ristoranti, che erano generalmente osterie, dove volendo e potendo si mangiava con quattro soldi; nomi passati alla storia, Cesaretto con il Faciolaro e il mitico Otello alla Concordia; e poi altri, di cui s'impone il ricordo, come il localetto fumoso al Largo de' Librari dove si potevano gustare, e si gustano ancora, croccanti filetti di baccalà; in quel tempo era frequente incontrarvi Antonello Trombadori, intento talvolta a tracciare sul tovagliolo bisunto un suo sonettaccio alla maniera del Belli, accompagnandolo magari con un disegno: tovagliolo e sonetto e disegno destinati a finire affissi sulle pareti del localetto fumoso. E là stanno, ancora oggi alla vista.

Tutto questo sta a dire come Roma in quei giormi fosse tutta un ribollire di vita: giovanotti in arrivo da ogni parte d'Italia con un turbinare d'idee, smaniosi di dare vita a un paese diverso da quello emerso dalla precedente amara esperienza.

I luoghi dove adesso si esercitava lo struscio erano molti, ripeto. Ad uno in particolare, del quale si è parlato assai poco, al punto che quasi se ne sono perdute le tracce, sono collegati i ricordi della mia gioventù.

Era un edificio d'incerta tinteggiatura – a distanza di anni il colore si annebbia – in deciso contrasto, quanto a effetto visivo, col palazzotto massiccio che gli si ergeva di fronte e che dava, in tutti i sensi, decisamente sul rosso. Ospitava, quest'ultimo, la Direzione del Partito Comunista Italiano, punto di riferimento in quel tempo per molti, anche intellettuali; mentre in quest'altro che dico risiedeva la direzione di quella che si era chiamata

EIAR, adesso ribattezzata RAI, che stava per dire Radio Audizioni Italiane, destinata più tardi ad essere Radiotelevisione Italiana; ma erano sviluppi, in quei giorni, ancora tutti da immaginare.

Il cinema, allora, era il sogno di molti, peraltro proibito alla maggior parte degli aspiranti. In attesa dei trionfi del neorealismo, e dell'esplodere degli astri più luminosi, nomi grandi e grandissimi, i Rossellini, i De Sica, i Visconti, con il plotone dei loro epigoni, ci si limitava a cercare una collaborazione, e possibilmente un impiego, presso l'Ente che era stato fascista, ma ora prometteva di presentarsi rigenerato, se non completamente diverso. Una collaborazione, vale a dire la stesura di un testo, e la conseguente retribuzione, per la verità assai modesta. E chissà, per chi osava guardare più avanti, l'accettazione di un radiodramma.

Ci s'incontrava con molti, visi più o meno noti, lungo i corridoi dell'ente o nell'anticamera di qualche personaggio importante, a volte semplicemente creduto tale. Si creavano rapporti, abbastanza spesso destinati a diventare amicizie. Ci si sforzava di mostrarsi aggiornati sulle caratteristiche del linguaggio proprio del mezzo, quello "specifico radiofonico" che era un po' come l'araba fenice della celebre fiaba: che ci fosse nessuno ne dubitava, in che consistesse era questione opinabile.

Scherzo, naturalmente. Fu proprio in quel tempo che si pensò alle Botteghe Oscure ed ebbe la sua realizzazione in via Asiago, un programma assolutamente nuovo, almeno per il nostro Paese, che si proponeva di sperimentare forme e linguaggi diversi da quelli correnti, e fu il "Teatro dell'Usignolo", chiamato così perché diffuso nelle tarde ore notturne, e perciò destinato ad un pubblico diverso da quello inseguito e corteggiato dalle giulebbose Sorelle Radio o, peggio, dalla Radio per i Carcerati (si pensò pure a questo, a un programma destinato, nella mente del suo ideatore, «non soltanto al vasto pubblico dei reclusi di tutta

Italia, ma a tutti coloro che per gusti, educazione e tendenze possono considerarsi candidati alla reclusione»).

Chi pose mano al "Teatro dell'Usignolo" – due raffinatissimi letterati, Leonardo Sinisgalli e Giandomenico Giagni, un musicista sensibile e colto, Gino Modigliani, e un promettente regista, Franco Rosi, che avrebbe realizzato un giorno film di valore, come un'avvincente "Odissea" – aveva altre idee per la testa. Pensava a uno spettacolo fatto di puro suono e di pure parole, con effetti di risonanza, che si comunicassero agli ascoltatori lontani: il tutto ottenuto con i mezzi più semplici, il cigolio d'una porta o l'arresto improvviso della cabina di un ascensore. Fu un esperimento d'imprevisto successo, che convinse i reggitori dell'Ente a tentare una strada mai in precedenza percorsa: un ponte per la cultura e per l'avanguardia, musica, prosa e dibattiti, quello che ancora oggi si definisce il Terzo Programma.

Così alle Botteghe Oscure, proprio di fronte alla mole massiccia della roccaforte di Palmiro Togliatti, s'incrociavano volti di giovani di belle speranze, s'intrecciavano discorsi, si confrontavano idee, gente proveniente da ogni parte d'Italia smaniosa di farsi notare, all'ombra di quella Cinecittà di fascista memoria, ora prossima a diventare una nuova Mecca della settima arte. Ed anche la RAI, nel suo piccolo, in attesa di diventare più grande, era una fucina d'ingegni.

Diventava Botteghe Oscure – con la sua naturale appendice, via Asiago – il porto magari provvisorio d'approdo delle giovani promesse della rinnovata intellighenzia italiana: tanti meridionali, quelli già ricordati, e i Patroni Griffi, i Barendson, i La Capria, con toscani e piemontesi e lombardi: un Gadda, un Portinari, un Cattaneo, un Eco, un Colombo, e un americano persino, ormai naturalizzato romano, che era Bill Weaver. Qualcuno in predicato per la sospirata assunzione, qualcuno pronto a cogliere a volo l'opportuna occasione per distaccarsi dal suolo e dirigersi verso cieli più alti. Ma ci si accontentava, al momento, di

quello che l'Azienda, ancora di salde radici torinesi, era disposta a pagare: 14.000 lirette per un radiodramma che superasse la soglia di sessantacinque minuti.

E qui sia consentito a chi fin da quei giorni era solito frequentare i corridoi di quel certo edificio di rifarsi ad un suo personale ricordo.

Aprile 1945: sono trascorsi tre anni dalla disperata insurrezione del Ghetto di Varsavia, repressa, come scontato, nel sangue, ma servita a gridare al cospetto del mondo che gli ebrei reclusi là dentro non avevano rinunciato a conclamare la propria presenza. Adesso le cose sono cambiate, il grande conflitto si è chiuso con la definitiva sconfitta delle forze del male, l'Europa costernata viene scoprendo i resti delle rovine che la cospargono, compresi i campi maledetti dei fili spinati e dei forni, e i drappelli dei sopravvissuti, ombre in movimento affannoso che appaiono qua e là sul suo suolo, per poi subito scomparire, clandestini diretti verso una patria sognata ma ancora proibita: uno stato per i superstiti, una Palestina tuttora sottoposta a mandato.

Ce ne sono gruppi anche a Roma e negli immediati dintorni, ansiosi come tutti di rinnovare la vita, lontani ormai i tempi della paura e della vergogna. Con un nome ed un volto nuovo, magari: come è accaduto per l'EIAR, l'ente principe della propaganda fascista, che adesso si chiama RAI, Radio Audizioni Italiane, ed è pronta anch'essa a ricordare quell'episodio glorioso: Varsavia, la rivolta del Ghetto.

C'è in questi giorni qui a Roma uno dei capi di quella epopea, David Wdovinski. E ci sono, riuniti in un campo vicino a Grottaferrata, alcuni dei superstiti della rivolta, con i loro racconti e con i canti che accompagnarono quell'itinerario di sangue.

Il giovane cronista raccoglie dati e testimonianze per la trasmissione che gli è stata affidata. Una parte andrà in onda dal vivo, compresa l'intervista con il dottor Wdovinski, in alternanza

coi cori, incisi su dischi di acetato, come si usava in quel tempo, in attesa del nastro magnetico.

Tutto è ormai pronto, almeno si spera. Il giovane cronista è impaziente di affrontare la prova, la prima d'una carriera che supererà i quarant'anni, ma lui non lo sa. Come non sa che cosa l'attende in via Asiago.

Non tutto, evidentemente, è scomparso della vecchia EIAR legata al regime che l'ha controllata per tanto tempo. Qualcuno, durante la notte seguita alla prova, è penetrato nello studio riservato per mandare in onda il programma. E ha spezzato i dischi, rendendoli inutilizzabili. Che fare? Rinunciare alla trasmissione? Impossibile, l'ospite sta per arrivare, bisogna a tutti i costi riempire mezz'ora di tempo, e non di parole soltanto. Mezz'ora è lunga, sono trenta minuti, non si può rischiare di perdere il contatto col pubblico.

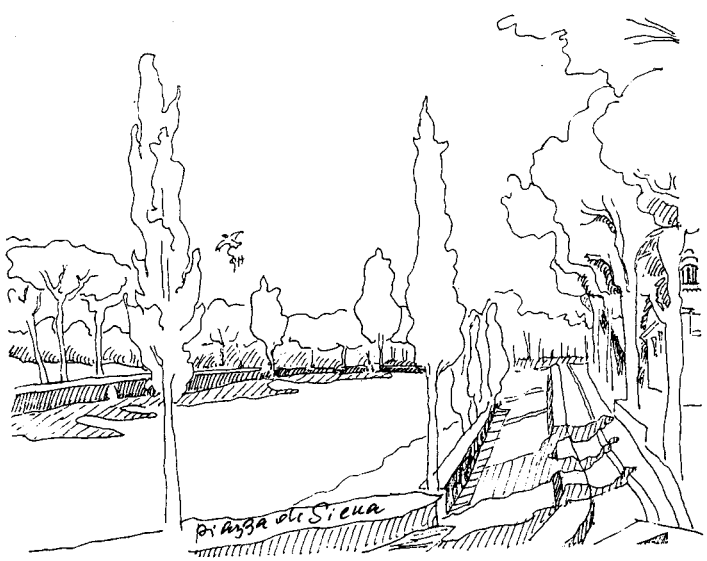
Ed ecco, il pensiero va a Giacometta, che ha recato il dono della sua splendida voce ad uno spettacolo di rivista negli anni dell'indimenticabile Scuola Ebraica, insieme con Gino, musicista vero ed amico impagabile. Lei non è ancora Giacoma Limentani, scrittrice di alto livello: lo sarà soltanto fra anni, ma durante l'occupazione nazista è stata anche lei partigiana. Quanto a Gino è già un nome fra le promesse certe della musica nuova, Gino Modigliani che, passate le linee, già a Bari ha dato prova delle sue qualità di musicista e di animatore; e adesso è fra le giovani leve che portano alla radiofonia rinnovata inventiva e vitalità.

E la trasmissione va in onda, con Giacometta che intona canzoni appena imparate del repertorio yiddish, e Gino che l'accompagna col piano. Non esattamente il programma che era stato pensato, ma pur sempre qualcosa che riferisce del dramma svoltosi in quel quartiere-prigione della Varsavia occupata. E, a trasmissione conclusa, le telefonate commosse di ascoltatori che vogliono dire dell'emozione provata.

Più tardi, sulla via del ritorno a bordo d'una jeep dell'esercito americano – la circolazione tranviaria non è stata ancora totalmente ripristinata – il giovane cronista è alle prese con tanti pensieri, con l'emozione soprattutto di quel programma ormai giunto in porto, il primo di una serie assai lunga, come lui non immagina.

Così come non sa che i prossimi dieci anni a venire saranno i più fecondi ed intensi per tutta una generazione, una folla grande di giovani promesse della rinnovata cultura italiana, alcuni dei quali destinati a diventare famosi, e non soltanto in Italia.

Tutto questo accadeva in quei giorni nei corridoi sempre affollati di quegli uffici un po' angusti della Direzione Generale della RAI – Radio Audizioni Italiane; dove si praticava una specie affatto particolare di "struscio", una piccola fiera delle vanità e delle speranze inespresse. Forse anche qualcosa di più.



Un Re in domicilio coatto?

FILIPPO DELPINO

Chiarisco subito il senso del titolo un po' criptico: il sovrano che rischia di finire in domicilio coatto è Servio Tullio, sesto Re di Roma secondo la tradizione a tutti ben nota (ma forse presto non più, per l'improvvida decisione di escludere l'insegnamento della storia antica dai programmi delle scuole medie...).

La sollecitazione a parlare di Servio Tullio e del destino che forse l'aspetta è data da una splendida mostra allestita a Vulci nell'estate del 2004. Una mostra incentrata sul ciclo di pitture, di pregevole qualità e di grande interesse storico, rinvenute proprio a Vulci nel 1857 entro il sontuoso ipogeo funerario dell'etrusco *Vel Saties*[1]. Fu una scoperta memorabile che ebbe la più vasta risonanza fra i dotti di tutta Europa.

Posta al confine tra Lazio e Toscana, in una campagna pressoché spopolata ove infuriava la malaria, l'antica Vulci era tornata a far parlare prepotentemente di sé alla fine degli anni '20 dell'Ottocento per la qualità e la quantità dei reperti archeologici che venivano riportati in luce nelle sue vastissime necropoli nel corso di frenetici scavi originati da un rinvenimento fortuito. Nella speranza di lucrosi rinvenimenti, il territorio vulcente venne allora frugato – un po' come il *Far West* americano ai tempi della corsa all'oro – da più o meno esperti scavatori: fra questi Luciano Bonaparte, insignito da Pio VII del principato di Cani-

[1] Per più ampie informazioni rinvio al Catalogo della Mostra, a cura di A.M. MORETTI SGUBINI, *Eroi etruschi e miti greci: gli affreschi della Tomba François tornano a Vulci*, Calenzano (Firenze) 2004.

no, i Campanari di Toscanella (l'odierna Tuscania), Melchiade Fossati che in compartecipazione con il Governo Pontificio aveva appositamente costituito una "società di scavi" a lungo impegnata nelle ricerche a Vulci. L'attività degli scavatori fu coronata da successo e i musei di tutta Europa – da Londra a Parigi, da Berlino a Monaco e alla stessa Roma – si disputarono i preziosi cimeli riportati in luce; proprio a quegli anni del resto, e in buona parte originata dall'interesse suscitato dalle scoperte vulcenti, risale la stessa moderna "riscoperta" degli Etruschi[2].

La stagione dei fortunati scavi a Vulci proseguì anche dopo la metà dell'Ottocento con le indagini di Alessandro François, scavatore esperto ed accorto imprenditore[3]. All'occhio esercitato di questi la disposizione in fila di alcune querce, cresciute rigogliose su di un'arida e scoscesa balza rocciosa fronteggiante l'antica città, rivelò l'esistenza nel sottosuolo di una lunga cavità rettilinea, presumibilmente il corridoio di accesso ad un gran-

[2] Nel 1828 fu pubblicata a Breslavia la prima opera di insieme sugli Etruschi, il *Die Etrusker* di K.O. MÜLLER. Al 1837 risalgono sia l'inaugurazione a Roma del Museo Etrusco Gregoriano, sia la prima grande esposizione di arte etrusca, realizzata a Londra dai Campanari. L'interesse suscitato dalla mostra londinese fu a sua volta all'origine della pubblicazione delle prime "guide" dell'Etruria: *A Tour to Sepulchres of Etruria in 1839* di E.C. HAMILTON GRAY (Londra 1840, con riedizioni nel 1841 e 1843) e *The Cities and Cemeteries of Etruria* di G. DENNIS (Londra 1848, con numerose riedizioni e traduzioni).

[3] Con l'erudito francese Adolphe-Noël des Vergers ed il suocero di questi, il celebre editore parigino Ambroise Firmin Didot, Alessandro François aveva costituito una società di scavi di cui diresse a lungo le operazioni sul terreno, scavi che vennero illustrati nella sontuosa opera di A.-N. DES VERGERS, *L'Étrurie et les Etrusques. Dix ans de fouilles dans les maremmes toscanes*, Parigi 1862-64. Allo spirito imprenditoriale del François si deve l'interessante progetto, rimasto senza esito, di una compartecipazione fra stato e privati nella istituzione e gestione di un museo di antichità etrusche.

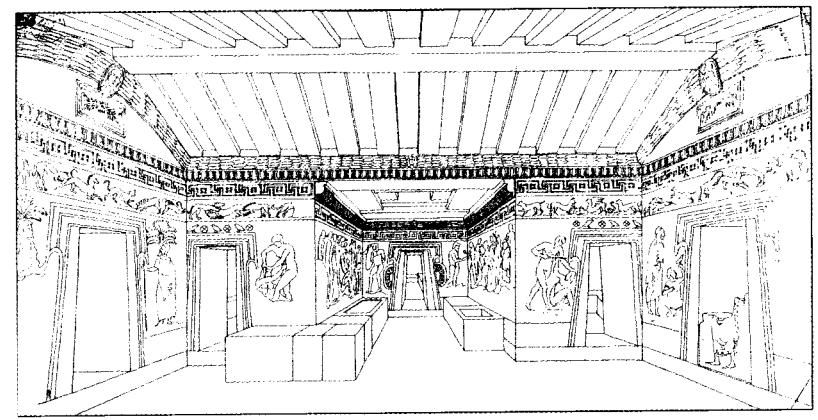


Fig. 1. Assonometria ricostruttiva dell'interno della Tomba François (da *Eroi etruschi e miti greci*)

de ipogeo sepolcrale; gli scavi cui diede subito inizio confermarono la sua intuizione. Sgomberato dalle terre il profondo *dromos* in alcune settimane di duro lavoro, A. François giunse all'ingresso di un sepolcro inviolato; penetrato al suo interno si ritrovò in un vasto ambiente con pianta a forma di T rovesciata su cui si aprivano le porte di sette camere sepolcrali. Le pareti dell'ambiente erano interamente ricoperte «di esimie pitture munite ciascuna figura di ben chiara iscrizione etrusca, senza della quale circostanza si sarebbe creduto che questo sepolcro avesse appartenuto ad altra epoca, tanta è la bellezza delle medesime pitture da far rammentare i bei tempi del Botticelli e del Perugino»[4] (*Fig. 1*).

Nell'anno stesso della loro scoperta furono eseguite riproduzioni grafiche in scala ridotta dei dipinti, temendosene il deperimento, e successivamente copie a grandezza naturale. Nel 1863

[4] Le parole riportate nel testo sono tratte dalla relazione di A. FRANÇOIS pubblicata nel "Bullettino dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica", luglio 1857, pp. 99-104.

il principe Alessandro Torlonia, succeduto a Luciano Bonaparte nella titolarità del feudo di Canino e proprietario dell'ipogeo, dispose la rimozione degli affreschi: sezionati in quadri distinti, essi vennero distaccati dalle pareti della tomba e quindi applicati su supporti in gesso. La delicatissima operazione ebbe buon esito ed i pannelli con l'intero ciclo di pitture furono trasportati a Roma presso il Museo Torlonia alla Lungara. In seguito, alla fine del 1875 o nel 1876, i pannelli furono per qualche tempo esposti al Collegio Romano in un Museo Italico che allora si intendeva allestire[5]; abbandonato quel progetto, essi fecero ritorno alla Lungara ove restarono fino al 1948 quando vennero trasferiti a Villa Torlonia (già Albani) in via Salaria.

Gli studiosi del tempo furono subito consapevoli del valore artistico delle pitture e del loro intento narrativo, la cui comprensione era facilitata dalla presenza presso ciascuna figura – a mo' di didascalia – di iscrizioni in etrusco per lo più ben leggibili. Si tratta della raffigurazione di personaggi ed episodi del mito greco[6] e della storia etrusca recente e passata[7] con un sottile intreccio di corrispondenze, richiami e allusioni fra le due serie – la greca e l'etrusca – su cui non sto qui a soffermarmi[8].

Di particolare interesse sono le pitture, con le relative didascalie, riguardanti – fatto più unico che raro – vicende e personaggi della storia arcaica dell'Etruria (e di Roma), a noi noti in differenti versioni grazie a fonti storiografiche romane: si tratta di episodi bellici nei quali furono coinvolti i fratelli Aulo e Celio Vibenna ed il liberatore di quest'ultimo, *Macstrna*.

Da una precisa testimonianza dell'imperatore Claudio, appassionato di studi etruscologici[9], sappiamo che *Mastarna* era il nome che gli Etruschi davano al re di Roma Servio Tullio: «...Ad Anco Marcio successe Prisco Tarquinio [...]. Fra lui e il figlio o il nipote, gli scrittori discordano su ciò, si inserì Servio Tullio, che i nostri (autori) dicono nato da una schiava, Ocresia, e quelli Etruschi reputano essere invece amico fedelissimo di Celio Vivenna, compartecipe del suo destino. Egli, dopo alterne vicende, cacciato coi resti dell'esercito di Celio, dopo essersi ribattezzato come dissi (in etrusco si chiamava Mastarna), ottenne il regno con gran giovamento di tutti [...]»[10].

[5] Per l'esposizione degli affreschi di Vulci al Collegio Romano cfr. M. BARNABEI e F. DELPINO (a cura di), *Le 'Memorie di un Archeologo' di Felice Barnabei*, Roma 1991, pp. 190-191; sul Museo Italico cfr. A. MAGAGNINI, *Un frammento di museologia ottocentesca: il Museo Italico al Collegio Romano*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", n. s. XII (1998), pp. 74-90.

[6] Dal lato destro della porta di ingresso e proseguendo in senso orario fino alla parete di fondo: Anfiarao e Sisifo; Aiace Oileo e Cassandra; Fenice; Nestore; mortale duello di Eteocle e Polinice; sacrificio dei prigionieri troiani: alla presenza di Agamennone e delle divinità infere *Vanth* e *Charun* Achille sacrifica all'ombra di Patroclo un prigioniero troiano, mentre Aiace Telamonio e Aiace Oileo conducono al sacrificio altri due prigionieri.

[7] Dalla parete di fondo in senso orario: liberazione di *Caile Vipinas* ad opera di *Macstrna*; tre guerrieri vulcenti – *Larth Ulthes, Rasce, Avle Vipinas* – affrontano vittoriosamente altrettanti avversari, due dei quali provenienti da Sovana e da Orvieto; *Marce Camitlnas* si appresta a uccidere *Cneve Tarchunies Rumach*; il titolare dell'ipogeo, *Vel Saties*, coronato di alloro ed indossante la *toga picta* con il piccolo *Arnth*; congiunti (?) di *Vel Saties*.

[8] Rinvio in proposito al Catalogo della Mostra, citato a nota 1 e alla bibliografia specifica ivi indicata.

[9] Compose i *Thyrrhenicon libri*, purtroppo non pervenutici.

[10] La citazione è tratta dal discorso tenuto dall'imperatore Claudio nel 48 d. C. a sostegno dell'ammissione al Senato di rappresentanti della Gallia '*Comata*'. Il discorso venne trascritto dagli atti ufficiali su una tavola di bronzo esposta nel santuario provinciale del culto imperiale (*Ara Augusti*) nel *pagus Condate* presso Lione. Il prezioso cimelio, rinvenuto nel

Datati agli ultimi decenni del IV secolo (c. 320-310 a.C.) gli affreschi della Tomba dei *Saties* (dal nome del suo scopritore comunemente denominata T. François) conservano memoria di oscure e complesse vicende più antiche di oltre duecento anni. Vicende strettamente legate non solo alla storia di Vulci ma anche a quella di Roma in età regia, visto che fra gli avversari dei fratelli Vibenna figura un *Cneve Tarchunie Rumach*, ovverosia un *Gnaeus Tarquinius romanus*, personaggio altrimenti ignoto ma certamente riferibile alla stessa *gens* che diede a Roma il quinto e il settimo re della lista canonica.

La storicità dei personaggi raffigurati risulta indirettamente confermata da un prezioso rinvenimento effettuato nel 1939 da Massimo Pallottino nel grande santuario di Portonaccio a Veio: il piede di un grosso calice o *thymiaterion* di bucchero su cui è graffita l'iscrizione *mine muluv[an]ece avile vipiiennas* (= mi ha donato Avile Vipiiennas). L'iscrizione, che si data nella prima metà del VI sec. a. C., serba dunque, nella sua forma arcaica, il nome dell'Aulo Vibenna notoci dalle fonti storiche e dagli affreschi della Tomba François: non possiamo affermare – anche se la suggestione è forte – che si tratti proprio dello stesso personaggio; l'epigrafe testimonia peraltro la certa presenza in un santuario prossimo a Roma di un Aulo Vibenna all'incirca nella stessa epoca in cui la tradizione colloca i regni di Tarquinio Prisco (616-579) e di Servio Tullio (578-535)[11].

1528, è conservato nel Museo Archeologico di Lione (un calco in gesso è a Roma presso il Museo della Civiltà Romana).

[11] Per questi ed altri aspetti rinvio al saggio di M. PALLOTTINO, *Il fregio dei Vibenna e le sue implicazioni storiche*, in F. BURANELLI (a cura di), *La Tomba François di Vulci* (Catalogo della Mostra, Città del Vaticano, marzo-maggio 1987), Roma 1987, pp. 225-233 (v. anche, a p. 234, la "scheda" relativa all'iscrizione con la dedica di Aulo Vibenna).

Non mi soffermo ulteriormente sull'importanza di questi preziosi affreschi, ben noti agli studiosi ma forse meno ad un più vasto pubblico, anche e non secondariamente perché praticamente invisibili – salvo, e solo parzialmente, in rarissime occasioni[12] – da più di cinquant'anni, da quando cioè vennero trasferiti a Villa Albani-Torlonia.

Solo nel 2004, grazie ad una Mostra svoltasi ad Amburgo, l'intero ciclo degli affreschi della Tomba François (di cui è stato per l'occasione completato il nuovo restauro[13]) è tornato ad essere esposto al pubblico con un allestimento molto suggestivo: la collocazione dei singoli pannelli entro una ricostruzione a grandezza naturale dell'interno dell'ipogeo[14], allestimento sostanzialmente riproposto nella Mostra realizzata a Vulci.

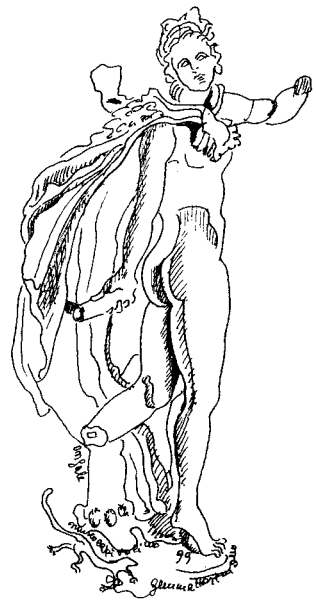
Dopo il viaggio ad Amburgo e la sosta a Vulci, *Macstrna*-Servio Tullio e gli altri eroi vulcenti faranno ritorno a Roma donde erano partiti quasi un anno prima. Un ritorno più che opportuno considerando il loro rapporto con la storia dell'Urbe. Ma qual è il destino che li attende? Quello, probabilmente, di tornare a Vil-

[12] Legate ad iniziative espositive: nel 1951 a Firenze, nel 1987 a Roma, nel 2000 a Venezia.

[13] Un primo integrale reatauro era stato eseguito nel dopoguerra; in quella occasione le pitture vennero distaccate dai pesanti supporti di gesso ed applicate su tele di juta sostenute da telai lignei. I nuovi interventi di restauro, ora completati, erano stati avviati in occasione della Mostra di Roma del 1987 e di quella di Venezia del 2000; per una breve descrizione del pregresso stato di conservazione dei dipinti e delle operazioni di restauro effettuate cfr. i contributi di D. CANDILIO e di F. MALETTO e I. RIGHETTI, nel Catalogo della Mostra *Eroi etruschi e miti greci* (cit. a nota 1), pp. 67-69, 71-74 .

[14] B. ANDREAE, A. HOFFMANN, C. WEBER-LEHMANN, *Die Etrusker* (Catalogo della Mostra, Amburgo, febbraio-maggio 2004), Monaco 2004, in particolare il contributo di B. ANDREAE, pp. 176-207.

la Albani-Torlonia in una sorta di dorato domicilio coatto, esclusi di nuovo alla vista del pubblico ed impietosamente esposti, invece, alla polvere e a tutte le insidie di ambienti non appositamente climatizzati[15]. Un destino lacrimevole!



[15] Non mi sembra di esagerare: eloquente al riguardo è una foto pubblicata da B. Andreae (fig. 1 a p. 178 del Catalogo citato a nota precedente) con la collocazione dei pannelli a Villa Albani-Torlonia prima degli ultimi restauri, foto che stride con le cautele messe in atto per non danneggiare i preziosi dipinti nelle esposizioni di Amburgo e di Vulci (impianti di climatizzazione e filtraggio dell'aria, monitoraggio costante di temperatura ed umidità, contingentamento del numero dei visitatori e loro sosta preliminare in un ambiente di raffreddamento, ecc.).

La Marrana Mariana

Luigi Devoti

La marrana Mariana detta anche di San Giovanni è un corso d'acqua che si è formato dopo l'abbandono e la rottura degli acquedotti dell'acqua Crabra e Giulia in prossimità delle sorgenti.

La prima menzione della marrana si trova nelle bolle papali dell'anno 955 e dell'anno 962 in cui viene detta *Rivus Papati*. Poi nell'atto dell'8 giugno 1028, con cui Alberico dei Conti di Tuscolo concede a Pietro Abate del monastero di *Sante Marie quod vocatur de Gerusale,* situato nel territorio tuscolano a nord della città di Frascati, un molino *in Rivo qui vocatur aqua Capra in loco ubi dicitur Balle Marciana*. E ancora con il nome di Acqua Crabra viene indicata in un documento riportato in "Memorie Colonnesi" nel 1855, verosimilmente riproduzione di un documento molto più antico. In un altro documento del 1073 viene detta *Rivus Moreni*.

Il nome di Rivo dell'acqua Mariana è del secolo XVI e probabilmente è derivato da *Ager Marianus*, nome del territorio che attraversa scorrendo nel suo alveo. Inoltre con l'appellativo di *Marianum* nel secolo XV viene chiamato Marino e la marrana in quel periodo attraversa il territorio della città. La denominazione di marrana di San Giovanni è dovuta al fatto di essere la marrana in origine nella giurisdizione del Capitolo Lateranense. Viene detta anche canale Mariano ma infine prevale la denominazione di marrana Mariana. Il termine di marrana deriverebbe da *Maranus* nome del territorio della attuale località di Morena, *Fundus Maranus*, con il cui nome poi per analogia sono stati denominati tutti i piccoli corsi d'acqua della regione.

La Marrana Mariana in località Squarciarelli allo stato attuale

La marrana Mariana origina nel territorio della Molara per il mezzo dell'acqua Crabra, infatti quest'acqua non più incanalata nello speco del suo acquedotto si riversa liberamente nei campi circostanti dove forma un pantano da cui poi si incanala lungo il declivio del territorio scavando un fosso detto poi dei Ladroni, nome derivato dalla famiglia romana *Latrones*, fino alla località degli Squarciarelli, dove riceve il contributo dell'acqua Giulia, anch'essa non più incanalata nello speco del suo acquedotto.

Dal territorio di Squarciarelli la marrana, sempre incanalata nel suo alveo, raggiunge la zona di Grottaferrata dove sono gli edifici delle cartiere e di alcune ferriere, e dopo essere transitata nel Vallone sottostante l'abbazia di Santa Maria, raggiunge la valle Marciana dove, a causa dei dislivelli del terreno, forma delle vere cascate d'acqua.

Per ordine del Papa Innocenzo XIII nel 1723 nel suo alveo viene convogliata l'acqua Preziosa, corrispondente ad una delle sorgenti dell'antica Acqua Tepula, proveniente dal territorio di Marino, dove per il tratto di attraversamento del rispettivo territorio, decorre in un alveo suo proprio, costituendo una marrana. Ancora più a valle poi la marrana raccoglie alcune acque sorgive dei territori di Ciampino e di Morena.

Nel 1793 per ordine del Papa Pio VI vengono convogliate nella marrana le acque dei rivi Maranella e Pantanella.

Nel 1856 il Papa Pio IX dispone che nella marrana vengano convogliate altre due once d'acqua di una sorgente rinvenuta durante i lavori per la costruzione della galleria di Ciampino e acquistate per L. 537,50.

In prossimità della tenuta dei Settebassi e di Tor di Mezzavia un casale prende il nome di casale della marrana, proprietà della chiesa di Santa Maria Nova

La marrana poi procede sempre nel suo alveo costeggiando le vie Tuscolana e Appia e le mura Aureliane che supera passando attraverso la Porta Metronia costituita da un solo fornice, sormontato da una torre, chiusa al transito durante il pontificato di Callisto II (1119-1124). Sulla torre vi era una iscrizione vero monumento della storia medievale della città di Roma, ricordo di un restauro delle mura adiacenti effettuato per arginare un eventuale assalto di Federico I: *Regio S. Angeli-anno mclvii incarnationis-domini nostri Jesu Christi, SPQR hec menia-vetustate dilapsa restaura-vit, senatores Sasso, Iohannes de Al-berico, Roieri Buccacane, Pinzo-Filippo, Iohannes de Parenzo, Petrus-Deustesalvi, Cencio de Ansoino-Rainaldo Romano-Nicola Mannetto.*

Il nome Metronia o Metroni deriva probabilmente da quello di un qualche ricco proprietario di terre nella zona circostante oppure, come ha supposto il Forchammer, da Metroia, nome della *Magna Mater* Cibele, il cui simulacro viene lavato nelle acque del fiume Almone.

Quindi dopo aver attraversato il territorio, oggi occupato dai vivai del Comune di Roma, costeggia l'attuale passeggiata archeologica, poi scorre tra i colli Aventino e Palatino e attraversato il circo Massimo raggiunge piazza Bocca della Verità dove le sue acque si versano nel fiume Tevere mediante un fornice ad arco situato a circa 50 metri più a valle dello sbocco della Cloaca Massima.

In origine la marrana in corrispondenza del fosso dell'Incastro devia nel fosso di Tor Sapienza e termina il suo corso nel fiume Aniene.

La deviazione verso la città di Roma viene realizzata, in seguito a disposizione del 1122 del Papa Callisto II, in località Centroni, a beneficio dei fondi del Capitolo Laterano, utilizzando un cunicolo dell'antico acquedotto dell'acqua Claudia.

Nel secolo XVII il flusso della marrana viene ridotto perché una parte delle acque dell'antica Crabra viene derivata per rifornire i territori di Monte Porzio, l'eremo dei Camaldolesi di Monte Corona, la villa Belvedere Aldobrandini di Frascati e le ville Borghesiane.

Attualmente la parte di marrana residua riceve soltanto le acque piovane; infatti dall'anno 1929 dopo il casale di Roma Vecchia il suo alveo non è più presente, perché in parte è stato interrato, in parte allacciato all'Almone e in parte derivato nei condotti fognari della città di Roma.

E pertanto la notizia riportata dai giornalì quotidiani sul ritrovamento di acque dette della marrana Mariana durante i lavori di costruzione della linea Metropolitana, in prossimità di piazza dei Re di Roma, non è esatta.

Fin dalla sua origine la marrana Mariana per mezzo delle sue acque ha svolto diverse funzioni e per il diritto di avvalersene sono sorte dispute e lotte.

Per secoli tuttavia la giurisdizione sulla marrana Mariana è stata del Capitolo Lateranense, sancita dalla bolla papale del 6

Mulino di San Sisto prossimo all'ingresso del vivaio del Comune di Roma

maggio 1389, in quanto il suo alveo attraversava i territori prevalentemente di sua proprietà. Ma anche il Comune di Roma in base agli statuti del 1363 ha esercitato i suoi diritti sull'uso delle acque della marrana, rivendicati per il Capitolo Lateranense da Bonifacio IX con bolla del 6 maggio 1399, in cui viene anche concessa al Capitolo Lateranense la nomina dei *defensores,* ovvero degli ufficiali addetti alla custodia e al controllo del rivo.

Le acque della marrana vengono utilizzate per azionare le macine dei molini situati nelle zone prossime al Tevere in Roma, nel territorio degli Squarciarelli, nella parte nord della valle Marciana, nelle ferriere e nelle cartiere nel territorio di Grottaferrata prossimo all'Abbazia di Santa Maria. Le sue acque vengono anche utilizzate per l'irrigazione delle colture nei campi e per le marcite del lino nei territori della Molara, di Morena e dei Santi Quattro Coronati dove tuttora il toponimo di ponte Linari le ricorda.

In un documento del XVIII secolo ritrovato nell'archivio la-

Mulino di San Sisto,
particolare su alcune strutture architettoniche antiche riutilizzate

teranense, sono contenuti i nomi degli opifici che si servivano in Roma delle acque della marrana nella zona compresa tra porta Furba e il fiume Tevere: la Rotolana della Mortella, le mole Pozzo e Greca di piazza della Bocca della Verità, la mola di San Gregorio, le due mole di San Sisto Vecchio, la mola Sassa, la mola di San Giovanni, la mola Oratia, la mola detta Polveriera, la mola Costantinopoli e la Ferriera.

Di tutte queste mole presenti nell'ambito della città di Roma sono rimasti soltanto i due edifici di quelle di San Sisto Vecchio, situate nel comprensorio dei vivai del Comune di Roma dove alla primitiva funzione subentra quella di ufficio a carattere amministrativo. E in quella situata in prossimità dell'ingresso dei vivai è possibile vedere alcuni antichi frammenti architettonici utilizzati primitivamente per la sua costruzione e che i recenti restauri hanno conservato. E nel territorio fuori dell'Urbe sono ancora presenti i ruderi, anche se molto rovinati, della mola in località Mola Cavona con i resti dell'acquedotto in muratura ad arcate.

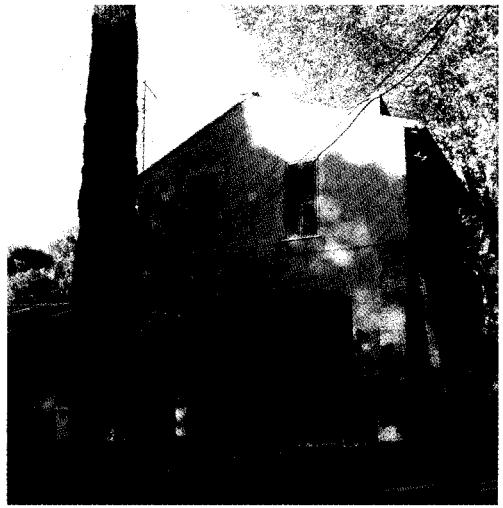
Da antica data le acque della marrana Mariana sono gestite da una Congregazione che nel 1862 poi prende il nome di Consorzio dell'Acqua Mariana con la partecipazione di tutti coloro che da vecchia data hanno il diritto di utilizzare le sue acque. La funzione del Consorzio è quella di gestire il rivo provvedendo alla sua manutenzione e alla regolamentazione dell'uso delle acque.

Nel 1913 i consorziati riuniti in assemblea decidono di costituire un centro per l'amministrazione del rivo, e su terreno di proprietà del Consorzio in via Gino Capponi a Roma viene costruita una palazzina modesta ma rispondente alle necessità e a ricordo dell'evento viene murata sulla parete prossima all'ingresso una lapide recante l'iscrizione:

IL CONSORZIO DELL'ACQUA MARIANA
QUESTO EDIFICIO
ERESSE PER PROPRIA SEDE NELL'ANNO MCMXIII
ESSENDO UFFICIALI
EMILIANI PUCCIARELLI CAN. DIFEN.
PIETRO D'ORMEA CAN. DIFEN.
FILIPPO LAIS CAMERL.
EMIDIO COSTA DEPUT.
GIOVANNI STACCHINI DEPUT.

FILIPPO PACELLI CONS. LEG.
FRANCESCO PACELLI PROCUR.
SALVATORE LEN. ING. ARCH.
GIOVANNI GRAZIOLI SEGR. CASS.
FERNANDO TRASATI RAG.
DOMENICO GALLI GUARD.

Attualmente la marrana Mariana praticamente è scomparsa ossia è ridotta alla parte compresa tra Squarciarelli e il Casale di Roma Vecchia con un flusso di acque minimo ovvero con un ri-



Mulino di San Sisto

fornimento costituito soltanto dalle acque piovane e da qualche sopravanzo dei fontanili.

Tuttavia la marrana ha dato al paesaggio un aspetto variato e piacevole con le sue sponde verdeggianti ora ammantate di alberi di salice, ora di canne frementi al vento, ora di erbe palustri, ora di rigogliosi vigneti.

Le sue acque hanno riempito di armonici echi il Vallone, la valle Marciana e i territori più prossimi all'Urbe, ed hanno rinfrancato con la loro frescura gli agricoltori accaldati dopo una lunga giornata di lavoro. Molti ragazzi in essa hanno trovato lieto gioco.

Oggi, dove ancora è presente, scorre ancora come ieri seppure con tono dimesso, infatti non è più presente l'irrompente baldanza delle sue acque; tuttavia a chi si ferma per ammirarla mostra ancora la sua bellezza anche se vetusta e alterata dalla noncuranza dell'uomo.

Il resto... mancia!

FRANCESCA DI CASTRO

Già che sete ar proposito, sor Marco,
de tutte le storzione e magnerie
che qui se fanno in delle sagrestie
a titolo de contra e catafarco,

sentitene mò un'antra de le mie.
Jeri un Conte, ch'è primo Maniscarco
in de la Corte d'un gran Re Monarco,
annò dar Papa con du' brutte zie.

Come v'ho detto, sto sor Conte agnede,
e lui co le su' zie sazziorno l'occhi
addoss'ar Papa e je baciorno er piede.

Tornato a casa, un scopator zegreto
je portò un conto de sei belli gnocchi
a titolo de logro de tappeto[1].

All'epoca di Giuseppe Gioachino Belli era tacito e risaputo che a Roma ogni pretesto fosse buono per richiedere mance, offerte e strenne, ma l'esagerazione del conto per "logoratura di tappeto" appare eccessiva anche al Belli, che nel suo sonetto "Li incerti de Palazzo", la mette in satira e alla gogna. L'usanza tuttavia è talmente radicata da avere ordini e tabelle con precise in-

[1] G.G. BELLI, *I Sonetti*, Vol. II, pag.1143, Milano 1965.

dicazioni in merito che stabiliscono la natura, la quantità, l'occasione in cui debbono essere elargite le mance. Liste dettagliate che ne regolano l'uso sono conosciute fin dal XVI secolo, ma l'origine di questa consuetudine è molto più antica e si fa risalire all'epoca romana.

In un gustoso quanto ricco libretto, "Le mance"[2] appunto, pubblicato in soli trecento esemplari nel 1943, Pietro Romano indaga approfonditamente ogni aspetto di questo rito, che da gesto spontaneo, da regalia benigna, si trasforma in obbligo, tassa, costrizione; che da dono per specifica occasione diventa quotidiano balzello e da amabile gesto di generosità e cortesia si muta in ricatto e vessazione.

"Mancia" da *"a manu"*, dice Pietro Romano, e *"buona mano"* rimane sinonimo di mancia fino all'inizio del Novecento, ma il nome potrebbe derivare anche dal latino barbarico *"manicia"*, guanti[3], che prese il significato di regalo nel Medioevo, o dal celtico *"manchain"*, doni, o dal francese *"manche"*, manica, diventato sinonimo di strenna dall'uso delle dame di far dono di una manica del proprio abito al cavaliere che aveva partecipato ad un torneo[4].

D'altra parte *"manica"* nel latino classico indicava la lunga manica della tunica che scendeva a coprire la mano, con funzione quindi dei nostri guanti, perciò questa "mancia", dono o strenna, che poteva essere celata nella manica, potrebbe aver preso origine proprio da qui. Se fosse questa l'esatta etimologia, avrebbe allora un particolare significato l'uso assai frequente di donare guanti, quali mance, nel XVI secolo.

I Romani tuttavia conoscevano già l'uso della mancia o strenna, da *"strena"*, dono augurale che si faceva in occasione di particolari festività, ma soprattutto per i Saturnali e le Calende di gennaio, da cui deriverà la nostra strenna natalizia. Era un regalo di buon augurio che i clienti solevano portare ai loro patroni, usanza che si diffuse poi ad ogni classe sociale, diventando un costume usuale e radicato.

All'inizio era un gesto simbolico, un ramoscello di verbena, che probabilmente rammentava quel dono fatto al re dei Sabini Fazio di alcuni ramoscelli presi nel bosco sacro alla dea della forza Strenua, dea venerata in seguito anche dai Romani con il nome di *"Strena Strenia"*, a cui era dedicato un tempietto nella IV regione delle Carine.

Ben presto, da dono augurale del tutto volontario e occasionale, la mancia divenne uso diffuso, rituale obbligato e Marziale non tarda ad interessarsene con i suoi epigrammi satirici e pungenti. Dedica addirittura due libri a questa usanza. Il primo è intitolato "Xenia", cioè i doni agli ospiti, dolci, cibi e leccornie, che il padrone di casa donava agli invitati prima di congedarli, ma che, già in antico, aveva anche il significato di *«dono ad una persona per rendersela amica, per ottenere qualcosa, come in particolare agli avvocati per il patrocinio di una causa»*[5].

> *«Potrai dare questi distici ai tuoi ospiti invece dei soldi, se anche tu, come me, sarai a corto di denaro»*[6].

Dice Marziale nell'introduzione del suo libretto "Xenia". Anche il libro "Apophoreta" sarà dedicato dal poeta ai doni, letteralmente, *«da portare via con sé»:* regali che venivano scambiati soprattutto in occasione dei Saturnali tra il 17 e il 23 dicembre,

[2] P. ROMANO, *Le Mance*, Roma 1943.

[3] O. PIANIGIANI, *Dizionario Etimologico*, Firenze 1907.

[4] G. DEVOTO, *Nuovo Vocabolario Illustrato della Lingua Italiana*, Milano 1987.

[5] PLINIO, *Epistola* 5,13 in CALONGHI, *Dizionario Latino-Italiano*, Torino 1950.

[6] MARZIALE, *Epigrammi, Xenia, III*, Vol.II, p.799, Roma 2000.

poi più esplicitamente considerati doni offerti dai *"candidati principis"* all'imperatore,ma anche a protettori e ad amici[7].

Questi doni "a portar via" comprendevano ogni sorta di oggetti, più o meno comuni, originali, preziosi, ma anche vestiario, gioielli, profumi, animali da compagnia, fino ad arrivare al dono di uno schiavo[8] o di una mula[9]. Marziale dedica ben 223 epigrammi a questo argomento ed è maestro nel mettere in ridicolo certi doni fuori luogo o fatti per burla, come un dentifricio destinato ad una donna con la dentiera[10] o un pettine inviato ad un calvo[11]:

Ma se dalla *"Strena Januarii"* deriverà la nostra strenna natalizia, la mancia, secondo Pietro Romano, deriverebbe più probabilmente dalla *"sportula"* romana, letteralmente il panierino dove i clienti riponevano le provvigioni o i doni elargiti dal patrono, che erano costituiti inizialmente dal cibo avanzato dalla mensa del signore, poi divenuti regalia in natura o in denaro, proporzionata alla magnanimità del padrone o protettore. La *"salutatio matutina"*, cioè la visita in segno di omaggio da parte del *"cliens"* al suo *"patronus"*, era doveroso atto di rispetto che prevedeva il naturale gesto conclusivo per ricevere il tacito compenso, cioè la mancia, fosse essa nascosta nella manica del signore o meno.

Racconta Marziale che un tale Tuccio, proveniente dalla Spagna, si era messo in viaggio alla volta di Roma con il preciso scopo di vivere alle spalle di qualche patrono, ma che, giunto a ponte Milvio e appreso che Domiziano aveva abolito la *"sportula"*, non attraversò neppure il fiume, ma volse le spalle a Roma e tornò a casa sua[12].

Secondo il Moroni, riportato da Pietro Romano, il significato di mancia è: *«strenna o dono che spontaneamente si fa agli inferiori per qualche cosa ben eseguita»*[13]. Il Pianigiani specifica: *«Quel che si da senz'obbligo dal superiore all'inferiore per servizi ricevuti o per amorevolezza o cortesia»*[14], che diventa per il Devoto: *«compenso facoltativo corrisposto alla persona che presta un servizio già retribuito o si assume volontariamente un'incombenza»*, ma anche: *«elargizione in denaro effettuata per ottenere in maniera illecita favori o vantaggi»*[15]. E similmente il De Mauro aggiunge al primo significato: *«somma di denaro usata per corrompere o ottenere favori illeciti»*[16].

«Uso» dice il Frizzi nelle sue "Memorie di Ferrara"[17] *«che non è sperabile vegga mai del tutto abolito, finchè vi abbia pascolo l'interesse e i diversi fini di chi lo fa o l'ambizione o la dissimulazione di chi lo riceve.»*

Il costume della *"sportula"* e della *"salutatio"* diventa clientelismo, da *"cliens"*, il cittadino che accettava la protezione di una persona influente, cioè del *"patronus"*, in cambio di servigi, sistema di rapporti che si instaura per il conseguimento di un reciproco interesse basato sul favoritismo indebito.

Costume che verrà poi tollerato dal Papato ed anzi riprenderà nuovo vigore tanto da vederne redatte le norme che lo regolano nel XVI secolo, con precise indicazioni sui destinatari delle mance e sulla natura delle stesse.

---

[7] SYMMACO, in CALONGHI, op.cit.
[8] MARZIALE, *Epigrammi, Apophoreta, CCI*, Vol. II, p.907.
[9] ID., *Epigrammi*, cit., *CXCVII*, p.907.
[10] ID., *Epigrammi*, cit., *LVI*, p.859.
[11] ID., *Epigrammi*, cit., *XXV*, p.849.
[12] ID., *Epigrammi, Libro III, XIV*, Vol.I, p.151, Roma 2000.
[13] P. ROMANO, cit, p.8.
[14] O. PIANIGIANI, *ibidem*.
[15] G. DEVOTO, *ibidem*.
[16] DE MAURO, *Dizionario della Lingua Italiana*, Pioltello (Mi) 2000.
[17] P. ROMANO, cit., p.8.

Pietro Romano documenta dettagliatamente tali regole, rinvenute nella *"Tavola delle Mance"*[18] datata 18 giugno 1521, riproducente altro documento più antico del 1455, compilato al tempo di Callisto III e redatto dallo Scribasenato sul libro *"del fu segretario degli Scrittori de' Signori Conservatori"*. In questa tavola e nei documenti allegati vengono elencate le norme che stabilivano le mance da corrispondere ai Conservatori, al Gonfaloniere, a tutti gli Officiali Capitolini, ai Custodi delle Fontane, e via dicendo, in occasione del Natale. Altre mance erano elargite in occasione della festa del Santissimo Corpo di Gesù Cristo e dell'Assunzione di Maria Vergine da parte del Camerlengo al cardinale Vicario ed erano costituite da 64 libbre di cera, 24 di pepe, 15 paia di guanti, 8 scatole di confetti, 4 libbre di nocchiata e 2 fiaschi di vino. Il Senatore riceveva doni identici, ma in misura maggiore e i guanti diventavano ben 30 paia. Distribuzione di guanti che vedeva interessato un gran numero di personalità: dal Cardinale Camerlengo, ai Conservatori, ai 56 Officiali del Popolo Romano, ai 14 Caporioni fino al Protonotario e al *"misuratore del sale al minuto"*, variando da un massimo di 30 paia per il Senatore ad un minimo di 2 paia per il suddetto *"misuratore"*.

Se quest'usanza di regalare guanti può essere in qualche maniera ricondotta all'origine stessa del nome "mancia", come si è detto, altrettanto curiosa è la consuetudine di donare galline, già in uso nel Cinquecento. In occasione del Carnevale venivano inviate ai 232 Officiali Capitolini *"massimo quattro, minimo due"* galline a testa. Usanza che si è protratta nei secoli giungendo fino a noi, ma in occasione delle festività natalizie. Ancora oggi il brodo di cappone o di gallina è obbligatorio sulla tavola il giorno di Natale. Pietro Romano ricorda che ancora fino a ieri *"cappone"* era sinonimo di strenna in denaro, corrisposta nella misura di 10 lire nel 1918, poi diventate sei[19]. Il Panzini, nel suo "Dizionario moderno" del 1931, alla voce *"cappone"* precisa: *«voce romana di gergo burocratico per significare una gratificazione concessa agli impiegati dei Ministeri per Natale»*[20].

Anche il Manzoni, d'altra parte, ci ricorda l'usanza di regalare capponi a persone di prestigio nel famoso episodio dei "Promessi Sposi", quando Renzo si presenta a casa dell'Azzeccagarbugli recando in dono quattro capponi legati per le zampe!

Abbiamo visto come le mance sono un'eredità diretta della tradizione romana e come queste vennero adottate, classificate, rese legittime e burocratizzate dal papato, ma poi si assistette a un progressivo sviluppo e ad una rapida proliferazione non solo delle occasioni, rese obbligatorie dalla consuetudine, ma anche delle figure meritorie destinatarie delle mance. Alle iniziali festività del Natale e dell'Assunzione, si aggiunse l'occasione del Carnevale, la festa di San Martino, San Giovanni, San Pietro e quante altre, fino a trovare pretesto utile anche in fatti occasionali, come i periodi di "sede vagante" o per le "nozze papali". Per la morte di Paolo III nel 1549, ad esempio, i tre Conservatori e il Senatore ricevevano ogni 10 giorni 100 scudi d'oro, i Marescalchi 50, i Caporioni anch'essi 50. Talvolta le mance assumevano il valore di rimborso spese, come per la cavalcata del corteo al Laterano per la presa di possesso del papa: in quel caso venivano rimborsati non solo i Conservatori e i Caporioni, ma anche i paggi e i fornitori. In un documento datato 21 settembre 1721[21], vengono elencati in un apposito registro delle spese numerosi mercanti ebrei che avevano contribuito alla fornitura di stoffe per la realizzazione dei vestiti da cerimonia per il corteo al

[18] ID., cit, p.9.

[19] ID., cit., p.11.

[20] A. PANZINI, *Dizionario Moderno*, Roma 1931.

[21] P. ROMANO, cit., p.14.

Laterano. *«A Giuseppe Serena, ebreo, sc.119 e b.73 per canne 23 di velluto nero per la vestizione dei Signori Caporioni per intervenire alla cavalcata per il possesso del Papa»*, a Zaccaria Bavafaella sc.258, ad Angelo Di Segni sc.150, ad Angelo D'Alatri, sc.56, ad Isac Ascarelli sc.47,18, seguiti da *«Leone Lever;, monsù Marco Pison mercante; maestro Domenico Angelici trinarolo per passamani e cordonetto di seta nera; maestro Angelo Morelli mercante per fettuccia di Napoli; maestro Antonio Turca mercante per taffettà; maestro Gio.Batt. Peres trinarolo per gallone d'oro; signor Andrea Ilari; monsù Giacomo Cotre sartore per roboni di velluto nero»* e così via.

Ma anche i nobili ricevevano in questa stessa occasione mance sotto forma di rimborso spese: 150 scudi a testa al Marchese Prospero Caffarelli Conservatore, al Marchese Camillo Massimi Conservatore, e al Sig. Pietro di Nobili Vitelleschi, Priore dei Caporioni di Roma *«per l'aiuto che se li deve dare per il suo vestiario in occasione della detta cavalcata.»*

In occasione dell'anniversario dell'incoronazione di papa Pio V, le elargizioni in denaro vennero riconosciute anche al Sacrista, ai musici di Castel Sant'Angelo, ai cantori e ministri, ai tamburini e pifferai della Guardia Svizzera, via via fino al cuoco segreto, al sottobottigliere, al credenziere, al sottocredenziere, e ancora più giù fino ai palafrenieri, sediari e cocchieri.

Dalla più alta carica all'ultimo dei servitori, tutti ricevevano mance stabilite e codificate. Persino i garzoni, che vengono dettagliatamente nominati in un elenco del gennaio 1536 rinvenuto da Pietro Romano nell'Archivio Camerale presso l'Archivio di Stato di Roma[22]: *«i garzoni del calzolaio di Palazzo, i cinque delle cucine secrete, i quattro delle Credenze, i tre della bottiglieria»*. In quell'occasione vengono elargiti da Sua Santità anche scudi otto *«per mancia alli doi Maestri di Strada, a Mastro Janni barbiere; quindici alli credenzieri secreti, a Giofrè dispensiere; cinque alli cochi comuni; tre alli scopatori de Palazzo; doi alli baccalari delle cocine; quattro allo scalco del tinello minore; quattro a Pitigianni canevaro; tre al vignarolo.»*

Il 6 dicembre 1535 venne riconosciuta una mancia fuori dell'ordinario all'ortolano Lacerta, che ricevette due scudi per aver preso due volpi al Belvedere.

Anche in occasione dell'elezione di un nuovo cardinale, questi era tenuto all'elargizione di mance già stabilite, che potevano essere aumentate secondo la generosità del signore, ma non certo diminuite. Nell'Archivio Doria Pamphili Pietro Romano ha rinvenuto un elenco di *"mance e propine"*[23], compilato dal maestro di casa Bartoccini in occasione della promozione cardinalizia di monsignor Bartolomeo Doria, che dimostra la munificenza del principe verso tutti i suoi servitori, anche se il pittore Carlo Maratta il 5 luglio 1678 ricevette solo 2,52 scudi per il ferragosto[24]!

Per specificare meglio, *"propina"* è a tutti gli effetti sinonimo di mancia, ma trae origine dal greco pro-pino, invitare a bere, offrire da bere, poi genericamente considerato nel significato di dono per l'ospite, regalo, restato nell'uso corrente quale: *«compenso corrisposto ai professori componenti di commissione esaminatrice»*[25].

I nuovi cardinali avevano l'obbligo di elargire mance anche agli aiutanti di Camera di S.S., ai palafrenieri e sediari di S.S., agli scopatori segreti, ai facchini di Camera, alla *"sala"* del cardinale Segretario di Stato, dei Bravi, dei Memoriali, del Pro Datario, del Maestro di Camera, dell'Uditore Santissimo, ai custo-

[22] ID., cit., p.18.

[23] ID., cit., p.20.

[24] ID., cit., p.20.

[25] G. DEVOTO, *ibidem*.

di delle Congregazioni, alle ordinanze della Segreteria di Stato, alla Guardia Svizzera, oltre alla *"sala o anticamera"* di tutti i Prefetti delle Congregazioni delle quali facevano parte. Se si scende nel particolare, l'elenco di coloro a cui spettava la mancia per l'elezione dei neoporporati diventa infinito. Tra le maestranze più disparate ricordiamo qui alcune particolari: al Maestro delle Cerimonie spettavano 100 scudi, allo stesso *"per il mantelletto"* 12; ai custodi delle Vesti del Papa 10; ai Chierici di Cappella 2; ai Cursori del Papa 10; ai mazzieri 15; ai maestri Ostiari 15; al custode della porta di ferro 6; al custode della catena 4; al custode dei libri 2; al custode dell'orto segreto 3; ai fiorieri 6; e così via[26].

Ancora più ingenti erano le spese per le "nozze papali", che gravavano talmente sull'Erario Camerale da imporre un freno ed Alessandro VII, appena eletto papa, convertì l'usanza di offrire pranzo e cena per dieci giorni consecutivi a tutto il personale di Palazzo, in una mancia pecuniaria di uno scudo d'oro a testa[27].

Mance ad ogni livello sociale, per ogni occasione, come rimborso spese, come dono, come ringraziamento o invito, mance che venivano a volte corrisposte in natura, come quelle che l'Arciospedale di S.Spirito inviava a primavera a principi e prelati e che consistevano in ogni tipo di latticini provenienti dalle tante cascine di loro proprietà, così come inviava maiali per la festa di San Tommaso: nell'anno 1667, per la precisione, furono destinati due maiali al Camerlengo Carlo Barberini e due al giudice monsignor Cataldi[28].

Altre mance corrisposte in natura erano quelle destinate agli Officiali della Dogana di Ripa, al cassiere, alle due guardie e all'assaggiatore, ai quali andavano in egual misura *"6 fojette di vino"*[29] per le feste di Natale.

[26] P. ROMANO, cit., p.20-21.
[27] ID., cit., p.25.
[28] ID., cit., p.25.

Naturalmente era in occasione delle festività natalizie che si intensificavano gli scambi delle strenne, delle mance e delle propine, e il clima che si veniva a creare di conseguenza era di fervente attesa, ieri come oggi, e di particolare disponibilità e gentilezza dei subalterni verso i superiori. Giuseppe Gioachino Belli ci offre un vivo quanto divertente quadretto della "Vigija de Natale"[30].

Ustacchio, la vigija de Natale,
tu mettete de guardia sur portone
de quarche monsignore o cardinale,
e vedrai entrà sta proscissione.

Mo entra una cassetta de torrone,
mo entra un barilozzo de caviale,
mo er porco, mo er pollastro, mo er cappone
e mo er fiasco de vino padronale.

Poi entra er gallinaccio, poi l'abbacchio,
l'oliva dorce, er pesce de Fojano;
l'ojo, er tonno e l'inguilla de Comacchio.

Insomma, insino a notte, a mano a mano,
tu lì t'accorgerai, padron Ustacchio,
quant'è divoto er popolo romano!

Per il popolo romano tuttavia, la mancia non è solo regalia, elargizione, ma assume il significato di un corrispettivo di privi-

[29] ID., cit., p.17.
[30] G.G. BELLI, cit., Vol.I, p.554.

legi perduti, un credito naturale, che va difeso dai tentativi di abolizione. *«Siccome il male è già fatto ed ha profonde radici che si perdono nella confusione dei secoli,»* scrive il Gorani in difesa delle mance, *«l'abolirle totalmente senza le dovute precauzioni sarebbe un rimedio forse maggiore del male istesso. Ora codesto popolo avvezzo per tanti secoli a vedersi tributario il mondo e ad esser pasciuto alle altrui spese, qual maraviglia se coll'andar de' tempi non ha mai potuto smettere cotal suo privilegio? Per il popolo il chiedere propine non è accatterìa, ma requisizione di un debito che avete con esso lui e come di tale ve lo domandano con un'aria non di pitocco, ma d'esattore, e, avutolo, appena vi ringraziano a fior di labbro»*[31].

Le esagerazioni e gli abusi determinarono comunque vari tentativi di abolire o per lo meno ridurre le mance, ma soprattutto per tentare di impedire quei casi in cui l'autorità richiedeva illeciti tributi in occasione delle festività, come nel caso di quei *"bargelli e birrij"* che si facevano pagare dai bottegai a titolo di mance e contro i quali si scaglia il generale Herbin Dessaux con un'ordinanza apparsa sulla Gazzetta di Roma dell'11 luglio 1808: *«Il Generale Comandante la piazza proibisce, sotto le pene più rigorose, ai detti di esigere, sotto qualunque pretesto e per qualsiasi titolo, del denaro dai bottegaj, volendosi far cessare e togliere per sempre questa esazione riprovata dalla pubblica voce.»*

Ma gli interventi per abolire l'usanza delle mance, già tentati più volte e riproposti da Gregorio XVI, sollevarono una tale indignazione generale da impedirne di fatto l'attuazione. Interprete del malcontento popolare, il nostro Belli così si esprimeva[32]:

[31] P. ROMANO, cit., p.27.

[32] G.G. BELLI, cit, Vol.I,p.541.

No, cento vorte, e mille vorte no;
er Papa questa qui non la po' fà:
c'è bona legge pe' fallo abbozzà,
e magara viè Iddio, manco lo pò.

Levà er Papa le mance che ce so
da si ch'antichità è antichità?!
Si puro la vedessi questa qua,
tanto c'incocceria, guardame un po'!

Legge più sagrosanta e in dove c'è
de quelle mance pe' chi sta a servì
in Rota, in Segnatura e in nell'A.C.?[33]

Levà le mance in tassa? Eh, nun lo dì,
nu' lo dì, decan Giachemo, perché
si dura Roma, ha da durà cusì.

Bisognerà attendere l'Unità d'Italia per vedere regredire molto lentamente il fenomeno e trasformarsi in vesti meno evidenti, ma più subdole. Già all'epoca del Belli d'altra parte, l'uso delle mance assumeva spesso il significato amaro e mai scomparso della "tangente" o del "*pizzo*", nel senso attuale della parola, cioè tassa pretesa illegittimamente in cambio della cosiddetta "protezione". Nel suo sonetto "La lista delle mance", il Belli assiste all'incontro tra il Decano e il suo segretario che controllano l'avvenuto pagamento del "*pizzo*" e prendono provvedimenti contro un tale che si è permesso di eluderlo[34].

[33] Auditore della Camera Apostolica.

[34] G.G. BELLI, cit., Vol.IV, p.2017.

Oh dunque, ripassamo un po' la lista.
Ha pagato quer guitto d'avvocato?
Sì, c'è er segno. – E l'orefice? – Ha pagato.
Poi chi antro? – Er barbiere e l'arbanista.

– Avanti.– Li giudii: don Giammatista:
l'uditore e er notàr der Vicariato:
er conte: er zalumaro: er zor Donato:
er medico: er zartore: er zempricista...

– Uh, a proposito, di': quer magnapane
che gnisempre ce dà tanto strapazzo?
– Quello nu la vò intenne, sor decane. –

– Ebbè, vojantri, si ariviè a palazzo,
badate bene, a sto spilorcio cane,
de nun passaje l'mmasciata un... –

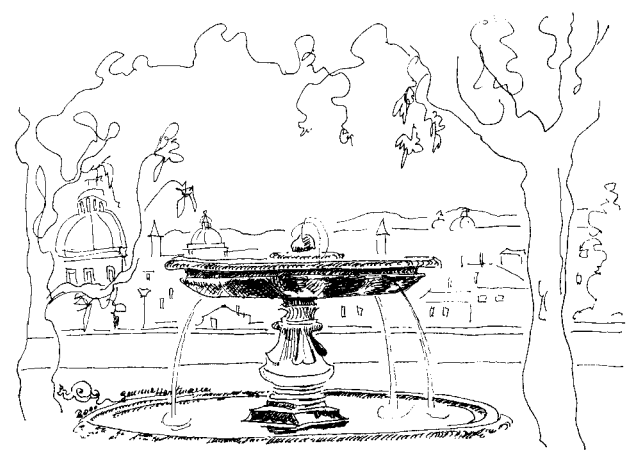
Quando Pietro Romano scriveva il suo libretto, nel 1943, l'uso delle mance era ancora in piena efficienza e, sebbene privato di quegli aspetti eclatanti di burocrazia papale, continuava in altre vesti a mietere il sempre florido campo delle occasioni propizie. Se al bar era costume lasciare la mancia, come al ristorante, in albergo, al fattorino, al portiere, ecc, ugualmente ancora esistevano le tradizionali "propine" in Vaticano, in occasione dei Concistori o in altre particolari ricorrenze.

Alcune categorie di mance avevano assunto già il nome di "gratificazioni", poi diventate "premio di rendimento", come nel caso degli impiegati statali o dei bancari. Ma in generale, non molto era cambiato dall'epoca del Belli.

Ancora oggi l'usanza della mancia tenta contro ogni logica di sopravvivere. Ma se appena dieci anni fa era ancora norma dare la mancia al postino, al fattorino, al fioraio, come al cameriere,

al tassista o al parrucchiere, oggi il costume sta cambiando per necessità: la crisi economica, l'incertezza di una ripresa a breve termine, hanno imposto nuovi limiti e diverse valutazioni in una tradizione così radicata. Così come la strenna natalizia, il regalo, che da gesto generoso e disinteressato è diventato guardinga ricerca di ritorno, di vantaggio, di prestigio.

Come dice Pietro Romano in chiusura al suo volumetto: *«Certe consuetudini, resistono anche a condizioni difficili!»* E la mancia resiste, nonostante "Tangentopoli"! Nelle sue forme segrete e tentacolari, con il suo potere ambiguo e misterioso, scambio d'interessi lungo i corridoi, baratti in natura o *"posterule"* nascoste da lunghe maniche di *"patroni"*, la mancia è diventata tangente e compie ormai duemila anni: non per niente la prima "mazzetta" storicamente provata è stata quella di Giuda[35]!



[35] Da un'iscrizione del marmoraro di via Margutta Enrico Fiorentini: *"Giuda, la prima mazzetta della storia."*

Per un repertorio di richiami all'Italia ed a Roma in *Alla ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust*

LUIGI DOMACAVALLI

Ne *Il tempo ritrovato*, 7° volume del grande racconto che costituisce *Alla ricerca del tempo perduto*[1], Marcel Proust si propone di scrivere la storia della sua vita e del suo ambiente ricostruendola simbolicamente e componendola così come la cuoca di famiglia, Françoise, allestiva il "bue alla moda in gelatina" al cui elemento centrale, il bue appunto, aggiungeva tanti bocconcini supplementari di carni prelibate e scultorei blocchi di gelatina trasparente come quarzo, così ben disposti da meritarle il paragone con Michelangelo (O).

Seguendo nel romanzo il filone principale costituito dal progressivo rivelarsi dei vari aspetti dell'amore, dell'amicizia – che considera una simulazione (T) e definisce priva di virtù e funesta (O) – della morte e della vita attraverso i folti e mondani ri-

---

* Auteuil (Parigi), 96 rue La Fontaine, 10 luglio 1871 – Parigi, 44 rue Hamelin 19 novembre 1922.

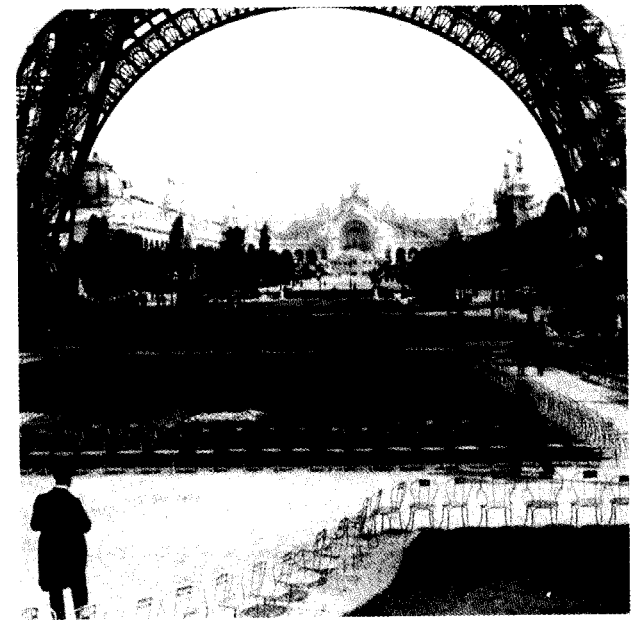
[1] Successive abbreviazioni: (S) = *La strada di Swann* / (O) = *All'ombra delle fanciulle in fiore* / (G) = *I Guermantes* / (SG) = *Sodoma e Gomorra* / (P) = *La Prigioniera* / (AS) = *Albertine scomparsa* / (T) = *Il tempo ritrovato.*

cordi delle varie esperienze subite, possiamo considerare come bocconcini prelibati supplementari le apparenti divagazioni di varia cultura (botanica, filologica, artistica, storica, araldica, sessuale) che sono disseminate lungo la narrazione.

L'applicazione scolastica, l'educazione, le relazioni famigliari e la lettura delle opere di Emile Mâle e di John Ruskin, fornirono a Proust quelle cognizioni che costituiscono una base di connessione tra la vita e le arti, quali, diremo, una gelatina trasparente e solida. Troviamo quindi citate, nelle varie parti dell'opera, oltre una serie di frasi latine, versi di Virgilio, Orazio, Mecenate (che, secondo uno dei protagonisti, il barone di Charlus, era qualcosa come il Verdurin dell'antichità), richiami a Dante, Machiavelli, Pico della Mirandola (SG), e non c'è volume in cui non si faccia riferimento più volte ed in vario modo alla storia dell'arte, soprattutto italiana ed all'Italia.

Fin dal primo volume (S), nella descrizione della camera da letto del Narratore, il caminetto ci viene indicato come di marmo di Siena, ed inoltre, siccome il suo pittore preferito, Carpaccio, fa della città di Venezia, dove viveva, una Gerusalemme o una Costantinopoli (TR), così Proust fa di Parigi un'amalgama di città tra Venezia, Firenze, Roma: cerca cioè di estrarre dalla banalità dell'usuale quel che era possibile collocare "altrove" con la fantasia. Ai suoi 17 anni – e siamo quindi nel 1888 – già scriveva sulla "revue Lilas" del Liceo Condorcet: «Le orribili cose usuali le ho fatte sacre non potendole vincere, le ho rivestite, con la mia anima, di immagini intime e splendide».

«Vivono in un santuario, al centro della rappresentazione. Sono il perno delle cose, e ciascuna mi procura, per la mia gioia, sensazioni e sentimenti magnifici e malinconici. Ho davanti agli occhi visioni gloriose» e, più tardi, nel romanzo (O), il Narratore afferma di cercare «di trovare bellezza dove non mi sarei immaginato che fosse, nelle cose più usuali, nella vita profonda delle nature morte».



Parigi – Esposizione 1900. Il Trocadéro visto da sotto la Torre Eiffel

Questo desiderio di essere "altrove" – che peraltro rientra nella grande tradizione letteraria dei viaggi (siano spirituali come in Dante, effettivi come in Chaucer, romanzeschi come in Defoe, esotici come in Salgari, fantastici come in Huxley) – si manifesta in uno scrittore "stanziale"[2] come Proust, il quale, nel suo continuo riferirsi ad altrove sia dal suo mondo che da se stesso, giunge a preferire il suo secondo nome proprio al primo – Valentin – che non ha mai usato, ed a scrivere ad un amico: «quando parlate di me vi prego di non chiamarmi *Proust*. Quando si ha un cognome così poco armonioso, ci si rifugia nel nome». Come Narratore poi, definisce (O): «luoghi meravigliosi le stazioni, da cui si parte per

[2] GEORGES POULET, *Lo spazio di Proust*, Guida Editori 1972 / SANDRO MELANI, *Lontano altrove*, Edizione Sette Città, Viterbo 2002.

una destinazione lontana»; vede «sotto cieli d'una modernità quasi parigina del Mantegna o del Veronese» la stazione Saint-Lazare, ove «poteva compiersi solo qualche evento terribile e solenne come la partenza in treno o l'erezione della Croce». (O)

Così, pur accrescendo in sé quelle che lui stesso definisce: «le gioie arbitrarie della mia fantasia», anche perché più volte si accusa di non avere immaginazione, scopre in Parigi sotto la neve che le sagome degli alberi sono come in certi sfondi di Raffaello (T); constata che quella è una giornata di tempo quasi italiano (AS), e trova che certi quartieri poveri di Parigi fanno pensare a certi quartieri poveri di Venezia. (G). Quando è preso da nostalgia, «andare al Louvre a rivedere un Tiziano consola dell'impossibilità di andare a Venezia» (AS) e ritiene che: «come al parigino che lascia con tristezza Venezia per tornare in Francia un'ultima zanzara attesta che l'Italia e l'estate non sono ancora molto lontane» (S), così vedere le rotonde sfere di vischio disseminate sulle vette dei pioppi, richiama alla mente il Sole e la Luna nella *Creazione* di Michelangelo (S).

Il Narratore ci fa sapere che Leonardo definiva la pittura *"cosa mentale"* (O), e così Proust trasporta in cosa mentale, cioè in assimilazione e trasfigurazione, un patrimonio di emozioni personali che collega all'Italia. L'Italia è un Paese dove tutti sono stati o progettano o aspirano ad andare, ed a cui ci si riferisce abitualmente: la bandiera italiana, così come quella d'Inghilterra, viene data come pxu conosciuta e più in uso di quella del vicino Lussemburgo (G).

Il campanile della chiesa di Saint-Hilaire a Combray ha 97 scalini, che sono giusto la metà di quelli necessari per salire in cima al celebre Duomo di Milano (S); nella Certosa di Pavia il Narratore vede il parigino Trocadéro con le sue torri a collo di giraffa, e lo ritrova anche nel S. Sebastiano del Mantegna, perché nello sfondo c'è una città ad anfiteatro dove si giurerebbe ci sia il Trocadéro.

Parigi – Esposizione 1900. La Torre Eiffel e il Globo Celeste

Di Venezia poi subisce un fascino particolare, e Paul Morand ha scritto che Venezia è la città dell'inconscio del Narratore e di Proust: un interno acquoso che invita a regredire, città del matriarcato.

Durante il soggiorno a Venezia del Maggio 1900, il bacino dell'Arsenale lo colma infatti stranamente di quel disgusto e spavento che aveva provato da piccolo quando per la prima volta aveva accompagnato la madre ai Bagni Deligny (AS), mentre cita certe rimpiante salette da pranzo, basse come la stiva di una nave dalle quali si scorge il Canal Grande e che suggeriscono un ventre materno (P). La cupola dell'Institut ricorda al Narratore la Chiesa della Salute nei dipinti del Guardi ed ha così l'illusione di trovarsi sulle rive del Canal Grande; anche il piacere di ascoltare la grande attrice Berma immagina che gli avrebbe dato «la

stessa estasi del giorno in cui da una gondola fossi condotto ai piedi del Tiziano dei Frari o dei Carpaccio di S. Giorgio degli Schiavoni» (O). L'amore per Venezia giunge alla banalizzazione di chiamarla Regina dell'Adriatico, ma anche all'esaltazione assoluta in una frase del famoso brano sulla morte di Bergotte (P): «Bergotte sentì tutta l'aridità e l'inutilità di un'arte così artificiosa la quale non valeva le correnti d'aria e di sole di un palazzo di Venezia». I Verdurin, la coppia di ricchi borghesi attraverso i cui Mercoledì si snodano tanti motivi della narrazione e paragonati a volte all'ultimo cerchio di Dante (la cui *Divina Commedia* definisce "augusto testo"), a volte a fragili costruzioni come i vetri di Venezia che una nota stonata basta ad infrangere (SG). pretendono che la loro nuova casa sia l'antica residenza degli ambasciatori di Venezia in Francia, pur se non ha il giardino della precedente che era però meno sontuoso di quello dell'Hotel des Ambassadeurs di Venezia.

A consolare una malinconia c'è sempre il ricorso ai climi, ai colori, ai fiori d'Italia: «Anche in un giorno di tempesta, il nome di Firenze o di Venezia mi dava il desiderio del sole, dei gigli, del Palazzo Ducale e di S. Maria del Fiore» (S), e suscita la fantasia di «attraversare il Ponte Vecchio ingombro di giunchiglie, anemoni, narcisi, per far colazione a frutta e vino del Chianti» (S) «E benché la mia esaltazione nascesse da un desiderio di godimenti estetici, le Guide la tenevano in vita ancor più dei libri d'estetica, e, meglio delle Guide, l'orario delle ferrovie». Di questa Italia che in tutta la narrazione rappresenta l'arte che trasfigura la quotidianità, ci sono poi: i clivi accidentati adorni all'italiana; la strada lustra di pioggia, preziosa come sono a volte le strade di certe vecchie città italiane (G); le notazioni sui piccoli italiani che nelle strade di Parigi vendono statuine (P); i nuovi caffè di Parigi alla napoletana (G); il tema popolaresco di un flauto che sembra di un pastore di Sicilia (P); l'etimologia degli Appennini che si trova nel "pen" gallico e significa montagna

Roma 1911 – Esposizione Etnografica. Palazzo delle feste

(SG); gli Angelico del Louvre: «i suoi gialli e rosa hanno qualcosa di cremoso, di commestibile»; il nome di Parma, che gli appariva compatto, liscio, dolce e color malva (S). Di uno dei suoi personaggi, il duca di Guermantes, il Narratore ci fa sapere che aveva conosciuto "alle acque" (non precisate) tre Signore incantevoli: una principessa italiana e le sue due cognate, ma «aveva subito capito di aver a che fare con donne d'una intellettualità superiore e con le quali, come diceva poi, egli non poteva competere». (SG)

Come italiana ci presenta la figura del padre[3] in vestaglia –

[3] «...con l'intervento del quale (dice scherzosamente ma profeticamente il Narratore) – d'accordo col Governo e con la Provvidenza – io sarei diventato il più grande scrittore del mio tempo». (S)

uomo corpulento e barbuto – paragonandola all'Abramo di Gozzoli (S), e diversi personaggi del suo romanzo ricordano nelle loro sembianze figure dell'arte italiana[4], tanto che un editore coraggioso credo potrebbe illustrare tutta la *Recherche* usando solamente riproduzioni di quadri, affreschi, statue, architetture e paesaggi italiani. Ci sarebbe da dilungarsi sulle numerose parole in Italiano nel testo[5], sulle genealogie araldiche e sul paesaggio, ma ci limitiamo a rilevare che, oltre alle svariate nostre città e luoghi che nel corso della narrazione nomina[6], ed alle sue due preferite – Venezia e Firenze – anche *Roma,* che in verità Proust aveva visto solo sullo sfondo del ritratto di Ingres a F.M. Granet, viene ricordata, direttamente o indirettamente[7].

«A Parigi – afferma il Narratore (S) – conosco una finestra dalla quale si vede una cupola viola, a volte rossastra, a volte anche... di un nero diluito di ceneri che non è altro che la cupola di Saint-Augustin e che dà a quella veduta di Parigi il carattere di certe vedute romane di Piranesi». «Tutte le strade portano a Roma» sentenzia il diplomatico Louis Norpois (0) che era stato segretario dell'Ambasciata di Francia a Roma e che ha tra le sue convenzionali frasi preferite (quali: «I cani abbaiano, la carovana passa»; «Chi semina vento raccoglie tempesta») anche: «Un grido d'allarme partì da Montecitorio». Lo udremo valutare positivamente la probabile nomina di Mr. Vagoubert a Roma, dove lui lo vedrebbe benissimo nella cornice di Palazzo Farnese e nella Galleria dei Carracci; più avanti (AS) dirà senz'altro a Cailloux, dandogli così dell'antinterventista nella guerra che incombeva: «Voi siete il Giolitti della Francia», e più tardi ancora (AS) incontrandosi a Venezia (mentre era immerso nella lettura del "Corriere della Sera" e della "Gazzetta del Popolo") con il principe Odon Foggi, proprietario terriero siciliano, suggerirà Giolitti quale Presidente del Consiglio: interferenza che farà poi lamentare l'Ambasciatore francese Barrère col Ministro degli Esteri italiano, marchese Visconti-Venosta, che a Roma ci sia un ambasciatore ufficioso al Quirinale.

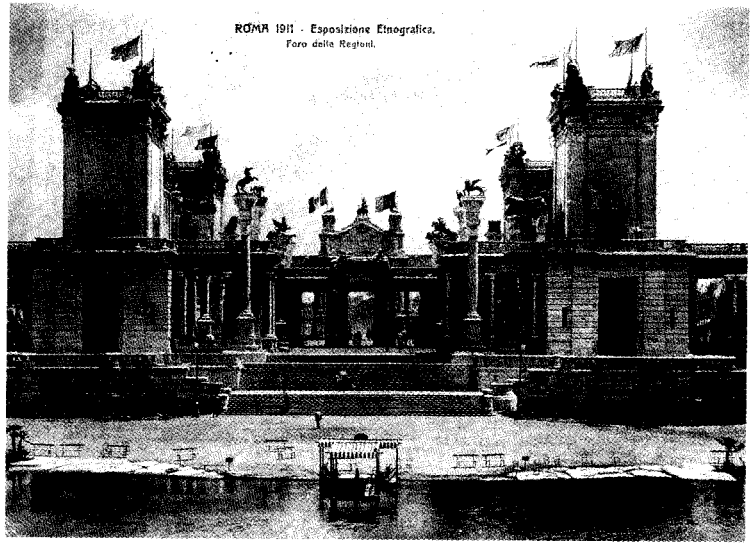
Ritornando all'allegoria culinaria, il paragone cui ho accen-

[4] Aiutante della cuoca Françoise = la Carità di Giotto / Remi, cocchiere di Swann = Doge Loredano di Antonio Rizzo / Swann = uno dei Re Magi di Luini, ma anche col naso di Pulcinella / Bloch = Maometto di G. Bellini / Morel = bello come un Bronzino / M.me Blatin = G. Savonarola nel ritratto di Fra' Bartolomeo / Un ragazzone = guerriero del Mantegna nel Martirio di S. Giacomo agli Eremitani di Padova / Cameriera di M.me Putbus = pazzamente Giorgione / Albertine Simonet = una caricatura di Leonardo ed anche l'Idolatria di Giotto / Odette = Sefora, la figlia di Jetro di Botticelli / Dr. Du Boulbon = un ritratto di Tintoretto / Naso di Mr. de Palancy = ha i colori del Ghirlandaio / marchese di Beausergent = studio di Mantegna o Michelangelo.

[5] Più dolce, più lento / di primo cartello / se non è vero / fortissimo / crescendo / terra incognita / gruppetto / senza rigore / far niente / andante / farà da sé / imbroglio / a parte / camposanto / incognito / tutti quanti / in petto / "non so se bisogna conservar loro la tavola" / risotto / pianissimo / forestieri / palazzo / in pace / piazzetta / campi / rio / canaletto / bravo / aria vivace / presto.

[6] Agrigento / Aosta / Baveno / Canne / Carrara / Caprarola / Chianti / Isola d'Elba / le due Sicilie / Ercolano / Este / Faenza / Fiesole / Firenze / Gaeta / Grado / Guastalla / Lodi / Mantova / Milano / Modena / Napoli / Nizza / Orvieto / Padova / Parma / Pavia / Pietrasanta / Pisa / Pompei / Portofino/ Roma / Rivoli / Salerno / Savoia / Siena / Siracusa / Taranto / Tivoli / Torino / Trieste / Venezia / Verona / Viareggio / Vicenza.

[7] L'interesse emotivo per Roma fu suscitato in Proust dalla madre che, fin da bambino, per esortarlo ad essere forte, ad ogni loro separazione (e l'ultima fu prima di entrare in coma) gli citava un verso dell'*Horace* di Corneille: «Se non sei romano, sii degno di esserlo!». Sappiamo poi da Ugo Ojetti che quando, nel 1903, egli fu presentato a Proust da Anatole France e gli disse: «Je suis romain», Proust rispose: «Oh, c'est trop grand!».



Roma 1911 – Esposizione Etnografica. Foro delle Regioni

nato tra la cuoca Françoise e il nostro Michelangelo, è fatto (0) con preciso riferimento al monumento funebre di Papa Giulio II, quindi a Roma, ed i cui marmi, dice il Narratore, l'Artista aveva cercato nelle cave di Pietrasanta. Aver indicato al lettore questa cittadina, che fin quasi ai giorni nostri è stata sede poco conosciuta di artigiani del marmo, è una esibizione culturale di Proust, il quale certo sapeva come Michelangelo di là partisse per scegliere nelle cave del Monte Altissimo, sulle Alpi Apuane, i blocchi adatti, e come, nelle lettere di quel periodo, si firmasse: Michelangelo in Pietrasanta.

Personalmente fantastico che vi sia anche un richiamo al suo buon amico Lucien Henraux, col quale George Painter, biografo proustiano, ci dice che Proust effettuò numerose visite a cattedrali di Francia: è certo quindi che Proust sapesse che Henraux era comproprietario di una industria di famiglia per la lavorazione del marmo in Italia, e proprio in una frazione di Pietrasanta,

a *Seravezza*: industria peraltro ancora oggi esistente[8], e forse il Narratore attribuisce per reminiscenze di quei luoghi sentiti menzionare, il titolo di principe di Viareggio (SG), mai esistito, al barone di Charlus. La mia illazione è confortata dall'aver personalmente conosciuta la moglie di Lucien, nata marchesa Elisabetta de Piccolellis, che negli anni 1950 abitava a Roma, Palazzo Doria-Pamphjli, e che mi mostrò i volumi della *Recherche* con dediche dell'Autore al marito[9].

Altri Papi citati sono: Leone X come amico di Michelangelo (P) e Pio IX, del quale la devota Françoise si ferma ad acquistare la foto da una bancarella in pieno vento (O): di lui si narra poi che concede la "rosa d'oro" ad una degna Signora (G). Il Vati-

[8] Nel 1796 giunse a Carrara l'Ufficiale di cavalleria J.B.A. Henraux con l'armata francese: ebbe l'incarico della confisca dei marmi per soddisfare i tributi imposti alle comunità locali, e dimostrò spiccato senso degli affari tanto che ottenne dal suo Governo un attestato di benemerenza, ed aprì una Ditta a Parigi, in Rue Saint-Martin 115. Tralasciamo di riferire le successive ed alterne modificazioni intervenute negli anni, e rileviamo solo che nella seconda metà del 1840, la Ditta ebbe una commessa di marmi per la Cattedrale di S. Isacco a Pietroburgo, e che da un Roger, deceduto il 17/7/1890, ereditarono i figli: Lucien, Maxime e Jean-Bernard, e che in quegli anni l'azienda attraversò un periodo di grande floridezza, tanto che fondò, a Seravezza, un asilo infantile, acquistò la compartecipazione al ponte caricatore di Forte dei Marmi e varò una goletta: la Simonetta H. – (Dalla prefazione di Danilo Orlandi a: *Seravezza*, ristampa del Luglio 2002 dall'edizione originale – Parigi 1908) / la Ditta è oggi all'avanguardia tecnica con la composizione dei grandi archi di pietra progettati da Renzo Piano per la nuova chiesa dedicata a S. Pio da Pietralcina in S. Giovanni Rotondo.

[9] Sulla famiglia De Piccolellis vedi: *Dizionario dei musicisti* di Alberto De Angelis, Ausonia, Roma 1918: Elisabetta insegnò canto a Palmetta Ruspoli, Agostino Chigi e alla giapponese Michiko Hirayama, oggi celeberrima interprete di musica vocale contemporanea / Un suo busto come M.me Henraux, opera di C. Despiau (1874-1946), è al Museo di Belle Arti di Bruxelles.

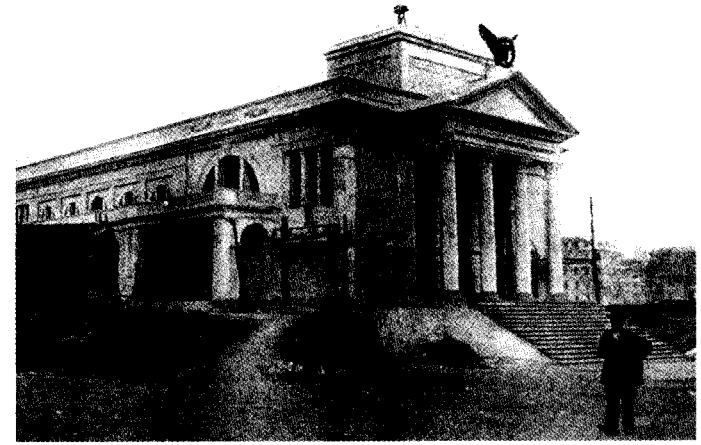
cano è inoltre indicato a proposito di un protestante che rifiutò di inginocchiarsi dinanzi a S.Santità (G), ed è il luogo di riferimento per Odette, che Swann vede come *Sefora*, la figlia di Jetro nell'affresco di Botticelli nella Cappella Sistina.

Due volte il Narratore evoca la campagna romana: la prima (O) con l'episodio della marchesa di Villeparisis[10] che gli riferisce come il di lei padre, che aveva spesso a colazione Chateaubriand, si divertisse a chiedere poi agli ospiti coi quali l'aveva visto conversare: «Vi ha parlato del chiaro di luna nella campagna romana?», ben sapendo che era il suo argomento preferito; la seconda (O) con una sua personale valutazione estetica della moglie del pittore Elstir, Gabrielle, che il marito frequentemente dipingeva e vedeva come incarnazione della bellezza veneziana (T), ma che, secondo il caustico Narratore: «avrebbe potuto essere bella se avesse avuto vent'anni e condotto un bue nella campagna romana». Si allude inoltre alle deambulazioni dell'accademico Boissier dal Palatino a Tivoli (P).

Da Roma viene certo Adelaide Ristori (nel 1847 aveva sposato il romano marchese Giuliano Capranica del Grillo) che il Narratore definisce: "la famosa artista italiana" (G), portata dalla duchessa d'Aosta in casa della Signora di Villeparisis a dire un canto *dell'Inferno* di Dante; ed a proposito di Roma si narra come un Cancelliere tedesco, il principe von Bulow avesse sposato una italiana[11] e come, a lungo andare, nel luogo dell'esibizionismo mondano dell'epoca, il *Pincio*, «si notò di quanta fi-

[10] Il titolo, mai esistito, è di pura fantasia: Villeparisis è un sobborgo di Parigi ormai raggiunto dalla città. / Per una casuale singolarità, tale cittadina è oggi gemellata con Pietrasanta.

[11] Maria Beccadelli, principessa di Camporeale, di 35 anni, già divorziata dall'Ambasciatore di Prussia, conte Karl Donhoff. Essa abitava a Roma in Piazza Paganica presso la madre Laura Acton, sposatasi nel 1847 col principe Beccadelli di Camporeale (1826-1863), ricchissimo siciliano che lasciò alla figlia Maria la proprietà di Altavilla, a 20 km. da Palermo.



Esposizione Internazionale di Roma del 1911:
Padiglione dei Congressi a Castel Sant'Angelo

nezza italiana si fosse impregnato lo sposo germanico, e la principessa italiana di quanta durezza teutonica» (SG).

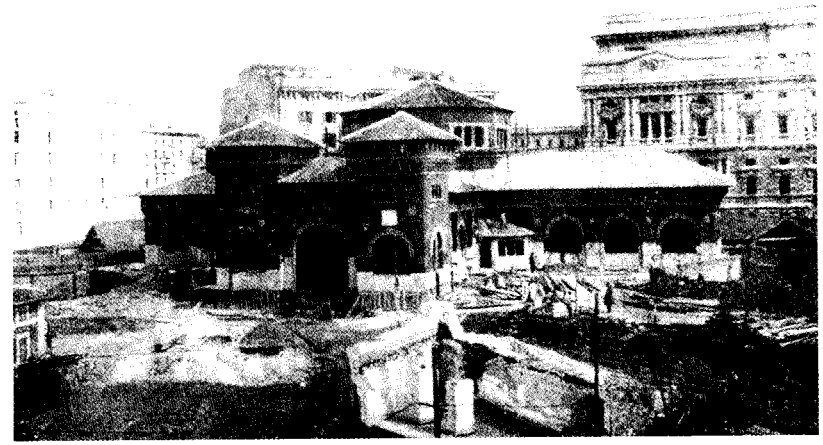
Relativamente alla storia di Roma il principe di Guermantes

Donna Laura andò poi sposa allo statista Marco Minghetti, e Maria ne divenne l'amatissima figliastra. Il 9/1/1886 Maria sposa, a sua volta in seconde nozze, il barone Bernhardt von Bulov, due volte ambasciatore di Germania in Italia, dal 1884 al 1897 e poi nel 1915. Fin dal 1904 Maria aveva intanto acquistato dal russo conte Bobrinski Villa Malta, la proprietà in via di Porta Pinciana a Roma, che era già stata di Luigi I° di Baviera, e dove si stabilì col marito che il Kaiser nominò principe il 6/6/1905. Questi usava cavalcare ogni mattina per quasi due ore con Camille Barrére, ambasciatore di Francia in Italia, spingendosi fino a Ponte Molle e all'Acqua Acetosa. Alla loro morte, nel 1929, la proprietà della villa passò ad un uomo d'affari romano, Gioacchino Mecheri, proprietario anche dell'Hotel Quirinale in via Nazionale, e dopo un periodo durante il quale fu gestita come luogo di intrattenimenti (convegni, conferenze, feste, balli ecc.), l'8/12/1949 Villa Malta fu acquistata dalla Compagnia di Gesù, che ancora la possiede, per farne la nuova Sede (la precedente era in via di Ripetta) della rivista "La Civiltà Cattolica".

chiarisce una battuta su suo fratello Palamède, barone di Charlus – nome di battesimo che aveva ereditato dai principi di Sicilia, suoi antenati – alla principessa d'Épinay: «Capite bene, è a causa di Tarquinio il Superbo, il re di Roma» (G); e d'Italia dovevano intendersene e parlare la lingua se la principessa Marie-Gilbert di Guermantes ricorda al Narratore (SG): «Credo che noi tre pranzeremo insieme alla Regina d'Italia giovedì all'Ambasciata».

Una piccola signora bruna si rivolge alla duchessa Oriane di Guermantes (SG): «D'Annunzio vi ha scorta da un palco e dice di non aver mai visto nulla di più bello: darebbe tutta la vita per dieci minuti di conversazione con voi». Anche l'attrice Rachel (T) è vista chiacchierare con un principe romano che in verità si supponeva attratto dal vasto patrimonio di lei. A Roma ci si riferisce citando il Palazzo della Consulta, all'epoca Ministero degli Esteri, e nominando il principe Borghese (SG)[12]. Tra i nobili immaginari e non dai patronimici italiani viene spesso nominata la principessa di Caprarola, e sappiamo da una lettera del 14/11/1913, che Proust avrebbe voluto affittare dal vero proprietario, conte di Caserta, pretendente al trono di Napoli, appunto il palazzo farnesiano, ma non concluse le trattative per suoi sopraggiunti impegni editoriali. Infine uno dei personaggi chiave della *Recherche*, Albertine Simonet, che ha trascorso i suoi anni migliori a Trieste (SG), ha le trecce di Laura Dianti, favorita di Alfonso d'Este, (O), ed una predilezione per la lattuga romana (P), che però il Dr. Cottard ritiene pericolosa per colera e salmonella.

[12] Giovanni (1855-1918), che se nella narrazione è nominato tra gli amici di M.me Odette Swann che fungevano da coppieri e paggi servendo l'aranciata e i pasticcini (SG), era nella realtà considerato filosofo ed erudito alle serate della principessa Mathilde Bonaparte e ben conosciuto anche per un suo libro: "L'Italie moderne" (ed. Flammairon 1913) che ebbe larga diffusione. Anche Proust frequentava il salotto di Mathilde Bonaparte e, nel 1890, conobbe e fece amicizia con il di lei nipote, il romano conte Giuseppe Primoli (1851-1927), col quale rimase a lungo in corrispondenza. Nel 1905 scrisse di lui a Robert Dreyfus: «Primoli n'est pas un des nos compatriotes, quoique tres digne de l'être d'ailleurs» e nello stesso anno a M.me Straus: «...il me semble que sa barbe est blonde même se elle a un peu blanchi, et qu'il n'est pas vieillard vénérable du tout.» A sua volta Léon Daudet lo definì "il più gioviale e il più spirituale dei romani" / In una lettera scritta a Primoli nel 1914, Proust afferma di avergli inviato una copia di *Swann*, che era uscito il 14/11/1913. Interessante rilevare che lo scrittore Lucio d'Ambra aveva già recensito entusiasticamente il volume di Proust (su: *La rassegna contemporanea* del 10/12/1913), definendolo: «Libro d'analisi, questo, il più acuto, sottile, penetrante, profondo libro d'analisi che sensibilità di scrittore abbia creato dopo Stendhal.»



Esposizione Internazionale di Roma del 1911: a Castel Sant'Angelo – Grande Taverna Medioevale

Nel romanzo tanta parte ha la musica, e dobbiamo segnalare richiami alla produzione italiana: la duchessa di Guermantes dice alla principessa di Parma che c'è molta musica italiana in Wagner (G); Albertine chiede (O): «non siete stato a sentire *Cavalleria*? Ah, per me è ideale!»; il Narratore ascolta cantare (AS) *O sole mio* che definisce prima "insignificante canzone", poi "vol-

gare romanza", infine "canto disperato"; si cita l'avarizia ed il lusso di Lulli (S); si afferma che alcuni hanno l'opinione "dissetante" che la più bella *Ifigenia* è di Piccinni e non di Gluck (G) e si fanno i nomi di Palestrina, Scarlatti e, negativamente, di Puccini (P).

Ma se esaminassimo la *Recherche* per argomenti – e non è certo questa la sede appropriata perché darebbe luogo ad estesi commenti – scopriremmo vestaglie rosa e mantelli rosso Tiepolo; sciarpe come quella della Vergine del *Magnificat* di Botticelli e l'abito della sua Primavera; i cappelli della principessa di Lamballe nata Savoia-Carignano; merletti di Venezia, fiorami di Leonardo, e poi toque di paglia di Firenze, vestaglie di Fortuny che ebbe uno studio anche a Roma, dove morì, e la Signora di Villeparisis che indossa la stessa collana che è nel ritratto di una sua antenata dipinto da Tiziano; troveremmo disegni del Pisanello, il *Perseo* di Cellini, la *Gioconda*, le sculture del Duomo di Orvieto, il Sansovino, il Sodoma, le rilegature della Biblioteca Ambrosiana ed un vaso di Faenza; noteremmo richiami a Pompei, Ercolano, al Vesuvio e citazioni riguardanti l'Imperatore Adriano, la Beatrice di Dante, la duchessa di Galliera, Isabella d'Este, la Regina di Napoli, Cavour, S. Bonaventura da Bagnoregio e S. Cecilia; scopriremmo che Odette, oltre a tenere sempre accanto alla sua poltrona un'immensa coppa di cristallo colma di violette di Parma, aveva nella sua camera da letto una serie di altari a S. Antonio da Padova scolpiti e dipinti dai più grandi artisti suoi amici (O); sentiremmo ricordare la stanza dove fu ucciso il favorito di Cristina di Svezia, marchese Monaldeschi (SG), e ancora, alla rinfusa, la bella curva del ponte di Rialto, la ditta di vetrerie Salviati che aveva una sua sede a Parigi, una cassa di Asti spumante e Cicerone.

A Tansonville troveremmo (T) i soffitti a cassettoni provenienti dall'antico Palazzo Barberini, e mentre i tedeschi preparavano la più poderosa offensiva contro l'Italia – e siamo nel settembre 1914 – sulla guerra che incombe il Narratore fa considerare da Norpois quali siano gli impegni che l'Italia, e con ragione, non ha adempiuto, ed affermare che «la Francia certo non deve immischiarsi nella politica dell'Italia» e che «spetta soltanto all'Italia decidere sull'ora più opportuna e sul modo migliore in cui converrà intervenire» (T), e fa commentare inoltre da Charlus come il Gran Maestro dell'Ordine di Malta continui a vivere a Roma godendosi l'extraterritorialità (T).

A guerra inoltrata, poi, paragonerà gli allievi del deceduto asso dell' aviazione dell'epoca, Roland Garros (1888-1919), intimo amico di Jean Cocteau, agli angeli della Crocifissione di Giotto a Padova, che decollano, virano, si gettano in picchiata, e fanno dei "loopings" cioè cerchi della morte (AS).

Accelerando gli avvenimenti, giungiamo ad un punto cruciale: è trascorso il tempo di una vita, si è conclusa la 1ª guerra mondiale che ha portato sconvolgimenti e sovvertimenti sociali, e la clessidra si è capovolta iniziando una nuova epoca.

Il Narratore/Proust torna in società dopo una lunga assenza, da una principessa di Guermantes che è ormai M.me Sidonie Verdurin elevatasi di rango grazie alle successive morti di due mariti, e constata così che il fascino di ogni cosa visibile a distanza è svanito visto da vicino, giacchè esso, dice: «risiedeva nella mia memoria e nella mia immaginazione» (T).

Un doloroso sorriso sembra avvolgere la narrazione: tutto quel suo mondo (ove ormai «Ministri tarati ed ex prostitute eran portati come modelli di virtù ed un ex presidente del Consiglio un tempo oggetto di gravi provvedimenti penali e odiato dall'aristocrazia e dal popolo, nessuno se ne ricordava più e veniva onorato da tutti») (T), il Narratore lo vede ormai obiettivamente alterato, declassato, deformato nei tratti fisici delle persone invecchiate e nell'essenza del loro comportamento, sebbene nuovamente in via di formazione sotto nuove leggi illusorie, e questo fenomeno lo considera un miracolo di abili mutamenti e sor-

prendenti travestimenti quali, oltre il Tempo, solo dei "prodigiosi trasformisti" avrebbero potuto effettuare, e di cui uno (guarda caso "romano de Roma") resta il prototipo: Leopoldo Fregoli (T)[13].

La risoluta decisione a descrivere quella società ormai allo stremo, viene allora suscitata al Narratore dal ricordo di tre episodi che si sono svolti "altrove", il primo dei quali, determinante, ha origine in Italia:

1 – nel cortile del palazzo della principessa di Guermantes, un ciottolo poco meno rialzato gli restituì le sensazioni provate un tempo su due lastre diseguali del Battistero di S. Marco a Venezia, luogo che combina la simbologia battesimale della cancellazione dei peccati tramite l'acqua, con un nuovo battesimo: l'affrancatura cioè dalla soggezione psicologica della madre, cui corrisponde il grembo amniotico di Venezia: si rompono le acque e la vita nuova si manifesta con la decisione a scrivere per liberarsi dall'inganno fondamentale di attribuire al Tempo passato un valore superiore o inferiore al presente, e poter ritrovare il senso oggettivo del tempo trascorso;

2 – poco dopo, quando un domestico urta un cucchiaino contro un piatto, per un istante il Narratore si sente riportato su un treno, mentre un ferroviere martella le ruote del convoglio: quindi ribadimento del messaggio a recarsi altrove, viaggiare, rinnovarsi: uscire da quel se stesso "chiuso nei Piombi di una Venezia interiore", come lui stesso dice (AS).

3 – infine una visione di azzurro gli è provocata da un tovagliolo che ha precisamente la stessa rigidezza dell'asciugamano col quale aveva stentato ad asciugarsi il giorno del suo arrivo a Balbec-Lido, luogo di cui Swann aveva detto: «È delizioso, è bello quanto Siena» (O), e lo riporta a quando era, diremo, stretto nel germoglio della sua giovinezza e da dove decide che inizierà la vicenda da raccontare, con Combray le fanciulle in fiore, la nonna, Charlus, Saint-Loup, i Guermantes. La maddalena intinta nel tiglio sarà la sua Comunione, così che tutto Combray risorgerà, figure umane, città e giardini, dalla sua tazza di tè (S).

[13] Dell'artista avrà forse visto il manifesto che per lui aveva disegnato il romano Romeo Marchetti nel 1911.

Ma come risalire dalle gote ormai composte come un torrone della duchessa di Guermantes alla di lei apparizione giovanile quale uccello del Paradiso che era apparsa agli occhi del Narratore in Avenue Gabriel? E come «dalla voce sferragliante per via della dentiera» (T) della presente principessa di Guermantes alla Verdurin di un tempo?

La leonardesca *cosa mentale* si mise allora in opera, e scavando in quel «ricco bacino minerario dove si trovavano giacimenti immensi e diversissimi e preziosi filoni» (T) che era il suo cervello, una serie di episodi si assommarono in un processo di giustapposizione, autonomi ma vicini e conseguenti, come fossero formelle minuziosamente istoriate da ravvicinare e legare le une alle altre per ricostruire nella sua complessa integrità l'altare di una cattedrale, oppure – riprendendo i paragoni che lo stesso Narratore ci offre – come da una penna elettrizzata, ricomporre «i mille minuzzoli di Combray ch'io da un pezzo non avevo più scorto, (che) saltabeccavano leggeri in un'interminabile e tremolante catena di ricordi» (T), o ancora, come fossero ingredienti affini, sapidi e complementari di quella specialità culinaria di Françoise che Proust elogerà in una lettera del 2/7/1909, scritta ad una delle varie cuoche che hanno formato la Françoise della narrazione:

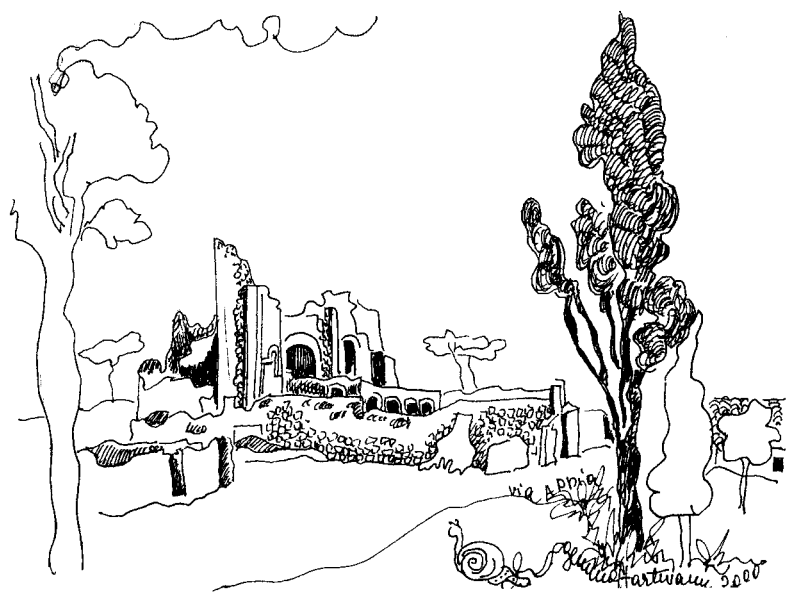
«Celine (Cottin), vi mando vivi complimenti e ringraziamenti per il meraviglioso "boeuf mode". Vorrei molto che quello che devo finire stanotte mi riuscisse bene come a voi, che il mio stile fosse così chiaro, così brillante, così solido come la vostra gelatina, che le mie idee fossero altrettanto saporite delle vostre ca-

rote e nutrienti e fresche come la vostra carne. In attesa d'aver terminata la mia opera, mi felicito per la vostra»[14].

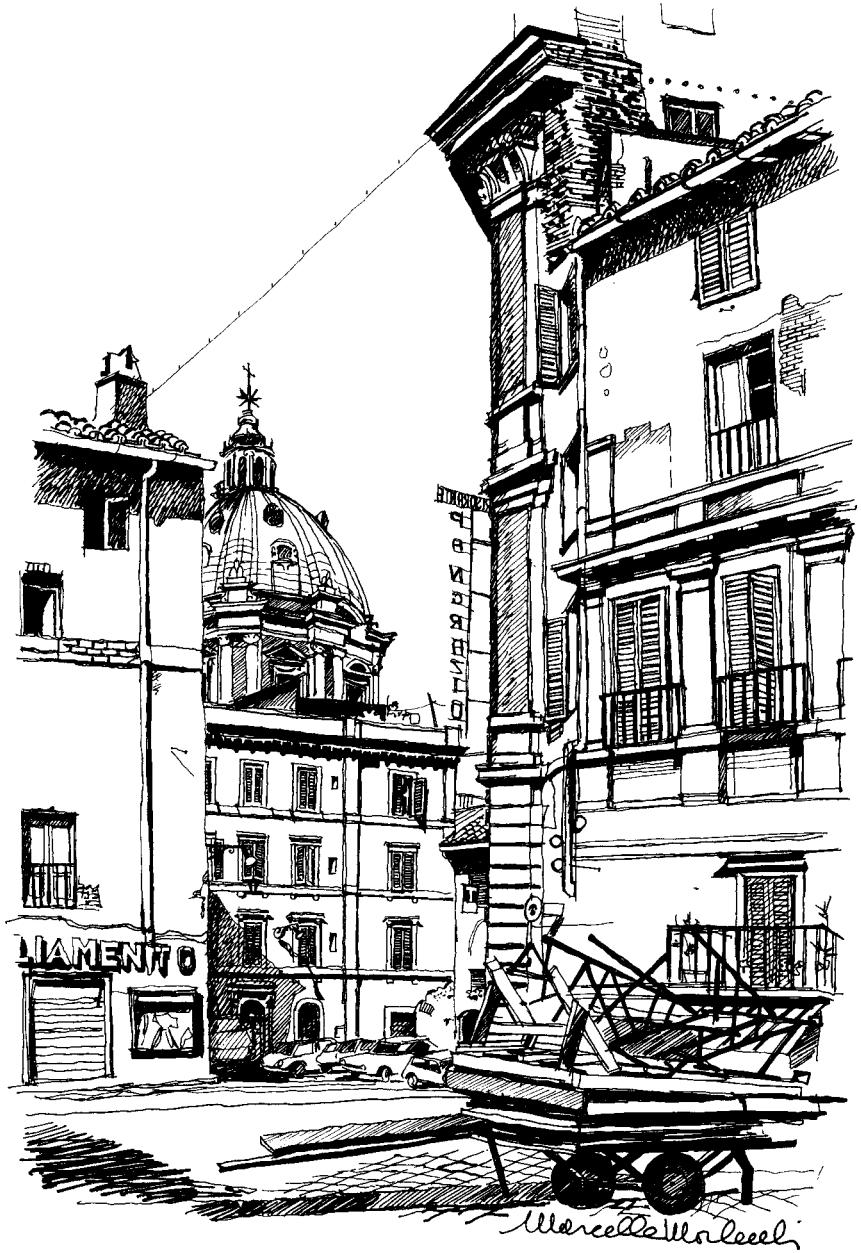
A proposito del suo stile, Proust aveva scritto ad un amico: «sono costretto a tessere le mie sete lunghe come delle fila, e se ne abbreviassi le frasi farei dei frammenti di frasi e non delle frasi. Così rimango come un baco da seta...», ed ecco che allora, secondo l'analisi di Emilio Cecchi, Proust diventa un paziente filatore che fila e fila e ad un tratto s'accorge d'essersi legato dentro le sue matasse.

Ma queste matasse, questi filamenti della sua scrittura (quali gli innumerevoli e famosi foglietti aggiunti che Céleste Albaret, sua ultima e devota domestica aveva con dedizione, attenzione e pazienza incollati a fisarmonica), saranno ridistesi, legati in volumi e, come quelli del letterato Bergotte nel romanzo, «disposti a 3 a 3 nelle vetrine illuminate, veglieranno come angeli dalle ali spiegate» (P) e simboli della sua resurrezione per esaudire quel desiderio «che il pubblico parli ancora di noi un secolo dopo la nostra morte» (AS), e saranno pronti a volare, recarsi "altrove" a trasmettere la narrazione di esperienze, considerazioni, consapevolezze, aspirazioni, certezze, cognizioni, depositando lontano il loro messaggio, per farlo rinascere distante, in altri luoghi, nel Tempo.

Le illustrazioni riproducono materiale di proprietà dell'autore.
- quelle dell'Esposizione Internazionale di Parigi del 1900 (formato 8x8) sono realizzate in doppio esemplare per apparecchi stereoscopici che permettono così una visione tridimensionale;
- quelle dell'Esposizione Etnografica Italiana del 1911 che si tenne in Roma, a Valle Giulia ed oltre il Ponte del Risorgimento, fanno parte di una serie-ricordo (formato 6x22) dei padiglioni regionali allestiti per l'occasione;
- quelle dell'Esposizione Internazionale di Roma del 1911 (Padiglione dei Congressi a Castel S. Angelo, che sorgeva sul bastione di S. Pietro e Grande taverna medioevale) sono tratte da: *Natura ed Arte* del 10-15/4/1911, rivista quindicinale della Casa Editrice Vallardi, Milano.



[14] Borrel-Naudin-Senderens, *La cuisine retrouvée*, Ed. Chêne 1991.



La lupa romana nelle selve germaniche

ARNOLD ESCH

Durante gli scavi nella chiesa del Santo patrono di Murrhardt, cittadina tra le montagne boscose della Svevia a nordest di Stoccarda, esaminando la tomba carolingia di questo santo locale Walterich, nel 1963 ci si imbatté in un antico rilievo rappresentante la Lupa con Romolo e Remo (fig. 1). Come mai la Lupa romana era giunta nelle selve germaniche?

La regione della Svevia – che darà il nome alla dinastia degli Svevi – nel II e III secolo d. C. era attraversata da una linea di confine militare: il *Limes imperii Romani*. Da quando, nel 9 d. C., tre legioni romane erano state inghiottite dalla selva di Teutoburgo, e, di conseguenza, Tiberio aveva cambiato politica, le

Fig. 1. La Lupa romana: rilievo reimpiegato come materiale di spoglio nella tomba carolingia di un santo locale a Murrhardt (Svevia), castello del *limes* romano (Foto Carl-Schweizer-Museum)

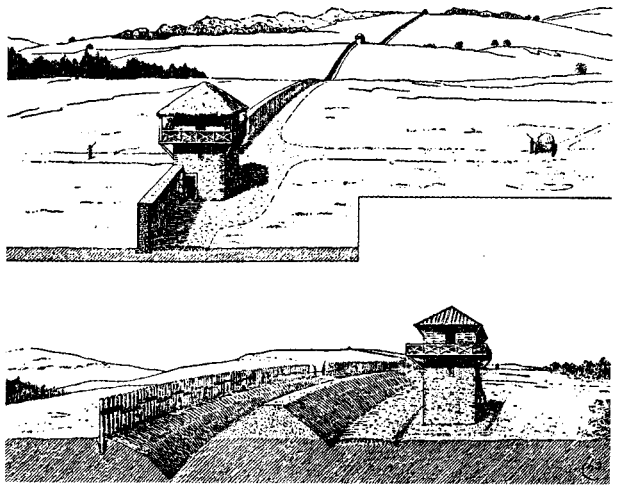


Fig. 2. Il *limes* romano, linea di confine militare in Germania: ricostruzione (sopra nella *Raetia*, sotto nella *Germania superior*) di F. Leonhard

truppe si fermavano lungo il Reno e il Danubio limitandosi a controllare la fascia antistante. Tuttavia, per chiudere l'angolo rientrante tra i due grandi fiumi e includere la pianura della foce del Meno, crocevia di comunicazioni verso la Germania interna, si avviò, a partire da Domiziano, la costruzione di un confine militare lungo 550 km (diciamo molto approssimativamente: da Coblenza a Ratisbona).

Questo *limes* era costituito in un primo tempo da una palizzata, poi da vallo e fossato nella *Germania superior*, da un muro nella *Raetia* (fig. 2), con almeno 900 torri di guardia a distanza di vista e una sessantina di castelli: una linea militare creata non per essere difesa sul posto, ma per controllare gli scambi con la Germania libera e far scattare, casomai, contromosse immediate – senza però ostacolare troppo, in tempi di coesistenza pacifica, il commercio con l'entroterra (come dimostrano numerosi reperti romani all'interno della Germania). Come si presenta-

Fig. 3. Tracce del *limes* ben visibili (fossato e vallo) nei boschi a nord di Murrhardt

va il terreno antistante se visto dall'alto delle torri del *limes*, e come ci si sentiva penetrando in quest'area estranea, è stato descritto, con tanto di conoscenza e immedesimazione, sull'esempio del *limes* adrianeo in Inghilterra, da Rosemary Sutcliff nel suo racconto "L'aquila della nona legione" (libro per ragazzi, ma pubblicato dalla Oxford University Press).

I Germani guardavano questo mostro d'ingegneria militare che era il *limes* certamente con stupore e orrore (nel medioevo verrà attribuito al diavolo, come attestano fiabe e toponimi), finché non riuscirono ad annientarlo nel 259/260 d. C. Quest'opera inaudita, a tratti ben visibile ancora oggi (figg. 3 e 6) nel suo percorso dritto tra campi e boschi, per monti e valli (camminare lungo il *limes* oltrepassando su e giù boschi remoti, è particolarmente affascinante), venne esplorata sistematicamente alla fine dell'Ottocento dalla *Reichslimeskommission* istituita su iniziati-

va di Theodor Mommsen; ma le ricerche sono proseguite, con buoni risultati, fino ad oggi.[1]

Uno di questi castelli era, appunto, quello di Murrhardt, eretto intorno alla metà del II secolo 1300 m dietro il *limes*, in questa zona un rettilineo di 80 km (e già questo è una prestazione enorme in un terreno non pianeggiante e boscoso[2]). Un castello standard per 500 uomini, con relativo villaggio civile, niente di particolare quindi – ma che si era portato dietro Roma: strade, costruzioni in pietra, riscaldamento con ipocausti, camere dipinte ed altre conquiste della cultura, vasellame fine, fichi, bacche d'alloro (come risulta dalle latrine scavate dei castelli), *garum*, olio ed altra merce di importazione. Gli scavi del 1963 non riguardavano più il castello romano ma una chiesa gotica su fondamenta carolinge, la *Walterichskirche*, con la tomba del santo patrono del paese.[3] Si scoprì che una delle lastre di pietra che costituivano la cassa era formata da un rilievo romano reimpiegato che, capovolto, rappresenta la lupa con i gemelli, il dorso della bestia scalpellato via per far meglio poggiare il rilievo sulla lastra che costituiva il fondo del sarcofago.

[1] *Der obergermanisch-raetische Limes des Römerreiches* (14 voll. 1894-1937); D. Baatz, *Der römische Limes*, Berlin, 3ª ed., 1993; per la storia delle ricerche A. Esch, *Limesforschung und Geschichtsvereine*, in: *Geschichtswissenschaft und Vereinswesen im 19. Jahrhundert* (Veröffentlichungen des Max Planck-Instituts für Geschichte 1), Göttingen 1972, pp. 163-191.

[2] *Die Römer in Baden-Württemberg*, a cura di Ph. Filtzinger et al., Stuttgart, 2ª ed., 1976, pp. 386-394 e 420-425; W. Beck e D. Planck, *Der Limes in Südwestdeutschland*, Stuttgart 1980, pp. 75-86; *Limes des Römerreiches...* cit., B IV nr. 44.

[3] R. Schweizer, *Bildsteine, Inschriften und Denkmäler in Murrhardt*, Murrhardt 1988; Id. in Filtzinger, *Die Römer...* cit., pp. 423 seg., e diversi articoli dello stesso autore nelle ultime annate del *Jahrbuch für den Rems-Murr-Kreis*. La *Walterichskirche* è da distinguere dalla *Stadtkirche* (esplorata nel 1973, con l'annessa *Walterichs-Kapelle*) che, prima della Riforma protestante, era la chiesa del monastero benedettino (vedi sotto).

Mentre il reimpiego dell'antico nel medioevo spesso conferisce a tali pezzi – le cosiddette *spolia* – nel loro nuovo contesto un proprio significato (bellezza, antichità, monumentalità, legittimazione)[4], a Nord delle Alpi qualche volta si può osservare anche il contrario: il pezzo, per annientare ed esorcizzare il suo carattere pagano, viene riutilizzato in modo irriconoscibile all'interno di un muro, danneggiato di proposito, o messo capovolto. Può darsi che qui sia questo il caso, o che si tratti di un mero sfruttamento del materiale disponibile sul posto. Al castello di Osterburken più a nord, nella demolita chiesa carolingia venivano alla luce non meno di 5 altari pagani reimpiegati come materiale di spoglio; un pavimento era fatto con i laterizi di un impianto termale, prendendo semplicemente i pilastrini dell'ipocausto: praticamente pile di mattoni pronti per il riuso!

Il nostro rilievo originariamente faceva parte di un pilastro monumentale – ricostruito nel museo (fig. 4)[5] – dedicato a Giove (tipo "Jupiter-Giganten-Säule" piuttosto diffuso nella Germania romana), che fu eretto fuori del castello nell'area del cimitero romano e comprendeva altri rilievi con divinità (Mercurio, Ercole, Silvano, forse i Dioscuri) riutilizzati anch'essi, in modo frammentario, nella stessa (e in un'altra) cassa tombale. Il rilievo è di rozza fattura, la lupa a prima vista appena riconoscibile. Nelle selve attraversate dal *limes* giravano sicuramente anche dei lupi veri. Ma il corpo allungato, magro e curvo della bestia di Murrhardt fa supporre che lo scalpellino abbia preso come modello piuttosto una lupa vista sul rovescio di una moneta romana: doveva essere non *una* lupa ma *la* Lupa!

[4] A. Esch, articolo *Reimpiego*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX (1998) pp. 876-883.

[5] Gesso del rilievo della lupa (l'originale è rimasto nella tomba) e ricostruzione del monumento nel Carl-Schweizer-Museum a Murrhardt. Sul reimpiego di iscrizioni romane nelle tombe delle due chiese ved. gli studi di Schweizer cit. a nota 3.

Fig. 4. Ricostruzione ipotetica della base del monumento, con inserimento del rilievo della Lupa (Foto Carl-Schweizer-Museum)

Altri culti accertati a Murrhardt, oltre a quello di Giove, sono il culto di Mitra (*templo a solo restituto*, forse raso al suolo nell'assalto alemanno del 233) e, ovviamente, il culto della casa imperiale: nella sede di comando del castello si è trovata un'iscrizione in onore di Julia Domna, madre di Caracalla, una vera cascata di epiteti *mater*: non solo madre dell'imperatore, ma anche *mater senatus*, *mater castrorum*, *mater patriae*. Iscrizione posta forse in seguito a una delle avanzate temporanee dell'esercito romano oltre il *limes* per contrastare concentramenti sospetti e distruggere insediamenti troppo vicini o troppo grandi, in questo caso: la spedizione di Caracalla (forse anche in questa occasione accompagnato dalla madre) documentata persino negli atti dei Frati Arvali sotto la data dell'11 agosto 213: sacrificio sul Campidoglio perché l'imperatore *per limitem Raetiae ad hostes extirpandos barbarorum terram introiturus est* (acclamando anche Julia Domna).[6] Testimonianza di questa spedizione sarebbe anche la porta – unica su tutto il *limes* – con facciata decorativa e statua di bronzo più grande del naturale di un imperatore, scavata a Dalkingen.

Castelli e torri del *limes* generalmente erano presidiati da truppe ausiliarie – comandate da ufficiali romani – arruolate fra i popoli sottomessi in tutte le parti dell'Impero (Spagna e Gallia nelle loro parti meno romanizzate, Rezia, Dalmazia ecc., ma integrate sempre di più con la popolazione in loco, come fanno intendere i nomi delle iscrizioni tombali) che si guadagnavano la cittadinanza romana dopo 25 anni di servizio militare. Dopo, spesso, rimanevano, con la famiglia, nella zona, diffondendo così, fino nei capillari delle aree di confine più remote, la forza integrativa e civilizzatrice che Roma esercitava nel mondo. Nel caso di Murrhardt invece era diverso: la guarnigione di questo castello era formata dalla *cohors XXIV voluntariorum civium Romanorum* menzionata in diverse iscrizioni[7]: può darsi che questo fatto, anche se non vuol dire che si trattasse di Romani di Roma, e nemmeno d'Italia (ma per il comandante non è neanche da escludere) avesse favorito la scelta della Lupa romana.

Tutto finì con la caduta del *limes*, sfondato dagli Alemanni nel 233, e definitivamente nel 259/260 d. C.[8] Qua e là gli archeologi si sono imbattuti in drammatiche tracce degli ultimi combattimenti. È negli strati del finale incendio devastatore di

[6] *Acta fratrum Arvalium* ed. G. HENZEN, Berolini 1874, p. CXCVII; le iscrizioni in *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL), XIII, 6530 e 6531, e FILTZINGER, *Die Römer...* cit., p. 422; la porta di Dalkingen (presso Ellwangen): BECK e PLANCK, *Der Limes...* cit., pp. 132-137.

[7] CIL XIII 6530-6533; FILTZINGER, *Die Römer...* cit., p. 422.

[8] Sullo stato attuale della ricerca (ultime iscrizioni, tesori di monete nascosti, tracce di combattimenti, reperti archeologici più recenti) v. *ibid.* pp. 93 sgg. con fig. 24; *Die Römer in Bayern*, a cura di W. CZYSZ et al., Stuttgart 1995, pp. 338-346.

questi castelli (e poi di quelli del *limes* tardoantico lungo il Danubio) che si trovano le monete dell'ultima paga, monete che nelle loro iscrizioni gridano ancora disperatamente *Victoria Germanica*, *Germanicus Maximus*, o *Gloria Romanorum*, oppure *Felicitatis temporum reparatio* e simili motti, motti ideologici.

The Day after, il giorno dopo la catastrofe: si potrebbe scriverne un'elegia. Ma meglio è puntualizzare (e visualizzare) le domande dello storico. In questo castello quando si leggeva – semmai – un'ultima volta Virgilio? Quali erano gli ultimi messaggi giunti da Roma ora a sua volta minacciata dagli stessi Alemanni? (Proprio per questo, solo 11 anni più tardi, nel 271 d. C., l'imperatore Aureliano cominciò in fretta la costruzione delle mura di Roma!). Come gli Alemanni conquistatori "leggevano" le figure di un mosaico pavimentale; come guardavano la Lupa con i gemelli? Non sappiamo quanto profonda e immediata fosse la cesura di questi eventi: può darsi che una parte della popolazione romanizzata non militare rimanesse sul posto, e che, in condizioni diverse e in forma meno intensa, il processo di acculturazione continuasse ancora per un po'. Ma la presenza continuativa di Roma al di là del Reno e del Danubio era giunta alla fine.

D'ora in poi la Lupa romana con i gemelli, di cui nessuno afferrava più il significato, dall'alto del suo monumento sulla collina soprastante il sito, guardava, solitaria, i ruderi del castello.

Quello che rimaneva, dopo l'annientamento definitivo del *limes* da parte degli Alemanni e l'abbandono del castello, qui ed altrove, era qualche misero successore dell'insediamento civile, del *vicus* del castello – nel nostro caso un insediamento che dopo secoli, al tempo di Carlo Magno, nel 788 riappare sulla scena con il suo nome attuale: *Murrahart*, cioè "montagna boscosa sul fiume Murr": evidentemente la zona era ancora caratterizzata, come sarà anche in seguito, dalle selve che avevano tanto

spaventato i Romani (che Livio chiami i folti boschi dei Monti Cimini "più impraticabili e spaventosi di quanto non siano i boschi della Germania" [IX, 36], la dice lunga!).

Ma Roma sarebbe ritornata – un'altra Roma, certo, eppure è Roma (*aeterna* proprio per questo): la Roma della Chiesa. Per il paese ciò significò nuova vita, per la Lupa romana invece morte definitiva: la bestia pagana sparì letteralmente nella tomba di un Santo locale per formare, come detto, una delle lastre parietali del sarcofago di quel Walterich, membro dell'alta nobiltà carolingia, che nel 816 o 817 avrebbe fondato a Murrhardt, col sostegno dell'imperatore Lodovico il Pio, un monastero benedettino (ben presto dotato di reliquie di S. Gennaro patrono di Napoli), diventandone il primo abate e poi il santo patrono del paese.[9] Walterich fu sepolto in una chiesa eretta proprio sul luogo del monumento a Giove (dove prima, verso il 740, sarebbe già stata costruita una chiesetta da S. Pirmino, missionario della Reichenau, esorcizzando così il sito pagano), mentre il suo monastero venne edificato con le pietre delle mura demolite del castello, demolizione e riuso con esplicito consenso dell'imperatore: *castrum Hunnenburg destrui et eisdem lapidibus ecclesiam aedificari precepimus*.[10] L'osservazione sorprendente che nel timpano romanico della (prima) Walterichskirche, l'artista si sia provato con qualche lettera greca (mettendo attorno all'*Agnus Dei* ΑΓΝΟC·ΔΗΥ·FIDES·SPES·CARITAS ecc., e attorno al tondo

[9] G. FRITZ, *Kloster Murrhardt in Früh- und Hochmittelalter*, Sigmaringen 1982.

[10] H. WAGNER, *Die Privilegierung des Klosters Murrhardt durch Ludwig den Frommen*, in *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters*, 57 (2001), pp. 421-450; il diploma sempre citato dell'817 è un falso del XII secolo (*ibid.*, pp. 440-444), quello vero dell'816 (dotazione meno generosa) è stato ricostruito da Wagner. Comunque il riuso dei *lapides* menzionato nella pergamena corrisponde al risultato delle indagini archeologiche (CLEMENS, *Tempore...*, cit., pp. 172 sg.).

della Madonna ΘΗΩΘΩΚΩC[11]) si vuol spiegare con il fatto che la moglie di Filippo di Svevia – re dei Romani 1198-1208, zio e predecessore di Federico II (e, appunto, duca di Svevia) – era la principessa bizantina Irene, e proprio questa sua presenza in Svevia, forse anche una sua donazione, avrebbe indotto il committente a dare alla chiesa del venerabile fondatore, meta di pellegrinaggi, un tocco greco. Comunque sia: sotto, nella tomba, la Lupa romana, e sopra l'Agnello greco.

Epilogo svevo. All'ombra del *limes* romano, oramai abbandonato da secoli, cresceva una stirpe nobiliare destinata a dar vita ad imperatori "romani": gli Svevi.[12] A distanza di vista dal *limes*, un monte dal profilo marcato, ergendosi al di sopra dei fitti boschi, lo *Staufen* o *Hohenstaufen*, dava il nome prima al castello avito ivi costruito nell'XI secolo e alla famiglia stessa, poi alla dinastia di duchi, di re e imperatori, e infine a un'intera epoca. Il primo luogo di sepoltura, il convento benedettino di Lorch, era situato a non più di 200 metri dal *limes* sul lato interno, e non solo: sopra il portale della chiesa romanica è stato inserito, come materiale di reimpiego, un frammento d'iscrizione con le lettere *IMP*[*eratori*] *CAE*[*sari*], sicuramente parte dell'iscrizione dedicatoria del vicino castello romano di Lorch[13] – una scelta densa di significati.

Ma c'è dell'altro. Un monumento funerario romano ben conservato vicino a Waiblingen (cittadina simbolo degli Svevi tanto da dare il nome ai *Ghibellini* italiani!) attirava l'interesse della storiografia sveva di allora. L'iscrizione del monumento a torre ammirato per il taglio e la decorazione delle sue pietre parlava di

[11] *Die deutschen Inschriften*, 37: *Die Inschriften des Rems-Murr-Kreises*, a cura di H. Drös e G. Fritz, Wiesbaden 1994, nr.1.

[12] Per la storia della famiglia da ultimo H. Schwarzmaier, *Hohenstaufen, famiglia*, in: *Enciclopedia Federiciana* (in corso di stampa).

[13] Filtzinger, *Die Römer...* cit., p. 409.

un Clodius, con ogni probabilità un ufficiale delle truppe d'occupazione lungo il *limes* (il castello di Murrhardt con la nostra Lupa è a soli 25 km di distanza), o un alto funzionario dell'amministrazione civile del hinterland. "Ancora oggi" – racconta Burchard von Ursperg, al tempo di Federico II, nella sua *Chronica* scritta del tutto dalla prospettiva degli Svevi – "ancora oggi si vede presso il detto paese [Waiblingen] l'iscrizione di un monumento a mo' di torre, costruito in maniera ammirevole con pietre ben tagliate e scolpite (*miro opere de quadris et sculptis lapidibus constructus*), che il popolo chiama *Baienstein* [Beinstein sulla strada romana dal Reno al Danubio, tratto Cannstatt-Aalen, presso Waiblingen, appunto], in cui si trova incisa un'iscrizione (*in quo sculptum litteris reperitur*) secondo cui Clodius l'avebbe eretto in onore di sua moglie".[14] Ebbene, trovar documentato nella propria terra d'origine un Clodius era cosa ben gradita ad una dinastia che voleva discendere dai Merovingi (e dai Carolingi), da Merovech figlio di Chlodio nonno di Chlodovech, come affermò Ottone di Frisinga[15], zio dell'imperatore Federico Barbarossa e autorevole cronista della storia del suo tempo, anche di quella italiana (il giovane Baudolino di Umberto Eco[16], affidato dal Barbarossa ad Ottone e divenuto suo segreta-

[14] *Burchardi praepositi Urspergensis Chronicon*, edd. O. Holder-Egger e B. von Simson: *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Germanicarum* 16, 2ª ed., 1916, p. 5; L. Clemens, *Tempore Romanorum constructa. Zur Nutzung und Wahrnehmung antiker Überreste nördlich der Alpen während des Mittelalters*, Stuttgart 2003, pp. 408 sg.

[15] *Burchardi praepositi Urspergensis Chronicon* cit., pp. 24 sg.; *Ottonis episcopi Frisingensis Chronica* ed. A. Hofmeister: *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Germanicarum* 45, 2ª ed., 1912, p. 291; K. Schmid, *De regia stirpe Waiblingensium*, in: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* 124 (1976), pp. 63-73.

[16] U. Eco, *Baudolino*, Milano 2000.

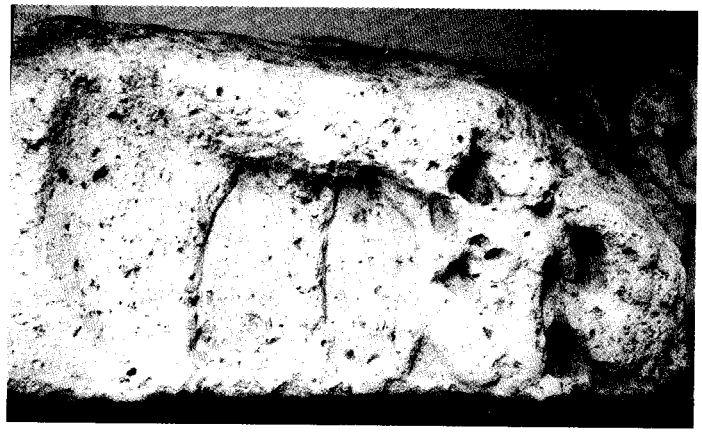


Fig. 5. La Lupa con i gemelli: frammento di un rilievo dal castello di *Celeusum* (oggi Pförring presso Ingolstadt)

rio, avrebbe cancellato dalla pergamena intere pagine della *Chronica* per trovar spazio per le proprie riflessioni!).

Torniamo un'ultima volta alla Lupa. Incontrare la Lupa capitolina lungo il *limes* è molto raro. Ma al castello di *Celeusum* (oggi Pförring, ad est di Ingolstadt), non lontano dal punto ove il *limes* finisce sul Danubio e i Romani – e ancora i Nibelunghi dell'epos! (versetto 1291) – attraversarono il fiume, si è scoperta un'altra Lupa, rozzo rilievo che faceva parte di un monumento sepolcrale o di culto (fig. 5). E anche in questo caso la guarnigione del castello era costituita da *cives Romani*, ora da una unità di cavalleria, l' *Ala I Flavia singularium civium Romanorum pia fidelis*, documentata per l'età di Traiano e di Antonino Pio.[17] È come se, ai margini dell'Impero, la Lupa romana avesse un significato particolare, qui ed altrove. Laddove il Danubio sfocia nel Mar Nero – per la precisione: dal traghetto dell'ultimo castello del *Limes, Abusina*/Eining, a 2427 km giù per il fiume –, a Costanza dove finì Ovidio piangendo la lontananza da Roma, sulla lastra tombale di un giovane soldato della XIa legione di stanza nella *Moesia inferior* si trova scolpita la Lupa con i gemelli[18]: Roma punto di riferimento anche, anzi: proprio ai confini più remoti dell'Impero.

[17] G. Ulbert e Th. Fischer, *Der Limes in Bayern*, Stuttgart 1983, pp. 110-113. Sulla presenza della Lupa romana sulle lastre tombali F. Cumont, *La Louve romaine sur les monuments funéraires*, in *Orientalia christiana Periodica* 13 (1947), pp. 81-85.

Fig. 6. Tracce del *limes* ben visibili (fossato e vallo) presso Welzheim a sud di Murrhardt (Landesamt für Denkmalpflege, Esslingen: Foto O. Braasch L7122/028/01

[18] Costanza (Romania), Museo, scalinata dell'ingresso (Valerius Valens).

Il palazzetto del Burcardo e tre grandi attori romani

MARIO ESCOBAR

Quando e per chi, nei pressi del largo di Torre Argentina, da un architetto tedesco o romano fu costruito il palazzetto in via del Sudario 44?

Nel tardo Quattrocento e per Johannes Burkardt che a diciotto anni, in cerca di fortuna, dalla nativa cittadina di Hasslach vicino a Strasburgo era giunto e si era stabilito a Roma in cui conobbe alcuni suoi coetanei che lo chimavano Burcardo.

È proprio vero che la fortuna aiuta gli audaci. Perché, dopo l'esame in diritto canonico fu nominato rettore della chiesa tedesca di S. Maria dell'Anima, poi protonotario apostolico, poi cerimoniere pontificio, e nel 1503 ordinato vescovo della diocesi di Civita Castellana e Orte.

Ritornato a Roma sènza alcun giovamento per la gotta nei bagni delle acque sulfuree di Viterbo, il 16 aprile 1506 diresse la solenne cerimonia per la posa della prima pietra nella nuova basilica vaticana, morì il mese dopo e fu sepolto nella chiesa di S. Maria del Popolo.

Paride Grassi, suo coadiutore e successore, lo giudicò bestialissimo. Noi lo abbiamo ricordato perché autore del *Liber notarum* in cui, con la grafia minuta e quasi illeggibile che al Grassi sembrava del diavolo, dal 1450 al 1506 annotò alcuni episodi attinenti alla curia romana di cui era stato testimone.

Dopo la sua morte, quando tutti i frammenti della torre mozzata erano stati sepolti nelle fondamenta, il palazzetto bellissimo

era irriconoscibile. Fu restaurato dall'architetto Antonio Petrignani nel 1936 e concesso trent'anni dopo dal Comune alla Società Italiana degli Autori ed Editori trasferitavisi da Milano che lo adibì a museo.

Al pianterreno sono esposti i costumi di scena di attrici e attori dell'Otto e dei primi anni del Novecento, il ritratto di Luigi Pirandello eseguito da Primo Conti, e nello splendido vestito di raso a fiori il ritratto di Eleonora Duse eseguito nel 1866 da Edoardo Gordigiani negli Stati Uniti.

Al primo piano alcune marionette cinesi del Settecento finemente ricamate, moltissime maschere in terracotta della Commedia dell'Arte e sei grandi tele di Paolo Ghiglia che raffigurano Ettore Petrolini in *Nerone*, *Mustafà*, *Sganarello*, *Giovanni Arce filosofo*, *Giggi er bullo*, *Cortile*, le sue commedie più applaudite.

Nei due piani si conservano ventimila volumi. Potevano essere di più se la Fondazione Cini non avesse acquistato le biblioteche di Petrolini e del ginecologo Ulderico Rolandi, nonché i moltissimi libretti d'opera col testo modificato dai censori negli Stati dell'Italia preunitaria e con il titolo parodiato, tra cui *La Fanteria Rusticana* di Pietro Mascagni e *Il Tramonto delle Idee* di Riccardo Wagner.

Il cartellone di Luigi Galli raffigura l'attore Leopoldo Fregoli.

Era caporale di artiglieria nella Colonia Eritrea e un giorno, quando a Massaua, durante uno spettacolo per gli ufficiali, a tutti i suoi commilitoni furono assegnati improvvisamente alcuni compiti meno divertenti e più urgenti, continuò a recitare anche tutte le loro parti. Sapeva imitare le voci di tre uomini e di due donne, e quando ritornò a Roma, negli intervalli dei suoi spettacoli diurni regalava una scatoletta di cioccolatini a ogni bambino, dietro le quinte dei palcoscenici del teatro Costanzi e del teatro Adriano si cambiava in un attimo gli innumerevoli trucchi e costumi di scena.

Fingendo di essere riuscito finalmente a collocare sopra un'asta di ferro due globi identici a due palle di cannone, dopo averli mostrati per alcuni minuti ai piccoli spettatori con il fiato sospeso, fingendo di non poterli più sostenere li lasciava per terra e un bambino di pochi anni li prendeva e correndo, perché erano palle di cartone, li portava via.

Renato Simoni scrisse che nel teatro di Fregoli c'era lo spirito lieto di una burla, sebbene tante fossero le sue invenzioni di trucchi, di congegni, di amene sofisticazioni. Nel 1920 si ritirò nella sua villa di Viareggio in cui dopo sedici anni si spense.

Il manifesto del 2 luglio 1915 annuncia la serata di addio di Petrolini. Aveva esordito in uno dei caffès-chantants e poco dopo nella sala Umberto I° in via della Mercede 70 dove Anna Fougez, nome d'arte della pugliese Anna Pappacena, Maria Campi, Zara I°, Isa Bluette, con l'orchestra diretta dal cavaliere Raimondi cantavano molte canzoni, e Gino Franzi, Gennaro Pasquariello, Nicola Maldacea rappresentavano macchiette applaudite da centinaia di spettatori.

Il grande attore vi rappresentava commedie in un atto con personaggi mai studiati su un copione e quasi fotografati nella loro realtà quotidiana, ma voleva avere sempre un pubblico che gli facesse da spalla. Ecco perché se oggi ascoltassimo in un disco la canzoncina con cui prendeva in giro Gastone e i giovincelli con li guanti, con le ghette e li buchi alle calzette, rimarremmo delusi. Ascoltiamola invece in un disco in cui è cantata dalla bella voce di contralto di Milva, nome d'arte di Maria Ilva Biolcati, a Berlino e a Parigi applauditissima interprete delle canzoni di Bertolt Brecht e di Kurt Weill.

Petrolini aveva già abolito nei propri spettacoli tutte le parole oscene e ambigue, e a uno spettatore che gli aveva domandato quando e dove avrebbe voluto morire: «Il più tardi possibile sul palcoscenico tra gli applausi», aveva risposto. Ma dopo il 1936, quando cominciò a preoccuparsi della sua "angina pecto-

ris" e da Marino ritornò nella sua casa di Roma non volle ricevervi più nessuno tranne il cardiologo e un sacerdote diventatogli amico che accanto alla bombola dell'ossigeno ne benedisse le nozze con Elma, l'attrice che egli aveva sposato in Campidoglio. Ma non potè dargli il Viatico perché ogni tanto vomitava e con un filo di voce diceva: «Quanto è lunga st'agonia».

Aveva cinquantadue anni quando, all'alba del 23 giugno 1937, vide accanto al letto il figlio Oreste ed Elma che dopo avergli dato l'ultimo bacio, piangendo gli chiuse gli occhi.

Pietro Capanna, il sor Capanna a cui il Comune ha intitolato una piazza e una via nel quartiere Don Bosco, in quegli stessi anni cantava alcune canzoni molto licenziose alternandole con stornelli con cui commentava le notizie lettegli dalla moglie sul giornale. Le cantò anche alcuni giorni prima del 21 giugno 1921, quando cieco e senza una lira lasciò nel policlinico la chitarra e la bombetta. Il 27 luglio 1963, a Trastevere, era stata inaugurata la statua di metallo che lo raffigurava e oggi saluta tutti coloro ch'entrano ed escono dal ristorante in via del Porto, il porto di Ripa Grande.

Ricordiamo, infine, l'attore Sergio Tofano laureato in lettere nell'università della Sapienza, perché a quell'età fiorita che il Leopardi dice è come un giorno di allegrezza pieno, eravamo iscritti nella scuola elementare Emanuele Gianturco in via della Palombella. Lì, dopo avere lambito con le labbra il pennino, cominciavamo a svolgere il tema o a risolvere il problema di aritmetica assegnato dal signor maestro.

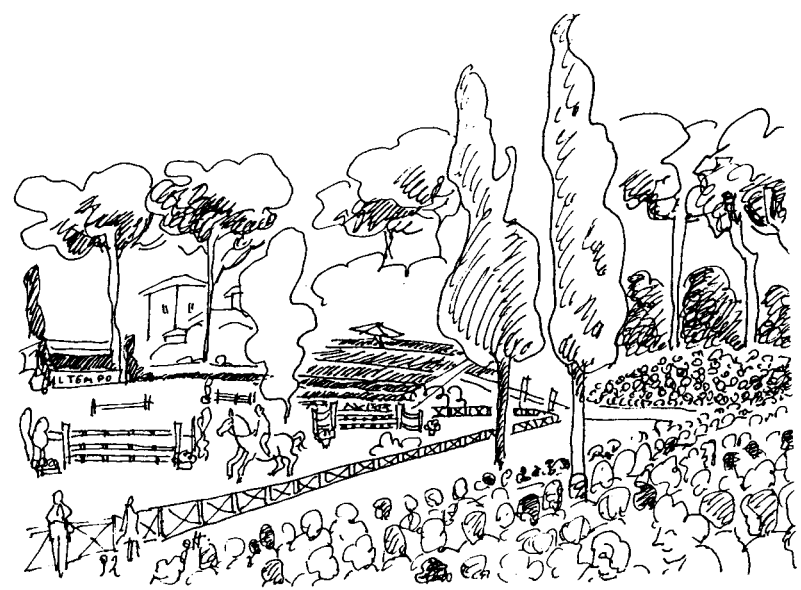
Tutte le domeniche, però, non vedevamo l'ora di leggere sulle otto quartine del *Corriere dei Piccoli*, illustrate da altrettante vignette a colori, una nuova avventura del Signor Bonaventura.

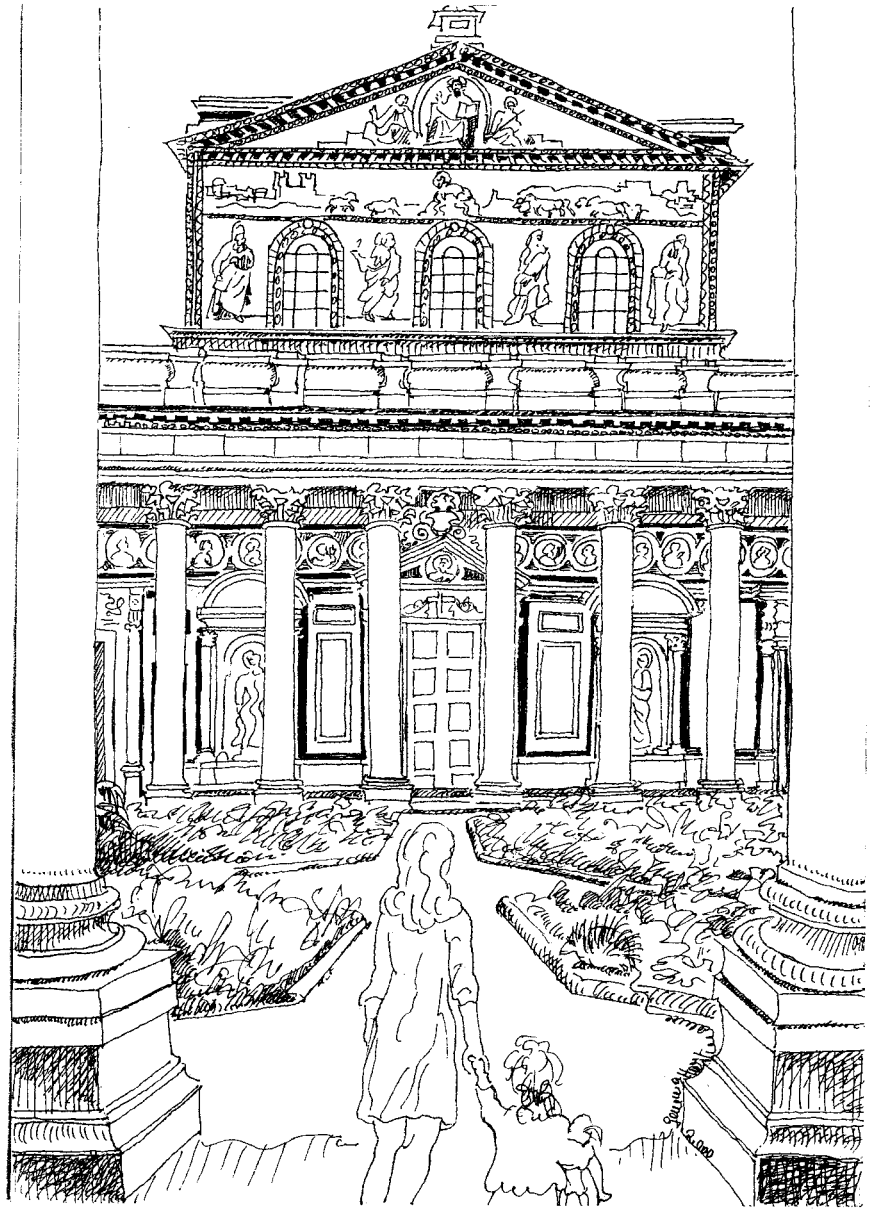
Era accompagnato sempre dal suo cane bassotto giallo, indossava calzoni bianchi un po' larghi, portava un cappelluccio rotondo dello stesso colore della redingote rossa che abbottonata simboleggia il mistero di dolorosi segreti e aperta sprigiona

l'arcobaleno delle speranze più radiose (Alfredo Panzini ha scritto scherzosamente sul *Dizionario moderno*) e dopo ogni avventura riceveva per premio l'assegno di un milione di lire.

Non sapevamo che il Signor Bonaventura era nato nel cervello di Tofano come Minerva nel cervello di Giove e visse un po' meno del babbo che dopo averlo fatto rivivere in sei commedie e nel film *Cenerentola e Bonaventura*, collaborò con disegni satirici alla rivista americana *Vanity Faire*.

Sergio Tofano era nato nel 1886 e morì nel 1973, lasciandoci il rimpianto per un mondo ch'era finito e il più nostalgico ricordo degli anni in cui eravamo fanciulli.





Le storie dell'Arciconfraternita del SS. Crocifisso di S. Marcello negli affreschi dell'Oratorio

ENZO FAGIOLO

La fondazione di un pio sodalizio con il nome di "Compagnia dei disciplinati del SS. Crocifisso, che diverrà, alcuni decenni dopo, l'Arciconfraternita del SS. Crocifisso di S. Marcello, avvenne nell'anno 1522, regolata da Statuti approvati da Clemente VII nell'anno 1526. Il carattere penitenziale del sodalizio era mostrato anche dall'abito che i confratelli indossavano: un saio nero senza mozzetta da cui pendeva un flagello, con l'immagine del Crocifisso sulla parte sinistra del petto. Nel 1550 gli Statuti furono confermati da Giulio III, il quale concesse il privilegio di liberare un condannato, anche se a morte, in occasione della festa dell'Esaltazione della Santa Croce che si celebra il 14 settembre. Nel 1564 la Compagnia fu elevata al grado di Arciconfraternita da Pio IV. Un aggiornamento degli Statuti fu approvato da Clemente XII nel 1731, mentre, attualmente, il sodalizio è governato dagli Statuti approvati nel 1986 dall'allora Cardinal Vicario di Roma Ugo Poletti[1].

La Compagnia trasse tuttavia la sua origine devozionale da

[1] *Statuti della Ven. Arciconfraternita del SS.Crocifisso in S.Marcello di Roma....* Pesaro 1827; *Statuti della ven. Arciconfraternita del SS.Crocifisso in S. Marcello di Roma. L'anno 1985*. L'Archivio storico dell'Arciconfraternita è depositato presso l'Archivio segreto Vaticano.

due eventi, di per se calamitosi, di pochi anni anteriori alla primitiva approvazione. Nella notte tra il 22 e 23 maggio 1519 un furioso incendio devastò la basilica paleocristiana di S.Marcello[2], lasciando tuttavia intatto, con la sua lampada caduta, ma rimasta accesa, il grande Crocifisso ligneo che allora pendeva, secondo l'uso medioevale, sull'altare maggiore[3]. Il popolo accorso all'alba, gridò al miracolo e un gruppo di devoti prese a riunirsi in preghiera e ad accendere lampade davanti alla sacra immagine che era stata ricoverata in un locale del convento dei Servi di Maria che dal 1369 custodiscono la chiesa.

La pestilenza che infierì a Roma, oltre che in altre regioni, negli anni 1522-23, fu il secondo evento legato alla storia iniziale dell'Arciconfraternita. La città si dimostrò impreparata a limitare il contagio poiché, tra l'altro, era priva di un lazzaretto ove

[2] Costruita nel V° secolo, forse nel sito di un precedente luogo di culto cristiano, il "titulus Marcelli", fondato, secondo la leggenda, da papa Marcello (308-309?) che il *Liber Pontificalis* dice "*de regione Via Lata*". Della fase paleocristiana restano brevi tratti dei muri di fondazione e una vasca battesimale, ben conservata, situata a sinistra dell'abside attuale, a circa 3, 5 m. sotto il livello del pavimento della chiesa. L'edificio, come lo vediamo oggi, è il risultato della ricostruzione, pressoché totale, dopo l'incendio, che ne invertì l'orientamento, dato che l'abside antica si ergeva dove è ora la facciata che, nel primitivo edificio, era rivolta verso una strada parallela alla via Lata, l'attuale via di S.Marcello. R. Krautaimer, W.Frankl, S.Corbett, *Corpus basilicarum christianarum*, Città del Vaticano, 1962, II, pp. 207-217. L.Gigli, *Le chiese di Roma illustrate. San Marcello al Corso*, Roma 1977.

[3] Il Crocifisso, sottoposto nel 1999 a restauro, in vista dell'esposizione giubilare in S.Pietro, durante la Quaresima dell'Anno Santo 2000, non ha mostrato tracce di bruciature; è scolpito in un unico blocco di legno di pioppo, databile, secondo l'analisi dendrologica, al periodo 1343-1364 mentre, per quanto concerne lo stile, viene riferito a tipologie toscane del XIV secolo. AAVV, *Il restauro del Crocifisso di S. Marcello*, Kermes, La rivista del restauro, Firenze 2001, pp.27-40.

isolare i malati. L'epidemia, annunciata dalle magistrature capitoline nel gennaio 1522, si abbatté sulla città in assenza del nuovo papa Adriano VI il quale, eletto nello stesso mese, arrivò a Roma solo alla fine di agosto. In quell'occasione una buona parte del popolo romano mostrò un comportamento superstizioso e paganeggiante. Emblematica della mentalità del tempo, la vicenda di cui fu protagonista un greco di nome Demetrio, scrittore della biblioteca vaticana, il quale prese a trascinare per la città, seguito da una gran folla, un toro furioso che sembrava essersi ammansito di colpo dopo aver bevuto ad una fontana, proclamando che il morbo sarebbe cessato se il toro fosse stato sacrificato nel Colosseo, allora ancora ritenuto luogo di demoni e di incantesimi. La qual cosa avvenne, ma l'autorità ecclesiastica, impressionata da tanta empietà, fece arrestare l'esaltato[4].

Fu allora che i devoti del Crocifisso con il cardinale titolare di S. Marcello, Raimondo de Vich[5], decisero di portare in processione la sacra immagine dall'8 al 24 agosto per tutti i rioni di Roma, seguiti da tutto il popolo di Roma implorante: "misericordia SS. Crocifisso!"[6]. Ogni giorno il corteo percorreva un certo tratto di strada ed il Crocifisso veniva ricoverato nella chiesa

[4] M. Sanudo, *Diari*, Venezia 1883, vol. XXXIII, pp. 401 e sgg.. D. Gnoli, *La Roma di Leone X*, Milano 1938, pp. 323-329. Catalogo della mostra allestita nella Biblioteca Vallicelliana, *Quelli che servono gli infermi. Assistenza e medicina a Roma nei secoli XVI e XVII*, Roma 1987, pp.128-29.

[5] Guglielmo Raimondo De Vich, spagnolo, ambasciatore del re di Spagna Ferdinando il Cattolico al quinto Concilio Lateranense, convocato nel 1511 da Giulio II, latore di proposte per la riforma della Chiesa. Fu eletto cardinale nel *1517* da Leone X, con il titolo di S. Marcello; morì nel 1525 dopo aver ricoperto vari incarichi di Curia. A. Ciacconio, *Vitae et res gestae pontificum romanorum*, Roma 1667; vol. III, col. 399.

[6] A.M.Giani, *Annalium sacri ordinis fratrum servorum Beatae Virginis Mariae*, Lucca 1719, p.77.

più vicina e fu portato anche in S.Pietro. Una temporanea attenuazione dell'epidemia, della durata di pochi mesi, che iniziò negli ultimi giorni della processione penitenziale, e pertanto creduta miracolosa, fece nascere il proposito di fondare un sodalizio confraternale nel nome del SS. Crocifisso.

La costruzione dell'oratorio

Nei decenni successivi alla fondazione del sodalizio, l'accresciuto numero di confratelli, tra i quali molti prelati e nobili, rese necessaria la disponibilità di un Oratorio proprio. Dopo vari progetti e controversie circa il luogo della costruzione, fu posta la prima pietra il 3 maggio, festa dell'Invenzione della Santa Croce, dell'anno 1562, dal cardinale protettore Ranuccio Farnese[7]. L'oratorio che, come si evince dagli Statuti vigenti, è tuttora proprietà dell'Arciconfraternita, fu progettato da Giacomo della Porta e situato nella piazza omonima, all'incrocio tra via dell'Umiltà e via di S. Marcello. La costruzione fu completata con l'erezione della facciata nel 1568, quando al card. Ranuccio, deceduto nel 1565, era già subentrato, come protettore, il fratello Alessandro, il quale diede un forte impulso al completamento della fabbrica. Un'iscrizione sulla facciata ricorda entrambi i patroni[8].

Venti anni dopo iniziò la decorazione interna, con il ciclo di affreschi che illustrano le leggende della Invenzione della S. Croce ad opera di S. Elena e del recupero delle reliquie della

[7] Per le fasi della costruzione dell'oratorio e per gli autori degli affreschi: J.von Henneberg, *L'oratorio dell'Arciconfraternita del SS. Crocifisso di S. Marcello*, Roma 1974.

[8] Sormontata dallo stemma dei Farnese con le insegne cardinalizie: SANCTISSIMI CRUCIFIXI – AMPLISSIMA SODALITAS – ALEXANDRO ET RAYNUTIUS FARNESIIS – SRE EPISCOPIS CARDINALIBUS – PATRONIS ADIUVANTIBUS – ORATORIUM HOC EXTRUXIT ET ORNAVIT – MDLXVIII.

stessa nell'anno 627 da parte dell'imperatore Eraclio, che le ritolse al re persiano Cosroe che le aveva asportate da Gerusalemme. Questi affreschi sono opera di pittori della scuola manierista romana, in particolare di Giovanni de' Vecchi, Niccolò Circignani e Cesare Nebbia. Ma, oltre a queste storie, i confratelli vollero che sulle pareti dell'Oratorio fossero anche rappresentati i fatti relativi alla fondazione ed allo sviluppo del sodalizio. I riquadri con le storie sono di dimensioni più ridotte e racchiuse in semplici cornici, mentre quelle della S. Croce, ben più grandi, sono inserite in eleganti architetture e decorate con festoni e glorie di angeli, intervallate da riquadri con Sibille e Profeti. La rappresentazione delle proprie vicende storiche è una peculiarità dell'Arciconfraternita del SS. Crocifisso, diversamente da altre romane che fecero affrescare i propri Oratori solo pochi decenni prima, quali ad es. quelle di S. Giovanni Decollato e quella del Gonfalone, con le storie di S. Giovanni Battista e della Passione, Morte e Resurrezione di Cristo, rispettivamente, non accompagnate però da quelle rievocanti la propria fondazione. Si volle, in tal modo, tramandare memoria del legame del sodalizio con eventi storici ben precisi, avvenuti in Roma circa sessanta anni prima, dei quali era ancora viva la memoria e dai quali era nata la grande devozione del popolo romano per il Crocifisso di S. Marcello.

Gli affreschi con le storie dell'Arciconfraternita

I riquadri che rappresentano queste storie, sono situati a ridosso della porta d'ingresso dell'Oratorio, due a destra e due a sinistra, quasi nascosti rispetto a quelli della S. Croce che si estendono sulle pareti maggiori dell'aula. In ciascun lato, un riquadro è situato sulla parete interna del muro di facciata, l'altro, contiguo, all'inizio della parete lunga dell'edificio. A destra, entrando, sono rappresentati: la processione con il Crocifisso per invocare la cessazione della peste del 1522 e l'approvazione de-

gli Statuti, affrescate nell'ottavo decennio del Cinquecento, da Paris Nogari e Baldassarre Croce, rispettivamente. Nella parete opposta, Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio, dipinse nel 1583 l'incendio della chiesa di S. Marcello e la fondazione del convento delle suore Cappuccine sul Quirinale. Alla base di ogni riquadro è posto un cartiglio con una scritta che descrive l'evento affrescato con la data in cui è avvenuto.

Volendo seguire l'ordine cronologico degli eventi, si deve iniziare dal riquadro che illustra l'incendio della chiesa di S. Marcello. L'affresco mostra l'interno della chiesa scoperchiata per il crollo del soffitto, con le travi del tetto, pezzi di muro e di colonne, sospese in aria e che cadono al suolo a simulare la rovina ancora in corso; sul fondo si vede l'abside della chiesa con l'altare sul quale è innalzato il Crocifisso intatto, sebbene circondato dalle fiamme; sulla sinistra, è rappresentato un gruppo di gentiluomini che sembrano commentare il disastro ed il miracolo mentre, in primo piano, al centro, un personaggio a figura intera in capo a dei gradini, si volta verso un prelato che sale, raffigurato solo a mezzo busto perché su un livello inferiore e gli indica il Crocifisso. Il prelato, con berretta e mozzetta rosse, non potrebbe essere che il cardinale De Vich, titolare della chiesa, che viene a constatare la rovina dell'edificio ed il miracolo. Sulla sinistra, una donna inginocchiata che indica ad un bambino il Crocifisso; dietro a questa un'altra donna nello stesso atteggiamento e più a sinistra un uomo che sale i gradini e guarda verso l'altare e, dietro a lui, un altro gruppo di personaggi.

Nel riquadro con la processione del 1522 si vede al centro una larga strada o piazza fiancheggiata da edifici, alcuni colonnati (dal tipo degli edifici sembrerebbe la piazza di Campo Vaccino vista dal Campidoglio), dalla quale si vede venire un corteo di popolo, preceduto dal Crocifisso portato a spalla da quattro gentiluomini, seguiti da un prelato vestito di rosso (ancora il card. De Vich) e poi da tutto il popolo. Il corteo è preceduto da

Fig. 1. Paris Nogari: Processione con il Crocefisso durante la peste del 1522

tre figure più piccole con veste nera, recanti nella mano un cero acceso. Gli storici antichi dell'Arciconfraternita riportano che il corteo era accompagnato da fanciulli che esclamavano "misericordia SS. Crocifisso!". Sulla sinistra, dietro un colonnato rialzato, un gruppo di personaggi: al centro, davanti ai fanciulli con cero, una figura distesa in terra, seminuda e semisepolta, a rappresentare un cadavere di appestato, contribuisce a dare alla scena un'atmosfera di morte; in primo piano, figura di più grandi dimensioni, una donna inginocchiata con un bambino ed infine, all'estremità sinistra, a lato della processione che avanza, alcune donne anch'esse inginocchiate, due delle quali sulla soglia di una porta (fig.1).

L'approvazione degli Statuti, inserita in uno scenario piuttosto composito, è rappresentata in un vasto ambiente sul fondo del quale è posto un altare con il Crocifisso e, sugli scalini antistanti, cinque confratelli inginocchiati e un sacerdote che impone al primo della fila il saio confraternale mentre a sinistra dell'altare un inserviente regge le vesti per gli altri. Più avanti, nel mezzo dell'ambiente, un prelato vestito con rocchetto, veste e

mozzetta rosse, seduto su uno scanno, consegna ad un personaggio un foglio sul quale è simulata la scrittura di un decreto, verosimilmente quello di approvazione del sodalizio, sebbene le uniche parole leggibili si riferiscano al nome dell'autore dell'affresco (*Baldassar de Cruce Pittor Bononiensis facieb.*). Il personaggio cui viene consegnato il rescritto è accompagnato da un altro che indica, con il braccio destro proteso all'indietro, l'altare[9]. Sulla sinistra, addossati ad una colonna, tre personaggi uno dei quali con veste nera, parlano tra loro. In primo piano, a ridosso del margine sinistro del riquadro, su uno scalino, un nano vestito da paggio mentre a destra, posti più in basso, si vedono due gentiluomini a mezzo busto. Non è chiaro a quale atto d'approvazione la scena si riferisce: se evoca la primitiva approvazione del sodalizio o l'elevazione della Compagnia ad Arciconfraternita, poiché l'iscrizione sul cartiglio posto sulla cornice inferiore del riquadro è quasi del tutto cancellata (fig. 2), sebbene si riesca a leggere in fondo una data monca, DXXII. Se la data riportata è, come sembra, quella del 1522 la rappresentazione dovrebbe riferirsi alla fondazione e ad una primitiva approvazione del sodalizio, avvenuta subito dopo la pestilenza, come indicherebbe anche la scena della vestizione dei confratelli.

La fondazione del convento e della chiesa, nominata variamente dalle fonti, del SS. Sacramento o di S. Chiara delle suore

[9] Il *Motus proprius* di Pio IV che conferma gli Statuti ed eleva ad Arciconfraternita il sodalizio, datato14 maggio del V° anno di pontificato (1564) è composto di due parti. Nella seconda viene nominato il card. Carlo Borromeo come presente all'atto nel quale si afferma che, come copia del *motus proprius* ad uso dell'Arciconfraternita, vale la trascrizione sottoscritta con mano autentica del pubblico notaio, o dal segretario dell'Arciconfraternita, munita del sigillo del cardinale protettore, all'epoca Ranuccio Farnese.

Fig. 2. Baldassarre Croce: Approvazione degli Statuti

Cappuccine sul Quirinale[10], è rappresentata in modo più aulico e celebrativo delle altre storie. Da un ambiente, sulla sinistra del

[10] Le guide di Roma, dal Seicento fino a quella di A. Nibby, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, Roma, 1838-41. Parte I Moderna, p.169, come anche M. Armellini, *Le Chiese di Roma*, a cura di Carlo Cecchelli, Roma 1942, I, p.230, riportano che sulla facciata della chiesa, ai lati della porta d'ingresso, era dipinta l'adorazione del SS. Sacramento con S. Francesco e S. Chiara dal Pomarancio, autore anche dell'Incoronazione della Vergine, sulla volta dell'altare maggiore. La pala di questo altare, una Crocifissione, era opera di Marcello Venusti, mentre nei due altari laterali, Cristo morto e S. Francesco d'Assisi, erano stati dipinti da Iacopino del Conte. Nel giardino del monastero, su edicole, erano rappresentate, in affresco, le nove chiese di Roma, meta di pellegrinaggio.

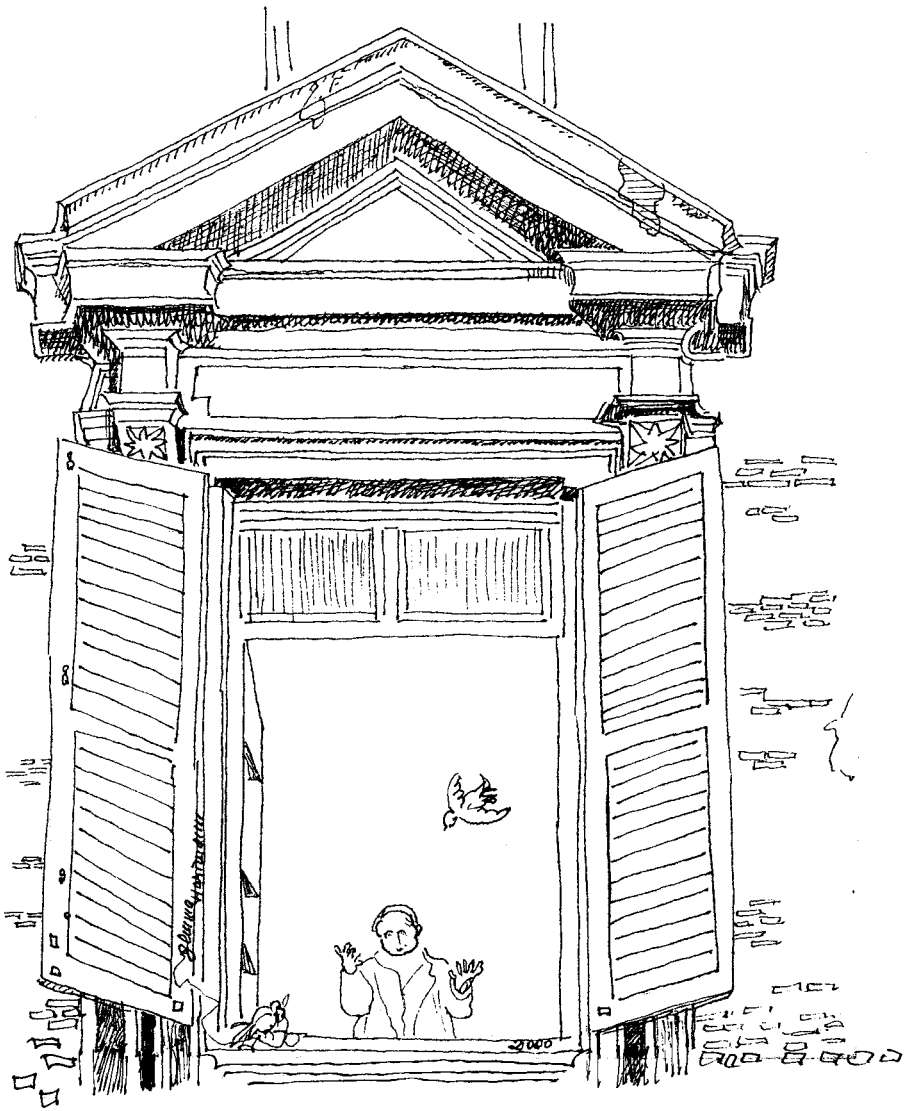
quale è raffigurato un consesso di prelati seduti su uno scanno a gradini con dei gentiluomini seduti a semicerchio, si scorge, da una apertura finestrata sul muro di fondo, la strada Pia, vista dalla piazza del Quirinale, con una serie di fabbriche in prospettiva, la prima delle quali sulla destra è ancora in costruzione, con degli operai a lavoro;deve trattarsi sicuramente del convento delle Cappuccine[11]. A destra della finestra è rappresentata la cappella del Crocifisso con dei confratelli inginocchiati e, in primo piano, sempre nello stesso lato, alcuni personaggi, uno dei quali indica il consesso dei prelati e dei priori dell'Arciconfraternita. Nella scritta sul cartiglio alla base del riquadro, si nomina papa Gregorio XIII, che ricorda la costruzione del monastero di S.Chiara, è riportata la data (*exit anno Iubilei MDLXXV*).

La fondazione ed il mantenimento del complesso monasteriale delle suore Cappuccine fu una delle opere più importanti dell'Arciconfraternita che raccolse i fondi necessari per la costruzione, iniziata nel 1574, su progetto di Giovanni Battista della Porta, su terreno donato dalla duchessa Giovanna Colonna D'Aragona. Il monastero era destinato ad alcune suore Cappuccine venute da Napoli, di un ordine di clarisse fondato da Maria Lorenza Longo e approvato da Paolo III nel 1538, che si ispirava all'ordine francescano dei Cappuccini. La fondazione di questo monastero testimonia il contributo dell'Arciconfraternita all'espansione degli ordini religiosi riformati, dediti alla preghiera ma anche ad opere caritative, secondo il programma della Riforma cattolica. Maria Lorenza Longo, infatti, aveva fondato nel 1519, sempre a Napoli, l'Ospedale degli Incurabili, prima di ritirarsi a vivere in austerità nel proprio Ordine[12].

Le storie descritte sono di grande interesse non solo per la storia di un'arciconfraternita ma anche per quella dell'Urbe, dove vicende religiose e civili si sono sempre, tanto intrecciate da costituire una sola storia. Tali rappresentazioni, d'altra parte, sono la rara testimonianza di eventi romani celebrati dalle arti figurative che non siano quelli che si riferiscono all'opera di papi o di casati nobili. Nel tramandare le storie delle proprie origini, come corollario di quelle della leggenda della S. Croce e legate ad eventi tanto drammatici, ma per mezzo dei quali si era manifestato, mediante interventi miracolosi, il provvidenziale volere divino, l'Arciconfraternita sembra voler comunicare ai posteri, al di là dell'intento celebrativo, che i confratelli avrebbero sempre testimoniato nel tempo la vocazione penitenziale del sodalizio, in continuità con i propositi delle origini. Nel riproporre la centralità della Passione di Cristo nella vita della Chiesa, quel gruppo iniziale di devoti che aveva superato, con l'aiuto del Crocifisso, eventi tanto tragici, sfidando anche il contagio della peste, aveva anticipato una delle intenzioni principali della Riforma Cattolica.

[11] Il complesso, chiaramente delineato nella pianta di G.B. Nolli del 1748, con il numero 176, era situato all'inizio della strada Pia, sul lato sinistro, dopo il monastero delle domenicane, a sua volta, sito subito dopo il Palazzo della Consulta. S. Borsi, *Roma di Benedetto XIV. La pianta di G.B. Nolli, 1748*, Roma 1993, p.259. I due complessi monasteriali furono distrutti nel 1888 e la loro area sistemata a giardino. R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, III p.195.

[12] F. Bonanni, *Catalogo degli ordini religiosi..*, Roma 1707, II, 34. Per Maria Lorenza Longo, *Enciclopedia Cattolica*, VII, col.1516.



Corrado Alvaro, Anna Magnani e il cinema a Roma

ANNE-CHRISTINE FAITROP-PORTA

Corrado Alvaro, nato nel 1895, l'anno in cui i fratelli Lumière proiettano i primi film a Parigi, vive a Roma dall'inizio degli anni venti fino alla scomparsa nel 1956, e di cinema scrive in molteplici saggi raccolti in parte nei tre volumi *Itinerario italiano* del 1941, *Roma vestita di nuovo* del 1957 e *Un treno nel Sud* del 1958; nelle raccolte *Cronaca (o fantasia)* del 1934, *Il nostro tempo e la speranza* del 1952 e *Scritti dispersi* del 1995; nei diari *Quasi una vita* del 1950 e *Ultimo diario* del 1959. Inoltre il romanziere è critico cinematografico della *Nuova Antologia* dal 1934 al 1936 e del *Mondo* a Roma, tra il 1952 e il 1953, e un volume del 1987 *Al cinema* raccoglie questi e altri articoli sul cinema.

Iscrittosi al corso di regia del Centro Sperimentale di Cinematografia, creato a Roma nel 1935, mentre è del 1932 la prima Mostra a Venezia e del 1937 la fondazione di Cinecittà, Alvaro è riduttore, sceneggiatore, soggettista, dialoghista, di oltre venti film dal 1934 al 1950[1]. Rilevante la collaborazione del romanziere a *Terra di nessuno* del 1939, tratto da novelle di Pirandel-

[1] Cfr. C. ALVARO, *Al cinema*, Introduzione di C. COSULICH, a cura di G. BRIGUGLIO e G. SCARFÒ, Soveria Mannelli, 1987, pp. 299-302; M. CHIODO, *Corrado Alvaro autore di opere teatrali e cinematografiche*, Cosenza, 1999, pp. 119, 121-175; L. CHIARINI, *Uno spettatore d'eccezione*, in "Cinema nuovo", Milano, a. V, n. 86, (10-VII-1956), p. 20.

Anna Magnani in *Roma città aperta*

lo, *Fari nella nebbia* del 1942, *Patto col diavolo* del 1949, ambientato nella Calabria natia, con la regia di Luigi Chiarini, *Riso amaro* del 1949 con la regia di Giuseppe De Santis.

Tuttavia, riguardo al cinema Alvaro mostra una diffidenza che non si smorza con il passare del tempo. Lo scrittore paragona il cinema al teatro e alla letteratura, e conclude per la superiorità di questi. Solo i film ispirati alla natura e alla realtà, principalmente le opere dovute al neorealismo nel dopoguerra, e fra questi i film ambientati a Roma e interpretati da attori e attrici di pura vena romana, si salvano dall'inesorabile condanna.

Sebbene riconosca che «l'invenzione di Lumière ha lo stesso valore di quella di Gutenberg rispetto alla nostra civiltà», Alvaro taccia il cinema, fin dagli anni venti, di "arte meccanica", come la fotografia e la radio: «La macchina del cinema ha aggiunto il turbamento che essa porta con la sua velocità, quel senso di totale annullamento che danno tutte le macchine [...] come se l'individuo divenisse anch' esso un elemento della macchina», e lungo gli anni, ricorre questa accusa[2]. Il cinema rappresenta l'America che in Italia cozza con l'autarchia del ventennio fascista e in Europa suscita fra gli intellettuali un moto di angosciosa ribellione all'imperialismo politico e culturale[3]. Alvaro tuttavia rileva che il cinema nasce in Germania e durante il soggiorno a Berlino del 1928-1929, ne studia attentamente l'evoluzione[4].

Tale cura non impedisce allo scrittore di riconoscere nel cinema un prodotto del paese del materialismo, l'America, e il frutto di un'industria potente e minacciosa che, come edifica grattacieli, fabbrica illusioni, creando "un mondo di immagini" che agisce come un "potente anestetico", favorisce l'evasione dalla realtà, propina "ombre" e "spettri" e riduce l'uomo a "spettatore"[5]. Falsificatore della realtà, il cinema risulta una "materializzazione della psicologia" che non riesce a comunicare le emozioni più profonde quali la compassione e la solidarietà[6].

[2] C. ALVARO, *Al cinema*, cit., p. 45; *Scritti dispersi 1921-1956*, Milano, 1995, p. 140; cfr. *Il nostro tempo e la speranza*, Milano, 1952, pp. 150, 154, 157, 267.

[3] Cfr. M. NACCI, *L'antiamericanismo negli anni trenta*, Torino, 1989, pp. 149-160.

[4] Cfr. C. ALVARO, *Colore di Berlino. Viaggio in Germania*, Reggio Calabria, 2001, pp. 18, 96-100.

[5] ID., *Scritti dispersi*, cit., pp. 169, 465, 853; *Il nostro tempo e la speranza*, cit., pp. 123, 152, 154, 158, 275; *Ultimo diario*, Milano, 1959, pp. 18, 157.

[6] ID., *Scritti dispersi*, cit., p. 171; *Il nostro tempo e la speranza*, cit., pp. 145, 146; *Quasi una vita*, [la ed. 1950], Milano, 1994, p. 18.

Accumula i documenti con un'insensibilità che rasenta il cinismo, priva lo spettatore di alcuni sensi importanti, ricostituisce artificialmente la voce e vanifica le passioni umane[7]. Questo "grande colonizzatore e livellatore moderno" assurge a modello universale, e impone gli atteggiamenti di Jean Harlow e di Greta Garbo a legioni di donne, spingendole, "fenomeno ripugnante", allo "squilibrio totale"; modifica i processi mentali, favorendo l'associazione di idee; rende incalzante lo stile dei cronisti; suscita, con la rappresentazione di efferatezze, delitti reali; e trasforma la "personalità" degli spettatori[8]. E siccome «sono sempre le arti a determinare gli atteggiamenti umani di fronte alla realtà», il cinema che si impone non a una classe ristretta, ma alle masse, esercita un potere illimitato, facendosi lo strumento docile e prezioso dei politici e diffondendo «l'analfabetismo morale e intellettuale creato dalla volgarizzazione»[9].

Drammaturgo e critico teatrale provetto, Alvaro considera il teatro di gran lunga superiore al cinema, perché non larve sotto i riflettori, ma carne e sangue, sensi e passioni, sono sulle scene gli attori, che ogni sera, con il pubblico reinventano la rappresentazione, «nella gioia di essere creati dagli altri che è il compimento della gioia di creare»[10]. Il teatro e più ancora la letteratura edificano "un mondo di pensieri e di sentimenti" fondato sul verbo e sulla scrittura, eccelso rispetto al mondo delle immagi-

[7] *Ibid.*, pp. 158, 181; ID., *Il nostro tempo e la speranza*, cit., pp. 152, 155, 157, 158, 159, 275.

[8] ID., *Itinerario italiano*, [1ª ed. 1941], Milano, 1995, p. 112; *Scritti dispersi*, cit., pp. 468, 1241; *Cronaca (o fantasia)*, Roma, 1934, p. 113; *Il nostro tempo e la speranza*, cit., pp. 150, 151; *Quasi una vita*, cit., p. 169; *Ultimo diario*, cit., p. 171; *Al cinema*, cit., pp. 45, 53, 76.

[9] *Ibid.*, pp. 77, 209, 277, 278; *Scritti dispersi*, cit., pp. 925, 930.

[10] ID., *Il nostro tempo e la speranza*, cit., pp. 135, 154; *Al cinema*, cit., p. 268.

Roma città aperta (1945)

ni, e da arti secolari offrono all'uomo non "il come", ma "il perché" dell'esistenza[11].

Tuttavia la profonda onestà intellettuale di Alvaro gli fa riconoscere i meriti dei film, seppure americani, che si accostino alla teatralità e alla poesia, come *Limelight* di Chaplin, *The quiet man* di John Ford, *Diario di un curato di campagna* di Bresson dal libro di Bernanos, *Meera* di Ellis e *Rashômon* di Kurosawa[12]. Lo stesso appellativo del regista passa secondo i casi da "impresario di paure" o "impresario di emozioni" che rammentano le accuse contro gli intellettuali tedeschi e contro i rivoluzionari so-

[11] ID., *Scritti dispersi*, cit., p. 169; *Il nostro tempo e la speranza*, cit., pp. 145, 160.

[12] Cfr. ID., *Al cinema*, cit., pp. 133, 150-152, 188, 210, 218, 242, 248, 290.

vietici, ad "autore" che suona invece quale implicito riconoscimento della qualità letteraria del film[13]. Nelle vesti di sceneggiatore, di riduttore o di soggettista, Alvaro sceglie volentieri opere letterarie, da Maupassant a Verga, da Dostojevskij a Tolstoj, da De Amicis a Pirandello. Nelle vesti di recensore, lo scrittore per giudicare film di Disney, Lattuada o De Sica, chiama a raccolta Tasso, Pascal, Hugo, Dickens, Baudelaire e Laforgue, o Brueghel, Tiziano, Tiepolo, Toulouse-Lautrec, o ancora Stravinski e Diaghilev[14].

La superiorità riconosciuta alla letteratura sul cinema non impedisce ad Alvaro di studiare la tecnica di questo, dal suo "continuo moto" raffigurato con una delle predilette metafore acquee, "come lo svariare d'una corrente ne denunzia il corso", allo "sfrigolio" del riflettore battezzato "madama" dagli addetti ai lavori; dal "campo lungo" ai primi piani e ai particolari, come il piede nudo in *Bellissima* di Visconti o la mano segnata dall'età in *Limelight*; dalla "sintassi delle dissolvenze" alle mutazioni introdotte dal montaggio; e ancora i vari problemi di traduzione, di "sincronismo" e di "doppiato" che falsano "il colore" dei dialoghi[15].

La caratteristica più sconcertante nel cinema per lo scrittore risiede nella moltiplicazione di quanti decidono le scelte, preparano soggetto, sceneggiatura e dialoghi, lavorano alle riprese, poi al montaggio, minando in tal modo l'unità degli intenti e dell'azione e affidando al caso trama, eroe ed esito del film[16]. Nell'articolo *Diario d'un soggettista*, esilarante e inquietante, Alvaro evoca l'"aria di festa" dei preparativi del film, dall'idea prima

[13] *Ibid.*, pp. 67, 137, 138, 155, 156, 175, 234.

[14] Cfr. *ibid.*, pp. 107, 124, 129, 139, 140, 147, 149, 193, 194, 195, 239, 283.

[15] *Ibid.*, pp. 49, 53, 69, 75, 203, 213, 214, 241, 271, 274, 278, 288.

[16] Cfr. *ibid.*, pp. 64, 197, 198.

dovuta a quello che i professionisti chiamano "il letterato" ai molteplici suggerimenti in uno scoppiettio da commedia, dall'azione del direttore artistico e dello scenografo al lavoro degli attori, del truccatore e del vestiarista, dell'operatore, poi del montatore, tutti assoggettati al regista che "concepisce tutto per particolari e per atteggiamenti", calpestando allegramente l'unicità della "personalità dell'artista"[17]. Sono gli attori a soffrire maggiormente, a sentirsi ridotti a "semplice materiale", a doversi piegare a ordini che cozzano con la loro esperienza, a fingere a ripetizione fino a smarrirsi; e il loro malessere è illustrato da attrici e da comparse osservate nei teatri di posa e contrapposte a Petrolini che, appiccicatosi un nasone di carta, in camerino, si muta in guardaportone al punto da imporsi come tale ad un Alvaro ammutolito[18].

In questo *Diario d'un soggettista* chiaramente autobiografico, come è autobiografico l'articolo *Teatro sonoro n. 3* del 1935 in cui lo scrittore a contatto con l'ambiente cinematografico, sente mutare la propria personalità, Alvaro propone il soggetto della favola di *Amore e Psyche* secondo Apuleio, quale «bellissimo appiglio per un film familiare romano, dopo tanta romanità illustre e pubblica», e in due drammi, *Alcesti* e *La lunga notte di Medea*, lo scrittore colora i temi antichi di contemporaneità[19]. Come a teatro e nella narrativa, infatti, Alvaro cerca il vero nel cinema, convinto che «la legge dell'arte è dimostrare attraverso uomini e sentimenti umani»[20]. Allontanandosi dal "film celebrativo" del ventennio, è il neorealismo ad offrire al cinema la necessaria apertura alla realtà, perché «nessun'arte e nessuna attività umana si può tenere in piedi durevolmente e raggiunge-

[17] *Ibid.*, pp. 61, 64, 65, 66, 67, 197, 208.

[18] *Ibid.*, pp. 67-72.

[19] *Ibid.*, p. 62, cfr. anche p. 50; ID., *Scritti dispersi*, cit., p. 465.

[20] ID., *Al cinema*, cit., p. 58.

re l'uomo quando presuppone un disprezzo dell'uomo»[21]. Nel 1948, Alvaro firma il Manifesto per la Difesa del Cinema italiano, e partecipa attivamente al rinnovamento, collaborando con registi come De Santis e Chiarini.

Fin dal 1934, nel film *1860* di Blasetti, Alvaro riconosce «un abisso di anni sempre nuovi e immortali», poi il neorealismo nel dopoguerra consente al cinema di «rappresentare il paese nella sua umanità, nella sua povertà profonda, come la sua naturale civiltà», risalendo ad «una vecchia legge tramandata e non scritta in nessun libro» e attingendo da «una molteplicità di vita e ricchezza di tradizione pressoché inesauribili»[22]. Alvaro non manca di rilevare i pericoli del cinema italiano stretto tra una tradizione secolare e un persistente conformismo, e i rischi insiti nel neorealismo, la sciatteria e l'erotismo da una parte, il manierismo dall'altra, perché esso ha creato il "mito della spontaneità", ma quando tende ad allontanarsi dall'ispirazione popolare autentica, rischia di traviarsi, così quando l'intero villaggio siciliano "ingaggiato" da Visconti per *La terra trema*, aspetta un nuovo film per riprendere a vivere[23]. I temi del nuovo cinema italiano sono la spontaneità, la povertà, l'amore e «la bellezza come patrimonio del più diseredato e del più povero»; e di Rossellini Alvaro loda il «realismo pieno di atmosfera, di senso, di poesia, con la virtù di far parlare le cose, di dare il dramma negli oggetti inanimati»[24]. E lo scrittore difende l'"ingegnosa e generosa povertà" dell'immagine dell'Italia all'estero, perché sorta da "naturalità e natura"; e respinge l'accusa di immoralità perché "l'arte, quando è tale, ha in sé il suo riscatto"[25].

[21] *Ibid.*, p. 63; cfr. ID., *Quasi una vita*, cit., pp. 161, 173.

[22] ID., *Al cinema*, cit., pp. 34, 112, 116, 182, 220, 265, 279-280.

[23] *Ibid.*, pp. 115, 126, 128, 139, 158, 221, 274; ID., *Un treno nel Sud*, Milano, 1958, pp. 288-289.

[24] ID., *Al cinema*, cit., pp. 201, 216.

[25] *Ibid.*, pp. 222, 226.

L'elogiativo ritratto del regista Blasetti tutto "probità", "umanità", generosità e patriottismo sul "vecchio fondo di tradizione civile", indica che per Alvaro la rappresentazione della società si accompagna all'osservazione e alla comprensione[26]. In *Guardie e ladri* del 1951 di Monicelli e Steno, con sceneggiatura di Brancati e di Flaiano, ambientato a Roma, si riconosce "l'umanità popolare italiana" con la sua "fondamentale durezza di vita", e i visi "d'una grazia e d'una distinzione popolare" sono di "una nobiltà storica e naturale"[27]. In *Bellissima* di Visconti del 1951, ancora a Roma, si affacciano «l'attaccamento al nucleo familiare; e il culto dei figli come volontà di potenza familiare, garanzia di riscatto da una condizione povera, speranza dell'avvenire»; mentre in altri film, come *Anna* del 1951 di Lattuada, emerge «il mondo quasi sotterraneo del soccorso», l'ospedale nel quale la città relega "gli uomini che consuma e che rompe"; e *Roma, ore 11* del 1951 di De Santis denuncia il dramma della disoccupazione e le colpe della società[28]. Per Alvaro la verità nasce dal "popolo povero ma che ha reali beni nel mondo sensibile", come asserisce a proposito di *Le ragazze di Piazza di Spagna* del 1952 di Emmer, in "un paese antico ma giovane", con "visi romani, etruschi, rinascimentali", dotato dell'antico "culto della bellezza", come si legge nella recensione di *Roma, ore 11*[29].

Sono proprio queste radici antiche che Alvaro cerca nella natia Calabria, dove è girato il film *Patto col diavolo* del 1949 di Chiarini, di cui scrive il soggetto, come scrive quello di *Nostro pane quotidiano* nel 1950 per il regista De Santis, sulla rivolta dei contadini di Melissa, ambientato ancora in Calabria, sebbene mai realizzato. Le radici del popolo Alvaro le cerca anche in

[26] *Ibid.*, pp. 261, 263.

[27] *Ibid.*, pp. 98, 99, 100.

[28] *Ibid.*, pp. 102, 109, 123, 137.

[29] *Ibid.*, pp. 128, 135.

Sicilia, quella di *1860* di Blasetti, come quella di *Terra di nessuno* tratto dalla Roma Film nel 1938-39, da novelle pirandelliane, con sceneggiatura di Stefano Landi, figlio di Pirandello, e dello stesso Alvaro[30]. Estremamente interessante è l'articolo in cui Alvaro, in *Cinema* nel 1938, descrive le aggiunte al testo originale con creazione della protagonista che diventa "l'olocausto" della lotta sociale; e le divergenze tra gli sceneggiatori e Pirandello sul tributo versato ai feudali da una bambina di un'oliva che nel film diventa un uovo; e sulle esequie del signore delle terre, che il drammaturgo desidera solenni quale "rivelazione della potenza", e soltanto alla scomparsa di Pirandello, a Roma, Alvaro ne scopre il significato:

> «Racconto questo particolare perché, un anno dopo, quando fu aperto il testamento di Pirandello, e si lesse che egli voleva lasciare questa terra sul carro dei poveri, quel concetto su cui egli aveva insistito tanto si colorì nella mia mente d'un nuovo colore: come se egli ci avesse già affidato un suo segreto alle soglie dell'eterno»[31].

Oltre alla Calabria e alla Sicilia i film italiani rendono giustizia al meridione, così ad Amalfi *La macchina ammazza cattivi* del 1948 di Rossellini e a Napoli *Due soldi di speranza* del 1951 di Castellani e *Processo alla città* del 1952 di Zampa[32].

È Roma tuttavia ad offrire gli scenari al neorealismo, e Alvaro apprezza che i registi italiani del dopoguerra, a differenza degli stranieri, ne mettano in rilievo non la classicità, ma la realtà più aspra, così le borgate «con le misere casupole fradice di pioggia, le strade senza selciato che si trasformano in pozzanghere» in aperto contrasto con "la sommità dei monumenti", in

[30] Cfr. *ibid.*, p. 34.

[31] *Ibid.*, pp. 82, 83, 84.

[32] Cfr. *ibid.*, pp. 158, 159, 215, 234, 236.

Guardie e ladri in cui la scena al Foro romano, scevra di ogni retorica, fra il "mucchio di rovine e di colonne ridotte a pietrame" suona come palese "rifiuto dell'estetismo"; così i cortili in *Bellissima*, "nell'imbuto dei grandi edifici della periferia", il Lungotevere, le osterie, il piazzale di Cinecittà, che Visconti osserva, "in un mondo luminoso, poiché questa è proprio Roma"; così le vie in cui si svolge *Roma, ore 11*, "la vita popolare, le strade, gl'incontri" e "certe poetiche visioni di strade a sera"; così la città crudele ai vecchi, ai ragazzi e ai cani, da *Ladri di biciclette* del 1948 a *Umberto D.* del 1952 di De Sica, questo con "tutta l'atmosfera mutevole d'una giornata romana" e la "visione di Roma monumentale" posta in antitesi con la figura del mendicante "prepotente e insolente"[33].

Alvaro non manca di rilevare anacronismi e stonature, così la piazza Fontana di Trevi scelta per una scena di folla nel 1911, in *La donna che inventò l'amore* del 1952 di Ferruccio Cerio, mentre "nessuna dimostrazione si mette a gara con quel fragore, né si stringe in una piazza così angusta"; e le canzoni napoletane suonate durante un concerto nel palazzo di un'anziana principessa romana, nel medesimo film, mentre "D'Annunzio ci parlava di Bach, nella Roma elegante del suo tempo"[34]. Lontano da questa distorsione della guerra del 1911 vista con i toni tronfi del ventennio, la lotta della resistenza e la guerra civile, "terribile vicenda", trovano la giusta traduzione in *Roma città aperta* del *1945* di Rossellini e in *Achtung! banditi!* del 1951 di Lizzani che ha saputo infondere "l'idea terrificante della strage fratricida", rappresentando senza odio la "più grande angoscia della nostra esperienza civile"[35].

[33] *Ibid.*, pp. 33, 97, 98, 103, 104, 137, 139, 140, 141; sul carattere artificioso dei film stranieri ambientati a Roma, cfr. ID., *Ultimo diario*, cit., p. 196.

[34] ID., *Al cinema*, cit., pp. 230, 233.

[35] *Ibid.*, pp. 112, 113, 114, 230, 231.

Come dai propri ricordi l'entrata in guerra del 1911, Alvaro, nelle vesti di critico cinematografico, attinge dalle esperienze romane, così la «serie di rappresentazioni al Costanzi di Roma, dove Diaghilev veniva per devozione intellettuale, davanti a una platea occupata per appena un terzo dei suoi posti»; o la "carambola della circolazione stradale romana"; o ancora le sale dei cinema gremite "di gente in piedi, in cui è continuo il senso del pericolo al più lieve incidente"[36]. Da romano adottivo, Alvaro illustra la distinzione tra vero e aneddoto al cinema con il paragone tra il Belli, "grande scopritore della società romana" e i dialettali minori "tutto cuore e arguzia e buon senso" che all'opposto di Belli, fanno del linguaggio "il fatto più importante"[37].

Nei "paesaggi psicologici" del cinema, gli attori italiani coadiuvano mirabilmente i registi nell'intento realistico, così De Sica in *Altri tempi* del 1952 di Blasetti[38]. Più che agli attori l'attenzione di Alvaro si rivolge tuttavia alle attrici, perché la donna è "il simbolo del secolo irrazionale, e in conclusione il solo elemento immutabile"; e quando si legge che De Santis arricchisce i film con "quel certo lusso naturale che è la bellezza e la forma della donna", tornano in mente le immagini di *Riso amaro* al quale Alvaro collabora per la sceneggiatura e per i dialoghi[39]. Di Silvana Mangano in *Anna* di Lattuada, di Lea Padovani e di Carla Del Poggio in *Roma, ore 11*, di Maria Pia Casilio e di Lina Gennari in *Umberto D.*, di Silvana Pampanini in *La donna che inventò l'amore* e di Gina Lollobrigida in *Altri tempi* di Blasetti, fa l'elogio Alvaro[40]. Rivolge l'attenzione alle figure in apparenza insignificanti, in realtà portatrici del significato profondo del

[36] *Ibid.*, pp. 239, 267, 276.
[37] *Ibid.*, p. 127, cfr., p. 201, un accenno a Belli.
[38] *Ibid.*, p. 114, cfr., pp. 262-263, 284.
[39] *Ibid.*, pp. 122, 134.
[40] Cfr. *ibid.*, pp. 125, 136, 140-141, 233, 262.

Roma ore 11 (1951)

film, come la servetta in *Umberto D.*, tutta nel gesto pregno di senso che ha per aprire e chiudere la porta di cucina, e come la bimba in *Bellissima*, "piccolo essere [...] chiuso nella solenne tristezza dell'infanzia", vittima delle "illusioni della madre"[41].

È proprio *Bellissima* a valere ad Anna Magnani l'elogio più vibrante:

> «[...] la fantasia e la memoria dello spettatore si affidano a ciò che ella va rintracciando e riproducendo dalla realtà, con una felicità di osservazione e una forza di rappresentazione, con una verità e una poesia della vita che fanno d'una tale attrice un fenomeno unico»

scrive Alvaro nel *Mondo*, nel gennaio 1952, osservando che si

[41] *Ibid.*, pp. 102-103, 141.

tratta di un personaggio non eroico né romanzesco, ma della "classe media romana", che finisce con l'assurgere a "ritratto di donna italiana", per "la naturalezza" e "l'istintività", per la "sessualità ignara" e la "fedeltà fondamentale", per l'esperienza nata da "una pratica ancestrale", in una ineguagliabile fusione "di fantastico e di pratico, di capacità d'illusione e di realismo"[42]. Con squisita sensibilità Alvaro analizza come la madre crea il "personaggio infantile" e quanto l'amore materno rasenti la "crudeltà" che è poi quella della stessa vita[43].

Ancora in *Le carrosse d'or* del 1952 di Jean Renoir, sono le "espressioni riuscite" della Magnani a restare in mente, in particolare il gesto "d'una franchezza popolare" con il quale invita il viceré a sedersi[44]. Alla fine dell'*Ultimo diario* di Alvaro, nel 1956, si trova un ritratto di Anna Magnani, in occasione del premio Oscar attribuito per il film del 1955 di Mann, *The Rose Tattoo*, all'attrice alla quale il pubblico deve alcune delle "più vere emozioni", e lo scrittore evoca il "tempo acerbo in cui si andava cercando", quando "ombrosa, spinosa" camminava per "la vecchia Roma", elegante ma con i "giovani capelli neri già in disordine sotto il breve cappello": "Lei insolentiva, rispondeva a tono, senza lasciarsi sfuggire un solo pretesto per leticare, pronta e con un repertorio da commedia"[45]. La teatralità, il brio, "quel tanto di popolaresco", annunciano le magistrali interpretazioni, e quel suo palesare impeti e istinti ne fa la spavalda antitesi delle dive patinate di Hollywood, della gelida Garbo come della velenosa Dietrich[46]. Anna Magnani invece nella "riottosità popolare", nell'"indomabilità", è donna, come nell'incedere, nel piglio e nella cadenza, è "romana"; e Alvaro fa risalire quel suo "modo quasi ritmato di replicare" più che a una necessità personale, "ad un antico discorso rituale"[47]. L'attrice ritrova così l'arcaica ispirazione della sibilla, e la Magnani ridiventa Anna Perenna.

In tal modo, il film trova "un senso di comunione con la natura", "con l'estrema libertà e serenità della natura" come in *Terra di nessuno*, ispirato e piaciuto a Pirandello, seppure diffidente nei riguardi del cinema, come dichiara nell'intervista rilasciata ad Alvaro a Berlino nel 1929; perché il cinema consente il ritorno alle radici della civiltà, la riscoperta della perennità "in ogni società vicina alla natura", della "legge degli avi", della "tradizione connaturata nel sangue", del "rituale ancestrale", riscoperta che rivela "la molla segreta delle azioni umane", al termine del "pellegrinaggio del cuore umano" che è un film riuscito[48].

Alvaro che intitola *Il viaggio* le sue liriche, paragona i film di Blasetti e di De Sica a viaggi simbolici, iniziatici, esistenziali, in una parola letterari, citando quelli di Ulisse e di Renzo, come a "un viaggio nel cuore umano" paragona il romanzo[49]. E lo scrittore che a proposito di *Sous le ciel de Paris* del 1951 di Duvivier, si chiede se il mito parigino sia nato per le strade o piuttosto creato da Balzac, si risolve a far entrare il cinema nella sua narrativa, sotto forma di una battuta che in un racconto, ingiunge a un uomo che non capisce la natura, di andare "al cinematografo"; e nella novella *Cinema* della raccolta *Incontri d'amore*;

[42] *Ibid.*, pp. 101, 102.

[43] *Ibid.*, p. 103.

[44] *Ibid.*, pp. 279, 281.

[45] ID., *Ultimo diario*, cit., pp. 196-197.

[46] *Ibid.*, p. 197; su Marlene Dietrich, in *L'angelo azzurro*, cfr. ID., *Al cinema*, cit., pp. 169-171.

[47] *Ultimo diario*, cit., p. 197.

[48] ID., *Al cinema*, cit., pp. 84, 150, 246-247, 248. Su Pirandello e il cinema, cfr. *Colore di Berlino. Viaggio in Germania*, cit., pp. 55-56.

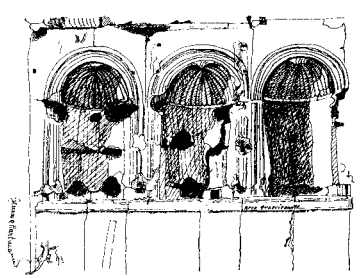
[49] ID., *Al cinema*, cit., pp. 34, 50, 53, 116, 194, 250; *Il nostro tempo e la speranza*, cit., p. 126; cfr. ID., *Il viaggio*, [la ed. 1942], Reggio Calabria, 1999.

e ancora nel 1954, si trova un appunto in *Ultimo diario*, sul progetto di "un racconto sull'ambiente del cinema"; nella novella, la protagonista sedicenne racconta in prima persona la sua esperienza di comparsa nuda che posa in "un silenzio da malattia" ed esce "come una malata"[50]. In questa novella si ritrovano particolari che si leggono nell'articolo *La seconda vita dell'attore*, pubblicato in *Cinema* nel 1937, come lo svenimento volontario della diva, e addirittura la medesima trama, sebbene questa comparsa sia diciannovenne, secondo un procedimento caro ad Alvaro di ripresa di un tema con sottili modifiche[51]. Infatti la novella sviluppa il breve passo, crea le figure della madre, del truccatore e dell'addetto al riflettore, che soffrono per la ragazza.

Ed è il proprio senso di colpa che Alvaro confessa nel diario *Quasi una vita*, nel 1936, per la propria passività, un giorno, in "un negozio del centro di Roma, dove capitano alcuni affaristi del film", quando una ragazza entra a proporsi come comparsa e si vede costretta a spogliarsi e a farsi palpare davanti a un gruppetto; e lo scrittore, seppure nolente, da testimone diventa attore di quella scena segnata dall' amoralità corale propria dell'ambiente cinematografico[52].

L'ironia della sorte coinvolge lo scrittore, come lo induce paradossalmente a rivelarsi nelle recensioni cinematografiche più che nei diari e nella corrispondenza, se in un articolo, Alvaro si dilunga sulla forma di narrativa che più gli è congeniale, la novella, che ritiene sia fondata sul "ritmo della prosa", sulla concisione, su "certi echi che richiamano vasti significati" e sulla scelta di un dettaglio pregno di senso da offrire quale "rivelazione e illuminazione"[53]. Ancora in un articolo sul cinema, si nasconde una confessione sulla vocazione letteraria: «[...] nascere con questa vocazione è un segno che non si cancella, cui bisogna obbedire sino in fondo [...]»[54].

Al cinema, arte meccanica, livellatore dei costumi e delle passioni, parente povero del teatro e della letteratura, Alvaro paradossalmente deve alcune delle sue pagine più rivelatrici, come i paesaggi romani splendenti di una luce unica e il ritratto dell'attrice Anna Magnani che con la prorompente forza del linguaggio popolare riscopre le radici dell'antica civiltà. Partecipe come sceneggiatore, soggettista e dialoghista, ma anche quale critico penetrante, dell'avventura di Cinecittà, Corrado Alvaro offre al cinema la propria visione di un mondo memore delle origini, e da queste ritemprato per il viaggio esistenziale in questa "civiltà collettiva [...] di uomini soli"[55]. "Parola per parola"[56], o immagine per immagine, Alvaro crea una sua realtà incantata, antica e arcana, in una paziente anamnesi, *flashback* verso le nostre radici.



[50] ID., *Al cinema*, cit., p. 202; *Fortuna al gioco*, in *La moglie e i quaranta racconti*, Milano, 1963, p. 362; *Cinema*, in *Incontri d'amore*, Milano, 1940, pp. 211-217; *Ultimo diario*, cit., p. 157.

[51] Cfr. ID., *Al cinema*, cit., pp. 68-70.

[52] ID., *Quasi una vita*, cit., pp. 176-178.

[53] ID., *Al cinema*, cit., pp. 173, 174.

[54] *Ibid.*, p. 62.

[55] ID., *Il nostro tempo e la speranza*, cit., p. 273.

[56] *Ibid.*, p. 145.

Vigna Filonardi ai Parioli

GIULIANO FLORIDI

Questa è la quarta monografia che mi induce a parlare della illustre famiglia dei Filonardi di Boville Ernica, (nel Medio Evo denominata Bauco), soprattutto per i legami che ha intrattenuto con l'Urbe.

Infatti due illustri ecclesiastici di cui ho già parlato sono stati elevati alla porpora romana: i cardinali Ennio e Filippo, – secc.XV, XVI – (cfr. *Strenna* 2001). Inoltre Mons. Flaminio Filonardi, illustre storico della Campagna (ora Ciociaria), vescovo di Aquino, fu, sulla scia del padre, scrittore della Segreteria Apostolica (cfr. *Strenna* 2003).

Questa famiglia campanina, quindi, non solo fu illustrata da tali personaggi, ma ebbe rapporti sociali ed economici e aristocratici con l'Urbe, tanto che fu ascritta, grazie alla bolla "urbem Romam" del 1746, tra le 180 famiglie della nobiltà romana[1].

A questi aspetti sociali si unì anche il fatto che possedette a Roma consistenti proprietà immobiliari, come il Palazzo in via dell'Orso (cfr. *Strenna* 2004) e una estesa vigna che sarà oggetto della presente memoria.

Camillo Cantoni il 21 gennaio 1812 alle ore 10 prese parte per persona da nominare indicata come Luigi Gentili, ad una subastazione presso le sale del Palazzo dell'Amministrazione

[1] M. TOSI, *La Società romana dalla feudalità al patriziato*, Roma 1968. L'autore a proposito dei Filonardi precisa che sono nobili romani coscritti.

del Debito Pubblico situato in Roma in via della Scrofa n.70, alla presenza del direttore principe Pietro Gabrielli, assistito dal segretario Sangiorgi. Fu redatto in tale data un verbale con l'intitolazione *«Processo verbale d'incanto e di aggiudicazione – in nome di Sua Maestà l'Imperatore de' Francesi, Re d'Italia e Protettore della Confederazione del Reno»*. Tale verbale fu vistato dal monsieur Bochet, amministratore generale del Demanio Imperiale e controfirmato da monsiuer Janet, sovrintendente del Tesoro Imperiale.

L'oggetto della subastazione era una estesa vigna in Roma fuori porta Salaria in contrada "Tre Madonne". Il toponimo è sopravvissuto nella toponomastica della città di Roma. La vigna proveniva dall'incameramento fatto dal Governo Francese (1809-1814) del convento cistercense di San Bernardo alle Terme.

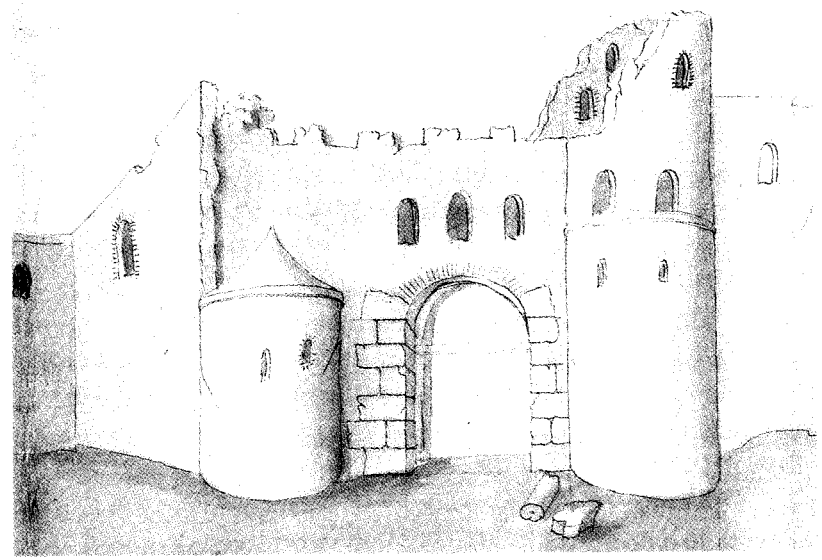
La vigna fu accorpata dall'Amministrazione del Debito Pubblico.

L'estensione della vigna si evince dai confini attribuiti alla stessa e cioè: Vigna Emiliani (dove ha sede il tiro a volo), Vigna Torre (già di proprietà dei marchesi Filonardi) e Villa D'Antoni e occupava la zona dove furono realizzate via delle Tre Madonne, parte di viale Parioli, nonché una buona estensione dell'area che da piazzale delle Muse scende verso via Ruggero Fauro.

Secondo alcuni studiosi l'attuale sede del Comando generale dell'Arma dei Carabinieri insiste su parte della citata vigna Filonardi anche se probabilmente in zone successivamente acquisite[2].

I periti dell'epoca stabilirono che il corpo centrale della vigna, acquistata a corpo, aveva una estensione di circa trentuno "pezze" equivalenti ognuna, secondo Angelo Martini, autore del

[2] L'informazione mi è stata fornita da M.T. Bonadonna Russo, in base ai ricordi di suo padre Salvatore, che negli anni '20 del sec. XX costruì molti dei palazzi della zona.



Arch. di stato di Roma - Catasto Alessandrino, disegno (1660) che riproduce l'antica porta Salaria (pubblicazione autorizzata dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, concessione n. 3/2003, prot. n. 509)

noto manuale di metrologia (Roma 1976) a mq. 2.640. Pertanto la superficie della Vigna era di ettari 8 e are 18 circa.

La vigna, oggetto della subastazione, fu assegnata al Cantoni che, come già precisato, agiva per conto e nell'interesse del signor Luigi Gentili. La subastazione che partiva da una base d'asta di franchi d'argento 16.763,69, avvenne in conformità delle norme contenute nel decreto imperiale del 15 agosto 1810, costituito da XXIV articoli che stabilivano "le condizioni" e i "termini" e le "pene" per lo svolgimento dell'asta stessa.

Alla subastazione presero parte: il signor De Felici, per persona da nominare che, in seguito a tre rialzi, offrì la somma di franchi 20.855,91; il signor Gentili che in base a due rialzi arrivò ad offrire franchi 19.653 ed infine il citato Cantoni, che agi-

va, per persona da nominare, al terzo rialzo battè i concorrenti offrendo franchi 21.273,01.

Stabilire il corrispettivo odierno, in rapporto al valore d'asta, comporta la formazione di un paniere dell'epoca da rapportare a quello di oggi, computo difficile in quanto le medie sono assai complicate. Ci si potrebbe affidare alla metrologia del Martini che valuta uno scudo d'argento di Pio VII di grammi 26,76 al titolo di 917, nell'anno 1883 a Lire Italiane 5,45.

Ma tale rapporto sostanzialmente ha poco senso, perché nel 1815 la vigna era suburbana e nessuno poteva immaginare lo sviluppo che già all'epoca di Pio IX ebbero i Parioli, per non parlare dell'enorme sviluppo che tale parte del suburbio ebbe dopo il 1870.

L'asta durò il tempo necessario per lo spegnimento di ben otto candele e prima dello spegnimento dell'ultima, l'immobile fu attribuito a Camillo Cantoni, domiciliato in Roma, via Giulia n.108, aggiudicatario. Lo stesso si premurò di recarsi presso la segreteria del Maire di Roma, duca Braschi, per manifestare la "mutazione" della proprietà della vigna, cronologicamente inserita nell'apposito Registro al numero 15, che andava attribuita non a lui, ma a Luigi Gentili, figlio del signor Melchiorre della Penna, che a sua volta ebbe rapporti con l'appresso citato marchese Filonardi per l'acquisto di una vigna confinante a quella in oggetto.

La vigna era affittata per tre anni a partire dal 1 novembre 1810, per un canone ragguardevole, a Francesco Joly.

L'aggiudicatario, signor Gentili, fu obbligato a pagare la somma di franchi 10.001 per ottenere il subingresso di quanto acquistato.

Il signor Gentili, intestatario dell'aggiudicazione, trasferì infatti l'acquisto stesso "di buona voglia" al marchese Filippo Filonardi tramite "solenne istrumento" rogato il 26 settembre 1815 dal notaio Offredi della Curia Capitolina (coadiutore del Cecconi notaio delle cause della predetta Curia). Il notaio Offredi concluse l'istrumento dichiarando a tutti gli effetti di legge che l'acquirente della vigna in oggetto era il marchese Filippo Filonardi, che l'acquistò a titolo perpetuo e col dominio più ampio. Il marchese citato fu rappresentato nell'atto dall'Abbate Ippolito Amici, figlio del defunto Giuseppe, da Sellano, diocesi di Spoleto.

La compravendita avvenne quando già Pio VII aveva recuperato il dominio di Roma e dello Stato Ecclesiastico.

A memoria di questo vasto possedimento è rimasta l'intitolazione di una via, "via di Vigna Filonardi", sita tra il piazzale delle Muse e via Giacomo Porro.

In chiusura, va ricordato che M. De Vico Fallani nella *Storia dei giardini pubblici di Roma*[3], ricorda che la progettazione e la costruzione del viale Parioli fu realizzata nel 1885 da Nicola Giorgi unitamente al N.H. Angelo Filonardi.

Gli stessi Filonardi, oltre alla suddetta vigna, ne possedevano un'altra di considerevole consistenza nei Castelli Romani e precisamente in Monte Porzio Catone; essa ha dato la denominazione all'intera contrada. Tale vigna fu acquistata dal signor Giacomo Bagnarello, giusta atto del rimpianto e amico notaio Giuseppe Pelloni di Velletri del 3 marzo 1969, rep.n.9632.

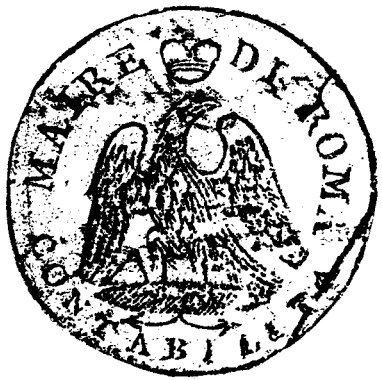
Il ramo, tuttora in vita, di questa illustre famiglia è quello ferentinate, grazie al fatto che uno dei vescovi della cittadina di Ferentino, monsignor Ennio Filonardi che ripeteva il nome dello zio cardinale, del ramo di Domenico, diede in moglie ad un proprio nipote una fanciulla di una nota prosapia ferentinate.

Il vescovo Ennio ebbe il merito di rintracciare il primo maggio 1639, i resti mortali di Sant'Ambrogio Martire, patrono di

[3] M. De Vico Fallani, *Storia dei giardini pubblici di Roma*, 1992, p.293: "proposta costruzione di viale Parioli, anno 1885, ideatori Nicola Giorgi e Angelo Filonardi".

Ferentino; da allora si celebra in tale data la festa del Santo Patrono.

Io stesso nei miei quattordici anni di vita professionale in Ferentino, ho avuto il piacere di conoscere due Filonardi, Claudio, oggi defunto, e il figlio Antonio. Quest'ultimo nelle passate Amministrazioni ha ricoperto la carica di assessore alla cultura.



Sigillo del Maire di Roma

Sigillo del Demanio Imperiale di Roma

Disegni romani di un architetto inglese

LUCIANA FRAPISELLI

Nella biblioteca della British School at Rome (Accademia Britannica di Archeologia) a Valle Giulia, dal 1921 sono conservati 314 disegni originali di James Hakewill (1778-1843), grazie alla donazione degli eredi di un amico dell'allora direttore dell'Accademia, Thomas Ashby, celebre archeologo. I disegni erano racchiusi in sei custodie rilegate in marocchino contenute in un cofanetto di mogano con lucchetto e chiave. Perché ci interessano questi disegni? Perché nella custodia numero 3 erano conservati disegni su monumenti di Roma, nella numero 4 quelli sui dintorni di Roma e nella numero 5 quelli illustranti opere dei Musei del Vaticano e Capitolino, mentre nelle altre vi erano vedute della Francia, della Svizzera e dell'Italia Settentrionale, cioè il risultato del viaggio che Hakewill aveva compiuto in due anni e mezzo, seguendo un itinerario prestabilito dalla tradizione del Grand Tour, che aveva come meta agognata l'Italia e soprattutto Roma. Questo viaggio fu compiuto dall'architetto James Hakewill, accompagnato dalla moglie pittrice, nel 1816, seguendo l'itinerario suggerito nella guida in quattro volumi intitolata "*A classical tour through Italy*", pubblicata nel 1813 da John Chetwode Eustace, dotto sacerdote cattolico.

James Hakewill nato nel 1778, era figlio di un pittore paesaggista e ritrattista e, come il fratello maggiore, studiò architettura ed espose disegni architettonici alla Royal Academy fra il 1800 e il 1834. Fu anche scrittore e la sua *Storia di Windsor e*

dintorni (Londra 1813) ebbe un notevole successo; si trattava di un imponente volume "in folio" di 339 pagine con numerose illustrazioni. Tre anni più tardi Hakewill, come abbiamo detto, partì per l'Italia e durante il viaggio eseguì centinaia di disegni, alcuni dei quali furono in seguito tradotti in acquerello da celebri artisti, fra i quali il grande Turner, e trasformati poi in stampe da noti incisori. Hakewill li pubblicò nel suo libro stampato poco tempo dopo il viaggio, con il titolo *A picturesque tour of Italy from the drawings made in 1816-17 by James Hakewill Arch.t* (1820). Sono gli stessi disegni i cui originali sono conservati nell'Accademia Britannica. Il primo, pieno di respiro, tanto che osservandolo sembra di godere dell'aria pura di altri tempi, è la "veduta di Ponte Molle, del Tevere, e al di là della Campagna, dei Monti Sabini", dell'Agosto 1816, che ritrae il paesaggio che appariva ai viaggiatori del Grand Tour che giungevano a Roma dal Nord, percorrendo la via Trionfale, dopo aver lasciato la Cassia, che nell'ultimo tratto era spesso allagata dalle piene del Tevere. La veduta è presa dall'alto di Monte Mario e infatti in primo piano si scorgono i tronchi dei cipressi che coronano il monte, esattamente come era stato descritto da Eustace nella sua opera "*A classical tour through Italy*": «Uno dei luoghi più notevoli negli immediati dintorni di Roma è il Monte Mario, anticamente "Clivus Cinnae", un'altura a picco rivestita di vigne e di boschetti di cipressi e pioppi, che si eleva a circa un miglio a nord-ovest dalla Porta Angelica. Sulla sua sommità sorge la Villa Mellini rimarchevole per la nobile vista che si apre al di sotto della sua terrazza. Il Tevere che attraversa la città e serpeggia fra ricchi prati: i "Prata Quintia" e i "Prata Mutia", campi che ancora portano nei loro nomi le glorie della virtù e dell'eroismo romani; il "Pons Milvius" con la sua torre, e le pianure consacrate dalla vittoria di Costantino...».

Nella collezione dell'Accademia Britannica manca invece un secondo disegno ripreso anch'esso da Monte Mario intitolato

"Roma da Monte Mario"che è il prolungamento verso il sud del precedente: esso è in possesso di un collezionista privato negli Stati Uniti, ma fortunatamente per noi fu tradotto in acquerello dal grande pittore inglese J.M.W. Turner e inciso da J. Byrne: la stampa fu inserita dallo stesso Hakewill nella sua raccolta "*A picturesque tour of Italy*" del 1820, e così descritto: «Monte Mario è un'altura situata a nord-ovest della città... Poiché non esiste nessun altro punto che domini così bene la città di Roma, varrà la pena di precisare i diversi luoghi che si scorgono nella scena. Immediatamente a sinistra si scorge la chiesa della Trinità de' Monti e una delle passeggiate pubbliche favorite sull'altura chiamata Monte Pincio...Sotto vi sono le due cupole di S.M. de Monte Sacro (S. Maria in Montesanto n.d.r.) e S.Maria de Miracoli in piazza del Popolo: da lì si dipartono le linee convergenti delle vie del Babuino e del Corso, pista di corse durante il Carnevale... Seguendo il Corso, a destra, arriviamo alla cupola di S. Carlo al Corso; sopra si vedono le lunghe sagome bianche dei palazzi del Quirinale e Rospigliosi, e al di sopra la chiesa di Santa Maria Maggiore...Ancora più a destra appaiono le maestose e stupende rovine dell'antico Colosseo o Anfiteatro di Vespasiano... Più avanti, seguendo la stessa direzione, si scorge la torre del Campidoglio... poi alcune chiese e edifici conventuali sul Monte Aventino, e sotto questi di distingue la cupola del Pantheon... Un po' più lontano S. Andrea della Valle, celebre per le pitture del Lanfranco e del Domenichino... Il Castel S.Angelo con le sue fortificazioni è rappresentato al di sotto, con parte dei palazzi del Vaticano che sorgono sull'antico sito del circo e dei giardini di Nerone. Al di là vi è la Campagna che termina a sinistra con i Colli Albani e a destra con il mare».

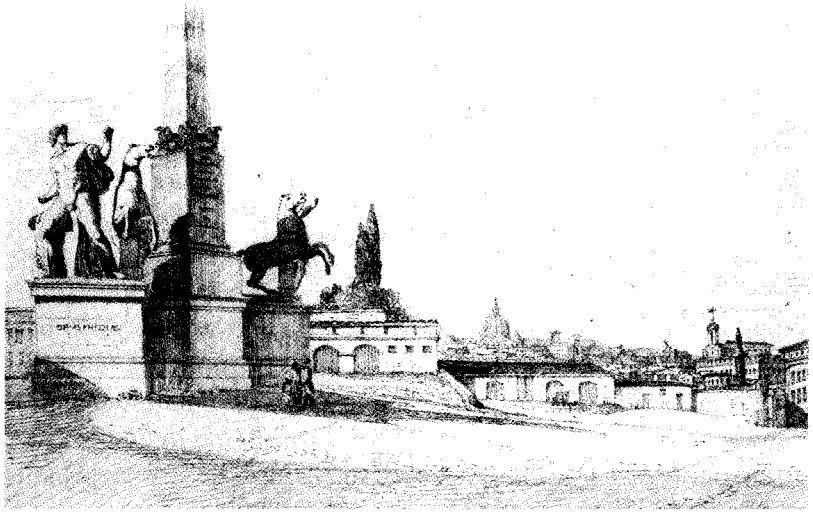
Nell'incisione si notano la profondità prospettica e la minuziosa riproduzione, al di là della distesa dei Prati, ancora inedificati, e della curva del Tevere, di tutti i monumenti e le cupole di Roma, ripresi con estrema precisione, come in una fotografia

James Hakewill: "Il pino Colonna"

col teleobiettivo, malgrado le ridotte dimensioni del foglio. Quasi tutti i disegni, infatti, misurano cm 14x21,5, e la stampa mantiene le stesse dimensioni. Oltre al nitido ritratto di Roma nella sua interezza, sono da segnalare altri disegni, di singoli monumenti: una "Veduta del Tevere e del Ponte e Castel Sant'Angelo", con la cupola di San Pietro nello sfondo (Gennaio 1817); "Il Tempio di Venere e Roma", ritratto dalla prima galleria del Colosseo, nello stato in cui era dopo gli scavi del 1810-14; "Monte Cavallo", del dicembre 1816, arioso e pieno di luce, con le statue dei Dioscuri e l'obelisco, ma ancora senza la fontana che sarà aggiunta nel 1818 da Pio VII, che la fece trasportare dal Foro Romano sulla piazza del Quirinale. Lì presso Hakewill fu ispirato da un maestoso pino che cresceva nei Giardini Colonna circondato da frammenti architettonici e scultorei del Tempio di Se rapide. Quel pino gli piacque tanto che gli ispirò un secondo disegno dedicato soltanto all'albero. Il "pino Colonna" colpì anche una viaggiatrice inglese, contemporanea di Hakewill, Charlotte Ann Eaton, autrice di una guida di Roma intitolata *Rome in the XIX century*: ecco come la Eaton descrive il Giardino Colonna: «Il giardino sorge sul ripido pendio del Colle Quirinale; sul morbido prato verde, sotto l'ombra di un antico pino riposano i frammenti di un'immensa trabeazione di marmo Pario, adorna di bellissime sculture, uno scenario che potrebbe ispirare un pittore».

Nel marzo 1817 Hakewill disegnò "Il Colle Palatino dal convento di Santa Balbina", ed è sorprendente come in un così piccolo foglio di carta abbia saputo creare un tale effetto di ampiezza e di lontananza. Più ravvicinati e più maestosi ci appaiono le arcate del "Tempio della Pace dagli Orti Farnesiani": in realtà si tratta della Basilica di Massenzio che all'epoca era creduta il Tempio della Pace; in primo piano si scorgono le terrazze e il portale degli Orti Farnesiani, che dal 1731 erano passati ai Borbone di Napoli, quando l'ultima dei Farnese, Elisabetta, aveva sposato Filippo V, re di Spagna, il cui figlio Carlo era divenuto re di Napoli. Anche le altre proprietà dei Farnese, Villa Madama e Villa della Farnesina alla Lungara erano passati ai Borbone e, come gli Orti Farnesiani, erano in uno stato di degrado e quasi cadenti: Charlotte Eaton scrisse nel 1820 che «i casini dei Papi si sgretolavano al disopra dei palazzi degli imperatori». In seguito Napoleone III acquistò gli Orti, che nel 1870 furono venduti al nuovo governo italiano. Il portale del Vignola, demolito nel 1882, è stato ricostruito sulla via S. Gregorio come ingresso monumentale al Palatino.

Ma dove Hakewill spiega tutto il suo talento di architetto è nel disegno che rappresenta la "Piazza Traiana" del gennaio 1817 (solo quattro anni dopo gli scavi eseguiti nel 1813, quando furono demoliti i conventi di S. Eufemia e di S. Spirito, disegno

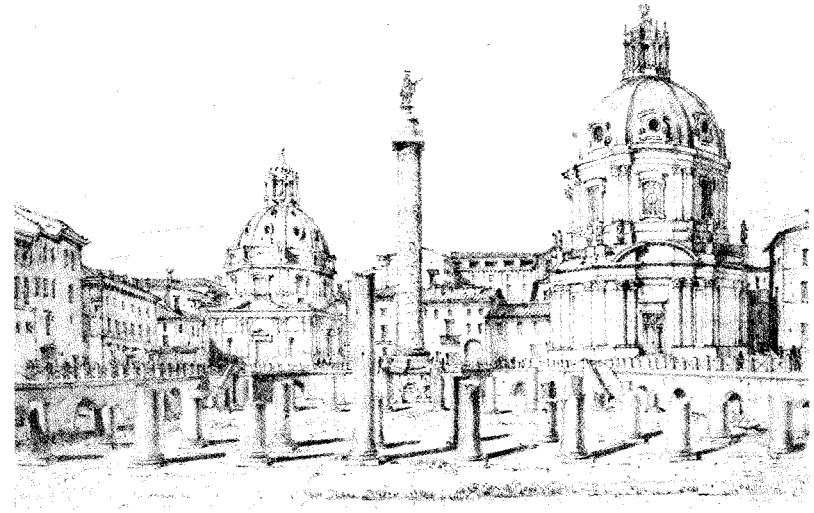


James Hakewill: "Monte Cavallo", Roma (dicembre 1816)

in cui ritrae le cupole delle chiese di S. Maria di Loreto e del Ss.mo Nome di Maria, la Colonna Traiana e le colonne spezzate del Foro. L'insieme si presenta quasi com'è oggi, eccetto che per le case sull'estrema sinistra che furono demolite negli anni '30 del XX secolo per l'apertura di Via dell'Impero. La ringhiera intorno agli scavi, ancora "in situ", dimostra fin da allora un interesse protettivo per le antichità.

Molto belle anche numerose vedute dei monumenti della via Appia Antica, come la Tomba di Cecilia Metella e il Circo di Massenzio, alla maestosità dei quali si contrappone l'agreste semplicità del "Casale costruito sulla tomba degli Scipioni", casale che fu demolito nel 1926. Questo ultimo disegno fu trasformato in incisione dallo stesso Hakewill e pubblicato, con altri sette, nel 1823 con il titolo *Otto vedute di Roma*.

Fin qui abbiamo parlato dei disegni contenuti nella custodia numero 3, cioè dei disegni su Roma. Passiamo ora alla cartella numero 4 in cui sono raccolte le opere ispirate ai dintorni, e qui



James Hakewill: "Roma, Piazza Traiana", (gennaio 1817)

troviamo splendide vedute di Tivoli, delle ville Belvedere-Aldobrandini e Torlonia di Frascati, di Palazzo Chigi ad Ariccia, in cui si fondono monumentalità e ariosità in disegni di ampio respiro, pur nelle ridotte dimensioni del foglio.

Nella cartella numero 5 sono contenuti i disegni illustranti i Musei Vaticani e Capitolini: vedute generali di gallerie e sale ed anche schizzi di singole opere come la Biga, l'Apollo del Belvedere (che, confiscato da Napoleone nel 1797, era stato riportato a Roma da Parigi nel 1816, pochi mesi prima che Hakewill lo disegnasse nel marzo 1817), il Laocoonte, anch'esso portato al Louvre da Napoleone, ma rimosso dal museo parigino da Antonio Canova, incaricato del recupero delle opere d'arte, il quale scrisse: «Oggi (il 5 Ottobre 1815) abbiamo recuperato le due più belle statue del mondo, l'Apollo e il Laocoonte». Hakewill disegnò anche tutta la serie delle nove Muse dei Musei Vaticani, tracciate con segno tenue, delicatissimo, una teoria di deliziose figure muliebri ammantate. Nei Musei Capitolini, Hakewill fu

attratto dalla Sala del Fauno, del Gladiatore morente, dalla Sala dei Filosofi e dalla celebre Lupa (donata nel 1461 da Sisto IV ai Conservatori per l'inaugurazione del nuovo museo). Un'altra opera emblematica che non poteva mancare: la statua equestre di Marco Aurelio è ritratta in due posizioni, di fronte e di lato.

Delle sculture moderne, l'artista scelse soltanto il Perseo del Canova in Vaticano, il Mosè di Michelangelo in S. Pietro in Vincoli, e la S. Cecilia di Stefano Maderno nella chiesa omonima, della quale Eustace nella sua guida aveva scritto che «La sua forma è lavorata con arte così squisita che ci sembra di contemplare la vergine martirizzata, non immobilizzata nel sonno della morte, me nel riposo dell'innocenza, in attesa del risveglio del mattino».

Con le ultime immagini, simboli della Roma pagana arcaica, (La lupa), di quella imperiale (il Marco Aurelio) e della Roma cristiana (il Mosè e la S. Cecilia), chiudiamo questa breve selezione dei disegni in possesso della biblioteca della British School at Rome a Valle Giulia, ulteriore, poco nota testimonianza dell'interesse, anzi dell'amore che gli artisti stranieri provavano per la nostra Città, meta sognata e finalmente raggiunta.

I monumenti Santacroce in Santa Maria della Scala

MARIA BARBARA GUERRIERI BORSOI

Durante il pontificato di Paolo V il banchiere pisano Roberto Primi fece una rapida fortuna, testimoniata anche dagli incarichi ufficiali di rilievo che ebbe, come quello di Depositario generale della Reverenda Camera Apostolica e Tesoriere segreto[1].

La sua breve esistenza si concluse nel 1619 e, per sua richiesta, fu sepolto nella cappella in Santa Maria della Scala che aveva fatto incominciare. Nel suo inedito testamento, redatto poco prima della morte, ordinava di completare la cappella della Vergine nella chiesa carmelitana secondo il disegno già fatto[2]. Pochi anni dopo, nel 1623, lo seguì sua moglie Giulia Doni che ordinò a sua volta di spendere 4000 scudi per finire la cappella[3].

I lavori dunque dovettero prolungarsi per vari anni tra il se-

[1] Non esiste un'analisi complessiva di questo personaggio, che pure fu ricco e potente. Me ne sono occupata in quanto proprietario di una villa a Frascati, argomento sul quale sto preparando un ampio studio. Roberto Primi (o Primo) è citato da L. DELUMEAU, *Vie économique et sociale de Rome*, II, Paris 1959, *ad indicem*. Lo stemma della famiglia compare sull'altare della cappella in S. Maria della Scala, che occupa il transetto sinistro della chiesa, a riprova dell'importanza della famiglia.

[2] Archivio Segreto Vaticano (=A.V.), *Arciconfraternita del SS. Crocifisso in S. Marcello*, volume I V 4, n. 39: testamento in data 8 dicembre 1618, aperto il 14 febbraio 1619, notaio B. Fuscus.

[3] A.V., *Arciconfraternita del SS. Crocifisso*, vol. I V 4, documenti nn. 33-34, testamento del 21 ottobre 1623.

condo e il terzo decennio del Seicento ma il risultato fu di grande eleganza e ricchezza, adeguato al rango e all'importanza del committente.

Roberto non aveva avuto maschi e quindi sue eredi furono le figlie, mentre l'usufrutto e un ricco legato furono lasciati alla moglie, nella quale dichiarava di avere la massima fiducia.

Le figlie di Roberto e Giulia furono sei: Alessandra, Livia, Virginia, Vittoria, Lucrezia e Caterina[4]. Mentre tre restarono nubili o entrarono in convento, le altre si sposarono con personaggi importanti: Livia con Francesco Santacroce, Virginia con Giuseppe Bonanni, Caterina con Ferrante Silveri Piccolomini. Giuseppe Bonanni era il cassiere di Roberto Primi e continuò l'attività bancaria, con una nuova compagnia, dopo la morte del suo datore di lavoro. Doveva certamente essere molto benestante, come vari elementi fanno arguire, e si possono vedere le effigi sua e di sua moglie nella loro cappella funebre in Santa Caterina a Magnanapoli, con bei busti di Giuliano Finelli[5].

Livia e Caterina avevano invece spostato membri dell'aristocrazia romana, in particolare la prima era entrata in una famiglia di antiche origini e alto lignaggio, sebbene in un ramo di secondaria importanza, ma tutta la casata era stata scossa da recenti, gravissime vicende[6].

Queste tre ragazze si spartirono con procedure lunghe e complesse il patrimonio paterno, ingente ma depauperato da un gravo dissesto finanziario manifestatosi dopo la morte di Roberto[7].

[4] Sono elencate in quest'ordine nel testamento paterno.

[5] M. BEVILACQUA, *Santa Caterina da Siena a Magnanapoli. Arte e storia di una comunità religiosa romana nell'età della Controriforma*, Roma 1993, pp. 75-77.

[6] Alludo naturalmente all'esecuzione capitale di Onofrio Santacroce nel 1604, ritenuto responsabile di matricidio.

[7] A.V., Miscellanea, Armadio X, n. 207 Doveva dare allo stato 281669,99 scudi e vari suoi beni furono messi in vendita.

Non è funzionale allo scopo di questa nota seguirne le vicende e basterà osservare che la cappella costruita nella chiesa dei Carmelitani arrivò in potere di Livia.

Livia sposò Francesco Santacroce nel 1621 con la ricca dote di 25000 scudi[8]. Tarquinio, padre di Francesco, era figlio naturale del potente cardinale Prospero (1513-1589), e dopo la carriera di avvocato concistoriale, grazie ai beni lasciatigli dal padre, aveva comprato il marchesato di Pratica[9]. Livia visse nel palazzo che il suocero aveva comprato, ai piedi della scalinata dell'Aracoeli, dagli eredi di Francesco Contugi. Il ramo principale della famiglia Santacroce aveva la propria residenza nel cosiddetto palazzo di Branca, a San Carlo ai Catinari, ma anche Tarquinio e Francesco non si erano comunque discostati troppo dalla chiesa di Santa Maria in Publicolis che da secoli accoglieva le spoglie degli uomini di questa casata. Qui infatti fu sepolto, per sua volontà, anche Francesco nel 1636[10]. La chiesa era allora assai fatiscente e di lì a poco, probabilmente nel 1642, ne fu intrapresa la riedificazione a cura del cardinale Marcello Santacroce, verosimilmente conclusa nel 1643, data iscritta sulla facciata[11].

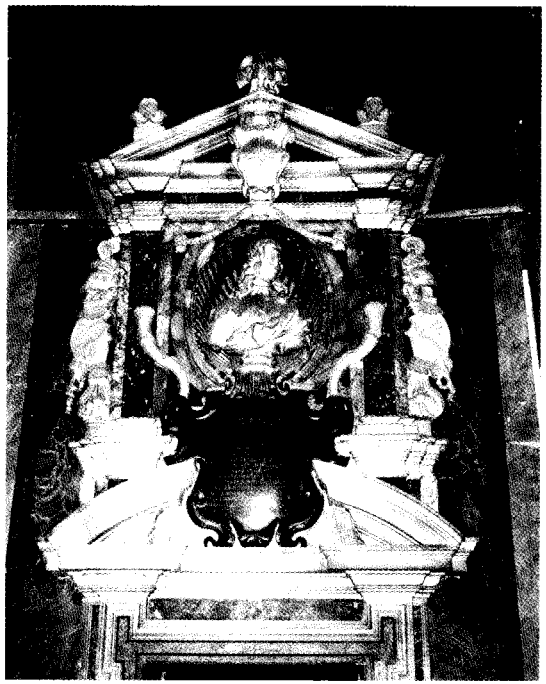
Francesco Santacroce lasciava due figli: Prospero e Tarquinio. Il primo era allora un ragazzo di soli tredici anni che la sor-

[8] I *pacta sponsalia* furono redatti con il notaio A. Salustius il 30 luglio 1621 (A.C.R., *Archivio Urbano, Credenzone XIII*, tomo 13, c. 125).

[9] C. WEBER, *Genealogien zur papstgeschichte*, Stuttgart 1999, 2, tav. 7.

[10] A.V., *Arciconfraternita del SS. Crocifisso*, vol. I V 4, documento n. 35, testamento del 27 maggio 1636 redatto con il notaio D. Burattus.

[11] G. SPAGNESI, *Giovanni Antonio De Rossi architetto romano*, Roma 1964, pp.27-28. Si veda questo studio anche per i lavori di Peparelli e De Rossi per i Santacroce. I due architetti furono al servizio dei Santacroce nel palazzo ai Catinari, ma anche in quello all'Aracoeli, per piccoli lavori (A.V., *Arciconfraternita del SS. Crocifisso*, volumi M IV 67; M IV 68). Questo palazzo è distrutto.



Monumento funebre di Prospero Santacroce. Roma, S. Maria della Scala. (Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Romano)

te avrebbe falciato appena ventenne, mentre il secondo sarebbe vissuto sino al 1705 senza lasciare eredi diretti, portando ad esaurimento questo ramo della famiglia.

Prospero dedicò la sua breve esistenza al mestiere delle armi, probabilmente sperando di trovarvi fortuna e guadagno, mentre vi trovò solo la morte che lo stroncò vicino a Ferrara nel 1643.

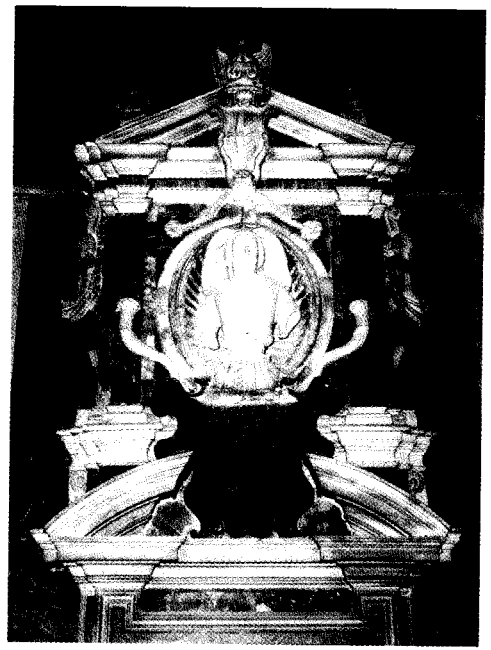
Fu dapprima sepolto nella chiesa di San Francesco di quella città, ove il pittore Pietro Francesco Colonna decorò il suo deposito[12], ma poi la madre volle che le sue spoglie fossero riportate a Roma e prese l'insolita decisione di non seppellirlo insieme al padre e ai suoi avi, ma nella sua cappella in Santa Maria della Scala[13].

Naturalmente non sappiamo se fu lei a scegliere lo scultore al quale affidò l'incarico di eseguire il monumento funebre, o qualche consigliere a lei vicino. Dapprima pensò di far eseguire un busto da Orfeo Boselli e chiese di poter vedere dei modelli. Per mettere lo scultore nelle condizioni di raffigurare meglio il personaggio gli fu consegnato un collare, che restituì alla fine della vicenda, e l'artista realizzò effettivamente due modelli preparatori. Boselli era allora uno scultore assai noto, che proprio nel 1643 aveva ricevuto la commissione di una delle sue opere più importanti, le statue per l'altare maggiore di San Carlo ai Catinari, ma era specializzato soprattutto nel restauro della statuaria classica. Da questa aveva derivato interesse e competenza nel campo della ritrattistica, raffigurando personaggi di molte importanti casate, e pertanto la scelta della Santacroce era stata certamente oculata[14].

[12] A.V., *Arciconfraternita del SS. Crocifisso*, vol. M IV 68, ricevuta 629 del 4 ottobre 1643 per 23,30 scudi.

[13] Sui due monumenti di Prospero e Livia Santracoce: O. FERRARI, S. PAPALDO, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999, p. 328.

[14] Il Boselli (1597-1667) scrisse un noto trattato in cui quest'opera non è citata, forse perché si trattò di uno smacco professionale: O. BOSELLI, *Osservazioni della Scoltura Antica*, a cura di P. DENT WEIL, Firenze 1978. Si veda anche M. C. FORTUNATI, *Il trattato Osservazioni della Scoltura antica di Orfeo Boselli (1657-1661). Per una rilettura*, in Storia dell'arte, (2000), n. 100, pp. 69- 100. Per l'altare di S. Carlo: A. ANSELMI, *The high altar of S. Carlo ai Catinari, Rome*, in The Burlington Magazine, CXXXVIII (1996), pp. 660-667. In generale sullo scultore: A. BACCHI, *Scultura del '600 a Roma*, Milano 1996, pp. 788-789 (con bibliografia precedente). Fra i suoi ritratti si ricordi quello, da poco rintracciato, di Paolo Giordano Orsini, eseguito intorno al 1650: F. PETRUCCI, *Castelli e Castellani. Viaggio attraverso le dimore storiche della Provincia di Roma* (catalogo della mostra. Ariccia, Palazzo Chigi, 19 luglio-20 ottobre 2002), Roma 2002, n. 34 p. 58.



Monumento funebre di Livia Santacroce. Roma, S. Maria della Scala. (Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Romano)

Non sappiamo cosa successe ma Livia cambiò parere e decise di far eseguire il monumento per suo figlio da Alessandro Algardi, scultore, ai nostri occhi, certamente ben più importante del precedente. Questo fatto creò dei problemi con il Boselli che pretendeva di essere ricompensato per il lavoro già svolto. Da tempo era noto un documento che segnalava l'esecuzione di modelli raffiguranti il Santacroce, stimati da Mochi, che però non furono preliminari per un'altra opera, diversa dal monumento, come si era supposto, ma realizzazione preparatoria per quello, abbandonata in *itinere*[15]. Boselli riuscì

[15] J. MONTAGU, *Alessandro Algardi*, New Haven-London 1985, p. 442 ricorda la stima di Francesco Mochi di due modelli del Boselli fatta il 28 maggio 1645, conservata in Archivio di Stato di Roma (=A.S.R.), *Miscellanea Artisti*, n. 153.

ad ottenere parziale soddisfazione ricevendo 15 scudi per i suoi modelli[16].

Il busto di Prospero Santacroce, effettivamente realizzato dall'Algardi, è un'opera molto nota del suo catalogo che ora possiamo anche collegare a precisi riscontri documentari. Come vedremo la Confraternita del Crocifisso ereditò dei beni della famiglia e quindi anche parte delle sue carte d'archivio e fra queste ho trovato gli interessanti documenti qui presentati.

Nel maggio del 1644 Algardi rilasciò ricevuta per l'acconto di 25 scudi relativo al busto, che gli fu saldato nel gennaio dell'anno successivo con altri 125 scudi[17]. La cifra complessiva di

[16] A.V., *Arciconfraternita del SS. Crocifisso*, vol. M IV 68, ricevuta 774: 3 marzo 1646 Heraclio Bonifacio promette di pagare a Orfeo Borselli scudi 15 fra otto giorni con l'accordo che nel momento in cui riceverà questi soldi Boselli faccia «quietanza finale, e generalissima di quanto è occorso fra detta Sig.ra Marchese e d.o S. Orfeo sino al presente giorno; et anco d.o S. Orfeo le restituisca il collaro che ha in mano d.o S. Orfeo; et consenta alla consignat.e a favore di d.a marchesa delli due modelli di terra già da esso esibiti nelli atti di mo. Gov.re, et in fede». Il 20 maggio 1646 Francesco Campi riceve i due modelli e il collare a nome di Livia Santacroce e Boselli ottiene i soldi.

[17] A.V., *Arciconfraternita del SS. Crocifisso*, vol. M IV 68, ricevuta 702: «A di 12 Magio 1644/ io sotoscritto o ricevuto dall'Ill.ma S.ra Marchese Livia Santa Croce scudi venticinque a conto del ritratto di marmo che devo fare per la B. M. del S.r Ma.se suo figlio dovendolo darlilo finito per prezzo di scudi centocinquanta con il modello cotto e fare anco il modello del deposito et asistere et sopraintendere ali scarpelini che farano tal deposito arie il tutto va fatto con diligentia dico s. 25 / Io Aless.ro Algardi mano propria

[sotto]

A di 2 Gienaro 1645/ io sotto scrito o ricevuto dall'Ill.ma S.ra M.a Santa Croce scudi cento venticinque e questo per l'intero pagamento del ritratto di marmo fattolli della B. M. del S.r M.e suo figliollo, e in virtu del-

150 scudi trova riscontro con la nota testimonianza del cardinale Rinaldo d'Este del 1650, secondo la quale lo scultore prendeva proprio questa somma per un ritratto a mezzo busto[18]. In questo caso però l'artista, per questo compenso, si impegnò anche a dare il modello cotto del busto, il modello del deposito e ad assistere e a soprintendere al lavoro degli scalpellini. Trova così conferma quanto già intuito da Jennifer Montagu e cioè che Algardi fosse stato il responsabile anche del disegno architettonico del monumento[19]. La realizzazione materiale della tomba fu invece affidata allo scalpellino Luca Berrettini da Cortona che si impegnò a realizzarlo per 200 scudi[20].

Questo artigiano era molto esperto e lo stesso Algardi lavorò di nuovo con lui nel monumento di Antonio Cerri nella chiesa del Gesù, eseguito nel 1645[21]. Il Berrettini (1609-1680) era figlio di Filippo, cugino di Pietro da Cortona, che forse favorì la sua attività: oltre che scalpellino, fu un fornitore di marmi e anche un modesto architetto, personalità dunque piuttosto versatile[22].

la pressente mi chiamo interamente sodisfatto come sopra / Questo di come sopra dico s. 125 / Io Aless.ro Algardi mano propria».

[18] J. MONTAGU, *Algardi. L'altra faccia del barocco* (catalogo della mostra. Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio-30 aprile 1999), Roma 1999, p. 62.

[19] J. MONTAGU, *Alessandro Algardi...* cit., p. 442.

[20] A.V., *Arciconfraternita del SS. Crocifisso*, vol. M IV 68, ricevuta 708 con annotazioni di soli 100 scudi pagati, su duecento pattuiti, dal 7 febbraio al 23 maggio 1645; ricevuta 742 del 29 agosto 1645 per la doratura delle lettere del deposito, dunque completamente finito a questa data

[21] J. MONTAGU, *Alessandro Algardi...* cit., p. 425; *ad indicem* per altre indicazioni.

[22] A. MATTEOLI, *Berrettini Luca*, in *Saur, Allgemeines Künstler Lexikon*, 9, München-Leipzig 1994, p. 640. Realizzò anche il monumento di Antonio Ghirlandari in S. Agostino: B. CONTARDI, *La memoria dell'artista. Morte dignitosa e dignità accademica*, in Ricerche di Storia dell'Arte, 1995, 55, pp. 29-38, p. 33. Si veda inoltre E. LEVY, *The institutional*

Monumento funebre di Tarquinio Santacroce. Roma, S. Maria della Scala. (Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Romano)

Nella ricca cappella, decorata dalle quattro splendide colonne dell'altare di marmo rosso di Verona, il monumento spicca per la ricchezza delle pietre, probabilmente marmi di scavo, ma più ancora per la raffinatezza del disegno. La piccola nicchia ovale, scolpita come una valva di conchiglia, contiene il candido busto, a sua volta inquadrata da due fiaccole accese e rivolte verso l'alto, quasi a superare la tradizionale simbologia funeraria della fiamma che si spegne. Dei pilastrini, rilevati da contropilastri, sostengono il fregio, sormontato da un timpano nel quale domi-

memory of the Roman Gesù: plans for renovation in the 1670s by Carlo Fontana, Pietro da Cortona and Luca Berrettini, in Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 33 (1999/2000) (ma 2003), pp. 373-426.

na lo stemma dei Santacroce. Il grande cartiglio di marmo nero, che collega il monumento al sottostante timpano curvilineo della porta, mostra un disegno esuberante. I decori esterni, sorta di panoplie di armi, memori di modelli classici, sono sempre stati giudicati molto interessanti e furono disegnati dall'Algardi per riportare l'attenzione sulla professione esercitata dal defunto. Il giovane è presentato nella freschezza dei suoi vent'anni, con il bel viso sereno incorniciato dai lunghi riccioli, vestito come un guerriero con la corazza e la clamide che ricade da una spalla, ma con il prezioso collare di pizzo che ne indica l'appartenenza al fastoso secolo del Barocco. La bellezza composta e assorta sembra essa stessa un omaggio alla tradizione classica che così aveva immortalato tanti giovani defunti.

Il monumento di Prospero è collocato sulla parete destra della cappella Primi-Santacroce, sopra la porta di comunicazione con il vano a sinistra del presbiterio. Egli volge il capo verso l'esterno della cappella, non verso l'altare come sarebbe stato più significativo dal punto di vista religioso, ma in questo modo il suo viso è ben visibile e illuminato dalla luce: la madre dovette essere consapevole di questo e probabilmente scelse la posizione più favorevole all'osservazione dell'effige del figlio.

Nel 1658 Livia dettò il suo testamento che fu aperto quattro anni dopo[23]. Per quello che ci interessa qui in particolare ella affermò che era stata pregata «per maggior ornamento della cappella fatta fabbricare in d.a chiesa dalla bo. me. del S. Roberto mio padre a fare il mio deposito incontro quello della bo. me. di Prospero mio figlio». A tale scopo ordinava la vendita di due suoi anelli di diamanti e di due oggetti d'argento: con i soldi così reperiti i suoi esecutori testamentari Bonifacio Bonifici e Giacomo Scandriglia dovevano far fare la tomba «come meglio parerà e piacerà a loro» purché simile a quella del figlio. Nel caso il denaro non fosse stato sufficiente sarebbe subentrato l'erede a coprire le spese restanti.

I beni citati valevano solo poco più di 200 scudi e pertanto vi fu un piccolo pagamento supplementare di 34,20 scudi, fatto nel 1665, a conclusione dei lavori[24].

Questi documenti non citano mai l'autore del secondo deposito che fu, per la parte scultorea, Domenico Guidi, come attestano le fonti contemporanee e gli studi moderni[25].

Il Guidi era stato per anni aiuto prediletto dell'Algardi anche se ormai era un maestro autonomo e affermato. Forse proprio quell'alunnato, che garantiva una certa omogeneità stilistica, fu causa della sua scelta. Manca al busto di Livia l'assorta dolcezza del ritratto di Prospero e la sua naturalezza, sì che la figura ci appare rigida nell'usuale abito delle vedove.

Livia aveva lasciato erede il figlio Tarquinio con primogenitura in favore dei discendenti e, in caso di mancanza di questa linea diretta, la confraternita del Santissimo Crocifisso.

Tarquinio, come abbiamo già accennato, morì molto più tardi, nel 1705, senza lasciare eredi diretti, e, nonostante le clausole del testamento materno, destinò i suoi beni ad Antonio Santacroce, suo lontano parente. Qualora egli non avesse accettato chiedeva che subentrassero i padri di Santa Maria della Scala, come effettivamente avvenne. Naturalmente l'arciconfraternita

[23] A.V., *Arciconfraternita del SS. Crocifisso*, vol. I V 4, documento n. 23, testamento del 21 febbraio 1658, aperto il 22 aprile 1662, notaio F. Paccicchelli.

[24] A.V., *Arciconfraternita del SS. Crocifisso*, vol. M IV 66, contiene un elenco di pagamenti fatti d'ordine della Arciconfraternita del Crocefisso dopo la morte di Livia.

[25] Si veda *Vita di Domenico Guidi*, in B. SANTI, *Zibaldone baldinucciano*, Firenze, I, 1980, pp. 485-486; A. BACCHI, *Scultura del '600 a Roma*, Milano 1996, *sub voce*; D. L. BERSHAD, *Domenico Guidi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 61, Roma 2003, pp. 214-220, p. 215 per la tomba di Livia, con amplia bibliografia precedente.

del Santissimo Crocifisso insorse contro questa decisione e ne nacque una lite che si risolse in favore degli eredi designati da Livia, con un atto di concordia tra l'Arciconfraternita e i Carmelitani[26].

Nel suo testamento del 1700 Tarquinio aveva dato disposizioni per la sua sepoltura: l'erede doveva fargli fare, entro due anni dalla sua morte, un deposito nella cappella in Santa Maria della Scala che doveva essere fatto «nel modo e forma si del sito come delle parole che il ne lascio il disegno che consegnai antecedentemente al Sig.r Ludovico faventino Notaro Capitolino sotto il dì dodici novembre milleseicentonovantuno, et il suddetto mio deposito debba essere compito, e situato per al meno nel termine di due anni. Anzi perche è mia intenzione di far ardere una lampada in perpetuo davanti l'immagine della Madonna Santissima Sudetta così voglio che s'adatti nel cereo, o sia torcia che tiene in mano il mio busto del sudetto mio deposito come meglio sarrà indicato nel disegno sudetto»[27].

Tarquinio si era immaginato come un perenne portatore di luce all'immagine della Vergine, incarico solitamente assegnato a putti e angeli, con un'impostazione che esula dalle tradizioni consolidate a Roma. Forse per questo, o per le difficoltà tecniche insite nella realizzazione di un busto con un braccio sporgente e appesantito da una lampada, la figura non fu realizzata come previsto da Tarquinio. Il disegno fu ritirato dall'amministratore dell'eredità per incarico dei Carmelitani e scomparve[28].

[26] A.V., *Arciconfraternita del SS. Crocifisso*, vol. M IV 66 sulla causa; per la concordia A.S.R., *Congregazioni Religiose Maschili, Carmelitani scalzi in S. Maria della Scala*, busta 87).

[27] Il testamento, del 26 agosto 1700, fu aperto il 26 ottobre 1705: A.S.R., *Trenta Notai Capitolini*, uff. 20, L. Faventino, protocollo 195, cc. 258 e ss.

[28] Così si ricava da una nota apposta sul testamento, a margine, in data 25 novembre 1706.

Progetto grafico per il monumento funebre di Tarquinio Santacroce. Roma, Archivio di Stato

Sulla base di queste premesse e visto che nei primi anni dopo la morte di Tarquinio il suo erede fu, di fatto, la chiesa carmelitana, ho cercato tra i documenti relativi a questa eredità, notizie pertinenti al piccolo monumento funebre, trovandone testimonianza.

L'obbligo per l'esecuzione dell'opera fu sottoscritto da Francesco di Gasperi il 12 gennaio 1707 e prevedeva la consegna entro tre mesi, come effettivamente avvenne, con pagamento dei 117 scudi pattuiti alla fine dell'opera. Il Gasperi, che si definisce scalpellino, avrebbe fornito tutti i materiali, eseguito e collocato

l'opera, nonché consegnato il modello in creta del busto. Il disegno che presentò rivela la sua formazione da artigiano e non da artista, infatti delineò con precisione la struttura "architettonica", se così si può dire, del monumento ma non fu in grado di raffigurare efficacemente il busto del personaggio. Eppure egli si presenta come l'ideatore dell'opera e l'esecutore anche della parte scultorea che è di qualità elevata[29].

Sorge spontaneo il dubbio se operò da solo o se, più probabilmente, a mio avviso, appaltò l'opera, salvo poi pagare a sue spese lo scultore esecutore del busto. Questo dubbio è potenziato dal fatto che lo scalpellino Gasperi è a tutt'oggi quasi sconosciuto mentre il "suo" busto è tecnicamente ben eseguito. La cifra che riscosse, non certo elevata, dimostra le sue scarse pretese e quotazioni.

L'unica opera che conosco di lui è la parte architettonica del monumento di Antonio Santacroce e sua moglie Geronima Naro, in Santa Maria in Publicolis, che fu ordinato pochi mesi dopo la fine di quello qui esaminato[30]. In questo caso però il Gasperi fece solo lo scalpellino, mentre i busti e i putti furono eseguiti da Lorenzo Ottoni, la coltre mortuaria e il teschio da Andrea Fucigna. Forse questo secondo scultore potrebbe essere tenuto presente come aiutante occulto del Gasperi per il busto di

[29] A.S.R., *Congregazioni Religiose Maschili, Carmelitani scalzi in S. Maria della Scala*, busta 87, cc. 87-88. La fotografia è riprodotta su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, ASR 6/2005.

[30] J. MONTAGU, *The Santacroce tombs in S. Maria in Publicolis, Rome*, in, The Burlington Magazine, CXXXIX (1997), pp. 849-859. I busti dell'uomo e della moglie sono inseriti in una struttura disegnata dall'architetto Giovanni Antonio Zannoli, che figura frequentemente nelle carte relative alle controversie sui beni di Tarquinio Santacroce (A.S.R., *Congregazioni Religiose Maschili, Carmelitani scalzi in S. Maria della Scala*, busta 87). Il marchese Antonio Santacroce qui raffigurato era l'erede rinunciatario dei beni di Tarquinio.

Tarquinio, viste le analogie con quello raffigurante Giovan Battista Cimini in Sant'Antonio dei Portoghesi. Qualche similitudine si riscontra nel modo di strutturare il panneggio, con pieghe abbondanti, nel trattamento delle mani e nel patetismo della figura[31].

La semplice memoria di Tarquinio è molto più modesta delle precedenti, inserita nella piccola parete a destra dell'altare e schiacciata dal confronto con i monumenti seicenteschi del fratello e della madre. Egli sembra affacciarsi da un piccolo coretto, poggiando le braccia su una coltre scossa da una folata di vento, con la mano destra affondata nel petto e la sinistra stretta intorno ad un libro di preghiere: la vivacità del gestire, il realismo dell'effige e il moto apparente ricordano molti esempi del tardo Seicento, sino a quelli più celebri della chiesa di Gesù e Maria al Corso. Naturalmente egli è solo e non può dialogare con altri, come in quel caso, ma si volge pieno di trasporto verso la Vergine inserita al centro dell'altare. Ultimo della sua casa, riuscì comunque a lasciare traccia di sé, accanto ai suoi cari, traccia trascurata ma non muta.

[31] Su di lui si veda M. B. GUERRIERI, *Andrea Fucigna*, in Dizionario Biografico degli Italiani, 50, Roma 1998, pp. 669-671; A. MARCHIONNE GUNTER, *Scultori a Roma fra Seicento e Settecento: Francesco Cavallini, Francesco Aprile e Andrea Fucigna*, in Storia dell'Arte, (1997), 91, pp. 315-366.